

**E**s besteht zwar eine umfangreiche und wertvolle Literatur über Palladio, aber doch ist noch kein Werk geschrieben, das seiner Bedeutung in allen Teilen gerecht wird. Über viele Fragen, namentlich auch über die Zuweisung einzelner Bauten an ihn oder einen seiner Nachahmer, ist noch kein bündiger Abschluß der Forschung erreicht worden. Im wesentlichen sind wir hier über die Stufe der Erkenntnis, wie sie im 18. Jahrhundert Bertotti und im 19. Magrini bot, noch nicht hinausgekommen, es sei denn hinsichtlich der Villenbauten, die in jüngster Zeit besondere Beachtung fanden. Ein vertieftes Studium palladianischer Kunst hätte vor allem einzusetzen mit einer umfassenden Publikation seiner Handzeichnungen, von denen die Royal Institution of British Architects in London eine prachtvolle Sammlung besitzt. Es handelt sich hier auch nicht um eine Wiedergabe von Palladios Aufnahmen antiker Bauwerke und seiner Theorie der Säulenordnungen, jener Arbeit, die er in den Werken *L'Antichità di Roma* (Venedig 1554) und *I quattro libri dell' Architettura* (Venedig 1570) niederlegte.

Auch sollen hier nicht neue zeichnerische Aufnahmen von Palladios Bauten gegeben oder ein Vergleich seiner Schaffensweise mit der seiner Nachfolger geboten werden. Es handelt sich vielmehr ausschließlich darum, das Abbildungsmaterial wiederzugeben, nach dem die auf ihn folgenden Zeiten seine eigenen Bauten studierten. In dem an zweiter Stelle genannten Werke finden sich hierher gehörige Holzschnitte von hohem Wert: Sie zeigen des Meisters Handschrift und geben zugleich durch die eingeschriebenen Maße einen Begriff seiner Art zu entwerfen, der Anwendung seiner Proportionslehre. Aber sie sind doch als Studienmaterial in ihrer technischen Ausführung nicht ausreichend. Schon Bertotti wies auf die starken Differenzen zwischen diesen Holzschnitten und den ausgeführten Bauten und auf die Notwendigkeit hin, die Bauten genauer darzustellen.

Es hätte daher eine Wiedergabe der Holzschnitte nicht genügt, namentlich erschien das Fortlassen der Grundrisse als unbedenklich, da weit bessere in anderen Veröffentlichungen vorlagen. Zum Vergleich wurden aber die besten alten Fassadendarstellungen neben die späteren gestellt: Man wird ohne weiteres den höheren Wert des Zeichners erkennen, dem der Holzschneider folgte, gegenüber flaueren, aber sorgfältigeren Darstellungen für den Kupferstich. Es steht eben hier Palladio selbst neben dem Palladianismus, der Meister neben seiner nachgeborenen Schule.

Unter den Veröffentlichungen hat zweifellos die von Bertotti den größten Wert. Dieser war in Vicenza 1726 geboren, als Architekt dort tätig, fühlte sich als Pfleger der Tradition, so daß er sich Bertotti Scamozzi nannte, und weihte sein Leben neben eigener Bautätigkeit der Erforschung der Kunst Palladios.

Neben seinem Werke steht jenes von Giacomo Leoni, eines auch in England tätigen Venetianers. Dieser benützte einen Abzug des palladianischen Werkes, in dem der große englische Architekt Inigo Jones seine Anmerkungen, teilweise unmittelbar an Ort und Stelle, gemacht hatte. Dazu fällt Jones' Aufenthalt in Vicenza in das Jahr 1612, also in eine Zeit, die dem Tode Palladios nicht zu fern lag. Freilich verhindert dies nicht, daß mancherlei Fehler sich einschlichen. So z. B. am Palazzo Chierigati, wo an Stelle der Halbsäulen der ionischen Ordnung des Obergeschosses Pilaster in Leonis Stichen erscheinen.

