

Zwei aktuelle Entwicklungen fordern die Architekturgeschichte dazu heraus, das Verhältnis von Bild und Bau zu überdenken: das verstärkte bildwissenschaftliche Interesse der Kunstgeschichte und das Aufkommen eines Typs von Architektur, der versuchsweise als »iconic building« umschrieben worden ist. Der vorliegende Band nimmt diese Herausforderung zum Anlass, um neue Perspektiven eines Verständnisses von architektonischer Bildlichkeit zu erproben. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei Wahrnehmungsformen von Architektur, die das alltägliche Bewohnen und Benutzen überschreiten und außergewöhnliche, visuelle und sinnliche Erfahrungen vermitteln. Die Metapher vom »Auge der Architektur« spielt auf jene Momente an, in denen ein Bau aufgrund seiner bildlichen Qualität uns solcherart »anzusprechen« oder »anzublicken« scheint, dass wir ihn in gänzlich neuer Weise wahrnehmen. Vom Film über digitale Entwurfstechniken, von Architekturphotographien bis zu klassischen Themen wie den Säulenordnungen, Schauffassaden und Architekturen im Bild wird das Thema hier verhandelt.



Das Auge der Architektur

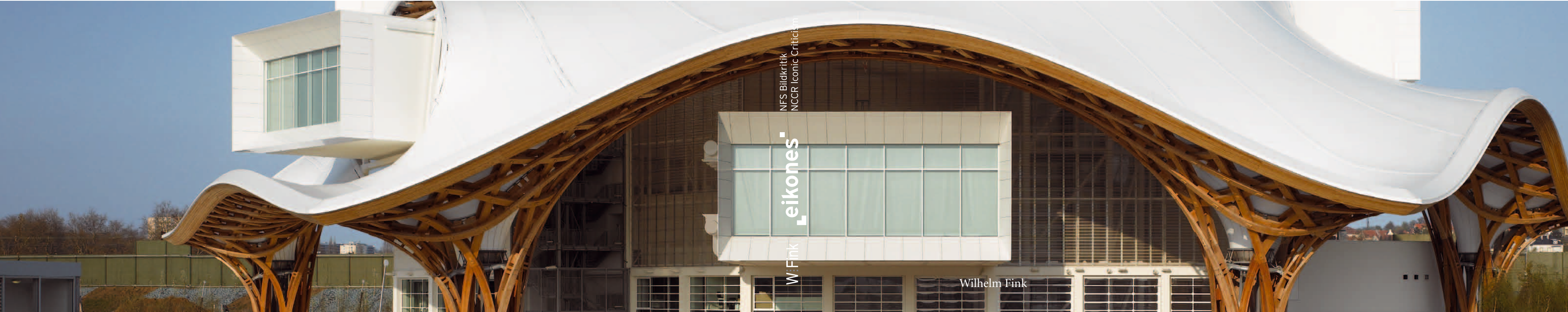
Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hg.)



NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

Das Auge der Architektur

Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hg.)



eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Das Auge der Architektur.
Zur Frage der Bildlichkeit in
der Baukunst**

Andreas Beyer | Matteo Burioni | Johannes Grave (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhalt

Schutzumschlag: Centre Pompidou-Metz, April 2010 © Shigeru Ban Architects Europe und Jean de Gastines Architectes, mit Philip Gumuchdjian für die Konzeption des erstplatzierten Wettbewerbsprojektes/Metz Métropole/Centre Pompidou-Metz/Photo Roland Halbe.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Lektorat: Andrea Haase, Basel. Layout und Satz: Lucinda Cameron, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5081-4

Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave
11 Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild

Andreas Beyer
39 Die schauende Baukunst. Von den vielen Augen der Architektur

Alina Payne
55 Architecture: Image, Icon or Kunst der Zerstreuung?

Hans-Rudolf Meier
93 Annäherungen an das Stadtbild

Monika Melters
115 Zur komplexen Bildlichkeit der Säulenarchitektur von Brunelleschi bis Behrens

- Carsten Ruhl
147 **Analogie und Typus. Aldo Rossis Architektur
des Blickes**
- Gerd Blum
177 **Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch
inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit**
- Johannes Grave
221 **Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur.
Filippino Lippis parergonale Ästhetik**
- Philip Ursprung
251 **Das Licht brechen: Die Augen
von Herzog & de Meuron**

- Ludger Schwarte
263 **Das Auge der Kathedrale: Offenbarung und Theater**
- Matteo Burioni
289 **Begründungen des Gemeinwesens. Performative
Aspekte frühneuzeitlicher Palastfassaden**
- Cammy Brothers
321 **Michelangelo's Laurentian Library, Music and
the *Affetti***
- Marion Gartenmeister
353 **Karyatiden. Zu selbstreflexiven Tendenzen in
der Architektur**

Henry Keazor
377 **»L'architecte fait son spectacle«. Medienrekurse in
der Architektur Jean Nouvel**

Martino Stierli
423 **Die ›Er-Fahrung‹ der Stadt. Las Vegas, Film und der
Blick aus dem Auto**

Mario Carpo
467 **The Photograph and the Blueprint. Notes on the
End of Some Indices**

Margarete Pratschke
483 **Die Architektur digitaler Bildlichkeit–›overlapping
windows‹ zwischen Displays und gebautem Raum**

Alexander Marksches
509 **»Portugiesischer Kalkstein Creme Royal«. Architekturun-
schriften als Zeugnis der Autorschaft**

Michael Gnehm
533 **Hauspolitik: Architektonische Bildlichkeit
und Beschreibung**

Wolfgang Kemp
585 **Kommunikationsbauten. Kommunikative Bauten? Wie kommuniziert Archi-
tektur Kommunikationstechnologie?**

607 **Autorinnen und Autoren**

Begründungen des Gemeinwesens. Performative Aspekte frühneuzeitlicher Palastfassaden

Matteo Burioni

Möchte man sich der Bildlichkeit der Architektur nähern, sollte man, so scheint es zumindest auf den ersten Blick, Fassaden vermeiden. Sie ähneln allzu sehr dem flachen, begrenzten Bildfeld der Malerei und verleiten zu einem vorschnellen Verständnis der Architektur als Bild. Auch scheint ein solcher Zugang wenig mit unserer täglichen Erfahrung von Architektur zu rechnen, die mehr als nur die visuelle Wahrnehmung anspricht. Architektur erfahren wir körperlich, in der Bewegung. Aber die Fassade stellt keineswegs ein so einfaches Problem dar, wie es erscheinen mag. Schon der Name Fassade verweist auf einen weiteren Zusammenhang, den das italienische Wort *faccia* (Gesicht) aufrufen kann. In der Rede vom Gesicht tritt uns die Architektur von Angesicht zu Angesicht gegenüber, spricht uns an und fordert uns zu einer Reaktion heraus. Wir können Architektur kaum vor uns bringen und distanziert wahrnehmen, weil wir uns schon immer in einem architektonisch gestifteten Raum befinden, der uns auf eigene Weise anspricht. Die eigentümliche Bildlichkeit der Architektur ist wohl kaum je da. Sie stellt sich in der Betrachtung und Benutzung her, tritt in einem prozessualen Geschehen als eigene Qualität hervor. Drei solchen Momenten einer Bildlichkeit der Architektur, die sich im Prozess der Wahrnehmung herausbilden,



1 Vitruvius,
De architectura
per locvndvm ...,
Venedig 1511.

möchte ich im Folgenden nachgehen: erstens dem Portal als bildlich aktivierter Schwellenraum, zweitens der Sitzbank als Ort, an dem die Architektur des Körpers des Betrachters zur Erzeugung von Bedeutung bedarf, und drittens der vom Gesims reflektierten Stimme, die einen geteilten Raum des Gemeinwesens schafft.

