

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 92 (2005)
Heft: 12: Fassaden = Façades

Artikel: Von der Kunst des feinen Unterschieds : über die Gestaltung der Fassaden in Pienza
Autor: Tönnemann, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-68544>

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.](#)

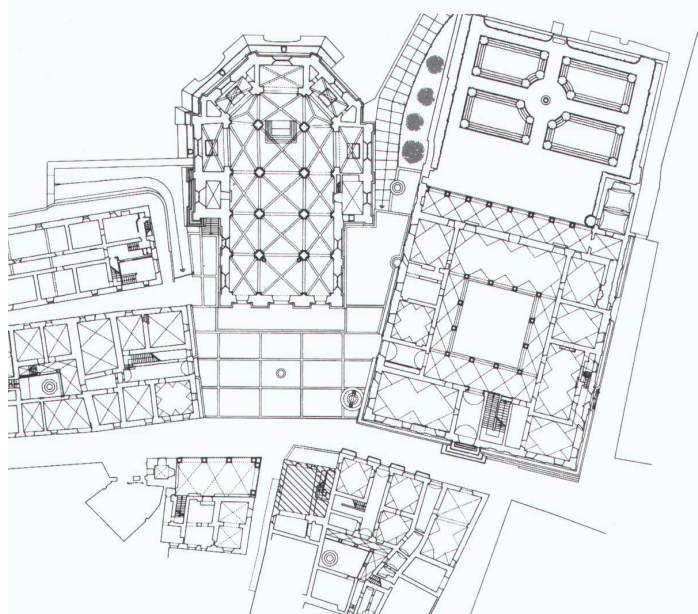
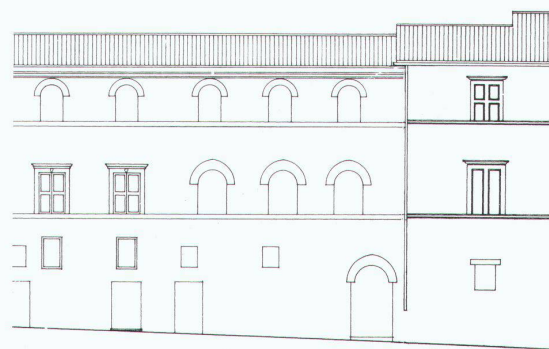
Download PDF: 06.10.2024

