

Rudolf Wittkower

(1901–1971)

Rudolf Wittkower gehört zu der Generation von Forschern, die bei den ‹Gründungsvätern› der heutigen wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte in Deutschland (also Heinrich Wölfflin, August Schmarsow, Adolph Goldschmidt und anderen) ausgebildet worden war, dann aber mit den 1930er Jahren in die Diaspora gezwungen wurde und seitdem vor allem in Großbritannien und in den USA arbeitete. Ähnlich wie bei einer Reihe anderer exilierter zeitgenössischer Kunsthistoriker (etwa Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Richard Krautheimer oder Nikolaus Pevsner) – entstand auf diese Weise Wittkowers wissenschaftliche Produktion im Spannungsfeld von deutscher Gelehrtentradition des 19. Jahrhunderts, die er direkt von seinen Lehrern übernommen oder sich indirekt durch seine Lektüre als Student und junger Forscher in Deutschland und Rom angeeignet hatte, und den neuen anglo-amerikanischen Forschungsinteressen und -bestrebungen. Dabei war seine Arbeit in England insbesondere durch drei Faktoren geprägt: durch die vor Ort vorhandenen Objekte (etwa in den Königlichen Sammlungen, deren Carracci-Zeichnungen Wittkower publizierte, oder der Sammlung des Duke of Devonshire in Chatsworth, wobei diese lokale Beschränkung natürlich auch aus der Kriegssituation resultierte), durch seine Verbindung mit dem ebenfalls emigrierten Warburg Institute und durch seine Erfahrung als Lehrer und Vermittler vor einem größeren Publikum – zunächst vor Studierenden, zu denen auch angehende Künstler und Architekten zählten, später dann durch seine Zusammenarbeit mit dem Sender BBC vor interessierten Laien. In den USA, wo er in New York zunächst 1955 als Gastprofessor und ab dem folgenden Jahr dann als regulärer Professor an der Columbia University wirkte, weiteten sich seine Forschungsbereiche zunehmend aus, um schließlich auch das 18. Jahrhundert, Probleme zeitgenössischer Architektur in Verbindung mit Proportionstheorien, das Nachleben der Gotik im Barock, Wesen und Wahrnehmung der Künstlerpersönlichkeit und viele andere Themenfelder zu umfassen.

Epochenprobleme: Renaissance und Barock

Trotz dieser großen thematischen Vielfalt scheinen Wittkowers Arbeiten – die einen Zeitraum von rund vierzig Jahren umfassen, beginnend mit den ersten wichtigen Publikationen zu Bernini und Michelangelo in den 1930er Jahren bis hin zu seinen letzten Projekten der 1960er Jahre – doch vor allem für zwei eng miteinander in Beziehung stehende Bereiche bleibende kunsthistorische Bedeutung entfaltet zu haben: für die italienische Renaissancearchitektur und für die Architektur und Skulptur des Barock in Italien. Insbesondere für diese beiden Forschungsfelder eröffneten seine Beiträge neue methodologische Herangehensweisen und kritische Perspektiven. Damit soll nicht bestritten werden, daß Wittkowers Arbeiten auf einer Tradition basierten, die in Hinblick auf die Renaissance Jacob Burckhardt, Carl von Stegmann und Heinrich von Geymüller sowie Hans Willich und Paul Zucker, in Hinblick auf den Barock Robert Dohme, Cornelius Gurlitt, Heinrich Wölfflin, August Schmarsow und Alois Riegl vieles verdankten. Wenngleich Wittkowers Vokabular und seine formalen Analysen hier ihre Wurzeln haben, so unterscheiden sich doch letztlich die von ihm entwickelten Vorstellungen zu Renaissance und Barock grundlegend von seinen Vorgängern.

Eines der Hauptprobleme, mit dem diese älteren Forscher zu kämpfen hatten, war das tiefsitzende Vorurteil gegenüber dem Barock. Bis ins spätere 19. Jahrhundert, vielleicht am prominentesten in Burckhardts *Cicerone* (1855), wurde er als «Verfalls-Stil» angesehen. Die «malerische» Barock-Architektur und -Skulptur, ihr Abweichen vom vermeintlichen «Geist der Plastik» und der Architektur zugunsten einer Gestaltung, die sich als «Belebung der Fläche» charakterisieren läßt, eine auf Licht- und Schatteneffekten basierende Behandlung des Reliefs, Illusionismus und schließlich exzessives Pathos – all das schien der Ästhetik der großen Renaissance-Meister – Alberti, Leonardo, Raffael – diametral entgegenzulaufen.¹ Unausgesprochen lag dieser Aburteilung ein Schönheits-Kanon zugrunde, den Johann Joachim Winckelmann etabliert und den etwa Karl Friedrich Schinkel und andere Künstler, (Kunst-)Historiker und Archäologen aufgegriffen hatten: die Vorstellung von der «edlen Einfalt und stillen Größe», wie sie angeblich als höchste Qualitätsmerkmale von Kunst und Architektur im klassischen

