



Winckelmann Akademie  
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für  
Kunstgeschichte München***

***Textbeitrag Nr. 37, Juni 2021***

[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)

# Raum- und Fassadenkonzepte Leon Battista Albertis

## Architektonische Typologien von der Frührenaissance bis zum Hochbarock

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Der Naturwissenschaftler, Mathematiker, Architekt und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti gilt als einer der berühmtesten Universalgelehrten der italienischen Frührenaissance. Schon zu Lebzeiten war er sowohl durch seine Traktate, die sich mit allen drei Hauptgattungen der bildenden Kunst auseinandersetzen, als auch durch seine Bauprojekte vorwiegend in Florenz und Mantua weithin bekannt. Für letztere entwarf er besondere Raum- und Fassadenkonzepte, die von Ludwig H. Heydenreich als *Exempla*, folglich als Musterbeispiele, bezeichnet wurden und die sich im 16. Jahrhundert zunächst als Vorbilder und dann in der Folgezeit als Bautypen der europäischen Architektur etablieren sollten, und zwar bis in den Hochbarock des 17. Jahrhunderts.<sup>1</sup>



Abb. 1 Florenz, S. Maria Novella, Fassade    Abb. 2 Mantua, S. Andrea, Innenraum

Mustergültig hierfür stehen zwei berühmte Bauprojekte Albertis, genauer gesagt sein Fassadenentwurf für die Florentiner Kirche S. Maria Novella von 1456-70 und sein Langhausentwurf für S. Andrea in Mantua, der ab 1472, dem Todesjahr des Architekten, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nach dessen Plänen realisiert wurde

<sup>1</sup> Zum Begriff der „Exempla“ siehe Ludwig H. Heydenreich: *Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460*, München 1972, S. 58 (Universum der Kunst); ders.: *Architecture in Italy 1400 – 1500*, New Haven/London 1996, S. 44 (Erstausgabe Harmondsworth 1974).

(Abb. 1, 2). Die entscheidende Frage, weshalb gerade diese beiden Konzepte Albertis eine derart folgenreiche Wirkung auf die historische Entwicklung der europäischen Baukunst ausgeübt haben und das über mindestens zwei Jahrhunderte hinweg, soll im Folgenden erörtert werden.

### **Die Fassade von S. Maria Novella in Florenz**

Bei der Planung stand Alberti vor dem Problem, dass der eigentliche Baukörper dieser bedeutenden Dominikanerkirche bereits in der Hochgotik errichtet worden war und er lediglich eine Fassade für die dreischiffige Basilika entwerfen sollte (Abb. 1). Zudem waren in der mittelalterlichen Bauphase die Grabschalen – die sog. *Avalli* –, die Seitenportale und die Marmorinkrustation im unteren Fassadenbereich wie auch das große Rundfenster ausgeführt worden, so dass der Architekt ein schon bestehendes Gliederungssystem mit seiner engen Achsenabfolge und eher kleinteiligen Dekoration übernehmen musste (Abb. 3). Alberti löste dieses Problem, indem er den Typus der Querschnittsfassade verarbeitete, die den basilikalischen Aufriss des Innenraumes mit seinem erhöhten Mittelschiff und den niedrigen Seitenschiffen reflektiert. Ein architektonischer Vorläufer, an dem sich Alberti orientierte, ist die Fassade von S. Miniato al Monte aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die als Musterbeispiel der Florentiner Proto-Renaissance gilt (Abb. 4).



**Abb. 3** Florenz, S. Maria Novella, Fassade



**Abb. 4** Florenz, S. Miniato al Monte Fassade

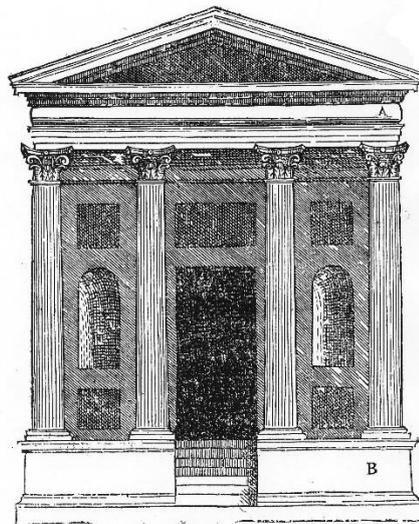
Den gesamten Fassadenverband von S. Maria Novella unterteilte Alberti in zwei Hauptgeschosse mit einer mittleren Attika, die erstaunlich hoch ist und mit ihrem oberen Gesims das Gewände des Rundfensters bereits berührt (Abb. 1). Als oberen Abschluss wählte er einen strengen Dreiecksgiebel und als Überleitung zwischen

