

**Zeitschrift:** Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am  
Departement Architektur der ETH Zürich

**Herausgeber:** Departement Architektur der ETH Zürich

**Band:** - (2001)

**Heft:** 8

**Artikel:** Disegno : Zeichnungen als Medium der Architektur

**Autor:** Tönnesmann, Andreas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-918980>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 03.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Disegno Zeichnungen als Medium der Architektur

Wie jüngst entdeckte Ritzungen auf Tempelbauten zeigen, gab es Architekturzeichnungen seit der griechischen Antike. Auch das Mittelalter hat bedeutende Zeichnungen von und für Bauten hinterlassen, Beispiele sind der Sankt Galler Klosterplan aus karolingischer Zeit oder der Riss F für den Kölner Dom aus dem 13. Jahrhundert. Wer sich aber für die Zeichnung als Medium interessiert, das der Kommunikation über Architektur diene, kommt schnell auf die italienische Renaissance zu sprechen.

Was kann in diesem Zusammenhang der Begriff 'Medium' meinen? Wohl kaum ein Phänomen im Sinne der modernen Massenmedien, die sich über ihren hohen Verbreitungsgrad definieren. In vielen Fällen sind ja Architektur- oder vielmehr Architektenzeichnungen, von denen die Rede ist, höchst intime Zeugnisse aus einem individuellen Schaffensprozess. Medium, Verständigungsmittel, können sie trotzdem sein und sind es vielfach seit dem 15. und 16. Jahrhundert. Nicht nur hat die Architekturtheorie dieser Zeit, angeführt von Leon Battista Alberti, die Forderung aufgestellt, dass Architekten zeichnen müssen. Die Fülle von Architekturzeichnungen, die uns aus der Renaissance überliefert sind, bestätigt darüber hinaus eindrucksvoll, dass auch die Praxis der Epoche in ganz neuer Weise durch das Zeichnen bestimmt wurde. Vier Beispiele sollen zeigen, in welcher Weise Zeichnungen Verständigung ermöglichen und welche kommunikativen Funktionen sie erfüllen konnten.

Blatt I der Architektursammlung im Zeichnungskabinett der Uffizien gehört zu den prominentesten Architekturzeichnungen überhaupt. Worum es sich handelt, verraten zwei geschriebene Zeilen auf dem Verso, der Rückseite des Blattes: *Pianta di S.to pietro di mano di bramante che no[n] ebbe effetto*. Der Teilgrundriss stammt demnach von Bramante und war für die neue Peterskirche in Rom gedacht, mit deren Bau 1506 nach Bramantes Entwurf begonnen wurde. Er zeigt einen Planungszustand, der nicht zur Ausführung kam: ein aufschlussreiches Faktum, stimmen doch die allermeisten Architekturzeichnungen der Renaissance - wie schon die gotischen Risse - nicht mit dem Bestand der ausgeführten Bauten überein. Warum wurden sie dann aufgehoben?

Was den Bramante-Plan angeht, so gibt die erwähnte Aufschrift auch auf diese Frage eine Antwort. Sie stammt von Antonio da Sangallo dem Jüngeren, einem der Nachfolger Bramantes im Amt des Petersbaumeisters. Zusammen mit vielen anderen Zeichnungen aus der Petersbauhütte hat Sangallo das Blatt offenbar an sich genommen, als es für die Bauausführung keinen praktischen Wert mehr besass, später gelangte es an seine Erben nach Florenz. Die aussergewöhnliche Qualität der Zeichnung, ihre sicher verbürgte Autorschaft, ihr grosses Format und das kostbare Trägermaterial Pergament führten dann dazu, dass der Florentiner Hofkünstler Giorgio Vasari sie am Ende des 16. Jahrhunderts in seinen *Libro* einfügte: einen Klebeband mit Blättern verschiedener

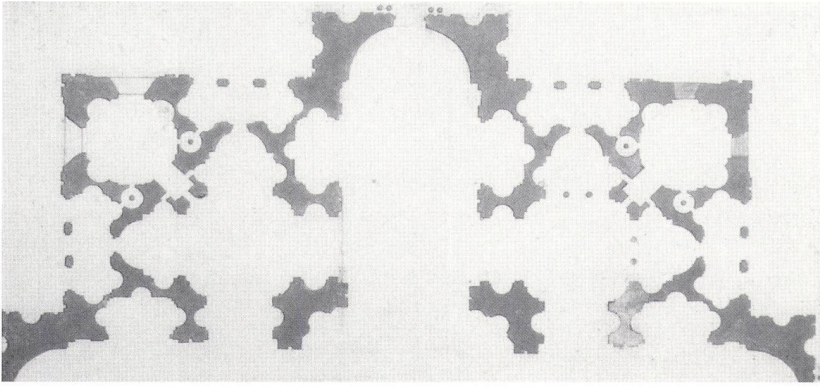


Abb. 1: Bramante, Grundrissentwurf für Sankt Peter in Rom

Künstler, der zwar als Ganzes nicht erhalten ist, sich aber rekonstruieren lässt. Vasaris 'Papiermuseum' darf zu den frühen Belegen dafür gerechnet werden, dass Zeichnungen - auch solche von Architekten - als Kunstwerke gesammelt wurden.

Vasari, führender Kunsttheoretiker seiner Zeit und Autor der berühmten Biographiensammlung zu Künstlern der Renaissance, mass dem *disegno*, also der Zeichnung, einen zentralen Stellenwert in seinem Begriff vom Kunstwerk zu. *Disegno* meint bei ihm mehr als nur das 'bezeichnete' Papier, das Wort umfasst zugleich den Entwurfsvorgang, ja die geistige Konzeption des Kunstwerks. Abgeleitet vom materiellen Produkt Zeichnung, steht *disegno* also für genau die Qualität, die das Kunstwerk vom handwerklichen Erzeugnis unterscheidet: die intellektuelle Dimension, die Idee im platonischen Sinn.

Gerade der spezifizierter Wert, den die Kunsttheorie der Renaissance der Zeichnung zugestand, könnte auch eine Antwort auf unsere Ausgangsfrage nach der kommunikativen Bedeutung von Architekturzeichnungen geben. Wie die gotischen Kathedralbaumeister, die allerdings fast ausschliesslich Aufrisse hinterliessen, zeichnete Bramante seinen Plan mit grösster Sorgfalt auf ein kostbares Pergament. Das weist auf einen hochgestellten Adressaten hin, in diesem Fall sicherlich auf den Bauherrn der neuen Peterskirche, Papst Julius II. Ihm wurde das Blatt offenbar vorgelegt.

Aber ging es in der Hauptsache darum, den Papst zur Genehmigung des Entwurfs zu bewegen? Dagegen spricht einiges, vor allem die Tatsache, dass die dünnwandigen, raffiniert ausgehöhlten Mauern des Entwurfs nie in der Lage gewesen wären, die Lasten der grossen Kuppel zu tragen. Bramante selbst dürfte sich darüber kaum getäuscht haben. Aus der Geschichte von Sankt Peter geht denn auch klar hervor, dass der Plan in der faktischen Bauausführung eine allenfalls geringe Rolle gespielt hat. Wovon er dem Papst offenbar eine Vorstellung vermitteln sollte, waren die herausragenden entwerferischen Fähigkeiten Bramantes, die kühnen Dimensionen seiner räumlichen Phantasie. Gerade eine Zeichnung, die sich über materielle und konstruktive Beschränkungen des Bauens souverän hinwegsetzte, konnte dieser Absicht gerecht werden. Die Zeichnung hat sich hier aus der strikten Bindung an den Bau gelöst, ist selbst zum Kunstwerk geworden.

Zahlreiche Architekturzeichnungen der Renaissance haben ihren Urhebern nicht als Mittel des Austauschs mit Dritten gedient, sondern waren Medium der Selbstverständigung. Generell zählt ja die Konzentration des Künstlers auf sich selbst, seine Wahrnehmung des subjektiven Ichs, zu den grossen innovativen Impulsen der Epoche. Die Beobachtung und Dokumentation des eigenen Schaffensprozesses, wie sie sich in Zeichnungen für den eigenen Gebrauch niederschlägt, gehört in diesen Zusammenhang.