Griechenland des 5. Jahrhunderts vor Christus entwickelt worden waren. Doch diese wirkmächtigen wissenschaftlichen Vorurteile gegen jede realistische/naturalistische Darstellungsweise einerseits, gegen die Verwischung medialer Grenzen andererseits (wie sie etwa den «malerischen» Tendenzen in Skulptur und Architektur des Barock zugrunde lagen) wurden im Jahr 1880 mit der Ankunft des Pergamon-Altars in Berlin grundlegend erschüttert.² Die überragende künstlerische Qualität dieser antiken Skulpturen ließ sich kaum bestreiten und führte zu einer neuen Forschungsposition, die in ihnen ein Musterbeispiel für den «Hellenistischen Barock» erkannte, will sagen: für ein in der Geschichte vielfach wiederkehrendes, überzeitliches «barockes Formempfinden», das sich dann später im 17. Jahrhundert, aber etwa auch in den neo-barocken Strömungen des 19. Jahrhunderts manifestierte.³ Zwar korrigierte nun auch Burckhardt seine frühere negative Meinung, aber es war vor allem die jüngere Generation – voran Wölfflin mit seiner Habilitationsschrift *Renaissance und Barock* (1888) –, die sich daran machte, den Stil zu rehabilitieren und als legitimen Gegenstand der Forschung ernst zu nehmen. Und dennoch: Trotz der Arbeiten von Forschern wie Schmarsow, Riegl und immer wieder Wölfflin, der seine Untersuchungen auf diesem Gebiet weiterführte, bekamen Wittkower und Heinrich Brauer, als sie in den späten 1920er Jahren ihre Arbeit am Corpus der Bernini-Zeichnungen begannen, immer noch die Nachwirkungen dieser negativen Sicht auf den Barock zu spüren.⁴

Auch wenn die Vorurteile gegen den Barockstil langsam abflauen, blieb doch ein bereits von Anfang an als zentral erkanntes Problem bestehen, wie nämlich die formalen Veränderungsprozesse in der Kunst des späten 16. Jahrhunderts zu erklären seien, die dann im 17. Jahrhundert zur «Blüte des Barock» führten – oder mit den Worten Wölfflins gefragt: «Was wird aus der Renaissance? Warum hat die Renaissance aufgehört?»⁵ Bis zum Jahr 1915 hatte Wölfflin selbst seine Vorstellungen so weit präzisiert, daß er fünf Paarungen gegensätzlicher Begriffe vorschlagen konnte, von denen er glaubte, daß sie die Quintessenz je des Renaissance- und des Barockstils erfaßten – wobei freilich an den Grenz- und Übergangsbereichen der Stile deren Unterschiede weiterhin schwer zu bestimmen blieben.⁶ Es überrascht daher kaum, daß ein Großteil der Architektur des späteren 16. Jahrhunderts und insbesondere auch der Spätstil Michelangelos von so unterschiedlichen Forschern wie Gurlitt, Wölff-

lin und Schmarsow als ›barock‹ apostrophiert wurden. Die Abgrenzung des Barock im 18. Jahrhundert war dagegen zwar einfacher zu leisten, markierte doch das Rokoko eine klare Trennung zum Neoklassizismus – jedoch wurde auch diese Epochengrenze in den 1920er Jahren von Wittkowers Zeitgenossen Emil Kaufmann und Sigfried Giedion kritisch diskutiert. Eine solche relativ klare Trennlinie existierte aber jedenfalls nicht zur Renaissance hin. Im Jahr 1925 sollte daher der junge Nikolaus Pevsner mit seiner Arbeit zu *Gegenreformation und Manierismus* einen der ersten Versuche publizieren, einen ›Zwischenstil‹ zu begründen, um in Zukunft die Renaissance vom Barock abzuteilen und präzise differenzieren zu können: den Manierismus.⁷ Nun war die Idee eines ›anti-klassischen Stils‹ zwar bereits 1914 von Walter Friedländer in seiner Freiburger Antrittsvorlesung vertreten worden und Werner Weisbach und Max Dvořák (dieser in seinen Wiener Vorlesungen von 1918–1920) nahmen den Begriff auf; aber eine vollgültig ausformulierte Vorstellung von diesem Konzept, das dann auch weite Verbreitung fand, legte Friedländer erst 1925 vor.⁸

Wittkower betrat diese Diskussionsarena in den 1930er Jahren mit zwei Aufsätzen zu Michelangelos späten Bauten (zu St. Peter in Rom und zum *ricetto* der Biblioteca Laurenziana in Florenz), in denen er den Meister nun als Protagonisten manieristischer Architektur charakterisierte und ihn von einer Zuordnung zum Barock wegholte.⁹ Erst vor dem neuen Hintergrund einer fest etablierten Dreiteilung der Stilabfolge von Renaissance, Manierismus und Barock konnte Wittkower dann in seinen beiden Hauptwerken – den *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) und *Art and Architecture of Italy 1600–1750* (1958) – doch wieder seine Charakterisierung von Renaissance und Barock auf «polare Gegensätze» zuspitzen und sich damit erneut eng der Tradition Wölfflins annähern (trotz seiner allgemeinen Abneigung gegen diesen).