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

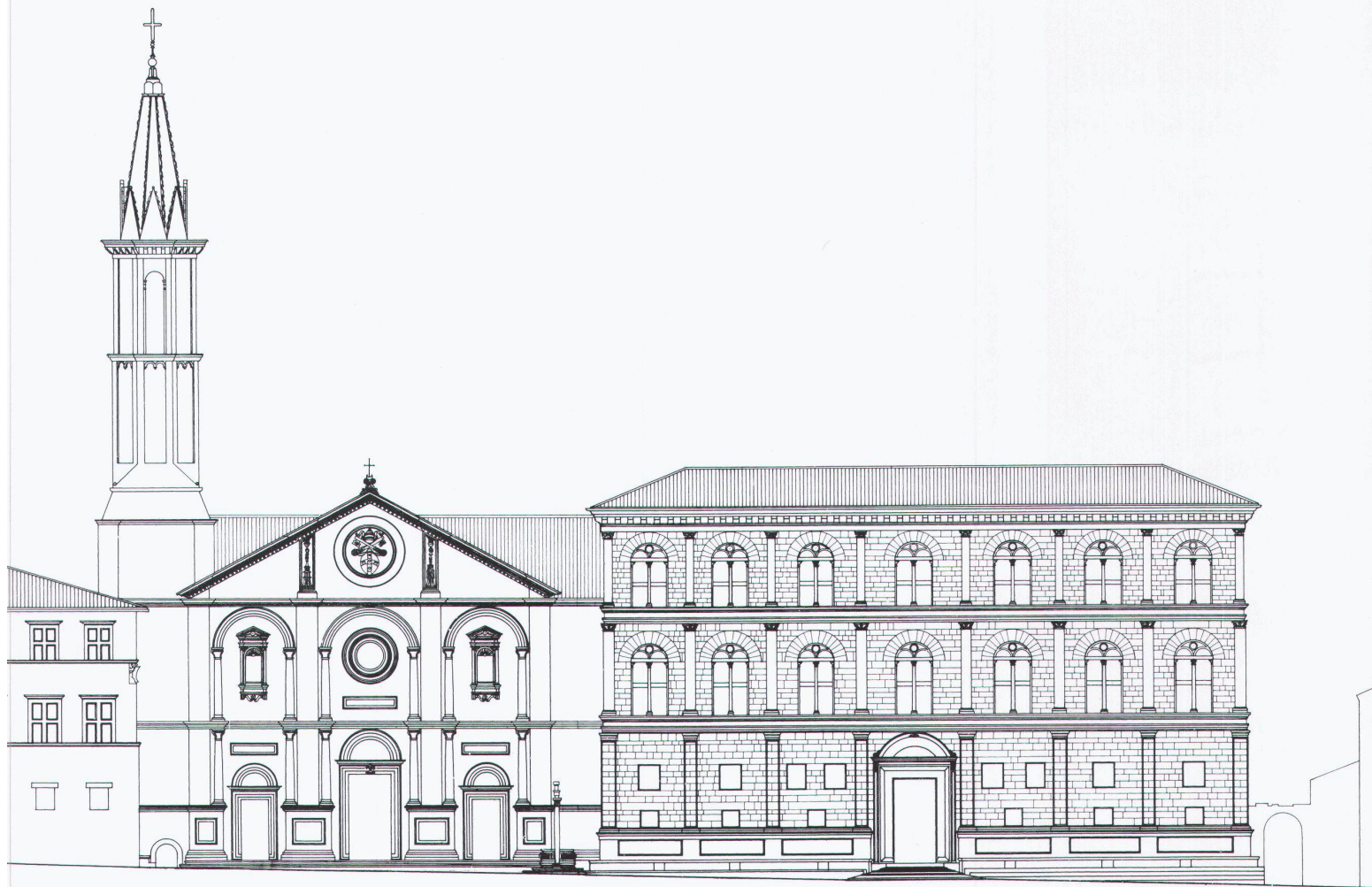
Von der Kunst des feinen Unterschieds

Über die Gestaltung der Fassaden in Pienza

Text: Andreas Tönnemann, Bilder: Gerhard Weiss Im Auftrag von Papst Pius II. baut Bernardo Rossellino 1459–1464 das unbedeutende Dorf Corsignano in eine gebaute Idealstadt um. Ganz im Sinne des Auftraggebers verleiht der Architekt dem Städtchen einen neuen, selbstbewussten Auftritt. Dabei spielt die differenzierte Gestaltung der repräsentativen Gebäudefassaden eine Schlüsselrolle.



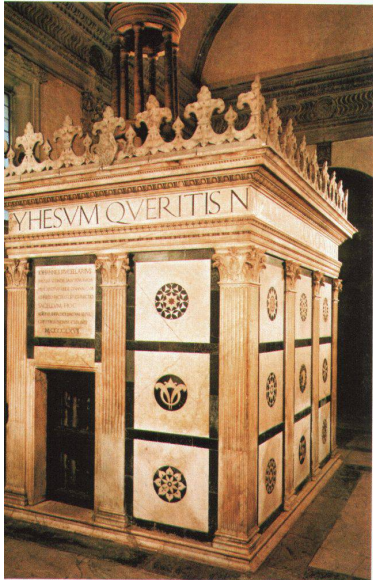
Links: Bernardo Rossellino, Pienza, Grundriss der Piazza mit Kathedrale (Mitte oben), Papstpalast (rechts), Bischofspalast (links) und Rathaus (unten links).
Oben: Fassadenaufriß von Pienza, aus: Rilievi di Pienza, Firenze 1977.