beiden Stockwerken mächtige Voluten mit zentralen Kreismotiven. Um den Wandaufbau im Sinne eines Fassadenkonzeptes zu vereinheitlichen, bediente sich Alberti der klassischen Säulenordnungen, wie sie schon seit der antiken Baukunst verwendet worden waren. Das Erdgeschoss dominieren hoch aufgesockelte Säulen in großer Ordnung, welche die beiden Eckbereiche und das Hauptportal flankieren und damit die Gelenkstellen der Fassade verfestigen. Pilaster in einer alternierenden Abfolge mit einem zentralen Wandfeld und zwei schmalere Seitenfeldern – der sog. rhythmischen Travée – gliedern demgegenüber das Obergeschoss.

Durch die Anwendung antiker Säulenordnungen gelang es Alberti, nicht nur die aus der Gotik stammenden Grabnischen, sondern vor allem die kleinteilige Textur der Marmorinkrustation in ein stringents Gliederungssystem einzufügen. Mittelalterliche Formelemente wurden demnach in ein neuzeitliches Fassadenkonzept integriert, wodurch ein harmonischer Ausgleich zwischen Alt und Neu erzielt werden konnte. Doch sind die Säulenordnungen nicht der einzige Bezug Albertis auf die klassisch-antike Bautradition.



**Abb. 5** Florenz, S. Maria Novella  
Fassade, Obergeschoss



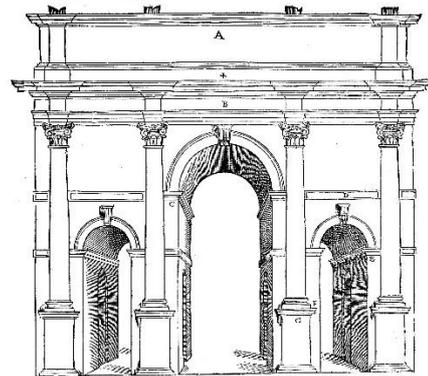
**Abb. 6** Sebastiano Serlio, Fünf Bücher  
über die Baukunst, Buch 3, Kap. 4  
Tempelfront

Das Obergeschoss mit seinen rhythmisierten Travées, seinem durchlaufenden Gebälk und seinem abschließenden Dreiecksgiebel ist eine formale Übernahme der sog. Tempelfront, wie sie für die römisch-antike Baukunst typisch ist und wie sie der italienische Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio in seinem Traktat aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgebildet hat (Abb. 5, 6).

Die drei rhythmisierten Portalarkaden, die aufgesockelte Säulenordnung des Erdgeschosses mit ihrem verkröpften Gebälk und die erstaunlich hohe Attika verweisen dagegen auf einen antiken kaiserzeitlichen Triumphbogen, wie etwa den römischen Septimius-Severus-Bogen vom Anfang des dritten nachchristlichen Jahrhunderts, den Serlio ebenfalls in seinem Architekturtraktat abgebildet hat (Abb. 7, 8).



**Abb. 7** Florenz, S. Maria Novella, Fassade, Erdgeschoss



**Abb. 8** Sebastiano Serlio, Fünf Bücher über die Baukunst, Buch 3 Kap. 4, Septimius-Severus-Bogen

Eine Antikenrezeption in einem für die italienische Baukunst der Frührenaissance bis dahin unbekanntem Ausmaß ist demnach die Grundlage für Albertis Fassadenentwurf von S. Maria Novella in Florenz, und zwar nicht nur im Sinne einer systematischen Verarbeitung klassischer Säulenordnungen. Zugleich hat der Architekt einen römischen Triumphbogen mit einer Tempelfront verbunden, so dass zwei berühmte römisch-antike Würdemotive den Gesamteindruck der Fassade optisch beherrschen.