Rationale Grundlagen: Renaissance und Moderne

Von Anfang an war Wittkowers zentrales Erkenntnisinteresse auf den Barock ausgerichtet. Um allerdings die Spezifika dieser Epoche eindeutig bestimmen zu können, benötigte er als Kontrastfolie eine entsprechend ausgearbeitete Definition der Renaissance. Eben der Renaissance (und hier insbesondere Palladio) galt vorrangig auch

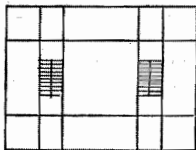
die Aufmerksamkeit seiner englischen Gastgeber: seiner Kollegen am Warburg Institute, seiner Kunst-Studenten wie auch des größeren Publikums. Daher war es in England, wo sich Wittkower der Renaissance-Architektur zuwandte – in der Zeit seiner engen Verbindung zum Warburg Institute, während seiner Lehrtätigkeit an der Slade School of Art, und als er eigentlich systematisch zu verschiedenen Hauptmeistern der Barockkunst publizierte (den Carracci, Poussin, Rainaldi). Sein späteres Buch zu den *Grundlagen* erwuchs dabei aus einer Serie von drei Aufsätzen zu Alberti und Palladio für das *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (erschieden in den Jahren 1940–1945). Um ein Kapitel zu sakralen Zentralbauten erweitert, wurde der Band erst nach dem Ende des Krieges und in nur 500 Exemplaren von Fritz Saxl als Band 19 der *Warburg Institute Studies* publiziert. Erst die Weitsicht des Verlegers Alec Tiranti und eine zweite Auflage (1951) sollten dem Werk dann seine weite Verbreitung sichern und es zu Wittkowers bekanntester und immer noch einflußreicher Arbeit machen.

Im Zugriff auf Thema und Methode boten die *Grundlagen* entschieden Neues: Im Gegensatz zu seinen Vorgängern unternahm es Wittkower, die Geschichte einer Kunsttheorie zu schreiben, basierend auf Texten und verwandten Primärquellen. Weder verfaßte er eine «Architekturgeschichte ohne Namen» à la Wölfflin noch eine Zusammenstellung von Bauten und Architekten nach dem Vorbild von Geymüller, sondern ein «close reading» von architekturtheoretischen Werken und ihres Entstehungskontexts. Für Wittkower stellte eine solche zeitgenössische Theorie eine Art Vergrößerungslinse dar, durch die man besonders erhellend auf Bauwerke blicken konnte: «building activity reflects the theoretical position». ¹⁰ Dieser am historischen Material orientierte «sachliche» Zugang stellte wohl ein Erbe seines Lehrers Adolph Goldschmidt dar und war jedenfalls eine willkommene Wende in der Renaissance-Forschung, die in den Augen Wittkowers an einer zu «hedonistischen» Verstehensweise im Stile Geoffrey Scotts krankte (letztlich opponierte Wittkower damit freilich gegen die Wölfflinsche Theorie der «Einfühlung» wie auch gegen dessen spätere formalistische, auf eine Geschichte des Sehens fokussierte Arbeiten). ¹¹ Daher konzentrierte sich Wittkower auch auf Geometrie, architektonische Syntax und Proportionen (insbesondere den Goldenen Schnitt und musikalische Harmonien), kurz: auf die mathematisierbaren Grundlagen einer Architektur, die

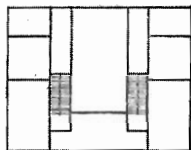
sich eher intellektuell und rational denn sinnlich darbot (Abb. 4). Konsequenter traten skulpturale Qualitäten, Ornamente und Materialien – «physisch-sinnliche» Bestandteile von Architektur also – in den Hintergrund, um nur für bestimmte ikonographische Probleme gelegentlich Beachtung zu finden. Und selbst wenn er etwa seinen Blick auf Ornamente richtete, so tat er dies vom Standpunkt eines abstrakten Formverständnisses aus: Selbst Verzierungen schienen ihm als Linien-Konstruktion und damit zusätzliche Intensivierung der «Klarheit des geometrischen Systems» beschreibbar.

Zwar rekurrierte Wittkower auch auf den zu dieser Zeit populären Symbolbegriff, wie ihn Ernst Cassirers *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* und Erwin Panofskys *Die Perspektive als «symbolische Form»* (beide Veröffentlichungen von 1927) bekannt gemacht hatten, zumal sich das Interesse am Symbol mit dem am Neo-Platonismus traf, dem sich das Warburg Institute verschrieben hatte.¹² Aber dies sollte Wittkowers Vorstellung von Renaissance-Architektur nicht wirklich tiefgreifend beeinflussen und einen Niederschlag allein im ersten Kapitel zur Symbolik des sakralen Zentralbaus und in einem obligatorischen Hinweis auf Palladios Neoplatonismus finden. Dagegen durchdrang die Vorstellung von Architektur als einer «rationalen Wissenschaft» weiterhin alle seine Schriften.¹³