Erst die Renaissance hat die Fassade auf ihren Begriff gebracht und – mehr noch – als primäre Entwurfsaufgabe der Architektur entdeckt. Bis ins 15. Jahrhundert waren anspruchsvoll gestaltete Ansichtsseiten ein fast exklusives Vorrecht von Sakralbauten. Doch sind Tempelportiken oder Kathedralfronten häufig räumliche Gebilde, die im funktionalen Spektrum des Gebäudes konkrete Aufgaben wahrnehmen. Sie wollen betreten und genutzt werden. In dieser Tradition steht noch Filippo Brunelleschis Florentiner Findelhaus mit seiner Loggia, die sich über dem einladenden Treppentpodium weit öffnet und auf diese Weise Binnen- und Aussenraum sinnfällig aufeinander bezieht. Das Wort «Fassade» meint aber eigentlich etwas anderes: die Schau-

Seite im wörtlichen Sinn, wie ein Bild für die Wahrnehmung durch den Betrachter entworfen, aus dem Bereich des Nützlichen in den des Schönen entlassen.

Fassaden sind die Gesichter der Bauten. In dieser emphatischen Bedeutung wird das Wort «facciata» seit der Frührenaissance auch gebraucht, zuerst wohl von Filarete im «Trattato di architettura» von 1460, später von Francesco Sansovino in seinem bahnbrechenden Venedig-Führer von 1557. Bei Andrea Palladio – in den 1570 erschienenen «Quattro libri dell'architettura» – ist das Wort dann schon jener ganz normale architektonische Terminus geworden, als den wir es noch heute benutzen.



Links: Leon Battista Alberti, Heiliges Grab, Cappella Rucellai in San Pancrazio Florenz, um 1460. Fassade als Flächenkunst

Rechts: Filippo Brunelleschi, Fassade und Loggia am Ospedale degli Innocenti in Florenz, 1419–1424. Eine Fassade wird Raum