Der Blick–die Schwelle

Um die Architektur als Schwellenraum detailreich zu konturieren, möchte ich mich Fragen der Terminologie zuwenden. Bei der Beschreibung der Tempelportale sagt Vitruv, dass ein *supercilium* (Braue oder Augenbraue) über der Türöffnung (*lumen hypaethri*) angebracht werden müsse. Das *supercilium* sei in derselben Breite auszuführen wie die Türpfosten.¹ In der Auslegung Vitruvs fragte man sich wiederholt, was genau dieses *supercilium*, diese Augenbraue, eigentlich sei. Pierre Gros, der Herausgeber der jüngsten Edition, vertritt überzeugend die Meinung, Vitruv bezeichne hier den Türsturz als »Braue«.² Die Stelle müsste dann so übersetzt werden: »Die Höhe des Sturzes wird so groß sein, wie die Breite des Pfostens ganz oben.«³ Diese Interpretation finden wir schon in der Vitruv-Ausgabe des Fra Giocondo von 1511 verbildlicht [Abb. 1].⁴ Auch Guillaume Budé kam in den Randglossen seiner Vitruv-Ausgabe zu diesem Schluss.⁵ Walther Herman Ryff übersetzt diese Stelle so: »Die höhe supercilii (das ist die obern Thürschwellen) sol ersucht werden nach der dicke der Antepagment zu oberst [...].«⁶ »Supercilium nennen wir in gemeiner Teutscher sprach die ober schwellen eins Thürgestells [...].«⁷

Eine Braue sitzt allerdings nicht so schwer auf einem Auge, wie der Türsturz auf den Pfosten. In seinem Vitruv-Kommentar vermutet Pierre Gros, dass Vitruv *supercilium* aus dem Griechischen übernommen habe und hier ein Bezug zwischen Bauwerk und menschlichen Körper gesucht werde.⁸ Dies liegt nahe, da *supercilium* in den gesamten überlieferten lateinischen Schriften nach Aussage von Gros in dieser Bedeutung nicht vorkommt. Eine vergleichbare Verwendung des Begriffs *supercilium* findet sich im Lexikon des Forcellinus nur im übertragenen Sinne, wenn von der oberen Begrenzung einer Landschaft oder eines Landstriches die Rede ist.⁹ So erklärt auch Daniele Barbaro den Begriff in seinem Vitruv-Kommentar: »Supercilium id est superlimitare, & est lapis supra antepagmentum superius.«¹⁰ Barbaro streicht die zweifache Bedeutung von *supercilium* heraus: Zum einen gilt *supercilium* als obere Begrenzung einer sinnlichen Konfiguration, zum anderen aber als Bauteil, als steinerner Türsturz. Schon hier wird deutlich, dass *supercilium* ein objektivierbares Bauteil und zugleich eine Wahrnehmungsrelation bezeichnet. *Supercilium* ist zugleich Objekt und ein dem Betrachter entgegenstehendes, auffälliges Ding. Die Redeart Vitruvs, die auf den menschlichen Körper und auf den Augensinn verweist, vergleicht also nicht das Bauwerk mit dem Körperbau eines Menschen, sondern setzt das Bauwerk in ein Verhältnis zum Betrachter. Es geht dabei nicht um die viel besprochenen und gut untersuchten so genannten »optischen Korrekturen«, die das Bauwerk dem menschlichen Sehsinn unverzerrt vor Augen stellen. In die sinnliche Konfiguration des Bauwerks wird eine Grenze

eingetragen, die mit dem Gesichtskreis des Eintretenden zur Deckung kommen soll. Das *supercilium* ähnelt dem Horizont einer Landschaft, der die Architektur für den Anblick des betretenden Betrachters öffnet und eine Orientierung ermöglicht. Die terminologische Wahl muss also als implizite Referenz auf eine bildliche Qualität der Architektur gelten, die dem Portal als Schwelle eignet.

Die Braue rahmt aber nicht nur den Anblick; sie erzeugt eine Öffnung (*lumen*). Die Gestaltung der Türoffnung soll auf die Wahrnehmungsweise eines eintretenden Betrachters Rücksicht nehmen. Diese Adressierung des Betrachters gibt sich als Irritation zu erkennen: Die eintretende Person zögert, der Nutzer schaut ein zweites Mal hin und wird zum Betrachter. In diesem Fall fallen räumliche und bildliche Qualitäten der Architektur in eins und tragen gemeinsam dazu bei, eine einfache rechteckige Öffnung zu einer Schwelle zu machen. Der Terminus *supercilium* spricht eine bildliche Qualität der Architektur an, die mit einem zweidimensionalen Bildfeld keineswegs erschöpfend beschrieben wäre. Denn nur der bewegte Betrachter, der in die Tür eintreten möchte, steht vor der Tür, sieht dieses Verhältnis in der sinnlichen Konfiguration und findet sich gewissermaßen mit dem Blick des Portals konfrontiert.¹¹

Mit dieser Vitruv-Deutung, deren spekulative Dimension keineswegs verleugnet werden soll, eröffnet sich eine andere Sicht auf die Eingänge der frühneuzeitlichen Paläste. Die kulturhistorische Bedeutung des Portals als Schwelle ist noch keineswegs erschöpfend untersucht worden.¹² Welche Rolle dem Portal bei Hochzeiten



und Feierlichkeiten zukam, ob es auch einen rechtsgeschichtlichen Kontext zu berücksichtigen gilt, das zu untersuchen, steht noch weitgehend aus.¹³ Immerhin ließen sich aus der Novellenliteratur reichliche Belege für die besonders auch auditive Komponente der Tür, meist für das Horchen an der Schwelle, gewinnen. So sei hier aus den zahllosen Beispielen nur an eine Szene aus der durch eine breite Manuskripttradition verbürgten *Novella del Grasso Legnaiuolo* erinnert, bei der der ›dicke Holzschnitzer‹ an seiner eigenen Haustür lauscht und sich selbst im Inneren seines Hauses herumlaufen und sprechen hört.¹⁴ Diese Begebenheit, die Plautus' Komödie *Amphitruo* nachgebildet ist, stellt freilich nur eine besonders kunstvolle Form des Lauschens an der Haustüre dar, die sich, wie sich durch eine Lorenzo Monaco zugeschriebene Buchmalerei nachweisen lässt [Abb. 2], auch für andere, narrative Kontexte einsetzen ließ: Hier sind es zwei Männer, die ostentativ an Palastmauer und -türe horchen und doch vom Pfingstwunder ausgeschlossen sind.¹⁵

Dass dem Portal auch Ohren angedichtet werden können, zeigt dagegen der sonst so nüchterne Leon Battista Alberti. Bezeichnenderweise vermeidet Alberti in seinem Architekturtraktat den missverständlichen und schwierigen Terminus *supercilium*.¹⁶ Alberti störte vermutlich der unklare, rhetorische Status des Terminus bei Vitruv, der weder wirklich metonymisch noch eigentlich metaphorisch verwendet wird. Auch Alberti möchte das ionische Portal als Schwelle verstanden wissen; er verlagert den semantischen Assoziationshof allerdings in das Auditive: »Außerdem fügten [die Ionier]

2 Lorenzo Monaco, Initiale D mit Darstellung des Pfingstwunders, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Rossiano 1192.2.

zu beiden Seiten am Ende der stark vorspringenden Sparrenköpfe – fügten sie, sage ich, vorstehende, um es so zu nennen, Ohren hinzu, indem ich die Ähnlichkeit des Namens von leicht spürenden, gut hörenden Hunden nehme.«¹⁷ Alberti führt die Metapher mit den Einsätzen »ut sic eas appellem« (»um sie so zu nennen«) ausdrücklich aus. Die Türpfosten sind hier durch den als solchen gekennzeichneten Vergleich als Hauswächter vorgestellt. Vitruvs Rede musste dagegen als rhetorischer Fehlschlag erscheinen. Es bleibt bei Vitruv unklar, ob die Übertragung zwischen Gesicht und Tür oder zwischen Auge und Tür gesucht wird. Vermutlich war *supercilium* in den griechischen Quellen, aus denen Vitruv geschöpft hat, eine metaphorische Katachrese. Diese Bedeutung lässt sich aber im Lateinischen nicht wahren. Dennoch bleibt Vitruvs gescheiterter Tropus interessant, da er über die Schwierigkeit des Redens über Architektur Auskunft gibt. Darüber hinaus kann der metaphorische Einsatz bei Alberti auch mnemotechnisch gelesen werden, da durch die ›Ohren des Portals‹ die schwierige Passage über die Konstruktion der ionischen Volute besser einzuprägen war. Allerdings wird auch hier die Tür zur Schwelle: Mit den zu beiden Seiten der Tür angebrachten ›Ohren‹ erhält die Tür einen eigenständigen aktiven Charakter, der den Eintretenden vor eine Entscheidung stellt. Dem Portal Ohren anzudichten, muss für Alberti allerdings eine naheliegende Vorstellung gewesen sein, da ihm das Horchen an der Tür offenbar geläufig gewesen ist.