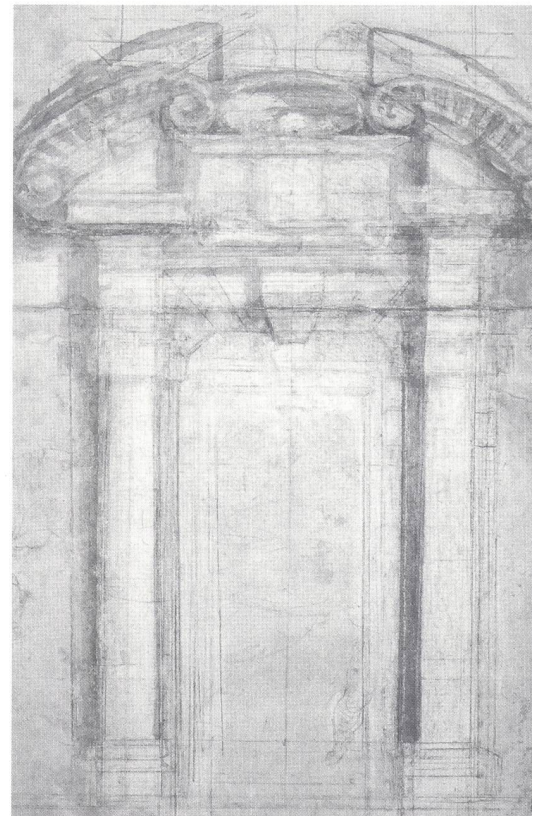


Abb. 2: Michelangelo, Aufriss für das Portal der Porta Pia



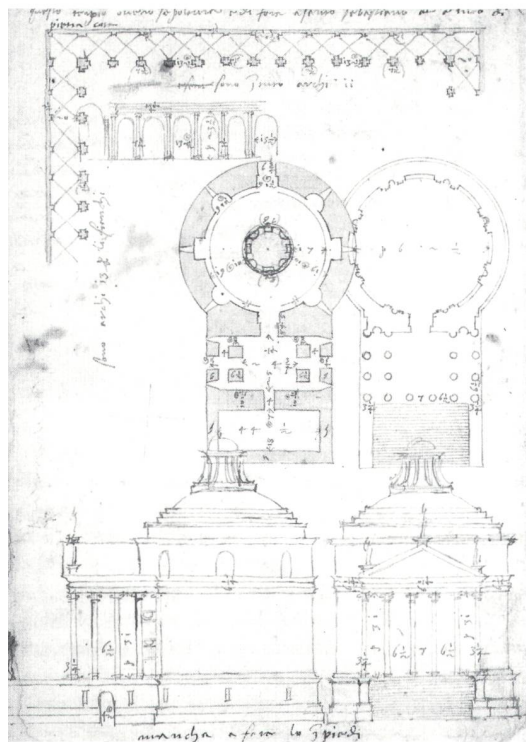


Abb. 3: Palladio, Rekonstruktion des Romulusmausoleums in Rom

Spektakuläre Belege für diesen Aspekt der Renaissancekunst liefern immer wieder Zeichnungen Michelangelos. Unser Beispiel gibt Einblick in seine Arbeit an der Porta Pia im Rom, jener grandiosen Schauffassade, die 1561 im Auftrag von Papst Pius IV. gebaut wurde. Das Blatt präsentiert keinen sorgsam gefeilten Entwurf wie Bramantes Sankt-Peter-Grundriss, sondern bezieht seinen Reiz gerade aus Michelangelos Abwägung zwischen alternativen Lösungen. Sein Experimentieren mit Formvarianten zeigt sich in den Strichüberlagerungen oder *pentimenti* im Giebelabschluss der Torarchitektur. Ausserdem sind Hilfslinien stehengeblieben, die der Künstler wohl radiert hätte, wenn das Blatt zur Vorlage beim Papst bestimmt gewesen wäre. Schliesslich verrät die Ausführung des Blattes, auf welche gestalterischen Qualitäten es Michelangelo besonders ankam: Über die exakte Federzeichnung, die Proportion und Kontur der Bauglieder festlegt, sind farbige Lavierungen gelegt. Mit ihrer Hilfe studierte Michelangelo die plastische Wirkung der Form, ihre sensible Reaktion auf Licht und Schatten, wie sie sich dem Betrachter schon aus grosser Distanz darbieten sollte.

Auch ausserhalb von Auftragszusammenhängen sahen sich Künstler der Renaissance vor Herausforderungen gestellt, aus denen sich Bedarf an Zeichnungen ergab. Gerade die führenden Architekten der Epoche verstanden sich nicht nur als Praktiker, sondern auch als Wissenschaftler, denen die Erforschung der antiken Baukunst oblag. Medium der Auseinandersetzung mit den materiellen Spuren, die sich aus der bewunderten Epoche erhalten hatten, war ganz wesentlich die Zeichnung. Schon seit dem 15. Jahrhundert fertigten Architekten Antikenzeichnungen an und nahmen dabei in vielen Fällen nicht nur jene Einzelheiten auf, die sie selbst gesehen und vermessen hatten, sondern vertrauten dem Papier auch Rekonstruktionen verlorener Zusammenhänge an, die sich nach ihren Vorstellungen aus dem Vorhandenen ableiten liessen. Giuliano da Sangallo fügte um das Jahr 1500 solche Rekonstruktionen mit eigenen Bauentwürfen zu einem repräsentativen Band zusammen, der vermutlich zur Weitergabe an seine Nachfahren gedacht war. Beide Funktionen der Zeichnung, die konzeptuelle wie die rekonstruktive, trugen also gleichgewichtig zu dem Bild bei, das er der Nachwelt von sich als Architekt hinterlassen wollte.

Weitaus grössere Ambitionen verfolgte der eifrige Antikenzeichner Palladio, der bereits über ein feineres methodisches Instrumentarium des archäologischen Studiums verfügte. Für seinen Architekturtraktat, die 1570 im Druck erschienenen und mit Holzschnitten illustrierten *Quattro Libri*, konnte er auf einen grossen Fundus eigener Zeichnungen zurückgreifen. Ähnlich wie schon Giuliano da Sangallo kam es aber auch ihm darauf an, im Medium des Buches sowohl seine Fähigkeiten als entwerfender Architekt als auch seine Kenner-schaft der Antike unter Beweis zu stellen. Unser Beispiel zeigt eine typische

Antikenzeichnung Palladios: die kombinierte Grund- und Aufrissstudie des Romulusmausoleums an der Via Appia. Wer Palladios gebautes Werk kennt, bemerkt sofort die grosse Ähnlichkeit, die das rekonstruierte Grabmal mit bestimmten Bauentwürfen Palladios aufweist - etwa dem Tempietto in Maser oder der Villa Rotonda. Schöpferische Phantasie stand für die Renaissance keineswegs im Widerspruch zu wissenschaftlicher Objektivität, beide Aspekte konnten sich im Medium der Antikenzeichnung fruchtbar durchdringen.

Gianlorenzo Bernini wurde 1628 Petersbaumeister, zu einem Zeitpunkt, als der Bau selbst schon vollendet war. Ihm oblag die Ausstattung des noch leeren Kirchenraums. Die hier gezeigte kleine Skizze lässt sich genau in den Zusammenhang dieses Auftrags einordnen. Sie zeigt die Bekrönung des Baldachins über Petrusgrab und Papstaltar, ist aber weder Präsentationsblatt noch Atelierentwurf, sondern ein gezeichnetes Gesprächsprotokoll. Das Verhältnis zwischen Bernini und seinem Auftraggeber Papst Urban VIII. war enger und persönlicher als hundert Jahre früher auch nur vorstellbar. Der Formgedanke für den Baldachin, das wurde in engstem, manchmal täglichem Austausch zwischen Papst und Künstler entwickelt. In einer solchen Situation konnten Zeichnungen ganz neue kommunikative Funktionen übernehmen. Sie wurden Teil des schöpferischen Dialogs, in den Bauherr und Architekt über ein Werk eintraten, das sie als ihr gemeinsames verstanden.

Andreas Tönnemann ist Professor für Architektur- und Kunstgeschichte an der ETH Zürich.

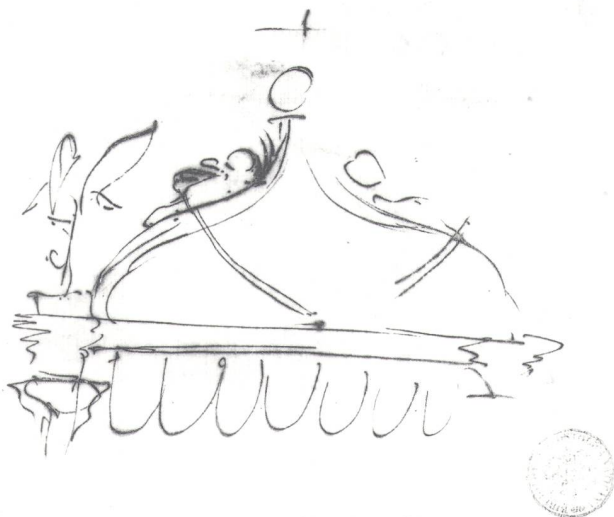


Abb. 4: Gianlorenzo Bernini, Skizze für den Baldachin in Sankt Peter