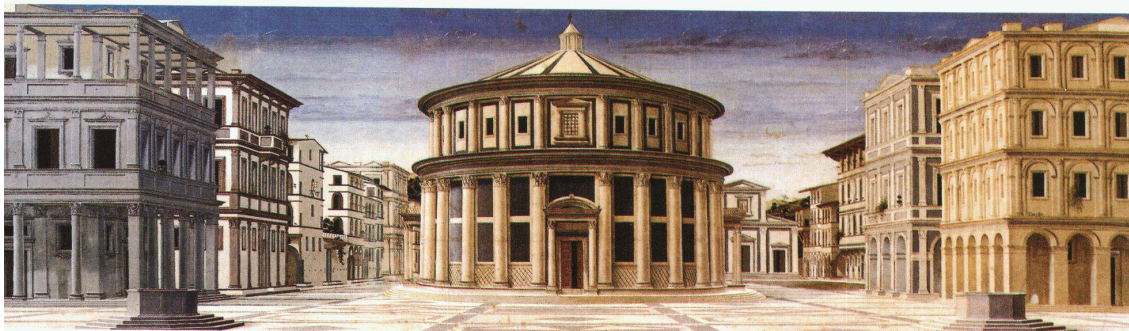


Fassaden geben den Bauten ihre Physiognomie, und zugleich markieren sie Grenzen – zwischen aussen und innen, sakral und profan, öffentlich und privat. Leon Battista Alberti hat als erster solche Grenz-Fassaden entworfen, wie dies besonders deutlich die Kopie des Heiligen Grabes zeigt, die er um 1460 in die Cappella Rucellai der Kirche San Pancrazio in Florenz einbauen liess. Der kleine Bau ist eine beispielhafte Formulierung der Suggestionskraft, die Architektur entfalten kann; doch zielt die Wirkung hier in umgekehrte Richtung, wie bei Brunelleschi. Die fensterlosen Wände nehmen durch kostbare Materialien, durch kaum zu steigernde Präzision von Gliederung und Ornament die Aufmerksamkeit des Besuchers in Anspruch. Sie inszenieren die überraschende Erscheinung des Baus im Bau, des Aussen im Innen. Aber sie sind auch undurchdringliche Flächen, verbergen das Innerste des Heiligtums vor blosser Neugier. Die niedrige, exzentrisch angebrachte Eingangstür scheint nur widerwillig Zugang zum verheissungsvollen Binnenraum zu ge-

währen. Albertis Miniaturbau wird zum Lehrstück dafür, wie sehr Fassaden nicht nur Nähe und Zugänglichkeit ausstrahlen, sondern auch Distanz signalisieren können.

Architekten und Bauherren der Renaissance haben das Privileg von Fassaden über den Kirchenbau hinaus einem weiter gefassten Repertoire von Bauaufgaben verfügbar gemacht. Besonders die Wohnarchitektur der städtischen Eliten konnte von dieser neuen Konzeption profitieren, wie schon um 1450 die Florentiner Palastfassaden der Medici oder Rucellai – letztere gleichfalls von Alberti entworfen – mit ihrem Anspruch auf Individualisierung und selbstbewussten Auftritt eindrücklich unter Beweis stellen.

Etwas später entstand in Urbino die querformatige Holztafel mit der gemalten Darstellung einer frei erfundenen städtischen piazza, wie sie um diese Zeit als gebaute Wirklichkeit noch nirgendwo zu sehen war. Der Platz gewinnt auf einem perfekt regulierten Grundriss Gestalt, wie es sich für die zentrale räumliche Manifestation einer Planstadt gehört. In voller Harmonie zur horizontalen Flächenorganisation erheben sich die Fassaden. Sie sind der eigentliche Stoff der idealen Anständigkeit, auf der das Bild beinahe überdeutlich beharrt. Die klassische Form ist ihr verbindendes Element: ein Rundtempel besetzt die Mitte, doch ist – anders als bei der antiken Tholos – die umlaufende Säulenreihe durch Wände geschlossen, so dass auch hier in der Fassade eine hermetische Grenzziehung greifbar wird. Zugänglicher zeigen sich die flankieren-



Einblicke in erträumte Stadtsituationen. Eines von drei Tafelbildern aus Urbino, um 1480, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. – Bild aus: Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, Venedig 1992



den, in die Tiefe fluchtenden Palastfronten, die teils in Laubgänge oder hoch gelegene Loggien geöffnet sind. Sie partizipieren an der Würde der Tempelarchitektur, aber in merklich abgeschwächter Form. Der eigentümliche Reiz, den sie zur Erscheinung des Ganzen beisteuern, liegt in der kunstvollen Balance zwischen Gleichförmigkeit und Varietät, die sie in ihrem äusseren Bild zu wahren wissen.