Nicht alle Bauten, die in Venetien Palladio zugeschrieben werden, sind von ihm geplant und ausgeführt worden. Anhalt für die durch den Eifer der Nachwelt geschaffenen Zuweisungsfragen gibt Palladios eigenes Werk und Vicenzo Scamozzis *L'Idée della Architettura*

(Venedig 1615). Die weiteren Literaturnachweise wolle man in den Werken von Banister F. Fletcher: *Andrea Palladio, his life and his works* (London 1902) und Willy Heymann: *Die Villenbauten des Andrea Palladio* (Berlin 1909) nachsehen. Wertvoll ist ferner unter den neueren Veröffentlichungen Giacomo Zanella: *Vita di Andrea Palladio* (Mailand 1880) und Fritz Burger: *Die Villen des Andrea Palladio* (Leipzig 1909), aus der alten Literatur Ottavio Bertotti Scamozzi: *Il Forestiere instruito* (Vicenza 1761), Paolo Gualdo: *Vita di Andrea Palladio* (Padua 1749), Antonio Magrini: *Memorie intorno la vita di Andrea Palladio* (Padua 1845).

Schon Bertotti versuchte die vom Volksmunde geschaffenen Zuweisungen einzelner Bauten an Palladio kritisch zu behandeln, indem er sich dort auf sein wohlgeschultes stilistisches Empfinden verließ, wo ältere Bücher ihm keine Unterlage boten. Eine strengere, auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute erneute Untersuchung würde wohl hier und da zu anderen Ergebnissen führen. Hier wird diese nicht versucht.

Somit ist unser Buch ein Nachdruck nach älteren Darstellungen palladianischer Bauten und solcher, die für palladianisch galten. Es gibt dem Architekten das Studienmaterial an die Hand, nach dem vergangene Jahrhunderte den Meister verstehen zu lernen suchten.

\* \* \*

Ein paar Worte zur Würdigung Palladios: Sein Geburtsjahr steht nicht ganz fest, zumeist gilt 1518 als das richtige, andere Angaben lassen auf 1508 schließen. Er war niederer Herkunft und arbeitete als Steinmetz. Von seinem Vater kennt man nur den Vornamen. Durch den Dichter Gian Giorgio Trissino, der den jungen Mann höherer Bildung zuführte, scheint ihm erst der Beiname Palladius, also des Günstlings der Pallas Athene, beigelegt worden zu sein. Jedenfalls ist die Schule Trissinos einflußreich auf die Entwicklung des jungen Baubeflissenen gewesen. Denn aus dem Epos wie aus den Dramen Trissinos spricht der Geist der Vertiefung in die Antike als einer Befreiung der Italiener von der Herrschaft der Goten, der Bringer eines schlechten, seit Jahrhunderten auf Italien lastenden Geschmacks; aber zugleich die Erkenntnis, daß es mit der Nachahmung der Form des Alten nicht getan sei, sondern daß man das diese Form beherrschende Gesetz wieder zu Ehren bringen müsse, die Aristotelische Poetik. Der national erregte Geist des Dichters suchte in der Erkenntnis sich zu äußern, daß eine innere Gebundenheit, ein inneres Maß Grundbedingung der Schönheit sei. Das mag ihm Vitruv bestätigt haben, und sein Wunsch mag es gewesen sein, einem talentvollen jungen Architekten die Bahn zu öffnen, damit er die Gesetze des Vitruv kennen und aus ihnen heraus schaffen lerne. Um 1540 nahm Trissino seinen Schützling mit nach Rom, wo er bis etwa 1541 blieb. 1546 und 1549 war er nochmals in Rom, zuletzt als Begleiter des Sohnes des Dichters, des Conte Trissino. In diese Zeiten fallen auch die Reisen nach der Provence, nach Süditalien und Istrien, von denen seine Studien Kunde geben. Das Ergebnis dieser war das Erscheinen des Werkes *L'Antichità di Roma*, der ersten umfassenden Veröffentlichung römischer Bauten, freilich im Vergleich zu dem Riesenfleiß, der in Palladios Handzeichnungen niedergelegt ist, nur ein ungenügender Abglanz der tiefen Erkenntnis klassischen Bauwesens, die der Meister sich angeeignet hatte.

Nach Trissinos 1550 erfolgtem Tode trat er mit dem Patriarchen von Aquileja, Daniele Barbaro, in regere Beziehungen, dem bekannten Übersetzer des Vitruv, dem er bei der 1556 erfolgten Herausgabe des berühmten alten Werkes in italienischer Sprache half. Nun erst wurde die vitruvianische Lehre in voller Strenge von den italienischen Architekten aufgenommen.