Der Körper des Betrachters – Palazzo Rucellai

In der folgenden Analyse der Sitzbänke der frühneuzeitlichen Palastfassaden möchte ich noch einen Schritt weiter gehen: Der Betrachter wird nicht nur von der Architektur angesprochen und adressiert. Seine Teilnahme ist zur Erzeugung von Bedeutung in der Architektur essentiell notwendig. Damit die Architektur zum Bild werden kann, braucht sie den Körper des Betrachters. Dies lässt sich sehr eindrücklich an den Sitzbänken der Florentiner Paläste der frühen Neuzeit zeigen.¹⁸ Sie schaffen ein Scharnier zum öffentlichen Raum und konstituieren diesen auf eigentümliche Art mit. Um ein besonders eindrückliches Beispiel einer solchen Bedeutungserzeugung aufzuzeigen, muss ich mich etwas länger einer spezifischen Palastfassade widmen: dem Palazzo Rucellai.¹⁹ Ich werde dabei in drei Schritten vorgehen: Zuerst ist eine kurze Beschreibung der eigentümlichen Gestaltung der Fassade unvermeidlich, zweitens möchte ich der Antikenrezeption nachgehen und drittens den spezifischen

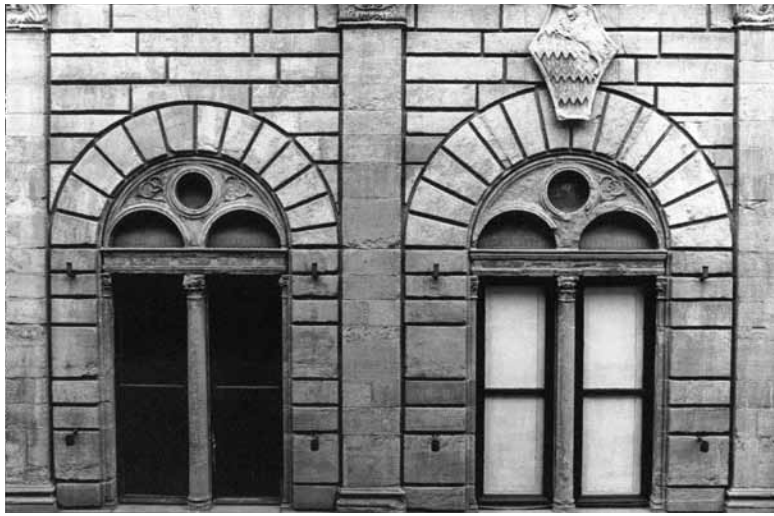
Einsatz der Sitzbänke im Kontext von Albertis Theaterverständnis zu erklären suchen.

Vor dem Einstieg in die Erörterung dieser Fragen sollte Erwähnung finden, dass die Datierung des Palazzo Rucellai neuerdings wieder Gegenstand kontroverser Diskussionen ist. In ihrem grundlegenden Beitrag konnte Brenda Preyer die ersten fünf Travéen des Palastes um 1450 datieren, wobei von einer Wiederaufnahme der Bauarbeiten und einer Vollendung der restlichen zwei Travéen nach 1456 auszugehen sei.²⁰ Die von ihr zusammengetragenen Quellen können jedoch auch ein Entstehungsdatum der gesamten Fassade nach 1456 belegen. Alles hängt davon ab, wie man den Zusammenhang zwischen dem Innenausbau und der Fassade interpretiert. Ein enger Zusammenhang spricht für eine frühe Datierung, während, wenn man die Fassade als weitgehend unabhängig von der Umdisposition des Innenraums ansieht, eine Datierung nach 1456 wahrscheinlicher wird. Eine umfassende Relektüre der Umstände des Auftrages hat Arturo Calzona zu einer Spätdatierung der gesamten Fassade nach 1456 geführt.²¹ Dieser Hypothese hat Christoph Luitpold Frommel mit Hinweis auf seine Untersuchung des Kellergeschosses des Palastes widersprochen.²² Nach seiner Auffassung wurden die Mauern des Kellergeschosses verstärkt, um die Orientierung der Fassade an die Straßenführung anzugleichen. Frommels Bauaufnahmen bestätigen Preyers frühe Datierung. Er kann sogar die Datierung der ersten drei Travéen um einige Jahre auf 1446–1447 vorziehen. Die Datierung muss also vorläufig offenbleiben; zum jetzigen Zeitpunkt ist jedoch die Preyer/Frommel-Hypothese aus meiner Sicht überzeugender.²³

Der Palazzo Rucellai weist die erste Palastfassade nach der Antike auf, die mit Säulenordnungen verkleidet ist [Abb. 3]. Die übereinander gestellten Ordnungen und die horizontal verlaufenden Gesimse bilden eine regelmäßige Netzstruktur, die dem im Albertis Malereitratat, *De pictura*, beschriebenen *velum* oder *reticulum* ähnelt. Die Metapher soll hier nicht überstrapaziert werden, jedoch ist der Palazzo Rucellai mit besonderem Augenmerk für die *perspectiva aedificandi* erbaut worden.²⁴ Ein eigentümliches Merkmal der Fassade besteht in den kaum plastisch hervortretenden Baugliedern. Dies ist dem Fehlen einer angemessen entfernten Betrachterposition in der engen Via della Vigna geschuldet. Nichtsdestotrotz unterstützen die leichte Erhebung der Bauteile und die Rasterstruktur eine plastische und räumliche Auffassung der Fassade. Die Via della Vigna gestattet nur seitliche und schräge Blicke auf das Ensemble, die die



3 Fassade des
Palazzo Rucellai,
Florenz.

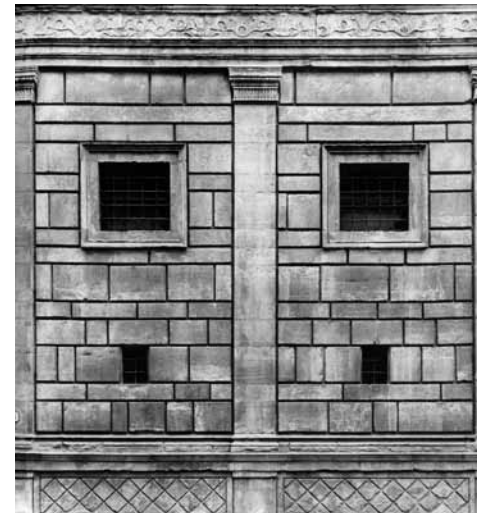


4 Fenster des Palazzo Rucellai, Florenz.

Wahrnehmung des Palazzo Rucellai als eines plastisch durchgebildeten Baukörpers erheblich befördern.

Ähnlich wie in *De pictura* dient das Raster der Palastfassade der systematischen und homogenen Komposition in der Fläche. Das Raster determiniert die exakte Position jedes einzelnen Elementes. Das Kompositionsverfahren ist strengen Regeln unterworfen, und eine nachträgliche Änderung ist kaum möglich. Diese Eigenschaft des Bauwerks wurde schon von Antonio Averlino, gen. Filarete, gesehen, der den Kompositionsprozess besonders hervorgehoben hat: »[...] intra gli altri una casa fatta in via contrada nuovamente, la qual sia chiama la Vigna, tutta la facciata dinanzi composta di pietre lavorate.«²⁵ Filarete betont, dass der Palazzo Rucellai aus »behauenen Steinen komponiert« sei. Die Rundbogenfenster sind zum Beispiel durch ihre Rahmen, die die Travéen vollkommen ausfüllen, mit dem Pilastersystem gekoppelt [Abb. 4].²⁶ In Korrespondenz mit den Portalen fallen die Rahmen etwas breiter aus. Dies wäre nicht nötig gewesen, wenn die Fenster nicht mit dem Pilastersystem verbunden gewesen wären. Die Steine des Rundbogens sind alle konzentrisch auf einen gemeinsamen Punkt gerichtet, was für den Florentiner Palastbau äußerst unüblich ist, da die Steine normalerweise so gelegt werden, dass sie einen leichten Spitzbogen ergeben, der besser die statische Funktion des Bogens zum Ausdruck bringt.

Das *bugnato piano* der Fassade ist nicht mit dem Mauerwerk identisch. Es ist dagegen in die Steinverkleidung eingemeißelt. Der Stein ist mit einem Bildhauerwerkzeug, der *gradina* (Zahneisen),



5 Erdgeschoß des Palazzo Rucellai, Florenz.

6 Sitzbank des Palazzo Rucellai, Florenz.

bearbeitet. Mehrere Steinlagen sind aus einem Stück der Verkleidung herausgearbeitet. Die unregelmäßigen Steinlagen erinnern an ein *opus pseudo isodomum*. Sie dienen als unregelmäßiger Grund, aus dem sich das regelmäßige Raster der Pilaster, Gesimse, Frieze und Fenster erhebt. Insgesamt weist die Fassade ein Gleichgewicht zwischen einem vollkommen überzeugenden statischen und tektonischen System sowie der Komposition proportionaler Verhältnisse in der Fläche auf.

Es gibt aber ein Detail, an dem das Verhältnis zwischen tektonischen und flächigen Teilen der Fassade offensichtlich wird [Abb. 5]. Auf der Rücklehne der Sitzbank, der *spalliera*, einem typischen Merkmal der Florentiner Architektur, werden die Postamente der Pilaster als rechteckige Felder lediglich angedeutet [Abb. 6]. Zwischen diesen rechteckigen Feldern, die nur von feinen Linien unterteilt sind, findet sich eine Verzierung in Anlehnung an das *opus reticulatum*.²⁷ Die Fassade zeigt sich an dieser Stelle als Verkleidung der Wand. Das Postament, das das Gewicht der Pilaster tragen müsste, ist nicht plastisch ausgebildet; es ist lediglich eine skizzierte Form. Die Architektur des Gebäudes wird nicht von einem soliden Postament getragen, sondern ruht auf einem in der Wand markierten Rechteck.