### **Das Langhaus von S. Andrea in Mantua**

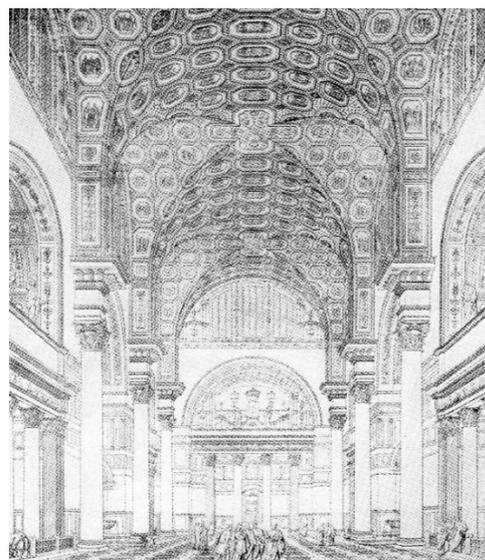
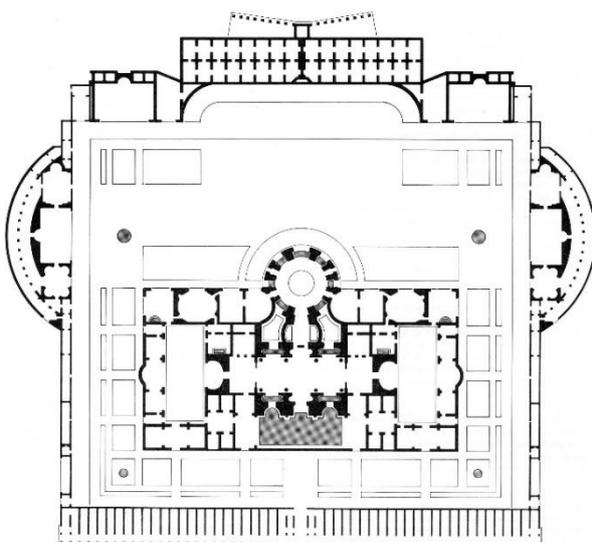
Eine baukünstlerisch vergleichbare Vorgehensweise liegt auch Albertis Entwurf für das Langhaus von S. Andrea in Mantua aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zugrunde (Abb. 9, 10). Hierbei handelt es sich um den Typus einer tonnengewölbten Saalkirche mit einer Abfolge unterschiedlich großer Kapellen an beiden Langseiten. Der Gesamteindruck des Innenraumes wird von dem durchlaufenden Tonnengewölbe beherrscht, das mit seinen 18 Metern Spannweite die größte Wölbung seit der römischen Antike darstellt. Hoch aufgesockelte Pilaster in großer, fast kolossaler Ordnung gliedern die Wände des Langhauses, wobei die

alternierende Anordnung von quadratischen und rechteckigen Kapellen einen Rhythmus von breiteren und schmaleren Wandtravéen ergibt (Abb. 10).



**Abb. 9 und 10 Mantua, S. Andrea, Innenraum**

Dementsprechend unterschiedlich sind auch die Öffnungen zu den Kapellen gestaltet, und zwar in der Weise, dass zentrale, geschossübergreifende Arkaden auf jeder Seite von einem niedrigen Durchgang flankiert werden. Diese Wandgliederung erinnert wiederum an das antike Würdemotiv eines kaiserzeitlichen Triumphbogens (Abb. 8). Das Konzept eines tonnenüberwölbten Saales in derart riesigen Dimensionen hat Alberti ebenfalls aus der römisch-antiken Baukunst übernommen.