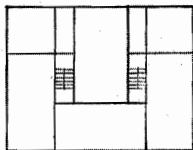
Freilich findet sich über die genannten kunsthistorischen Einflüsse hinaus noch ein anderer, unerwarteter Faktor, der Wittkowers Renaissance-Konzeption mit formte: die moderne Architektur.¹⁴ Denn mehr als nur oberflächliche Begriffsanklänge verbinden seine Definition der «Grundlagen des Stils» (als den «simple shapes, plain walls and homogeneity of articulation», die es dem «Renaissance mind» erlaubten, eine «polyphony of proportions» wahrzunehmen¹⁵) mit der Ästhetik moderner Architektur, wie sie Henry Russell Hitchcock in *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929), Nikolaus Pevsner in *Pioneers of the Modern Movement* (1936) und Sigfried Giedion in *Space, Time and Architecture* (1941) propagierten.¹⁶ Perspektive, Proportionen, die Betonung von Mathematik und Wissenschaft (alles Elemente, die Wittkower in seiner Studie zu Brunelleschi noch weiterentwickelte), aber auch das Insistieren auf einem «logischen Wandaufbau» und einer Syntax der Bauglieder reagierte und korrespondierte mit der Ästhetik der reinen, weißen, abstrakten Formen, den offengelegten Strukturen und



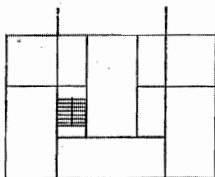
Villa Thiene at Cicogna



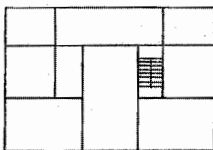
Villa Sarego at Miega



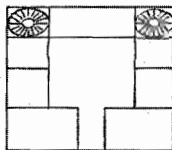
Villa Poiana at Poiana Maggiore



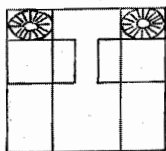
Villa Badoer at Fratta, Polesine



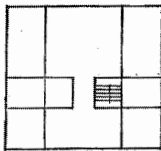
Villa Zeno at Cessalto



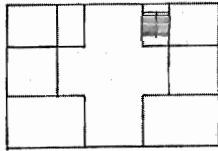
Villa Cornaro at Piombino Dese



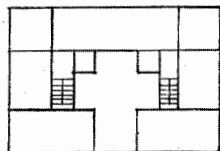
Villa Pisani at Montagnana



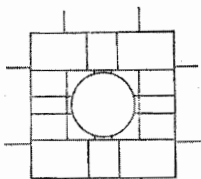
Villa Emo at Fanzolo



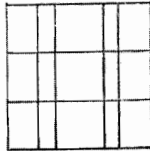
Villa Malcontenta



Villa Pisani at Bagnolo



Villa Rotonda



Geometrical Pattern of Palladio's Villas

**4 Schematized plans of eleven of Palladio's villas, aus:
Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*,
London 1949, fig. 8**

«curtain walls», deren Loblied diese frühen Vertreter der Moderne sangen.¹⁷ Daß die Parallelen nicht zufällig zustande kamen, belegt zudem das Zeugnis von Margot Wittkower. Sie erinnerte sich nicht nur daran, daß ihr Mann sich intensiv mit den Bauwerken der Moderne und ihren Theoretikern beschäftigt hat, etwa auch die Schriften von Le Corbusier und anderer bei ihrem Erscheinen mit großem Interesse las, sondern auch daran, daß er zunächst hatte Architektur studieren wollen und noch später als junger Kunsthistoriker 1927 die Stuttgarter Ausstellung der Weissenhof-Siedlung besuchte.¹⁸ Wenn umgekehrt Giedion Jacob Burckhardt als Gewährsmann dafür aufruft, daß im frühen 15. Jahrhundert ein «esprit nouveau» aufkam, der zu einer «vollständigen Verbindung von Künstler und Wissenschaftler in einundderselben Person» führte, um damit seine Hochschätzung der Renaissance als rational, wissenschaftlich und «Ordnung bringend» zu begründen, dann konnte er hier seinen Wissenshintergrund als ehemaliger Schüler Wölfflins abrufen.¹⁹ Wittkower und Giedion sprachen dieselbe Sprache (auch wenn sie in den Methoden differierten), und der Modernismus des einen und die Renaissance-Vorstellung des anderen kamen sich näher, als es auf den ersten Blick scheinen mochte.

Mehr noch: Die außergewöhnliche Verbreitung, die die *Grundfragen* in den 1950er Jahren erfuhren, ihre Übernahme in den Lektürekanon der «Massenkultur» in Verbindung mit ihrer enthusiastischen Rezeption durch die junge Generation von Architekten – Wittkower wurde in der Welt der Architekten gefeiert, sprach etwa auf Kongressen neben Le Corbusier und publizierte in Zeitschriften wie *Casabella*, *Daedalus* oder dem *Architect's Yearbook* – bestätigte noch und verstärkte diese Verbindung.²⁰ Und so wäre auch Colin Rowes berühmte Neudeutung von Le Corbusier unter Rekurs auf Palladio, die der Kunstgeschichte letztlich den Zugang zur zeitgenössischen Architektur geöffnet hat, ohne Wittkower nicht möglich gewesen, dessen Schüler Rowe gewesen war.²¹

Die Freiheiten des Barock

Wittkowers Blick auf den Barock war dagegen vergleichsweise wenig von der Architektur und der Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart geprägt. Zudem spielten hier die Vorstellungen von und Anklänge an ein Goldenes Zeitalter eine deutlich geringere Rolle,

als sie es – zumindest seit Burckhardt – als Ideal- und Wunschmodell für die Kultur der Moderne taten.²² Der Barock bot insgesamt mehr Deutungsfreiheiten, da er – für lange Zeit als ernsthafter Forschungsgegenstand verpönt – noch keine etablierten Forschungstraditionen hatte ausbilden können und zudem auch von der Moderne nicht als ästhetische Referenzgröße in Anspruch genommen und damit in seiner historischen Wahrnehmung beeinflusst wurde. In seiner Analyse der Renaissance-Architektur hatte Wittkower alles dekorative Beiwerk, alle Skulptur in Verbindung mit der Architektur (also Balustraden, Altäre, Kanzeln, Taufbecken, Ziborien, Wandgräber usw.) weggelassen, die eigentlich spätestens seit Burckhardt und Geymüller als integrale Bestandteile eben eines Bauwerks und seiner Raumgestaltung angesehen wurden.²³ Zugegeben: Wittkower konzentrierte sich auf die «Grundprinzipien», allein diese schienen in keinerlei Bezug zur «architektonischen Ausstattung» der Gebäude zu stehen. Ebenso wenig schien ein Austausch mit den zeitgleichen Theorien und künstlerischen Problemen der Bildkünste stattzufinden, sieht man einmal von Perspektive und Proportion ab, die er freilich als architektonische Begriffe vollkommen isoliert von den Schwesterkünsten besprach. Wittkowers Renaissance-Architektur war so autonom, wie es ähnlich auch die moderne Architektur für sich in Anspruch nahm.²⁴

Alle diese Einschränkungen entfielen bei Wittkowers Beschäftigung mit dem Barock. War erst einmal das Vorurteil gegen das Prinzip des «Malerischen» als einer Vermischung medialer Spezifika gefallen, konnte es als die charakteristische Qualität des Stils präsentiert werden. In der Tat ließen sich vor dem kontrastierenden Hintergrund der autonom-rationalen Renaissance-Architektur die polychromen, alle Medien und Gattungen vereinenden künstlerischen Bestrebungen des Barock besonders gut als ureigenes und klar distinguierendes Merkmal herausstellen. Das mediale Zusammenwirken wurde zum zentralen Kennzeichen für das vermeintlich barocke «Gesamtkunstwerk» (ein Begriff, der freilich erst im Zusammenhang mit Richard Wagners Musikdramen eingeführt wurde, die mehrfach mit «barocken Exzessen» und dem Pergamon-Altar verglichen wurden). Geradezu zwangsläufig mußte Bernini zu Wittkowers Helden werden, zu dem er im Laufe seiner Karriere allein zwei Bücher und zehn Aufsätze veröffentlichte. So sehr er auch Borromini oder Rainaldi, Guarini oder Juvara, Poussin oder die Carracci schätzte,

der Maler, Bildhauer und Architekt Bernini verkörperte archetypisch den ‹Geist› des Barock, den Wittkowers Stil-Definition heraufbeschwor. Mit dieser Aufwertung Berninis versah Wittkower zugleich den Barock mit einer ähnlich überragenden und proteushaften Führergestalt wie es Michelangelo für die Renaissance war, die in sich alle Qualitäten der gesamten Epoche vereinte.

Wittkowers Auseinandersetzung mit der barocken Bildkunst und Architektur folgte den von der Forschung vorgezeichneten Bahnen, wie sie sich seit der ersten Auseinandersetzung mit diesen Themen im späten 19. Jahrhundert ergeben hatten. Die Bedeutung von räumlichen Konfigurationen für die Architekturanalyse war prominent von Schmarsow postuliert worden, der dafür die Begriffe des ‹Hohlraums›, ‹Raumstils› und überhaupt eine Definition der Architektur als ‹Raumgestalterin› und selbst ‹Raumkunst› einführte.²⁵ Ein Zusammenhang von architektonischem Umbruch und Veränderungen der religiösen Praxis im Rahmen der Gegenreformation war bereits von Cornelius Gurlitt (1887) und Robert Dohme (1887) vermutet worden, ebenso eine Dialektik von ‹klassischen› und ‹barocken› Strömungen innerhalb des Barock selbst. Gurlitt hatte den Ursprung dieser konträren Tendenzen in den Werken von Palladio respektive Michelangelo zu lokalisieren versucht und beide als die ‹Väter› der jeweiligen Strömung bezeichnet.²⁶ Schließlich hatte bereits Wölfflin die formalen Charakteristika des Stils benannt: seine ‹Massigkeit› und ‹Bewegung›, die zusammen den ‹malerischen Stil› ergaben.²⁷ Nun kritisierte zwar Schmarsow diese Betonung der ‹Körperlichkeit› bei Wölfflin und des ‹plastischen Ideals› in der deutschen Ästhetik insgesamt, das in jüngster Zeit noch durch die Ankunft des Pergamon-Altars verstärkt worden sei. Großenteils in direkter Opposition zu diesem Denken schlug er dagegen den ‹Raum› als entscheidendes Definiens der Architektur vor.²⁸ Jedoch zeigte schon Paul Frankl in seiner weit ausgreifenden Studie zur Architektur der Zeit von 1450 bis 1900, wie sich die Widersprüche zwischen beiden Positionen produktiv zusammenführen und aufheben ließen.²⁹