Die Fassade wäre demnach eine hochgradig fiktionalisierte Schauwand, die ähnlich wie das *velum* aus dem Malereitraktat einem Sehapparat gleicht und zugleich eine angemessene Verkleidung für einen Patrizierpalast darstellt. Die Metapher der Kleidung ist darüber hinaus nicht allein deswegen angebracht, weil Tuchhandel



7 Anonym, Ansicht des Kolosseums.

und Tuchfärbung wichtige Florentiner Wirtschaftszweige waren, nein, auch in zeitgenössischen Schriften wird wiederholt darauf hingewiesen, dass gerade auch insbesondere das Haus und die Kleidung den Stand eines Patriziers ausdrücken sollen.²⁸ Alberti charakterisiert mit seiner Palastfassade nicht allein den Stand und die Person des Patriziers, Giovanni Rucellai, angemessen; er definiert mit seiner Fassade ebenso den öffentlichen, städtischen Raum als irdische Bühne, auf der das Spiel mit definierten, gesellschaftlichen Rollen möglich ist. Da diese irdische Bühne ein Ort des Scheins und des Betrugs ist, legt Alberti strenge moralische Kriterien an diese städtische Öffentlichkeit an.

Der Imaginationsraum der Geschichte

Vielfache antike Referenzen wurden als Modell für die Gestaltung des Palazzo Rucellai vorgeschlagen. Für die gesamte Fassade wurden das Septizonium oder das Kolosseum in Betracht gezogen. Das überzeugendste Modell wäre in meinen Augen das antike Theater. In Rom gab es mehrere Vorbilder für die Superposition von Säulenordnungen in der Außenfassade von Theatern und Amphitheatern.

Nach den eingehenden Untersuchungen von Candida Syndikus hat Howard Burns das Kolosseum und das *Anfiteatro Castrense* als Modelle vorgeschlagen.²⁹ Das Kolosseum gibt ein besonders passendes Vorbild ab, das in Burns Worten wie ein Siegel in die Straßenfront des Palazzo Rucellai eingeprägt wurde [Abb. 3, 7]. Die



8 Anfiteatro Castrense, Rom.

Verbindung von Pilaster und Bogen sowie die Umsetzung des Kranzgesimses sind in wiedererkennbarer Weise dem Kolosseum geschuldet. Aber Howard Burns hat zu Recht darauf verwiesen, dass mit dem *Anfiteatro Castrense*, bei Santa Croce in Gerusalemme gelegen, in Rom schon eine flache Version des Kolosseums existierte [Abb. 8]. Diese Verbindung wird überzeugender, führt man sich vor Augen, dass Giovanni Rucellai es im Jubeljahr 1450 in Rom gesehen hatte: »Un altro culiseo di mattoni appresso a Sancta Croce di Gerusalem.«³⁰ Rucellai spricht von einem Theater aus Backsteinen. Der Hinweis auf das Baumaterial passt sehr gut zum Palazzo Rucellai, da die gesamte Fassade den Eindruck eines antiken Monuments macht, einer *muraglia antica*. Wie vielfach durch Quellen belegt werden kann, konnte der Ausdruck *muraglia antica* metonymisch für antike Gebäude stehen. Das antike Monument wurde vorwiegend als eine mit Stein verkleidete Wand angesehen. Zum Beispiel bemerkt Giovanni Rucellai: »Nach dem Essen stiegen wir auf die Pferde und machten uns auf, alle diese antiken Gemäuer und würdigen Dinge Roms aufzusuchen und zu betrachten.«³¹ Ich möchte vorschlagen, das Palazzo Rucellai zuallererst als Nachahmung eines solchen antiken Mauerwerks anzusehen ist.³²

Weitere Zitate nach der Antike schließen das ionische Portal ein, das von der *Basilica Aemilia* adaptiert wurde. Wie bei der *Basilica Aemilia* überschneiden sich das Portal und die seitlichen Pilaster leicht [Abb. 9, 10]. Das korinthische Kapitell des ersten Stockes lässt sich auf das Mausoleum des Augustus zurückführen



9 Das ionische Portal des Rucellai, Florenz.

10 Giovanni Battista da Sangallo, Basilica Aemilia, Florenz.

[Abb. 11, 12], die Bossenkapitelle des dritten Stocks sind dem Kolosseum nachgebildet [Abb. 13]. Während die Vollbögen über den Fenstern mit dem *Anfiteatro Castrense* verglichen werden können, verweisen die Biforenfenster auf eine Florentiner Bauweise, die am Palazzo Vecchio und Palazzo Medici vorzufinden ist [Abb. 4]. Dabei wurden die Biforen durch die Einsetzung einer Mittelsäule, eines Architravs und flankierender Halbsäulen sowie durch die Ausrichtung der Kehlsteine der Bögen auf einen gemeinsamen Punkt erheblich abgewandelt. Trotzdem entsteht der Eindruck der Überlagerung einer reformierten Florentiner Bauweise mit gelehrten, antik römischen Allusionen. Dabei kann mit einiger Berechtigung von einer Zweisprachigkeit Albertis gesprochen werden: Der volkssprachliche, florentinische Baustil wird in die elegante Syntax der römisch-antiken Bauweise eingefügt und dadurch auf ähnliche Weise nobilitiert, wie es Alberti auch für die italienische Volkssprache reklamiert hatte.³³ Das wichtigste Kennzeichen der Fassade ist die elegante Verwendung des Mauerwerks in Form des Florentiner *bugnato piano*. Obwohl dezidiert plastische Teile der Fassade wie das Portal, die Gesimse, die Fenster und die leicht vorspringenden Pilaster zu verzeichnen sind, dominiert das Mauerwerk den Gesamteindruck.

Die Fassade kann als Verschränkung von florentinischen und römischen Bauformen in einer einzigen Mauerwerksfläche mit erkennbaren Zitaten nach spezifischen Bauwerken beschrieben werden. Das architektonische Vokabular entstammt auf wohlüberlegte



und erkennbare Weise unterschiedlichen Vorbildern. Dieses Vorgehen ähnelt Albertis Schreibweise, die Roberto Cardini überzeugend als »smontaggio di mosaici« bezeichnet hat.³⁴ So beschreibt Alberti in seinen *Profugiorum ab aerumna* die richtige Weise der *imitatio* am Beispiel des Architekten des Ephesustempels, dem nur die Aufgabe geblieben sei, den Fußboden des Tempels mit einer Einlegearbeit zu schmücken. Alles sei bereits errichtet gewesen, und scheinbar habe er keine eigenständige Leistung mehr vollbringen können. Dennoch habe der Architekt die »winzigen Bruchstücke« zusammengesammelt und daraus jene »andere Malerei« komponiert, die zum Schmuck und zur Zierde des Paviments gedient habe. Der Architekt habe so das große Lob Vitruvs verdient, und sein Werk sei nicht weniger fröhlich und angenehm als der gesamte übrige Tempel.³⁵ Das einzelne Mosaikstück bleibt für den gelehrten Leser erkennbar; das Ganze ergibt jedoch einen neuen Eindruck. Auf ähnliche Weise wird die Florentiner Bauform der Biforenfenster durch die Pilasterverkleidung veredelt. Die Ordnungsarchitektur des Kolosseums findet sich dabei jedoch der Bauaufgabe angepasst, da mit den prächtigen Kapitellen nach dem Hadriansmausoleum das *piano nobile* besonders hervorgehoben wird, während die Bossenkapitelle das Obergeschoss weniger wichtig erscheinen lassen [Abb. 11, 13].³⁶ Es scheint, als hätten Alberti und Giovanni Rucellai einen möglichen antiken Vorläufer der üblichen Florentiner Bauweise vorschlagen wollen. Das Resultat ist eine fast wie ein Palimpsest zu lesende Struktur.

11 Kapitell des *piano nobile*, Palazzo Rucellai, Florenz.

12 Simone di Tommaso del Pollaiuolo genannt il Cronaca, Kapitell des Hadriansmausoleums.



13 Bossenkapitelle
des Kolosseums und
des Palazzo Rucellai.

Arnold Esch hat die Lesegewohnheiten der Humanisten beim Betrachten von antikem Mauerwerk am Beispiel der Aurelianischen Mauer beschrieben [Abb. 14].³⁷ Sie versuchten die verschiedenen Bauschichten zu identifizieren und die einzelnen Teile zu datieren. Ein mit Alberti befreundeter Humanist in Rom, Poggio Bracciolini, bemerkte, dass an mehreren Stellen der Aurelianischen Mauer »Portale und Fenster von Privatgebäuden« zu sehen sind.³⁸ Diese Art des Lesens ist vergleichbar mit der, die vermutlich zeitgenössische Betrachter dem Palazzo Rucellai entgegenbrachten. Die historische Imagination des gelehrten Betrachters wird von der formalen Gestaltung des Palazzo Rucellai herausgefordert.³⁹ Alberti stellt uns keine normative Auslegung der Antike vor, die mit vereinheitlichten und kohärenten Pilastern, Kapitellen, Gesimsen und Fenstern arbeitet, sondern kombiniert verschiedene Quellen zu einem überzeugenden Gesamtsystem. Auf der Seite des Betrachters setzt der Palazzo Rucellai keine normative Haltung voraus, sondern rechnet mit der Bereitschaft, die Struktur einer Lektüre zu unterziehen.