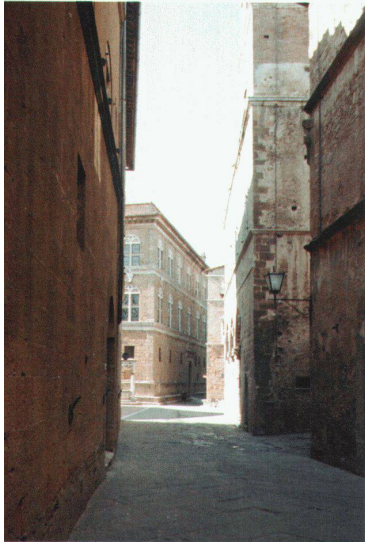
Ein Dorf wird Idealstadt

Der Entwurf von Fassaden, die im städtischen Raum zum Ensemble zusammentreten und damit den Betrachter zum anschaulichen Vergleich auffordern, ist ein Signum der Idealstadt als genuiner Schöpfung der Renaissance. Für Bernardo Rossellino, der zwischen 1459 und 1464 das unbedeutende Dorf Corsignano südlich von Siena – hier war zu Beginn des Jahrhunderts Papst Pius II. Piccolomini geboren worden – in die Idealstadt Pienza umbaute, wird das sorgfältig inszenierte Gegenüber und Nebeneinander der Fassaden sogar zum wichtigsten Mittel, den Kunstcharakter der neuen Stadt sinnfällig zu machen: einer Stadt, die keine praktische Funktion erfüllt und eigentlich ein gebautes Denkmal ist. Eine planimetrische Neukonzeption des Ortes, der ja bereits vorhanden war und durch die Eingriffe Rossellinos und seines päpstlichen Bauherrn nur

umgestaltet, nicht ersetzt werden sollte, kam nämlich aus praktischen und ökonomischen Gründen nur ganz eingeschränkt in Frage. Lediglich der zentrale Platz konnte unter radikaler Ausnutzung der schwierigen Topographie als monumentales Zentrum der Stadt neu angelegt werden. In Dom, Papstpalast, Rathaus sowie einigen Residenzen für kirchliche Würdenträger wird hier das form- und sinnbestimmende Bauprogramm der Idealstadt manifest.

Die Hauptschwierigkeit beim Entwurf Pienzas war strukturbedingt: Die piazza musste seitlich an den corso anschliessen, so dass eine axiale Verknüpfung von Hauptstrasse und Platz, wie sie zum Beispiel der wenig ältere Umbauplan Papst Nikolaus' V. für den römischen Borgo vorgesehen hatte, nicht in Frage kam. Es beeindruckt bis heute, wie sicher Rossellino ohne den verfügenden Gestus des allmächtigen Planers, lediglich mithilfe gezielter Eingriffe in das überlieferte Ortsbild, einen Stadtkörper zu entwickeln wusste, der sich trotz pragmatischer Weiternutzung gegebener Substanz als gemacht und nicht geworden erweist. Das wird schon dem ankommenden Besucher deutlich. Schon bald nach Durchqueren der «porta del Ciglio», des östlichen Stadttors, rückt mit der Ecke des Papstpalastes ein spektakulärer Bau ins Blickfeld, der zum Kernbestand des monumentalen Bauensembles rund

Bernardo Rossellino, Pienza, Gartenloggia des Papstpalastes und Chor der Kathedrale, gesehen von einem südlichen Standpunkt ausserhalb der Stadt. Verborgene Fassaden



um die piazza gehört. Bei Südlicht erscheint die Baukante in Bühnenhafter Beleuchtung. Rechts löst sich das Rathaus aus der Strassenfront, sein um die Kante gezogenes Gesimsband antwortet dem Eckmotiv des Papstpalastes. Auch die Arkaden der Rathausloggia, im Ansatz nach hinten verschoben, bereiten auf die Platzöffnung vor.

Pragmatische Inszenierung

Das Verfahren, das Rossellino zur optischen Erschließung der Stadt anwandte, könnte man als planmässige Inszenierung von Wegen beschreiben. Standpunkte und Ansichten bleiben immer aufeinander bezogen, aber das Bild wechselt mit jeder Station, die der Passant erreicht. Das Prinzip erscheint zunächst pragmatisch aus den örtlichen Planungsbedingungen entwickelt. Eine theoretische Voraussetzung hat es allerdings in dem kraftvollen Plädoyer, das Alberti im vierten Buch sei-

nes Architekturtraktats (1452) für die gewundene statt der geraden Strasse hält: «Wie schön wird es sein, wenn sich beim Umhergehen auf Schritt und Tritt immer neue Ansichten (facies) darbieten, so dass jeder Hauseingang und jede Fassade (prospectus) in voller Breite mitten auf die Strasse gesetzt scheint» (De re aedificatoria, IV.2). Hier wird Aufriss-, nicht Grundrissästhetik als Massgabe städtebaulicher Planung reklamiert, und das mit programmatischem Anspruch.

Bei der piazza selbst angelangt, scheint das bis hierher gültige, prozessuale und sukzessive Erschliessungsprinzip zunächst ausser Kraft gesetzt. Gegenüber der Kathedrale bietet sich ein idealer Betrachterstandort an, genau in der Mittelachse des Platzes. Allerdings ist diese Position vor allem auf die Kirchenfassade bezogen. Der Platzgrundriss mit seinen auseinanderstrebenden Flanken lässt den Fassadenprospekt näher an den Betrachter heranrücken, während er die seitlichen Bau-

Oben: Bernardo Rossellino, Pienza, «inszenierter» Blick zum zum Papstpalast. Rechts: Blick aus dem piano nobile des Papstpalastes auf Rathaus, Bischofsresidenz und Platzareal



fluchten optisch verkürzt und damit die Tiefendimension des Platzraums kaum zur Wirkung kommen lässt.

Offenbar war Rossellino daran gelegen, die piazza als exklusiven, von der übrigen Stadt getrennten Distrikt auszuweisen. Diesem Ziel diente nicht nur die Abschnürung des Grundrisses gegen den corso, sondern auch die Auszeichnung des Platzbezirks durch ein besonderes Paviment aus hochkant gesetzten Ziegeln und Travertinbändern. Man nimmt den Effekt am besten wahr, wenn man auf dem Platz herumgeht und seine Gestalt aus wechselnden Perspektiven auf sich wirken lässt. Da die Strasse im 15. Jahrhundert noch nicht gepflastert war, trat der Kontrast ursprünglich noch schärfer hervor. Die Kathedrale, der Papstpalast und die Bischofsresidenz gegenüber rücken um die Ziegelfläche zusammen, während die Nordzeile mit dem Rathaus vom Kernbereich der piazza deutlich abückt, ja optisch auf Distanz gehalten wird.

Kalkulierte Effekte

Das Linienmuster löst aus der nur ungefähr symmetrischen, trapezförmigen Gesamtfläche einen geometrisch definierten Kern heraus. Seitlich dieses Kerns bleiben – ganz anders als im idealisierten Platzentwurf der Urbinater Tafel – Randstreifen ungleicher Breite übrig, die als Nebenwege aus dem Platzbereich hinausführen. Optisch geben sie vor allem den Flankenbauten eigenes Gewicht, lassen den Platz als subtil gewichtete Komposition von selbständigen, durchaus aufeinander bezogenen, aber keineswegs gleichrangigen Baukörpern erscheinen. Die Masse des Linienrasters wurden nicht nach abstrakten Kriterien festgelegt, auch wenn die neun Felder zusammen ein Rechteck mit dem Seitenverhältnis zwei zu drei ergeben, was den Idealproportionen des Forums bei Vitruv entspricht (De architectura libri decem, V.1). Davon unabhängig zeigt sich nämlich die Felderteilung genau aus den Achsmassen von Dom und Papstpalast abgeleitet. Allerdings setzen sich – worin sich die Komplexität des Entwurfs nochmals verdichtet – beide Bauten prononciert über das Schema hinweg: die Kathedrale mit ihrem Stufenpodium, das die Travertinstreifen gleichsam zum Ausweichen zwingt, der Palast mit der Sockelbank, die das Grenzband zur Strasse weithin sichtbar überschreitet. Wie genau Rossellino solche Effekte kalkuliert hat,



zeigt die Fassade der Bischofsresidenz. Sie fügt sich insgesamt genau der Breite von vier Feldern ein, aber die Verteilung der Öffnungen bleibt zufällig, wird von den Strukturgesetzen der Palastfront gegenüber offensichtlich nicht erreicht.