In seiner Definition des Barock rekurrierte Wittkower auf alle diese Vorstellungen, um sie zugleich durch den ‹sachlichen Filter› seiner Quellenstudien zu sehen – die viele Texte und Dokumente, Karten und Anordnungen, Briefe und literarische Texte, Zeichnungen und Verträge mit einschlossen. So verband er eine kulturge-

schichtliche Methode mit den Vorzügen der Formanalysen, wie sie ihm seine älteren Kunsthistorikerkollegen offerierten. «Es gibt wohl kaum ein Werk in der gesamten Geschichte der Kunst, das besser dokumentiert ist als Berninis Büste für Ludwig XIV.; und es ist eine aufregende Erfahrung, im Detail allen Stationen seiner Erschaffung nachzuspüren. Aber bevor wir uns der Büste zuwenden, müssen wir uns mit ihrem weiteren historischen Kontext vertraut machen.»³¹ Darin bestand *in nuce* Wittkowers Arbeitsmethode. Und auf Wölfflins Frage: «Was ist für die Formphantasie des Künstlers das Bestimmende? Man sagt: Das, was den Inhalt der Zeit ausmacht. Für die gothischen Jahrhunderte nennt man den Feudalismus, die Scholastik, den Spiritualismus u.s.w. Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle des scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architekten führt?»³², schien Wittkower zu antworten: der Auftraggeber und sein Auftrag. Ob diese Antwort wirklich der gesamten Komplexität der Frage gerecht wird, sei hier dahingestellt. Zu ihrer Zeit entsprach sie den positivistischen Grundhaltung der Gelehrten in den USA und in Großbritannien und bestärkte deren Haltung nur noch, indem sie mit dem Stichwort «Auftraggeber» eines der am intensivsten rezipierten und in der Tat brillanten Erklärungsmodelle lieferte.

Bei allen Aufsätzen und Büchern, die Wittkower zur Barockkunst verfaßte, stellt sein Beitrag für die Serie der *Pelican History of Art*, nämlich *Art and Architecture in Italy 1600–1750* von 1958, die unerreichte und magistrale Synthese dar. Gleich zu Beginn treten seine konzeptionellen Entscheidungen offen zutage: zugunsten von Architektur, Skulptur und Dekoration (wogegen «die Geschichte der Malerei [...] häufig nur sehr begrenztes Interesse für sich reklamieren darf») und zugunsten der «absoluten Meisterwerke» eines Bernini, Cortona, Guarini, Juvara und Vittone. Und Wittkower zögerte nicht mit seiner Begründung, warum er allein Bernini zehn Prozent seines Buches widmete: Dieser sei doch «der größte Künstler der Epoche, der [...] die erhabensten Realisierungen der Sehnsüchte seiner Zeit schuf».³³ Tatsächlich setzte er, indem er die Epoche in drei Phasen einteilte – den Übergang, den Hochbarock und den Spätbarock mitsamt Rokoko (und damit immer noch unausgesprochen dem traditionellen Modell von Aufstieg, Höhepunkt und Verfall verhaftet) –, Bernini ins Zentrum seiner Konstruktion, nämlich als Repräsentanten des Hochbarock *par excellence*. Das sol-

chermaßen entworfene Bild des Barock zeichnete diese Kunst als «eine wichtige Waffe im Kampf der katholischen Orthodoxie». Nach Wittkowers Meinung hatte dem Manierismus die «Klarheit, die Realitätsnähe und die emotionale Intensität» gefehlt, die die Gegenreformation verlangte. Die Geschichte der Kunstproduktion, die er erzählte, entfaltete sich zudem Hand in Hand mit der Geschichte des Papsttums (die Position Urbans VIII. entsprach dabei derjenigen Berninis), mit der Geschichte der neuen religiösen Orden und mit dem Aufstieg mystischer Bewegungen. Die religiösen Zeremonien und Praktiken erforderten eine bestimmte künstlerische *mise-en-scène*, wie sie die von Wittkower ausgewählten Künstler zu bieten imstande waren. Mit Nachdruck wurde so Kunst als Werkzeug der Religion geschildert, alternative Erklärungsmodelle dagegen nicht weiter verfolgt.

Kritische Rezeption

Aus kritischer Perspektive wird unmittelbar evident, daß Wittkowers formale Gegenüberstellung des Übergangsstils mit dem «reifen Barock» Wölfflins Gegensatz-Paarungen reaktivierte: Objektivität, Klarheit, statische Formen und Zurückhaltung versus Subjektivität, Theatralität, Drama, Dynamik, Bewegung und Oberflächen-Dekoration. Und hinter der Rede von «Berninis malerischen Konzeptionen» scheint ebenso leicht erkennbar der alte Begriff des «Malerischen» auf wie in den Architekturanalysen die alte Idee der «Körperlichkeit» («jeder Teil dieser dynamischen Baustruktur wird begleitet und getragen von Skulptur»). Allenthalben lieferten sowohl Wölfflins antithetisches Schema als auch Schmarsows Bewertung Berninis als «der malerisch sehende Künstler», der zugleich «der plastisch fühlende Architekt» ist, die Hintergrundfolie.³⁴ Schließlich resultierte auch die Vorstellung von Künstlern, die die «Sehnsüchte einer Zeit» erfüllten, letztlich aus der Tradition des deutschen Idealismus, wenngleich hier gebrochen durch den anglo-amerikanischen Forschungspositivismus. Darüber hinaus blieb trotz der Bedeutung, die der Rolle der einzelnen Auftraggeber zuerkannt wurde, Wittkowers Barock-Konzeption mit ihrer Ausrichtung auf Rom, die Kirche und deren Potentaten letztlich einseitig. Erst die nachfolgenden Generationen entfalteten das ganze Potential seiner Ideen und bereicherten sie. So erhielten etwa Unter-

suchungen zur Auftraggeberschaft von Bauwerken gerade aus der Kritik von Wittkowers (unvermeidlichen) Simplifizierungen einen teils immer noch wirksamen Ausgangsimpuls, verstärkt freilich zunächst durch die sozialgeschichtlichen Fragestellungen eines Frederick Antal (1948), Arnold Hauser (1951) und des Marxismus insgesamt.³⁵ Schließlich wurde auch wieder der Begriff des Manierismus hinterfragt und von nachfolgenden Forschergenerationen verworfen. Ungeachtet eines letzten Versuchs durch den jungen Manfredo Tafuri, dieses Konzept zu retten, zeigten Wolfgang Lotz und andere, daß die Kategorie «manieristisch» allgemeine Charakteristika über eine Architektur stützen wollte, die im einzelnen viel zu variantenreich für solche Einteilungen war.³⁶ Damit wurde auch die Übergangsphase zwischen Renaissance und Barock wieder zum Problem. Die architektonische Produktion der Jahre von ca. 1590 bis 1610 – nun ohne Bezeichnung und klar definierte stilistische Merkmale – versank erneut im «blinden Fleck» der Forschung, wovon sie sich bis heute nicht vollständig erholt hat. Dennoch bezeugt der Umstand, daß nach einem halben Jahrhundert die Thesen Wittkowers zum Verständnis frühneuzeitlicher Kunst immer noch intensiv diskutiert werden, deren anhaltende Wirkmacht. Sein wohl bedeutendstes Vermächtnis lieferte er jedoch auf dem Feld der Architekturgeschichte von Renaissance und Barock – und zwar für Historiker wie Architekten gleichermaßen, die er genau in dem Moment wieder zusammenzuführen vermochte, als der Triumph der Moderne sie eigentlich erfolgreich (und letztlich endgültig) getrennt zu haben schien.

Schriften

Rudolf Wittkower und Rudolf Brauer, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 9–10)*, 2 Bde., Berlin 1931.

Rudolf Wittkower, «Zur Peterskuppel Michelangelos», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (1933), S. 348–370.

Rudolf Wittkower, «Michelangelo's Biblioteca Laurenziana», in: *Art Bulletin* 16 (1934), S. 123–218.

Rudolf Wittkower, «Alberti's Approach to Antiquity in Architecture», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940–1), S. 1–18.

Rudolf Wittkower, «Principles of Palladio's Architecture», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7 (1944) S. 102–122 und 8 (1945), S. 68–106.

Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*,

- München 1969 [zuerst engl. 1949 unter dem Titel: *Architectural Principles in the Age of Humanism* als Bd. 19 der *Studies of the Warburg Institute*].
- Rudolf Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London 1951.
- Rudolf Wittkower, «Brunelleschi and Proportion in Perspective», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), S. 275–291.
- Rudolf Wittkower, «Systems of Proportion», in: *Architects' Yearbook* 5 (1953), S. 9–18.
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture of Italy 1600–1750 (Pelican History of Art 16)*. Harmondsworth u.a. 1958 [6. überarb. und erw. Aufl. in 3 Bde. 1999].
- Rudolf Wittkower, «L'architettura del Rinascimento e la tradizione classica», in: *Casabella* 234 (1959), S. 43–49.
- Rudolf Wittkower, «The Changing Concept of Proportion», in: *Daedalus* (Winter 1960), S. 199–215.
- Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989 [zuerst engl. 1963 unter dem Titel: *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*].
- Rudolf Wittkower, *Drawings by the Carracci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1972.
- Rudolf Wittkower, *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984 [zuerst engl. 1977].
- «The Writings of Rudolf Wittkower», in: Douglas Fraser, Howard Hibbard und M. J. Lewine (Hgg.), *Essays Presented to Rudolf Wittkower on His Sixty-fifth Birthday*, Bd. 2: *Essays in the History of Architecture*, London 1969, S. 377–381.
- Donald M. Reynolds (Hg.), *The Writings of Rudolf Wittkower. A Bibliography*, Rom 1989.

Forschungsliteratur

- Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, 2 Bde., München und Basel 2001 [zuerst in einem Bd. 1855].
- Ders., *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, München und Basel 2000 [zuerst 1868].
- Heinrich von Geymüller und Carl M. von Stegmann, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 12 Bde., München 1885–1908.
- Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge (MA) 1941 [dt. 1965 u. ö. als: *Raum, Zeit, Architektur: die Entstehung einer neuen Tradition*].
- Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York 1929.
- Pierluigi Panza, «Schizzi di Rudolf Wittkower», in: *Il disegno di architettura* 21/22 (2000), S. 96–99.
- Alina Payne, «Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism», in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 54 (1994), S. 322–342.
- Dies., «Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue»,

- in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 58 (1999), S. 292–299 [Themenheft *Architectural History* 1999/2000].
- Dies., «Architecture and Objects: The Power of Pevsner», in: *Harvard Design Magazine* (Spring 2002), S. 66–70 [2002a].
- Dies., «Architecture, Ornament and Pictorialism: Notes on the Relationship between the Arts from Wölfflin to Le Corbusier», in: *The Built Surface*, Bd. 2: Karen Koehler (Hg.), *Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism to the Twenty-first Century*, London 2002, S. 54–72 [2002b].
- Dies., «Portable Ruins: The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin and German Art History at the fin de siècle», in: *RES. Journal of Aesthetics and Anthropology*, 53/54 (Spring/Autumn 2008), S. 166–187.
- Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius*, Hamburg 1957 [zuerst engl. 1936 unter dem Titel: *Pioneers of the Modern Movement*].
- Ramón Rodríguez Llera, «R. Wittkower y el palladianismo inglés», in: *Espacio, tiempo y forma. Ser. 7: Historia del arte* 15 (2002), S. 339–363.
- Giovanni Romano, *Storie dell'arte: Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Rom 1998.
- Paolo A. Rossi, «Wittkower, Brunelleschi, la prospettiva e la proporzione», in: *Quaderni del Dipartimento Architetonico e Urbanistico* 4/2 (1994), S. 135–142.
- Colin Rowe, «The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared», in: *Architectural Review* 101/603 (1947), S. 101–104.
- Danilo Samsa, «L'Alberti di Wittkower», in: *Albertiana* 6 (2003), S. 51–94.
- August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig 1897.
- Ders., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Basel und Stuttgart 1965 [zuerst 1888].
- Ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- Frank Zöllner, «L'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, Rudolf Wittkower e l'«Angelus novus» di Walter Benjamin», in: *Raccolta Vinciana* 26 (1995), S. 329–358.

Anmerkungen

- 1 Burckhardt 2001, Bd. 2, S. 550.
- 2 Payne 2008.
- 3 Arnold von Salis, *Der Altar von Pergamon. Ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien*, Berlin 1912.
- 4 Schmarsow 1897; Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908; Wölfflin 1915; Wittkower 1931.
- 5 Wölfflin 1965, S. 3 und 57.
- 6 Wölfflin 1915.
- 7 Nikolaus Pevsner, «Gegenreformation und Manierismus», in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 243–262.

- 8 Walter Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, hg. v. Donald Posner, New York 1965 [zuerst dt. in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925) und in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1927–1929*]; Werner Weisbach, «Der Manierismus», in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 45 (1919), S. 161–183; Dvořák's Vorlesungen wurden erst postum publiziert: Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2 Bde., München 1927–1929.
- 9 Paul Philippot, «Presentation», in: Alois Riegl, *L'origine de l'art baroque à Rome*, Paris 1993, S. 7–34.
- 10 Wittkower 1933 und 1934.
- 11 Wittkower 1949, S. 20.
- 12 Payne 1994.
- 13 Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (Studien der Bibliothek Warburg, 10)*, Leipzig und Berlin 1927; Erwin Panofsky, «Die Perspektive als «symbolische Form»», in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, Leipzig und Berlin 1927, S. 258–330.
- 14 Wittkower 1949, S. 106.
- 15 Payne 1994.
- 16 Wittkower 1949, S. 116.
- 17 Payne 2002a.
- 18 Wittkower 1953 und 1949, S. 47.
- 19 Payne 1994, Anm. 106.
- 20 Giedion 1941, S. 31.
- 21 Wittkower 1959 und 1960.
- 22 Rowe 1947; dazu Payne 1994, S. 339–341.
- 23 August Buck (Hg.), *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, Tübingen 1990.
- 24 Burckhardt 2000; Geymüller/Stegmann 1885–1908.
- 25 Payne 1999.
- 26 August Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*, Leipzig 1896, und Schmarsow 1897.
- 27 Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1887, S. 5 f.
- 28 Wölfflin 1965, S. 16–24.
- 29 Payne 2002b.
- 30 Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig und Berlin 1914.
- 31 Wittkower 1951, S. 1: «There is hardly a work in all the history of art better authenticated than Bernini's bust of Louis XIV, and it is an exciting experience to follow in detail the various stages of its creation. But before we turn to the bust, we must make ourselves familiar with its wider historical setting.»
- 32 Wölfflin 1965, S. 61.
- 33 Wittkower 1958, S. xxi–xxii: «the greatest artists of the period, who [...] created the most sublime realizations of the longings of the age».
- 34 Schmarsow 1897, S. 255.

- 35 John O'Malley, *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto und Buffalo 1999; Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley (CA) 2004.
- 36 Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, Rom 1966; Wolfgang Lotz, «Mannerist Architecture», in: *The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art*, Princeton 1964.

**Klassiker
der Kunstgeschichte**

Band II
Von Panofsky bis Greenberg

Herausgegeben von Ulrich Pfisterer

Verlag C. H. Beck