Für Poggio Bracciolini diente die Kontemplation der antiken Ruinen in seinem Werk *De varietate fortunae* der moralischen Erbauung des Betrachters. Die Ruinen der Antiken hielten Lektionen für das eitle Streben zeitgenössischer Herrscher bereit. Poggio sah in den Ruinen ein »Theater der Fortuna«, das zeitgenössische Betrachter moralisch zu erbauen vermochte.

Theatron: Blick und Öffentlichkeit beim Palazzo Rucellai

Das Theater kann im 15. Jahrhundert keineswegs als eine feststehende Größe betrachtet werden. Die Humanisten arbeiteten an der Revitalisierung der dramatischen Formen der Antike, und das tatsächliche Aussehen der Theaterbauten blieb für Diskussionen und Interpretationen offen. Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass mittelalterliche Topoi zentrale Stellen im Schreiben der Humanisten einnahmen. Wie wir sehen konnten, spielte für Poggio Bracciolini das »Weltheater«, auf dem sich die Komödie des menschlichen Lebens abspielt, eine wichtige Rolle. Auch Lucia Cesarini Martinelli hat in ihrer Edition einer der ersten humanistischen Komödien, Albertis *Philodoxeos fabula*, auf die andauernde Wirkung des mittelalterlichen Topos des Weltheaters in der Formulierung von Johannes von Salisbury hingewiesen.⁴⁰ In dieser frühen Komödie von Alberti wird die Öffentlichkeit als Ort begriffen, an dem Ruhm und Ehre errungen werden kann. Das Haupthindernis für die Anerkennung des Ruhmes besteht in der unbeständigen Herrschaft der Fortuna. Florenz nimmt eine Hauptrolle in diesem Theaterstück ein, da sich Alberti im Vorwort bitterlich über seine Familienmitglieder beschwert. Die gesamte Komödie kann als Betrachtung über die Gründe der verkannten Tugend angesehen werden. Wenn wir uns Albertis Auffassung vom Theater nähern wollen, kann uns *Philodoxeos*

14 Aurelianische
Mauer, Rom.



fabula wichtige Hinweise geben. In den 1440er Jahren war Albertis Verständnis des Theaters noch sehr eng mit der Vorstellung des Weltheaters nach Johannes von Salisbury oder mit Poggio Bracciolinis ›Theater der Fortuna‹ verbunden. Für die Verwendung eines Theaterbaus als Vorbild für eine Straßenfront fand Alberti die Rechtfertigung in einer Stelle Vitruvs über das Bühnenbild der antiken Theaterbauten. Vitruv hatte über die Bühnenbilder geschrieben, sie seien »nach Art der Wohnhäuser«⁴¹ mit übereinandergestellten Säulen ausgestattet. Der Einfall, das Theater als Modell für die Gestaltung der Straßenfront zu verwenden, hat Folgen für die Vorstellung von Stadt und Öffentlichkeit. Wie wir schon gesehen haben, verstand Alberti die Öffentlichkeit als Ort, an dem ›wahrer Ruhm‹ erreicht werden kann. Auf der anderen Seite war es der Ort des gnadenlosen Waltens der Fortuna. An dieser Stelle wird es uns nicht überraschen, im Palazzo Rucellai eine moralische Haltung zum öffentlichen Raum der Stadt zu erkennen.

Für ein eingehendes Verständnis der stadträumlichen Qualität der frühneuzeitlichen Palastfassaden sind weitere Untersuchungen zum Topos des Theaters bei den Humanisten vonnöten. Für den Moment reicht die Annahme aus, dass sich für Alberti Bauen als Tätigkeit nicht grundlegend vom Schreiben unterscheidet. Sowohl für den Architekten als auch für den Schriftsteller ist ein starker, moralischer Impetus kennzeichnend. In Albertis Augen besteht Architektur in Erbauung, *aedificatio*. Es dient einer moralischen Absicht und sollte die Stadtbürger erziehen. Diese Haltung verträgt sich gut mit dem Verständnis der Öffentlichkeit als einem Theater, auf dem die Komödie des menschlichen Lebens aufgeführt wird. Ein besonders schönes Beispiel für Albertis moralisches Verständnis von Gebäuden zeigt sich in einem kurzen, unterhaltsamen Text, der zu den *Tischgesprächen* (*Intercoenales*) zu zählen ist und den Titel *Templum* trägt.⁴²



Er beschreibt einen etruskischen Tempel der der ›Göttin des Hustens‹, *Tussis*, gewidmet wurde. Dieser Tempel stünde noch heute, »wenn er nicht durch einen außergewöhnlichen und wundersamen Zwischenfall zusammengebrochen wäre. Denn es ereignete sich, dass die Steine, die sich am Fuße des Fundaments befanden, von einer närrischen Lust nach Veränderung getrieben, mit einander zu sprechen begannen.«⁴³ Diese alten Fundamentsteine beklagen sich darüber, dass sich die Neuankömmlinge auf dem Dachfirst des Tempels in der Sonne und im Wind brüsten, während sie im Schatten die gesamte Last des Gemäuers zu tragen haben. In ihrem eitlen Ehrgeiz entscheiden sich die alten Fundamentsteine, den Tempel zu erklimmen und die Neuankömmlinge von ihren Plätzen zu vertreiben. Dadurch stürzte der Tempel ein. Diese kleine Fabel über einen etruskischen Tempel zielt deutlich auf die politische Situation in Florenz. Ihre Moral besagt, dass jeder seinen Platz in der Gemeinschaft kennen müsse.

Bei genauer Betrachtung ist es möglich, einen Zusammenhang zur Fassade des Palazzo Rucellai herzustellen. Wie schon bemerkt wurde, ruhen die Pilaster auf den Sitzbänken auf, die die Straße säumen [Abb. 5, 6]. Die Rücklehne der Sitzbank zeigt einfache rechteckige Felder, die zugleich als Postamente der Pilaster dienen. Aus einem tektonischen Verständnis mag dies irritieren. Wenn wir uns allerdings vorstellen, dass die Ältesten der Rucellai-Sippe auf den Bänken vor dem Palast Platz nahmen, ergäbe sich das angemessene Bild einer legitimen Herrschaft und ein erbaulicher Anblick [Abb. 15]. Das Gemeinwesen ruht auf den Schultern der Stadtbürger. Nur die tugendhaften Bürger können die Beständigkeit der öffentlichen Ordnung garantieren. Eine solche Aussage passt hervorragend in das Verständnis von Architektur und Stadtöffentlichkeit im 15. Jahrhundert und würde auch verständlich machen, warum Alberti

15 Meister des Hamilton Xenophon (zugeschrieben), Palazzo della Signoria mit sitzenden Ratsherren, 1480.

die Postamente lediglich als flache Felder belassen hat. Keine Steine dieser Erde, so groß sie auch sein mögen, können das Gemeinwesen tragen. Nur auf die Tugend der Bürger kann sich die moralische Ordnung stützen. Die öffentliche Ordnung ist deswegen ebenso wie die Fassade des Palazzi Rucellai auf die Tugend der Bürger gegründet. Die Architektur ist auf den Körper des Betrachters angewiesen, um Bedeutung zu erzeugen. Ohne diesen bleibt sie stumm.

Die Stimme–der Raum

Bauten sprechen fast nie allein einen Sinn, hier den Seh-sinn, an. Vielmehr erlangen sie eine Wirkung, indem sie visuelle und auditive Erfahrungen beim Betrachter aufrufen. Erst im Zusammenspiel der Sinne erreicht die Architektur den Betrachter. Dies ließe sich am Beispiel des Theaters zeigen, das nicht zufällig als synästhetisches Schauspiel *par excellence* in den Architekturtraktaten breitesten Raum einnimmt. Ein wenig von dieser theatralischen Qualität der Architektur dürfte schon am vorangegangenen Beispiel deutlich geworden sein. An einem weiteren Detail soll abschließend gezeigt werden, wie die Architektur einen gemeinsamen Raum des Sehens und Sprechens erzeugt.

Bei der Besprechung der Kurie, des Senatsgebäudes oder Rathauses, empfiehlt Vitruv dieses mit einem mittigen, umgehenden Gesims zu versehen. Das Gesims dient in diesem Fall vordringlich dem Hören und weniger dem Sehen. Da die Debatte im Senat eine mündliche Angelegenheit ist, kommt der Akustik eine wichtige



16 Giuseppe Zocchi, Piazza della Signoria mit Tetto dei Pisani, 1741.

Bedeutung zu. Das durchgehende Gesims soll vermeiden, dass sich die Stimme der diskutierenden Parteien im Raum verliert. Ich paraphasiere hier die Übersetzung von Ryff: Denn wo solche Gesimse nicht gemacht werden, erhebt sich die Stimme dermaßen in die Höhe, dass die Zuhörer sie nicht verstehen. Wenn aber an den Mauern ringsum ein Gesims angebracht wird, verteilt (Ryff schreibt ›zerspreitet‹) sich die Stimme, bevor sie sich in der Höhe verliert, und wird besser in die Ohren geleitet.⁴⁴ Das Gesims funktioniert als eine Art Schall-Reflektor. Bei Fra Giocondo finden wir diese Vorstellung verbildlicht.⁴⁵ Das Gesims funktioniert als visuelles und auditives Gestaltungselement. Das vorspringende Gesims strukturiert den Innenraum nicht nur visuell. Es bringt einen gemeinsamen Raum des deutlich vernehmbaren Gesprächs hervor. Leon Battista Alberti sieht das so:

»In [den Kurien] werden die Ratgeber Reden halten müssen, weshalb auf die Stimmen Rücksicht zu nehmen ist. Es muss daher Vorsorge getroffen werden, dass die Stimme nicht in zu großer Höhe zerfließe und [...] nicht zu hart ins Ohr töne. Der Schönheit natürlich und insbesondere der Zweckmäßigkeit wegen zieht man an den Wänden Gesimse.«⁴⁶

Die vielfach in der Baukunst der Renaissance auftauchenden Gesimse haben also nicht nur eine visuelle oder tektonische Funktion, sondern auch eine eminent akustische. Mit ihrer Hilfe schafft der Architekt durch das Zusammenwirken von Auge und Ohr einen Raum geteilter Aufmerksamkeit. Ein Geschehen, das wie



17 Masaccio,
Heilung des Sohnes
des Theophilus,
1401–1428.

die Stimme zerfließen (*diffluere*) könnte, wird in den Bereich der Sichtbarkeit und der Hörbarkeit gehoben.

Solche akustische Vorkehrungen findet man in Florenz Ende des 14. Jahrhunderts an einer Begrenzungsmauer der Piazza della Signoria. Der sogenannte *Tetto dei Pisani* ist eine einfache Mauer, die zur Regulierung der Platzanlage errichtet und mit Sitzbänken sowie einer leichten Überdachung versehen wurde [Abb. 16]. Hier befand sich vormals ein Gerichtshof im Freien: die nach einer naheliegenden Kirche benannte *Curia di Santa Cecilia*.⁴⁷ Es spricht einiges dafür, dass auch diese mit Dach und Sitzbänken versehene, rustizierte Mauer als Gerichtsort oder als Ort für politische Versammlungen Nutzung fand. Eine ähnliche bauliche Struktur findet sich in der *Heilung des Sohnes des Theophilus* der Capella Brancacci dargestellt [Abb. 17]. Es ist zwar nicht belegt, dass in diesen beiden Fällen die Überdachung auch eine akustische Funktion hatte. Denkbar wäre es aber schon. Für die weit vorkragenden Kranzgesimse der frühneuzeitlichen Palastfassaden wäre eigens zu zeigen, dass sie ebenso wie beim Theater dazu dienen konnten, »die sich zerstreuernde Stimme zusammenzuhalten und klangvoller zu machen«.⁴⁸ Dass sich vor Palastfassaden öffentliche Anlässe wie Hochzeiten abspielten, ist vielfach verbürgt. Die Gesimse schaffen also nicht nur eine visuelle Gliederung. Sie geben nicht nur dem Auge Halt, sondern schaffen vor der Fassade einen Raum geteilter Aufmerksamkeit, der eine Sphäre der Gemeinschaft stiftet. Das Gesims versammelt die Menschen akustisch und visuell und zeigt, wie Architektur erst im Zusammenwirken der Sinne und unter Einschluss der handelnden Betrachter bildlich wirkt.

Mit Tür, Sitzbank und Gesims habe ich drei Momente einer solchen performativ sich konstituierenden Bildlichkeit der Architektur beschrieben. Die Architektur greift in den Raum aus und fokussiert die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ein Geschehen

innerhalb seines Gesichtskreises, hier das Geschehen des Eintritts. Sie weist dem Körper des Betrachters einen Platz an, durch den sie erst Bedeutung gewinnen kann. Sie stiftet einen Raum geteilter visueller und auditiver Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt sollte damit auch deutlich geworden sein, dass Fassaden nur sehr annäherungsweise als flache, zweidimensionale Bildflächen zu verstehen sind. Die Fassade als zweidimensionales Bildfeld hat es nie gegeben; sie ist ein Phantom.

Endnoten

- 1 Vitruvius, *De architectura*, hg. von Pierre Gros, Turin 1997, Bd. 1, S. 388–389 (IV, 6, 2). Zur Vitruvrezeption siehe etwa Lucia A. Ciapponi, Il »De Architectura« di Vitruvio nel primo Umanesimo (dal ms. Bodl. Auct. F. 5.7), in: *Italia medioevale e umanistica* 3 (1960), S. 59–99; Carol Herselle Krinsky, Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S. 36–70; Pier Nicola Pagliara, Vitruvio da testo a canone, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. Salvatore Settis, Turin 1986, Bd. 3, S. 5–85; Alina Payne, *Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999; Georgia Clarke, Vitruvian Paradigms, in: *Papers of the British School at Rome* 70 (2002), S. 319–346.
- 2 Vitruvius/Gros 1997 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 486, Anm. 200.
- 3 »Supercilii crassitudo quanta antepagmentor in summa parte erit crassitudo.«; Vitruvius/Gros 1997 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 388–389 (IV, 2).
- 4 Vitruvius, *De architectura per locvndvm solito castigatior factvs cvm figyris et tabvla vt iam legi et intellegi possit*, Venedig: Ioannis de Tridino, alias Tacuino 1511, fol. 40r (IV, 6, 2).
- 5 *Hoc in volumine haec opera continetur [Vitruvius, De architectura libri decem edente Johanne Sulpicio]*, Rom: G. Herolt 1486 [Bibliothèque Nationale de France, Signatur: Rés. M-V-48 (1)], fol. 61r (Randglosse und -zeichnung von Guillaume Budé).
- 6 Vitruvius, *Vitruvius Teutsch. Nemlichen des aller namhafftigen vn[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Polionis, Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem Bawen; Ein Schlüssel vnd einleytung aller Mathematische[n] vn[d] Mechanischen künst [...] Erstmals verteutscht, vnd in Truck verordnet Durch D. Gualtheru[m] H. Riuium Medi. & Math.*, Nürnberg: Petreius 1548, fol. 150v (IV, 6, 2).
- 7 Vitruvius/Ryff 1548 (wie Anm. 6), fol. 152r (Kommentar).
- 8 Vitruvius/Gros 1997 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 330, Anm. 164.
- 9 Egidio Forcellino, *Totius latinitatis lexicon opera et studio Aegidii Forcellini lucubratum [...] auctam et emendatam a Josepho Furlanetto*, Prato 1858–1875, 6 Bde., ad indicem.
- 10 Vitruvius, *M. Vitruvii Polionis De Architectura Libri Decem Cum Commentariis Danielis Barbari [...]*, Venedig: Francesco Franceschi 1567, S. 141.
- 11 Zur sinnlichen Konfiguration von Schwellenräumen vgl. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992. Siehe aber schon Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.
- 12 Aufschlussreich der Eintrag »limen« im Architekturlexikon des Francesco Maria Grapaldo; vgl. Francesco M. Grapaldo, *Francisci Marii Grapaldi De partibus aedium dictionarius longe lepidissimus nec min[us] fructuosus*, Argentina 1508, fol. 4v. Vgl. aber die Untersuchung von Christoph L. Frommel, *La porta ionica nel Rinascimento* [2000], in: ders., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Mailand 2003, S. 35–87.
- 13 Besser ist die Forschungslage naturgemäß bei Stadttoren und Kirchenportalen. Vgl. Christine Verzár Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City State. The Sculpture of Nicholas in Context*, Parma 1988; Barbara Deimling, Das mittelalterliche Kirchenportal in seiner rechtsgeschichtlichen Bedeutung, in: *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, hg. v. Rolf Toman, Köln 1996, S. 324–327; Stefan Schweizer, *Zwischen Repräsentation und Funktion. Die Stadttore der Renaissance in Italien*, Göttingen 2002. Siehe aber für Florenz besonders Ulrich Meier, *Die Sicht- und Hörbarkeit der Macht. Der Florentiner Palazzo Vecchio im Spätmittelalter*, in: *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Susanne Rau und Gerd Schwerhoff, Köln 2004, S. 229–271.
- 14 *Novella del Grasso legnaiuolo nelle redazioni dei codici Palatino 51 e Palatino 200, di Bernardo Giambullari e di Bartolomeo Davanzanti*, hg. von Antonio Lanza, Florenz 1989; *Novella del Grasso Legnaiuolo*, hg. v. Paolo Procaccioli, Parma 1990. Für eine Deutung der Novelle siehe Friedrich Teja Bach, Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer. Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit,

in: *Öffnungen zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hg. v. Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler, Paderborn 2009, S. 63–91.