Die erste Romreise und der Geist ästhetischer Schulmäßigkeit, das Gefühl der Notwendigkeit, sich beim Schaffen einem Gesetze zu unterwerfen, bietet den Grundzug für Palladios Wesen. Er ist nicht der erste, der die antiken Bauten mit dem Vitruv in der Hand studierte und vermaß. Aber die älteren Meister suchten mehr die Form, das

künstlerische Motiv, die verwendbare Gestaltung: so namentlich die Oberitaliener, deren reizvollen Werken man so oft das antike Vorbild aus der Nachbarschaft ansieht. Die klassische Form war ihnen ein Schmuck des zu erstellenden Bauwerkes: Palladio wollte sie zur Herrin des Entwurfes machen, indem er das antike Gesetz der Formgestaltung aufsuchte und nach diesem seine Bauten gestaltete.

Das beweist der erste große Bau, der ihm zufiel, die Errichtung eines zweigeschossigen Umganges um den älteren Palazzo della Ragione, die Basilika. Prüft man ihn auf seine kunstgeschichtliche Stellung, so erkennt man, daß hier der schmuckreichen Weise Oberitaliens der erste Bau im Sinne der römischen Hochrenaissance, etwa des Antonio da San Gallo, entgegentritt: wuchtig, mit absichtlicher Vermeidung von Schmuckgliedern, dagegen um so stärkerer Betonung des baulichen Gerippes, namentlich der zwischen die beiden Säulenordnungen gestellten Bogen. Man muß die Paläste San Michelis in Verona und die Bibliothek Sansivinos in Venedig zum Vergleich heranziehen, um zu erkennen, wie stark schon hier bei Palladio die architektonischen Grundformen den Entwurf beherrschen, gegenüber dem Vorwiegen festlichen Schmückens: Die Säulenordnungen und Arkadenstellungen sollen zum Wesen des Baues werden, nicht mehr dessen Zier sein.

Im Jahre 1556 war Palladio am Bau des Palazzo Antonini in Udine tätig. Nun setzten seine Beziehungen zum Adel Venedigs ein, für den er eine Reihe von Villen zu bauen begann. An diesen entwickelte sich seine Eigenart. Hier war er freier, ungebunden durch Umgebung, durch Enge des Raumes und zu berücksichtigende Nebenumstände; hier konnte er schaffen, was seinen Bauherren und ihm als Ziel vorschwebte, einen ländlichen Adelssitz, in dem man das Leben eines alten Römers durchkosten konnte, ein Herrenleben inmitten eines hörigen Landes. Es ist bezeichnend, daß anscheinend kein einziger aus dem Adel Venedigs sich von Palladio in der Hauptstadt einen Palast bauen ließ: dort, wo das Leben in starken Schlägen pochte, wo der Handel, die Politik, der Krieg zur See und zu Lande die Geister beschäftigte, dorthin paßte das vornehme Sichausleben in Erinnerungen an eine schönere Vergangenheit weniger, als in die Stätten der Ruhe. Auf dem Lande ließ sich die Feststimmung besser in Wirklichkeit übersetzen, die ein Paolo Veronese in seinen Bildern schilderte.