**Abb. 11 und 12 Rom, Caracalla-Thermen, Grundriss und Rekonstruktion des Frigidariums**

Eine mögliche architektonische Vorlage stellen die mächtigen kaiserzeitlichen Thermenanlagen dar, wie etwa die Caracalla-Thermen zu Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhunderts (Abb. 11).<sup>2</sup> Deren räumliches Zentrum war das sog. *Frigidarium* – also der Kaltbaderaum der Therme –, der von einer durchlaufenden Tonne überwölbt war und an dessen Langseiten sich Anräume, ähnlich wie Kapellen, befanden (Abb. 12). Die Gliederung des Innenraumes übernahmen vor die Wand gestellte Prostasensäulen, auf denen die Tonnenwölbung direkt auflag. Wurde der Innenraum eines Frigidariums noch von der plastischen Wirkung freigestellter Kolossalsäulen beherrscht, so hat sich Alberti beim Entwurf für S. Andrea in Mantua für Pilaster, also für Wandvorlagen, entschieden und damit die Säulenordnung in das Flächenkontinuum der Langhauswand überführt. Ebenso hat er auf die Stichkappen verzichtet, die im Frigidarium zur internen Beleuchtung notwendig waren. Anstelle einer simplen Kopie ging es dem Architekten demnach um eine formale Neuinterpretation der architektonischen Vorlage. Jener imperiale Anspruch, der mit dem Hauptraum einer kaiserlichen Therme traditionell verbunden war, hat Alberti im Langhaus von S. Andrea in einen monumentalen Habitus überführt. Sich an der antik-kaiserzeitlichen Baukunst zu orientieren, war somit Albertis Leitgedanke, als er die Florentiner Fassade und das Mantuaner Langhaus entwarf (Abb. 1, 2). Durch die Verwendung klassischer Säulenordnungen konnte die Wandstruktur systematisiert werden, während die Übernahme römischer Würdemotive, wie Tempelfront, Triumphbogen oder Thermensaal, vor allem dazu diente, das jeweilige Bauprojekt durch einen Antikenbezug zu nobilitieren. Und damit hatte der Architekt eine wörtliche und deshalb unmissverständliche Ausdeutung dessen geliefert, was dem Terminus der Renaissance letztlich zugrunde liegt: die Vorstellung einer Wiedergeburt der Antike. So erstaunt es auch keineswegs, dass Albertis Raum- und Fassadenkonzepte als *Exempla* – folglich als Musterbeispiele – bezeichnet werden.<sup>3</sup> Dementsprechend waren sie als architektonische Vorbilder für die Entwicklung der italienischen

---

<sup>2</sup> In der Literatur ist in diesem Zusammenhang auch immer wieder auf die Maxentiusbasilika in Rom vom Anfang des 4. Jahrhunderts verwiesen worden; siehe dazu etwa Walter Paatz: Die Kunst der Renaissance in Italien, Stuttgart 1953, S. 64; Peter Murray: Die Architektur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1980, S. 45; Robert Tavernor: On Alberti and the Art of Building, New Haven/London 1998, S. 160; Christoph Luitpold Frommel: Die Architektur der Renaissance in Italien, München 2009, S. 57; Günther Fischer: Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie, Darmstadt 2012, S. 78f.

<sup>3</sup> Siehe Anm. 1.

Baukunst im 16. Jahrhundert geradezu prädestiniert.<sup>4</sup> Zudem bot der damals vorherrschende kirchenpolitische Kontext eine ideale Grundlage für die erstaunlich große Verbreitung von Albertis Baukonzepten.

### **Römische Kirchenbauten im 16. Jahrhundert – S. Spirito in Sassia**

Der Kirchenbau, bei dem beide Baukonzepte Albertis erstmals miteinander verbunden wurden, ist die römische Kirche S. Spirito in Sassia, die von Antonio da Sangallo dem Jüngeren von 1538-45 errichtet wurde (Abb. 13-15). Hierbei handelt es sich um einen eher kleindimensionierten Sakralbau in unmittelbarer Nähe zum Vatikan. Unter Papst Julius II. war Anfang des 16. Jahrhunderts das mit Abstand größte Bauvorhaben der Christenheit initiiert worden: der Neubau von St. Peter, dessen Bauhütte nach dem Tode Raffaels von jenem Antonio da Sangallo dem Jüngeren geleitet wurde. Das bedeutet, dass einer der damals bekanntesten Baumeister Europas für das kleine Kirchenprojekt von S. Spirito verantwortlich war.