- 15 *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300–1450* (Kat. zur Ausst. im Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1994, Kat. Nr. 29d, S. 242 (Laurence B. Kanter) mit Verweis auf Apg 2, 5–12. Eine ganz ähnliche Komposition findet sich an Lorenzo Ghibertis Nordtüre des Baptisteriums in Florenz.
- 16 Bei Alberti kommt *supercilium* nur in der eigentlichen Wortbedeutung vor; siehe Hans-Karl Lücke, *Alberti Index*, 4 Bde., München 1975–1979, Bd. 3, S. 1310.
- 17 »Praeterea addidere ad alterum quodque extremum lateris sub gradu crasso tectorum mutulorum: addidere inque praecedentes ut sic eas appellem aurículas ducta nominis similitudine a sagacibus bene auriculatis canibus.«; Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 12; zitiert nach Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hg. v. Max Theuer, Wien 1912, S. 387; Alberti/Lücke 1975–1979 (wie Anm. 16), Bd. 1, fol. 128r.
- 18 Siehe dazu den vorzüglichen Aufsatz von Yvonne Elet, *Seats of Power. The Outdoor Benches of Early Modern Florence*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 61 (2002), S. 444–469. Zur urbanistischen Ausrichtung der frühneuzeitlichen Paläste siehe David D. Friedman, *Il palazzo e la città. Facciate fiorentine tra XIV e XV secolo*, in: *Il palazzo dal Rinascimento a oggi, in Italia, nel Regno di Napoli in Calabria*, hg. v. Simonetta Valtieri, Roma 1989, S. 101–112; David D. Friedman, *Palaces and the Street in Late-Medieval and Renaissance Italy*, in: *Urban Landscapes. International Perspectives*, hg. v. Jeremy W. R. Whitehand und Peter J. Larkham, S. 69–113; Francesco Paolo Fiore, Leon Battista Alberti, palazzi e città, in: *Leon Battista Alberti e l'architettura*, hg. v. Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana und Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in der Casa del Mantegna, Mantua), Mailand 2006, S. 98–119.
- 19 Zur Baugeschichte des Palazzo Rucellai vgl. etwa Piero Sanpaulesi, *Precisazioni sul Palazzo Rucellai*, in: *Palladio* 13 (1963), S. 61–66; Heinrich Klotz, L. B. Albertis »De re aedificatoria« in Theorie und Praxis, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33 (1969), S. 93–103; Charles R. Mack, The Rucellai Palace: Some New Proposals, in: *Art Bulletin* 56 (1974), S. 517–529; Kurt W. Forster, The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings, in: *Art Bulletin* 58 (1974), S. 109–112; Brenda Preyer, The Rucellai Palace, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone II. A Florentine Patrician and His Palace*, hg. v. Francis W. Kent, London 1981, S. 155–228; Heinrich Klotz, Der Florentiner Stadtpalast. Zum Verständnis einer Repräsentationsform, in: *Architektur des Mittelalters*, hg. v. Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1984, S. 307–344; Howard Saalman, Palazzo Rucellai (Rezension), in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 47 (1988), S. 82–90; Robert Tavernor, Giovanni Rucellai e il suo complesso architettonico a Firenze, in: *Leon Battista Alberti*, hg. v. Joseph Rykwert und Anne Engel (Kat. zur Ausst. im Centro Internazionale di Arte e Cultura di Palazzo Te, Mantua), Mailand 1994, S. 368–377; Candida Syndikus, *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster 1996, S. 30–35, S. 64f., S. 82–84, S. 146–148, S. 162–164, S. 183–185, S. 210f., S. 236–241, S. 274–276, S. 295–297 u. S. 300–322; Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven/London 1998, S. 78–124 u. S. 220–231; Avraham Rónen, The Façade of the Palazzo Rucellai and its Classical Sources. A New Proposal, in: *Gedenkschrift für Richard Harprath*, hg. v. Wolfgang Liebenwein, München 1998, S. 403–412; Howard Burns, Leon Battista Alberti, in: *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore, Mailand 1998, S. 114–165; Howard Burns, Antike Monumente als Muster und als Lehrstücke. Zur Bedeutung von Antikenzitat und Antikenstudium für Albertis architektonische Entwurfspraxis, in: *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, hg. v. Kurt W. Forster und Hubert Lochner, Berlin 1999, S. 129–156.–Nur restaurierungstechnisch von Belang: Annamaria Giusti, Carlo Lalli, Giancarlo Lanterna und Mauro Matteini, La facciata di Palazzo Rucellai: Un restauro a revisione di un precedente intervento, in: *OPD Restauro* 12 (2000), S. 76–100.
- 20 Siehe Preyer 1981 (wie Anm. 19).

Endnoten

- 21 Arturo Calzona, Leon Battista Alberti e l'architettura. Un rapporto complesso, in: *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti. Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti, Genova 19–21 febbraio 2005*, Florenz 2008, Bd. 2, S. 471–515.
- 22 Christoph Luitpold Frommel, La progettazione di palazzo Rucellai, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e committenti*, hg. v. Arturo Calzona, Joseph Connors, Francesco Paolo Fiore und Cesare Vasoli, Firenze 2009, Bd. 1, S. 49–80.
- 23 Zusammenfassend zur Datierung siehe Fiore 2006 (wie Anm. 18), S. 104–107. Dabei spielt auch eine Rolle, ob man davon ausgeht, dass Alberti notwendigerweise in Florenz vor Ort die Baustelle geleitet haben muss. Zu den Aufenthalten von Alberti in Florenz siehe Luca Boschetto, *Leon Battista Alberti e Firenze*, Florenz 2000; Luca Boschetto, Incrociare le fonti: archivi e letteratura. Rileggendo la lettera di Leon Battista Alberti a Giovanni di Cosimo de' Medici, 10 Aprile [1456?], in: *Medievo e Rinascimento* 17 (2003), S. 243–264.
- 24 Ludwig Heinrich Heydenreich, Strukturprinzipien der Florentiner Frührenaissance Architektur: Prospectiva aedificandi, in: *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: New York, September 7–12, 1961*, hg. v. Ida E. Rubin, Princeton 1963, Bd. 2, S. 108–122.
- 25 Antonio Averlino detto Il Filarete: *Trattato di architettura*, hg. v. Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, S. 227.
- 26 Zur Rustika siehe Emil Roth, *Die Rustika der italienischen Renaissance und ihre Vorgeschichte*, Wien 1917; Staale Sinding-Larsen, A tale of Two Cities. Florentine and Roman Visual Context for Fifteenth-Century Palaces, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 6 (1975), S. 163–207; Andreas Tönnemann, »Palatium Nerva«. Ein antikes Vorbild für Florentiner Rustikafassaden, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1984), S. 61–70; Gianluca Belli, Forma e naturalità nel bugnato rustico fiorentino del Quattrocento, in: *Quaderni di Palazzo Te* 4 (1996), S. 9–35; Anja Eckert, *Die Rustika in Florenz. Mittelalterliche Mauerwerks- und Steinbearbeitungstechniken in der Toskana*, Braubach 2000; Rikke Lyngsø Christensen, Live Stones. On the Phenomenon of Rustication and its Relations to the all'antica Practice in Italian Architecture of the 16th Century, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 31 (2005), S. 77–104.
- 27 Dazu siehe auch, ohne die hier skizzierte Beobachtung, etwa Syndikus 1996 (wie Anm. 19), S. 157–159 u. S. 162–166; Massimo Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404–1472. Architettura e storia*, Mailand 2008, S. 66. Zur *imitatio* in der Mauerwerkstechnik siehe Pier Nicola Pagliara, Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma, in: *Annali di architettura* 10/11 (1998/1999), S. 233–260, bes. S. 240–242.
- 28 »Della età debbi vestire parcamente e urbanamente, che certamente due cose exteriori dimostrano l'intrinseco dell'animo, sicome la sententia di Seneca, cioè e per lo vestire e lo fabricare, che ogni volte che tu vede uno vestire colori vani o divisati, frappe o frastagli, così l'animo suo è divisato et frastagliato.«; Benedetto Cotrugli, *Il Libro dell'arte di mercatura*, hg. v. Ugo Tucci, Venedig 1990, S. 235. Ähnlich auch Filarete: »[...] sono più qualità di edifici come sono più qualità d'uomini [...], e così come gli uomini secondo loro dignità debbano essere vestiti, così sono gli edifici.«; Filarete 1972 (wie Anm. 25), S. 189.
- 29 Siehe Syndikus 1996 (wie Anm. 19); Burns 1998 (wie Anm. 19); Howard Burns, Leon Battista Alberti a Roma. Il recupero della cultura architettonica antica, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in den Musei Capitolini, Rom), Mailand 2005, S. 33–43. Neben den unten besprochenen Verweisen wäre auch ein Bezug auf den Tempel von Kyzikos möglich, den Ciriaco d'Ancona in einer Zeichnung dokumentiert hat. Siehe Stefano G. Casu, Alberti e Ciriaco d'Ancona, in: *Alberti e la Cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Firenze 16–18 dicembre 2004*, hg. v. Roberto

