Rivalisierende Renaissancen : Schweizer Architektur des 16. Jahrhunderts

Autor(en): **Gnehm, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **73 (2016)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-632566

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Rivalisierende Renaissancen: Schweizer Architektur des 16. Jahrhunderts

von Michael Gnehm

Die Architektur der Renaissance hat es in der Schweiz nicht gegeben. Dies legt jedenfalls die ältere Einschätzung nahe, derzufolge «sich die ganze schweizerische Renaissance in die kaum zwei Jahrzehnte von 1510 bis zum Bildersturm» dränge. Als massgeblicher Höhepunkt gilt dabei die Zeit zwischen der Ankunft von Ambrosius Holbein und Hans Holbein d. J. in Basel 1515 und Erasmus von Rotterdams Kommentar in seiner Empfehlung von 1526 für Letzteren, dass hier die Künste frören (*Hic frigent artes*).[1] Für die architektonische Situation kommt zur protestantischen Reformation und der italianisierenden Kunst der beiden Holbein jedoch anderes hinzu. Kein Gesamtbau in der Schweiz präsentiert sich um 1520 in vergleichbarer Italianisierung, sieht man von den Fassadenmalereien Hans Holbeins d. J. ab, die mittelalterliche Häuser in Luzern und Basel in phantastische Renaissance-Architekturen verwandelten. Erstaunlich ist die Dominanz stilistisch-chronologischer Argumente im kunstgeschichtlichen Renaissancediskurs. Denn gerade die politisch-religiösen Aspekte, mit denen eine verhaltene Schweizer Renaissance erklärt werden, können ein Hinweis darauf sein, dass damals im nördlichen Nachbarsgebiet Italiens dessen Renaissance eine andere entgegengestellt werden sollte. Der stilistisch-chronologische Fokus bietet aber auch Anhaltspunkte für eine alternative Lektüre. Zeitgenössische Texte und Bildwerke liefern wichtige Ansätze zur Einschätzung einer schweizerischen Renaissancearchitektur.

‹Stilverspätung› und ‹Nachleben der Gotik›

Zwei Gebäude sind geradezu emblematisch für die Stellung der architektonischen Renaissance in der Schweiz geworden: der Rittersche Palast (erbaut 1557 bis 1564) in Luzern und die Maison des Halles (erbaut 1569 bis 1575) in Neuchâtel (Abb. 1–3). Der Rittersche Palast gilt als der «erste vollständige Renaissancebau» der Schweiz, nämlich als «Werk italienischer, mit nichts Nordischem vermischter Renaissance».[2] Zugleich steht er auch für konservative Rückgriffe, obwohl neben der als «altertümlich» beschriebenen Wirkung des rustizierten, «hochproportionierten Erdgeschosses» die Fensterbankverkröpfungen als «modernes Einschiebsel» gewürdigt werden.[3] Dem dreigeschossigen toskanischen Säulenhof wird «klassische Vornehmheit» attestiert – jedoch eine des 15. Jahrhunderts.[4] Man empfände aber «die Stilverspätung als organisch».[5] Das ‹Organische› ist auch zum positiven Kriterium der Maison des Halles geworden. Nachdem sie zuerst «das Nachleben der Gotik im Formgewande der Renaissance» zu illustrieren hatte,[6] ist sie zum Beispiel einer «geschickten Synthese von Renaissance-Elementen […] und gotischen Elementen» und «das schönste Werk der westschweizerischen Renaissance» geworden: Es durchdrängen «sich Gotik und Renaissance inniger zu einer neuen Einheit» als sonst in der Schweiz.[7]

Die positive Betrachtung gotischer Traditionen holt die Perspektive nach, die bezüglich der Architektur der sogenannten deutschen Renaissance ab der zweiten Hälfte des

Abb. 1 Ritterscher Palast, Luzern, Domenico Solbiolo de Ponte und Giovanni Pietro del Grilio, 1557–1564.

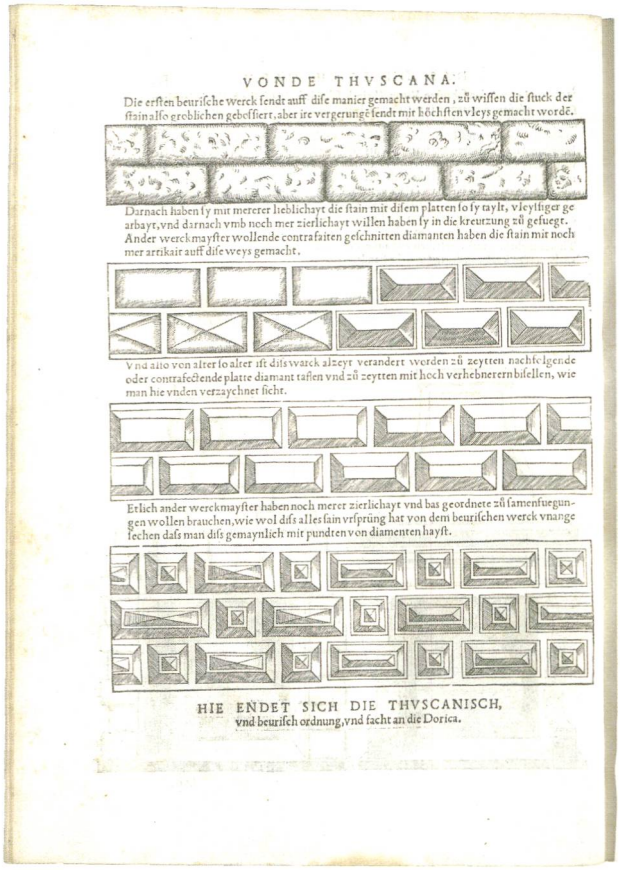
Abb. 2 Toskanischer Säulenhof des Ritterschen Palasts, Luzern.

19. Jahrhunderts eingenommen worden war.[8] Das damals auch von der Schweizer Kunstgeschichte als «Mischstil», «Mischung», und «Stilmischung» gefasste Charakteristikum der Schweizer Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts[9] ist nun wie dort als Leistung gesehen worden, die sich nicht mit dem Renaissancebegriff, sondern als Zwischenbereich fassen lassen müsse. Dies ist auch für die schweizerische Sakralarchitektur herausgestrichen worden. Auch hier könne «Renaissance [...] nicht als reiner Stilbegriff genommen werden, sondern einfach als Architektur zwischen Gotik und Barock, vermischt mit Elementen des einen wie des andern».[10] So erklärt sich die merkwürdige Sicht, dass in der Zentralschweiz mit der Luzerner Hofkirche St. Leodegar (erbaut 1633 bis 1644) «erstmals greifbar ein kultischer Renaissancebau» auftrete.[11] «Renaissance» meint hier das Gemisch eines Baus, der «auf der Scheide zwischen deutscher und italienischer Renaissance, zwischen Mittelalter und Barock» stehe.[12] Später ist dies der damaligen Mode entsprechend als schweizerische Form des Manierismus uminterpretiert worden.[13]

Es ergibt sich das Bild einer durch Mischformen, durch (chronologisch und formal definierte) hybride Architekturformen gekennzeichneten Schweizer Architektur des 16. Jahrhunderts. Ist eine genauere Betrachtung dieser Formen im politisch-religiösen Kontext der Zeit möglich? Soweit sind jeweils die Beziehungen der Bauherrenfamilien zu den umliegenden Ländern und die Herkunft von Architekten und Werkmeistern beigezogen worden. Bei der Maison des Halles etwa wird für deren Bezüge zur französischen Architektur darauf verwiesen, dass ihr Architekt Laurent Perroud (gest. 1584/85) aus Burgund stammt und die Bauherrenfamilie der d'Orléans-Longueville mit dem französischen Königshaus verwandt ist.[14] Im Fall von Lux Ritter (gest. 1559), dessen Ernennung zum Schultheissen Luzerns mit dem Bau seines gleichnamigen Palasts zusammenfällt, wird die Bekanntschaft mit italienischer Architektur seiner Söldnerführertätigkeit für Henri I. bei dessen Piemonteser Feldzügen zugeschrieben. Darüber wird auch die Beschäftigung ‹welscher› Bauleute erklärbar: des als Entwerfer geltenden Domenico Solbiolo de Ponte (vielleicht von Ponte Capriasca), des ausführenden Werkmeisters Giovanni Pietro del Grilio aus Lugano sowie des leitenden Bildhauers Giovanni Lynzo (um 1499–1559) aus Pergine im Trentino.[15] Dieses Werkmeister- und Bildhauerumfeld legt im Übrigen Bezüge der vollständig bossierten Fassade nicht zum älteren Palazzo Strozzi,[16] sondern zu Alessio Longhis Trentiner Palazzo Tabarelli (erbaut 1515 bis 1529) nahe, mit dem Unterschied der moderneren Fenster und Portale des Ritterschen Palasts, dessen dorischem Eingangsportal das Portal des Galeazzo Alessi zugeschriebenen Palazzo Cambiaso (erbaut 1558 bis 1565) in Genua gleicht.[17]

Grössere Schwierigkeiten bereitet die detailliertere Analyse einer möglichen politisch-religiösen Ikonologie der gewählten Architekturformen. Dies ist kein Zufall, finden sich doch nur selten entsprechende zeitgenössische Äusserungen. Dennoch scheint mir der Versuch gerade beim speziellen Formenvokabular schweizerischer Renaissancearchitektur fruchtbar. Die durchgehende

Abb. 3 Maison des Halles, Neuchâtel, Laurent Perroud, 1569–1575.


VONDE THVSCANA.

Die erſten beuriſche werck ſendt auff diſe manier gemacht werden, zů wiſſen die ſtuck der ſtain alſo groblichen gebeſſiert, aber ire vergerung ſendt mit höchſten vleys gemacht wordē.

Darnach haben ſy mit mererer lieblichayt die ſtain mit diſem platten ſo ſy taylt, vleyſſiger gearbayt, vnd darnach vmb noch mer zierlichayt willen haben ſy in die kreutzung zů gefuegt. Ander werckmayſter wollende contrafaiten geſchnitten diamanten haben die ſtain mit noch mer artikair auff diſe weys gemacht.

