Matteo Burioni

Biographie als Theorie
Der Wagemut des Architekten bei Vasari, Bellori und Félibien

Der Künstlerarchitekt als kunstkritische und kunsttheoretische Figur geht auf das Gründungswerk der Kunsthistoriographie, die *Vite* Giorgio Vasaris, zurück. Erst im Zuge der Überarbeitung der *Vite* von der ersten Ausgabe, der *Torrentina*, zur zweiten Ausgabe, der *Giuntina*, bekam die Figur des Künstlerarchitekten scharfe Umrisse.[1] In dieser Form fand sie Eingang in das *mare magnum* der europäischen Kunstliteratur der nachfolgenden Jahrhunderte. Den 'Künstlerarchitekten' möchte ich als kritische Figur verstanden wissen, die über den Status des Architekten sowie über seine Professionalisierung Auskunft gibt.

Zu Beginn soll skizziert werden, wie die kunsthistoriographische Kategorie des Künstlerarchitekten geprägt wurde und wie diese Neuschöpfung gewisse Aporien der literarischen Gattung der Künstlerbiographie sichtbar werden liess. In einem zweiten Schritt soll der Virulenz dieser Kategorie in der Vasari-Rezeption nachgegangen werden.

Giovan Pietro Bellori, der Mitte des Seicento massgeblich an einer Vasari-Ausgabe beteiligt war und von dem eine Fortsetzung dieses Werkes erwartet wurde, gelang es, in seinen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* durch ein genaues Studium der vasarischen Konstruktion einen Gegenentwurf zu dieser zu formulieren.[2] Durch einen Vergleich der Viten Filippo Brunelleschis und Domenico Fontanas soll Belloris bislang nicht ausreichend gewürdigte, folgenreiche 'Zähmung des Künstlerarchitekten' als Antwort auf Vasari gedeutet werden.

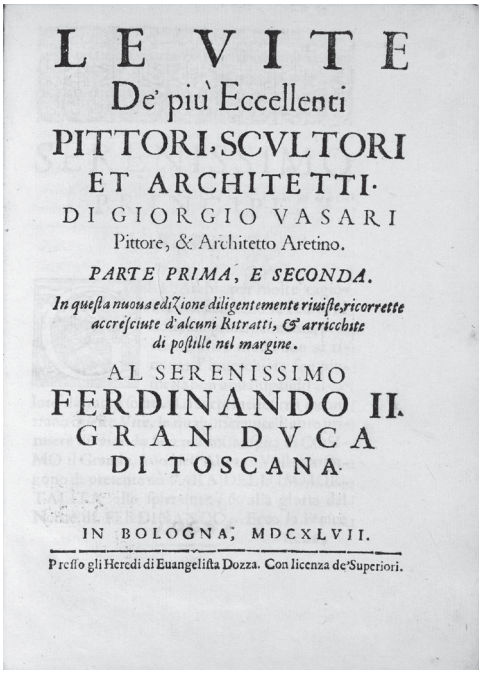
Die durch Belloris Widerspruch dargestellte Zäsur im Architektenbild der frühen Neuzeit wird im abschliessenden Teil dieses Beitrages anhand der Betrachtung anderer Protagonisten der kunsthistoriographischen Diskussion um 1700 schärfer umrissen.[3] Der implizite (architektur-)theoretische Gehalt der Künstlerbiographie steht dabei ebenso im Fokus wie die sich wandelnden Rechtfertigungen für den Wagemut, die *audacia*, des Architekten. Damit soll auch daran erinnert werden, dass die Formen der Künstlerbiographie schon weit vor der Entstehung der universitären Kunstgeschichte zur Debatte standen.[4]

Der Künstlerarchitekt als kritische Figur

Im Zuge der Gründung der *Accademia del Disegno* in Florenz entbrannte eine Auseinandersetzung um den Status des Architekten, die schliesslich im Juli 1563 zur Begrenzung der Mitgliedschaft auf Künstlerarchitekten führte. Dadurch wurde die Architektur innerhalb der Akademie zu einer Art Aufbaustudium und zum Höhepunkt des Curriculums, der erst nach Absolvierung einer der beiden anderen Künste erreicht werden konnte. Für Malerei und Skulptur bedeutete die Ausrichtung auf die Architektur eine Bevorzugung der monumentalen Werke im öffentlichen Raum. Die Fundierung der architektonischen Tätigkeit in der künstlerischen Ausbildung beförderte kehrseitig eine ästhetische, das Ornament ins

Zentrum stellende Baukunst, für welche die ingenieurialen und technischen Problemstellungen wichtig, aber zweitrangig waren. Diese enge Anbindung der Architektur an die Künste des *disegno* beschleunigte die allmähliche Ausdifferenzierung des Ingenieur- und des Architektenberufs und führte in der Traktatliteratur zu einer Spezialisierung auf Mechanik oder Bauschmuck, die in der vitruvianischen Tradition noch eine Einheit bildeten. Das bisher unbeachtete Faszikel A der *Selva di notizie* von Vincenzo Borghini enthält eine ausführliche Abhandlung über die Gründe der veränderten Architekturauffassung. Die Berücksichtigung dieser Quelle erlaubt die Rekonstruktion einer Debatte um den Status der Architektur, an welcher der Bildhauer Benvenuto Cellini und der Befestigungsingenieur Bernardo Puccini mit eigens für diese Gelegenheit verfassten Streitschriften beteiligt waren. Der Streit entzündete sich – kurz gesagt – an unterschiedlichen Konzeptionen des *disegno*. Während die eine Fraktion über eine philosophische Aufwertung des *disegno* die Abhängigkeit der Architektur von den Bildkünsten zu begründen versuchte, beharrte Puccini auf dem Unterschied zwischen Architekturzeichnung und *disegno*: «Non ha bisogna l'Architettura di loro disegni, perché con semplici linee ella divisa l'utile, commodo et il bello dell'edificio.»[5] Diese Debatte an der *Accademia del Disegno*, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann, bildete den Ausgangspunkt für die Neufassung der Figur des Künstlerarchitekten in Giorgio Vasaris *Viten*.

Die Frage nach dem Künstlerarchitekten offenbart zudem gewisse Aporien der Künstlerbiographie als Gattung. Wie soll man Künstlerleben schreiben? Was sind *res gestae* eines Künstlers? Besteht nicht ein Widerspruch zwischen Leben und Werk? Diese Fragen wurden im Umkreis Vasaris aus Anlass der zweiten Ausgabe der *Viten* intensiv diskutiert. Während


LE VITE
De' più Eccellenti
PITTORI, SCVLTORI
ET ARCHITETTI.
DI GIORGIO VASARI
Pittore, & Architetto Aretino.
PARTE PRIMA, E SECONDA.
In questa nuova edizione diligentemente riuiste, ricorrette accresciute d'alcuni Ritratti, & arricchite di postille nel margine.
AL SERENISSIMO
FERDINANDO II.
GRAN DVCA
DI TOSCANA.
IN BOLOGNA, MDCXLVII.
Presso gli Heredi di Euangelista Dozza. Con licenza de' Superiori.

Giorgio Vasari, Le Vite De' più Eccellenti Pittori, Scultori Et Architetti. Parte Prima, E Seconda. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette accresciute d'alcuni Ritratti, & arricchite di postille nel margine, Bologna: Evangelista Dozza 1647, Frontispiz und Titelblatt

Vasari den Künstler als Held und Charakter begreift – man denke nur an die Heroisierung Brunelleschis und Michelangelos –, kritisiert ihn sein Freund, der Benediktinermönch und Gelehrte Vincenzo Borghini, scharf dafür: «Il FINE di questa vostra fatica non è di scrivere la vita de pittori, ne di chi furono figliuoli, ne quello che è feciono dationj ordinarie; ma solo per le OPERE loro di pittori, scultori, architetti; che altrimenti poco importa à noi saper la vita di Baccio d'Agnolo o del Puntormo. E lo scriver le vite, è solo di principi et huomini che habbian esercitato cose da principi e non di persone basse, ma solo qui havete per fine l'arte e l'opere di lor mano.» [6]

Berücksichtigt man die antike Vitenliteratur so wird einen diese Auffassung kaum überraschen, denn Borghini wiederholt lediglich weit verbreitete Einwände gegen die Künstlervita. Wie aus einer bisher unberücksichtigten Passage der *Selva di notizie* ersichtlich wird, bezieht sich Borghini an dieser Stelle auf Plutarch: «Da noia un poco quello che dice in Pericle che nessuno nobile vedendo […] quel bel Giove gli venne mai voglia d'esser' Phidia […], però sarebbe un bel pazzo chi volesse esser' più presto Omero ch'Achille, o Apelle ch'Alessandro Magno, et a questo proposito, et senso parla Plutarco, et scrivendo vita di grand'huomini il concetto de quali ha esser' far cose talj che le diano materia a pittori e scrittori per esercitare quell'arte.»[7]

Die Perikles-Vita von Plutarch stellt einen *locus classicus* der Künstlerkritik dar.[8] Im Sinne einer Scheidung von Künstler und Werk befürwortet Plutarch ebenso, wie es Seneca und Lukian getan hatten, die Bewunderung der Werke, lehnt aber die des Schöpfers derselben als ungehörig ab. Borghini hätte sich in dieser Frage ebenso auf Thomas von Aquin stützen können: «[…] non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit.»[9] Durch Borghinis Kritik lässt sich ermessen, dass man sich im unmittelbaren Umfeld Vasaris der Problematik der neuartigen Vorstellung des Künstlers als Heroen durchaus bewusst war.[10] Zugespitzt liesse sich Borghinis Ermahnung in die Formel giessen: *res gestae* oder *descriptio operum*? Borghinis Sorge war nicht aus der Luft gegriffen, in den Viten ist durchgängig von den Taten (*azioni*) der Künstler die Rede. Die Frage, ob diese Form der Schilderung als Heroisierung des Künstlers noch vertretbar sei, stellte sich anlässlich der zweiten Ausgabe der *Vite*, und so ist darin eine beträchtliche Bewegung zu spüren, die der Werkbeschreibung zu ungunsten der Künstlerbiographie einen grösseren Stellenwert beimisst. Diesen konträren Möglichkeiten der 'Kunstgeschichte' entsprechen bereits im Moment ihrer Entstehung kontrastierende Werkbegriffe: Der eine vertritt ein tendenziell autonomes Werk, das unabhängig von der Persona des Künstlers eine eigene Kraft entfaltet, der andere ein unzertrennliches Bedingungsverhältnis von Künstler und Werk. Diese alternativen Konzepte standen Vasari und Borghini zum Zeitpunkt der Überarbeitung der *Vite* vor Augen.

Das Leben eines Künstlers aufzuschreiben, das *graphein* eines *bios*, besteht – und das wird schon bei Vasari deutlich – aus der Verknüpfung dreier Arten von 'Leben': das Leben des Menschen, das Leben der Werke und das Leben der Kunst. In Vasaris *Vite* wird dieser Grundsatz beachtet. Darin findet man eine oft novellistische und anekdotische Schilderung der Lebensumstände und Taten des Architekten, Werkbeschreibungen (*ekphrasis*) und, als Rahmenhandlung, die Erzählung von Wiedergeburt, Kindheit, Jugend und Reife der Kunst.[11] Borghini verlangte hingegen eine Konzentration auf die Werkbeschreibung und

die historische Rahmenhandlung, da er die Schilderung von Lebensumständen und Taten als Privileg berühmter Männer, die Fürstentaten vollbracht hatten, betrachtete. Nun verschärft aber das Schreiben von Architektenviten das grundlegende Dilemma, da Gebäude nicht nur als Werke, sondern zugleich auch als Taten angesehen werden können, womit die Künstlervita zu stark in die Nähe der Herrschervita gerät. Die Debatte um den Künstlerarchitekten ist also nicht nur von entscheidender Bedeutung für die Profession des Architekten, sondern offenbart auch eine Aporie der literarischen Gattung der Künstlerbiographie.

Der von Borghini aufgeworfene Gegensatz zwischen *res gestae* und *descriptio operum* ist ein Prüfstein für jegliche Künstlerbiographie. Zum Casus ist er allerdings erst in Belloris *Vite* geworden. Für einen mit Bellori vertrauten Leser muss Borghinis Ermahnung geradezu als Vorwegnahme der berühmten und viel diskutierten Einleitung zu den *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* von 1672 erscheinen.[12] In dieser erklärt Bellori, er habe nicht vor, seine Leser mit «cadaveri e ombre» zu behelligen, sondern er wolle ihnen «vive immagini di coloro che degni sono di durare celebri e illustri» vor Augen stellen.[13] Seine Kritik an Vasari und Baglione, die das Niedere mit dem Würdigeren vermischt hätten («confondendo le cose umili con le più degne»), lässt an Borghini denken, der sich fragte, ob 'niederen Gestalten' wie Pontormo oder Baccio d'Agnolo das Recht auf eine Biographie gebühre. Lakonisch weist Bellori auf die Regeln der antiken Biographik hin: «Potremmo qui valerci della autorità de gli antichi scrittori delle vite de gli huomini illustri, quando il fatto non fosse per se stesso manifesto […]».[14] Der zentralen Herausforderung an die Künstlerbiographie, der Frage, was unter den *res gestae* eines Künstlers zu verstehen sei, begegnet Bellori, indem er seine Auswahl auf wenige berühmte Männer begrenzt, deren Leben er ohnehin als biographiewürdig erachtet, und das Hauptgewicht auf die Beschreibung der Werke legt, womit er die, seiner Meinung nach, eigentliche Aufgabe der Vitenliteratur erfüllt. Den zweiten Weg hatte er bereits bei der Beschreibung der Stanzen Raffaels in kritischer Auseinandersetzung mit Vasari beschritten.[15] Die begrenzte Auswahl erlaubte es ihm zwar, einige Aspekte der Heroisierung im Sinne Vasaris beizubehalten.[16] Es fand jedoch ein bisher kaum gesehener Bruch statt, der sich am besten an seiner einzigen veröffentlichten Architektenvita festmachen lässt.

Wagemut oder Hochmut?
Domenico Fontanas *geometria* vs. Filippo Brunelleschis *disegno*

Neuerungen, die sich nicht aus der Antike oder den Regeln der entstehenden Naturwissenschaft erklären lassen, lehnt Bellori tendenziell ab, insbesondere wenn sie die Architektur betreffen. In seiner einleitenden Abhandlung *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* behauptet er, die von den Griechen aufgestellten Regeln und Proportionen könne man nicht verändern, ohne sie zu zerstören.[17] Das Neue ist etwas, das Bellori in einer wohltemperierten, durch die Vernunft und die Ordnung gereinigten Form in die Kunst eingeführt sehen will. So kritisiert er, dass sich jeder zum Anführer einer neuen Idee der Architektur aufschwinge: «Ciascuno però si finge da se stesso in capo una nuova idea e larva di architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: uomini certamente vuoti di ogni scienza che si appartiene all'architetto, di cui vanamente tengono il nome.»[18]

Solche Errichter von 'Bau-Larven' seien der Bezeichnung 'Architekt' unwürdig. Meines Erachtens argumentiert Bellori hier nicht allein gegen bestimmte Architekten, wie Francesco Borromini oder Gian Lorenzo Bernini, sondern gegen das durch Vasari errichtete historiographische Konzept des Künstlerarchitekten. Bezeichnend für diesen sei die Tatsache, so Vasari in dem berühmten Lob der Biblioteca Laurenziana Michelangelos, die Geisseln und Ketten des gewohnten Weges der Architektur durchbrochen zu haben.[19] Im Gegensatz zu Bellori erachtet Vasari Kühnheit und Verwegenheit als herausragende Eigenschaften des Künstlerarchitekten.

Den Architekten kennzeichnen laut Vasari nicht Demut und Dienst an der Gemeinschaft, sondern Wagemut und die Kühnheit, mithin die Fähigkeit, Altes niederzureissen und umzustürzen sowie mit erfundenen Regeln etwas Neues zu errichten. Die von Vasari immer wieder gepriesene Kühnheit und Verwegenheit ähneln in gefährlicher Weise dem *ingenium* und der *audacia*, Eigenschaften, die Tacitus an den Architekten Neros kritisiert.[20] *Audaces* wurden in den politischen Debatten im republikanischen Rom diejenigen genannt, die mit den *seditiosi* zu vergleichen waren. Diejenigen also, die durch ihren Wagemut das Bestehende umstürzen wollten. Mit *audaces* werden zudem Parteigänger der *populares* bezeichnet.[21] *Audaciae* nennt Plinius schliesslich die antiken Kolosse.[22] Beim Architekten ist die Frage des übermässigen Wagemuts, des Hoch- oder Übermutes ein besonders heikles Thema. So hatte auch Leon Battista Alberti den Hochmut der Architekten Neros scharf verurteilt.[23] Es ist erstaunlich, dass Vasari in einem nach wie vor humanistisch geprägten Umfeld den Wagemut des Künstlerarchitekten durchweg positiv würdigt. Aus der Sicht Belloris und des bereits zitierten Borghini rückte der Künstlerarchitekt auf diese Weise zu sehr in die Nähe des Feldherren oder des Fürsten. Dagegen half nur die Domestizierung, Einhegung und Zähmung des Künstlerarchitekten, wie ich sie am Beispiel der Vita von Domenico Fontana nachzeichnen will.

Die Vita Domenico Fontanas in Belloris Werk kann mit derjenigen Brunelleschis bei Vasari verglichen werden. Die Biographien der beiden Architekten zeigen viele Parallelen. Sowohl Fontana wie auch Brunelleschi messen sich mit der Antike. Beide vollbringen eine nicht für möglich gehaltene Leistung und gehen als Sieger eines hart umkämpften 'Architekturwettbewerbs' hervor. Beide bekommen einen Kompagnon zur Seite gestellt, den sie sich vom Leib zu schaffen verstehen. Belloris Darstellung basiert auf der Schrift Fontanas über die Errichtung des vatikanischen Obelisken, die eine eigentümliche Mischung aus Autobiographie und technischem Traktat darstellt.[24]

Während Fontana in seinen Schriften die für die Errichtung notwendigen Operationen erklärt und den Hergang dieser anschaulich schildert, dramatisiert Bellori die Narration und ergänzt sie durch historische Urteile. So wird das Übertreffen des Könnens der grössten Renaissance-Architekten herausgestellt, die den Obelisken nicht zu bewegen vermocht hatten.[25] Während Vasari Brunelleschi mit Zügen charakterisiert, die ihm die Florentiner Novellentradition des Quattrocento zuschreibt, wird Fontana von Bellori als nüchterner Techniker dargestellt.[26] Brunelleschi erscheint bei Vasari als scharfzüngig, arrogant und selbstbewusst. Er ist der Protagonist der berühmten *beffa del Grasso Legnaiuolo*, ein zum Schaden des Gegners aufgeführter demütigender Streich. Er stellt sich krank, um Ghiberti blosszustellen; er verhöhnt seine Kritiker.

Portrait von Filippo Brunelleschi (Kupferstich), in: Francesco Bartolozzi / Antonio Cappellani, Nuova Raccolta Di Ritratti De' Pittori, Scultori, E Architetti Insigni Da Cimabu' Sino Al Presente Cavati Dall' Opera Di Giorgio Vasari Intagliati In 160 Rami, Roma: Giuseppe Nave (1760)

Brunelleschis Wagemut wird von Vasari herausgestellt und gelobt, indem etwa immer wieder betont wird, Brunelleschi habe sich eine Kuppel zugetraut, wie sie in der Antike nie gewagt worden sei, oder durch die Bemerkung, die Kuppel sei ein so vermessenes Gebäude, dass sie den Neid des Himmels auf sich gezogen habe, der sie ständig mit Blitzen zu strafen suche.[27] Der Tenor der gesamten Vita lässt sich mit den Worten Jacob Burkhardts treffend als «Allegorie vom Siege des Genius über die Besserwisser» [28] charakterisieren.

Ganz anders wird Fontana von Bellori dargestellt. Der Architekt weiss das Baugremium dank seiner nüchternen Argumentation und Demonstration zu überzeugen. Das Verfahren, für das Fontana die Anerkennung als *inventor* erhält, ist in der Folge nicht strittig. Es kann übereinstimmend als das einfachste und sicherste bezeichnet werden.[29] Nur die mangelnde Erfahrung Fontanas steht der Auftragsvergabe entgegen. Das Gremium hält es für gewagt und verwegen («temerarità ed audacia»), einen relativ unerfahrenen Architekten mit dieser Aufgabe zu betrauen.[30] Dies ist die einzige Stelle in der Bellori-Vita, an der von Verwegenheit und Kühnheit die Rede ist; Fontana selbst wird an keiner Stelle als verwegen beschrie-

ben. Bellori zeichnet das Bild eines nüchternen Technikers, der sein Vorgehen mathematisch so exakt berechnet, dass kein Zweifel am Gelingen bestehen kann. Die Dramatik der Errichtung des Obelisken wird zwar anschaulich beschrieben, stellt aber vor allem ein Schauspiel für das Volk und für ausländische Botschafter dar, dessen religiöse und mathematische Legitimität Bellori an keiner Stelle in Zweifel zieht. Der Autor versteht es allerdings auch, die Schilderung auszuschmücken, indem er beispielsweise die für die Errichtung eingesetzten Maschinen und Seile mit einem gefesselten Riesen vergleicht.[31] Statt aber Fontana als genialen Schöpfer einer nie da gewesenen Ingenieursleistung zu feiern, bemerkt Bellori nüchtern, der Architekt habe keine neue Technik erfunden, sondern lediglich die Methode der Antiken angewendet.[32] In Vasaris Darstellung hingegen wird Brunelleschi an einer Stelle von den Gutachtern sogar als verrückt gewähnt («tenendolo del tutto pazzo»).[33]

Fontanas Leistung wird an keiner Stelle als Ausweis einer genialen Beherrschung des *disegno* gewertet, sondern als nüchternes und erklärbares Produkt der *geometria*, die bei Bellori die Eingangsvignette seiner Vita ziert. Die abergläubischen Ängste der Ägypter, die, wie berichtet wird, Königssöhne an ihre Obelisken festbanden, um die Sicherheit der Aufrichtung zu gewährleisten, sind unter der christlichen Herrschaft des Papstes und der mathematischen Professionalität Fontanas überwunden.[34] Während Vasari die Florentiner Kuppel als Ausweis eines furchterregenden Architeken-Ingeniums verstand, das sogar den Neid des Himmels auf sich ziehen musste, steht Fontana bei Bellori im Einklang mit Religion und Wissenschaft, denen er sich willentlich und demütig unterwirft. Der Figur des Künstlerarchitekten setzt Bellori das Bild eines professionellen, nüchternen Technikers entgegen.

Belloris Zähmung des Künstlerarchitekten ist eine folgenreiche Weichenstellung im Verständnis des Architektenberufes. Obwohl es nicht an Verfechtern des Künstlerarchitekten fehlte, überwogen letztlich die Bedenken Belloris, so dass der Wagemut des Architekten mehr und mehr problematisch erscheinen musste. Die Vorstellung vom Künstlerarchitekten lebte vereinzelt weiter fort, zum Beispiel in Filippo Baldinuccis Vita des Giovan Lorenzo Bernini. Das Desaster der einsturzgefährdeten Türme des Petersdoms schildert Baldinucci mit vasarischen Untertönen als Verschwörung missgünstiger Neider gegen das bewunderte Genie.[35] Giovanni Battista Passeri führt dagegen vor, wie zwei Konzeptionen des Architektenberufes koexistieren konnten: In der Einleitung zur Vita von Martino Longhi ist die Überlegung zu finden, der Architekt müsse seiner Profession einerseits «scienzatamente […] con le regole e con le vere ragioni» nachgehen, andererseits aber auch mit «buon giudizio», damit er wisse, wann er sich die Freiheit erlauben könne, aus den «misure assegnate» auszubrechen. Deswegen sei eine Schulung als Maler oder Bildhauer ein «gran beneficio ad un'Architetto».[36] Passeri formuliert gewissermassen einen Kompromiss zwischen Bellori und Vasari.

Das Zurückstehen der Person des Architekten konnte jedoch auch eine Rückbindung der Architektur an die fürstliche Macht zur Folge haben. So verdanke sich der glänzende Aufschwung der Architektur nicht allein einem besonderen Materialaufwand oder einer besonderen Kunstfertigkeit. Die immense Herausforderung, den unerhörten Taten des Königs ein angemessenes Denkmal zu setzen, habe sie zu Höchstleitungen angespornt, die selbst die augusteische Blüte in den Schatten zu stellen vermochten. So schildert es Claude Perrault in der Widmung seines Vitruvkommentars an Ludwig XIV.[37] Die ausserordentliche Kunstblüte der Gegenwart geht nicht mehr, wie noch bei Vasari, auf das Ingenium der Künstler zu-

rück, sondern allein auf die glorreichen Taten eines Königs und einer Nation. Das architektonische Denkmal solle dem König huldigen und nicht zur Bewunderung des *ingenium* und der *audacia* des Architekten Anlass geben.

Noch deutlicher bringt André Félibien die Unvereinbarkeit des Status des Künstlerarchitekten mit der Würde des Herrschers zum Ausdruck. Angesichts der Frage, welches Emblem einem Architekten gebühre, wird zwischen Architekt und Fürst unterschieden. Das Emblem eines Architekten als Figur mit grossen Augen und Ohren, aber ohne Hände sei verfehlt. Die Figur müsse zweifelsohne Hände haben, die als Symbole für das Arbeiten und Zeichnen gelten. Vielmehr stehe das Augen-Ohren-Emblem einem Fürsten, Bauverwalter oder Bauherrn zu. Offensichtlich wird auch bei Félibien die Überhöhung des Architekten in der Tradition Vasaris zurückgewiesen, da sie die Würde des Fürsten gefährdet.[38] Diese Aussage untermauert Félibien, wie es schon Vincenzo Borghini und Giovan Pietro Bellori getan hatten, mit Plutarchs Kritik an der Künstlervita, womit wir wieder bei der anfangs gestellten Frage wären: Darf die Person des Architekten in den Vordergrund treten und die Bühne souverän beherrschen? Oder sollte der Architekt eher in den Hintergrund treten und allein seine Werke für sich sprechen lassen?

Die Zähmung des Künstlerarchitekten, die an Belloris Vita von Domenico Fontana nachgezeichnet wurde, ist für eine Traditionslinie der europäischen Kunstliteratur, die von Vasari über Bellori zu Félibien führt, entscheidend. Zweifelsohne ist sie mit der wachsenden Bedeutung der Naturwissenschaften und der veränderten Rolle der Staatstheorie eng verknüpft. In der Kunstliteratur setzte Bellori Massstäbe und wies auf das 18. und 19. Jahrhundert voraus, als er die Künstlerbiographie durch die Werkbeschreibung ergänzt sehen wollte. Es dauerte nicht lange, bis Belloris Einwand Wirkung zeigte: Der Titel, den Jean François Félibiens Architektenleben tragen, ist ohne das Werk seines Vaters, der – nebenbei bemerkt – ein aufmerksamer und kritischer Leser Belloris war, wohl kaum denkbar.[39] Jean François' Architektenviten von 1687 tragen den Titel *Recueil historique de la Vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes*.[40] Damit entspricht diese Wahl weitgehend den Architektenviten von Francesco Milizia und Quatremère de Quincy, die sich längst nicht mehr nur 'Leben der berühmtesten Architekten' nennen, sondern *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* im Falle von Quincy oder *Memorie degli architetti antichi e moderni* im Falle Milizias.[41] Ganz im Gegensatz zum heutigen Star-System, das auch als unkritischer *revival* einer an Vasari orientierten biographischen Narration begriffen werden kann, wurde die Biographie zugunsten der Werkbeschreibung im Laufe des Seicento und Settecento immer mehr zurückgedrängt.[42] So ist es auch heute noch eine entscheidende Frage, ob und wie Architektenleben geschrieben werden.

1 Vgl. Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2008, S. 66–92, mit Angabe weiterer Literatur.

2 Die von Carlo Manolessi 1647 in Bologna herausgegebene Ausgabe wurde massgeblich von Bellori überarbeitetet. Giorgio Vasari, *Delle Vite de' piu Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti. Di Giorgio Vasari Pittore, & Architetto Aretino. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette accresciute d'alcuni Ritratti, & arricchite di postille nel margine*, Bologna: per gli Eredi di Evangelista Dozza 1647.

3 Vgl. Nikolaus Pevsner, «Zur Geschichte des Architektenberufs (Martin S. Briggs, The Architect in history)», in: *Kritische Berichte* 3/4 (1931/32), S. 97–121; Werner Oechslin, «Architectura est scientia aedifi-

candi: l'influenza della letteratura sull'architettura», in: Henry A. Millon (Hg.), *I Trionfi del Barocco: architettura in Europa 1600–1750*, Torino: Bompiani 1999, S. 207–217; Michael Lingohr, «Architectus: Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild», in: *Architectura* 35 (2005), H. 1, S. 47–68; Burioni, Die Renaissance, op. cit., S. 40f., mit Angabe weiterer Literatur.

4 Grundlegend: Marc Fumaroli, «Des 'Vies' à la biographie: le crépuscule du Parnasse», in: *Diogène* 139 (1987), S. 3–30.

5 Bernardo Puccini, «Trattato delle fortificazioni», in: Daniela Lamberini, *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze: Ed. La Giuntina 1990, S. 335.

6 Karl Frey/Hermann-Walther Frey, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, München: Georg Müller/Burg bei Marburg: Hopfer 1923–40, Bd. 2, CDLIX, S. 100–103, insbes. S. 102.

7 Vincenzo Borghini, *Selva di notizie*, Kunsthistorisches Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), K 783(16), Inv.nr.: 60765, fasc. b., Bl. 183f.; vgl. auch Paola Barocchi, «Una "Selva di notizie" di Vincenzio Borghini», in: *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze: Sansoni 1970, S. 87–172, hier S. 169.

8 Plutarch, *Perikles* 2; vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (englische Originalausgabe 1934), S. 64–88, insbes. S. 67f.

9 Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, I–II, q. 57, a. 3, zit. nach *S. Thomae Aquinatis Opera omnia curante Roberto Busa*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1980, Bd. 2, S. 426.

10 Vgl. Joan Stack, «Artists into heroes: the commemoration of artists in the art of Giorgio Vasari», in: Mary Rogers (Hg.), *Fashioning identities in Renaissance art*, Aldershot u. a.: Ashgate 2000, S. 163–175; Peter Michelsen, «Der Künstler als Held und Charakter: über die biographische Darstellungsweise in den "Vite" des Giorgio Vasari», in: *Archiv für Kulturgeschichte* 84 (2002), S. 293–312.

11 Vgl. Svetlana Alpers, «Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's lives», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), S. 190–215; Julian Kliemann, «Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven», in: Peter Ganz u. a.(Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 29–74.

12 Zu Bellori vgl. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, Torino: Einaudi 1976, S. IX–LX (Giovanni Previtali); Giovanna Perini, «L'arte di descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori», in: *I Tatti Studies* 3 (1989), S. 175–206; die Einleitung von Stefan Germer in: Stefan Germer (Hg.), *Vies de Poussin. Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart*, Paris: Macula 1994; Oskar Bätschmann, «Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen», in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink 1995, S. 279–312; Martina Hansmann, «"Vive immagini celebri": le choix du peintre et de ses oeuvres dans les "Vite" de Giovanni Pietro Bellori», in: Matthias Waschek (Hg.), *Les "Vies" d'artistes: actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, Paris: Musée du Louvre 1996, S. 125–147; Charles Dempsey, «Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni di Giovan Pietro Bellori», in: Evelina Borea/Carlo Gasparri (Hg.), *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma: De Luca 2000, S. 99–112; Claire Pace, «"Semplice traduttore": Bellori and the parallel between poetry and painting», in: *Word & Image* 17 (2001), S. 233–242; Donatella Livia Sparti, «La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo», in: *Studi di storia dell'arte* 13 (2002), S. 177–248.

13 Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni…*, Roma: per il Success. al Mascardi 1672, Bl. 5r; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit., S. 6f.

14 Bellori, Le Vite, op. cit., Bl. 5r; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit., S. 6f.

15 Giovan Pietro Bellori, *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma: Komarek, 1695, S. 1.

16 Malvasia kritistierte die vasarischen Heroisierungsreste bei Bellori als unzulässige «Poemi Eroici». Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII / consacrata dal co. Carlo Cesare Malvasia*, Bologna: per L'Erede di Domenico Barbieri 1678, Bd. 1, S. 357. Ich danke Henry Keazor für den freundlichen Hinweis.

17 Bellori, Le Vite, op. cit. (wie Anm. 13), S. 11f.; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit. (wie Anm. 12), S. 23.

18 Bellori, Le Vite, op. cit., S. 12; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit., S. 24.

19 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bände, hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze: Sansoni/S.P.E.S. 1966–1987, hier Bd. 6, S. 55.

20 Tacitus, *Annales*, XV, 39–43; Sueton, *Nero*, 31.

21 Ch. Wirszubski, «Audaces: A Study in Political Phraseology», *The Journal of Roman Studies* 51 (1961), S. 12–22. Zur Kunst ohne Berücksichtigung dieses Zusammenhanges vgl. David Summers, «David's Scowl», in: Wendy Stedman Sheard/John T. Paoletti (Hg.), *Collaboration in Italian Renaissance*

Art, New Haven/London: Yale University Press 1978, S. 113–124; André Chastel, «Le Dictum Horatii Quidlibet audendi potestas et le artistes (XIIIe–XVIe siècle)», in: id., *Fables, Formes, Figures*, Paris: Flammarion 1978, Bd. 1, S. 363–376; David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton: Princeton University Press 1980, S. 17–20 und 128–143; Ulrich Pfisterer, «Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni», in: *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.

22 Plinius d. Ä., *Naturalis historiae*, XXXIV, 16f.

23 Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 10; Leon Battista Alberti, *L'architettura*, hg. von Giovanni Orlandi/Paolo Portoghesi, Bd. 2, Milano: Il Polifilo 1996, S. 858.

24 Domenico Fontana, *Della trasportatione dell'obelischo Vaticano et delle fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V. fatte dal Cavallier Domenico Fontana*, Roma: Domenico Basa 1590.

25 Bellori, Le Vite, op. cit. (wie Anm. 13), S. 145; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit. (wie Anm. 12), S. 155.

26 Zu Vasaris Brunelleschi-Vita siehe Burioni, Die Renaissance, op. cit. (wie Anm. 1), S. 104–123.

27 Vasari, Le vite, Ed. 1966–1987, op. cit. (wie Anm. 19), Bd. 3, S. 180 [1550].

28 Jacob Burckhardt, *Werke*, hg. von der Jacob Burckhardt-Stiftung, Bd. 5: *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Nach der Erstausgabe der «Geschichte der Renaissance in Italien»* (1878), hg. von Maurizio Ghelardi, München: Beck 2000, S. 18.

29 Bellori, Le Vite, op. cit. (wie Anm. 13), S. 147; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit. (wie Anm. 12), S. 157.

30 Ibid.

31 Bellori, Le Vite, op. cit., S. 149; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit., S. 159.

32 Bellori, Le Vite, op. cit., S. 154; Bellori, Le Vite, Ed. Borea, op. cit., S. 162f.

33 Vasari, Le vite, Ed. 1966–1987, op. cit. (wie Anm. 19), Bd. 3, S. 158.

34 Bellori, Le Vite, op. cit., S. 145; Bellori, Le Vite, Ed. 1976, op. cit., S. 155. Bellori zitiert hier Plinius (Plinius, *Naturalis historiae*, XXXVI, 66).

35 Die Schilderung des Desasters um die Türme der Peterskirche erfolgt in direkter Anlehnung an Vasaris Brunelleschi-Vita, vgl. Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, hg. von F. Ranalli, Bd. V, Firenze: S.P.E.S. 1974, S. 609f. (Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Florenz 1847). Ganz anders wird derselbe Hergang in der Vita von Domenico Bernini geschildert, vgl. Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Perugia: Ediart 1999 (Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Rom 1713), S. 61f.

36 Giovanni Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, hg. von Jacob Hess, Leipzig/Wien: Keller 1934, S. 225f.

37 *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François … par M. Perrault*, Paris: Jean Baptiste Coignard 1684, Nachdruck Liège: Soledi 1979, Epistre.

38 Vgl. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Bd. 1, Genève: Minkoff 1972 (Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1666) , S. 30f. Dazu Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs: die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München: Fink 1997.

39 Vgl. Olivier Bonfait, «Félibien lecteur de Bellori: des "Vite de' pittori moderni" aux "Entretiens sur les plus exellens peintres"», in: Olivier Bonfait/Anne-Lise Desmas (Hg.), *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700)*, Paris: Somogy 2002, S. 86–104.

40 Jean François Félibien, *Recueil historique de la Vie et des Ouvrages des plus célèbres Architectes*, Amsterdam: Estienne Roger 1706 (Erstausgabe Paris: Marbre-Cramoisy 1687), S. 16. Der *Recueil* wurde offenbar in ganz Europa gelesen, wie ein kompakter Überblick über die Editionsgeschichte zeigt. Ausgaben in französischer Sprache: Paris 1687, 1690, 1696, London 1705, Amsterdam 1706, Trevoux 1725; in deutscher Sprache: Hamburg 1711, Berlin 1828; in italienischer Sprache: Venedig 1747, 1755. Der Hinweis auf das Buch findet sich schon bei Oechslin, Architectura est scientia aedificandi, op. cit. (wie Anm. 3).

41 Milizias Werk erscheint 1768 ohne Nennung des Verfassers als *Vite* und erhält erst 1781 den Titel *Memorie. Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo: precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma: Nella stamparia di P. Giunchi Romarek a spese di Venanzia Monaldini 1768; Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma: Stamperia Reale 1781; Quatremère De Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*, Paris: Renouard 1830.

42 Als Beispiel für ein unkritisches Vasari-Revival vgl. das Buch von Charles Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, London: Frances Lincoln 2005.

Die Sicht der Moderne und mehr noch die aktuelle Architekturkritik prägen heutzutage das Bild des Architekten: Er wird vor allem als Künstler und Schöpfer gesehen, mitunter sogar als 'Star'. Autonomie ist längst die Maxime. 'Dienst an der Gesellschaft', wie es in vitruvianischer Tradition Leon Battista Alberti als Legitimation und Sendung des Architekten eingeführt hat, ist kaum mehr Bestandteil der Debatte. Während des gesamten 19. Jahrhunderts bis hin zu Gropius' Bauhausmanifest (1919) erhallte der Ruf nach dem Architekten als Leitfigur und 'Führer'. Schon vor dieser Zeit propagierte der Geniekult nicht nur die Autonomie, sondern auch die Unantastbarkeit des Künstlers. Die Kunstgeschichte hat dieses Vorurteil übernommen. Abgelöst von der künstlerisch-ästhetischen Wirklichkeit erschien nun der Künstler und Architekt in erster Linie als 'ideator'. Sowohl der Kulturraum nördlich der Alpen als auch die Zeit um 1700 boten sich an, die Veränderung des Status und der Bedeutung des Architekten einer Betrachtung zu unterziehen.

Der Band dokumentiert die Ergebnisse des Siebten Internationalen Barocksommerkurses der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln (2006). Die Autoren befassen sich mit den Kompetenzen des Architekten um 1700 und seiner unterschiedlichen Bedeutung in künstlerischer wie auch in sozialer Hinsicht. Dies interessiert ganz besonders bezogen auf eine Zeit, die in der kunsthistorischen Betrachtung mit der Ablösung der italienischen Meister durch einheimische Baukünstler, also mit Wechsel und Veränderung, verbunden wird.

Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie
herausgegeben von Werner Oechslin

Siebter Internationaler Barocksommerkurs 2006
Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln

Architekt und / versus Baumeister
Die Frage nach dem Metier

Siebter Internationaler Barocksommerkurs 2006
Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln

Architekt und / versus Baumeister
Die Frage nach dem Metier

gta Verlag

6 *Werner Oechslin*, Das Berufsbild des Architekten – eine Erinnerung als Einführung

I

18 *Christian Hecht*, Die *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo* – Karl Borromäus und die Architekten

30 *Matteo Burioni*, Biographie als Theorie. Der Wagemut des Architekten bei Vasari, Bellori und Félibien

40 *Antonio Becchi*, *Juxta textum Vitruvii et mentem Newtonii*. Das neue Wissen und das «Räthsel der Architektur»

50 *Reinhard Gruhl*, Dichterberuf und Gelegenheitsdichtung – Zur Geschichte des Dichtens bei Gelegenheit

II

58 *Peter Stephan*, Gianlorenzo Bernini – der 'Talleyrand der Architektur'? Die gentilizische Kodierung Roms und die Kryptokodierung von S. Andrea al Quirinale oder die Kunst, mehreren Herren zu dienen

79 *Ralph-Miklas Dobler*, Italienische Wanderkünstler als Familienunternehmer und Dienstleister – Die Familie Carlone aus Scaria

91 *Mojmír Horyna*, Die Verhältnisse zwischen den Architekten und Zunftbaumeistern in Prag um 1700

104 *Kristoffer Neville*, Johann Bernhard Fischer von Erlach and the Humanistic Discourse Among Architects Around 1700

III

114 *Piet Lombaerde*, Jan Peter van Baurscheit d. Ä. und d. J.: zwei Generationen von Baumeistern in Antwerpen (Belgien) 'um 1700'

124 *Léon E. Lock*, Der Bildhauer-Architekt in Antwerpen um 1700

IV

132 *Guido Hinterkeuser*, Schlüter, Sturm und andere. Der Architekt als Idol, Lehrer, Vorgesetzter und Konkurrent in Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebecks Manuskript *Kurtze Remarquen der Oeconomischen alß auch Prächtigen Baukunst* (*1703–1716*)

142 *Matthias Franke*, Leonhard Christoph Sturm. Zwischen pietistischer Überzeugung und Repräsentation am Berliner Hof

152 *Simon Paulus*, Hermann Korb (1656–1735). Der Baumeister Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg

V

164 *Axel Christoph Gampp*, Barocker Überbau. Die Neugestaltung mittelalterlicher Klosterkirchen in der Schweiz durch Vorarlberger Baumeister im 17. und 18. Jahrhundert

178 *Robert Stalla*, Cosmas Damian und Egid Quirin Asam: Der Maler und Bildhauer als Architekt

189 *Martin Pozsgai*, Der Architekt Donato Giuseppe Frisoni und seine Kompetenz für die Innenausstattung

198 *Jürg Ganz*, Bauen im 18. Jahrhundert. Josephus Wech, Prokurator und Bauverantwortlicher der Kartause Ittingen

201 *Sandra Maria Rust*, Der steirische Architekt Johann Georg Stengg (1689–1753)

VI

212 *Isabel Haupt*, Fürsten, Hofkünstler und Baubeamte. Architekten am sächsischen Oberbauamt im 18. Jahrhundert

221 *Andrea Maglio*, Vaccaro e Sanfelice: il ruolo dell'architetto durante la dominazione austriaca a Napoli

231 *Thomas Strobel*, Links between Germany and England in Neoclassical Architecture

VII

242 *Werner Oechslin*, «Schaffensfrohe Meister» und «rührige Hände». Zu den modernen Wurzeln einiger unserer *barocken* Vorstellungen

260 *Peter Heinrich Jahn*, «Sein Schaffen ist atheoretisch, triebhaft, naiv. In dieser volkstümlichen Kraft … liegt seine Bedeutung.» Dagobert Freys Blick auf Johann Lucas von Hildebrandt als Ausgangspunkt einer lang anhaltenden Fehleinschätzung

278 *Harald Tesan*, Normative Ästhetik und Volkskultur. Die Watts Towers (1921–1954) des Simon Rodia in Los Angeles

Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie
herausgegeben von Werner Oechslin

Eidgenössische Technische
Hochschule Zürich
DARCH
Departement Architektur
Institut für Geschichte und Theorie der Architektur

Akten des Siebten Internationalen Barocksommerkurses
«Architekt und / versus Baumeister», 9. Juli bis 13. Juli 2006
herausgegeben von der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln

Redaktion:
Tiziana De Filippo, Zürich
Philipp Tscholl, Zürich

Lektorat:
Tiziana De Filippo, Zürich
Claudio Losa, Roveredo (ital. Lektorat)
Michael Robertson, Augsburg (engl. Lektorat)

Satz und Gestaltung:
Philippe Mouthon, Zürich (Konzept)
Oliver Schmid, Zürich (Satz und Layout)
Angelika Wey-Bombard, Zürich (Satz und Layout)

Bildbearbeitung und Druck:
Offsetdruckerei Grammlich, Pliezhausen
2009 © Autoren und gta Verlag, ETH Zürich, 8093 Zürich Hönggerberg
http://books.gta.arch.ethz.ch/

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN-978-3-85676-259-9

Umschlagabbildungen:

'Der gute und der schlechte Architekt'

Die Abbildungen stammen aus: Architecture de Philibert de L'Orme, ..., Oeuvre entiere ..., Rouen: David Ferrand 1648, S. 328, 331

Sämtliche Abbildungen stammen, so nicht anders vermerkt, aus der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin. Fotografie: Robert Rosenberg, Einsiedeln

Die Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

Die Bibliothek Werner Oechslin vereinigt in erster Linie Quellenschriften zur Architekturtheorie und zu benachbarten Gebieten in originalen Ausgaben vom 15. bis zum 21. Jahrhundert. Über 50000 Bände dokumentieren Theoriebildung sowie systematische Versuche des Verstehens und Begründens in geistes- und naturwissenschaftlichem Zusammenhang. Das Kerngebiet der Architektur wird dabei um verwandte Bereiche ergänzt, die von der Kunsttheorie zur Kulturgeschichte und von der Philosophie zur Mathematik reichen. 1998 wurde die Stiftung Bibliothek Werner Oechslin mit Sitz in Einsiedeln gegründet. Gleichzeitig konnte die Bibliothek durch einen Nutzungsvertrag mit der ETH Zürich fest in die Hochschullandschaft eingebunden werden. Die Stiftung veranstaltet Kongresse und Barocksommerkurse, konzipiert Ausstellungen und ist Herausgeberin von Publikationen.

Publikationen der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin (Auswahl)

SCHOLION
SCHOLION ist ein Bulletin und enthält Aufsätze zu allgemeinen Fragestellungen, Forschungen aus den Beständen der Bibliothek, Buchbesprechungen und Informationen zu Aktuellem, wie Neuerwerbungen, Tagungen und Ausstellungen der Stiftung.

Akten «Internationale Barocksommerkurse»
Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, Zürich: gta Verlag 2008, ISBN 978-3-85676-231-5

Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Luegeten 11, CH-8840 Einsiedeln, Schweiz
Tel. +41-(0)55-418 90 40 Fax +41-(0)55-418 90 48
e-mail: info@bibliothek-oechslin.ch
Internet http://www.bibliothek-oechslin.ch