Subtile Hierarchien

Neben der Flächengeometrie hat Rossellino Formen und Materialien eingesetzt, um die feinen Rangunterschiede zwischen den Bauten herauszuarbeiten. So herrscht zwischen Papst- und Bischofspalast materielle Harmonie, die strukturelle Gegensätze mildert: Beide Fassaden zeigen denselben harmonischen Akkord aus braunem Tuffstein und annähernd weissem Travertin. Auch die Sitzbank haben beide Bauten gemeinsam.

Bernardo Rossellino, Pienza, Piazza und Kathedrale. Die geschlossene Silhouette – ungewöhnlich für eine Kirchenfront der Renaissance – erklärt sich durch den Raumtypus der Hallenkirche mit drei gleich hohen Schiffen

Doch nur beim Papstpalast führt sie als Podium um die Ecke; gegenüber bricht sie an der Baukante unvermittelt ab. Ähnlich subtile Hierarchien drücken sich in den Bezügen der Portalmotive aus.

An der Spitze der Rangskala, in die sich bei näherem Hinsehen alle Bauten um die piazza fügen, steht eindeutig der Dom. Mit durchgehender Travertinverkleidung, Vollsäulen kompositen Ordnung und Papstwapfen zeigt seine Fassade den vornehmsten Schmuck. Der Papstpalast lässt Travertin nur in der Ornamentik aufscheinen und greift die Säulenarchitektur lediglich in der reduzierten Variante von Pilastern auf – wenn auch mit dreiteiligem Gebälk, das die Domfassade vermeidet. Vollsäulen aus Travertin zeigt wiederum das Rathaus, das in der Funktionenhierarchie der Platzumbauung die staatliche Gewalt vertritt. Allerdings bleiben die Säulen hier auf ihre statisch unverzichtbare Rolle als Träger der Loggia beschränkt, die ionischen Kapitelle sind einfacher als die der Domfassade, die Proportionen gedrungener und die Schäfte sichtbar aus Trommeln zusammengefügt.

Näherung und Unterordnung zugleich demonstriert das Rathaus auch gegenüber dem Papstpalast. Dessen Fenstertypus wird im Obergeschoss zitiert, nobilitierende Motive wie Quaderung und Pilaster kehren wieder, wenn auch im bescheideneren Medium der Putzdekoration. Der Bau besitzt zwar alle Würdezeichen eines Kommunalpalastes – von der Loggia bis zum zinnenbewehrten Turm –; Platzierung, Stil und Dimension weisen ihm aber im Gesamtbild der piazza eine zweitrangige Position zu.

Städtebauliches Entwerfen, das wird hier deutlich, heisst in Pienza Einbindung des Einzelnen in den übergreifenden Kontext. Jeder Bau bewahrt seine individuelle Physiognomie, aber Masse, Formen und Materialien schaffen dialogische Bezüge, setzen Bauten und Freiflächen zueinander ins Verhältnis. Der hohe Präzisionsgrad, der Rossellinos Entwurf auszeichnet, kommt vor allem den Fassaden zugute. Sie sind in Pienza nicht nur schöne Ansichtsflächen, sondern gewährleisten die Lesbarkeit der Architektursprache, in

der sich das Bauprogramm der Idealstadt ausdrückt. Wer diese Sprache verstehen will, darf die Mühe des Vergleichs nicht scheuen, denn: auf die feinen Unterschiede kommt es an! ■

Andreas Tönnemann, geb. 1953, ist Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich sowie an der Universität Basel. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Kleine Kunstgeschichte Roms*, München (C. H. Beck) 2002, sowie – gemeinsam mit Bernd Roeck – *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin (Klaus Wagenbach) 2005.

Literatur

Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Hrsg. Max Theuer, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1975.
Charles Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge (Univ. Press) 2002.
Hellmuth Lorenz, *Zur Architektur L. B. Albertis: Die Kirchenfassaden*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 29, 1976, S. 65–100.
Andreas Tönnemann, *Pienza – Städtebau und Humanismus*, 2. Aufl. München (Hirmer) 1996.

L'art de la petite différence *Au sujet du traitement des façades à Pienza*

La façade est, au sens propre, la face en exposition des bâtiments; elle est le visage du bâtiment. C'est aussi dans cette acception que le terme «facciata» est employé depuis le début de la Renaissance, par Filarete (1460), plus tard par Francesco Sansovino (1557) et Andrea Palladio (1570). La conception de façades qui forment dans l'espace urbain un ensemble invitant à la comparaison est un signe de la cité idéale, une création originale de la Renaissance. Pour Bernardo Rossellino qui transforma entre 1459 et 1464 le village insignifiant de Corsignano au sud de Siéne en ville idéale de Pienza, le face-à-face et la juxtaposition de façades soigneusement mises en scène fut le principal moyen pour mettre en évidence le caractère d'œuvre d'art de la ville nouvelle.

Le spectateur jouit d'un point de vue idéal en face de la cathédrale, exactement dans l'axe central de la place. Son plan avec ses flancs qui s'écartent rapproche la perspective des façades du spectateur. Cette place est une composition subtilement équilibrée de corps bâtis à la fois autonomes et en relations réciproques, sans qu'ils soient pour autant équivalents (Cathédrale, Palais papal, Hôtel de ville). La trame des lignes et le partage des champs sur la place sont précisément dérivés des mesures axiales de la cathédrale et du palais ponti-

fical. Les formes et les matériaux des façades soulignent les fines différences de rang entre les bâtiments.

Faire du projet urbain c'est, à Pienza, inscrire chaque élément dans le contexte d'ensemble. Chaque édifice conserve sa physionomie individuelle, mais les mesures, les formes et les matériaux instaurent le dialogue, mettent en rapport les bâtiments et les surfaces libres. Le degré de précision élevé qui distingue le projet de Rossellino bénéficie surtout aux façades. A Pienza, elles ne sont pas seulement de belles surfaces à contempler, mais elles assurent également la lisibilité du langage architectural dans lequel s'exprime le programme constructif de la ville idéale. Le visiteur qui désire comprendre cette langue ne doit pas craindre l'effort de la comparaison, car ce sont les petites différences qui sont significatives. ■

On the art of the subtle difference *On the design of the Pienza façades* Façades are the "show sides" of buildings in the literal sense; they are the faces of the buildings. The word "facciata" has been used in this sense since the early renaissance, first by Filarete (1460), and later by Francesco Sansovino (1557) and Andrea Palladio (1570). The design of façades, which in the urban context combine to form an ensemble that invites the beholder to observe and compare, is a sign of the ideal city as a genuine Renaissance creation. To Bernardo Rossellino, who converted the insignificant village of Corsignano to the south of Siena into the ideal city of Pienza between 1459 and 1464, the carefully staged dissociations and juxtapositions of the façades was the most important means of manifesting the artistic character of the new city.

Opposite the cathedral, exactly in the central axis of the square with its splayed-out flanks, is an ideal vantage point for a closer look at the façades. The square is a subtly balanced composition of independent, mutually referential but by no means hierarchically equal, buildings (cathedral, papal palace, town hall). The line grid and the division of the areas on the square are precisely derived from the dimensions of the cathedral and the papal palace. The forms and materials of the façades underline the subtle hierarchical difference between the buildings.

In Pienza, urban design means the integration of individual buildings in their overall context. Each building retains its distinct physiognomy, but the dimensions, forms and materials create dialogic references, and relationships between buildings and spaces. The extreme precision that characterises Rossellino's design is particularly beneficial to the façades. In Pienza, they are not merely beautiful surfaces, for they ensure the legibility of the architectural language expressing the building programme of the ideal city. Anyone who wishes to understand this language must be prepared to make an effort to compare: for it is the subtle distinctions that make all the difference. ■