Vnd alſo von alter zů alter iſt diſs warck alzeyt verandert worden zů zeytten nachfolgende oder contrafectende platte diamant taſten vnd zů zeytten mit hoch verhebnerern biſellen, wie man hie vnden verzaychnet ſicht.

Etlich ander werckmayſter haben noch merer zierlichayt vnd bas geordnete zů ſamenfuegungen wollen brauchen, wie wol diſs alles ſain vrſprüng hat von dem beuriſchen werck vnange ſechen daſs man diſs gemaynlich mit pundten von diamenten hayſt.

HIE ENDET SICH DIE THVSCANISCH, vnd beuriſch ordnung, vnd facht an die Dorica.

Abb. 4 Sebastiano Serlio, *Die gemaynen regeln von der architectur*, Antwerpen 1542. ZB Zürich, T 74.

Rustika-Fassade des Ritterschen Palasts bietet dazu ein Beispiel (im dritten Geschoss wurden die Bossen erst später zurückgehauen, ebenso sind der mittige Spitzgiebel und Dachreiter spätere Zusätze). Sie entspricht mit ihren polierten Quadern der zweiten Stufe dessen, was Sebastiano Serlio als Mauer der «Thuscanisch, vnd beurisch ordnung» bespricht (Abb. 4): Hier seien «mit mererer lieblichayt die stain mit disem platten so sy taylt, vleyssiger gearbayt». Die Lieblichkeit der Quader unterscheidet sie vom «ersten beurische[n] werck», wo «die stuck der stayn also groblichen gebossiert» werden.[18] Der Rittersche Palast bietet über die italianisierende Renaissance des Stadtoberhaupts einen Blick auf das mittelalterliche Luzern, der dessen grober Bäuerlichkeit eine poliertere, kultiviertere entgegenstellt. Es ist nicht ausgeschlossen, die angezeigte Kultivierung im politischen Zusammenhang des Söldnereinsatzes Lux Ritters zu sehen. Der Rittersche Palast wäre in der Folge eine Art Kriegsbeute. Mit dem ab 1541 in Fontainebleau im Dienst François' I. stehenden Serlio könnte ein politischer Architekturausdruck in religiöser Richtung weiterverfolgt werden.[19] Im Fall des Ritterschen Palasts deuten sich mit dessen Umwidmung zuerst zum Rathaus und ab 1577 zum Jesuitenkollegium die gesellschaftlichen Verflechtungen architektonischer Identitätsfragen an.

Mit Blick auf die Renaissance gehören zum politisch-religiösen Architekturkontext zwei Aspekte: die Auseinandersetzung mit der italienischen Architektur und jene mit der ihr zugrunde liegenden römischen Antike. Auch die Frage nach dem Humanismus in der Schweiz und dessen Verhältnis zur Kirche spielt eine Rolle. Ihm ist etwa für die Kunst der Innerschweiz (dem Gebiet des Ritterschen Palastes) wenig Kredit eingeräumt worden: Sie stehe in einem «naiven Verhältnis zur Renaissance, das mit Gelehrsamkeit und Humanismus nichts zu tun» habe.[20] Wenn jemand wie der Söldnerführer Lux Ritter auch kein Humanist war, schliesst dies einen humanistischen Einfluss auch auf die Innerschweizer Architektur nicht aus. Anhaltspunkte geben das Schweizer Verhältnis zur Antike und der Blick auf mögliche architektonische Reaktionen darauf, für die sich die Zeit zwischen den Holbein und dem Baubeginn der Luzerner Hofkirche anbietet.

Archäologie der Antike

1633 wurden in Wettingen römische Münzen und Gefässe ausgegraben. Durch die Veröffentlichung in Matthaeus Merians *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae* (1642) ist dieser Fund zum ersten publizitätsträchtigen Zeugnis einer Schweizer Archäologie der Antike geworden.[21] Allerdings scheint der Silberschatz schon im Jahr nach der Entdeckung auf Beschluss der Badener Tagsatzung eingeschmolzen worden zu sein. Aber dank dem Zürcher Gesandten Hans Heinrich Wirz (1579–1652), der die Gefässe abzeichnen liess, gelangten ihre Abbildungen in Merians *Topographia*.[22] Unter den «Silbernen Heidnischen Geschirren und Müntzen», wie die zu Merians Bericht gehörende Illustration titelt, sind auch die religiösen Szenen mit Planetengöttern im Detail abgebildet, die den Fries einer Schöpfkelle bilden (Abb. 5).

Das echte archäologische Interesse bezeugt ausser der detaillierten Aufnahme die anerkannte historische Einordnung, dass der Schatz «in die 1400 Jahr da gelegen» habe.[23] Wie schon bei Merian angedeutet, könnte es sich um den Schatz des lokalen Isis-Tempels handeln. Dessen Inschrift (eine in Stein gemeisselte Stifterurkunde) war schon im Vorgängerbau der heutigen Wettinger Pfarrkirche, wo sich der Stein in der Vorhalle befindet, eingemauert und vom Glarner Aegidius Tschudi (1505–1572) aufgenommen worden.[24] Tschudi hatte dazu um 1534 in seinem Exemplar der *Historiae* von Tacitus auch Vermutungen über den Standort des Isis-Tempels notiert.[25] Über ihn gelangte die Isis-Inschrift mitsamt Verweis auf den Tempel in Johannes Stumpfs Schweizerchronik (1548).[26]

Dieses besondere Beispiel des Schweizer Antikeninteresses im 16. und 17. Jahrhundert zeugt von humanistischen Bemühungen, für welche die Epoche der Renaissance steht.[27] Dabei stand die Verbindung von Epigrafik und Architektur auch in der Schweiz im allgemeinen Kontext der bildenden Künste, wie die von Tschudi benutzte Ausgabe der *Historiae* zeigt. Sie wurde 1519 in Basel bei Johannes Froben (um 1460–1527) gedruckt und vom Elsässer Beatus Rhenanus (1485–1547), damals in Basel

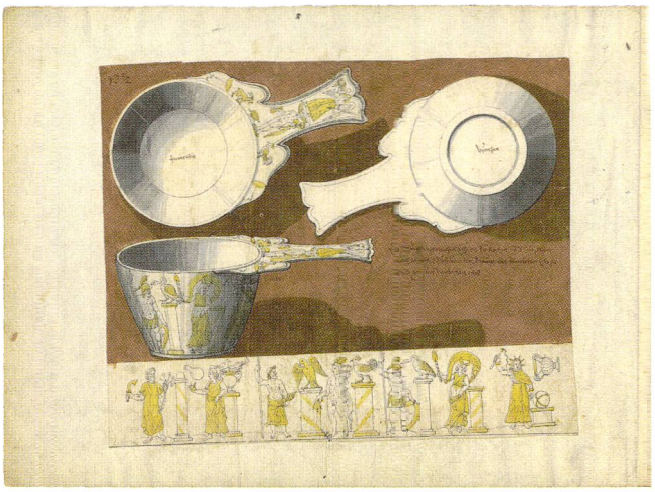


Abb. 5 Römische Schöpfkelle mit Planetengöttern. Aus: *Eigentlicher Abriß der Heidnischen Silbernen Blatten, So Anno 1633. zu Wettingen Vnder der Erden gefunden worden*, 1633.

ansässig, herausgegeben. Die datierte und signierte Titelbordüre Ambrosius Holbeins (um 1494 – um 1519) von 1517 zeigt am Fuss die Verleumdung des Apelles, deren beide Eckfiguren Ignorantia und Veritas in antikische Muschelnischen eingestellt sind (Abb. 6). Sie entstand in Erasmus' Auftrag ursprünglich als Protestnote gegen die Kritik an seiner Bibelphilologie und erschien auch als Titelbordüre seines *Novum Testamentum*, ebenfalls 1519 bei Froben.[28] Die Arminiusschlacht in der Kopfleiste markiert dazu einen politisch-religiösen Standpunkt nördlich der Alpen.

Kunst und Politik im architektonischen Renaissancerahmen werden mit weiteren Holzschnitten fortgesetzt. Es folgen als Kopfleiste der Triumphzug von Venus und Cupido sowie – wiederum von Ambrosius Holbein – als Fussleiste die Artes liberales.[29] Dazwischen Rom in einem Holzschnitt wohl von Hans Herbst (1470–1552), der früher Hans Holbein d. J. (1497/98–1543) zugeschrieben wurde (Abb. 7).[30] Zu sehen ist Marcius Coriolanus, der gegen Rom und die Plebejer zieht, aber von Mutter und Gattin von der Eroberung abgehalten wird. Rom ist als deutsche mittelalterliche Stadt dargestellt. Bietet diese Identifikationsmöglichkeit für Städte nördlich der Alpen nicht auch Anlass zur Reflexion über den Stellenwert der ihnen eher fremden Kultur der römischen Antike? Steht Coriolanus für den gescheiterten Helden römischer Kultivierung? Oder für eine fremde Kultur, die – wie die Patrizier den Plebejern – zur Bedrohung werden könnte?

Zwischen 1517 und 1633 hat sich in der Schweiz das Verhältnis zur Antike sicher gewandelt: von einer Buchstaben- zur Objektkultur. Gleich geblieben ist das Skandalon der Aktualisierung einer ‹heidnischen› Kultur, die von Italien über die Alpen schwappt. Eine der darauf reagierenden Positionen hat Beatus Rhenanus mit seinen *Rerum Germanicarum libri tres* (1531) geprägt. Er bemängelt, dass das römische Altertum (*Romana anti-*

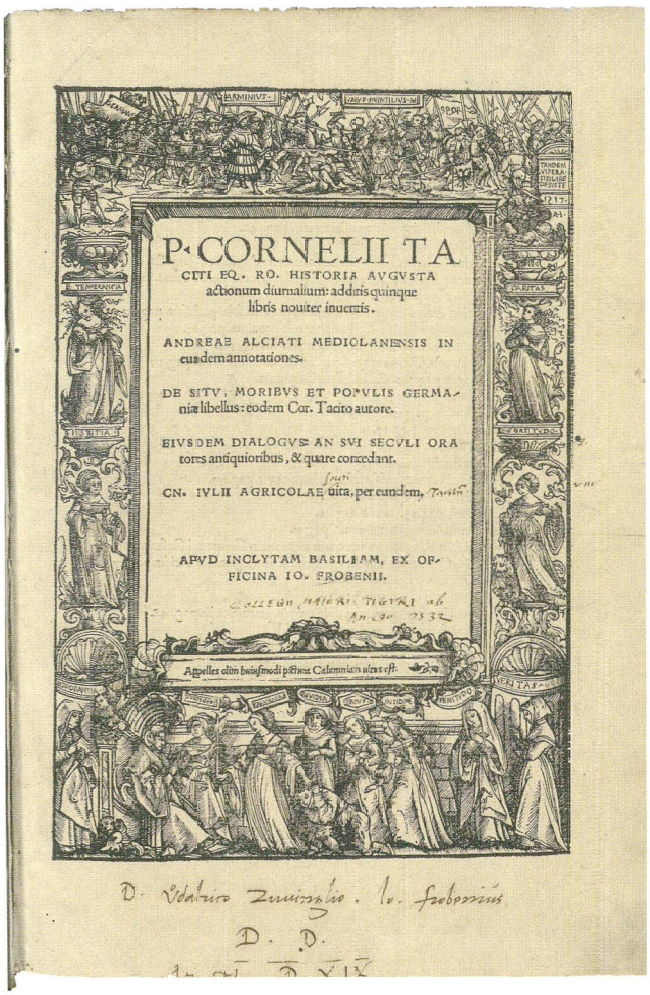


Abb. 6 Titelbordüre, Ambrosius Holbein, 1517. Aus: P. Cornelius Tacitus, *Historia Augusta*, Basel 1519. ZB Zürich, V W 18.

Abb. 7 Kopfleiste, Hans Herbst (?). Aus: P. Cornelius Tacitus, *Historia Augusta*, Basel 1519, S. 114. ZB Zürich, V W 18.

quitas) derart sorgfältig studiert, aber das mittlere oder auch frühere Altertum (*media aut etiam vetustioris antqiuitas*) vernachlässigt werde, wo dieses uns doch besonders angehe.[31] Gemeint ist eine Geschichtsschreibung, die nicht bei Julius Caesar stehenbleibt, sondern die jüngere Literatur berücksichtigt. Sie könne so etwa belegen, wie Rhenanus in dieser Widmung an König Ferdinand erklärt, dass die germanischen Vorfahren der Habsburger einst über den Rhein nach Vindonissa gelangten und vielleicht durch Umwandlung des Namens *Auendum castrum* zu «Habsburg» ihnen den Namen und alten Adel verliehen.[32] Damit lag das Angebot einer «teutonischen Anti-Antike» vor,[33] mit dem Rhenanus über den Begriff einer *media antiquitas* zum eigenen Epochenbewusstsein beitrug: eines, das er mit jenem mittleren Altertum, aus dem das «Mittelalter» wurde, positiv in Beziehung setzt.[34]

Bei Aegidius Tschudi taucht 1538 im Buch zu den Rätischen Alpen vielleicht erstmals im Deutschen das Wort *mittel alter* auf, und zwar beim Verweis auf zitierte Autoritäten: Nach «Tacitus / zu Traiani zyten» nennt er den Geschichtsschreiber der Langobarden «Paulus Diaconus Aquileiensis / mittel alters / der nach Christi geburt 742. jar gelept hat».[35] Tschudi und Rhenanus also sind zwei humanistische Autoren der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die den schweizerischen Blick auf die Antike ausdrücklich über die Vermittlung des (germanischen) Mittelalters führen. Damit impliziert war die Korrektur einer ‹heidnischen› Geschichtsschreibung nach christlichen Gesichtspunkten, die beide Autoren auch unter dem Eindruck der protestantischen Reformation einnahmen. In dieser Perspektive kann auch die schweizerische Architekturproduktion der Zeit als mehr oder weniger direkt vermittelte Reaktion auf eine Umbruchszeit verstanden werden, in der sich bezüglich einer Schweizer Renaissance die Frage nach Kontinuität und Wandel besonders gestellt zu haben scheint.

Renaissance als Tor zum Mittelalter

Frühe architektonische Renaissanceformen im Gebiet der heutigen Schweiz finden sich im Castello Visconteo in Locarno (Abb. 8). Die in der Schweiz verbreitete hybride Architekturrenaissance findet hier gleichsam ein Referenzwerk. Seit 1439 Sitz der von den Mailänder Visconti eingesetzten Lehnsherrschaft der Familie Rusca aus Como, wurde es unter ihr bis 1499 ausgebaut. Es gilt als «das einzige bedeutende Beispiel lombardischer Profangotik auf Tessiner Boden».[36] Das Kastell weist aber Renaissancebesonderheiten auf. Spitzbogige Arkaden bilden den unter Giovanni Rusca zwischen 1484 und 1499 errichteten renaissanceartigen Hofportikus. Ihre Säulen wie auch die der Loggia im Obergeschoss des angrenzenden, zwischen 1439 und 1466 entstandenen Palazzo sind mit gotischen, aber korinthisierenden Kapitellen ausgestattet. Das kleine Portal unter der Loggia ist spitzbogig, aber mit architravierter Einfassung. Die Kämpferhöhe markieren akanthusverzierte Platten, deren Unterseiten als gestufte Zickzackreliefs gestaltet sind und eine Art Guttae evozieren. Auf der Palastaussenseite sind die Zwillingsfenster mit Spitzbogen gebildet, das verbindende Säulchen ist mit korinthisierenden Kapitellen ausgestattet (Abb. 9). Während solche Elemente an mittelalterliche Bauten wie den Palazzo Vecchio in Florenz anknüpfen, werden mit dem (später eingefügten?) Medaillon im Feld zwischen den Spitzbogen eines der Fenster auch Bezüge zu Renaissancepalästen aufgenommen.

Die Renaissanceanklänge zeigen insbesondere mit Portikus und Loggia einen Blick auf das Mittelalter, das von der Renaissance gerahmt erscheint. Diese Renaissanceversion verband sich in der bildenden Kunst mit humanistischer Philologie. Die Titelbordüre Hans Holbeins d. J. für Erasmus von Rotterdams *Novum Testamentum* in dem bei Froben 1522 erschienenen Druck

Abb. 8 Castello Visconteo, Locarno, Palazzo mit Loggia und Säulenhalle, zwischen 1439–1499.

Abb. 9 Südostfassade des Castello Visconteo, Locarno.

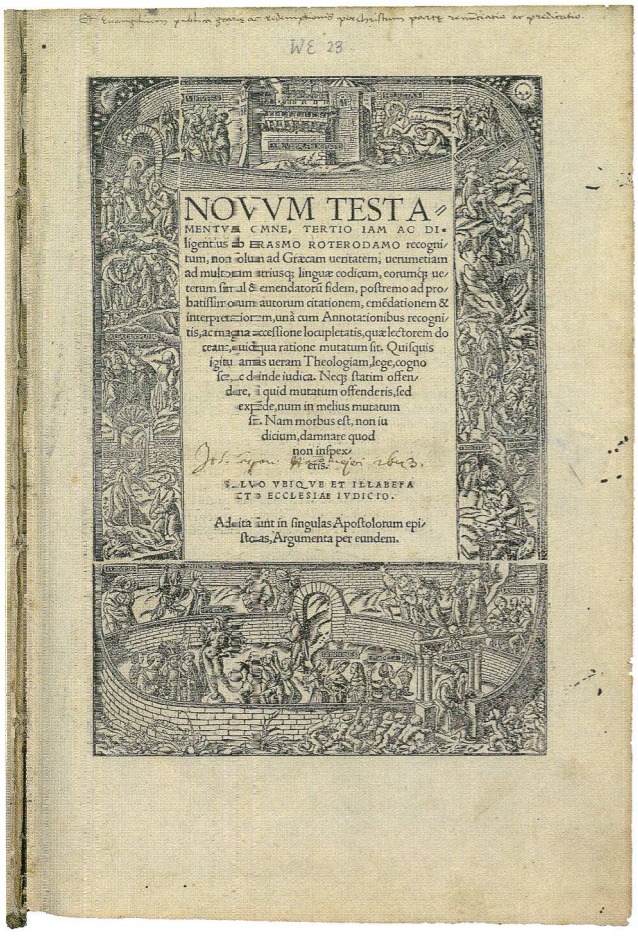


Abb. 10 Titelbordüre, Hans Holbein d. J. Aus: *Novum Testamentum omne*, hrsg. von Erasmus von Rotterdam, Basel 1522. ZB Zürich, WE 23.

kann dies veranschaulichen (Abb. 10). Der das allegorisch beschriebene Tugendgemälde des Sokrates-Schülers Cebes von Theben darstellende Rahmen (Tabula Cebetis) endet in der Kopfleiste mit dem Bild der «Arx verae felicitatis», der Burg wahrer Glückseligkeit als Verkörperung des Gleichgewichts zwischen Tugenden (*virtutes*) und Glückseligkeit (*felicitas*).[37] Die Burg, die ans Castello Visconteo erinnert (bislang unberücksichtigt beim Streit um eine mögliche Lombardeireise Holbeins um 1517),[38] erscheint durch ihre rahmenden Türme zweigeteilt. Der linke Turm, neben dem eine mit «Virtutes» überschriebene Figurengruppe steht, sieht vollkommen mittelalterlich aus. Der rechte Turm hingegen – daneben eine mit «Felicitas» betitelte Krönungsszene – weist ein aus Rundbogen gebildetes Zwillingsfenster vielleicht mit Rundmedaillon auf und ist mit Kranzgesims und Rundkuppel abgeschlossen. Die Krone des Glücks erscheint als Renaissancearchitektur, die auf mittelalterlich fundierte, und das heisst im Hinblick auf den heidnischen Cebes: auf christlich gefasste Tugenden aufbaut.

Es fragt sich, ob eine derart mit Architektur versinnbildlichte philologische Leistung, die Renaissancehumanismus und Bibel vereinen will, ins Objekthafte, das heisst in gebaute Architektur umgesetzt wurde. Zumindest in der schweizerischen Wandmalerei scheint das früh der Fall gewesen zu sein, wie die Ausmalung des Prunksaals im Benediktinerkloster St. Georgen im schaffhausischen Stein am Rhein nahelegt (Abb. 11). Die 1515 bis 1516 entstandenen, Thomas Schmid (um 1490–1555/60) und Ambrosius Holbein zugeschriebenen Szenen zur Geschichte der Antike sind in einem illusionistisch nach aussen geöffneten Raum angesiedelt. Antikisierende Scheinarchitektur bildet Rahmen und Verbindung zur gotischen Klosterarchitektur, die sich im Saal mit der gewellten Flachdecke manifestiert. Bemerkenswert in diesem Architekturrahmen sind die dargestellten Bauszenen: die Gründung Karthagos mit Dido und Aeneas bei Besichtigung der Bauarbeiten sowie Romulus im Streit mit Remus im Vordergrund der Erbauung Roms.[39] Bemerkenswert ist, dass Karthago und Rom als mittelalterliche Städte wachsen, der illusionistische antikisierende Architekturrahmen also anzeigt, dass der renaissancegeprägte humanistische Blick auf die Antike vom Mittelalter ausgeht.

Eine Ausnahme bildet die zwischen der Erbauung Karthagos und Roms gelegene Szene. Der Schwur des jungen Hannibal vor einem Mars-Altar, gegen die Römer zu kämpfen, findet in einem durchwegs antikischen, von ionisierenden Pfeilern gerahmten und durch einen Oculus begrenzten Raum statt. Auch die Altarfigur des Mars orientiert sich an Renaissanceformen, nämlich am Mars des Augsburgers Hans Burgkmair aus der Folge der sieben Planeten von 1510 (Abb. 12).[40] Die kandelaberartigen, mit Vasen versetzten Ornamente auf den illusionistischen Pilastern des Rahmens gehen

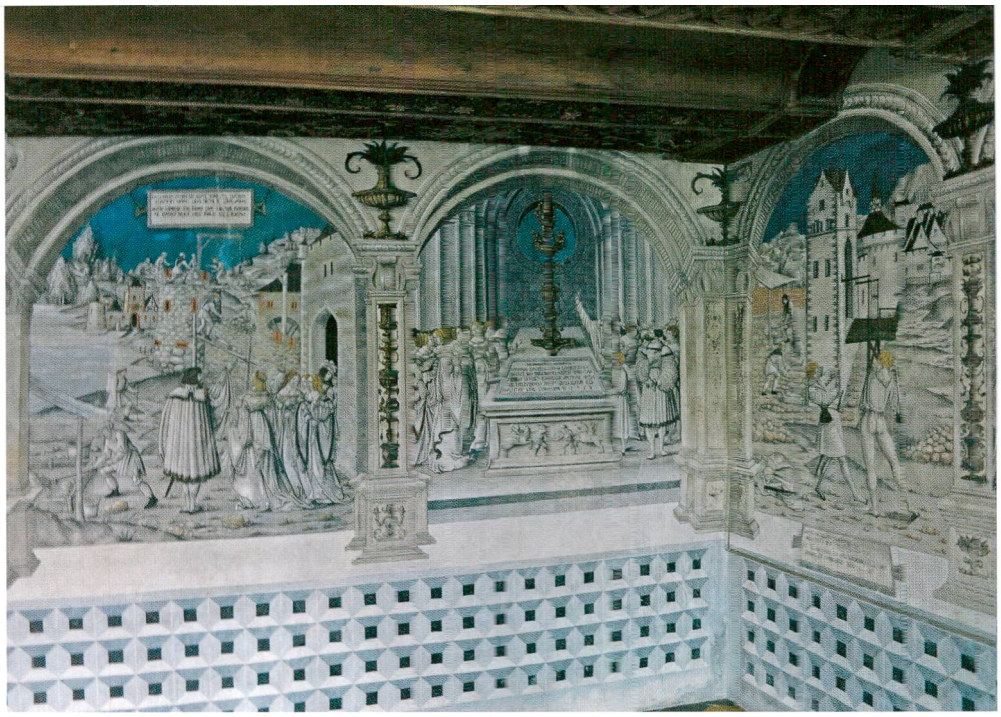


Abb. 11 Wandbilder im Festsaal des Klosters St. Georgen, Stein am Rhein, Thomas Schmid und Ambrosius Holbein zugeschrieben, 1515–1516

ebenfalls auf Burgkmairs Holzschnitte zurück. Trotz deutschen Kontexts erscheint der Karthager Hannibal, der Alpenüberquerer, als reine, jedoch mit Mars betont heidnische Renaissanceverkörperung in Stein am Rhein. Vor mittelalterlichem Karthago und Rom wirkt die Hannibal-Szene wie die Warnung, dass Rom aus Schweizer Sicht nicht zu sehr antikisiert werden soll.

Die Renaissance als Tor zum Mittelalter, über das erst die Antike angeeignet wird, hat auf heutigem Schweizer Gebiet verschiedene Ausprägungen erfahren. Ein aussergewöhnliches, auch geografisch Italien nahestehendes Beispiel ist die kulissenartige Fassade der Kathedrale von San Lorenzo in Lugano, 1517 begonnen (Abb. 13). Die Schauwand verwandelt die romanische Kirche und ihre gotischen Ergänzungen zu dem, was die «vornehmste Renaissancearchitektur der Schweiz» genannt worden ist.[41] In der Art römischer Triumphbogen bildet sie das offensichtliche Scharnier zwischen Aussenplatz und Kircheninnenraum: ein Torbau, horizontal zweigeteilt durch architravierte und verkröpfte, korinthisierende Gesimse, die die Pilaster zusammenfassen, welche die Fassade vertikal dreiteilen. Ihre Qualität zeigt sich bezüglich möglicher Vergleichsbeispiele im Unterschied zur Schaufassade der Certosa von Pavia,[42] deren untere Hälfte ab 1473 bis Anfang des 16. Jahrhunderts entstand. Sie wurde für ihren reichen Skulpturenschmuck, mit dem jener der Luganeser Kathedrale stark kontrastiert, geradezu berüchtigt.

In Erasmus' Dialog des *Geistlichen Gastmahls* von 1522 können für einen der Gesprächspartner diejenigen «kaum von einer schweren Sünde freigesprochen werden [...], die mit unmässigem Aufwand Klöster oder Kirchen ausschmücken, indessen viele lebende Tempel Christi vor Hunger zugrunde gehen». Es folgt

Abb. 12 Mars, Hans Burgkmair, Blatt 3 der Folge *Die sieben Planeten*, 1510.

Abb. 13 Kathedrale San Lorenzo, Lugano: Fassade begonnen 1517, vollendet 1578 bis auf Rose, diese vollendet vor 1591.

als Beispiel, «nicht sehr weit von Pavia, ein Kartäuserkloster» mit einer «Kirche, innen und aussen sowie von unten bis oben aus weissem Marmor erbaut». Dies sei, damit «wenige einsame Mönche» darin sängen, nicht nur unpassend, sondern auch unpraktisch, «da sie oft von Besuchern geplagt» würden, die nur zur Besichtigung (*spectare*) kämen.[43] Erasmus, der die Certosa von Pavia 1506 besucht hatte,[44] verurteilte schon 1515 in seinen *Adagia* die «kostspieligen Bauten» der Kirche und das «schrille Leben» der Priester, das sie «Satrapen» anglichе.[45] Mit ihm traf sich Martin Luther in seiner Ablasskritik *An den Christlichen Adel deutscher Nation* von 1520. Ablässe seien Diebstahl, wovon «Campoflore vnd belvidere / vnd etlich mehr orte» zeugten.[46] Mit Donato Bramantes Cortile del Belvedere als Vatikanerweiterung fiel ein Hauptwerk italienischer Renaissancearchitektur aber nicht nur unter protestantische Kritik. Der Humanist und Luther-Gegner Raffaele Maffei (1451–1522) kritisierte gleichzeitig den Neubau von St. Peter als zur Zeit unnötiges Unternehmen, dabei auf die Schlichtheit Christi verweisend.[47]

Die Rückbesinnung auf ein anfängliches Christentum fand vor dem Horizont humanistischer Linguistik statt. Erasmus' Polemik im *Ciceronianus* (1528) um die zeitgenössische römische Rhetorik, die Form vor Inhalt stelle, spottet zwar über die scholastische Theologie, der jegliche *eloquentia* abgehe. Zugleich aber gilt für ihn, dass wer «Ciceronianer auf Kosten seines Christseins ist, [...] auch kein Ciceronianer» sei, und zwar, «weil er sich nicht angemessen ausdrückt».[48] Das angemessene Reden, das *apte dicere*, wird zum Spiegelbild einer Rhetorik der Architektur, bei der antikisierende Form und christlicher Inhalt übereinstimmen sollen, das Antike entsprechend anzupassen ist. Die schweizerische Renaissancearchitektur scheint auf dieses Problem Antworten gesucht und mit verschiedenen Formen gegeben zu haben.

Reformierte Renaissancen

Bei der 1515 vorgenommenen Erweiterung der Pfarrkirche St. Johann in Schaffhausen zum fünfschiffigen Bau wurde die bestehende gotische Architektur weitergeführt, mit Ausnahme der Doppelreihe von Gewölbekonsolen im neuen südlichen Seitenschiff (Abb. 14). Mit ihnen, mit der Jahreszahl 1517 versehen, hat vermutlich der Konstanzer Augustin Henkel, 1499 Bürger von Schaffhausen geworden, figurative Renaissanceformen in den mittelalterlichen Kontext eingeführt. Sie gilt als früheste datierte Renaissancesteinplastik der Deutschschweiz,[49] ein skulpturales Pendant zu den Wandmalereien von St. Georgen in Stein am Rhein. Der Inhalt scheint unbeschwerter: Die paarweise sich gegenübergestellten Konsolen sind hauptsächlich mit Putten besetzt, darunter einerseits tanzende, andererseits raufende Reigen, auf Girlanden gesetzt. Zu den «anmuthigsten Werken der deutschen Frührenaissance-Plastik» gezählt und als Ausdruck «fröhlichste[r] Renaissancelust» gedeutet,[50] transportiert die Konsolenreihe doch auch anderes. Bei zwei Konsolenpaaren ist die eine als männliche Harpyie, die andere als doppelschwänziges Meermännchen gestaltet. Diese Hybride, die angesichts der geläufiger weiblichen Mischwesen deren Geschlecht umwandeln, thematisieren mit ihrer Platzierung in einem neuen gotischen Umbau vor allem eines: den Wandel, der sich in Mischformen ausdrückt.

In den Seitenschiffkonsolen von St. Johann drückt sich das Bewusstsein einer sich wandelnden Zeit gewis-

Abb. 14 Konsole im südlichen äusseren Seitenschiff von St. Johann, Schaffhausen, Augustin Henkel zugeschrieben, 1517.

sermassen neutral aus. Wer ihnen entlangspaziert, sieht sich zwischen den korrespondierenden, aber gegensätzlichen Ausformulierungen hin und her gerissen: von Westen her von den Mischwesen ausgehend bis zum östlichen Abschluss zwischen tanzendem Frieden und raufendem Streit. Dazwischen geschaltet Konsolen in Vasenform mit Kapitellcharakter, flankiert von Putten, welche die Renaissanceform mit Flöten und Trompeten begrüssen. Davor jedoch die Konsole mit der Datumskartusche, die von zwei in Blattranken ausfransenden Genien gehalten wird. Diesen neuerlichen Hybriden steht eine Konsole mit zwei sich zugekehrten Profilköpfen gegenüber, gerahmt von Füllhörnern. Der strenge Gesichtsausdruck lässt sie eher ernst als fröhlich wirken. Die Frage, ob eine neue Zeit – die Renaissance – Friede oder Streit bedeutet, ist nicht entschieden.

Ein gutes halbes Jahrhundert später zeigt sich eindeutiger das Harmoniebedürfnis, beispielsweise bei der Kirche des Kapuzinerklosters auf dem Wesemlin (erbaut 1584 bis 1588) in Luzern (Abb. 15). Sie steht an der Stelle der früheren gotischen Wallfahrtskapelle Unserer Lieben Frau (nach 1531, geweiht 1556), an die – nachdem das einschiffige Langhaus durch den Steinmetzen Hans Gabaran begonnen wurde – ein hinterer Mönchschor angesetzt und sie als vorderes Altarhaus übernommen wurde. Chor und Schiff überfing Anton Isenmann, der spätere Werkmeister der Stadt Luzern, mit einem Netzrippengewölbe. Westlich wird das Schiff durch drei Arkaden betreten, die eine Empore stützen und den Vorraum mit dem Schiff verbinden. Der Vorraum unter der Empore ist von gotischen Kreuzrippengewölben überdeckt, die Arkaden dagegen sind rundbogig und werden von toskanischen Säulen getragen. Diese Renaissance-‹Läuterung› wird nach Durchschreiten der

Abb. 16 Santa Croce, Riva San Vitale, Giovanni Antonio Piotti, zwischen 1580–1594.

Abb. 15 Kirche des Kapuzinerklosters auf dem Wesemlin, Luzern, von Hans Gabaran und Anton Isenmann, 1584–1588.

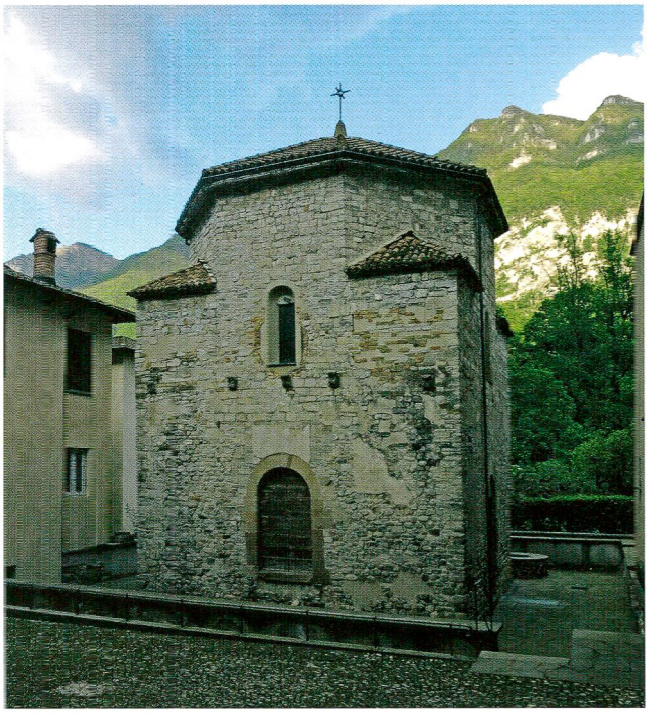


Abb. 17 Baptisterium von Riva San Vitale, 6. Jahrhundert.

Abb. 18 Santa Croce, Riva San Vitale, Zustand vor 1915 mit 1604 erhöhtem Tambour. Aus: *Schweizerische Bauzeitung* 128, Heft 25, 21. Dezember 1946.

Arkaden beim Blick auf das Altarhaus gefestigt. Isenmanns Chorbogen, der den Übergang vom Schiff zum Altarhaus markiert, ist rund und leistet mit der konzentrischen Einpassung in die als Netzrippengewölbe gestaltete Tonne des Schiffs die Verschmelzung von Renaissance und Mittelalter. Sie ist Ausdruck der katholischen Reform in dem ihr verpflichteten Einfachheitsideal der franziskanischen Kapuziner.[51]

Rückbesinnung auf die Einfachheit eines anfänglichen Christentums bietet die fast gleichzeitige Kirche Santa Croce in Riva San Vitale (erbaut zwischen 1580 bis 1594) bei Mendrisio – wenn auch in ganz anderer Auffassung (Abb. 16). Die Qualität des Baus zeigt sich auch daran, dass die Planzeichnungen Giovanni Antonio Piottis (aus Vacallo) früher Pellegrino Tibaldi zugeschrieben wurden und später Carlo Maderno (aus Capolago) als Entwerfer vermutet worden ist.[52] Der Bau entstand als Hauskapelle des Erzpriesters von Riva San Vitale, des Mailänders Giovanni Andrea della Croce. Der Zentralbau mit quadratischem Grundriss und achteckiger Trompenkuppel präsentiert sich mit der im Grundriss angelegten Kreuzform als architektonische Personifikation des Stifters. Ein möglicher Hybris-Vorwurf wird mit dem zugleich vorliegenden architektonischen Reformgedanken gebrochen. Denn die offensichtliche formale Anlehnung an das aus dem 6. Jahrhundert stammende Baptisterium von Riva San Vitale mit seiner in ein Quadrat eingeschriebenen Achteckform verankert die Kirche im Gedanken eines anfänglichen Christentums und einer ihrer architektonischen Primärformen (Abb. 17). Der 1604 achteckig erhöhte Tambour, der die offenbar schadhafte Ellipsenkuppel einschalte und mit Zeltdach abdeckte (1915 rückgebaut), verstärkte die Analogie noch (Abb. 18). Die auffälligen Maskarone, welche die Türen und den Fries des dorischen Aussengebälks besetzen, weisen anderslautende Positionen apotropäisch ab.

Die Kirchen des Kapuzinerklosters auf dem Wesemlin und von Riva San Vitale sind verschiedene architektonische Ausprägungen der eine Renaissance beanspruchenden katholischen Reform. Sie verkörpern gleichzeitig das architektonische Wirken verschiedener Traditionen. Während in Riva San Vitale die Lombardei zum direkten Kontext gehört, war es auf dem Wesemlin mit Anton Isenmann die Steinmetztradition der Prismeller, die sich vom norditalienischen Prismell (Pietre Gemelle) im Valsesia (südlich des Monte Rosa) zuerst ins Wallis und von da weiter in die Deutschschweiz verteilten. Aegidius Tschudi hatte die Steinmetzspezialisierung der Prismeller schon früh notiert.[53] Mit ihnen wurde in der Schweiz das mittelalterliche Steinmetzwissen bis ins 17. Jahrhundert tradiert. Auf Mittelalterlichem aufbauend, waren die Prismeller genauso in der Renaissancearchitektur versiert. Anton Isenmanns Luzerner Rathaus (erbaut 1602 bis 1606) belegt dies exzellent.[54] Das Gebäude führt mit der formalen Anknüpfung an den Ritterscherschen Palast und dem davon abweichenden Bauernhausdach

zugleich vor, wie einer wichtigen katholischen Stadt an der Verschmelzung von Städtischem mit Ländlichem und von Antikisierendem mit Mittelalterlichem gelegen war.

Versöhnungsangebote

Schwierigkeiten bereitet auch die Frage, inwiefern eine schweizerische Renaissancearchitektur sich hinsichtlich katholischer und protestantischer Reformbestrebungen unterscheiden lässt. Der auf die Zentralschweiz gemünzte Vorschlag, dass man «in der Gotik primär einen kirchlichen Stil sah, die Renaissance mehr dem profanen Bereich zuwies»,[55] trifft auf Luzern mit den Beispielen des Rathauses und der Kapuzinerkirche auf dem Wesemlin zu. Er lässt sich für den Sakralbau auch in protestantischen Gebieten verfolgen, da allerdings dem Umstand geschuldet, dass altgläubige Kirchen liturgisch angepasst übernommen wurden und Neubauten erst später entstanden.[56] Auch für den Profanbau gibt es im calvinistischen Genf mit dem Hôtel de Ville ein passendes Beispiel. Der mit Spitzbogenarkaden versehene Rampenturm (erbaut 1555 bis 1580) erscheint als rechteckige Variation französischer Inspirationen etwa Chambords oder Blois'.[57] Das dorische Portal (1556) zur Rampe wurde für seinen «sehr reinen Stil» und als «eines der besten Exemplare der Renaissancearchitektur in der Schweiz» gelobt (Abb. 19).[58] Interessant ist, dass die zum Portal führende Säulenhalle (erbaut 1617 bis 1620) – entworfen vom aus Burgund stammenden Faule Petitot – zwar auf toskanischen, aber gedrungenen Säulen ruht und ihr Kreuzgewölbe teils gotisch profiliert ist.[59]

Die Situation ist eine andere beim vor der Tridentiner Reform entstandenen einzigartigen Rat- und Kaufhaus von Sursee (erbaut 1539 bis 1546) im Kanton Luzern (Abb. 20). Der in Luzern eingebürgerte Prismeller Jakob Zumsteg schuf einen mit Treppengiebel, asymmetrisch verteilten Kreuzstock- und Staffelfenstern sowie Blendmasswerkrahmung der Eingangstüre beim Treppenturm versehenen Bau, der komplett auf italianisierende Renaissanceformen verzichtet (das letzte Turmgeschoss und die geschweifte Haube entstanden 1634). An der Gotthardroute und damit im internationalen Verkehr stehend, wird es in seiner solitären Monumentalität geradezu zum Ausdruck einer auf politische Selbständigkeit pochenden Kleinstadt.[60] Der in den südöstlichen Eckpfeiler eingebaute Pranger scheint dies zu unterstreichen. Er ist gleichsam als Statuennische mit Masswerkbaldachin gestaltet, die darin ausgestellte Gesetzesbrecher wie eine lebendig gewordene Renaissance-Freiplastik aussehen liess. Die ostentative Berufung auf das Mittelalter erscheint als Reaktion auf die Renaissance: ein Bau, der Renaissance-Gedankengut mittelalterlichem Mass unterwirft und zugleich einen rivalisierenden Renaissanceentwurf präsentiert.

Es ist am Beispiel der Herrenhäuser im Kanton Schwyz vorgeschlagen worden, im «bewusste[n] Anknüpfen an traditionelle Formen» die Qualität des schweizerischen ‹Oszillierens› zwischen antikisierender und mittelalterlicher Architektur zu fassen. Die unglückliche Formulierung, darin eine «eklektizistische Mischung von Stilelementen zeitgemässer und traditioneller Formen» und

Abb. 19 Hôtel de Ville, Genf, Portal zum Rampenturm, Pernet de Fosses, 1556; Säulenhalle, Faule Petitot, 1617–1620.

Abb. 20 Rat- und Kaufhaus, Sursee, Jakob Zumsteg, 1539–1546.

Abb. 21 Wendeltreppen-Gehäuse mit Justitia-Statue, Vorraum des Regierungsratssaals des Basler Rathauses, Daniel Heintz, 1581.

Abb. 23 Sebastiano Serlio, *Die gemaynen regeln von der architectur*, Antwerpen 1542, fol. 50r: korinthisches Portal. ZB Zürich, T 74.

Abb. 22 Spiesshof, Basel: Flügelbau Daniel Heintz, 1585–1598.

entsprechend eine «bewusste Stilverspätung» zu sehen,[61] zeigt nochmals die Problematik des stilistisch-chronologischen Ansatzes auf – als ob dem Traditionellen grundsätzlich Zeitgemässheit abgeht. Zudem wird die stilgeschichtliche Vorstellung tradiert, dass es im Europa des 16. Jahrhunderts in Kunstfragen eine taktgebende Instanz – die italienische Renaissance – gegeben habe, der gegenüber alles, was sich einer Mode nicht anschliessen mochte, als rückständig erscheinen muss – was auch im Zugeständnis des Bewussten nicht zurückgenommen ist.

Es stellt sich die heikle Frage, ab wann der Glaube an eine eigene Identität, wie er sich im Rathaus von Sursee ausdrückt, zum Skandalon wird. Das nachtridentinische protestantische Basel versammelt verschiedene Variationen von Versöhnungsversuchen sowohl im Bereich profaner wie sakraler Architektur und dabei insbesondere mit den Arbeiten eines weiteren Prismellers, Daniel Heintz d. Ä. (um 1530/35–96). 1581 errichtete er im Vorraum des Regierungsratssaals des Basler Rathauses das Wendeltreppen-Gehäuse in Masswerk (Abb. 21). In die Ecke links vom Treppeneingang setzte er nischenartig eine Justitita-Skulptur ein, die in ihrer Form (als manieristisch bezeichnet) Gotisches und Renaissanceartiges zu verschmelzen scheint (eine Variation seiner Justitia von 1575 beim Hauptportal des Berner Münsters, dessen Netzgewölbe er auch einzog).[62]

Daniel Heintz' gewissermassen programmatisches Hauptwerk ist der Spiesshof, an dem er im Auftrag des Basler Bankiers Balthasar Irmi, Offizier in französischen Diensten, von 1585 bis 1590 gebaut hat (Abb. 22).[63] Der viergeschossige, anstelle des ausgekernten mittelalterli-

chen Vorgängerhauses errichtete Flügel mit antikischer Säulensuperposition endet nach dorischem Erdgeschoss und zwei ionischen Stockwerken mit einem dritten Obergeschoss, das durch nach vorne sich wölbende, die Fensterhöhe übersteigende Volutenkonsolen ausgezeichnet ist. Diese Besonderheit – ein Ersatz für die zu erwartenden korinthischen oder kompositen Säulen – antwortet dem das ganze Stockwerk einnehmenden Saal, der von einem gotischen Netzgewölbe überfangen ist. Die Voluten sind eine Adaption der Konsolen, die Sebastiano Serlio beim Beispiel der Verdachung eines korinthischen Portals eingesetzt hatte (Abb. 23). Es «representiert ain gross dapfferkait», wie Serlio meint.[64] Die heintzschen Volutenkonsolen, die als abstrakte Hermenpilaster gelesen werden können,[65] stellen sich diesen entsprechend als Mischform heraus, die in der Signalisation einer Verbindung von Antikischem mit Mittelalterlichem Sinn erhalten.

Heintz hatte diese Erfindung im sakralen Rahmen des Basler Münsters vorgebildet. 1580 schuf er den Abendmahltisch, einen steinernen Reckteckblock, der von gepaarten, abstrakten ionischen Hermensäulchen – an Vorder- und Rückseite von Voluten flankiert – umlaufen wird (Abb. 24). Der Tisch stand ursprünglich vor dem (Mitte des 19. Jahrhunderts ans Westende verschobenen) gotischen Chorlettner.[66] Mit der Adaption eines Entwurfs des Niederländers Hans Vredeman de Vries' für eine ionische Kamineinfassung[67] kommt der Vorschlag eines Architekten und Malers zum Einsatz, der verschiedentlich die Vermählung antikischer und gotischer Formen propagiert hatte (Abb. 25).[68] In der zweiten Hälfte der 1590er Jahre gelangte der vor den Religionswirren exilierte Vredeman, wie fast gleichzeitig der Maler Joseph Heintz, der Sohn Daniels, an den Prager Hof. Vielleicht kamen dem irenisch veranlagten Habsburger Rudolf II. künstlerische Versöhnungsangebote entgegen. Sie haben schliesslich auch im katholischen Luzern besonders mit dem Portal der Hofkirche Fuss gefasst.

AUTOR

Michael Gnehm, Dr. phil., Privatdozent für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich, Josefstrasse 165, CH-8005 Zürich

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3, 8, 9, 11, 13–17, 19, 20, 24: Autor.
Abb. 4, 6, 7, 10, 23: Zentralbibliothek Zürich.
Abb. 5: Schweizerisches Nationalmuseum, AG-12967.10.
Abb. 12: ETH Zürich, Graphische Sammlung, Inv. D 8463.
Abb. 18: gta Archiv/ETH Zürich.
Abb. 21: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Foto Tom Bisig.
Abb. 22: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Foto Erik Schmidt.
Abb. 25: Bibliothèque de l'INHA, Paris, Fol Res 207.

Abb. 24 Abendmahltisch, Basler Münster, Daniel Heintz, 1580.

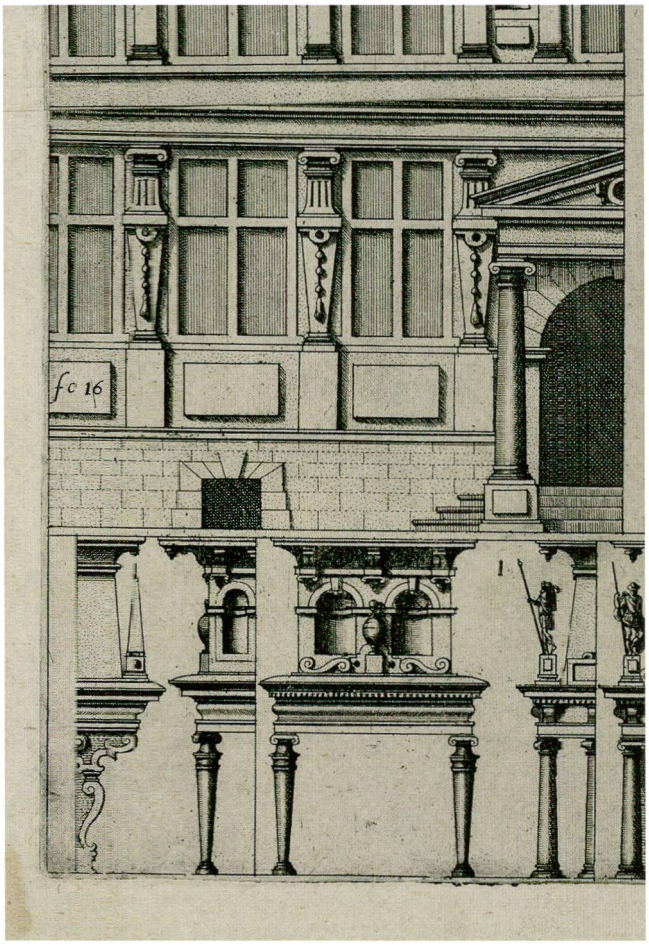


Abb. 25 Hans Vredeman de Vries, *Architectura*, Antwerpen 1577, Taf. 16, Detail.

ANMERKUNGEN

1 Adolf Reinle, *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus* (= Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 3), Frauenfeld 1956, S. 4. Zu Erasmus' Empfehlungsschreiben siehe Hans Reinhardt, *Erasmus und Holbein*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 81, 1981, S. 41–70, hier S. 57.

2 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 18.

3 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 19.

4 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 20. Siehe auch Hans Hoffmann, *Das Problem der Stilverspätung in der schweizerischen Kunst*, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 40, Heft 3, 1938, S. 201–211.

5 Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 6 (= Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 47), Basel 1963, S. 394.

6 Johann Rudolf Rahn, *Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz: Das Nachleben der Gotik*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 5, Heft 1, 1881, S. 1–20, hier S. 9. Siehe zum «Nachleben der Gotik» Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 42–52.

7 Jean Courvoisier, *Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Neuchâtel*, Bd. 1 (= Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse, Bd. 33), Basel 1955, S. 419. – Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 35.

8 Siehe etwa Heinrich Wölfflin, *Die Architektur der deutschen Renaissance*, München 1914.

9 Johann Rudolf Rahn (vgl. Anm. 6), S. 5, 11, 12 14.

10 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 22.

11 Adolf Reinle, *Wesenszüge innerschweizerischer Baukunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: Unsere Kunstdenkmäler 16, Heft 3, 1965, S. 114–121, hier S. 116.

12 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 24.

13 Emil Maurer, *Im Niemandsland der Stile: Bemerkungen zur Schweizer Architektur zwischen Gotik und Barock*, in: Unsere Kunstdenkmäler 31, Heft 4, 1980, S. 296–316, hier S. 305.

14 Jean Courvoisier (vgl. Anm. 7), S. 200. – Odette Roulet, *Laurent Perroud: un sculpteur du XVIe siècle à l'esprit ouvert*, in: Le Landeron: histoires d'une ville, hrsg. von Jacques Bujard u. a., Hauterive 2001, S. 125–128.

15 Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 2 (= Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 30), Basel 1953, S. 300–314. – Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 18–20, 124–125. – Adolf Reinle, *Ritterscher Palast, Regierungsgebäude in Luzern* (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 235), Bern 1978. – Aldo Crivelli, *Artisti ticinesi in Europa* (= Artisti ticinesi nel mondo, Bd. 3), Locarno etc. 1970, S. 74–75.

16 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 20.

17 Jonas Kallenbach, *Der Rittersche Palast in Luzern*, 2 Bde., Diss., ETH Zürich, Bd. 1 (Typoskript), Zürich 2013, S. 175, 178–180, 191.

18 Sebastiano Serlio, *Die gemaynen regeln von der architectur uber die funf manieren der gebeu*, Antwerpen 1542 (it. 1537), fol. 15v.

19 Manfredo Tafuri, *Ipotesi sulla religiosità di Sebastiano Serlio*, in: Sebastiano Serlio, hrsg. von Christof Thoenes, Mailand 1989, S. 57–66.

20 Adolf Reinle (vgl. Anm. 11), S. 114.

21 Matthaeus Merian, *Topographia Helvetiae, Rhaetia et Valesiae*, [Frankfurt a. M.] 1642, S. 51–52.

22 Dazu die Originalzeichnungen in *Eigentlicher Abriß der Heidnischen Silbernen Blatten, So Anno 1633. zu Wettingen Vnder der Erden gefunden worden*, 1633, Zürich, Landesmuseum, Graphische Sammlung, KS.1A.3.1.1S. Siehe Ferdinand Keller, *Statistik der römischen Ansiedelungen in der Ostschweiz* (= Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft, Bd. 15.3), Zürich 1864, S. 63–158, hier S. 133–135 und Taf. 13–14. – Felix Stähelin, *Die Schweiz in römischer Zeit*, Basel 1927, S. 490 und Abb. 155. – Christoph Simonett, *Der römische Silberschatz aus Wettingen*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 8, Heft 1, 1946, S. 1–15, hier S. 3 und Taf. 1–4. – Roman W. Brüschweiler u. a., *Geschichte der Gemeinde Wettingen*, Baden 1978, Abb. 1–11 vor S. 625. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. 7, von Peter Hoegger, Basel 1995, S. 183–184 und 220, Abb. 230.

23 Matthaeus Merian (vgl. Anm. 21), S. 52.

24 Erstmals gedruckt in Aegidius Tschudi, *Gallia Comata*, Konstanz 1758, S. 137. Siehe auch Salomon Vögelin, *Wer hat zuerst die römischen Inschriften in der Schweiz gesammelt und erklärt?*, in: Jahrbuch für schweizerische Geschichte 11, 1886, S. 27–164, hier S. 30, 57, 158.

25 P. Cornelius Tacitus, *Historia Augusta*, Basel 1519, Einbandinnenseite, Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek, RarF 41 (a). Siehe Roman W. Brüschweiler u. a. (vgl. Anm. 22), S. 43–44 und Abb. vor S. 41. – Peter Hoegger (vgl. Anm. 22), 1995, S. 199, 224 (Anm. 79).

26 Johannes Stumpf, *Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten, Landen vnd Völckeren Chronick*, Bd. 1, Zürich 1548, fol. 18v; ibid., Bd. 2, fol. 170r–v. Siehe auch Salomon Vögelin (vgl. Anm. 24), S. 110–111.

27 Zum Verhältnis von Humanismus und Renaissance in der Schweiz siehe Thomas Maissen, *Literaturbericht Schweizer Humanismus*, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 50, Heft 4, 2000, S. 515–544.

28 Frank Hieronymus, *Basler Buchillustration 1500–1545* (= Oberrheinische Buchillustration, Bd. 2), Basel 1984, S. 246–250, 368–369.

29 P. Cornelius Tacitus (vgl. Anm. 25), S. 1 (Venus und Cupido, wiederholt auf S. 49), 331 (Artes liberales).

30 P. Cornelius Tacitus (vgl. Anm. 25), S. 114. Siehe Frank Hieronymus (vgl. Anm. 28), S. 368–369.

31 Beatus Rhenanus, *Rerum Germanicarum libri tres*, Basel 1531, S. 3.

32 Beatus Rhenanus (vgl. Anm 31), S. 3–4. – Felix Mundt, *Beatus Rhenanus: Rerum Germanicarum libri tres (1531). Ausgabe, Übersetzung, Studien*, Tübingen 2008, S. 29–33.

33 Alexander Demandt, *Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt*, München 1984, S. 110 (zum «Germanenstolz» der «Humanisten nördlich der Alpen»).

34 Die schon in Rhenanus' *Germania*-Kommentar (P. Cornelius Tacitus, *De moribus et populis Germaniae libellus cum commentariolo*, Basel 1519, S. 43) zu findende Unterscheidung in *prisca* und *media antiquitas* (gemeint ist die Antike der Kaiserzeit und die Spätantike) wurde (anders als in der Literatur angegeben) nicht von Rhenanus eingeführt; sie findet sich zuvor in Erasmus von Rotterdam, *De duplici copia rerum ac verborum commentarii duo*, Paris 1512, fol. 53v: «Nam alia sunt prisca, alia mediae antiquitatis, alia recentia, nonnulla etiam domestica.» Siehe Peter Schaeffer, *The Emergence of the Concept ‹Medieval› in Central European Humanism*, in: The Sixteenth Century Journal 7, Heft 2, Oktober 1976, S. 21–30, hier S. 27–28 (so auch jüngere Literatur).

35 Aegidius Tschudi, *Die vralt warhafftig Alpisch Rhetia*, Basel 1538, fol. B4r. Siehe auch Peter Schaeffer (vgl. Anm. 34), S. 29–30.

36 Peter Meyer, *Monumenti d'Arte e di Storia del Canton Ticino*, in: Schweizerische Bauzeitung 91, Heft 50, 13. Dezember 1973, S. 1215–1219, hier S. 1216. Siehe Virgilio Gilardoni, *I monumenti d'arte e di storia del Canton*

Ticino, Vol. 1, Basel 1972, S. 24–60. – Elfi Rüsch / Riccardo Carazzeti, *Locarno: das Schloss und die Casorella* (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 711), Bern 2002.

37 Siehe Frank Hieronymus (vgl. Anm. 28), S. 391–392. – Christian Müller (Red.), *Hans Holbein der Jüngere: Die Jahre in Basel 1515–1532*, München etc. 2006, S. 441–442; vgl. ebd. S. 126–127.

38 Hans Reinhardt, *Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 39, Heft 4, 1982, S. 253–276, hier S. 257. – Oskar Bätschmann, *Holbeins künstlerische Beziehungen zu Italien und Frankreich*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, Hefte 2–4, 1998, S. 131–150, hier S. 149 (Anm. 44).

39 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 5, 7, 56–59. – Reinhard Frauenfelder, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen,* Bd. 2 (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 39), Basel 1958, S. 111–143 – Agnes Scherer, *Schwören wie einst Scipio*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 70, Heft 1, 2013, S. 5–40.

40 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 58. – Reinhard Frauenfelder (vgl. Anm. 39), S. 142.

41 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 11. Siehe auch Johann Rudolf Rahn, *Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 3, Heft 4, 1880, S. 387–401, hier S. 396–401.

42 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 11–12, 123–126.

43 Erasmus von Rotterdam, *Convivium religiosum/Das geistliche Gastmahl*, in: ders., Ausgewählte Schriften, Bd. 6, übers. von Werner Welzig, Darmstadt 1967, S. 20–123, hier S. 95. – Erasmus von Rotterdam, *Colloquies*, übers. von Craig R. Thomson, Bd. 1 (= Collected Works of Erasmus, Bd. 39), Toronto etc. 1997, S. 170–243, hier S. 198–199. Siehe Giuseppe Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Reggio Calabria/Rom 1981, S. 30, 41 (Anm. 125), 155, 157. – Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: Principi, città, architetti*, Turin 1992, S. 234.

44 Erasmus von Rotterdam (vgl. Anm. 43), 1997, S. 238 (Anm. 250).

45 Erasmus von Rotterdam, *Sileni Alcibiadis*, in: ders., Io. Frobenius studiosis omnibvs s. d. Accipito candide lector, Erasmi Roterodami, prouerbiorum Chiliadas, Basel [1515], S. 466–474, hier S. 470. – Erasmus von Rotterdam, *Adages*, übers. von R. A. B. Mynors (= Collected Works of Erasmus, Bd. 34), Toronto etc. 1992, S. 262–282, hier S. 271. Siehe Manfredo Tafuri (vgl. Anm. 43), S. 233.

46 Martin Luther, *An den Christlichen Adel teutscher Nation: von des Christlichen stantes besserung*, Wittenberg [1520], fol. E2v. Siehe Giuseppe Scavizzi (vgl. Anm. 43), S. 43–45, 52–53, 114 (Anm. 7), 200.

47 Raffaele Maffei, *Brevis sub Iulio Leoneque historia*, ca. 1520. Siehe John F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore/London 1983, S. 221–222.

48 Erasmus von Rotterdam, *Ciceronianus sive De optimo dicendi genere/Der Ciceronianer oder Der beste Stil*, in: ders., Ausgewählte Schriften, Bd. 7, übers. von Theresia Payr, Darmstadt 1972, S. 2–355, hier S. 233, 352. Siehe auch John F. D'Amico (vgl. Anm. 47), S. 140–142. – Manfredo Tafuri (vgl. Anm. 43), S. 226.

49 Reinhard Frauenfelder, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen,* Bd. 1 (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 26), Basel 1951, S. 190.

50 Johann Rudolf Rahn (vgl. Anm. 6), S. 2. – Wilhelm Lübke, *Geschichte der deutschen Renaissance*, 1. Hälfte (= Geschichte der Baukunst, Bd. 5), Stuttgart 1873, S. 240.

51 Adolf Reinle 1953 (vgl. Anm. 15), S. 357–370, hier S. 362, 367, 370. – Adolf Reinle, *Kapuzinerkloster Wesemlin, Luzern* (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 33), [Bern] 1959, S. 2–3, 5–6.

52 Ernst Schmid, *Santa Croce in Riva San Vitale: Schweizerisches Nationaldenkmal*, in: Schweizerische Bauzeitung 128, Heft 25, 21. Dezember 1946, S. 311–315. – Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 14–16. – Laura Damiani Cabrini, *Die Kirche Santa Croce*, in: Riva San Vitale: das Baptisterium San Giovanni und die Kirche Santa Croce (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 800), hrsg. von Rossana Cardani Vergani / Laura Damiani Cabrini, Bern 2006, S. 22–38. – Stefano Della Torre, *Santa Croce di Riva San Vitale: l'architettura*, in: Camillo Procaccini (1591–1629): le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino, hrsg. von Daniele Cassinelli / Paolo Vanoli, Mailand 2007, S. 104–113.

53 Aegidius Tschudi (vgl. Anm. 35), fol. O4v; dazu Aegidius Tschudi (vgl. Anm. 24), S. 357. Siehe Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 51–52. – Elena Ronco, *I maestri prismellesi e il tardogotico svizzero (1490–1699)*, Magenta (Mailand) 1997, S. 21, 32–33. – Stephan Gasser / Katharina Simon-Muscheid / Alain Fretz, *Skulpturenexport im Spätmittelalter: ein Freiburger Retabel des frühen 16. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 63, Heft 4, 2006, S. 291–308, hier S. 300.

54 Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 3 (= Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 31), Basel 1954, S. 3–48. – Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 20–22, 51. – Heinz Horat, *Luzern, Rathaus* (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 301), Bern 1981.

55 Adolf Reinle (vgl. Anm. 11), S. 116.

56 Georg Germann, *Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz: Von der Reformation bis zur Romantik*, Zürich 1963.

57 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 36–38.

58 Camille Martin, *La Maison de Ville de Genève*, Genf 1906, S. 70.

59 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 37.

60 Siehe André Meyer, *Rathaus von Sursee* (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 188), Basel 1976, S. 1–2. Siehe auch Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 4 (= Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 35), Basel 1956, S. 456–467.

61 Markus Bamert, *Bewusste Stilverspätung: Steinmetzarbeiten zwischen Spätgotik und Barock*, in: Herrenhäuser in Schwyz, hrsg. von Markus Bamert / Markus Riek, Bern 2012, S. 114–121, hier S. 114–116.

62 Adolf Reinle (vgl. Anm. 1), S. 49, 132. – Patricia Bielander, *Die beiden Justitia-Statuen des Südwalser Baumeisters und Bildhauers Daniel Heintz I.*, in: Blätter aus der Walliser Geschichte 28, 1996, S. 7–79.

63 Barbara Hauss, *Der Renaissancebau des «Spiesshofes» in Basel*, Basel 1992. – Martin Möhle, *Der Spiesshof in Basel* (= Schweizerische Kunstführer, Bd. 881), Bern 2010.

64 Sebastiano Serlio (vgl. Anm. 18), fol. 50r.

65 Barbara Hauss (vgl. Anm. 63), S. 25, 56–57, 110–112.

66 Siehe die Zeichnung von 1829 bei Johanna Strübin Rindisbacher, *Daniel Heintz. Architekt, Ingenieur und Bildhauer im 16. Jahrhundert*, Bern 2002, S. 174.

67 Hans Vredeman de Vries, *Architectura, ou Bastiment, prins de Vitruue, & des Anchiens Escriuains*, Antwerpen 1577, Taf. 16. Siehe Barbara Hauss (vgl. Anm. 63), S. 69, 116.

68 Michael Gnehm, *Die «alte und newe manier» in Vredeman de Vries' Perspektive*, in: Hans Vredeman de Vries und die Folgen, hrsg. von Heiner Borggrefe / Vera Lüpkes, Marburg 2005, S. 190–198.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Renaissancearchitektur in der Schweiz hat um 1520, als in der Malerei die Brüder Holbein antikische Kunst salonfähig machten, keinen vergleichbaren Gesamtbau zu bieten. Hier von «Stilverspätung» oder einem hartnäckigen «Nachleben der Gotik» zu sprechen – wie der Rittersche Palast in Luzern und die Maison des Halles in Neuchâtel belegen sollen – bedeutet, den stilistisch-chronologischen Ansatz auf Kosten einer politisch-religiösen Perspektive zu favorisieren. Die gleichzeitige Präsenz von gänzlich gotischen Gebäuden wie dem Rathaus in Sursee und vielen Beispielen architektonischer Mischformen legt tatsächlich den Willen nahe, gegenüber einer mit dem päpstlichen Hof in Rom assoziierten künstlerischen Vorherrschaft Stellung zu beziehen. Die ab den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gehäuften Versuche, Antikisches mit Mittelalterlichem zu verschmelzen, können vor dem Horizont gleichzeitiger humanistischer Bemühungen um eine von Italien unabhängigere politische Identität gelesen werden. In den verschiedenen Architekturmischformen des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts machen sich künstlerische Vorschläge der Versöhnung politischer und religiöser Streitigkeiten bemerkbar, welche die Schweiz selber prägten – Vorschläge, die besonders von den vielen in die Schweiz eingewanderten Architekten aus dem Valsesia ausgingen.

RIASSUNTO

Attorno al 1520 l'architettura rinascimentale in Svizzera non ha da offrire alcuna costruzione complessiva comparabile all'arte anticheggiante resa presentabile nella pittura dai fratelli Holbein. Parlare in questi casi di un «ritardo stilistico» o di un'insistente «sopravvivenza del gotico», come devono provare i casi del palazzo Ritter di Lucerna e della Maison des Halles a Neuchâtel, significa favorire il principio stilistico cronologico a scapito di una prospettiva politica e religiosa. La presenza contemporanea di edifici in stile completamente gotico come il municipio di Sursee e di numerosi esempi di forme miste di architettura, suggerisce a tutti gli effetti la volontà di affrancarsi dal predominio artistico associato alla corte papale a Roma. I tentativi sempre più frequenti a partire dai primi decenni del XVI secolo di fondere l'antico con il medievale possono essere considerati nel contesto degli sforzi umanistici volti a stabilire un'identità politica più indipendente dalla penisola italiana. Diverse forme di architettura miste dell'ultimo quarto del XVI secolo evidenziano proposte artistiche per la ricomposizione delle liti politiche e religiose che caratterizzavano la stessa Svizzera. Tali proposte provenivano in particolare dai numerosi architetti migrati in Svizzera dalla Valsesia.

RÉSUMÉ

La Suisse, autour de 1520, ne possède aucun bâtiment de style Renaissance qui, dans son totalité, soit aussi antiquisant que ce que l'on trouve dans l'art des frères Holbein. Parler de « retard stylistique » ou de « survivance du gothique » – comme le palais Ritter à Lucerne ou la Maison des Halles à Neuchâtel devaient en témoigner – signifie favoriser l'approche stylistico-chronologique aux dépens d'une perspective politico-religieuse. La présence simultanée d'édifices entièrement gothiques, comme l'Hôtel de Ville de Sursee, et de plusieurs exemples architecturaux d'expression hybride suggère, en effet, la volonté de prendre position face à une prédominance artistique associée à la cour papale de Rome. Les tentatives observées fréquemment, depuis les premières décennies du XVIe siècle, de fondre les éléments antiquisants et ceux de l'art médiéval peuvent être lues dans le contexte des efforts humanistes visant, à l'époque, à obtenir une identité politique plus indépendante de l'Italie. La diversité des formes architecturales hybrides du dernier quart du XVIe siècle se manifeste dans les propositions artistiques visant à réconcilier les différends politiques et religieux qui marquaient la Suisse elle-même – propositions avancées surtout par les nombreux architectes immigrés de la Valsesia.

SUMMARY

Renaissance architecture in Switzerland has no buildings around 1520 that as a whole adopt classical forms in the way the art of the Holbein brothers promulgated them in their paintings. To speak of «delayed style» or a stubborn «Gothic afterlife» – as supposedly illustrated by the Ritterscher Palast in Lucerne and the Maison des Halles in Neuchâtel – prioritizes a stylistic-chronological approach at the expense of a political and religious perspective. The contemporary introduction of entirely Gothic buildings like the town hall in Sursee and numerous examples of a mixture of architectural styles would, in fact, seem to indicate the wish to take a stand in relation to the artistic dominance of the papal court in Rome. Increasing attempts, from the first decades of the 16th century, to blend the styles of antiquity and the Middle Ages might be interpreted within the context of simultaneous humanist efforts to forge a political identity that is more independent from Italy. The mix of architectures that marks the last quarter of the 16th century demonstrates an interest in reconciling political and religious differences – proposals emanating primarily from the numerous architects who had immigrated to Switzerland from Valsesia.