- Cardini und Mariangela Regoliosi, Florenz 2007, Bd. 1, S. 467–494; *Leon Battista Alberti. Architetto*, hg. v. Giorgio Grassi und Luciano Patetta, Florenz 2005, S. 218–292 (Riccardo Pacciani). Eine gute, wenn auch unvollständige Übersicht zu den Antikenallusionen bietet Bulgarelli 2008 (wie Anm. 27), S. 39–51. Siehe auch Phyllis Williams Lehmann, Alberti and Antiquity. Additional Observations, in: *Art Bulletin* 70 (1998), S. 388–400.
- 30 *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. »Il Zibaldone Quaresimale«*, hg. v. Alessandro Perosa, London 1960, S. 76.
- 31 »[...] et dipoi drieto a mangiare rimontavamo a chavallo et andavamo cerchando et vegghiando tutte quelle muraglie antiche et cose degne di Roma [...].«; ebd., S. 68.
- 32 Derselbe Begriff wird oft in Benedetto Deis *Cronica* verwendet. Er spricht davon, dass 33 »muraglie grandissime« während seiner Lebenszeit in Florenz errichtet wurden. Siehe Benedetto Dei, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, hg. v. Roberto Barducci, Monte Oriolo 1984, S. 86 (fol. 35r).
- 33 Zur Position Albertis im Sprachstreit dieser Jahre grundlegend Mirko Tavoni, *Latino, Grammatica, Volgare. Storia di una questione umanistica*, Padua 1984, S. 58 u. S. 62. Zu einer Zweisprachigkeit seiner Architektur etwa Bulgarelli 2008 (wie Anm. 27), S. 98. Ein etwas allzu allgemein verbleibender Überblick findet sich bei Georgia Clarke, Architecture, Languages and Style in Fifteenth-Century Italy, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71 (2008), S. 169–189.
- 34 Roberto Cardini, *Mosaici. Il »nemico« dell'Alberti*, Roma 1990; Roberto Cardini, Alberti e i libri, in: *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista. Comitato Nazionale VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti*, hg. v. Roberto Cardini, Florenz 2005, S. 21–35.
- 35 Leon Battista Alberti, Profugiorum ab aerumna, in: ders., *Opere Volgari*, hg. v. Cecil Grayson, Rom 1966, Bd. 2, S. 161 (Buch III). Zur Vorstellung der *imitatio* bei Albertis Lehrer, Gasparro Barzizza, siehe George W. Pigman, Barzizza's Treatise on Imitation, in: *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 44 (1982), S. 341–352.
- 36 Deswegen ist auch nicht von einer Superposition zu sprechen. Ich danke Andreas Tönnemann für den freundlichen Hinweis.
- 37 Arnold Esch, Mauern bei Mantegna, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), S. 293–319; Arnold Esch, Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna. Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento, in: *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hg. v. Joachim Poeschke und Candida Syndikus, Münster 2008, S. 123–164.
- 38 »[...] conspiciuntur et multis in locis fenestrae portaeque privatorum aedificiorum resarcitae, quae pro moenibus sumpserunt.«; Poggio Bracciolini, *Les ruines de Rome. Livre 1: De varietate fortunae*, hg. v. Jean-Yves Boriaud, Paris 1999, S. 45.
- 39 Zur historischen Imagination des 15. Jahrhunderts siehe etwa Howard Burns, Quattrocento Architecture and the Antique. Some Problems, in: *Classical Influences on European Culture, A.D. 500–1500. Proceedings of an International Conference Held at King's College, Cambridge, April 1969*, hg. v. Robert Ralph Bolgar, Cambridge 1971, S. 269–287; Tönnemann 1984 (wie Anm. 26); Maria Fabricius Hansen, Representing the Past. The Concept and Study of Antique Architecture in 15th-Century Italy, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 23 (1996), S. 83–116. Zusammenfassend siehe Georgia Clarke, *Roman House–Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003. Siehe auch die wichtige Rezension von Andreas Beyer, Rezension von Georgia Clarke, Roman House–Renaissance Palaces, Cambridge 2003, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 65 (2006), S. 298f.
- 40 Lucia Cesarini Martinelli, Metafore teatrali in Leon Battista Alberti, in: *Rinascimento* 40 (1989), S. 3–51. Siehe allgemein zum humanistischen Theater Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del quattrocento*, Florenz 1968; Hartmut Beyer, *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts. Humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*, Münster 2008, S. 11–54, insb. S. 50–52 (Poggio Bracciolini).

Endnoten/Abbildungsnachweis

- 41 »Atque ornabant quedam haec pars in utriusque columnis et contignationibus alteris in altera positus ex domo imitatione«; Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 7; zitiert nach Alberti/Theuer 1912 (wie Anm. 17), S. 448; Alberti/Lücke 1975–1979 (wie Anm. 16), Bd. 1, fol. 150v [Hervorhebung des Verfassers].
- 42 Leon Battista Alberti, *Intercenales*, hg. v. Franco Bacchelli und Luca d’Ascia, Florenz 2003, S. 646–651; Leon Battista Alberti, *Dinner pieces*, hg. v. David Marsh, Binghampton 1987, S. 175f.
- 43 Alberti/Bacchelli/d’Ascia 2003 (wie Anm. 42), S. 646; Alberti/Marsh 1987 (wie Anm. 42), S. 175 [Übersetzung des Verfassers].
- 44 Vitruvius/Ryff 1548 (wie Anm. 6), fol. 164v (V, 2).
- 45 Vitruvius/Giocondo 1511 (wie Anm. 4), fol. 47r (V, 2).
- 46 Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 9; zitiert nach Alberti/Theuer 1912 (wie Anm. 17), S. 460; Alberti/Lücke 1975–1979 (wie Anm. 16), fol. 154r.
- 47 Siehe dazu Marvin Trachtenberg, *Dominion of the Eye. Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge 1997, S. 137–140.
- 48 Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 7; zitiert nach Alberti/Theuer 1912 (wie Anm. 17), S. 446.

Abbildungsnachweis

- 1 Universitätsbibliothek Heidelberg.
- 2 *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300–1450* (Kat. zur Ausst. im Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1994, Kat. Nr. 29d, S. 242.
- 3 Heinrich von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in der Toskana*, München 1907, Bd. 3.
- 4 Massimo Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404–1472. Architettura e storia*, Mailand 2008, S. 96, Abb. 99.
- 5 Massimo Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404–1472. Architettura e storia*, Mailand 2008, S. 49, Abb. 46.
- 6 Massimo Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404–1472. Architettura e storia*, Mailand 2008, S. 22, Abb. 13.
- 7 *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in den Musei Capitolini, Rom), Mailand 2005, S. 207, Abb. II. 3. 3.
- 8 Wikipedia Commons (Aufnahme von 2007), http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esquilino_-_Anfiteatro_Castrense_1000921.JPG, letzter Zugriff: 09.02.2010.
- 9 *Leon Battista Alberti e l’architettura*, hg. v. Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana und Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in der Casa del Mantegna, Mantua), Mailand 2006, S. 103, Abb. 3.
- 10 *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in den Musei Capitolini, Rom), Mailand 2005, S. 220, Abb. II. 5. 5.
- 11 *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in den Musei Capitolini, Rom), Mailand 2005, S. 220, Abb. II. 5. 5.
- 12 Staatliche Museen Berlin, inv. KdZ 5714r.
- 13 *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in den Musei Capitolini, Rom), Mailand 2005, S. 38.
- 14 *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore (Kat. zur Ausst. in den Musei Capitolini, Rom), Mailand 2005, S. 82.
- 15 Yvonne Elet, Seats of Power. The Outdoor Benches of Early Modern Florence, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 61 (2002), S. 444–469, hier S. 449.

- 16 Marvin Trachtenberg, *Dominion of the Eye. Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge 1997, S. 137.
- 17 Paul Joannides, *Masaccio. A complete catalogue*, London 1993, S. 139.

Autorinnen und Autoren

Andreas Beyer, Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris.

Gerd Blum, Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie Münster/Hochschule für Bildende Künste.

Cammy Brothers, Associate Professor an der School of Architecture der University of Virginia.

Matteo Burioni, Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilian-Universität, München.

Mario Carpo, Associate Professor of Architectural History am Georgia Institute of Technology und Vincent Scully Visiting Professor of Architectural History an der School of Architecture der Yale University.

Marion Gartenmeister, Assistentin am Lehrstuhl für mittelalterliche Kunstgeschichte der Universität Freiburg i. Ü.

Michael Gnehm, Privatdozent am Departement Architektur der ETH Zürich.

Johannes Grave, Stellvertretender Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris.

Henry Keazor, Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes.

Wolfgang Kemp, Professor für Kunstgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg.

Alexander Marksches, Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der RWTH Aachen.

Hans-Rudolf Meier, Professor für Denkmalpflege und Baugeschichte an der Fakultät Architektur der Bauhaus-Universität Weimar.

Monika Melters, Privatdozentin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design, Technische Universität München.

Alina Payne, Professor of History of Art and Architecture an der Harvard University.

Margarete Pratschke, Assistentin an der Professur für Wissenschaftsforschung der ETH Zürich und Mitarbeiterin des NFS Bildkritik eikones.

Carsten Ruhl, Professur für Theorie und Geschichte der modernen Architektur, Bauhaus-Universität Weimar.

Ludger Schwarte, Professor für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf.

Martino Stierli, Oberassistent am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich.

Philip Ursprung, Professur für Kunst- und Architekturgeschichte am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich.