



Fritz Barth

**Vom segensreichen Wirken der Fehler und anderem.  
Vier Essays zur Architektur**

128 S. mit 58 Abb., 145 x 210 mm, broschiert, deutsch  
ISBN 978-3-86905-023-2  
Euro 29.00, £ 26.00, US \$ 36.00

Der vorliegende Band versammelt vier kleinere essayistische Texte, die über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten entstanden sind und deren unterschiedliche Themen sich mit eher abgelegenen Bereichen der Architektur befassen. *Steine zu Wörtern* untersucht das eigentümliche, singuläre Erscheinen der Architektur im schriftstellerischen Werk von Hans Henry Jahnn. *Vom segensreichen Wirken der Fehler*, ein grotesker Gegenentwurf zu der verbreiteten Auffassung, die Stilentwicklung verdanke sich nichts anderem als hehrem Streben, versucht, den Einflüssen von Fehlern und Mißverständnissen auf die Spur zu kommen, Kalamitäten, deren Auswirkungen auf die Architektur wohl verschwiegen werden mögen, doch kaum zu unterschätzen sind. Um Verschwiegenes geht es auch in *Die verschwiegene venustas*, eine Studie zu einem entlegenen Feld des Barock, nämlich der pietistischen Architektur der Franckeschen Stiftungen zu Halle, die sich, bei aller Schlichtheit der Erscheinung, als eine unerwartete Manifestation elaboriertester barocker Rhetorik erweist. *Architektur als Zeitreise* schließlich setzt sich mit dem 1913 von Aldo Andreani errichteten Gebäude der Handelskammer in Mantua auseinander, dessen outrierte Kombination historischer Versatzstücke bei sorgfältiger Betrachtung ein überraschend präzises Programm und Konzept zutage treten läßt, einen historisch-kritischen Eklektizismus am Scheideweg zur sich formierenden Moderne. Ein im Anhang beigegebener Vortrag unternimmt es, das »Architektonische«, dessen Bestimmung als ein der Architektur innewohnendes Prinzip die vier Texte gewissermaßen von der Randbereichen her versuchsweise betreiben, etwas genauer ins Auge zu fassen.

Fritz Barth, geboren 1958, studierte Architektur an der Universität Stuttgart und an der ETH in Zürich. Er betreibt ein Architekturbüro in Fellbach, ist Inhaber der Honorarprofessur für Baugestaltung an der Bauhaus-Universität in Weimar und Autor einer Anzahl von Büchern, die sich mit der Architektur und ihrem Umfeld auseinandersetzen, darunter eine Studie zur Ikonographie italienischer Gärten des 16. Jahrhunderts (*Die Villa Lante in Bagnaia*, Edition Axel Menges 2001), eine Monographie über Johann Blasius Santini-Aichel, eines Architekten im Umkreis des böhmischen Radikalbarock (*Santini. Ein Baumstempel des Barock in Böhmen*, 2004), eine Studie über den Festungsbau der frühen Neuzeit in Italien (*Zeichen des Wehrhaften. Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini / Martial Signifiers. Fortress Complexes by Francesco di Giorgio Martini*, Edition Axel Menges 2011) sowie eine eingehende Betrachtung des Melnikowhauses in Moskau, eines Hauptwerks der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts (*Konstantin Melnikow und sein Haus / Konstantin Melnikov and his House*, Edition Axel Menges 2015).

Auslieferungen

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-24**  
**fax +49-7154-1327-13**  
**menges@brocom.de**

**Gazelle Book Services Ltd.**  
**White Cross Mills**  
**Hightown**  
**Lancaster LA1 4XS**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1524-528500**  
**fax +44-1524-528510**  
**sales@gazellebookservices.com**

**National Book Network**  
**15200 NBN Way**  
**Blue Ridge Summit, PA 17214**  
**USA**  
**tel. +1-800-4626420**  
**fax +1-800-3384550**  
**customer@nbnbooks.com**



Fritz Barth

**Vom segensreichen Wirken der Fehler und anderem.  
Vier Essays zur Architektur**

128 pp. with 58 illus., 145 x 210 mm, soft-cover, German  
ISBN 978-3-86905-023-2  
Euro 29.00, £ 26.00, US\$ 36.00

The present volume brings together four smaller essayistic texts written over a period of two decades and whose different themes deal with rather remote areas of architecture. *Steine zu Wörtern* examines the peculiar, singular appearance of architecture in the literary work of Hans Henny Jahnn, a major German author of the 20th century. *Vom segensreichen Wirken der Fehler*, a grotesque counter-draft to the widespread view that the development of style is due to nothing more than noble striving, attempts to trace the influences of mistakes and misunderstandings, calamities whose effects on architecture, although concealed, are hardly to be underestimated. A different facet of the concealed is treated in the study of a remote field of the Baroque, *Die verschwiegene venustas*, dealing with the Pietist architecture of the Franckesche Stiftungen in Halle which, despite its simplicity of appearance, reveals an unexpected manifestation of the most elaborate Baroque rhetoric. Finally, *Architektur als Zeitreise* deals with the building of the Chamber of Commerce in Mantua, erected in 1913 by Aldo Andreani, whose somewhat outré combination of historical set pieces, when carefully considered, reveals a surprisingly precise programme and concept, a historical-critical eclecticism at the crossroads of the emerging modernism. A lecture attached in the appendix takes a closer look at the »architectonic«, whose determination as an inherent principle of architecture the four texts tentatively operate from the periphery of the field to grasp.

Fritz Barth, born in 1958, studied architecture at the University of Stuttgart and the ETH in Zurich. He runs an architectural offices in Fellbach and Berlin, holds the honorary professorship for building design at the Bauhaus University in Weimar and is the author of a number of books dealing with architecture and its environment, including a study on the iconography of 16th century Italian gardens (*Die Villa Lante in Bagnaia*, Edition Axel Menges 2001), a monograph on Johann Blasius Santini-Aichel, an architect associated with Bohemian Radical Baroque (*Santini. Ein Baumeister des Barock in Böhmen*, 2004), a study of early fortress construction in Italy (*Zeichen des Wehrhaften. Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini/Martial Signifiers. Fortress Complexes by Francesco di Giorgio Martini*, Edition Axel Menges 2011) as well as a detailed study of the Melnikov House in Moscow, a major work of early 20th century architecture (*Konstantin Melnikov und sein Haus/Konstantin Melnikov and his House*, Edition Axel Menges 2015).

Distributors

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-24**  
**fax +49-7154-1327-13**  
**menges@brocom.de**

**Gazelle Book Services Ltd.**  
**White Cross Mills**  
**Hightown**  
**Lancaster LA1 4XS**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1524-528500**  
**fax +44-1524-528510**  
**sales@gazellebookservices.com**

**National Book Network**  
**15200 NBN Way**  
**Blue Ridge Summit, PA 17214**  
**USA**  
**tel. +1-800-4626420**  
**fax +1-800-3384550**  
**customer@nbnbooks.com**

FRITZ BARTH, \*1958, studierte Architektur an der Universität Stuttgart und wurde mit einer Arbeit zur Ikonographie manieristischer Gärten an der ETH Zürich promoviert (*Die Villa Lante in Bagnaia*, Edition Axel Menges 2002).

Er betreibt ein Architekturbüro in Fellbach, ist Inhaber der Honorarprofessur für Baugestaltung an der Bauhaus-Universität in Weimar und Autor einer Anzahl von Büchern, die sich mit der Architektur und ihrem Umfeld auseinandersetzen, darunter einer Monographie über Johann Blasius Santini-Aichel, einen Architekten im Umkreis des böhmischen Radikalbarock (*Santini. Ein Baumeister des Barock in Böhmen*, 2004), einer Studie über den Festungsbau der Renaissance (*Zeichen des Wehrhaften. Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini*, Edition Axel Menges 2011) oder einer eingehenden Betrachtung des Melnikovhauses in Moskau, eines Hauptwerks der frühen sowjetischen Architektur (*Konstantin Melnikov und sein Haus*, Edition Axel Menges 2015).

Der vorliegende Band versammelt vier kleinere Texte, die über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten entstanden sind und deren unterschiedliche Themen sich mit eher abgelegenen Bereichen der Architektur auseinandersetzen, so ihrem eigentümlichen Erscheinen im schriftstellerischen Werk von Hans Henny Jahnn, dem stilbildenden Wirken von Fehlern und Mißgeschicken, der unerwarteten Manifestation barocker Rhetorik in der pietistischen Architektur um 1700 und dem historisch-kritischen Eklektizismus der Handelskammer in Mantua.

Was die Texte verbindet, ist der Versuch einer eingrenzenden Bestimmung des Architektonischen als der Architektur innewohnendes Prinzip, gewissermaßen seiner Erfassung von den Randbereichen her.

029.00 Euro  
026.00 £  
036.00 US \$

ISBN 978-3-86905-023-2  
5 3 6 0 0  
9 783869 050232



FRITZ BARTH

VOM SEGENSREICHEN WIRKEN DER FEHLER

MENGES

FRITZ BARTH

VOM SEGENSREICHEN WIRKEN  
DER FEHLER  
UND ANDEREM

VIER ESSAYS  
ZUR ARCHITEKTUR

EDITION AXEL MENGES

FRITZ BARTH

VOM SEGENSREICHEN WIRKEN  
DER FEHLER  
UND ANDEREM

VIER ESSAYS  
ZUR ARCHITEKTUR

EDITION AXEL MENGES

STEINE ZU WÖRTERN <i>Vom Ungebauten bei Hans Henny Jahnn</i>	7
VOM SEGENSREICHEN WIRKEN DER FEHLER <i>Eine Gegenposition</i>	29
DIE VERSCHWIEGENE VENUSTAS <i>Pietistischer Barock</i>	65
ARCHITEKTUR ALS ZEITREISE <i>Der Kritische Eklektizismus der Handelskammer in Mantua</i>	89
ANHANG: ZUR BESTIMMUNG DES ARCHITEKTONISCHEN <i>Eine Festtagsrede</i>	121
Bibliographische Angaben und Nachweis der Abbildungen	127

als »die zweckloseste der Künste«: denn »nur das Zwecklose wird vom Hauch des Ewigen berührt. Man kann Wolkenkratzer so hoch bauen, wie man es vermag, es werden keine Türme sein.«<sup>22</sup>

Ans Ende sei hier eine Textstelle aus der »Nachschrift« gesetzt, die man als Jahnn's architektonisches Glaubensbekenntnis auffassen kann und wo die Themen, um die sein Denken kreist, in der »Tatsächlichkeit des Steins« zusammengefaßt sind:<sup>23</sup> »Die Baukunst ist eine Kunst der Masse. Jedes Bauwerk ist eine Höhle – erhöhter Stein. Der Atem des Steins ist die Gravitation. Wird dem Stein der Atem genommen und der Raum an sich geschaffen, entsteht die Kulisse. [...] Die romanischen Bauten [...] sind vom Geiste des Steins. In ihnen sind die Gewißheiten der wirklichen Welt. In ihnen ist der Leib der Erde. In manchen fühlt man sich wie vom Stein umarmt, gar nicht geängstigt, sondern befriedet. [...] Den Stein, der noch nicht an den Formen zergangen war, konnten wir lieben.«

*Für Hans Geigenmüller*

<sup>22</sup> *Fluß ohne Ufer II*, 297.

<sup>23</sup> *Fluß ohne Ufer I*, 683.

—  
Die Texte von Hans Henny Jahnn wurden nach den folgenden Ausgaben zitiert:

*Perrudja*, 2 Bde., Berlin 1929.

*Fluß ohne Ufer*, 3 Bde., Hamburg 1986.

*Dramen I*, hrsg. v. Ulrich Bitz, Hamburg 1988.

*Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915-1935*, hrsg. v. Uwe Schweikert, Hamburg 1991.

*Frühe Schriften*, hrsg. v. Uwe Schweikert, Hamburg 1993.

## VOM SEGENSREICHEN WIRKEN DER FEHLER

### *Eine Gegenposition*

**I**N EINEM um 1960 entstandenen Entwurf für ein Fernsehspiel, einer so amüsanten wie grotesken Pilgerfahrt durch von abenteuerlichen Spukgestalten bewohnte Galaxien, imaginiert Stanislaw Lem Gott nicht, wie es in der Nachfolge des Augustinus das Mittelalter tat, als Autor – Verfasser zweier Bücher: der Heiligen Schrift und der Welt –, nicht wie die Renaissance als bildenden Künstler, dessen Kunstwerk, *ars dei*, die Schöpfung ist, oder, wie das 17. und das 18. Jahrhundert, als Uhrmacher, sondern als einen Koch, der, riesig, gutmütig und recht zerstreut, mit sanftem Baß Rezepte murmelnd, spiralförmige galaktische Fladen rührt. Unterläuft ihm, was nicht selten vorzukommen scheint, ein Fehler, so brennt der Sonnenteig an, es bilden sich Klümpchen, und das Ganze wird zu kleistriger Suppe; nach dem Erkalten entstehen Eiweiße, Evolution und Menschheit und Zivilisation – das Rezept ist tüchtig mißlungen. Der zerknirschte Demiurg, untröstlich ob dieses Malheurs, entschuldigt sich bei seinen Geschöpfen.<sup>1</sup>

Das Ergebnis mag zwar ein gänzlich anderes sein als das vom Weltenbaumeister intendierte, doch geht es beim Schöpfer nicht anders zu als bei den gemeinen Köchen, wo Mißgeschicke viel weitreichendere Folgen haben als das unmittelbare Mißlingen und wo gerade die Fehler es sind, die ein Sprengen des engen Horizonts des Erprobten, ein Transzendieren des überschaubaren Kreises des Gesicherten und Gewollten erzwingen. Ist der Fehler also eine List des Geists der

<sup>1</sup> »Die Forschungsreise des Professors Tarantoga«, in: Lem 1977, 37-106.

Kochkunst, ein etwas ruckartiger Aufbruch zu neuen Ufern? — Es ist kaum in Zweifel zu ziehen, daß ein beträchtlicher Teil der Innovationen nicht zielgerichtetem Streben, also einem Kochkunstwollen, sein Dasein verdankt, sondern aus Fehler und Malheur geboren wird — sei es, daß das Vermasselte selbst sich als unerwartete Köstlichkeit erweist, sei es, daß die Notwendigkeit zum Rettungswerk unfreiwilliger Ansporn ist und Räume eröffnet, die sonst vielleicht auf ewig verschlossen wären.

Fraglos bleibt dies nicht auf die Bereitung von Nahrung beschränkt. Die Militärgeschichte böte gewiß reichliches Material, auch die der Medizin, doch wird in solchen männerbündlerischen Gesellschaften das Lob des Fehlers noch weniger als in anderen Disziplinen gesungen werden, und Beweise oder Indizien erreichen die Öffentlichkeit bloß in Gestalt ehrabschneiderischer Verleumdungen, wie etwa das Gerücht um die Erfindung der Chiari-Beckenosteotomie, wonach zu Beginn ein Becken eher unabsichtlich durchgemeißelt worden sei.<sup>2</sup> Von Flemings Entdeckung des Penicillins sind ähnliche Anekdoten in Umlauf.

Eine »Universalgeschichte der Fehler« wäre ein ebenso verdienstvolles wie enzyklopädisches Unterfangen — nicht als bloßstellende Häme, sondern als eine Untersuchung, wie ein Störendes, zunächst als Falsches Aufgefaßtes, ins Positive gewendet zum Teil der Traditionslinie werden kann und sich seinen Platz im Reich des Korrekten erobert (auch der umgekehrte Vorgang wäre von Interesse) — wie darüber hinaus ein Fehler auf das Regelwerk selbst, seine Voraussetzung, modifizierend und korrigierend einwirkt.

Beschränken wir unsere Betrachtung auf die Architektur, ein Gebiet, für dessen Entwicklung die angedeuteten Niederungen des Alltags vielleicht in nicht geringerem Maße verantwortlich sind als das hehre Streben nach dem Erschließen neuer Stilhöhen und in dem es an unangenehmsten Fehlern, peinvollen Mißgeschicken nicht man-

<sup>2</sup> Henscheid 2000, 357.

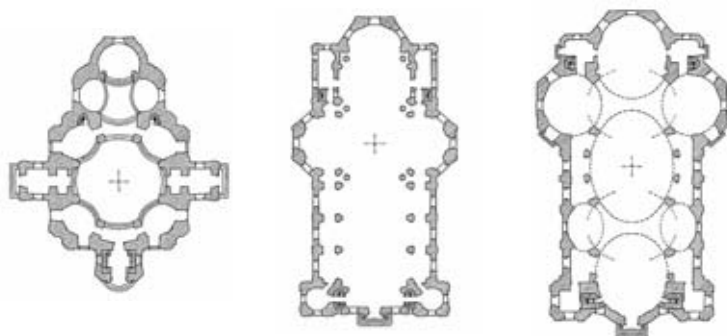
gelt — »Bauen bringt Grauen«: Diesem durch den Reim gesicherten Aphorismus des Abraham a Sancta Clara wird wohl selten widersprochen werden.

Eines der glücklichsten Beispiele für das fruchtbare Wirken der Fehler ist Balthasar Neumanns Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Der Ort, über dem sie sich erhebt, ist heiliger Boden: Hier war 1445/46 dem Schäfer Hermann insgesamt viermal Christus erschienen, als ein freundliches Kindlein, das wie Kristall leuchtete, samt vierzehn anderen Kindern, die sich als die Nothelfer zu erkennen gaben. 1739 fertigt der Architekt Gottfried Heinrich Krohne, ein in Dresden gebürtiger Protestant, beschäftigt im Kloster Langheim, zu dem der Wallfahrtsort gehörte, den Entwurf einer neuen Kirche als Ersatz für die dem Pilgeransturm nicht mehr genügende alte Kapelle. Sein Projekt eines Zentralbaus mit umlaufender Empore und kleeblattförmigem Chor, orientiert am Typus der protestantischen Hofkirche, gefiel nicht, lag, wie man befand, weitab von dem »wahren katholischen Erforderniss«, und so wird auf Drängen des Bamberger Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn, der in der Angelegenheit das entscheidende Wort hat, 1742 Neumann zugezogen (ein zweiter früher Entwurf, von Neumanns Mitarbeiter Johann Jakob Michael Küchel und ein späterer von Maximilian von Welsch spielen in unserem Zusammenhang keine Rolle).

Neumann erarbeitet nun einen nicht durch besondere räumliche Dramatik ausgezeichneten Vorschlag: eine Wandpfeilerbasilika, deren auffälligster Zug die auf gekuppelten Säulen aufliegende, flache, tambourlose Vierungskuppel ist, in die Längs- und Querschifftonnen so weit einschneiden, daß sich für die Decke der Vierung der Eindruck eines die Gewölbefläche des Schiffes weniger zerschneidenden als eher sie modifizierenden Baldachins ergeben hätte. Den Mittelpunkt der Vierung als den heiligen Ort der Erscheinung einzunehmen, war ein Gnadenaltar bestimmt.

Neumanns erster Entwurf sei, so Teufels Urteil, »eine der unwichtigen Kirchen mehr«, an der sich »eine gewisse Lustlosigkeit [...] her-

ausspüren « lasse.<sup>3</sup> Doch tut er dem Obristen Unrecht, denn die Einfachheit des Schemas ist eine bloß scheinbare. Aus den erhaltenen Plänen läßt sich auf eine genau kalkulierte, spannungsvolle Ausgewogenheit zwischen organischem Einheitsraum und zur Autonomie tendierenden Raumzellen schließen, wie dies dann in Neresheim zur Ausführung kommen sollte, auf allerdings viel komplexere Weise.



Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Grundrisse  
Krohne 1739; Neumann 1742; Neumann 1744

Die Grundsteinlegung erfolgte im April 1743; mit der Ausführung von Neumanns Entwurf wurde der zurückgesetzte Rivale Krohne betraut, der, trotzig oder im Glauben der Überlegenheit, sich nicht an die Vorgaben hielt und den Chorraum um ein Beträchtliches nach Osten verschob. Als im Dezember diese »lutherischen Nebensprung«<sup>4</sup> bemerkt und der Bau eingestellt wurde, waren die Arbeiten schon so weit gediehen, daß die Verwirklichung von Neumanns Projekt den Abriß bedeutender Partien erfordert haben würde und so

<sup>3</sup> Teufel 1957, 25. Die ausführliche Darstellung der Baugeschichte 13 ff.

<sup>4</sup> Aus einem Schreiben des Langheimer Abts Stephan Mösinger vom 29. Dezember 1743, nach Teufel ebd., 27.

den Auftraggebern nicht mehr vertretbar schien; auch ein Versetzen des Baus nach Osten kam nicht in Betracht, da in diesem Fall der heilige Ort des Gnadengeschehens, Ziel und Legitimation der Wallfahrt, außerhalb des dafür vorgesehenen Baldachins der Vierungskuppel, dem Zentrum des Gebäudes, zu liegen gekommen wäre.

Der gekränkte Neumann verweigerte zunächst eine Überarbeitung, hatte dann jedoch schon am 19. Januar 1744 das endgültige Projekt fertiggestellt, das nun unter der Leitung des erwähnten Küchel ausgeführt wurde, der glücklicherweise keinen ausgeprägten Hang zu Eigenmächtigkeiten erkennen ließ und nach Neumanns Tod (1753) die Arbeiten gewissenhaft zu Ende führte, auch für bedeutende Teile der Dekoration, etwa für den Gnadenaltar, verantwortlich zeichnet. Nach einiger Verzögerung durch den Siebenjährigen Krieg erfolgte erst 1772 die Weihe.

Es ist zu vermuten, daß Neumann durch die Verfahrenheit der Situation und die Schwierigkeit, vor die er sich gestellt sah, ästhetische Skrupel, die ihn wohl unter »normalen« Bedingungen geplagt hätten, über Bord werfen konnte. Seine Entwürfe der frühen Vierzigerjahre lassen, wie der erste Entwurf für Vierzehnheiligen, allesamt einen Hang zu klassizistischer Bescheidenheit erkennen, eine deutliche Neigung zur Vereinfachung und gleichzeitig zu einer Verfeinerung der Mittel (die beiden Projekte für die Jesuitenkirche in Würzburg, 1742; Klosterlangheim, 1742/43). In der Vierzehnheiligen Not gibt er die abgeklärte Zurückhaltung auf und wendet sich erneut dem üppigen Stil der früheren Jahre zu, insbesondere der Würzburger Hofkirche, wo er in der Nachfolge Guarinis und der Dientzenhofer komplizierteste Durchdringungen elliptischer Grundrißformen und komplexe synkopierte Raumgebilde erdacht hatte.

Er entwickelt nun ein Gebäude, bei dem äußere Gestalt und Inneres in eklatantem Kontrast zueinander stehen. Statt im erwarteten einfachen Raum – basilikales Schema über lateinischem Kreuz – findet sich der Betrachter in einem widersprüchlichen, sich allen Bestimmungsversuchen verweigernden organischen Konglomerat:



Der anscheinend unendliche lichte Raum wird von ein- und aus-schwingenden Kolossalsäulen und -pilastern eher moduliert als gegliedert; die Sockelbereiche deuten neun ineinandergeschobene Ovale an, die Guarinesken der Decke definieren, synkopisch hierzu, sieben gesonderte elliptische Baldachine; zwei betonte Querachsen scheinen Vierungen zu markieren und bleiben doch in derselben schwebenden Unbestimmtheit wie das ausgeklügelte System der Symmetrien, das sich in der Überlagerung von lateinischem Kreuz und biaxialen System zwischen der Dominanz des Hochaltars und des Gnadenaltars, der nun exakt die Mitte des Gebäudes besetzt, nicht eindeutig entscheidet. — Doch obwohl Neumanns Werk sich dem analytischen Nachvollzug in transzendente Komplexität entzieht, vermittelt es den Eindruck völliger Geordnetheit und, vielleicht gerade durch das Übermaß der möglichen und widersprüchlichen Bezugs- und Ordnungssysteme, keineswegs den des Beunruhigten.

Neumann fängt also die offensichtliche Unzulänglichkeit der Disposition auf, indem er sich ein aufwendiges, man könnte sagen ›heroisches‹ hochkomplexes Raumsystem ausdenkt, das, obwohl in der Wirklichkeit des Entwurfsvorgangs gezwungenermaßen den unglücklichen (oder glücklichen) Vorgaben des schurkischen Krohne nachgeordnet, als zentrale ästhetische Idee sich die Wahrnehmung vollständig unterwirft. Die wahre Dominante aller Maßnahmen ist die Geometrie des Grundrisses, bestimmt durch die problematische Konstellation von Chorraum, Vierung und Ort des Gnadenaltars, doch schafft Neumann eine ›starke‹ ästhetische Hierarchie, in der diese Geometrie auf einer niedrigen Ebene angesiedelt ist und deswegen als die Folge eben der ästhetischen Idee wahrgenommen wird. Dies erklärt, weshalb Vierzehnheiligen um so vieles aufwendiger instrumentiert ist als alle anderen Werke aus Neumanns Reifezeit: Der Stabilität der neuen Hierarchie ist nicht ganz zu trauen, und so muß eine Vielfalt, ja ein Übermaß von Bezugssystemen hergestellt werden, um die Ordnung fester zu verankern – die Rettung der Integrität des Werkes erfordert die Überfrachtung: Pauken und Trompeten.



Balthasar Neumann  
Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen

In unserer Kategorie der Fehler ausgedrückt: Der ›Fehler‹ läßt sich nur dadurch korrigieren, daß ihm das gesamte Konzept angepaßt, ja tatsächlich untergeordnet wird; zur Wiederherstellung der Ordnung muß diese selbst in einer Weise neu etabliert werden, die den Fehler nicht nur der Wahrnehmung entzieht, sondern ihn als Skandal eliminiert – nur so ist die Konsistenz des Werkes, der Aufgang der Teile im Ganzen zu erreichen, das Ziel des ästhetischen Prozesses.

Folge des Fehlers und Ergebnis des Rettungswerks ist nun nicht etwa ein passables Gebäude, wie zu erwarten frei von unkontrollierten Irritationen – Neumanns Kirchenbau ist, was er ohne Krohnes Insubordination niemals geworden wäre, das herausragende Werk der deutschen Architektur des 18. Jahrhunderts, in dem die europäischen Traditionslinien zusammenlaufen und das »alle Konzepte der barocken Sakralarchitektur in einer großen Synthese vereint«<sup>5</sup> – einer der bewegtesten (und bewegendsten) Räume der Architekturgeschichte. Für Hager ist Vierzehnheiligen das Werk eines visionären Mathematikers, »ein Gleichnis des geistbewegten Universums«<sup>6</sup> für Millon, etwas diesseitiger, »*a world of complex spatial delight*«.<sup>7</sup>

Inwiefern unterscheidet sich nun ein Fehler wie der soeben betrachtete von den zahlreichen, oft nicht weniger unangenehmen Vorgaben, denen jeder Planungsprozeß unterliegt und die dem Ergebnis ihren Stempel aufprägen? Ich denke, wesentliche Faktoren sind zum einen die Zeit, zum anderen die Tatsache, daß die Kategorie der inneren Folgerichtigkeit berührt wird – mithin die Moral. Es gibt keine Zeit des Fehlers: als zweifacher Skandal kommt er stets zur Unzeit und stört ganz empfindlich den inneren Ablauf und Zusammenhang der Dinge. Er ist, im Gegensatz zur Planungsvorgabe, die kaum mehr als ein Ärgernis sein kann, eine Bedrohung, eine Störung der Ordnung, die jegliches Gebäude (wie jedes andere Kunstwerk) ist, sobald

<sup>5</sup> Norberg-Schulz 1975, 167.

<sup>6</sup> Hager 1968, 181.

<sup>7</sup> Millon 1981, 47.

seine Züge einmal festgelegt sind – mag auch das Regelwerk nur für diesen einen und einzigen Fall Gültigkeit haben und mag die Absicht selbst explizit gegen jegliches Regelwerk gerichtet sein.

Das Chaos kennt den Fehler nicht: Der Fehler setzt die Ordnung voraus.<sup>8</sup> Im Herstellen der Ordnung besteht nach Plato die Tätigkeit sowohl des göttlichen als auch des menschlichen Demiurgen.<sup>9</sup> Der Fehler als empfindliche Störung dieses Prozesses ist somit ein Infragestellen der Autonomie des Schöpfers, und hier mag ein Grund für das Skandalöse zu vermuten sein, dessen Ruch ihn umgibt, wie auch die Erklärung für die Tatsache, daß gerade der Fehler es vermag, das schöpferische Potential in ganz besonderer Weise zu stimulieren (ein psychologisches, kein theologisches Argument – die Arbeit des Künstlers ist nicht die Wiederholung eines urbildlichen göttlichen Schöpfungsakts, sondern es liefert im Gegenteil das Tun des sich schöpferisch erfahrenden Menschen das Modell für das Werk des Demiurgen als Künstler und Handwerker).

In derjenigen Architektur, die, wie Vierzehnheiligen, der Traditionslinie Borromini-Guarini-Dientzenhofer folgt (mit den Endpunkten Vittone und Neumann), mit ihrer Betonung des Individuellen, dem Hang zum Komplexen und zum genialischen Wurf der Tendenz zur Bildung eines zu verallgemeinernden Regelwerks genau entgegengesetzt, kann sich ein ›Fehler‹ strenggenommen nur in Bezug auf eine immanente Konsequenz des einzelnen Werkes ereignen, kaum aber als Verstoß gegen eine übergeordnete ästhetische oder stilistische Grammatik.<sup>10</sup> Anders verhält es sich bei Bauwerken, die der Idee eines verbindlichen Klassischen verpflichtet sind und somit ihren

<sup>8</sup> Die Ordnung ist beileibe nicht der Fehler im Chaos – das Chaos muß, als einen Zufall, auch die Ordnung ermöglichen. Die Zufälligkeit von Borges' Bibliothek von Babel enthält jedes denkbare Buch.

<sup>9</sup> Kritias 27d; Gorgias 503d.

<sup>10</sup> Den Fehler gibt es selbstverständlich auch hier im Hinblick auf periphere, mit der Architektur verbundene Zusammenhänge, etwa liturgischer oder ikonographischer Art, oder auf technische und ökonomische Regeln.

Anspruch auf Individualität an ein Allgemeingültiges abgegeben haben – je fester ein Codex gefügt ist, desto fehlerträchtiger seine Anwendung.

Kaum eine andere Epoche unterlag, zumindest, was die Architektur betrifft, einer so nachhaltigen Faszination, ja Obsession des Klassischen wie die italienische Renaissance. Hier öffnet sich ein weites und ergiebige Feld, das Wirken der Fehler zu verfolgen: wie etwa aus einem Konflikt, der innerhalb des Architektursystems der frühen Renaissance unauflösbar ist, sich der Zwang ergibt, das System zu ändern und hierbei selbst vor den Grundüberzeugungen nicht Halt zu machen, zu deren Ausdruck der neue Stil ja gerade gefunden worden war,<sup>11</sup> oder wie aus hartnäckig wiederholten Fehlinterpretationen der kanonisierten Schriften des Vitruv<sup>12</sup> und Irrtümern bei der Bestim-

<sup>11</sup> Der Hang zur Struktur, der der Architektur der Frührenaissance eine fast ›abstrakte‹ Qualität verleiht, zeigt sich etwa in der unbeirrten Anwendung des Rasters, woraus sich schwerwiegende Konflikte bei den Innenecken ergeben. Mit besonderer Deutlichkeit führt dies Brunelleschis Werk vor Augen, so bei Santo Spirito oder bei den vielkritisierten Ecken in der Pazzi-Kapelle – ein nur unter Aufgabe der Konsequenz des Systems auflösbares Dilemma, das sich nicht mit des Architekten Unfähigkeit erklären läßt, sondern mit seinem Bestreben nach der Schaffung eines »in vollkommener Harmonie durchgebildeten, allseits gleichmäßig gegliederten Raumes« (Wundram 1970, 114, über Santo Spirito) durch das Beharren auf ›reinen‹ geometrischen Verhältnissen, denen, Abbild und Teil der nach Maß und Zahl einfach geordneten Welt, als Wahrheits- und Wirklichkeitseffekte eine absolute Priorität zugestanden wird. Da die Welt sich jedoch, wie Baudrillard meint, um Erkenntnis nicht schert, möglicherweise sogar geschaffen worden ist, um nicht verstanden zu werden (Interview in der ›taz‹ vom 22. November 2000), manifestiert sich vielleicht gerade im Mißlingen der Ecke die Wahrheit, die auszudrücken das Gebäude ohne rechten Erfolg ins Werk gesetzt wurde – als eine Subversion, eine etwas boshafte, ja beinstellende List des Weltgeists, ein Hinweis darauf, daß die Sache ganz so einfach nun doch nicht sei. — Solche systemimmanenten Fehlstellen sind zweifellos ein Motor der Stilentwicklung.

<sup>12</sup> Die Mißverständnisse der frühen Herausgeber, Giocondo und Cesariano, waren, schreibt Krufft, um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu einem Bestandteil von Vitruv selbst geworden (Krufft 1991, 79).

mung archäologischer Befunde ein ›klassischer‹ Codex sich herausbildete,<sup>13</sup> mit einer eigenen, von der klassischen Antike, auf deren Mythos sich seine Legitimation beruft, unabhängigen Korrektheit<sup>14</sup> – wie also aus einer unzulänglichen und fehlerbehafteten klassizistischen Bestrebung ein eigenständiges Klassisches sich entwickelt –, hier soll jedoch ein eigentümliches Erscheinen der Fehler in der Spätphase in den Blickpunkt gerückt werden, das Phänomen des Manierismus.

<sup>13</sup> Die Komplikationen ergaben sich hauptsächlich dadurch, daß Vitruvs Unzulänglichkeiten sowie seine unklare, dem Griechischen verpflichtete Terminologie erhebliche Verständnisschwierigkeiten mit sich brachten. Außerdem klaffte zwischen Gelesenem und Gesehenem eine deutliche Lücke: »Gerade die Erforschung römischer Ruinen aber [...] mußte unvermeidlicherweise zu einem Zwiespalt führen. Keinem wirklichen Künstler konnte es auf die Dauer verborgen bleiben, wie wenig Vitruv und die bewunderten Monumente der römischen Kaiserzeit im Grunde genommen miteinander zu tun hatten« (Koch 1951, 20). — Alberti (VI,1): »Dazu kommt noch, daß er [Vitruv] so ungebildet schrieb, daß ihn die Lateiner für einen Griechen, die Griechen hingegen für einen Lateiner hielten. Die Sache selbst zeigt bei näherer Betrachtung, daß es weder Latein noch Griechisch ist, so daß es gleich wäre, er hätte es überhaupt nicht geschrieben, als daß er es so schrieb, daß wir es nicht verstehen können. Es blieben also als Kronzeugen für die Vergangenheit die Tempel und Theater, von denen man wie von den besten Lehrmeistern vieles lernen konnte [...].« — Ob jedoch ein klarerer und weniger fehlerträchtiger Text dasselbe wie Vitruv hätte leisten können, ist in Zweifel zu ziehen, denn die eigenständige Leistung der Renaissance entsteht genau in diesem großzügigen Spielraum, den die Unverständlichkeit des Texts und seine Unvereinbarkeit mit den Monumenten für die Phantasie läßt, aus der Tatsache, daß ein antikes Vorbild mit dem Anspruch des Klassischen im Überlieferten nicht aufgefunden werden kann, sondern konstruiert werden muß.

<sup>14</sup> Auch die Renaissance selbst, meint Arasse, sei ein Mythos, »allerdings weniger jener, zu dem ihre Historiker sie im Nachhinein gemacht haben, als jener, der sie ihren zeitgenössischen Protagonisten und Dichtern gewesen ist« (Arasse, Tönnemann 1997, 46ff.). Dem angestrebten Ideal widersetzt habe sich jedoch als unüberwindbare Grenze die Wirklichkeit der zeitgenössischen Geschichte. »Der Mythos barg die Krise in sich; diese vollzog sich virtuell und latent, innerhalb einer Renaissance, deren historische Einheit tatsächlich zwischen Mythos und Krise liegt.«

Die Architektur des Manierismus – aller Manierismen, doch geht es hier insbesondere um die italienische des 16. Jahrhunderts – bleibt, auch und gerade in ihrer offensichtlichen Abwendung vom etablierten Regelwerk, dem Gedanken an das Klassische verpflichtet, sie gedeiht eben auf dem Humus dieses Klassischen – auch in dem Sinne, daß dessen Zerfall ihre Voraussetzung ist. Sie hält am Klassischen als einer entwickelten und verbindlichen Sprache fest, obwohl die Verhältnisse, unter denen sich die Herausbildung ebendieses Idioms ereignete, sich grundlegend gewandelt haben und der Glaube an ein einzig Verbindliches, die Voraussetzung aller klassischen Bestrebungen, obsolet geworden ist – wenn er überhaupt jemals wirklich vorhanden war: Die Klassizismen der Neuzeit seien, meint Hauser, immer nur das Resultat eines Programms und eher der Ausdruck einer Hoffnung als einer tatsächlichen Beruhigung gewesen.<sup>15</sup> Das Repertoire des Manierismus besteht aus den Elementen und Regeln dieser Sprache, seine Technik in der genau kalkulierten Anwendung von Fehlern und Verstößen<sup>16</sup> – wobei die Voraussetzung für den Erfolg des Spiels ist, daß dem Betrachter die Regeln der Sprache soweit geläufig sein müssen, daß er den Fehler erkennen kann. In gewissem Sinn schließt freilich die Absicht den Fehler aus; für den Betrachtenden jedoch ist es zunächst gleichgültig, ob etwas nicht gekonnt oder nicht gewollt ist: für ihn zählt das Moment des Erkennens als ein Bruch in seiner Wahrnehmung.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Hauser 1964, 379.

<sup>16</sup> Auch die Literatur bedient sich einer Technik des absichtsvollen Fehlers. So unterscheidet etwa Tesauro, einer der Theoretiker des Manierismus, zwischen ›euklidischen‹ Sentenzen und ›spitzfindigen‹ *conceitti*, die auf Paralogismen beruhen, auf widervernünftigen Schlüssen, Trugschlüssen – er spricht von *topici fallaci*, die, so Hocke, »nichts sind als bewußt konzipierte und formulierte irrationale Figuren, also intellektuell gewollte surreale Sprachgebilde« (Hocke 1959, 134f.).

<sup>17</sup> Der Betrachter bleibt am Fehler gewissermaßen hängen – der komfortable Gang betulicher Anschauung wird gestört. Das Unbehagen über diese ›Fehlstellen‹ erzeugt das starke Bedürfnis, eine Ebene zu finden, auf der sich die Integrität des Werks her-

Das Erkennen des Fehlers gleicht hierin dem Erschrecken, jenem anderen Lieblingskind der Manieristen, das etwa die italienischen Gärten des 16. Jahrhunderts mit ihren unvermeidbaren Wasserscherzen in Szene setzen. Das Erkennen des Fehlers ist jedoch Teil eines intellektuellen Prozesses, wogegen der Schrecken dem Bereich des Sinnlichen angehört – beiden gemeinsam ist das Moment des Jähens, und zusammen bilden sie ein strukturverwandtes Gegenatzpaar aus sinnlichem und intellektuellem Erschrecken.

Die wohlplazierten Regelverstöße der frühen Manieristen haben die Eigenschaft, das Bild des Regelgerechten zu evozieren, als eine virtuelle ›Gegenarchitektur‹, die bei der Gewährwerdung der manieristischen Irritation in der Imagination des Betrachters entstehen muß. Der Produzent des Kunstwerks zwingt den mit dem Regelwerk vertrauten Rezipienten, in der korrigierenden Betrachtung des Vorgefundenen selbst zum Anwender des klassischen Codex zu werden und durch das Medium des Bauwerks einen elitären Diskurs mit ihm aufzunehmen, also tatsächlich an der Genese des Werkes teilzunehmen – denn das manieristische Kunstwerk, das listenreiche Spiel, besteht eben in der Gleichzeitigkeit von Imaginiertem und Gesehenem, und

stellen läßt, fordert also die Interpretation als den aktiven Part der Kunstbetrachtung heraus. Zu denken wäre hier etwa an Giovanni Bellinis enigmatische »Allegoria sacra« in den Uffizien oder an Tizians »Orpheus und Eurydike« in der Accademia Carrara in Bergamo, wo rechts im Hintergrund der Eingang zur Unterwelt im Schein verborgener Feuer als eine Art monumentale Werkstatt dargestellt ist, mit Rauchfahnen und unverständlicher hölzerner Maschinerie, die überraschend genau unser Bild einer frühindustriellen Vorhölle antizipiert; diese anachronistische Assoziation des Hades mit der Schmiede des Vulkan und der christlichen Vorstellung der Hölle hat ihr Gegenstück im venezianischen Kirchturm der linken Seite, der sich genauso wenig in die antike Szenerie einfügen will. Wie immer eine Interpretation des Bildes ausfallen wird (möglicherweise war es Tizians Absicht, eine schlüssige Deutung eben genau nicht zuzulassen, ähnlich wie Settis dies für Giorgiones »Tempesta« herausgestellt hat) – an diesen ›Fehlern‹ und Paralogismen soll und muß das Denken einhaken, und in ihnen verbergen sich die entscheidenden Hinweise, in welche Richtung das ovidianische Sujet zu wenden sei.

seine Spannung bezieht es in der Überlagerung beider aus den Interferenzen – man könnte soweit gehen, seine Essenz gerade in diesem ungreifbaren oszillierenden Zwischenreich zu lokalisieren.<sup>18</sup>

So ist also die »Abkehr vom klassischen Vorbild«, die den Manierismus angeblich kennzeichnet, eine bloß vordergründige; ganz im Gegenteil findet eben dadurch, daß der Betrachter selbst in lustvollem Wettkampf mit dem Künstler zum Produzenten des klassischen Bildes wird, eine Festschreibung (und vielleicht die letzte mögliche Beschwörung und Steigerung) des Klassischen statt, im wiederholbaren Beschwören des unwandelbaren idealen Vorbilds durch die Vielfalt der Abweichungen, doch auch in der fortwährenden Lust an seiner Zerstörung. Denn in schroffem Gegensatz zu ihren Bestrebungen, die auf Unwandelbares, Ewiges gerichtet sind, ist ein Kennzeichen der klassischen Stile ihre Kurzlebigkeit.<sup>19</sup> Borges beschreibt dieses Phänomen für die Literatur in seinem Essay »Über die Klassiker«: »Die Gefühle, die die Literatur hervorruft, sind vielleicht ewig, aber die Mittel müssen sich unaufhörlich wandeln, wenn auch nur geringfügig, um nicht ihre Kraft zu verlieren. Sie erschöpfen sich in dem Maß, in dem der Leser sie wiedererkennt. Daher die Gefährlichkeit der Behauptung, es gebe klassische Werke, und es gebe sie für immer.«<sup>20</sup> Er formuliert hier den inneren Widerspruch, der zur Zerstörung des Klassischen führen muß – den Fehler im System –, denn genau das Spannungslose, die wiedererkennbaren Strukturen und repetitiven Mittel sind es ja, aus denen der Klassizist schöpfen will und die er anstrebt. Wölfflins Bemerkung sei hier zitiert, das Klassische scheine »das Ewig-Tote zu sein, das Ewig-Alte, die Frucht der Akademien, ein Erzeugnis der Lehre und nicht des Lebens«.<sup>21</sup> Auch die

<sup>18</sup> Der Manierismus bildet eine esoterische Meta-Sprache heraus: ein Spiel, bei dem die Regeln Teil seiner selbst sind. Dieses Spiel ist insofern auch ein gesellschaftliches, als sein offenes Regelwerk unterschiedliche Grade der Initiation erlaubt.

<sup>19</sup> Hauser 1964, 4f.

<sup>20</sup> Borges o. J., 203.

<sup>21</sup> Wölfflin 1888, 1.

lebensverlängernden Maßnahmen der Manieristen, denen gelegentlich etwas recht Gequältes anhaftet, lassen hie und da den Eindruck entstehen, man habe es mit einer aufgeputzten Leiche zu tun.

Der Begriff ›Manierismus‹ ist unklar und schwankend. An seine Bestimmung wage ich mich nicht, doch will ich anmerken, daß in unserem Zusammenhang, der nur einen seiner Aspekte behandelt, weniger eine bestimmte Epoche gemeint ist (etwa die Zeit zwischen dem Tod Raffaels, 1520, oder dem Sacco di Roma, 1527, und 1600), auch nicht einzelne stilistische Eigenschaften (beispielsweise eine ›gotisierende‹ Verlängerung der Proportionen oder die deutlichere plastische Gestaltung der einzelnen Glieder, die sich in der Bevorzugung der Säule gegenüber dem Pilaster äußert), sondern daß der Manierismus – zumindest in seiner Frühzeit – als ein Eigentümliches reflexives Verfahren im Umgang mit einer auf Klassisches zielenden Tradition zu verstehen ist und gleichzeitig Ausdruck einer Krise, in deren Verlauf der Optimismus, der die frühere Zeit gekennzeichnet hatte, unwiederbringlich abhanden gekommen und einer umfassenden Skepsis gewichen ist. Diese Skepsis hinterfragt die Voraussetzungen und stellt die Mittel und Methoden in Frage – und an den Pranger. Sie ist Teil jener umfassenden Schärfung der Wahrnehmung, die das Jahrhundert kennzeichnet: »*The sixteenth century was intensely, and fascinatingly aware of itself in a way that no earlier post-antique century had been*«, schreibt John Shearman in seiner Untersuchung des Manierismus.<sup>22</sup>

Die ausklingende Renaissance gebiert, als Frucht ihrer vorausgehenden heftigen Liebesaffäre mit dem Klassischen, den prägnantesten der Manierismen.

Das angedeutete Verfahren der präzisen Anwendung genau kalkulierter ›Fehler‹, die hierdurch erzielte schwebende Unentschiedenheit zwischen der heroischen Zerstörung des klassischen Systems und seiner fast ängstlichen Bewahrung, das hohe Maß an Selbstreflexion und

<sup>22</sup> Shearman 1967, 138.

überhaupt die Faszination des Schwierigen,<sup>23</sup> des Problematischen<sup>24</sup> und die schwindelerregende, inflationäre Vielfalt der Bezugssysteme machen den Manierismus zu einer Spielwiese für Künstler mit ausgesprochen intellektuellen Neigungen, umfassende Begabungen wie Raffael,<sup>25</sup> Michelangelo, Peruzzi und Giulio Romano. Bezeichnenderweise bringt die Spezialisierung, wie sie sich um die Mitte des Jahrhunderts abzeichnet, mit dem Erscheinen ›ausschließlicher‹ Architekten eine gewisse Verflachung im Sinne einer professionellen Beschränkung und Konzentration auf die eigentlichen Mittel der Architektur mit sich. Die beiden Großen der zweiten Jahrhunderthälfte, Vignola und Palladio, in ihren späteren Bauten Apologeten der Regelgerechtigkeit, sind nur bedingt und allenfalls in ihren frühen Werken dem Manierismus zuzuordnen.

Das eigentümliche Aufscheinen des klassischen Urbilds hinter dem Gesehenen, die ›manieristische Ironie‹, die auf den Prozeß sowohl der Schaffung des Kunstwerks als auch seiner Wahrnehmung hinweist,<sup>26</sup> gilt jedoch ohne Einschränkung für die Schlüsselbauten des

<sup>23</sup> Chastel 1968, 7: »Es gibt nichts Einfaches mehr. Klar ist nur noch das Gefühl einer nicht weiter ableitbaren Vielschichtigkeit der Welt, die letztlich wertvoller ist als Ordnung, Gleichgewicht und Vernunft – Kräfte, nach denen man dennoch unaufhörlich und mit immer stärkeren Argumenten streben wird.«

<sup>24</sup> Zum Problematiker als Archetypus des Manieristen vgl. Hocke 1959, 233.

<sup>25</sup> Raffael, der Vollender der Klassik, läßt sich kaum zu den Manieristen rechnen, doch weist die Malerei seiner letzten Jahre Züge auf, die die Richtung für den Manierismus seiner Schüler vorzeichnen. In seiner Architektur konstatiert Tönnemann im Vergleich mit dem Palazzo del Tè deutlichere Verstöße gegen die Konvention und eine eigenwilligere *maniera* (Arasse, Tönnemann 1997, 56).

<sup>26</sup> Eine Thematisierung der ästhetischen Technik zeigt auch die Literatur; so spricht Hauser im Zusammenhang mit dem Don Quijote vom »Phänomen der ›bewußten Selbsttäuschung‹« und von den »verschiedenen Anspielungen des Autors, daß es sich in seiner Erzählung um eine fiktive Welt handle, die fortwährende Überschreitung der Grenzen zwischen der werkimmanenten und der werkjenseitigen Wirklichkeit, die Unbekümmertheit, mit der die Gestalten des Romans aus ihrer eigenen Sphäre heraustreten und in die Welt des Lesers hinüberspazieren« (Hauser 1990, 429).

Manierismus, für diejenigen Werke, die man als seine Inkunabeln bezeichnen kann: Michelangelos Laurentiana (ab 1524, die Treppe jedoch erst gegen Ende der fünfziger Jahre entworfen), Giulios Palazzo del Tè in Mantua (ab 1525), Peruzzis Palazzo Massimo alle colonne (ab 1532) und, etwas später und in mancher Hinsicht bereits zu ihrer Entstehungszeit ein Anachronismus, die Villa Giulia (1550–1555), deren Urheberchaft sich Michelangelo, Vasari, Vignola und Ammanati teilen.

Besonders letztere zeigt sich als ein elaboriertes Konglomerat von Täuschungen, kalkulierten ›Fehlern‹ und Regelverstößen, das alle wesentlichen Ebenen der Konzeption und der Wahrnehmung einbezieht: Typologie, räumliche Konstellation und Detail. Die Fassade zitiert den entwickelten und verbindlichen Typus des städtischen Palazzo, der um die Mitte des Cinquecento so allgemein verbreitet ist, daß der zeitgenössische Besucher bei der Betrachtung des Äußeren sicher sein kann, was im Innern des Gebäudes seiner harrt – Verlässliches, Trugloses liegt im Wesen klassischer Bestrebungen. Den Besucher der Villa Giulia erwartet jedoch eine Verblüffung: Der halbrunde Hof, in dem er sich nach Durchschreiten des Portals findet, ist, seines offenen Charakters halber, auch wegen seiner eindeutigen Asymmetrie in Richtung der Hauptachse, vom zu erwartenden quadratischen denkbar verschieden. Dies ist nur die erste einer Folge von Überraschungen, die seiner sicheren Gewißheit das Fundament entziehen und ihn schließlich die Verlässlichkeit seiner Sinne (ein Grundpfeiler der Renaissance-Ästhetik) anzweifeln lassen. Am entgegengesetzten Ende des Hofes trifft die Achse auf eine Öffnung in der Mauer, durch die sich eine vorläufig noch unbestimmte Erweiterung des Raumes auftut. Der erste Anblick zeigt lediglich eine Steinfigur als Ziel- und Endpunkt, zunehmende Annäherung aber läßt drei hintereinanderliegende, einen zweiten und einen dritten Hof begrenzende Querbauten erscheinen. Kaum aber hat der Betrachter seine Raumvorstellung aufgrund der zusätzlichen Informationen korrigiert, muß er, auf seinem Weg entlang der Achse, beim Empor-

steigen der wenigen Stufen zur Öffnung im ersten Querbau, wo er sich der nun schon verdächtigen Ruhe des neugewonnenen Bildes erfreuen will, auch dieses als falsch erkennen: Hinter der ersten Loggia, wo sich eine ebene Fläche befinden müßte, bequemer Zugang zur gerade erst erkannten zweiten, öffnet sich ein tiefes Loch; die Serliana des neuen Querbaus, eben noch als eine weitere Station auf



Rom, Villa Giulia, Dramaturgie der Raumprogression  
Vom ersten Hof zum Nymphäum

dem Weg entlang der Achse begriffen, eine Art Triumphbogen, entpuppt sich als Fenster, hoch und unerreichbar in die den unerwarteten Binnenraum abschließende Wand gesetzt. Diese, wie eine Palastfront gebildet, evoziert die Vorstellung eines hinter ihr befindlichen Gebäudes; ein Zugang zum letzten Hof ist (und bleibt, überraschenderweise) nicht auszumachen.

Doch nicht genug: Zwei Schritte weiter, und dieser neue Raum erfährt eine abermalige, noch abenteuerlichere Veränderung: Erneut tut sich eine Öffnung auf, wiederum nach unten, ein Nymphäum, dessen Wasserfläche und schattige Höhlungen den Weg in nun völlig unergründliche Tiefen weisen. An dieser Stelle wird der Besucher vom Schwindel gepackt, blickt in Unendlichkeiten sich eröffnender Bilder und Räume, findet sich in einem unauflöselichen Konglomerat von Sinneseindrücken, Imaginiertem und Erahntem, das die Wirklichkeit ins gefährlich Unbestimmte transzendiert.

Im Gewährwerden des Trugs der Bilder als Zeichen für die der Erkenntnis entzogene, vielleicht auch überhaupt nicht vorhandene Ordnung der Welt, in diesem Moment umfassender, existentieller Verunsicherung, wird die zutiefst ernste Basis des manieristischen *serio ludere* deutlich, die Angst in einer Welt, in der alles entgleitet, nichts mehr Bestand hat.<sup>27</sup> Doch ist dieser einprägsame Ausdruck der Krise die Kehrseite der Medaille. Die Schauseite ist die verschwenderische Prunkgebärde eines entgrenzten Individualismus. Beides aber besitzt gleichzeitig und gleichermaßen Gültigkeit: Die Kunst, so Arasse über den Manierismus, sei nicht einfach Spiegelung oder unmittelbare Darstellung einer sozialen, politischen oder geistigen Situation, sondern die Antwort darauf. Indem die manieristische Kunst die Unsicherheiten und Wirrnisse der Zeit mehr oder minder deutlich zum Ausdruck bringe, antworte sie auf der Ebene des Imaginären.<sup>28</sup> — Die manieristischen Gärten, die Villa Giulia etwa oder Bomarzo, am einprägsamsten wohl, wenn auch bereits unter dem Einfluß der verordneten Sicherheit des Konzils von Trient, die Villa Lante in Bagnaia, inszenieren genau diese Gleichzeitigkeit von Pracht und Beunruhigung, indem sie das Regelwidrige, Unerwartete und Verstörende bloß scheinbar in Scherz und Spiel verwandeln.

Die herausragende Bedeutung der Villa Giulia liegt in der genau formulierten und noch vom heutigen Besucher, nach viereinhalb Jahrhunderten, ganz unmittelbar erfahrenen Inkommensurabilität von

<sup>27</sup> Tasso bringt solche ›Welt-Angst‹ zum Ausdruck, empfindet sich »als ein aus Ordnungen Vertriebener« (Hocke 1959, 137); in der ›Gerusalemme liberata‹ heißt es über die angstvollen Besucher des Zauberswalds (XIII, 18):

[...] *così temean, senza saper qual cosa / siasi quella però che gli sgomenti, se non che'l timor forse a i sensi finge / maggior prodigi di Chimera o Sfinge.*

»So fürchten sie, ohne zu wissen, was das Wesen dessen sei, was sie so entsetzte; es sei denn, daß die Furcht ihren Sinnen größere Wunder vorgaukelte als Chimäre und Sphinx.« (Übersetzung nach Hocke.)

<sup>28</sup> Arasse, Tönnemann 1997, 29.

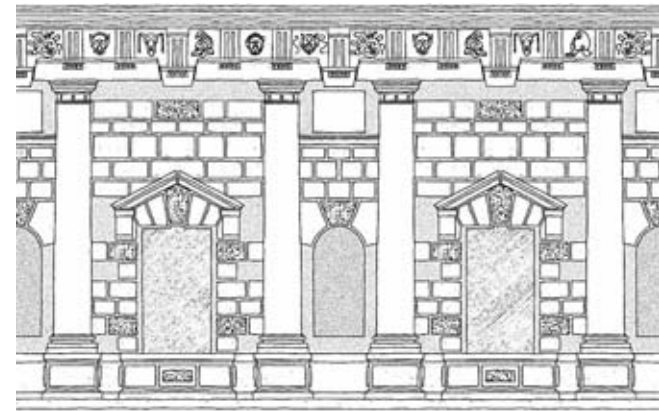
Wahrgenommenem und Wirklichkeit – einer Wirklichkeit, deren Struktur selbst auf eine schwer faßbare Weise labil geworden ist. Sie inszeniert das Schwankende und Unsichere im beständigen Schaffen und Zerstören von Bildern – präziser: in der Wahrnehmung des architektonischen Komplexes als Abfolge sich beständig neu formierender und wieder zerfallender, nie sich als verlässlich erweisender, also stets als fehlerhaft sich entpuppender dreidimensionaler Modelle.

In der Ausgestaltung der Einzelheiten ist die Villa Giulia indes dem Palazzo del Tè verpflichtet, dem stilbildenden Bau des Manierismus, weit folgenreicher als etwa das Werk Peruzzis oder Michelangelos. Der Ruhm seines Schöpfers, Giulio Romano, hält wider bis ins ferne England: [...] *that rare Italian Master, Iulio Romano*, nennt ihn Shakespeare im »Wintermärchen« (V, 2), *who (had he himself Eternitie, and could put Breath into his Worke) would beguile Nature of her Custome, so perfectly he is her ape.*

Der Palazzo del Tè bietet offensichtliche Fehler in Hülle und Fülle, irritierende Arrangements und Details, die nicht bloß dem Kanon der Renaissance, sondern auch der Logik des Gebäudegefüges selbst Hohn sprechen. Noch heute vermögen diese Dissonanzen zu befremden – um wieviel deutlicher muß ein Besucher des Cinquecento, dem das Regelwerk, gegen das hier in exhibitionistischer Weise verstoßen wird, in Fleisch und Blut übergegangen war, durch solche Mißklänge vor den Kopf gestoßen, ja indigniert – und vielleicht auch amüsiert worden sein?

Die Komplexität der Struktur, die auf allen Ebenen durch ein Gewebe aus Falschem und Widervernünftigem bestimmt wird, macht eine Beschreibung schwierig; einige wenige Punkte seien deshalb herausgegriffen. Das florentinische Quattrocento benutzt, in Fortführung der lokalen Tradition des sogenannten *bugnato a scalare*, unterschiedliche Oberflächen – Rustika- oder Buckelquader, geglättete, durch tief eingeschnittene Fugen getrennte Steine und glatte Flächen –, um die Wand hierarchisch zu gliedern (Palazzo Medici-Ricardi von Michelozzo, um 1450; ein gutes späteres Beispiel etwa

Giuliano da Sangallo's Palazzo Gondi, ab 1490). Giulio verwendet dieselben Elemente, noch dazu in grotesk überdeutlicher Ausprägung, mit diametral entgegengesetzter Intention: Wahllos in den Feldern der Hoffassade verteilt, konterkarieren sie den Versuch (und des Betrachters Bedürfnis), in den einzelnen Ebenen der Gestaltung eine verständliche Ordnung zu finden. Eben das verlässliche Werkzeug, das



Mantua, Palazzo del Tè  
Hoffassade

die Renaissance entwickelt hatte, um die Verhältnisse zu klären und die Funktion der Wand zu definieren, dient hier dazu, in einem Akt der Subversion dies alles in Frage zu stellen. Hiermit nicht genug sind die glatten Flächen gegenüber den Quadern etwas zurückgesetzt, bilden gemeinsam mit den deutlich vertieften Fugen eine Ebene, die als Grundfläche definiert wird, auf der die vorspringenden Quader, im tradierten Kontext die Substanz der Wand, lediglich Applikationen zu sein scheinen – was sie in der gipsernen Wirklichkeit des Palazzo



del Tè auch tatsächlich sind. Die Auflösung des tektonischen Zusammenhalts ist vollständig, noch dadurch verstärkt, daß Giulio überraschenderweise auf einer ganz unerwarteten Ebene das Spiel fortführt, indem die Steinquader sich keine Mühe geben, die Tatsache zu verbergen, daß es sich bei ihnen um Imitationen aus Stuck handelt, daß im Gegenteil die grobe, dem Stein fremde, wie aus prometheischem Lehm geknetete Bildung der Rustika den deutlichen, fast ein wenig aufdringlichen Eindruck einer Dekoration macht.<sup>29</sup>

Nichts ist so, wie das Urbild, das es beschwört, fordert und erwarten läßt. In dieses Spiel der Verfremdung und Demaskierung ist auch die zweite Ebene einbezogen, die im Streit mit der Wand um die Superiorität in der Hierarchie einen knappen Sieg davonzutragen scheint: Pilaster und Gebälk. Auch letzteres kann seine konstruktive und statische Funktion nurmehr darstellen, und selbst hierbei macht es keine allzu gute Figur: Jeweils in Feldmitte ist der Balken unterbrochen und ein Stück weit abgesackt; auch die darüberliegende Triglyphe ist mit nach unten gerutscht. Dies vermittelt mehr als bloß das Gefühl der Labilität: Es entlarvt, in manieristischer Ironie, das tektonische System als eine Metapher, indem es die rhetorische Logik der Konstruktion aufs Empfindlichste stört. Daß diese Verletzungen noch dazu den Gebäudesymmetrien folgen, also zum Element der geometrischen Ordnungsstiftung werden, ist Teil des ironischen Vexierspiels.

<sup>29</sup> Gombrich ist jedoch der Meinung, das Gebäude solle, obwohl es alles andere als solide sei, mit seiner schweren Rustika den Eindruck eines festgefügteten Steinbaus machen (Gombrich 1988). Daß die Manieristen die Verfremdung des Stoffs (*materia*) durch den künstlerischen Eingriff bewußt betrieben, zeigt eine auf das Verhältnis von Kunst und Stoff in der Literatur bezogene Stelle bei Tasso (»Discorsi dell' arte poetica«, um 1596): »Es besteht kein Zweifel, daß die Kraft der Kunst der Natur des Stoffs bis zu einem gewissen Grad Gewalt antun kann, so daß Dinge wahrscheinlich erscheinen, die es, für sich genommen, gar nicht sind, und mitleiderregend, die an und für sich kein Mitleid erwecken, und erstaunlich, die nicht ungewöhnlich sind.« Nach Tatarkiewicz 1987, 213.

Das gestörte Gesims hat seinen Gegenpart in den Fensterischen, deren Ädikulagiebel von den leicht nach oben verrutschten Scheitelbossen über den Fensterstürzen hochgedrückt und aufgespreizt zu sein scheinen: eine wörtlich genommene Form des Sprenggiebels. Im Zusammenspiel dieser beiden Irritationen ergibt sich erneut ein merkwürdig unbestimmter, schwebender Eindruck: Die Schlußsteine scheinen durch einen übermäßigen Druck im Mauerwerk nach oben gepreßt zu werden, die abrutschenden Triglyphen über ihnen lassen jedoch auf einen gefährlich lockeren, instabilen Mauerwerksverband schließen.<sup>30</sup> Die Statik wird durch beides ins Organische aufgelöst. Giulio betreibt die Aufweichung der Wand, doch nicht, indem er, wie etwa Guimards *art nouveau*, ihre Substanz verfremdet, sie erscheinen läßt, als sei sie aus formbarem Weichem oder Vegetabilem erstarrt – er betreibt die Auflösung auf einer anderen, weniger sinnlichen als intellektuellen Ebene: in der intellektuellen Dekonstruktion der Integrität der sinnlichen Wahrnehmung. Darin zielt er auf eine so heroische wie naive Grundüberzeugung der Renaissance: die Übereinstimmung von Wahrnehmung und Wirklichkeit. Indem das Kontinuum der Wand gleichzeitig komprimiert und locker erscheinen kann – eine physische Unmöglichkeit –, wird die Dissoziation von Vernunft und Erscheinung am ästhetischen Experiment verifiziert.<sup>31</sup>

Sicherlich erfüllen die *bizarrie* des Palazzo del Tè den Anspruch eines exklusiven Publikums auf intelligente, witzige und originelle Unterhaltung (worauf Tönnesmann die Intentionen Giulios beschränken möchte),<sup>32</sup> und zweifellos bewirken die architektonischen *topici fallaci* in elaborierten Paralogismen den Eindruck des Wunderbaren, der *meraviglia*, und sind somit im Rahmen einer Admiratio-

<sup>30</sup> Vgl. Arasse, Tönnesmann 1997, 57.

<sup>31</sup> Dasselbe wiederholt sich in der deutlich herausgestellten Auflösung der Bindung der Oberfläche an das Material: Der Stuck soll aussehen wie glattes oder rustiziertes Mauerwerk – gleichzeitig aber wie die Darstellung von Mauerwerk in Stuck.

<sup>32</sup> Arasse, Tönnesmann 1997, 63.

Ästhetik zu sehen. Doch unterschlägt dies Giulios kritischen Ansatz der Renaissancearchitektur gegenüber, der sie an ihrem wunden Punkt packt: der Tatsache, daß alle von ihr entwickelten Modelle sich auf das Bild, auf die Darstellung eines Architektonischen beschränken. Ihre Glieder sind konstruktiv sinnlos, ihre Tektonik ist Spiegel- fechterei. Tatsächlich erfüllen etwa die ›korrekten‹ Gesimse, Pilaster und Wandkonstruktionen Albertis oder Bramantes genauso wenig wie die Giulios eine andere als eine ästhetische Funktion; sie unterliegen gleichermaßen der Beliebigkeit und sind nur durch das Luftgebäude einer mythischen und dem 16. Jahrhundert nicht mehr verlässlichen Klassik oder Klassizität zu rechtfertigen. In der Exhibitionierung der ›falschen‹ Konstruktion, in der Demaskierung ihrer Elemente als Dekoration, ist die Ästhetik des Palazzo del Tè explizit und radikal – sie verzichtet mit dem Akt der Entlarvung auf außer ihr liegende Legitimation, und sie pocht in scheinbarem Paradox gerade in der offensichtlichen Hemmungslosigkeit des Dekors auf ein der Renaissance fremdes Element der Ehrlichkeit.

Mit dieser Dekonstruktion der Renaissance – bestimmter Aspekte der Renaissancearchitektur – formuliert Giulios Werk eine Art ›Kanon‹ des frühen Manierismus. Dieser nimmt als Grundlage das Regelwerk der Renaissance, stellt jedoch gleichzeitig die Frage nach seiner Legitimität. Ob und wieweit dieses Regelwerk nun angewandt oder ob dagegen verstoßen wird, ist im Grunde genommen gleichgültig; die Architektur schafft sich einen Meta-Kanon, der in einer Verfahrensweise besteht, einem Konzept, wie mit dem Regelwerk der Renaissance verfahren werden kann, und das so neben der Korrektheit auch alle Fehler, Verstöße und Regelwidrigkeiten einschließt. — Die gelegentlich Befremden auslösende, erkältende Artifizialität liegt vielleicht darin begründet, daß zur Legitimation der Bezug auf genau jenes Klassische beansprucht werden muß, dessen Legitimität in Frage gestellt wird.

Denn ohne das Klassische kann der Manierismus (der Manierismus der ersten Generation) nicht existieren, und so beschwört Giulios

architektonisches Œuvre gerade in den Fehlern und Abweichungen die ›kanonisierten‹ Bauten der Hochrenaissance, die kontrastierend hinter seinen eigenen Arbeiten aufscheinen – wodurch sie im Grunde genommen eine deutlichere Präsenz bekommen (nämlich im plastischen Licht der Erinnerung und der Imagination des Betrachtenden), als wenn sie nachahmend zitiert würden. Der manieristische Künstler ist deshalb auf eine kenntnisreiche, mit den Regeln der Kunst vertraute Klientel angewiesen. Und nur an eine solche wendet er sich. Die Kunst der Frührenaissance, schreibt Hauser, konnte noch von den breiteren Schichten wenigstens mißverstanden werden – auch wenn die Anknüpfungspunkte an der Peripherie der ästhetischen Wirkung lagen. Schon die klassische Kunst der Renaissance, deren Allgemeingültigkeit man so laut zu preisen pflegt, wendet sich an ein kleineres Publikum als je eine Kunst zuvor.<sup>33</sup> Für den Manierismus gilt dies in besonderem Maße: Sein Medium ist eine elitäre Gemeinschaft, in der der Rezipient augenzwinkernd die listenreichen Spielzüge des Künstlers nachvollziehen kann; die gewünschte Wirkung, bemerkt Gombrich zur Architektur des Manierismus, bedarf eines Publikums, das die Abweichung von den Regeln auch versteht.<sup>34</sup>

Die Ausgewogenheit zwischen Künstler und Auftraggeber stößt allerdings rasch an ihre Grenze – Giulios Begeisterung, als Federico Gonzaga, dessen Leidenschaft, trotz seiner Anteilnahme an der Kunst, eben doch vor allem den fürstlichen Vergnügungen der Jagd und der Pferdezucht galt, ihn mit zwei Entwürfen eines marmornen Grabes für eine seiner Hündinnen beauftragte, die beim Wurf eingegangen war,<sup>35</sup> wird wohl keine übermäßige gewesen sein. – Betrachtet man die fürstlichen Auftraggeber, so wird man feststellen, daß das Interesse an der Kunst in der Regel nicht über die gesellschaftliche Konvention hinausging – selbst Alessandro Farnese, einer der bedeutendsten

<sup>33</sup> Hauser 1990, 367f.

<sup>34</sup> Gombrich 1988, 117.

<sup>35</sup> Brief des Herzogs vom 15. 10. 1526, nach Gombrich ebd., 104.

Mäzene des Jahrhunderts, zeichnet sich keineswegs durch ein Eintreten für die Sache der Kunst aus. Daß also Federico Gonzaga der Adressat von Giulios subtilen intellektuellen Konzepten gewesen sein soll, darf angezweifelt werden. Der ein wenig speichelleckerische Tonfall der Briefe an den Herzog verweist den Gedanken an eine Ebene, die den gleichberechtigten Austausch zwischen Künstler und fürstlichem Patron zuläßt, in das Reich sentimentaler Fiktion. Nicht von der Hand zu weisen ist ein Moment der Subversion: Erwartungen und Wünsche des Auftraggebers wurden vom Künstler befriedigt, doch das Gelieferte ging weit über das Bestellte hinaus und erschloß, in einer Art Hase-und-Igel-Spiel, einen intellektuellen Raum, der sich auf ein ganz anderes Wertesystem als das der sozialen Hierarchie bezog und dem Fürsten, diesem wohl unbemerkt, verschlossen blieb. Dies leistet einem idealisierenden Blick auf Künstler und Kunstwerk Vorschub, den Settis nicht ohne Ironie beschreibt: Im Namen der Kunst hätten, meint er, die platten Bedürfnisse des Auftraggebers besiegt werden müssen, um, wie es die Mission des wahren Künstlers sei, in einer höheren, zeitlosen Atmosphäre aufzugehen, wo Auftraggeber und Sujet nicht mehr zählen.<sup>36</sup> Der frühe Manierismus beweist mit seiner intellektuellen Flucht nach vorn in die Superiorität eines den Künstlern und Intellektuellen vorbehaltenen, den Mächtigen aber verschlossenen Reiches ein beachtliches Maß an Selbstreflexion – und vielleicht auch Resignation: Kein Anspruch einer Allgemeingültigkeit, wie ihn die Renaissance festhielt, läßt sich mehr aufrechterhalten.

Mit den Manieristen der zweiten Generation, die sich dem Einfluß der vom Tridentiner Konzil erhobenen restriktiven Forderungen nicht entziehen können, wandeln sich die Dinge: Die Elemente, die im Lauf des Spiels entstanden waren – als ephemere Begleitung, nicht als Ziel des Verfahrens –, verlieren ihren Bezug zu den klassischen Vorbildern, verfestigen sich in eine Eigenständigkeit und werden zu

<sup>36</sup> Settis 1982, 17f.

Teilen eines neuen Kanons; der Manierismus schafft sich seine eigenen Konventionen und wird zum Stil. Vor diesem Hintergrund kann sich nun Palladio, dessen frühe Arbeiten deutlich unter dem Einfluß Giulios stehen – der Palazzo Thiene etwa oder die bis um 1550 entstandenen Villen –, einem erneuten Klassizismus zuwenden,<sup>37</sup> und Vignola entwickelt seinen professionellen Eklektizismus, der sich, dem jeweiligen Bedarf folgend, aus dem gesamten Fundus der Renaissancearchitektur von Brunelleschi bis zum Manierismus bedient, sie als abgeschlossenen Korpus sozusagen von außen betrachtet und so vom Ende der Renaissance als lebendiger Tradition kündigt. Das komplizierte und elitäre Spiel, von Michelangelo und Giulio in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts erfunden, erwies sich als kurzlebig – sein Ende verdankt es unter anderem der Tatsache, daß es, in seiner Bezogenheit auf den überkommenen Kanon auf Fehler und Regelverstoß aufbauend, ohne die klassische Regel, deren Verbindlichkeit es ja gerade unterlief, nicht mehr gespielt werden kann: Mit der Regel stirbt auch der Fehler.

Von hier aus nimmt unsere Geschichte des Fehlers jedoch eine unerwartete Wendung. Was der Renaissance trotz ihres Anspruchs auf allgemeine Gültigkeit versagt blieb, erreicht der Manierismus ohne Anstrengung: Er wandert von Italien aus über die Alpen und wird zur *lingua franca* der europäischen Architektur. Kaum aber hat er das Land seines Ursprungs verlassen, fällt er unter die Barbaren. Βάρβαροι (Bárbaroi, Stammler) waren für die Griechen der klassischen Zeit alle

<sup>37</sup> Auch bei Palladio treibt der Fehler sein so fruchtbares wie folgenreiches Wesen: Die ›klassischen‹ Tempelfronten seiner Villen seit der Mitte der fünfziger Jahre, ein Element, dessen Nachahmungen vor allem im angelsächsischen Raum Legion sind, verdanken ihre Einführung dem archäologischen Mißverständnis, antike Villen hätten stets Portikus und Giebel besessen – eine Fehlannahme, der der Architekt wohl bereitwillig aufgesessen sein wird. In Palladios Projekt der getreuen Rekonstruktion des antiken Landhauses sind sie somit, objektiv gesehen, ein ›Fehler‹, doch verleihen sie, wie Murray meint, den Bauten eine Würde, die sie sonst vielleicht nicht erreicht hätten (Murray 1975, 309).

diejenigen, die außerhalb ihres Sprachraums lebten, sich daher unverstündlich ausdrückten und außerstande waren, das Griechische oder gar seine Feinheiten zu verstehen.

Verständnisfehler bei Wörtern anderer Sprachen und ihre Folgen sind ein so ergiebiger wie amüsanter Bereich der Linguistik. Das Chinesische etwa kann als Wortschrift in Ermangelung eines Alphabets keine von einer Bedeutung unabhängigen Silben, sondern nur feststehende Begriffe wiedergeben und schreibt deshalb fremde Namen durch lautähnliche chinesische Morpheme, wodurch sich merkwürdige, zufällige, manchmal das Sinnvolle streifende und deshalb äußerst fehlerfreudige Bedeutungsketten ergeben: Rio de Janeiro beispielsweise erhält als »Dorf-zustimmen-heiß-drinnen-Kohlenpfanne« ein nicht einmal unpräzises, doch recht verzerrendes Gepräge, im Namen Tschaikowsky liest der Chinese »Feuerholz-plötzlich-anfangen-dieses-Grundlage«, und Dickens evoziert als »wiederholt-ändern-dieses« eine klare, doch in seinem Fall gänzlich falsche Vorstellung schriftstellerischen Arbeitens.<sup>38</sup>

Wie aus solchem Mißverstehen eine eigene Folgerichtigkeit entsteht, zeigt ein anderes Beispiel: Die Glückwunschformel der Flieger, »Hals- und Beinbruch«, läßt sich leicht als eine Art Abwehrzauber deuten, auch in dem Sinne, daß der Glücksumstand nicht genannt werden darf, da das Glück sich dann verflüchtigen würde – Vergleichbares ist dem alltäglichen Aberglauben unterschiedlichster Kulturen geläufig. In Wirklichkeit jedoch ist jene Formel die Verballhornung des jiddischen *hazloche und broche*: Glück und Segen.<sup>39</sup> Damit aber eine Sache so vollständig in ihr Gegenteil verkehrt werden kann, muß sie im Mißverstehen in eine vorgeprägte Struktur einzupassen sein: Voraussetzung ist die Sinnfälligkeit. So kann der Wunsch, fehlverstanden, doch richtig, schließlich als Muster für andere dienen: »Mast- und Schotenbruch«, »Riemen- und Dollenbruch«.

<sup>38</sup> Haarmann 1991, 187.

<sup>39</sup> Gerhard Henschel in: Henscheid et al. 2000, 317.

Auf solch solide gegründetes Mißverstehen trifft nun, mit vergleichbaren Folgen, die Architektur der Renaissance, als sie sich in ihrer manieristischen Spielart über ganz Europa ausbreitet. Bauherren wie Architekten außerhalb Italiens waren mit Vokabular und Grammatik der italienischen Renaissancearchitektur so weitgehend unvertraut, daß für sie selbst die ›klassischen‹ Bauten schwerlich einen anderen als exotischen Reiz besitzen konnten – wie hätten sie da in der Lage sein sollen, der komplexen Rhetorik und den elaborierten Sprachspielen der Manieristen auch bloß annähernd zu folgen?

So geht die Architektur des Nordens ab etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß der italienischen Vorbilder – die wichtigste Rolle spielt hier der Palazzo del Tè – übergangslos von einer üppig wuchernden Spätgotik zu einer, wie Murray meint, ebenso überladenen Pseudoklassik über, ohne ein echtes klassisches Stadium durchlaufen zu haben.<sup>40</sup> Was bereitwillig übernommen wird, ist keineswegs das Ideal der *concinnitas*, das maßvolle klassische Architektursystem mit seiner organischen Hierarchie der Teile; es sind im Gegenteil gerade die manieristischen Phantasmagorien, die bereitwillige Aufnahme finden, die mutwilligen Verstöße gegen das der Klarheit verpflichtete Regelwerk der Renaissance, in deren Nonkonformismen die nordeuropäische Renaissancearchitektur mit bemerkenswerter Unbekümmertheit schwelgt, unbeirrt von der Tatsache, daß diese ohne eine enge Vertrautheit mit der Konvention und dem historischen Kontext nur gründlich falschverstanden werden können. Die Elemente werden übernommen ohne Rücksicht auf die Funktion, die sie sowohl im Zusammenhang des Gebäudes selbst als auch in dem übergeordneten des Korpus der italienischen Renaissance einnehmen. Die Grammatik spielt keine Rolle; es werden lediglich die ohne große Mühen benutzbaren Teile des fremden Vokabulars ausgewählt und dem eigenen Idiom einverleibt und angeglichen, ohne daß man die komplexeren Bedeutungsschichten hätte erfassen müs-

<sup>40</sup> Murray 1975, 317.