In Venedig selbst wurde Palladio mit kirchlichen Aufgaben betraut: der Fassade von S. Francesco della Vigna, dem Konventhaus S. Maria della Carità, nach der Pest von 1576 der Votivkirche il Redentore auf der Giudecca (1592 vollendet), endlich S. Giorgio Maggiore und einigen weiteren Entwürfen. Um dem Hauptbau, dem Redentore, gerecht zu werden, wird man ihn mit Vignolas etwas älterem Gesù in Rom vergleichen müssen. Hier wie dort der Zentralbau, wie er sich an den Planungen von St. Peter entwickelt hatte, in Verbindung mit einem beiderseits von drei Kapellen eingefassten Langhaus. Das, was bei Palladio besonders ins Auge fällt, ist die Raumgestaltung: Durch das Vorziehen der Pfeiler trennt er den Kuppelraum vom Langhaus; beide sind für sich ausgestaltete Anordnungen; ebenso der Chor, der hinter einem Säulenhalkreis liegt. So schafft Palladio Durchblicke, Raumfolgen mit verschiedenartiger Lichtzufuhr, dadurch wechselnde Tonwerte im Innenbild, malerische Wirkungen. Man sieht in die Stätten des Kultus hinein wie in eine Bühne; die Seitenpfeiler schieben sich kulissenartig vor, um dem Raum Tiefe, dem Altar eine Ehrfurcht gebietende Fernstellung zu geben. Stärker noch in S. Giorgio: dem Klerus wird eine besondere Kirche geschaffen, fern ab vom Laienraum, getrennt von diesem durch eine die Orgel tragende Säulenstellung. Man beachte wohl die Auffassung vom rein Kirchlichen: Bramante und Michelangelo wollten einen Idealbau schaffen; sie erblickten diesen in der völlig symmetrischen Zentralanlage; sie dachten so wenig wie Alberti an den Ritus der katholischen Kirche, sondern nur an den Bau in majorem Dei gloriam. Es ist das Verdienst der Jesuiten, den Zweck des Kirchenbaues wieder zu Ehren gebracht zu haben, indem sie den Zentralbau mit dem Langhausbau versöhnten. Palladio setzte hier ein. Es lag freilich nicht in seinem ganzen Wesen und seiner Geistesrichtung, einen Kirchenbau als ein Werk aufzufassen, dessen erste Aufgabe ist, dem Kultus der betreffenden Religionsgemeinschaft eine geeignete Stätte herzustellen. Das widersprach der in der antiken Bauform das Ideal suchenden Denkweise. Palladio spricht grundsätzlich davon, daß für einen Gott geweihten Bau an Verhältnissen und Symmetrie, also an den von Vitruv geforderten Grundbedingungen, das Schönste und Beste zu leisten sei. Aber

er erfaßt doch die Schönheit des Kultus und dient dieser mit seiner hohen Meisterschaft. Drei Dinge sind ihm vor allem wichtig: die Schönheit der Bautengruppe für die Fernansicht; die das templum Dei ankündigende, nach den Gesetzen der Antike geschaffene Schauseite; und die festlich malerische Raumwirkung des Inneren. Palladio verlangt vom kunstsinnigen Beschauer, daß dieser das nicht Ausgebildete übersehe, daß er z. B. die Kirche nicht in der Seitenansicht betrachte. Und es ist lehrreich, zu beobachten, wie stark dieser Anspruch auf Nichtbeachtung, wie sehr er geneigt ist, große Teile des Baues ganz un- ausgebildet zu lassen.

Die Paläste, die Palladio dem Landadel in Vicenza baute, gehören zu seinen berühmtesten Leistungen: nach zwei Richtungen: nämlich um ihrer von Mit- und Nachwelt als klassisch anerkannten Fassaden willen und zweitens wegen der großzügigen Grundrißanordnung.

An den Schauseiten der Kirchen und Paläste entwickelt sich am klarsten Palladios Verhältnis zur Antike. Er entnahm dieser die Lehre von den Verhältnissen als bindendes Gesetz und die Achtung vor der Hauptform der antiken Kunst, vor dem Säulenbau, dem geraden Gebälk, dem abschließenden Giebel. Sein Ziel ist, die ihm sich bietenden Bauaufgaben in der Sprache des alten Rom und in Anerkennung der in diesem herrschenden Formgesetze zu lösen.

Man darf vor allem eines nicht übersehen, nämlich daß Palladio von antiken Bauten und durch Vitruv nur die römische Spätzeit kennen lernen konnte. Wie die Plastiker des endenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts die spätantike Kunst, die des Laokoon, des Apoll von Belvedere, für die höchste nahmen, so vertiefte sich Palladio in eine Zeit, die die Säulenordnungen als ein fertiges Schmuckstück zu verwenden gelernt hatte. Die Unzuträglichkeiten, die sich aus dem Vergleich der älteren, von Vitruv wiederholten Formengesetze mit dem, was zu Vitruvs Zeiten und später im römischen Reich gebaut wurde, ergaben, führte ja zu einer völligen Verurteilung Vitruvs, den die hellenistische Zeit für einen wenig klaren Halbwisser erklärte, für einen Mann, der nicht einmal vom Bauwesen seiner eigenen Zeit Kenntnis gehabt habe. Namentlich bestand des Palladio Ziel darin, die Komposition architektonischer Massen auf klassischer Grundlage und auf einer bindenden Verhältnislehre aufzubauen. Das zeigen vor allem seine großartigen Idealentwürfe, in denen er mit Säulenhallen zu spielen scheint, sie frei als Gliederungsmittel der Massen verwendend; in denen er sie benutzt, um das hohe Pathos seiner Baugesinnung zum Ausdruck zu bringen. Es ist jene Baugesinnung, von der die moderne Kunstanschauung annimmt, daß sie aus Syrien, nicht aber aus Griechenland stamme. Die Hellenisten empfanden mit Recht, daß Palladios Kunst von der Zeit des „Verfalles“ abhängig sei, von dem, was man neuerdings „Römisches Barock“ genannt hat. Die Kaiserforen, die Thermen, die Theater und Hippodrome sind es, an denen er sich die Stimmung für seine Entwürfe holte, nicht die Bauten der Akropolis von Athen, von denen er schwerlich ausreichende Kenntnis hatte.

Die ins Große gehende Kunst der Spätantike zu verwirklichen, selbst an kleinen Aufgaben, war Palladios Ziel. So sind seine Villen nicht mehr die mit Türmen und anderen Verteidigungsmitteln versehenen Herrenhäuser der älteren Zeit. Der Adel fühlte sich sicher in einer von einer starken Macht befestigten Gesetzlichkeit. Ihm konnten die Landhäuser als eine Stätte festlicher Geselligkeit dienen. Sie sollen dem Lande und ihren Gästen die Vornehmheit des Grundbesitzers zeigen; sie haben, im Gegensatz zur mittelalterlichen Burg, starke repräsentative Aufgaben. Würde, Größe war das Ziel, das dem Architekten gesteckt wurde. Ihn leitet bei dem Hinstreben auf diese eine starke Vorstellung des Räumlichen und Körperlichen. Er sucht die Gestaltungen in einfache, leicht faßliche Verhältnisse zu bringen. Das heißt, er schafft nicht malerisch im Sinne des Architekten, d. h. nicht in einer Weise, die durch starken Wechsel in den Formen perspektivische Überschneidungen und damit durch reiches Linienspiel, durch das Spiel von Licht- und Schattenmassen ein bewegtes Bild gewährt. So wirken die Florentiner Villen, die sich dem Gelände einfügen, in das Gelände hineingedacht sind. Palladios Bauten sind stets so geplant, daß sie das Gelände beherrschen, daß sich die Umgegend ihnen einfügt: es geht ein gerader Weg vom Vicentiner Meister auf André Lenôtre, den großen Gartenbauer des französischen Hofes. Es ist nicht Naturgefühl, das aus Palladios Villen spricht, nicht jene Empfindung, die ein Bedürfnis hat, sich in die umgebende Natur ein-

zuleben; sondern es spricht aristokratischer Herrensinn aus den Anlagen, deren Plan dem Begriffe dient, daß das umliegende Land zum Bau gehöre.

Darum erscheint die Villa als geschlossene Masse, zu der entweder die Gartenanlagen oder die anschließenden Wirtschaftsgebäude hinführen. Die Umgebung wird zum dienenden Maßstab für den Herrnsitz. Die Ruhe und Größe der Formen, die Einfachheit der Motive, die starke Betonung der Achse durch Freitreppen, Säulenstellungen, Giebel, die Steigerung dieser Formen weit über das tatsächliche Bedürfnis hinaus sind Mittel zur Bekundung des Herrentums der Besitzer, herrliche Motive herrisch verwendet.

So namentlich bei der berühmtesten dieser Villen, der Rotonda. Man tut ja dem Palladio unrecht, wenn man seine Bauten nach den Wünschen beurteilt, die wir an die Wohnlichkeit eines Landhauses stellen, namentlich wenn wir Männer des Nordens dies tun. Aber doch haben dies auch die feinsten Kenner immer wieder getan. Goethe, der vor die Werke Palladios mit der aus der zeitgenössischen Literatur geschöpften Ansicht trat, daß sie die höchsten Offenbarungen architektonischer Weisheit seit dem Verfall der Antike seien, nennt das Innere der Rotonda „wohnbar, aber nicht wohnlich“, ein „sinnliches Denkmal des Vermögens“ ihres Erbauers, der freilich gerade infolge seines Vermögens „dulden und entbehren müßte“, nämlich das eigentliche Behagen, das mit geringerem Aufwande der Bescheidenere sich zu schaffen vermöge. Nach Burgers Studien scheint das obere Halbgeschoß erst nachträglich dem Plane eingefügt zu sein, wohl in der Absicht, wohnlichere Räume zu schaffen, da nach Goethe „der Raum, den die Treppen und Vorhallen einrahmen, viel größer ist als der des Hauses selbst“, die Wohnräume für die Bedürfnisse eines Sommeraufenthaltes einer vornehmen Familie kaum ausreichen. Palladio selbst wollte diese im Untergeschoß unterbringen: unter dem Mittelsaal und den anliegenden Zimmern sind, wie er sagt, „le stanze per la comodità e uso della famiglia“, während Bertotti vom oberen Halbgeschoße, trotz dessen mancherlei Mängel, sagt, es diene „per uso familiare“. Die Räume des Hauptgeschosses nennt er dagegen „appartamento nobile“. Also gehen die Besitzer auf dunklen Treppen aus ungenügenden, unschönen Räumen in das Hauptgeschoß, dort ihre eigenen Gäste! Es spricht dies nicht, wie die übereifrigen Freunde der Renaissance betonen, von Vornehmheit des zeitgenössischen Lebens, sondern von jener Art Festfreude, wie sie auf Paolo Veroneses Bildern erscheint: man putzt sich und seine Umgebung zum Fest heraus; man fühlt sich gehoben dadurch, daß man aus dem beschränkten Tagesleben in eine vornehmere Haltung emporsteigt: Stimmung der Kostümfeste einer späteren Zeit!

Freilich hatte Palladio erreicht, was dem Ruf der Kunstfreunde jener Zeit nach Symmetrie als einer ästhetischen Forderung entsprach: der Bau ist auf beide Achsen, ja auf die Diagonalen, symmetrisch angeordnet: geschaffen zum Bewundern, weniger zum Benutzen.

Ähnlich seine Paläste! Man betrachte z. B. den Erdgeschoßgrundriß des Palazzo Chierigati: eine Folge von zum Wohnen nicht geeigneter Räume: die Loggia, eine stattliche Flur, eine Hofloggia, zweimal doppelte, symmetrisch angeordnete Treppen. Im Obergeschoß der fast den ganzen Mittelteil füllende Festsaal. Alles dies vortrefflich geeignet für den heutigen Zweck, für ein öffentliches Museum. Diese Art der Raumanordnung findet sich in mehr oder minder starkem Maße fast überall, und zwar in einem Lande, das keineswegs frei von harten Wintern ist.

Der Hof ersetzt das hier fehlende Freiland, er wird zu einem Prunkstück, dessen Ausgestaltung an Pathos selbst die Fassaden übertrifft. Man vergleiche diese Höfe mit denen der Florentiner Paläste der Frührenaissance oder auch mit jenen der Klöster dieser Zeit! Im Palazzo Strozzi, im Palazzo ducale zu Urbino ein absichtliches Herabschrauben der Abmessungen zur Erzielung einer traulichen Wirkung; im Palazzo Porto Barbarano in Vicenza ein Hinaufschrauben der Architektur nach dem Vorbilde antiker Basiliken zu einer mächtigen Säulenordnung, im Gegensatz zu der bescheideneren zweigeschossigen Schauseite; überall ein Mehr, als selbst das ästhetische Bedürfnis fordert.

An den Schauseiten wurden die Säulen- und Pilasterordnung mit Meisterschaft, doch als freies, im wesentlichen ornamentales Spiel behandelt. Die Baugerüste, wie sie Sockel und Gesimse, Fenster und Türen dem Entwurf darboten, können überall ebensogut zu anderen Gruppierungen der Glieder führen als die gewählten. Ob eine oder zwei

Ordnungen gewählt werden, ist nicht Ausdruck einer im Bau selbst begründeten Notwendigkeit, sondern eines willkürlich gefaßten Entschlusses. Die sachliche Bedingtheit in den antiken und mittelalterlichen Bauten, in der wir eine ihrer größten Schönheiten erkennen, leitet Palladio nicht bei der Planung: die Schauseite offenbart nicht den Bau, sie ummantelt ihn vielmehr. Das Hauptgesims entspricht hier der Dachtraufe, dort nicht. Die Kunstform steht über der Werkform, die Schönheit des Ganzen über dem Funktionsausdruck. Es ist dem Meister wichtiger, antik zu bauen, als die Gliederung aus dem Bauvorhaben heraus zu gestalten.

So ist Palladio ein Meister der Form, vorbildlich hinsichtlich der Freiheit und Größe, mit der er die Massen aufzurichten und zu gliedern verstand, der Feinheit im Formenspiel mit antiken Ordnungen. Er arbeitet für Männer und Kirchen, die ihre Macht und Lebensstellung durch stattliche Bauten zur Schau stellen wollten und daher dem Architekten in seinem Wunsche entgegenkamen, in diesem Sinne zu schaffen. Es ist kein Zufall, daß die Wiederaufnahme palladianischer Baugesinnung in die Glanzzeit des Hofes Ludwigs XIV. fällt, und daß sie am reinsten und begeistertsten im Hochadel Englands während dem 17. und 18. Jahrhundert einsetzte, daß die Kirchenbauten Frankreichs bis in die Zeit des ersten Napoleon palladianischen Geist verraten: eine Kunst der äußeren Darstellung, nicht der inneren Notwendigkeit, eine Kunst, die man mit Recht feierte, da sie das Schönste zu schaffen erstrebte und vielfach Schönes erreichte. Aber eine Kunst, die demjenigen Bedenken aufsteigen läßt, der für das Bauwerk nicht eine absolute, sondern eine vom Zweck bedingte Schönheit, eine den Zweck darstellende Form verlangt.

Palladio starb 1580. Die folgenden Zeiten haben ihn um seiner Kunst formaler Regelrichtigkeit, um der Erfüllung der Lehren des Vitruv willen gefeiert. Er ist der Meister der Proportionen und bekundet die Lehre dadurch, daß er in die Wiedergabe seiner Entwürfe die Verhältniszahlen einfügte. Das heißt, er schuf, indem er den Vicentiner Fuß als Grundmaß annahm, nach einfachen, dieses Maß verwendenden Zahlen. Bei ihm holte sich François Blondel, der französische Architektur-Ästhetiker des 17. Jahrhunderts, die Bestätigung seiner auf Boileaus Anschauungen sich aufbauenden Theorie der Verhältnisse. Selbst wenn Bertotti nachwies, daß die Bauten, wie seine genauen Aufmessungen bezeugen, nicht im einzelnen mit den Maßen übereinstimmen, die die Entwurfzeichnungen ihnen vorschreiben, hat man aus Palladios Entwurfsweise das Walten eines inneren Maßes, die Herrschaft der Säulenstärke als des Modul entwickelt.

Nach dem Grade der Wertschätzung solcher Verhältnissetze schwankte die des Palladio im Lauf der Zeiten. Vergessen wurde er freilich nie, selbst nicht in den Tagen der allgemeinen Abneigung gegen die Renaissance, als Bramante und gar Brunellescho völlig zurückgedrängt waren, erst durch Michelangelo und Bernini, dann durch den wiedererwachten Klassizismus hellenischer Richtung. In den Blütetagen des Barock erschien Palladio in seiner Formgebung als zu streng, zu trocken und zu leer. In der Zeit der neuen Kenntnis atheniensischer Formenreinheit galt er für nicht hinreichend geklärt.

Seine Kunst ist in neuester Zeit wieder vielen vorbildlich geworden: sie haben ihre Feinheit und Größe nicht erreicht und ihre Schwäche durch neue Unzuträglichkeiten verstärkt; vor allem fehlt ihnen zumeist jener Zug von Selbständigkeit, mit der Palladio die Antike in seine Bahnen meisterte. Er schuf damit den Ausdruck einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Geistesrichtung: die Vollendung jenes großen Gedankens, dem italienischen Volk wieder seine nationale Vergangenheit, die Anknüpfung an das Römertum zurückzugeben. Dadurch gewinnt die Formgebung Palladios ihre innere Berechtigung, ihren hohen Schwung.

Der lediglich aus stilistischen Erwägungen sich entwickelnde Palladianismus aber hat nie den Werken Palladios Gleichwertiges zu schaffen gewußt!

CORNELIUS GURLITT