**Abb. 13 bis 15 Rom, S. Spirito in Sassia, Fassade und Innenraum**

Schon ein kurzer Vergleich zu S. Maria Novella in Florenz zeigt die formale Analogie der beiden Kirchenfassaden (Abb. 1, 13). Übernommen hat Sangallo nicht nur den Typus der Querschnittsfassade mit dem strengen Dreiecksgiebel und den seitlichen Voluten, sondern auch das Motiv des nach unten versetzten Rundfensters. Ebenso gliedern klassische Pilasterordnungen die beiden Hauptgeschosse. Nur wirkt die römische Fassade weitaus strenger, hat doch Sangallo auf jene Dekorationsprinzipien, wie etwa die polychrome Marmorinkrustation, völlig verzichtet, die noch

---

<sup>4</sup> Zur Vorbildfunktion von Albertis Fassaden- und Raumkonzepten siehe etwa Hans Willich: Die Baukunst der Renaissance in Italien, Wildpark-Potsdam o. J., S. 87f. (Handbuch der Kunstwissenschaft); Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969, S. 39; Murray (wie Anm. 2), S. 42f., 45; John Summerson: Die klassische Sprache der Architektur, Braunschweig 1983, S. 26.

von Alberti angewendet worden waren. Und dieser Zug zum Rigidem bestimmt auch den Eindruck des Innenraumes, zumindest in seiner ursprünglich kargen Gestalt nach Fertigstellung der Kirche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 14, 15).<sup>5</sup>

Zunächst einmal wurde von Sangallo der Typus der einschiffigen Saalkirche mit seitlichen Kapellen gewählt, wie ihn Alberti in monumentaler Form im Langhaus von S. Andrea in Mantua umgesetzt hatte (Abb. 9, 10). Auch gliedern hoch aufgesockelte Pilaster die Längswände, allerdings in einfacher Addition und nicht in rhythmisierter Abfolge wie noch in Mantua. Anstelle der Tonnenwölbung entschied sich Sangallo für eine simple Flachdeckung, woraus ein sog. Kastenraum entstanden ist, also ein einfaches stereometrisches Raumvolumen in Form eines Containers. Der größte Unterschied besteht indessen im anfänglich geplanten Raumeindruck. Ein Großteil der Kirchengestaltung von S. Spirito stammt erst aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und damit mehrere Jahrzehnte nach der Fertigstellung des Bauvorhabens. Ursprünglich waren die Saalwände, Kapellen und die zunächst unprofilierte Flachdecke mit einem indifferenten Weiß getüncht, und selbst der Boden wies einen neutralen Belag auf. Was sich hier manifestierte, war ein kleindimensionierter, nüchterner, fast nackt wirkender Saalbau, folglich eine Reduktionsformel dessen, was Alberti in Mantua noch in monumentaler Form geplant hatte. Und so erstaunt es auch nicht weiter, dass man diese Kirche bereits nach ihrer Fertigstellung als Betscheune oder Predigtschuppen charakterisierte.<sup>6</sup> Kaum puristischer hätte Sangallo die von Alberti vorgegebenen architektonischen Vorbilder interpretieren können. Wenn man bedenkt, dass dieser römische Architekt zur gleichen Zeit der Bauleiter von St. Peter war, dann überrascht diese außergewöhnlich strenge Gestaltungsweise umso mehr. Verständlich wird sie aber, wenn man den damaligen kirchenpolitischen Kontext berücksichtigt.

---

<sup>5</sup> Zum ursprünglich nüchternen Raumeindruck von S. Spirito in Sassia und zur Bildausstattung im letzten Viertel des 16. Jh. siehe Stefan Kummer: »Doceant Episcopi«. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 56. Bd., 1993, S. 514-516.

<sup>6</sup> James S. Ackerman hat hierbei von einem "box style with barnlike naves" gesprochen; siehe hierzu ders.: The Gesù in the Light of Contemporary Church Design, in: Rudolf Wittkower und Irma B. Jaffe: Baroque Art: The Jesuit Contribution, New York 1972, S. 16. Sangallos Fassadenkonzeption hat Sandro Benedetti dagegen als einen „processo di semplificazione e di depurazione formale“ umschrieben; siehe dazu ders.: Fuori dal Classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento, Rom 1984, S. 58.

## Die Gegenreformation bzw. Katholische Reformation/Reform im

### 16. Jahrhundert

Durch die von Martin Luther ab 1517 eingeleitete Reformation geriet die katholische Kirche in den folgenden Jahren in eine tiefe Krise, schließlich hatte sie ihre frühere Vormachtstellung verloren und musste sich zudem gegenüber den neuen religiösen Reformgedanken auch theoretisch behaupten. Ab den 1530er Jahren begann die katholische Kirche nun offensiv zu reagieren, und dieser Prozess der Selbstbehauptung wird als Gegenreformation bzw. Katholische Reformation/Reform bezeichnet.<sup>7</sup> In der Folgezeit wurden auch von katholischer Seite Reformen erlassen, deren primäres Ziel die umfassende Seelsorge der Gläubigen darstellte. Was man zu erreichen suchte, war eine neue Form der tiefen, katholischen Frömmigkeit, verbunden mit einer radikalen Hinwendung zur asketischen und dogmatischen Strenge. Die große Gefahr, dass weiterhin eine riesige Masse von Gläubigen zum Protestantismus konvertierte, sollte damit gebannt werden. In den Vordergrund rückten nun die Messen und Predigten, deren Anzahl stufenweise erhöht wurde. Ende der 1530er Jahre gab es Messen rund um das Jahr, in den römischen Kirchen in einer zuvor nicht gekannten Häufigkeit. Neben dieser neuen Art von Dauerpredigten mussten aber auch die in der katholischen Kirche wichtigen Sakramente erteilt werden, wie Taufe, Beichte und dergleichen. Um diese liturgischen Ansprüche überhaupt realisieren zu können, bedurfte es neuer Kirchenbauten, hauptsächlich in Rom, das nunmehr zum „Zentrum der Gegenreformation“ avancierte.<sup>8</sup> Und damit rücken S. Spirito in Sassia und Sangallos nüchterne Formensprache wieder ins Zentrum der Erörterung (Abb. 13-15).

---

<sup>7</sup> Zur Gegenreformation bzw. Katholischen Reformation/Reform siehe Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. IV: Reformation – Katholische Reform und Gegenreformation, hg. von Erwin Iserloh, Josef Glazik und Hubert Jedin, Freiburg/Basel/Wien 1985, S. 449-604; Gustav Droysen: Geschichte der Gegenreformation, Stuttgart o. J., S. 153-175; Heinrich Lutz: Reformation und Gegenreformation, München/Wien 1979, S. 46-50, 153-156; Dieter J. Weiss: Katholische Reform und Gegenreformation. Ein Überblick, Darmstadt 2005. Zur Kunst und Architektur im Zeitalter der Gegenreformation siehe allgemein Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921, S. 1-39; Nikolaus Pevsner: Gegenreformation und Manierismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 46, 1925, S. 243-262; Anthony Blunt: Kunsttheorie in Italien 1450 – 1600, München 1984, S. 72-93. Der Zusammenhang zwischen der spezifischen Baugestalt von S. Spirito in Sassia und den katholischen Reformen ab den 1530er Jahren wurde von folgenden Autoren bereits erörtert: Milton J. Lewine: Roman architectural Practice during Michelangelo's Maturity, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. II, Michelangelo, Berlin 1967, S. 21-26; John W. O'Malley und Gauvin Alexander Bailey (Hg.): The Jesuits and the Arts 1540-1773, Philadelphia 2003, S. 31f.

<sup>8</sup> Zu Rom als „Zentrum der Gegenreformation“ siehe Andreas Tönnemann: Kleine Kunstgeschichte Roms, München 2002, S. 124.

Dieser rigide Purismus, den Sangallo zur Grundlage seiner Fassaden- und Innenraumgestaltung erhoben hat, ist demnach Ausdruck gegenreformatorischer Strenge. Aber auch die Wahl des Bautypus, genauer gesagt der Saalkirche mit seitlichen Kapellen, wurde durch den kirchenpolitischen Kontext motiviert. Damit sich eine große Anzahl von Gläubigen für die Messe problemlos versammeln konnte, benötigte man einen einfachen, nicht weiter unterteilten Saal. Um diesen Gläubigen während der Predigt zugleich die Sakramente zu ermöglichen, waren Kapellen an den Längsseiten erforderlich, in denen die dafür notwendigen Nebenaltäre aufgestellt wurden. Wenn also die Kirche bereits im 16. Jahrhundert als Betscheune bezeichnet wurde, dann traf diese Charakterisierung genau ins Zentrum der vom Baumeister intendierten Zielsetzung, und zwar einen adäquaten architektonischen Rahmen für die Umsetzung streng gegenreformatorischer Glaubensinhalte zu schaffen. Dass sich Sangallo an Albertis Mantuaner Saalkirche orientierte, war demzufolge nicht baukünstlerisch, sondern vielmehr liturgisch und damit kirchenpolitisch motiviert, d. h. im Sinne gegenreformatorischer Glaubensdogmatik. Aber genau das ist der eigentliche Grund für den weiteren Erfolg von Albertis Baukonzepten, schließlich erreichte die Gegenreformation erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihren historischen Höhepunkt. Und damit sind wir nun beim zweiten Vergleichsbeispiel angelangt.

### **Römische Kirchenbauten im 16. Jahrhundert – Il Gesù**

Der 1534 von dem spanischen Edelmann Ignatius von Loyola gegründete Orden der Jesuiten war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einer der Hauptakteure der Gegenreformation. Sein erster Kirchenbau und damit die Mutterkirche des Ordens wurde von zwei berühmten Baumeistern, Vignola und Giacomo della Porta, von 1568-84 in Rom errichtet und erhielt den Namen *Il Gesù*. Bereits die großen Dimensionen dieses Sakralbaus dokumentieren die neu errungene Machtstellung des damals noch jungen Ordens, während das zunächst dekorlose Innere dem Anspruch gegenreformatorischer Askese entsprechen sollte (Abb. 16-18).<sup>9</sup> Die heutige hochbarocke Ausstattung stammt erst aus dem späten 17. Jahrhundert und

---

<sup>9</sup> Zu Il Gesù als römischem Kirchenbau der Gegenreformation siehe Ackerman (wie Anm. 6), S. 15-28; Howard Hibbard: *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, in: Wittkower und Jaffe (wie Anm. 6), S. 29-49; Katharina Christophers: *Il Gesù. Das Konzil von Trient und seine Auswirkungen auf die römische Sakralarchitektur*, München 2010, S. 50-55, 91-104.

steht im klaren Gegensatz zum ursprünglich kargen und nüchternen Raumeindruck, wie ihn eine Graphik aus der Entstehungszeit illustriert (Abb. 18).



**Abb. 16-18 Rom, Il Gesù, Fassade, Innenraum, Graphik aus der Entstehungszeit**

Damit folgt die erste Jesuitenkirche der direkten Traditionslinie römischer Kirchenbauten der frühen Gegenreformation wie S. Spirito. Bei der Planung von Il Gesù haben sich die beiden Baumeister wiederum an Albertis Fassaden- und Raumkonzepten orientiert (Abb. 1, 2).<sup>10</sup> Nur ist der Grad der baukünstlerischen Beeinflussung noch weitaus höher als bei dem früheren Beispiel von S. Spirito. Schließlich haben die zwei Baumeister von Albertis S. Maria Novella nicht nur den Typus der Querschnittsfassade mit Dreiecksgiebel und seitlichen Voluten übernommen, sondern ebenso die eigentümlich hohe Attika und selbst die breit gelagerten Proportionen. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Innenraum. Anstelle des kleinen Raumformats und der simplen Flachdeckung wie in S. Spirito wurde für Il Gesù wieder der Typus einer großdimensionierten Saalkirche mit seitlichen Kapellen und einer durchlaufenden Tonnenwölbung gewählt, wie sie Alberti bei der Planung von S. Andrea in Mantua mustergültig umgesetzt hatte (Abb. 2, 17). Vergleichbar ist auch die Anwendung einer großen Ordnung, in diesem Falle mit Doppelpilastern, die dem Innenraum von Il Gesù einen ebenso monumentalen Habitus verleihen.

Die römische Jesuitenkirche Il Gesù ist das architektonische Sinnbild für die Konsolidierung der Gegenreformation in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wie schon in deren Frühphase ab den 1530er Jahren haben sich die Architekten wieder an den Baukonzepten Albertis orientiert. Aus seinen *Exempla* in der Baukunst

---

<sup>10</sup> Zum Einfluss von Albertis Fassaden- und Raumkonzepten auf den Entwurf von Il Gesù siehe Paatz (wie Anm. 2), S. 65; Murray (wie Anm. 2), S. 161f.; Wolfgang Lotz: *Architecture in Italy 1500 – 1600*, New Haven/London 1995, S. 118 (Erstausgabe Harmondsworth 1974); Fischer (wie Anm. 2), S. 88.

der italienischen Frührenaissance wurden im 16. Jahrhundert demnach architektonische Vorbilder. Die Baukunst des italienischen Hochbarock im 17. Jahrhundert hat hingegen diese Raum- und Fassadenkonzepte übernommen, ohne dass man hierbei eine direkte Abhängigkeit von Albertis früheren Musterlösungen konstatieren kann. Doch war diese Form der unmittelbaren baukünstlerischen Auseinandersetzung auch nicht mehr notwendig, hatten sich doch in den römischen Kirchen der Gegenreformation, wie in S. Spirito und Il Gesù, diese Baukonzepte bereits etabliert. Das Vorbild entwickelte sich damit zum architektonischen Typus, der nunmehr universal anwendbar war.

Eine Vielzahl von Beispielen hierfür findet sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom, etwa die Fassade von S. Susanna oder das Langhaus der Peterskirche, beide von Carlo Maderno entworfen (Abb. 19, 20). In beiden Fällen hat sich der Baumeister an jener spezifischen Ausdeutung von Albertis Bautypen orientiert, wie sie nur zwanzig Jahre früher bei der römischen Jesuitenkirche Il Gesù baukünstlerisch umgesetzt worden war.



**Abb. 19** Rom, S. Susanna, Fassade



**Abb. 20** Rom, St. Peter, Langhaus

Universale Anwendbarkeit bedeutete aber auch, dass diese Bautypen nun nicht mehr nur bei römischen oder italienischen Sakralbauten verarbeitet wurden, sondern sich ab dem späten 16. Jahrhundert in der gesamten europäischen Barockbaukunst ausbreiteten. Man muss nur auf das Langhaus der Jesuitenkirche St. Michael in München von Friedrich Sustris aus dem späten 16. Jahrhundert oder auf die von François Mansart entworfene und von Jacques Lemercier teilweise ausgeführte Fassade der Pariser Abteikirche Val-de-Grâce aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verweisen (Abb. 21, 22). In beiden Bauprojekten wurden jene architektonischen Typen der Saalkirche und Querschnittsfassade verwendet, die in monumentaler Form erstmals von Alberti umgesetzt worden waren. Beide Beispiele zeigen aber

auch, dass diese Typen in ihrer spezifischen Gestaltungsweise durchaus unterschiedlich interpretiert werden konnten.



**Abb. 21 München, St. Michael, Innenraum**



**Abb. 22 Paris, Val-de-Grâce  
Fassade**

So hat man im Innenraum von St. Michael oberhalb der Kapellen Emporen eingefügt, während die Fassade von Val-de-Grâce einen zentralen Säulenportikus im Erdgeschoss aufweist. In einer über Jahrhunderte andauernden Bautypologie sind formale Variationen nicht nur möglich, sondern stellen vielmehr die Regel dar: dies dokumentiert jedenfalls die Traditionslinie, die von Leon Battista Alberti letztlich initiiert worden war.

Seine Fassaden- und Raumkonzepte in Florenz und Mantua sind schon aus dem Grunde architektonische Paradigmen der italienischen Frührenaissance, weil sich in ihnen in einem zuvor nicht gekannten Maße eine Rezeption römisch-antiker Baukunst manifestiert (Abb. 1, 2). Aus dem Grunde hat man sie auch als *Exempla* – folglich als Musterbeispiele – bezeichnet. Überdies bilden sie das typologische Fundament für eine architektonische Entwicklung, die bis ins späte 17. Jahrhundert, bei genauer Betrachtung sogar noch in den Spätbarock des 18. Jahrhunderts reicht. Die vorgestellten Beispiele zeigen indes, dass die Wahl des Typus nicht nur von baukünstlerischen Erwägungen, sondern auch vom historischen Kontext abhängig war.

Bautypologien bieten somit die Möglichkeit, die neuzeitliche Architektur Europas in ihrem kunsthistorischen Gesamtzusammenhang zu bewerten, und das über Jahrhunderte hinweg. Die darin enthaltenen Einzelbauten dokumentieren demgegenüber jenes erstaunlich breite Spektrum unterschiedlicher Lösungsmuster, mit denen die Baumeister diese Typen architektonisch interpretiert haben. Und so

bleibt der Typus stets abhängig von seiner Realisierung und damit baukünstlerischen Umsetzung im jeweils historisch eingebundenen Bauprojekt.

**Bildnachweis**

Abb. 1 - 22 Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv