Originalveröffentlichung in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 32 (1981), S. 42-94

STUDIEN ZUM VENEZIANISCHEN AUFENTHALT DES SEBASTIANO SERLIO

Von Hubertus Günther

Die Zeit von Serlios Aufenthalt in Venedig (ca. 1527/28 bis 1541) fällt ungefähr zusammen mit der Ausbildung einer eigenständigen Hochrenaissancearchitektur im Veneto[1]. Sie reicht vom reifen Werk Falconettos bis zu den Anfängen Palladios. Michele Sanmicheli und Jacopo Sansovino bestimmten mit ihren wegweisenden Bauten den Charakter der Architektur der Epoche und setzten Maßstäbe für die folgende Zeit. Serlios besondere Bedeutung liegt in der Herausgabe des Architekturtraktates, eines Handbuches für Architekten und Dilettanten, das in seiner Gesamtheit völlig neuartig war.

Der Aufenthalt in Venedig war vielleicht die glücklichste Zeit in Serlios Leben. Dort genoß er Ansehen und fand viele Freunde. In neuerer Zeit hat besonders L. Olivati herausgestellt, daß Serlio anscheinend mit den meisten Vertretern der intellektuellen Elite in Venedig, wie sie es nennt, in gesellschaftlicher Verbindung stand[2]. Er verkehrte nachweislich mit Marcanton Michiel[3], Marco Grimani[4] und dem Schriftsteller Giulio Camillo[5], um nur einige der illustren Namen anzuführen; er war mit Lorenzo Lotto befreundet[6], er gehörte zum Kreis um Aretino, Tizian und Sansovino[7]. Man traf sich zu gelehrter Unterhaltung in Serlios Haus[8]. In Venedig schätzte man seinen Rat: Francesco Zen verwies seine Erben für den Bau des Familienpalastes auf Serlios Rat[9]. Er wurde um seine Unterschrift zu dem bekannten Gutachten des Francesco Giorgi für S. Francesco della Vigna gebeten[10]. Der Rat von Vicenza holte seinen Vorschlag zur Wiederherstellung des beschädigten Stadtpalastes ein[11]. Während Serlio von verschiedenen italienischen Kunstschriftstellern des Cinquecento angefeindet und als Plagiator bezichtigt wurde, fand er im Veneto wohlwollende Kritiker[12]. Im gleichen Jahr, in dem Giovanni Paolo Lomazzo Serlio als Vater von »più mazzacani architetti, che non haveva egli peli in barba« brandmarkte, feierte Vincenzo Scamozzi sein Werk als »un lume dinanzi agli occhi de' moderni«[13].

Unter dem Eindruck der kritischen Urteile des Cinquecento hat die Forschung Serlios Wirkung zunächst zurückhaltend gewürdigt[14]. Eine Wende bahnte der umfassende Aufsatz an, den W. B. Dinsmoor dem literarischen Nachlaß Serlios widmete[15]. A. Dalla Pozza räumte dann Serlio in seinem Palladio-Buch eine herausragende Stellung in der Formung des Meisters ein[16]; E. Forssman stellte die Bedeutung von Serlio als Vermittler des Formengutes der italienischen Renaissancearchitektur an die Länder nördlich der Alpen heraus[17]. M. Rosci schließlich würdigte in seiner Publikation des Münchner Manuskriptes zum sechsten Buch ausführlich den Einfluß Serlios im Veneto[18]. Ihm stellt sich die Situation so dar, daß Serlio ein entscheidender Anteil an der Entwicklung der venezianischen Paläste und Villen im 16. Jahrhundert zukommt. Er beeinflußte demnach die beiden großen Laienarchitekten des Veneto, Giangiorgio Trissino und Alvise Cornaro, vermittelte Sanmicheli und Sansovino gewichtige Anregungen und spielte eine bedeutende Rolle in der Ausbildung Palladios. Insgesamt erscheint Serlio als eine Schlüsselfigur der venezianischen Renaissancearchitektur. Rosci hat Maßstäbe für die heutige Wertung von Serlios Einfluß im Veneto gesetzt. Sie sollen auf Grund vielfältiger neuer Ergebnisse, die die Forschung seitdem eingebracht hat, im folgenden überdacht werden.

Datierung der Vorarbeiten für Serlios Bücher

Daß Serlios Lehrbuch eine kaum abschätzbar breite Wirkung nicht nur im Veneto ausübte, steht außer Frage. Lomazzos maliziöse Bemerkung und die große Menge der Ausgaben beweisen es[19]. Aber das ist nicht der eigentliche Grund für die neue Einschätzung von Serlios Stellung in der Architekturgeschichte des Veneto. Sie geht nur zum kleineren Teil von den Nachwirkungen des Traktates aus. Vor allem sind es die Vorarbeiten zu ihm, denen der entscheidende Beitrag zur Entfaltung der venezianischen Hochrenaissancearchitektur zugeschrieben wird. Die Datierung von Serlios Vorarbeiten ist jedoch unsicher.

Während seines Aufenthaltes in Venedig konnte Serlio nur zwei der sieben Bücher des Traktates fertigstellen, und sie erschienen erst wenige Jahre vor seiner Übersiedlung nach Frankreich: 1537 kam das ›vierte

Buch‹, über die Säulenordnungen, heraus und 1540 das ›dritte Buch‹, über die antiken Bauten in Rom und ganz Italien[20]. Die nächsten Bücher folgten erst fünf Jahre später[21]. Die Publikationen des sechsten und siebten Buches, deren Vorzeichnungen besonderes Gewicht für die venezianische Architektur beigemessen wird, hat Serlio nicht mehr erlebt[22]. Man nimmt an, daß Serlio kurz nach seiner Ankunft im Veneto mit der Bearbeitung des vierten und dritten Buches begann, denn den Kern des Materials für sie hatte er bereits aus Rom mitgebracht. Er brauchte es nur zur Publikation herrichten. Tatsächlich brachte Serlio schon 1528 eine Serie von Kupferstichen mit Basen und Kapitellen heraus, eine primitive Vorform des vierten Buches[23].

D. Howard hat jetzt jedoch auf die Bedeutung des Gesuches um Urheberschutz für diese Stiche hingewiesen, das Serlio am 18. September 1528 dem venezianischen Senat vorlegte[24]. Er kündigt dort weitere Publikationen an: »et non solo li sopraditti ordini, ma anchora intendiamo stampare varij Edificij in perspicientia, et altre varie cose antiche dilettevoli a qualunque«[25]. Eine entsprechende undatierte, aus antiken und bramantesken Elementen zusammengesetzte Architekturphantasie ist noch erschienen[26]. Das Gesuch zeigt Serlios Absicht, weitere Kupferstiche zu edieren, aber das ursprünglich verfolgte Ziel war noch recht bescheiden. Der Plan zu dem systematischen und kommentierten Traktat bestand offensichtlich nicht von Anfang an. Wann er gefaßt wurde, ist unklar. Die Vorarbeiten zu den ersten beiden Büchern waren jedenfalls nicht sehr ausgedehnt. Die Kritik an ihnen im Vitruvkommentar des Guillaume Philandrier (1544), die trotz ihrer grundlegenden Bedeutung für die folgenden Kritiker des Cinquecento in der neuen Forschung unbeachtet geblieben ist, beklagt, daß Serlio gezwungen gewesen sei, die Edition zu übereilen[27].

Im Vorwort zum vierten Buch entwickelt Serlio bereits die Konzeption für den gesamten Traktat[28]. Davon läßt sich die Vermutung ableiten, daß Serlio bereits an den folgenden Büchern arbeitete. Doch auch dies ist nicht sicher. Das vierte Buch geht nach Serlios eigenen Worten in seiner Gesamtheit auf Peruzzi zurück; die Einleitung räumt ein: »Di tutto quello, che voi trovarete in questo libro che vi piaccia, non darete gia laude a me, ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio da Siena«[29]. Diese Angabe bezieht sich nicht auf alle Einzelheiten, sondern besonders auf die gedanklichen Grundlagen. Die Annahme liegt nahe, daß auch die Konzeption des Gesamttraktates einem Entwurf Peruzzis folgt. Sie ist herzuleiten von seinen Studien für einen Vitruvkommentar[30]. Es hat den Anschein, daß sich Serlio, als er das Programm des Gesamttraktates ankündigte, noch nicht im klaren darüber war, wie die Ausführung im einzelnen aussehen sollte. Der Aufbau des siebten Buches stand noch 1545 nicht in allen Teilen fest[31]. Die Gestaltung gerade dieses Buches weist daraufhin, daß Serlio dort, wo ihm nicht genügend fremde Vorlagen zur Verfügung standen, Mühe hatte, das von seinem Lehrer vorgegebene Gerüst sinnvoll mit Inhalt zu füllen[32].

Serlio schreibt im Vorwort zum 1545 erschienenen ersten Buch, daß er sich erst mit der Unterstützung Franz I. der Bearbeitung der ausstehenden Bücher, die er aus Geldmangel in Italien nicht beginnen konnte, zugewandt habe[33]. Unzweifelhaft ist keine der erhaltenen Vorzeichnungen Serlios vor seiner Ankunft in Frankreich entstanden[34]. Nach 1541 scheint er dann mit großer Intensität die Vollendung des Traktates vorangetrieben zu haben. Er nahm von Anfang an alle folgenden Bücher in Angriff; aber der wesentliche Anteil der Arbeit am sechsten und siebten Buch fällt erst in die folgenden Jahre[35]. Die venezianischen Einflüsse, die sie überdeutlich zeigen, sprechen nicht dagegen. Serlio hat wie vordem aus Rom auch aus dem Veneto fremde Zeichnungen mitgenommen, als er nach Frankreich übersiedelte. Noch für das erst 1546 angeregte ›achte Buch‹ dienten ihm Zeichnungen und Erklärungen Marco Grimanis als Vorlage[36]. Es erhebt sich die Frage, ob es sinnvoller ist, von den problematischen frühen Datierungen der Studien zum Traktat oder von späteren Datierungen auszugehen, das heißt, ob man Serlios Stellung in der venezianischen Architekturgeschichte gerechter wird, wenn man ihn als den gebenden oder als nehmenden Teil betrachtet.

Serlio als Theoretiker

Der freundschaftliche Verkehr in den humanistischen Kreisen Venedigs und die daraus resultierende wohlwollende Kritik beweisen zwar, daß Serlio eine gewisse gesellschaftliche Stellung innehatte und sicher auch als Experte für Architektur[37] geschätzt wurde, aber über seine konkrete Stellung in der Architekturgeschichte des Veneto sagen sie wenig aus. Der Auftrag der Stadt Vicenza für einen Vorschlag zur Wiederherstellung des Stadtpalastes liefert indes einen An-

halt um abzuschätzen, welche Bedeutung Serlio als Architekt damals zugemessen wurde. Daß er überhaupt herangezogen wurde, zeugt nur von der Unschlüssigkeit des Rates, der über viele Jahre hinweg eine große Zahl von Architekten konsultierte, ohne zu festen Ergebnissen zu gelangen. Aufschlußreicher ist die Höhe der Honorierungen: Serlio erhielt für seine Mühe 2 scudi. Sansovino und Sanmicheli wurden für die gleiche Aufgabe jeweils mit der fünffachen Summe belohnt; Giulio Romano erhielt für ein ausführlicheres Gutachten sogar 50 scudi[38].

Die Unterschrift unter dem Gutachten von Francesco Giorgi zeugt, genau besehen, ebenfalls mehr von Serlios freundschaftlichen Verbindungen als von seinem künstlerischen Einfluß. D. Howard hat erkannt, daß dieses Gutachten keine grundsätzliche Kritik an dem begonnenen Bau darstellt, sondern eher im Gegenteil den Sinn hatte, die Ausführung voranzutreiben[39]. Daß tatsächlich die Absicht war, dem Architekten der Kirche, Jacopo Sansovino, den Rücken zu stärken, lehrt ein Blick auf den Personenkreis, der seine Unterschriften unter das Gutachten setzte: neben Serlio zeichneten Tizian und der heute kaum bekannte, von Aretino aber hochgerühmte Humanist Fortunio Spira[40]. Die Auswahl der Personen ist nicht durch ihre Kompetenz, sondern ihr Verhältnis zu Sansovino bestimmt. Es ist dessen und Aretinos engster Freundeskreis: In dem wegen seiner freundschaftlichen Intimität bekannten Brief vom Dezember 1550 an Serlio berichtet Aretino über das Befinden von Tizian, Sansovino und Spira: »Il Sansovino tutto vostro sta bene; il Fortunio, uomo degno, il medesimo«[41].

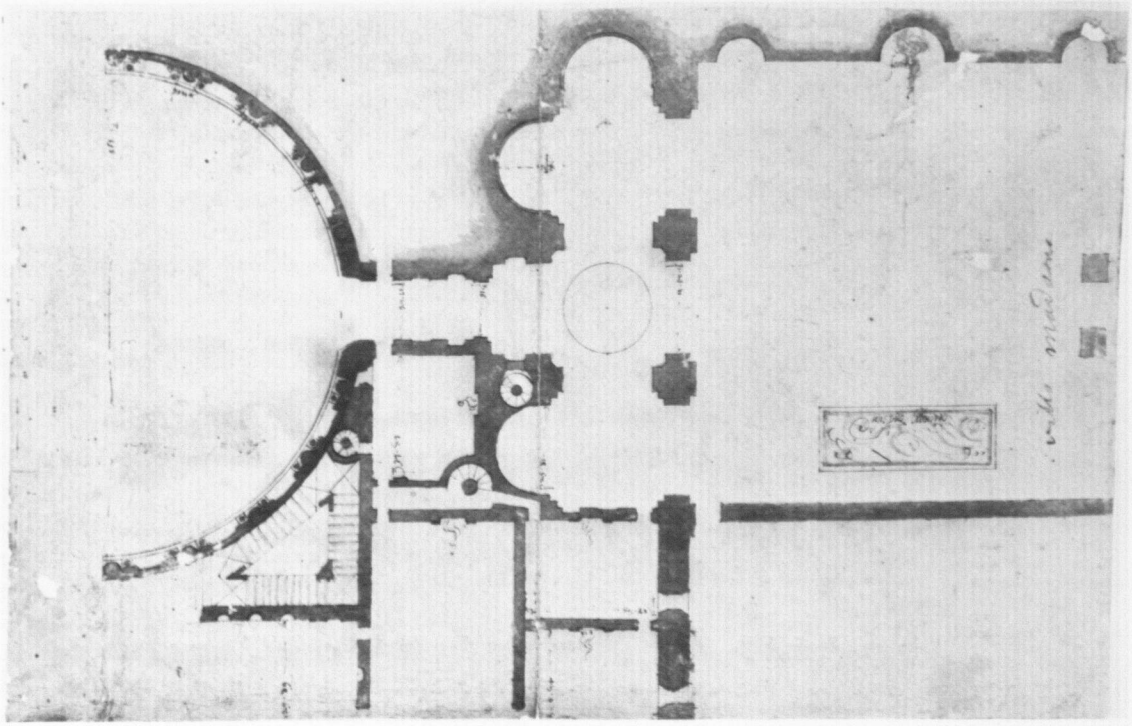
Der mehrfach beiläufig vorgeschlagenen Beteiligung Serlios an der Ausarbeitung des Gutachtens fehlt jede Grundlage. Aber dieser Vorschlag fordert dazu heraus, Serlios architekturtheoretische Leistung wenigstens kurz zu beleuchten[42]. Die Betrachtung hat zu unterscheiden zwischen den von Peruzzi übernommenen und den eigenständig konzipierten Teilen des Traktates. Die Abhängigkeit des vierten Buches von Peruzzi ist bereits erwähnt worden. Das dritte Buch stellt im Grunde kaum etwas anderes dar als ein Architekturmusterbuch von der Art, wie sie damals oft gezeichnet wurden. Die Abbildungen sind nach verschiedenen Vorlagen kopiert, nicht nur nach Peruzzi, dessen Anteil Vasari hervorhebt[43]. Die Legenden sind zum größten Teil mit der Angabe von Maßen gefüllt, die sonst in die Zeichnungen eingeschrieben wurden[44]. Ausführliche historische Abhandlungen sind ausdrücklich vermieden[45]. Dennoch geht die Absicht über die reine Illustration hinaus. Serlio betont oftmals die Absicht, die antike Architektur Vitruvs Traktat gegenüberzustellen.

Dieser Gedanke wird im Ansatz auf Peruzzi zurückgehen. Jedenfalls war er im Sangallo-Kreis aktuell[46]. Antonio da Sangallo geht im Vorwort zu einer geplanten Vitruvedition davon aus, die überlieferten Texte seien so unverständlich, unvollkommen und verfälscht, daß sie nicht ohne weiteres als Richtlinien genommen werden dürften[47]. Der ursprüngliche Sinn sei erst wiederzufinden durch Vergleiche mit ausgeführten Bauten der Antike. Es läßt sich zeigen, daß Serlios viertes Buch dieser Konzeption verpflichtet ist, und sie hat auch im dritten Buch ihre Spuren hinterlassen[48]. Eine Durchsicht des dritten Buches erweist jedoch, daß hier insgesamt ein anderer Tenor herrscht. Mehrfach wird Vitruv in sehr apodiktischer Weise als »unfehlbare und sakrosankte Doktrin« hingestellt[49]. Die Problematik der Textüberlieferung ist vergessen. Vergleiche der gezeigten Bauten mit Vitruv laufen zumeist nur auf Wertungen hinaus. Die erklärte Absicht des dritten Buches besteht darin, zwischen guten und schlechten Werken unterscheiden zu lehren, denn: »altro è imitare le cose antiche si come elle stanno apunto, & altro è saper fare elettione del bello con le autorità di Vitruvio, e rifiutare il brutto«[50]. Dies Programm ist merklich primitiver als die kritische Haltung Antonios und Peruzzis, die im Programm der Vitruvakademie eine moderner Quellenanalyse kaum nachstehende Weiterentwicklung fand[51].

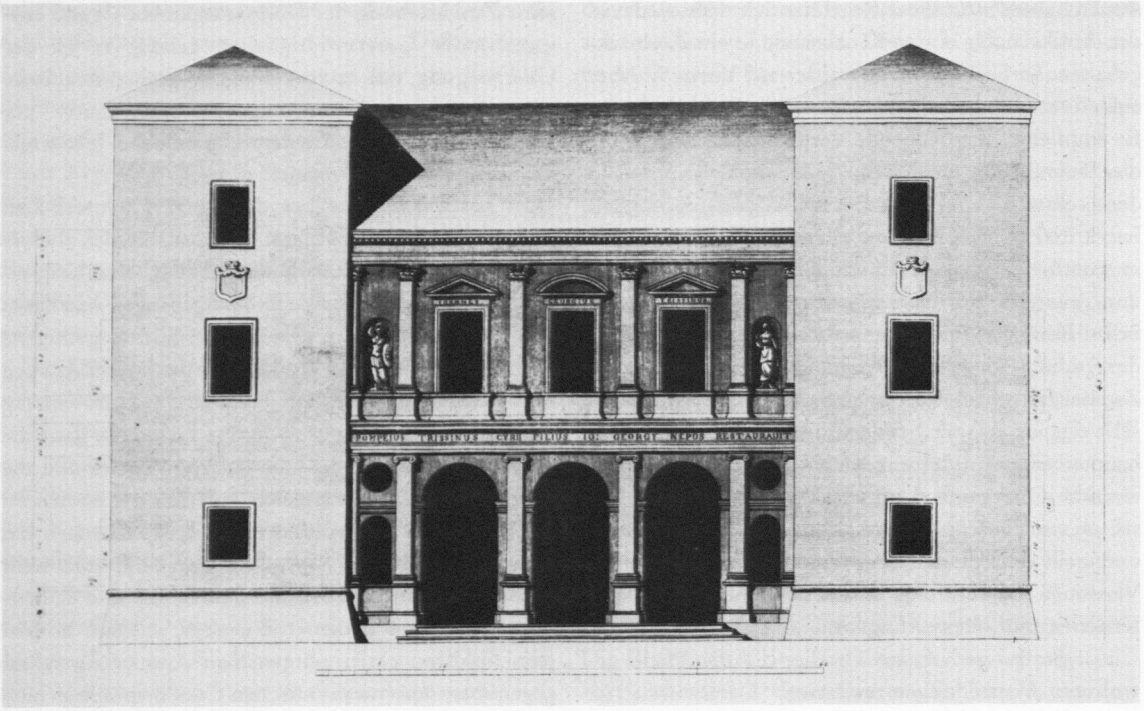
Die Durchführung von Serlios Konzeption bleibt jedoch noch weiter hinter dem Gedankengut der römischen Architekten zurück: Es sind hauptsächlich zwei Kriterien, von denen Serlio die Menge seiner Werturteile ableitet. Erstens mißbilligt er unter Berufung auf Vitruv die Verwendung von Zahnschnitt unter Konsolen an ionischen oder korinthischen Gesimsen[52]. Er findet reichlich Gelegenheit zur Wiederholung seiner Kritik, denn tatsächlich treten die beiden Elemente oft gemeinsam auf. Serlio selbst beklagt, »tal uso si è converso in consuetudine e legge«[53], aber er weigert sich, daraus zu lernen. Zweitens fordert Serlio, daß sich die Höhen von übereinanderliegenden Stockwerken nach oben zu jeweils um ein Viertel verringern. Das soll auch für Bauten mit mehr als zwei Geschossen gelten, wenn sie nicht sehr große Dimen-

sionen haben[54]. An diese Regel hat sich wohl weder in der Antike noch in der Renaissance je ein Architekt gehalten. Serlio beruft sich wieder auf Vitruv[55]. Aber auch dieser hat keine derart starre Maxime aufgestellt. Er empfiehlt entsprechende Verhältnisse lediglich für die Säulenhallen um Märkte[56]. Dennoch mißt Serlio dem selbstgeschriebenen Gesetz Allgemeingültigkeit bei, kritisiert nach ihm und richtet sich selbst danach in sämtlichen eigenen Entwürfen, die er im vierten und dritten und in den späteren Büchern abbildet[57]. Selbst Bramante, im übrigen als Gründer und Leuchte der guten und wahren Architektur gefeiert, der im Zweifelsfall volles Vertrauen verdient[58], erfährt stillschweigend entsprechende Korrekturen. Serlio behauptet entgegen der augenfälligen Wirklichkeit, das ionische Obergeschoß im unteren Hof des Belvedere sei um ein Viertel niedriger als die dorischen Arkaden und stellt es in diesem Sinn verändert dar[59]. Im festen Vertrauen darauf, daß solche Regeln angemessene Kriterien zur Bewertung von Architektur liefern, scheut Serlio auch keine Urteile, die die Pfade gewohnter Vorstellungen verlassen. Denkwürdig ist seine Zuschreibung des Kolosseums. Auf Grund entsprechender Gesetzwidrigkeiten gelangt er zu der Überzeugung, daß es von einem deutschen Architekten errichtet wurde: »e tengo per certo che ... per aventura questo fu Thedesco: percioche le cornici hanno alquanto de la maniera tedesca«[60].

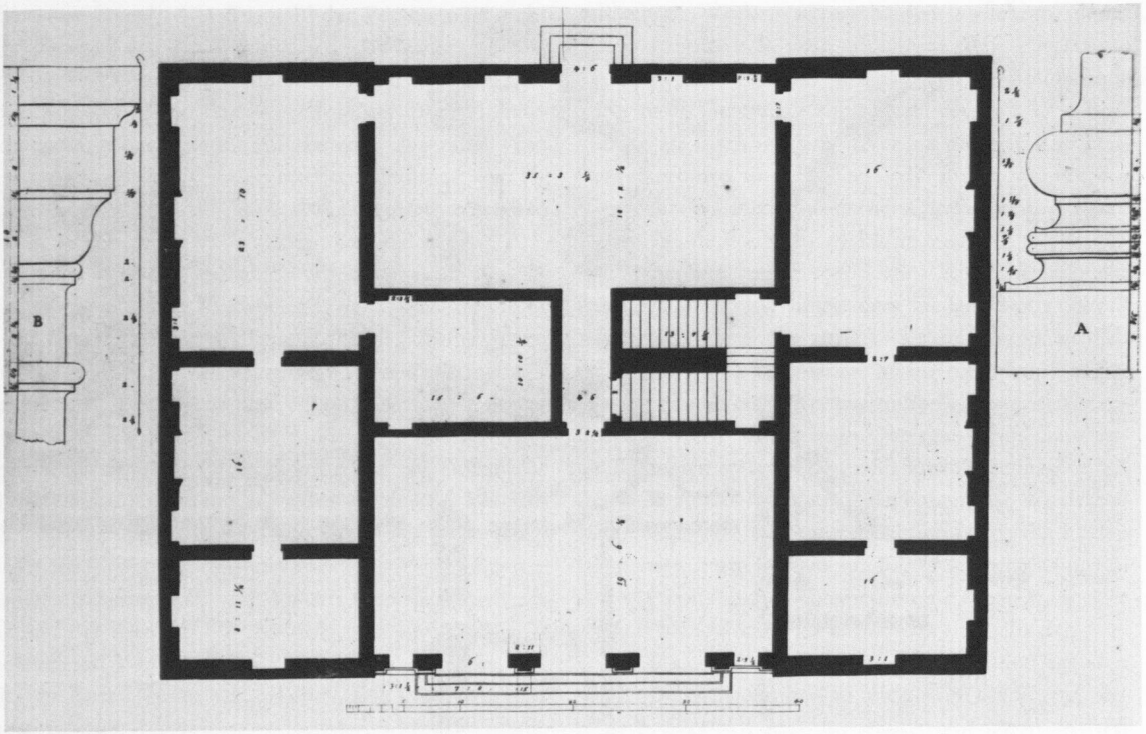
Es ist schwer vorstellbar, daß von den theoretischen Teilen des dritten und vierten Buches, die sich als Serlios geistiges Eigentum herausschälen, eine tiefgreifende Wirkung auf das Veneto ausgegangen sein kann. Die von unbedingtem Glauben an Vitruv getragene Kritik an den antiken Werken war zu ihrer Zeit auch im Veneto bereits überholt. Schon die 1511 in Venedig erschienene Vitruvausgabe des Fra Giocondo hatte die Unvollkommenheit des überlieferten Textes und die Notwendigkeit des Vergleichs mit antiken Bauten zu einem rechten Verständnis dargelegt[61]. Cornaro hat einen übertriebenen Vitruvkult abgelehnt und stellt den Abhandlungen über alte Bauformen und Säulenordnungen, von denen, wie er sagt, »ne son hormai pieni i libri«, einen zeitgemäßen Architekturtraktat gegenüber, der von praktischen Gesichtspunkten aus-



1 Unbekannter Italiener, Villa Madama. Wien, Albertina



2 Villa Trissino, Cricoli (Vicenza), Aufriß (nach Bertotti Scamozzi)



3 Villa Trissino, Cricoli (Vicenza), Grundriß (nach Bertotti Scamozzi)

geht[62]. Trissinos allerdings sehr knappes Fragment eines Architekturtraktates wahrt ebenfalls eine kritische Distanz zu Vitruv[63]. Seine Auslegungen des antiken Textes im einzelnen sind, soweit man sich ein Bild von ihnen machen kann, unabhängig von Serlio und Peruzzis Vorlagen. Die große Vitruvedition des Daniele Barbaro, zu der Palladio Illustrationen lieferte, scheint direkt auf die Vorstellungen zurückzugehen, die sich im Kreis der Architekten in Rom gebildet hatten[64]. Auch in Palladios ›Quarto libro‹, über die antiken Tempel, fehlt die unfruchtbare Kritik an den antiken Bauten[65]. Das Vorwort führt aus, daß sich Vitruv und die überlieferten Reste der Antike gegenseitig zum Verständnis ergänzen: »E non dubito che coloro, che leggeranno questo libro, e consideranno diligentemente i disegni; non siano per prendere intelligenza di molti luoghi, che in Vitruvio sono riputati difficilissimi«[66].

Serlio und Giangiorgio Trissino

Ein dokumentarischer Nachweis über eine Bautätigkeit Serlios in Italien konnte bisher nicht erbracht werden. Mehrfach ist dagegen belegt, daß er als Dekorateur und Perspektivmaler wirkte: Marcanton Michiel sah ein Bild des Giovanni Cariani, dessen Architekturstaffage von Serlios Hand stammte[67]; er schuf die Holzdecke der Sala dello Scrutino im Dogenpalast[68] und arrangierte ein Schauspiel im Hause Da Porto in Vicenza[69]. Diese beiden Werke schildert Serlio selbst mit sichtlichem Stolz in seinem Traktat[70]. Irgendeine Beschäftigung als Architekt im Veneto erwähnt er hingegen nicht. Dennoch hat man ihm eine direkte oder indirekte Beteiligung an der Planung der bedeutendsten Bauten, die damals im Veneto entstanden, zugewiesen.

Am Ende des dritten Buches stellt Serlio die Villa Madama dar (die Seitenzahlen der besprochenen Holzschnitte Serlios sind jeweils für die Erstausgaben und die im Reprint vorliegende Ausgabe von 1619 nachgewiesen)[71]. Der Grundriß ist durch diverse Verzeichnungen, verschiedene eigenwillige Abwandlungen und die für Serlio charakteristische symmetrisierende Vereinheitlichung beträchtlich entstellt, aber die Legende erklärt die Abweichungen vom Baubestand, soweit sie dem Autor bewußt waren (vgl. Abb. 1)[72]. Serlio ist hier wie zumeist im dritten Buch – wenn auch mit Einschränkungen – um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung bemüht[73]. Das läßt sich vom Aufriß der Fassade, den er abbildet, nicht ohne weiteres behaupten. Ohne zu übertreiben, darf man wohl sagen, daß der Holzschnitt mehr Unterschiede zum ausgeführten Bau als Gemeinsamkeiten mit ihm aufweist. Nur der ausdrückliche Hinweis in der Legende erlaubt überhaupt eine sichere Identifizierung[74].

Verändert hat Serlio die Proportionen der gedrungenen Arkaden Raffaels; er hat sie so weit erhöht, daß ihr Scheitel fast das Gebälk berührt. Alle weiteren Teile der Darstellung sind freie Erfindungen Serlios: die seitlich rahmenden schmalen Traveen, der dreistufige Treppensockel, und vollends stammt von ihm das gesamte Obergeschoß. Nichts spricht dafür, daß die Differenzen zwischen dem Holzschnitt und dem ausgeführten Bau auf einen Entwurf Raffaels zurückgehen. Insbesondere besteht Einigkeit darüber, daß nie ein Obergeschoß geplant gewesen ist[75].

So weit sich der Holzschnitt von der Villa Madama entfernt, so nah kommt er einem anderen Bau: der Villa Trissino in Cricoli bei Vicenza (Abb. 2-4)[76]. Ionisches Erdgeschoß mit drei bis zum Gebälk hochgezogenen schlanken Arkaden über flachem Treppensockel, korinthisches Obergeschoß mit übergiebelten

4 Villa Trissino, Cricoli, Fassade (Ausschnitt)

Fenstern, seitlich rahmende schmale Traveen, alle Hauptelemente des Holzschnittes entsprechen der Fassade der Villa in Cricoli. Nur das Gebälk und die gedrungenen Piedestale mit ihren charakteristischen Schwellungen schließen letztlich eine Verwechslung aus. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß ein direkter Zusammenhang zwischen der Villa Trissino und dem Holzschnitt besteht.

Der kastellartige Kernbau der Villa Trissino entstand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts[77]; zwischen 1532 und 1537 wurde ihm die heutige Ordnung zwischen zwei Eckrisaliten vorgeblendet[78]. Sie gilt als erste Villenfassade der Hochrenaissance im Veneto. Giangiorgio Trissino, der Eigentümer der Villa, hat die Fassade selbst geplant. Dies geht aus einem Brief seines Freundes Girolamo Gualdo vom Jahre 1538 und späteren Zeugnissen hervor[79], und es ist durchaus plausibel, da sich der große Humanist auch eingehend mit der Architekturtheorie beschäftigt hat und einen Vitruvkommentar herausgeben wollte[80]. Es sind mehrere Entwürfe bekannt, die Trissino eigenhändig für seinen Stadtpalast in Vicenza angefertigt hat[81].

Über die Art der Verbindung zwischen Serlios Holzschnitt und der Fassade der Villa Trissino besteht in der neueren Forschung weitgehende Einigkeit. Obwohl nicht zu bestreiten ist, daß die Fassade in Cricoli früher als der Holzschnitt entstand, nimmt man allgemein an, daß Trissino von Serlio abhängig sei. Man hält eine Vorzeichnung zum dritten Buch für sein Vorbild[82]. In Wahrheit hat die Forschung noch nie dem akademischen Theoretiker und kultivierten Schöngeist, als der Trissino gemeinhin erscheint, den eigenständigen Entwurf eines so bahnbrechenden Werkes zugetraut wie es die Fassade seiner Villa darstellt[83]. Bevor Serlios Einfluß diskutiert wurde, hat man eine Beteiligung anderer Architekten erwogen, Falconettos oder des jungen Palladio[84].

Aber es erhebt sich die Frage, ob man wirklich Serlio einen so großen Wurf zuschreiben darf. Wie dürftig sind die Holzschnitte im dritten Buch, bei denen er auf die eigene Phantasie angewiesen war, die Darstellung von Poggio Reale oder der Aufriß der Variante von Poggio Reale[85]. Man wundert sich, warum er statt dieses im dritten Buch ganz fehl plazierten Idealentwurfes nicht die Villa Trissino abgebildet hat, wenn er wirklich ihre Planung beeinflußt hat, wo er doch sonst viel kleinere eigenständige Leistungen besprochen hat. Selbst im siebten Buch, wo sie als Beispiel einer gelungenen Modernisierung einen sehr glücklichen Platz gefunden hätte, fehlt ein Hinweis auf die Fassade der Villa Trissino. Wenn auch nicht zweifelhaft erscheint, daß Serlio mit Trissino verkehrte, bleibt doch fraglich, ob er ihn bereits vor 1539 getroffen hat, als er in Vicenza weilte.

Ohne Serlios Holzschnitt zu bemühen, läßt sich die Fassade in Cricoli der Stilentwicklung ihrer Zeit konsequent einordnen. Die Voraussetzung für den Entwurf bilden die vicentinischen Villen des Quattrocento, die von venezianischen Patriziern in Anlehnung an die venezianische Architektur konzipiert wurden[86]. Diesen Typ repräsentieren heute noch die Ca' Brusà in Lovolo oder der Palazzo Colleoni-Porto in Thiene[87]: Ihre Fassaden, jeweils von zwei seitlichen Risaliten begleitet, öffnen sich in der Mitte durch Arkaden im Untergeschoß; das Obergeschoß öffnet sich in einer kleineren Loggia oder einer Fensterflucht. Ein wenig freundlicher Kommentar zum Umbau des Vaters im Testament, das Ciro, der jüngere Sohn Trissinos, am 11. März 1579 niederlegte, deutet daraufhin, daß die Villa Trissino in ihrem ursprünglichen Zustand ganz ähnlich gegliedert war[88]. Man darf demnach annehmen, daß Trissino die alte Bausubstanz nicht ganz zerstören, sondern im modernen Geschmack verkleiden wollte[89]. Die Disposition der neuen Fassade war also von vornherein zu einem wesentlichen Teil vorgegeben.

Die Kenntnis der Hochrenaissancearchitektur, die die Fassade in Cricoli voraussetzt, hat sich Trissino auf mehreren Reisen angeeignet. Er ist vor dem Umbau seiner Villa mehrfach nach Rom gereist und hat sich dort lange aufgehalten[90]. Er stand in freundschaftlicher Beziehung mit vielen einflußreichen Kardinälen, seine Verbindungen zu den beiden Medicipäpsten waren besonders eng. Sie betrauten ihn beide mit diplomatischen Missionen. Clemens VII. lud ihn gleich nach seiner Wahl zum Papst nach Rom ein[91]. Es ist bei Trissinos offenkundigem Interesse für die Baukunst kaum denkbar, daß er nicht die neuen Stilströmungen der Hochrenaissance studiert hätte. Sicher war er vertraut mit den Arbeiten an der Villa Madama, die Clemens VII. schon als Kardinal mit dem größten Engagement vorangetrieben hatte[92]. Wichtiger als die Villenanlage am Monte Mario wurde für die Villa in Cricoli die Farnesina[93]. Der ganze Bautyp ist verwandt. Die Farnesina bildet die wesentlichen Züge der

Fassadengliederung ebenso wie des Grundrisses der Villa Trissino vor. Am nächsten kommt dem Grundriß jedoch Antonio da Sangallos Projekt für die Villa des Kardinals Marcello Cervini al Vivo (Abb. 14). Gemeinsam ist die Abfolge von Mittelloggia, Durchgang zwischen zwei Treppenräumen und Hauptsaal zwischen zwei seitlichen Suiten von Wohnräumen[94].

Als verbindendes Glied zwischen den römischen Bauten und der Villa Trissino erscheint das Werk Falconettos, der nach wiederholten Aufenthalten in Rom den Stil der Hochrenaissance in die venetische Architektur eingeführt hat. Der ganze Stil der Fassade in Cricoli, deren zurückhaltende Flächigkeit und harmonische Ausgewogenheit, steht in der Nachfolge Falconettos. Die Loggia Cornaro hat Trissino als Vorbild gedient. Sie zeigt nicht nur einen vielfach entsprechenden Aufriß mit Giebelfenstern zwischen flachen Pilastern über Arkaden im Erdgeschoß. Hier finden sich auch viele Einzelheiten, die Trissino übernahm: die Piedestale der Pilaster und Sockel der Fenster, deren Giebel, die ionischen Kapitelle und das schöne Kranzgesims.

Die praktische Ausführung der Bauarbeiten an der Fassade in Cricoli lag, wie man annehmen muß, in den Händen der Werkstatt von Pedemuro, die an den meisten bedeutenden Bauaufträgen der Zeit im vicentinischen Raum beteiligt war[95]. Sie konnte Trissino dort, wo ihm die praktische Erfahrung fehlte, sicher ausreichend unterstützen. Sie war nicht nur in der Lage, technische Probleme zu bewältigen; Sanmicheli hatte ihr eine gediegene Kenntnis römischer Architekturformen vermittelt[96]. Der junge Palladio wirkte am Umbau der Villa Trissino mit. Obgleich belegt ist, daß er nur als »manuale e garzone«[97] der Werkstatt von Pedemuro beteiligt war, ist bei der künstlerischen Eigenständigkeit, die man ihm heute schon in seiner Frühzeit zuweist[98], zu erwarten, daß er Einfluß auf die Gestaltung der Fassade nahm. Seine Beratung gab wohl den Anstoß zu der folgenden Förderung durch Trissino.

Aber die Fassade der Villa Trissino stellt kein Surrogat aus fremden Errungenschaften dar, sie besitzt einen unverwechselbar eigenen Charakter. In ihrer kühlen Perfektion und der reißbretthaften Härte, mit der sich die Formen gegeneinander absetzen, gibt sie sich als das Werk eines Akademikers zu erkennen. Jedes Detail legt Zeugnis ab von Trissinos intensiven Studien antiker Architektur. Schon Ottavio Bertotti Scamozzi machte auf die Proportionen der gedrungenen korinthischen Kapitelle des Obergeschosses aufmerksam[99]. Sie folgen Vitruvs Regel[100], nach der Trissino in ›L' Italia liberata dai Goti‹ auch die Säulen im Hof des Palastes der Acrazia beschrieben hat[101]: Ihre Höhe einschließlich des Abacus entspricht dem unteren Durchmesser der Pilaster. Da die meisten und gerade die schönsten antiken Kapitelle, die bekannt waren, merklich schlanker sind, hielt man zumeist Vitruvs Text an dieser Stelle für verdorben und glaubte, ursprünglich sei die Höhe ausschließlich des Abacus gemeint gewesen. Diese Meinung vertritt auch Serlio[102]. Die ionischen Basen der Villa Trissino richten sich ebenfalls genau nach Vitruv, sie übernehmen sogar den auffallend dicken oberen Wulst, den er vorschreibt[103]. Serlio hält den antiken Text hier abermals für verdorben und empfiehlt eine anders proportionierte Variante[104]. Auch die attischen Basen, die Trissino der korinthischen Ordnung gibt, hätte Serlio kaum gutheißen können. Er wendet sich gegen die verbreitete Anschauung, sie gehörten zur Ionica oder Korinthia, und beansprucht sie als festen Bestandteil der dorischen Ordnung[105].

An diesen Details erkennt man, daß Trissino eigenständig plante. Seine Unabhängigkeit von Serlio erweist sich auch in einem anderen Verstoß gegen eines von Serlios Dogmen: das Obergeschoß ist nicht um ein Viertel niedriger als das Loggiengeschoß[106]. Die Geschoße sind fast gleich hoch, und nicht zuletzt auf diesen Proportionen beruht die harmonische Wirkung von Trissinos Fassade.

Serlios Darstellung der Villa Madama und die Villa Trissino sind bisher nie eingehender miteinander verglichen worden. Nur deshalb scheint es überhaupt möglich gewesen zu sein, daß Serlios Holzschnitt als Vorbild der Fassade in Cricoli in Betracht gezogen werden konnte. Den ausführlichsten Vergleich, der bisher vorliegt, hat W. Wolters vorgenommen[107]. Aber auch er stellt als Unterschiede zwischen der Villa in Cricoli und dem Holzschnitt nur den verschiedenen Rhythmus der Fenstergiebel und das Fehlen der Tabernakelrahmung um die oberen Nischen fest, und zieht das Fazit, daß diese Modifizierungen der einigermaßen bescheidene Beitrag Trissinos zu dem von Serlio kopierten Entwurf wären.

Aber es gibt wohl entscheidendere Modifizierungen: Serlio, im festen Vertrauen auf die Unfehlbarkeit des von ihm verfochtenen Gesetzes über die richtigen

Verhältnisse von Stockwerken zueinander, hat das Obergeschoß um ein Viertel niedriger als das Loggiengeschoß dargestellt. Durch die gewaltsame Komprimierung der Höhe fehlt ihm der Platz, die Piedestale der unteren Ordnung zu wiederholen und er erfindet eine ausgesprochen farblose Sockelzone; das Gebälk lastet schwer auf den Fenstern, neben den Fenstern bleibt ein undefinierter Freiraum, die verkleinerte, geradezu zierliche Ordnung oben steht in keinem Verhältnis mehr zu den stämmigen Pilastern der Loggia. Unten herrscht ein unmotivierter Kontrast zwischen den schlanken Arkaden und den robusten Elementen von Raffaels Gliederung. Die Fassade in Cricoli kommt wegen der seitlichen Risalite ohne eine Verstärkung der Gliederung an den Ecken aus. Serlio, gedankenlos dem Vorbild folgend, bemüht sich ebenfalls nicht um eine regelrechte Ecklösung, obwohl er keine Eckrisalite zeigt. Er verstößt damit gegen ein elementares Gesetz aller mittelitalienischen Hochrenaissancearchitektur. Serlios Fassade fehlt auch nach oben zu ein angemessener Abschluß: Während unten das wuchtige Gebälk, das von der Villa Madama stammt, mit geschwelltem Fries und kräftigem Zahnschnitt vorherrscht, mündet die Fassade oben in ein mattes Profil ohne irgendeinen markanten Charakter. Dabei hat Serlio selbst im dritten Buch wiederholt kraftvolle Kranzgesimse empfohlen[108] und der obere Abschluß von Renaissancepalästen wird gewöhnlich durch weit ausladende, oft mit besonderer Sorgfalt entworfene Gesimse betont. Trissino bildet die Gesimse entsprechend dem ganzen flächigen Stil seiner Fassade betont zurückhaltend und ziemlich gleichförmig aus. Aber der setzt mit umsichtiger Ökonomie nur oben den Zahnschnitt als bekräftigendes Abschlußmotiv ein.

Während die Fassade der Villa Trissino eine geschlossene Einheit bildet, mischt Serlio ziemlich gedankenlos die unterschiedlichen Elemente der Fassaden Raffaels und Trissinos. Trissino erweist sich als ein sorgfältiger und kluger, wenn vielleicht auch etwas akademischer Architekt, während sich Serlios Holzschnitt als eine flüchtige und eklektische Arbeit darstellt. Ohne Zweifel hat nicht Serlio die Fassade Trissinos angeregt, sondern umgekehrt diese hat ihn angeregt. Den Anlaß für das Plagiat im dritten Buch gab vielleicht das neue Motiv der seitlichen Rahmung einer Flucht von drei Arkaden durch schmale Traveen[109]. Es beeindruckte ihn so stark, daß er es als eigene Anfügung an Raffaels Bau hervorhob[110]. Die Usurpierung eines fremden Entwurfs als künstlerisches Eigentum steht nicht einzigartig da im dritten Buch. Auch die Variante von Poggio Reale gibt Serlio als eigenen Gedanken aus, obwohl der Grundriß eine wörtliche Kopie nach einer Vorlage Peruzzis darstellt[111]. Die schmalen Traveen seitlich der Gartenloggia der Villa Madama konnte Serlio mit mehr Recht für sich in Anspruch nehmen, weil er ihre Gliederung im römischen Stil nach dem Vorbild der rhythmischen Traveen im oberen Belvederehof umgeformt hat[112].

Serlio und Alvise Cornaro

Im siebten Buch, das 1542-1553 in Frankreich entstand, stellt Serlio unter dem Titel ›D'un particolare appartamento in una casa in Padova‹ das sog. Odeon Cornaro vor: »Qualunque cosa, che io vedrò d'Architettura, che mi piaccia, non sarò tanto altiero delle cose mie, ch'io non la metta in questo mio libro de gli accidenti, a sodisfattione di coloro, c'hanno piacere di veder diverse cose. Per la qual cosa ricordandomi d'haver veduto in Padova in Italia nella casa di Messer Luigi Cornaro un'appartamento nell'entrar del cortile di quà dalla bella loggia: il quale il nobile gentilhuomo fece fare per le musiche, come quello che si dilettava di tutte l'arti nobili, & virtù singolari: & massimamente dell'Architettura (come ne fà buon testimonio la bella loggia nella fronte del cortile) non ho voluto manchare di publicarne il disegno«[113].

Der Grundriß ist, wie die Lage der Treppe und der hinteren Zimmer zeigt, seitenverkehrt[114]; im übrigen stimmt die Aufteilung generell mit dem ausgeführten Bau überein. Allerdings hat Serlio die Nebenräume beträchtlich vergrößert[115]. Das zentrale Oktogon verliert seine beherrschende Stellung und verkümmert fast zu einer Art von Vestibül für die anschließenden Gartenräume. Die Modifizierung genügt, um Cornaros Bau, dessen Disposition durch die Bestimmung zum Musizieren geprägt ist, seinen eigentlichen Charakter zu nehmen. Hier wie an vielen anderen Stellen seines Traktates[116] zeigt sich Serlio hauptsächlich an einem originellen Formgedanken (inventione) interessiert; es geht ihm um die Eingliederung eines achteckigen überkuppelten Zentralraumes in einen Profanbau[117].

Im Aufriß und Querschnitt der folgenden Seiten ist das Odeon kaum wiederzuerkennen[118]: Es ist aufgestockt nach der Art französischer Reihenhäuser[119].

Die Fassade sieht entsprechend aus, sie ist mit großen französischen Fenstern durchbrochen, die besonders auch die Zwischengeschosse erleuchten[120]. Man hat vermutet, daß der Herausgeber die Holzschnitte falsch angeordnet habe. Aber diese Möglichkeit schließt jedenfalls die Legende zum Querschnitt aus[121]. Serlios Holzschnitte liefern, wie bereits gezeigt worden ist, mehrere Beispiele für die freie Veränderung von Bauten unter dem Eindruck neuer Architekturformen.

Das Odeon entstand kurz vor 1530/33[122]. Es stellt einen Teil des ›Musengartens‹ dar, den Cornaro hinter seinem Haus in Padua anlegte. Dieser Hof hätte eine geschlossene Einheit gebildet, wenn er vollendet worden wäre, obwohl er vielleicht nicht von vornherein als Gesamtheit geplant war. Er wäre zugleich Statuenhof nach römischem Vorbild[123] und offener Theaterraum gewesen[124]. Als scenae frons diente die, wie Serlio sagt, an der Front, gegenüber dem Eingang gelegene, Loggia Falconettos. Gegenüber dem Odeon, das in der Mitte einer der Langseiten liegt, war ein entsprechender Bau geplant, der vielleicht als Studiolo für gelehrte Dispute oder Dichterlesungen gedacht war[125].

F.E. Keller hat gezeigt, daß die Gestalt des Odeons eine bewußte Reminiszenz an die Villa des Marcus Terentius Varro enthält, der das große Vorbild für Cornaros Studien über die »sacra agricoltura« bildete[126]. Der Grundriß folgt einer Rekonstruktion des späten 15. Jahrhunderts der als »Istudio di Marcho Varrone a S.to Germano« (Giuliano da Sangallo) bekannten Ruine bei Cassino. Francesco di Giorgio hat eine realistische Bauaufnahme überliefert: sie zeigt nur an der Eingangsseite des Oktogons eine Flucht dreier paralleler Räume[127]. Giuliano da Sangallo hat dann vier gleiche solcher Raumfluchten ergänzt[128]. Diese Rekonstruktion wurde von vielen späteren Zeichnern übernommen[129]. Besonders im Codex Escurialensis fällt die Vergrößerung der in Wirklichkeit kleinen Raumfluchten auf[130]. Cornaro und Falconetto, die vielleicht die Ruine kannten[131], haben sich anscheinend nicht auf diese weitverbreitete Rekonstruktion gestützt, sondern folgten Buonacorso Ghiberti, der unabhängig von Giuliano nur zwei kurze dreiteilige Raumfluchten und an den Seiten jeweils einen schmalen zwischen zwei breiten Räumen angibt, so daß sich der Grundriß zum Quadrat schließt[132].

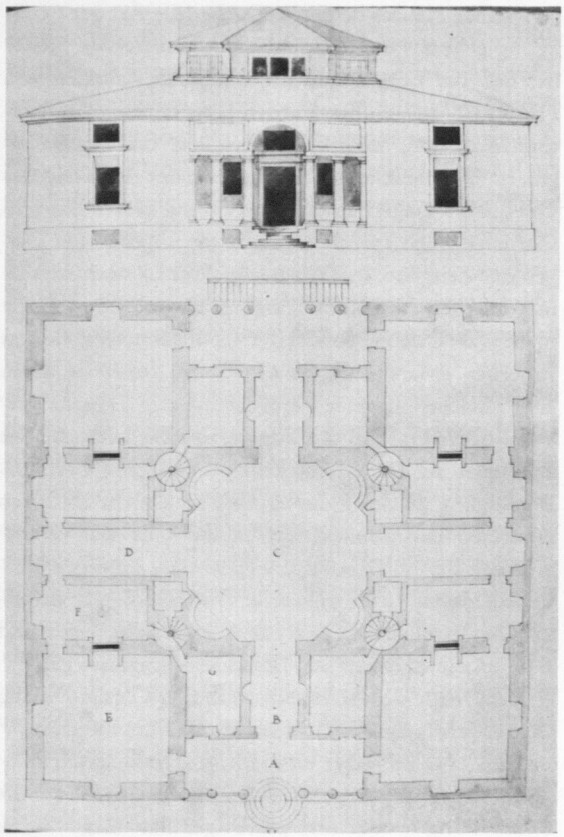
Cornaros Verdienste um die Architektur sind von den Zeitgenossen hoch gerühmt worden[133]. Palladio würdigt sein »eccelente giudizio«[134], Francesco Marcolini seinen »sopra humano intelletto«[135], Pierio Valeriano widmet ihm das Buch über Steine und Bauwesen in seiner ›Hieroglyphica‹ mit der Begründung »Quando hodie nemo privatorum hominum fabricae rationem pulchritudinem et elegantiam te uno melius intellexit, intellectamque in usum et artem evexit«[136]. Als »gran Fabbricatore« und »esecutrice di vera Architettura« ist er gefeiert worden[137]; Serlio nennt ihn in der Widmung der ersten Ausgabe des vierten Buches »non solamente Architetto da se grande, ma fautor grandissimo di tutti gli Architetti«[138]. Serlio, Marcolini, Palladio preisen die Bauten beim Wohnhaus in Padua, dem Aretino in einem Dankesbrief als »regia casa vostra« schmeichelt[139]. An dieser Anlage hat Cornaro besonders gehangen. Er rühmt sie in seinem selbst verfaßten Nachruf[140] und widmet der Sorge um ihre Erhaltung und Fertigstellung breiten Raum in seinen Testamenten[141].

Nach Vasari war Cornaro an der Planung der Anlage seines Hauses beteiligt[142]. Aber die Art der Beteiligung geht aus dem Bericht nicht klar hervor. Sicher ist, daß die Loggia und die seitlichen Arkaden von Falconetto ausgeführt wurden. Das bezeugt Marcanton Michiel[143], und Falconetto hat die Loggia signiert[144]. Wahrscheinlich ist er auch der Architekt des Odeons[145]. Gegen eine Zuschreibung dieses Baus an Cornaro selbst sprechen gerade die angeführten Elogen der Zeitgenossen. Als Beispiel für Cornaros architektonisches Verständnis heben sie an erster Stelle nicht das Odeon, sondern stets Falconettos »loggia superba« (Marcolini) hervor; Serlio führt sie allein an[146]. Selbst in seiner Besprechung des Odeons verweist Serlio nur auf die Loggia, um das Interesse des Bauherrn an der Architektur zu belegen. Cornaros Beteiligung an der Planung wird sich nicht auf einen einzelnen Bau konzentriert haben[147]. Er war verantwortlich für die Gesamtkonzeption des außergewöhnlichen Hofes[148], die generelle Disposition der einzelnen Bauten vielleicht und für technische Anlagen und Bauverfahren, denen sein besonderes Interesse galt[149].

Am Dekor der Architektur hat sich Cornaro wenig interessiert gezeigt. In seinem Architekturtraktat[150] verzichtet er mit einer unüberhörbaren unterschwelligen Polemik gegen weltfremdes Theoretisieren auf die Behandlung großer und prächtiger Bauanlagen[151]; er übergeht die Säulenordnungen »perche ne son hormai pieni li libri, et oltre a ciò una fabrica può ben esser

bella, e commoda, et non esser nè Dorica nè di alcuno de tali ordini, come è in questa Città la giesia di S. Marco, et in Padova quella del Santo«[152]. Statt Vitruv empfiehlt er den gesunden Menschenverstand, um bequem und zweckmäßig zu bauen[153]. Cornaro hat sich nie entschließen können, die Fassade seines Wohnhauses im neuen Stil einheitlich zu gestalten, obwohl ein Modell vorlag[154]. Der selbst verfaßte Nachruf rühmt an der Anlage des Hauses nicht Eleganz und Antikenrezeption, sondern die schöne Lage, die Gärten und praktische Einrichtungen[155].

Nicht nur das Odeon Cornaro, sondern auch dessen Vorbild hat eine ganze Reihe von Entwürfen in Serlios sechstem und siebtem Buch angeregt[156]. Unter ihnen ragt die »seconda casa fuori della città« (Abb. 5) heraus durch die klare Disposition des Grundrisses und den schlichten eingeschossigen Aufriß mit über die Nebenräume erhöhtem Mitteloktogon, das von



5 Serlio, Seconda casa fuori della città. Wien, Österr. Nationalbibliothek

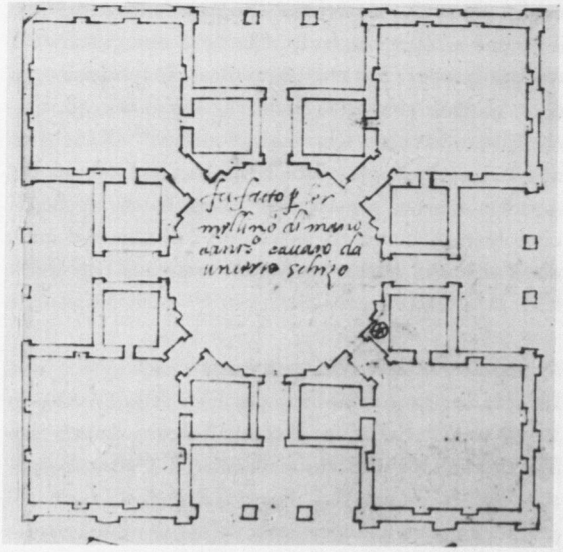
Oberlichtern erhellt wird[157]. Wahrscheinlich gibt Serlio hier sein Abbild davon, wie sich Cornaro und Falconetto den ursprünglichen Aufriß des ›Istudio di Marcho Varrone‹ vorstellten. Serlios Grundriß übernimmt vom Odeon den geschlossenen Umriß, aber es kann nicht übersehen werden, daß die Verteilung der Nebenräume dem Vorbild Giulianos da Sangallo folgt. Die Länge der seitlichen Raumfluchten erinnert an den Codex Escurialensis; ähnliche Dispositionen um einen runden oder oktogonalen Zentralraum mit Oberlicht (»lume superficiale«) entwirft Francesco di Giorgio[158]. Die Eingangsloggia ist herzuleiten aus einem Plan wie Giulianos Villenprojekt für Lorenzo il Magnifico auf fol. 9 des Codex Barberini[159], das im ganzen wichtig für das siebte Buch geworden ist, der von Giuliano ausgehenden Rekonstruktion des ›Istudio di Marcho Varrone‹ im Codex Coner[160] oder anderen Zeichnungen des Sangallo-Kreises. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit Entwürfen Antonio da Sangallos, die für eine Villa Mellini bestimmt waren (Abb. 6)[161].

Mehrfach ist bereits der nachhaltige geistige Einfluß Cornaros auf Serlio hervorgehoben worden[162]. Nicht nur die Form des Odeons, sondern auch die praktischen Einrichtungen in Cornaros Haus haben Serlio beeindruckt. In der Legende zum Querschnitt des Odeons bespricht er die Technik des Gewölbes im Mittelsaal: »Et perche a gli angoli della volta v'andaria gran riempimento di materia soda, & caricaria i fianchi delle mura: il buon gentilhuomo gli fece riempire di vasi diversi, & voti, che tal cosa haveva veduto nelle rovine antiche«[163]. Ganz entsprechend schreibt Cornaro selbst in seinem Traktat über den Dom von Padua: »gli antichi facevano molti delli suoi volti di pietra pomega, et di vasetti voti, perchè fussero più leggieri«[164]. Besonders ausführlich läßt sich Serlio darüber aus, daß das zentrale Oktogon einerseits »freschissimo la state, per esser riposto dal Sole, & haverà la luce conveniente da i due anditi ... & da i quali verrà sempre vento« sei[165], andererseits »l'invernata sarà calda, quantunque non vi sia camino per farvi fuoco: percioche sotto il pavimento vi sarà il fuoco al costume de gli antichi«[166]; diese Fußbodenheizung ist im Querschnitt des siebten Buches dargestellt. Cornaro schreibt im selbstverfaßten Nachruf: »Et in deta casa vi fabricò stantie che per lo verno sono calde senza stufa o foco e per lo istà altre che sono fresche senza vento, o humido ...«[167] Diese Errungenschaft hebt er

in der zweiten Fassung seines Architekturtraktates als einen der Gründe hervor, denen er sein langes Leben zu verdanken habe[168].

Serlio hat auch andere praktische Ratschläge Cornaros übernommen. Bereits im vierten Buch tadelt er wie Cornaro die in Venedig verbreiteten Erker wegen mangelnder Festigkeit[169]. Der pragmatische Sinn des Venezianers hat seinen Traktat im ganzen beeinflußt. Er macht sich besonders in den Legenden zum sechsten Buch, über die Wohnbauten, bemerkbar. Wenn Serlio im Vorwort ankündigt, »della commodità et del decoro insieme accordati« zu handeln[170], so folgt er der Konzeption von Cornaros Traktat: »io lauderò sempre più la fabrica honestamente bella, ma perfettamente commoda, che la bellissima et incommoda«[171]. Dem unorthodoxen Geist Cornaros ist auch der Rat verpflichtet, sich bodenständigen Bedingungen und Traditionen anzupassen: »Ma dirò bene che per essere diversi paesi sotto il cielo di aria, di aque et di terreni, che uno Architetto giunto di nuovo in un luogo da lui non più veduto è ben ragione chei se riporti al parer di coloro che nel detto paese sono nati, et invecchiati«[172]. Rosci hat darauf hingewiesen, daß der Aufbau des sechsten Buches nach Gesellschaftsschichten eine enge Parallele in Antonio Francesco Donis ›Attavanta‹ (1556) findet[173], und Cornaros Gedankengut oder allgemeiner den Pragmatismus der venezianischen Kaufmannsgesellschaft als die gemeinsame Grundlage herausgestellt. Vielleicht sollte man aber den Gegensatz zwischen den verschiedenen Einflüssen, die auf Serlio gewirkt haben, nicht überspitzen. Sowohl die venezianischen als auch die römischen Architekturtheoretiker gehen immer wieder auf Vitruv zurück und beziehen daher übereinstimmende Gedanken. Das gilt für einzelne Regeln (wie etwa Ratschläge zur Festigkeit von Bauten)[174] ebenso wie für die gesamte soziale Gliederung von Serlios sechstem Buch, die schon durch Alberti und Filarete, auffallend ähnlich aber durch Francesco di Giorgio vorgeformt ist und Serlio auch durch Peruzzi vermittelt worden sein kann[175].

Die wesentlichste Anregung, die Cornaro Serlio vermitteln konnte, war sein Bestreben, populär zu schreiben: »tratterò solamente delle cose, più che necessarie lassando le altre et cercherò d'essere più facile, che potrò ...«[176] Dieser Vorsatz hat wenig gemein mit Antonio da Sangallos und Peruzzis oder früher Albertis Bemühungen um das Verständnis Vitruvs. Er setzt sich bewußt ab gegen die Literatur, die sich an einen



6 Unbekannter Italiener, Kopie nach einem Entwurf Ant. da Sangallos für eine Villa Mellini. Berlin, Kunstbibliothek

engen Kreis von Fachleuten und Mäzenen richtet, und ist ausdrücklich von der Absicht getragen, ein breites bürgerliches Publikum anzusprechen: »scriverò adunque io solamente per dar modo et facilità alli Cittadini ...« (Cornaro)[177]

Obwohl Serlio seine römische Schule nicht verleugnet, hat er sich dies Programm zu eigen gemacht. Er leitet das Vorwort zum vierten Buch, in dem der Inhalt des gesamten Traktates vorgestellt wird, mit dem Bekenntnis ein: »Benigno lettore, havend'io apparecchiato alcune regole ne l'Architettura, presupponendo, che non pur gli elevati ingegni l'habbiano ad intendere, ma ogni mediocre anchora ne poßa esser capace, secondo che piu o meno sarà egli a tal arte inclinato ...«[178] Die Widmung des dritten Buches an Franz I. und erneut das Schlußwort zum fünften Buch bekräftigen diesen Vorsatz[179]. Philandrier berichtet, daß die Popularisierung der Architekturlehre im Kreis der römischen Humanisten und Architekten scharfe Kritik hervorrief[180]. Darauf antwortete Serlio seinerseits mit der indirekten, aber unzweideutigen Vorhaltung, daß übertrieben tiefgründige Forschungen Gefahr liefen, überhaupt keine konkreten Ergebnisse zu liefern: »... come dissi nel principio del mio quarto libro per me mandato fuori, quel piccol' talento che alla bonta di Dio piacque donarmi io l'ho voluto, &

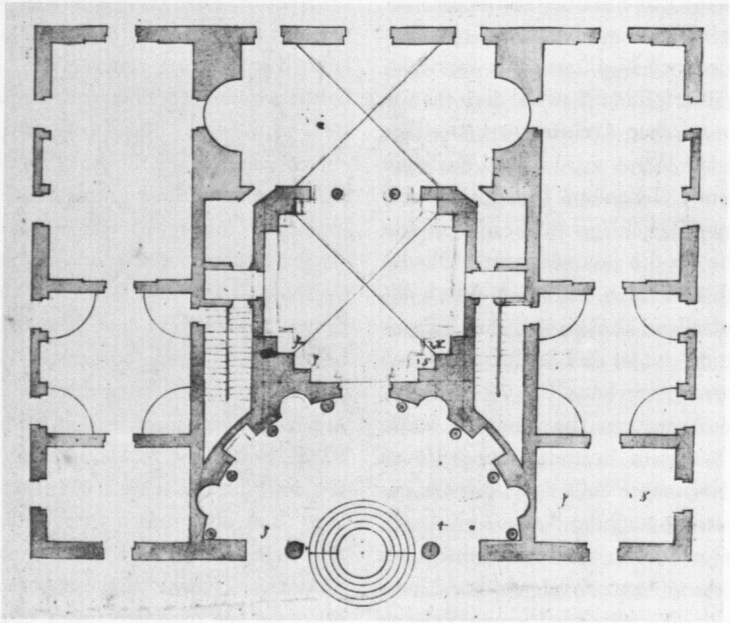
voglio piu presto essercitare, che lassarlo marcire sotto il terreno senza alcun fruto. Che se io non giovaro alli curiosi di saper cose assai, & di tocare lo fondo di ogni cosa, giovaro almeno a quelli che san nulla o pocco, che questa fu sempre la mia intentione«[181]. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß Serlio durch Cornaro ermuntert wurde, die Studien Peruzzis, die er besaß oder kannte, herauszugeben, und daß Cornaro auch die Form des ›Bilderbuches‹ (Forssman) beeinflußt hat.

Serlio und Palladio: Villenentwürfe

In der Zeit von 1538 bis 1540 hielt sich Trissino in Padua auf[182]. Es ist möglich, daß Serlio damals den Vicentiner Humanisten, vielleicht im Hause Cornaros, traf[183]. Er mag bei dieser Gelegenheit auch den jungen Palladio kennengelernt haben, der mit Trissino in dieser Zeit eng verbunden war[184]. Bereits am 19. Februar 1538 wird er als wohnhaft in Trissinos Vicentiner Stadtresidenz genannt[185]. Er begleitete Trissino auf mehreren Reisen nach Rom, deren erste in das Jahr 1541 datiert werden kann[186]. Paolo Gualdo bezeugt, daß Trissino den jungen Architekten in die Architekturtheorie einführte[187]. Palladio erweist ihm noch im Vorwort zu den Quattro libri als »splendore de' tempi nostri« Reverenz[188].

Nicht weniger lernte Palladio das Urteil Cornaros schätzen[189]. Dessen Einfluß auf die Quattro libri ist oft herausgestellt worden[190]. Eine erste Version des Traktates, die nach den Zeugnissen von Doni und Daniele Barbaro kurz nach der Jahrhundertmitte bereits weitgehend vollendet gewesen zu sein scheint, ein »libro delle case private«, war Cornaros pragmatischem Geist tief verpflichtet: es behandelte nach Barbaros recht ausführlicher Beschreibung hauptsächlich praktische Bauregeln[191]. Bemerkenswert ähnlich Cornaros Traktat erläuterte es die Anlage von Fenstern, Kaminen, Brunnen, Küchen, Magazinen, insgesamt »le commodità, che vogliono aver le case«[192].

Der Text dieses ersten Traktates sollte nach Barbaros Beschreibung ergänzt werden »colle piante, gli impiè et profili di tutte le case et palazzi che egli ha ordinate a diversi nobili«[193]. Eine Reihe von frühen Zeichnungen Palladios für Villen und Stadthäuser hat Zorzi als zusammengehörige Gruppe von Idealentwürfen publiziert[194]; Forssman erkannte in den Villenentwürfen eine Vorform des zweiten Buches[195]. F. Barbieri zeigte, daß die meisten der sog. »progetti giovanili« mit ausgeführten Bauten Palladios in Zusammenhang stehen[196]. Aber ein Teil der Zeichnungen ist so einheitlich angelegt, daß er nicht wie Entwürfe zu verschiedenen Bauvorhaben wirkt[197]. Es handelt



7 Palladio, Projekt einer Villa. RIBA XVII, 18r

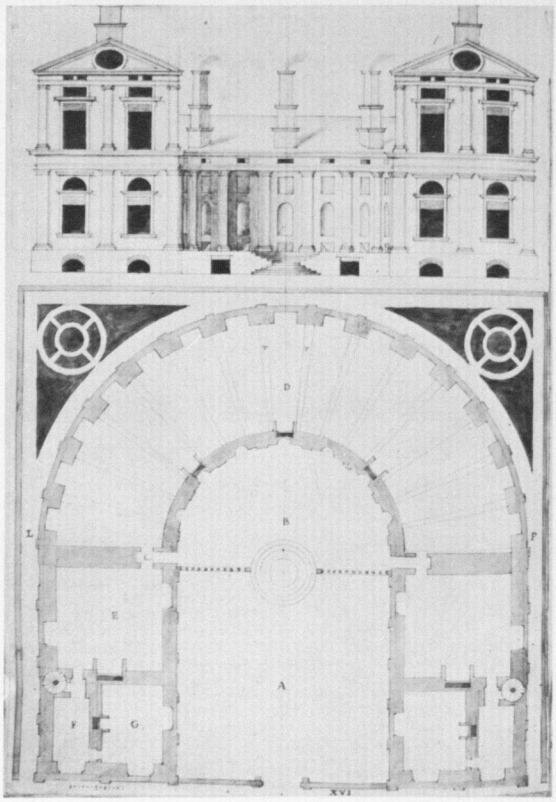
sich wohl um die Illustrationen zum ersten Traktatprojekt, die, wie Barbaro berichtet, von konkreten Bauplänen abgeleitet sind.

Forssman hat die »progetti giovanili« Serlios sechstem Buch gegenübergestellt[198]; der Gegensatz von Serlios manchmal wahrhaft hypertrophen Idealentwürfen und der Konzeption von Palladios erstem Traktatprojekt oder der Form der »progetti giovanili« mit ihrem konkreten Bezug auf ausgeführte Architektur ist denkbar groß. Indes hat bereits F. Burger auf die Ähnlichkeit mancher der frühen Villenentwürfe mit den Holzschnitten in Serlios siebtem Buch hingewiesen[199]. Rosci hat dann versucht, Palladios Zeichnungen im einzelnen auf Serlio zurückzuführen[200]. Er unterscheidet drei Typen. Nach diesen sei die folgende Behandlung der »progetti giovanili« gegliedert.

Die auffallendste Parallele zu Serlios siebten Buch bilden die Entwürfe für die Villa Pisani in Bagnolo di Lonigo, die Dalla Pozza in die Jahre um 1542-1544 datiert hat[201]. Bereits 1541 bestand jedoch die Bauabsicht[202]. Die Entwürfe RIBA XVI, 7 und XVII, 2v, 17, 18r[203] haben mit der »sesta habitatione alla villa« und der »sestadecima casa fuori della citta«[204] gemeinsam die Eingliederung einer konvexen und konkaven Rundtreppe nach dem Vorbild von Bramantes Exedra im Cortile del Belvedere an einer Schauseite (Abb. 7-8)[205]. Ob Serlio Palladio anregte oder ob beide unabhängig voneinander zu der Verbindung des Motivs mit einer Villa gelangten, kann nicht entschieden werden, denn weitere Übereinstimmungen bezeichnender Art fehlen. Es ist nicht einmal ganz ausgeschlossen, daß Palladio die Anregung gab, denn Bramantes Treppe war nach der Publikation in Serlios drittem Buch[206] allgemein bekannt im Veneto. Jedenfalls sind schon Palladios »progetti giovanili« in vielem reifer als die Holzschnitte im siebten Buch.

Von Cornaros Einfluß zeugt der Entwurf eines reinen Zentralbaus RIBA XVII, 1 (Abb. 9)[207]. Der Mittelsaal wird von zwei dreiteiligen Raumfluchten und an den beiden anderen Seiten jeweils von einem schmalen Durchgang zwischen breiten Räumen begleitet, so daß sich ein geschlossener quadratischer Umriß ergibt. Die Abhängigkeit vom Odeon Cornaro und B. Ghibertis Rekonstruktion des ›Istudio di Marcho Varrone‹ ist nicht zu übersehen. Später greift Palladio das Vorbild wieder auf in der ›Rotonda‹[208]: Obwohl nun der Außenbau an allen vier Seiten gleich gestaltet ist, bleibt Palladio bei der differenzierten Anordnung der Nebenräume B. Ghibertis. Er ergänzt nicht vier gleiche dreiteilige Raumfluchten wie Giuliano da Sangallo und danach Serlio in der »seconda casa fuori della città« (Abb. 5). Der Aufriß zeigt den Mittelsaal ähnlich wie in Serlios Holzschnitt über die Nebenräume erhöht[209]. Auch die Eingangsloggia haben beide gemeinsam.

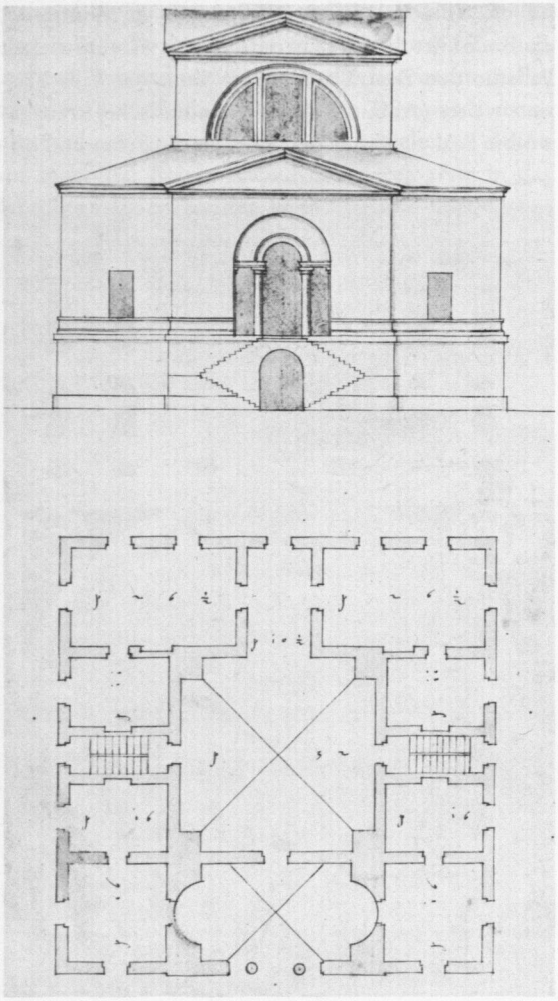
Bei Serlio bildet dieses aus dem Sangallo-Kreis stammende Motiv[210] nur ein dekoratives Element. Palladio mag entsprechende Zeichnungen gekannt haben[211], aber die Eingangsloggia, die er einführt, nimmt eine unvergleichlich bedeutendere Stellung als bei Serlio ein: sie verleiht dem ganzen Grundriß eine in die Tiefe gerichtete Tendenz. In dem Entwurf RIBA XVII, 2 für die Villa Valmarana in Vigardolo di Monticello, die Ende Oktober 1541 bereits im Bau war, entwickelt Palladio den Zentralbauplan im Sinne der Villa Trissino weiter (Abb. 10)[212]: Der quadratische, kreuzgewölbte Saal rückt aus der Mitte an die Front und öff-



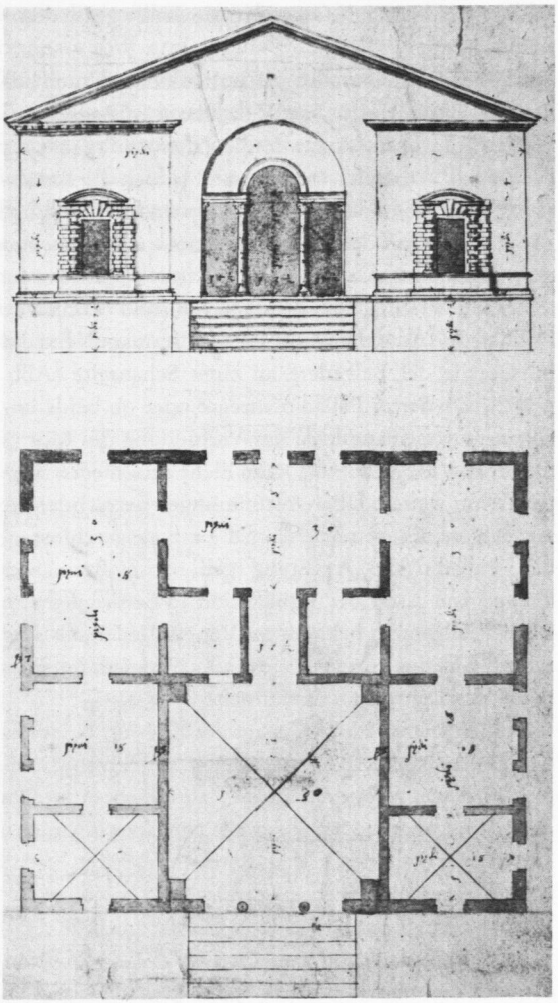
8 Serlio, Sesta habitatione fuori della città. Wien, Österr. Nationalbibliothek

net sich als großes Atrium in einer Säulenstellung; seine Dimensionen sind etwas verringert. Die rückwärts anschließenden Räume nehmen die Treppe auf und schieben sich wie in der Villa Trissino vor den folgenden Hauptsaal. Die seitlichen Räume bilden nun einheitliche Suiten wie dort. Schon in RIBA XVII, 1 ist die Lage der Türen und Fenster, wie Palladio später empfiehlt (Abb. 9)[213], aufeinander bezogen. Aber mit Rücksicht auf den quadratischen Umriß des Grundrisses haben die Maße der Räume noch nicht einheitlich rationale Verhältnisse zueinander. In RIBA XVII, 2 gibt Palladio das Quadrat des Grundrisses auf – die Seitenlängen verhalten sich jetzt wie 10 zu 11 –, um die Raummaße auf ein gemeinsames Modul zu beziehen[214]. Das ist neben der Aufgabe des Zentralismus zugunsten der Längsrichtung die bedeutendste Neuerung des Planes.

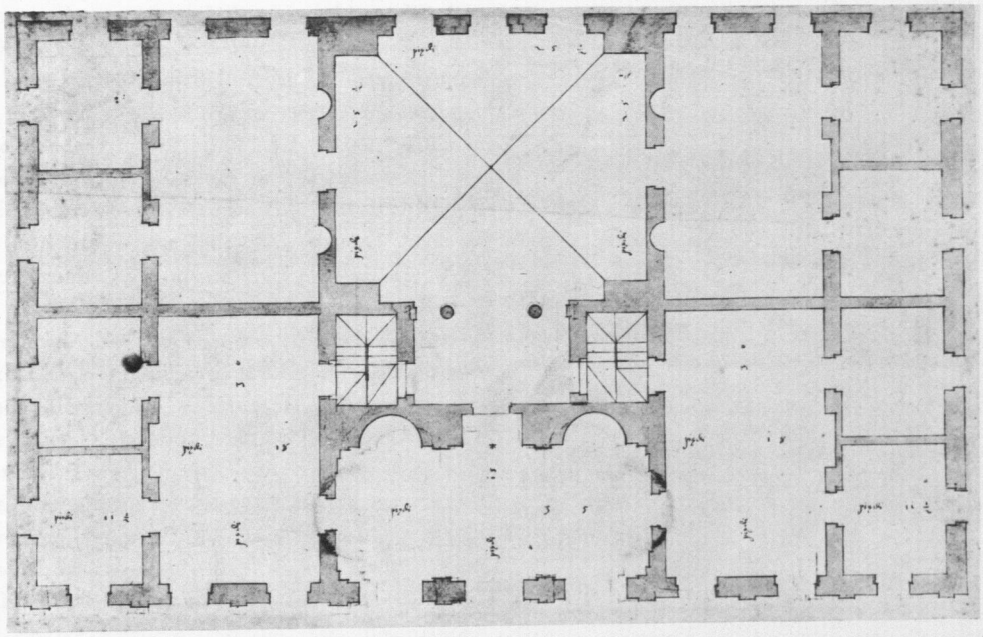
RIBA XVII, 1 gilt als Idealplan, aber der Zusammenhang mit RIBA XVII, 2 ist so eng, daß diese Zeichnung durchaus von einem frühen Entwurf zur Villa Valmarana in Vigardolo abgeleitet werden kann (Abb. 9-10)[215]. Dafür sprechen auch die ähnlichen Dimensionen: die Seiten haben die Maße von 64 x 64 Fuß in RIBA XVII, 1 bzw. 60 x 66 Fuß in RIBA XVII, 2. Das gemeinsame Modul der Raummaße in RIBA XVII, 2 beträgt 6 Fuß: der quadratische Raum ist 30 Fuß breit, die seitlichen Raumsuiten sind 18 Fuß breit. Überraschenderweise gibt Serlio die gleichen Maße zur »se-

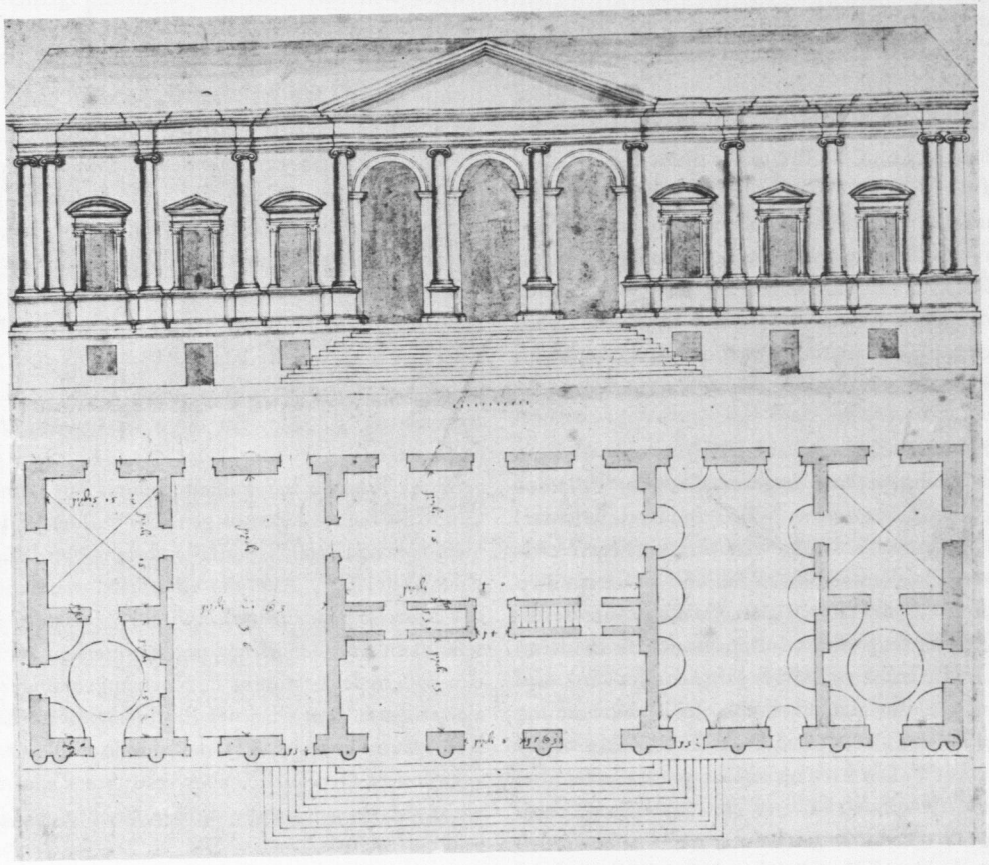


9 Palladio, Projekt einer Villa. RIBA XVII, 1

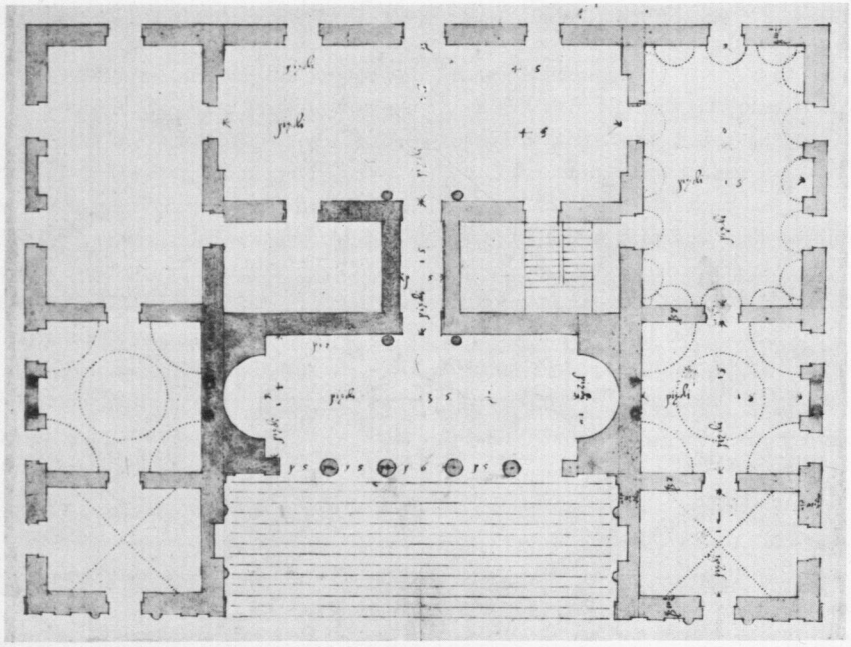


10 Palladio, Entwurf für die Villa Valmarana, Vigardolo di Monticello. RIBA XVII, 2





11, 12 Palladio, Entwürfe für die Villa Gazzotti, Bertesina (?). RIBA XVI, 18 und XVII, 27



13 Palladio, Entwurf für eine Villa.
RIBA XVII, 16

conda casa fuori della città« für den ›Durchmesser‹ des Mitteloktogons und die Breite der dreiteiligen Raumfluchten an[216]. Das Prinzip der Abhängigkeit aller Raummaße eines Baus von einem gemeinsamen Modul, das Palladio im zweiten Buch formuliert[217], kennt Serlio nicht. Es ist schwer vorzustellen, was anderes seine Maßangaben angeregt haben kann, wenn sie nicht ganz zufällig sind, als Palladios Entwürfe, die im Zusammenhang mit der Villa Valmarana in Vigardolo stehen.

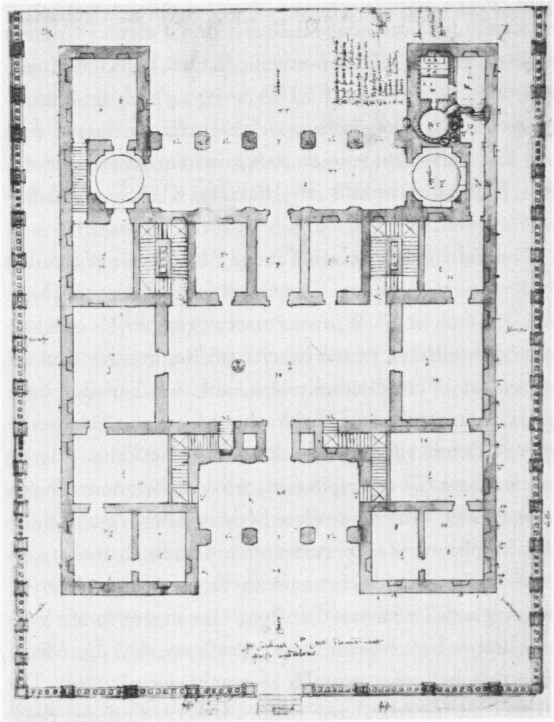
Der Zentralbauentwurf auf RIBA XVII, 1 und die ›Rotonda‹ nehmen eine Sonderstellung in Palladios Werk ein. Die Menge seiner Villen sind längsgerichtet: Atrium und anschließender Hauptraum liegen zwischen zwei gleichen seitlichen Suiten[218]. Diesem Typ folgen die Villa Gazzotti (Marcello-Curti) in Bertesina, die (allerdings ohne dokumentarische Evidenz) zumeist in die frühen vierziger Jahre datiert wird, und die Entwürfe, die manchmal mit ihr in Verbindung gebracht werden, RIBA XVI, 16 A-C, 18, und XVII, 27 (Abb. 11/12)[219]. Der kreuzgewölbte quadratische Mittelsaal in RIBA XVI, 16 B und 18, aus dem sich dann die »sala a crociera« entwickelt, erinnert noch an den Zentralbauentwurf. Deutlich wird vor allem, wie viel Palladio Trissino verdankt. Die mittlere Raumabfolge mit einem Durchgang zwischen zwei Treppenräumen, der die Eingangsloggia mit dem Hauptsaal verbindet (RIBA XVI, 16 B, 18; XVII, 27), ist in der Villa Trissino ebenso vorgebildet wie der Bezug der Raummaße auf ein gemeinsames Modul und die Enfilade von Türen und Fenstern[220], die auch Cornaro empfohlen hat[221]. Am nächsten kommt der Villa Trissino der Grundriß einer unbekannten Villa auf RIBA XVII, 16[222], deren vorgezogene Seitenrisalite darüber hinaus an die Pläne Antonio da Sangallos für die Villa Cervini erinnern (Abb. 13/14)[223].

Wohl Trissino hat Palladio zuerst mit dem Werk Giulio Romanos bekannt gemacht[224]. Der Aufriß der Villa Gazzotti gleicht auffallend dem Nordflügel des Palazzo del Tè[225]. Aber die Villa Trissino hat die Form der Mittelloggia, die sich zwischen Pilastern in drei schlanken Arkaden öffnet, und der meisten der einzelnen Bauglieder bestimmt[226]. Noch augenfälliger als am ausgeführten Bau wird der Einfluß wohl im Entwurf RIBA XVII, 27 (Abb. 12), der eine ionische Ordnung verwendet. Der flache, aber distinkte Reliefstil verweist die Fassade in die direkte Nachfolge Trissinos und Falconettos.

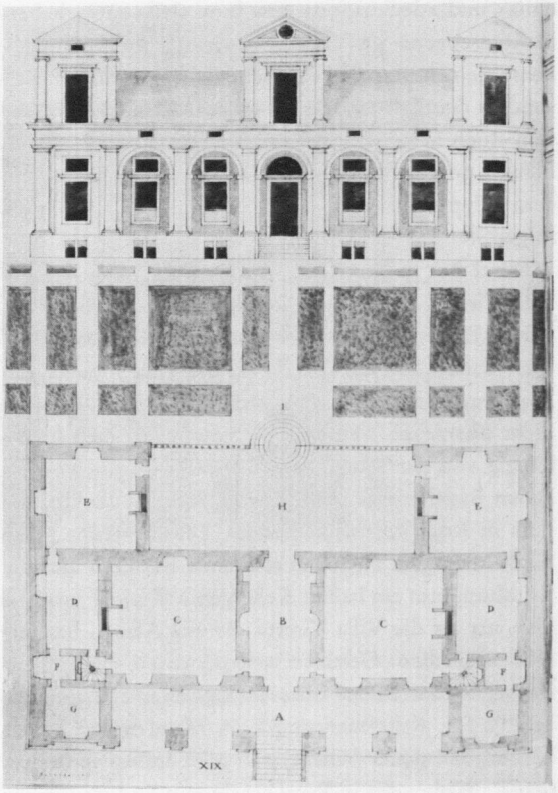
Die Villenentwürfe in Serlios sechstem und siebtem Buch bilden zum überwiegenden Teil zentralisierte

Anlagen, in denen sich nach dem Vorbild von Werken des späten 15. Jahrhunderts vier Wohnblocks relativ locker um einen Hof oder einen Atrium-Saal gruppieren[227]. Nur zwei seiner Projekte zeigen eine längsgerichtete Tendenz und die Loggia zwischen seitlichen Risaliten: die »quintadecima« und »decimanona casa fuori della città« des siebten Buches (Abb. 15)[228]. Palladios Entwürfe für die Villa Gazzotti sind auch von der »decimanona casa fuori della città« abgeleitet worden[229]. Es ist ein bescheidener Plan, dessen Risalite altertümlich zu Türmen ausgebildet sind und dem alle wesentlichen Neuerungen abgehen, die Palladio von Trissino übernehmen konnte: Die Ausmaße der Räume haben keinen rationalen Bezug zueinander, die Fenster und Türen sind ohne ein ordnendes Prinzip verteilt, die glückliche Lage der Treppe zwischen Atrium und Hauptsaal, die Palladio dann im ersten Buch ausdrücklich empfiehlt[230], hat Serlio in keinem seiner Entwürfe übernommen.

Das einzige Element, das die »casa decimanona fuori della città« über die Villa Trissino hinaus mit der Villa Gazzotti verbindet, bildet die Erhöhung des Baus um ein halbes Kellergeschoß mit Diensträumen,



14 Ant. da Sangallo, Entwurf für die Villa Cervini. Florenz, Uffizien



15 Serlio, Decimanona casa fuori della città. Wien, Österr. Nationalbibliothek

auf die Serlio an anderer Stelle des siebten Buches hinweist[231]. Palladio hat diese Disposition im zweiten Buch ausführlich beschrieben und begründet[232]; schon Cornaro hatte sie wegen der Feuchtigkeit des Bodens im Veneto zur Regel erhoben[233]. Rosci hat jetzt darauf hingewiesen, daß die Erhöhung um ein halbes Kellergeschoß keine Neuerung darstellte, wie früher angenommen worden war, sondern ebenso wie die Mittelloggia zwischen Eckrisaliten der Bautradition venetischer Villen folgt[234]. Die Villa Tiretta-Agostini in Cusignana di Arcade (Treviso), die G. Corsi 1960 veröffentlichte und um 1500 datieren konnte, bildet bereits wesentliche Züge der Villa Gazzotti vor[235]. Erhöhung um ein halbes Kellergeschoß und Mittelloggia zeichnen auch die ehem. Villa Giustiniani in Roncade (1509-1534) und die Villa Priuli in Treville (1533) aus[236]. Solche oder ähnliche, heute verschwundene Bauten bilden den Ausgangspunkt für viele Villen Palladios, insbesondere die Villen Godi und Piovene in Lonedo[237]. Es wird deutlich, die »quintade-

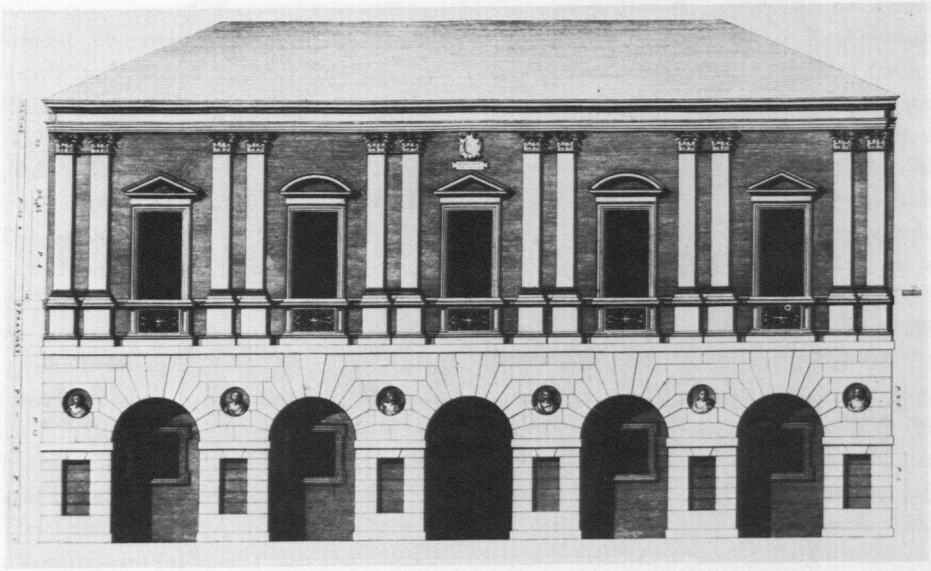
cima« und »decimanona casa fuori della città« haben nicht anregend im Veneto gewirkt, sondern umgekehrt sie nehmen die venetische Bautradition auf. Besonders deutlich tritt der venetische Einfluß im sechsten Buch hervor. K.W. Forster hat gezeigt, daß die Häuser des »povero« und »mediocre contadino« dort dem Typ einfacher oberitalienischer Landhäuser folgen[238].

Rosci hat erkannt, daß mit dem Hinweis auf die Villa Tiretta auch die Ansicht überholt ist, die behandelten Entwürfe in Serlios siebtem Buch hätten Michele Sanmicheli als Vorbild für die Villa Soranza, die 1540 begonnen wurde[239], gedient[240]. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß Sanmicheli auch unabhängig von der venetischen Bautradition alle wesentlichen Bauelemente, die die Villa Soranza vereint, bereits in Rom vorfinden konnte. Die Farnesina prägt die Mittelloggia zwischen seitlichen Risaliten und die Erhöhung um ein halbes Kellergeschoß nicht weniger klar aus als die Villa Tiretta. Bereits Alberti hat mit sehr ähnlichen Gründen wie Cornaro empfohlen, Bauten in der Ebene über das Bodenniveau anzuheben[241]. J.S. Ackerman und L.H. Heydenreich haben betont, daß dieser Villentyp in ganz Italien verbreitet war[242]. Woher die in Rom geschulten und im Veneto wirkenden Architekten wie Serlio, Falconetto oder Sanmicheli ihre Anregungen nahmen, wird oft kaum genau zu bestimmen sein.

An dieser Stelle seien auch Zweifel daran angebracht, daß Jacopo Sansovino für die Planung der Villa Garzoni in Pontecasale auf Anregungen von Serlio angewiesen war[243]. Als Vorbild für den prächtigen Bau wird oft die Darstellung von Poggio Reale in Serlios drittem Buch oder eine Vorzeichnung dazu genannt, weil auch hier die von Serlio zwischen den Ecktürmen eigenmächtig eingefügten Loggien direkt auf einen Säulenhof führen[244]. Ähnliche Dispositionen sind in den Zeichnungen von Francesco di Giorgio, Leonardo und Giuliano da Sangallo vorgebildet, sie wurden weiterentwickelt im Sangallo-Kreis und von Peruzzi[245]. Fra Giocondo bildet am Anfang seiner Vitruvedition (1511) als Beispiel für Vitruvs »dispositio« Grundriß, Aufriß und perspektivische Ansicht eines Palastes ab, der wie die Villa Garzoni einen quadratischen Säulenhof einschließt; die Mitte der Gartenfront öffnet sich in eine Loggia, die direkt auf den Säulenhof führt[246]. Die von Rosci[247] bemerkte Ähnlichkeit der Disposition der Villa Garzoni mit Michelangelos Projekt im Jahre 1549 für die Tiberfront des Palazzo Farnese[248] erklärt sich dadurch, daß beide von der gemeinsamen römischen Bautradition ausgehen.

Auch der junge Palladio war vor seiner ersten Romreise nicht auf Serlio für die Übermittlung von römischem Formengut angewiesen. Neben Falconetto und Trissino formte ihn besonders der Einfluß Sanmichelis, dessen enge Beziehung zur Pedemuro-Werkstatt bereits herausgestellt worden ist[249]. Als aufmerksamer Adept von Sanmicheli erweist sich Palladio in der Casa Civena, die im Jahre 1540 begonnen und bereits zwei Jahre später bewohnt war (Abb. 16)[250]. Die Gliederung der Fassade mit korinthischen Doppelpilastern über flach rustiziertem Sockelgeschoß knüpft an den Palazzo Canossa an[251]. Die grazile, harte Klarheit des Reliefs ist Sanmicheli verpflichtet. Und es ist anzunehmen, daß es auch Sanmicheli war, der Palladio zuerst die Formen römischer Renaissancepaläste nahebrachte. Über den Palazzo Canossa hinaus geht die gesamte Disposition der Casa Civena offensichtlich direkt auf Bramantes Palazzo Caprini zurück, den Palladio später gezeichnet hat[252]. Die enge Verwandtschaft des Entwurfes RIBA XIII, 10 mit dem vielleicht erst später entstandenen Palazzo Pompei kann sich dadurch erklären, daß Palladio den Palazzo Caprini zuerst durch Zeichnungen Sanmichelis kennenlernte[253]. Der Entwurf RIBA XVII, 14 und die Gestaltung des Rustikageschosses im einzelnen lassen sich auf Entwürfe Antonio da Sangallos zurückführen, deren Einfluß ebenfalls am Palazzo Canossa spürbar ist[254].

Das Atrium der Casa Civena öffnet sich gegen den Hof in einer Serliana. Der Geschichte dieses markanten Motivs ist S. Wilinski nachgegangen[255]. Vorformen der Serliana treten bereits am Beginn der Renaissance, im Werk Brunelleschis, auf; Giuliano da Sangallo, Leonardo und andere haben sie in verschiedenen Abarten variiert. Die klassische Serliana, wie sie an der Casa Civena erscheint, wird im Bramante-Kreis ausgebildet und von allen bedeutenden Architekten der Hochrenaissance verwendet. Giulio Romano vermittelt sie der Hochrenaissancearchitektur Oberitaliens, wo die Serliana allerdings eine eigene lange Vorgeschichte hat. Man nimmt jedoch an, daß das Motiv erst durch Serlio populär gemacht worden sei. Die Holzschnitte der »loggia sopra loggia« und der dorischen Palastfassaden im vierten Buch sind oft in diesem Zusammenhang zitiert worden[256].



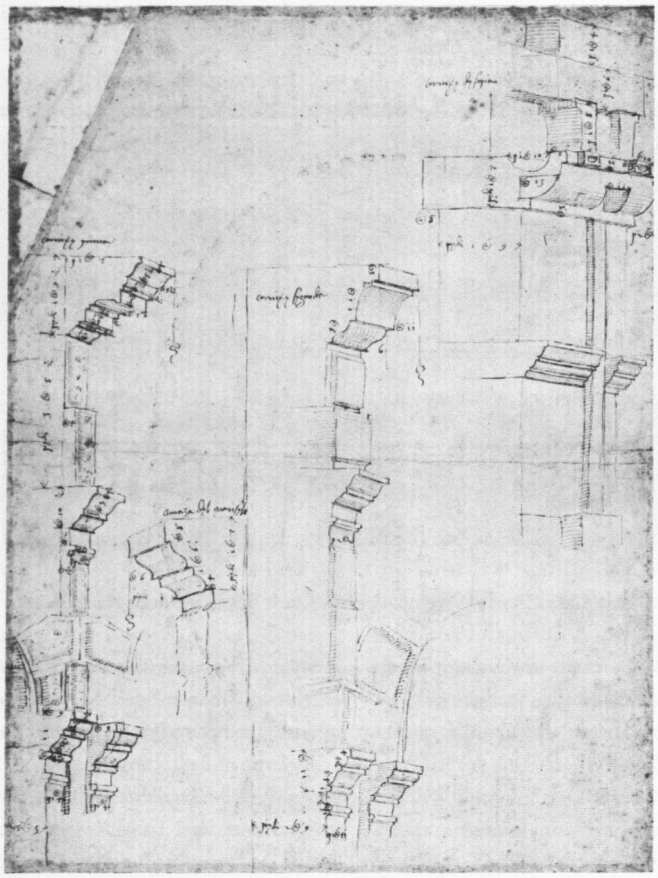
16 Casa Civena, Vicenza, Aufriß (nach Bertotti Scamozzi)

Palladio übernahm die Serliana als ein wesentliches Element seiner Architektur. Zweifellos kannte er Serlios Holzschnitte, aber ob nur sie die Quelle seiner Inspiration darstellten, ist zweifelhaft. Das sei am Beispiel der Casa Civena erläutert. Der Überblick über den römischen Palastbau, den Frommels umfassendes Werk jetzt gibt, zeigt, wie beliebt die Serliana in Wahrheit bereits in der Hochrenaissance war. Sie tritt in einer ganzen Reihe von Palästen auf; stets dient sie zur Gliederung der Hoffassade[257]. Die römischen Villen übernehmen sie dann an die Gartenfront; Giulio Romanos Werk (Villa Lante, Palazzo del Tè) ist in diesem Zusammenhang wichtig. So wie Palladio die Serliana an der Casa Civena einsetzt, folgt er nicht Serlios Holzschnitten, sondern geht direkt auf die römische Bautradition zurück. Als Vermittler darf wohl wieder Sanmicheli gelten, dessen Vorbild auch die Entwürfe zum Grundriß der Casa Civena geprägt hat[258]. Bereits den (unvollendeten) Hof des Palazzo Bevilaqua hatte Sanmicheli mit der Serliana gegliedert[259]. Die besondere, von Säulen und Architravstücken auf einfache Mauerbänder bzw. Pfeiler reduzierte Form des Motivs, die dort auftritt, hat Palladio ebenfalls aufgenommen und fortentwickelt; er verwendete sie zuerst an der Villa Forni-Cerato in Montecchio Precalcino[260]. Sanmicheli hat schließlich am Palazzo Corner a S. Polo (nach 1545) die Serliana als Fenster der Sala Grande gebraucht und damit einen neuen Fassadentyp in Venedig geprägt[261]. Unbekannte frühe Entwürfe von ihm mögen Serlios Holzschnitte der dorischen Palastfassaden geprägt haben[262].

Auf die Ähnlichkeit von Serlios »loggia sopra loggia« mit der ›Basilica‹ in Vicenza soll hier nicht eingegangen werden. Es ist wohl W. Lotz zu folgen, der Palladios Loggien aus dem Werk Sansovinos und Giulio Romanos herleitet[263]. Der ganze Charakter von Serlios Traktat läßt es insgesamt eher gerechtfertigt scheinen, manche von seinen Holzschnitten auf verlorene Entwürfe Giulio Romanos, Sansovinos oder Sanmichelis zurückzuführen, als umgekehrt Serlio die Rolle eines Inspirators dieser bedeutenden Meister zuzuweisen. Die selbständig entworfenen Holzschnitte Serlios zeugen von wenig Erfindungsgabe, sie sind eher einförmig oder versteigen sich zu abstrusen Figurationen, die Forssman verständliche Zweifel an der geschmacklichen Sicherheit ihres Autors aufgaben[264].

Serlio und Palladio: Antikenstudien

Wichtiger wohl als Serlios eigene Entwürfe, die im Veneto entstanden, war das Material, das er aus Rom mitgebracht hatte. Er muß neben schriftlichen Notizen eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen besessen haben, Entwürfe ebenso wie Bauaufnahmen, Arbeiten fremder Hände und sicher viele eigene Kopien. Diesen Vorbildern sind nicht nur das vierte und dritte Buch, sondern wahrscheinlich auch das erste



17 Palladio, Arena in Pola, Details. RIBA VIII, 22 r

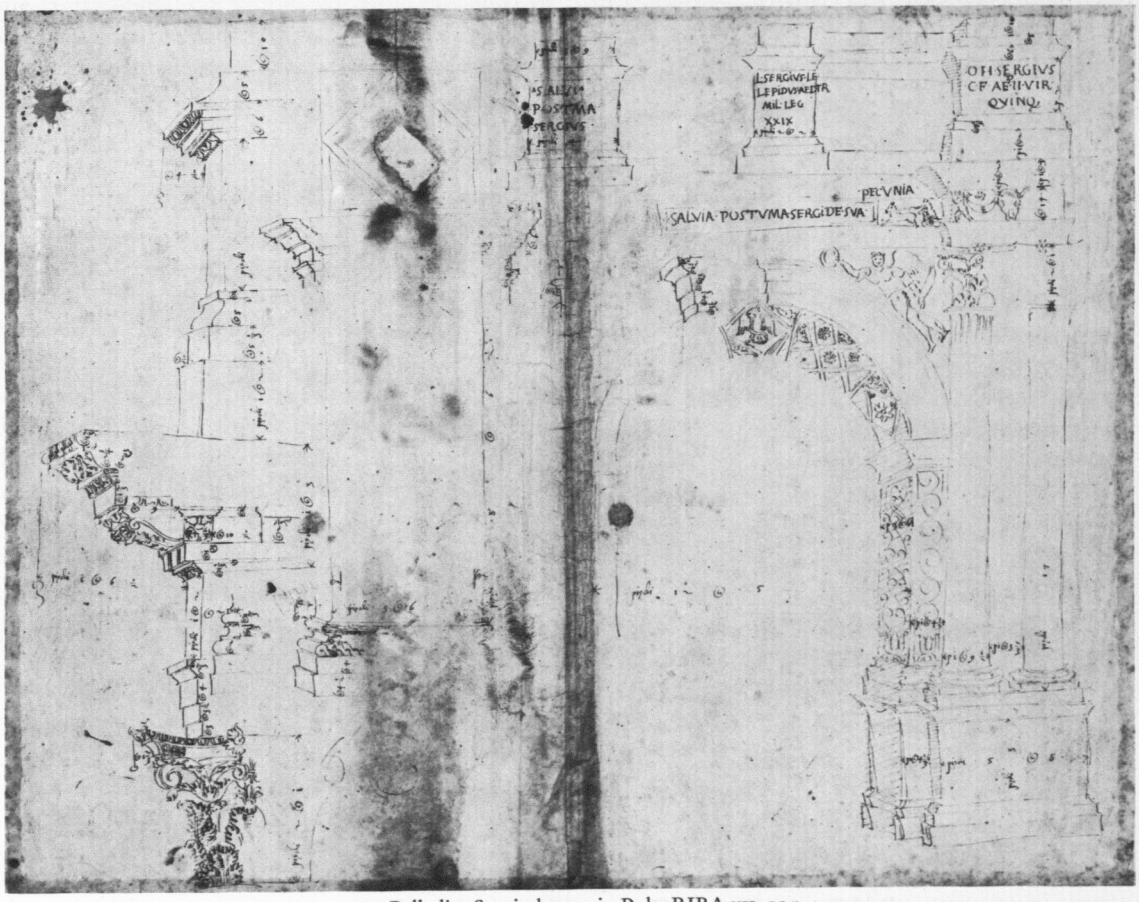
und zweite[265], teilweise das fünfte Buch[266] verpflichtet. Auf einen möglichen Anteil Peruzzis an der Konzeption des sechsten Buches ist oben hingewiesen worden[267]. Die fremden Einflüsse sind, wo die Vorlagen nicht überliefert sind, auch durch Äußerungen Serlios selbst oder von anderen belegt[268]. Am deutlichsten treten sie, auch abgesehen von den Quellen, im dritten Buch über die antike Architektur zutage. Sie heben sich durch wechselnde Projektionsarten, besonders aber durch unterschiedliche Einheiten der Kotierungen voneinander ab. Der Vorwurf des Plagiats hat Serlio vielleicht nicht einmal wegen der Übernahme von fremdem Material an sich getroffen – denn das Kopieren von Bauaufnahmen gehörte zu den gewöhnlichen Übungen eines Renaissancearchitekten[269] – als wegen der Art von dessen Verarbeitung: weil die Vorlagen unbekümmert um alle Unterschiede zumeist kaum verändert zusammengestellt sind.

Palladios Quarto libro, das die antiken Tempel in Rom und an anderen Orten vorstellt, wirkt so homogen, als beruhte es durchgehend auf eigenen Studien. Der Nachweis fremder Vorlagen ist erschwert durch die Überführung aller Darstellungen in die Orthogonalprojektion und die konsequente (oder wenigstens scheinbar konsequente) Umrechnung aller Kotierungen auf eine gemeinsame Einheit, den Vicentiner Fuß. Dennoch hat bereits Forssman vor einer Überschätzung von Palladios archäologischem Einsatz gewarnt[270]. Auch er stützt sich auf ältere Arbeiten. Forssman hat auf Zusammenhänge seiner Holzschnitte mit den wichtigsten einschlägigen Traktaten hingewiesen, die vorher im Druck erschienen sind: auf stilistische Annäherungen an Serlio[271] und Vignolas ›Regole‹ (1562)[272], auf die Auswertung der Darstellungen des Augustusforums in Labaccos ›Libro appartenente all'architettura‹ (1552)[273] und der Bauten in Nîmes in der Beschreibung der Stadt, die Jean Poldo d'Albenas im Jahre 1559 herausgab[274].

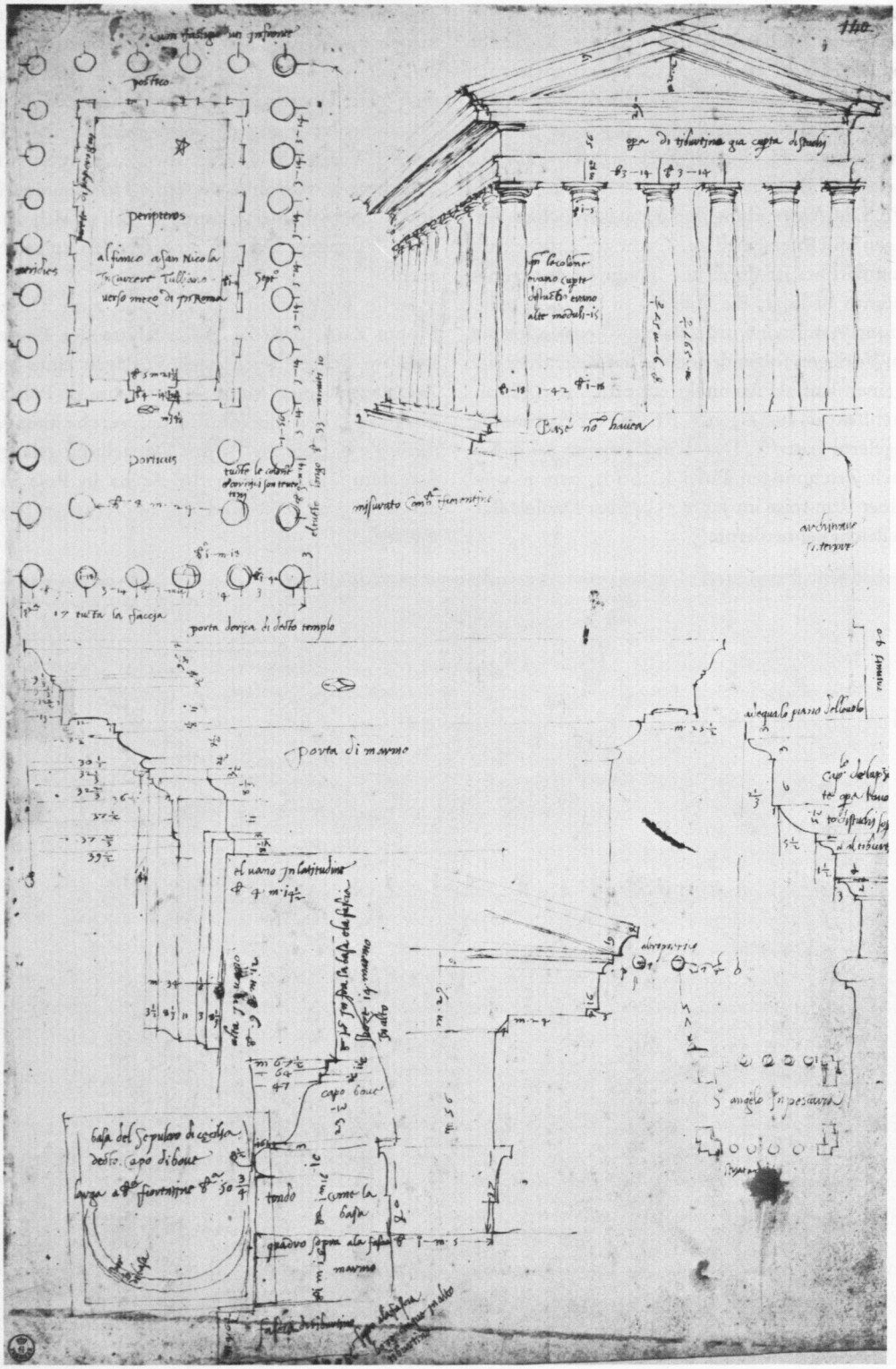
Die Antikenzeichnungen Palladios, die noch nicht vereinheitlichend überarbeitet sind, geben fremde Einflüsse leichter zu erkennen[275]. Hier kommen auch andere Maßeinheiten als der Vicentiner Fuß zur Anwendung. Zahlreiche isometrisch angelegte Bauaufnahmen gliedert H. Burns jetzt wieder Palladios Œuvre ein, nachdem sie Zorzi Falconetto zuschreiben wollte[276]. Die Anwendung der perspektivischen Verkürzungen im Unterschied zur Orthogonalprojektion der Quattro libri ist durch die Tradition des frühen Cinquecento bedingt, die Palladio in der Zeit seiner Ausbildung vermittelt wurde. Palladio verwendete sie, fremden Vorlagen folgend, noch in der Zeit, als er sich bereits einen Ruf als Architekt erworben und die antike Architektur aus eigener Anschauung gründlich kennengelernt hatte[277]. Das demonstrieren seine Kopien nach Zeichnungen Pirro Ligorios, den er während seiner Romreise im Jahre 1554 über Daniele Barbaro vielleicht kennenlernte[278].

Bereits A. Dalla Pozza hat auf die Verwandtschaft mancher von Palladios frühen Architekturzeichnungen mit Serlios viertem und drittem Buch hingewiesen[279]. Die Übereinstimmungen gehen so weit, daß ein Zusammenhang angenommen werden muß. Detailliertere Vergleiche führen aber zu dem Schluß, daß Palladio nur ausnahmsweise die Holzschnitte in Serlios Büchern kopierte; zumeist hielt er sich direkt an deren Vorlagen. Dies sei im folgenden zu zeigen versucht.

Serlio bekennt in der Legende zum Theater am Monte Zaro, daß die Holzschnitte der Bauten von Pola im dritten Buch nach Vorlagen eines fremden Zeichners kopiert sind: »queste cose di Pola furono misurate da uno miglior disegnatore; che intendente di misure e di numeri«[280]. Zur Darstellung gelangen neben dem Theater auch die Arena in Pola und der Sergierbogen[281]. Sie sind alle in Veroneser Fuß vermessen.



18 Palladio, Sergierbogen in Pola. RIBA XII, 10r



19 Bald. Peruzzi, Dorischer Tempel am Forum Holitorium. Florenz, Uffizien

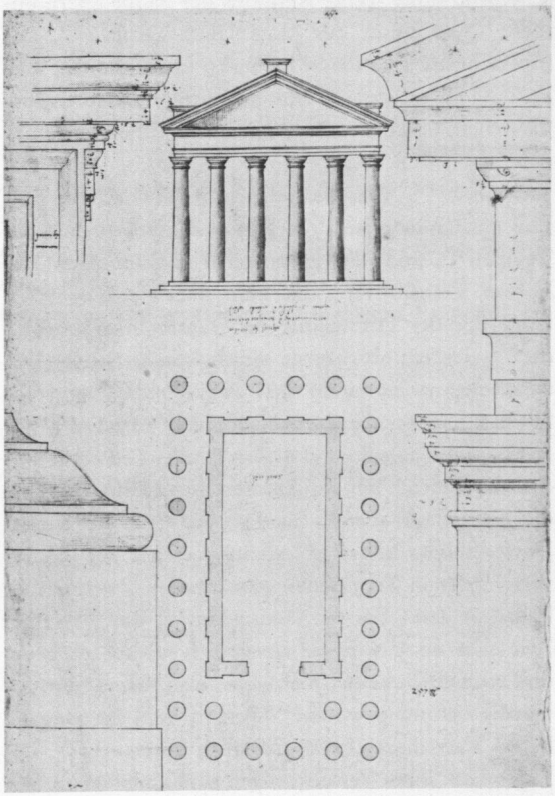
Unter Palladios Zeichnungen hebt sich eine Gruppe von Aufnahmen der gleichen Bauten in Pola ab, die Serlio dargestellt hat. Die Einheit der Kotierungen bildet wiederum der Veroneser Fuß. Daß eine enge Beziehung zu Serlio besteht, lehrt ein Vergleich der Darstellungen des Amphitheaters in Pola[282]. Zunächst fallen große Differenzen auf: Serlio hat den Grundriß, wie er selbst bekennt, eigenmächtig nach dem Vorbild anderer Amphitheater verändert[283]. Den Aufriß stellt er nur ausschnitthaft und der Orthogonalprojektion angenähert dar, während Palladio den gesamten Bau in zentralperspektivischer Verkürzung zeigt[284]. Weniger unterschiedlich sind dann jedoch die einzelnen Teile der architektonischen Gliederung wiedergegeben[285]. Palladios Kotierungen stimmen weitestgehend mit Serlios überein (Abb. 17)[286]. Seine Angaben können jedoch kaum aus dem dritten Buch übernommen sein, denn sie sind erheblich ausführlicher; seine Zeichnungen sind auch sorgfältiger und genauer als die Holzschnitte; die Profile, die Serlio fälschlich so darstellt als wären sie Eckstücke, gibt Palladio sinnvoll durchschnitten wieder. Diese Einzelbeobachtungen lassen sich am besten so erklären, daß beide eine gemeinsame Vorlage kopierten.

Weitgehende Maßübereinstimmungen und die ähnliche Darstellung der Architekturglieder in den Bauaufnahmen des Sergierbogens lassen ebenfalls auf die Abhängigkeit von einer gemeinsamen Vorlage schließen[287]. Palladio zeichnet und kotiert auch hier zumeist genauer als Serlio (Abb. 18). Eine gewisse formale Ähnlichkeit der Grundrisse des Theaters am Monte Zaro von Serlio und Palladio läßt keine Schlüsse zu[288]. Die Gestalt, die der damals gut erhaltene Bau gehabt hat, ist nicht weiter bekannt; er wurde im 17. Jahrhundert so gründlich zerstört, daß selbst die Fundamente verschwunden sind[289]. Die Kotierungen sind unterschiedlich.

Bereits Torello Sarayna bezieht Serlios Angabe, daß er die Bauten in Pola von einem fremden Zeichner kopiert habe, auch auf die antike Architektur von Verona, die im dritten Buch dargestellt ist[290]. Den Maßangaben zur Arena und zum Arco dei Gavi liegt wieder der Veroneser Fuß zugrunde[291]. Obwohl die Einheit in Verona einheimisch ist, leitet sie Serlio jeweils von den Aufnahmen der Bauten in Pola her. Palladios Zeichnungen der Arena sind vielleicht ebenfalls in Veroneser Fuß kotiert, lassen sich aber kaum vergleichen[292]. Serlio scheint eine zweite (in kapitolinischen Fuß kotierte) Vorlage ausgewertet zu haben, die ihm über Peruzzi zugänglich gewesen sein mag[293]. Palladios Zeichnungen vom Arco dei Gavi sind in späterer Zeit entstanden und sämtlich in vicentiner Fuß kotiert[294].

Erstaunlicherweise ist auch Serlios Darstellung des Septizoniums in Veroneser Fuß vermessen[295]. Dagegen beziehen sich seine Maßangaben für die alte und die neue Fassade der Porta dei Leoni in Verona, die wiederum Zeichnungen Palladios formal vergleichbar scheinen, auf den kapitolinischen Fuß[296]. Palladios Rekonstruktion des Jupiter Ammon-Bogens in Verona[297] und die Aufnahmen der Ruinen des Theaters dort[298] sind ebenfalls in kapitolinischen Fuß kotiert. Es ist nicht erwiesen, aber durchaus denkbar, daß die Vorlagen für alle diese Darstellungen wie diejenigen der Bauten in Pola von demselben Meister gezeichnet wurden, der aus Verona stammte, aber in Rom ausgebildet worden wäre.

Es stellt sich dann die Frage, ob dieser Zeichner mit Falconetto identifiziert werden darf. In dessen grafi-



20 Palladio, Dorischer Tempel am Forum Holitorium. RIBA XI, 5

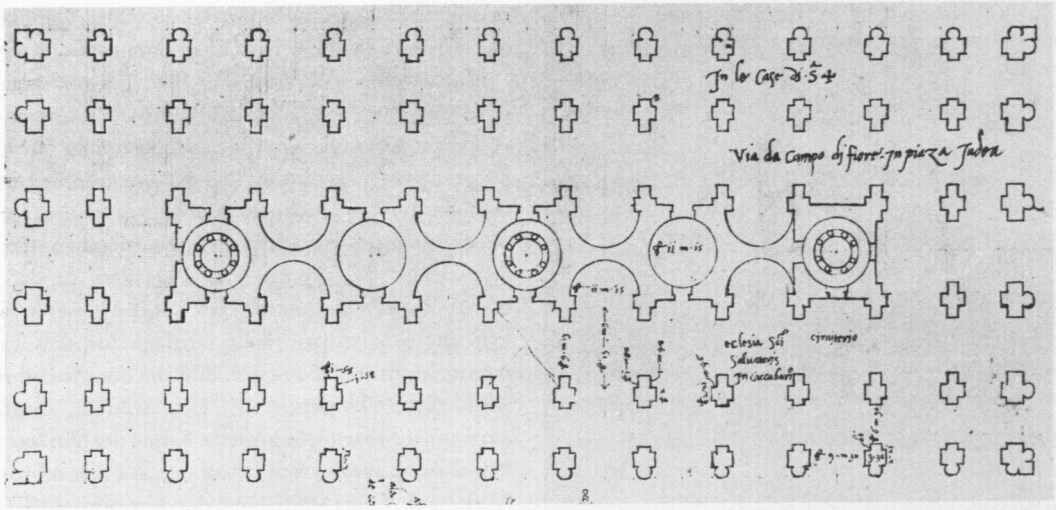
schem Nachlaß befanden sich Aufnahmen von Bauten in Rom, Verona und Pola[299]. Das wenige, was von Falconettos einst bekannten Antikenstudien überliefert ist, spricht jedoch eher gegen eine solche Zuschreibung. Temanza berichtet, Falconetto habe die Zeichnungen der veroneser Bauten des Giovanni Caroto, auf die die Illustrationen in Saraynas Traktat zurückgehen, überarbeitet[300]. Die altertümliche Erscheinung dieser Holzschnitte widerspricht nicht dem Stil der erhaltenen Zeichnungen oder Antikendarstellungen Falconettos[301]. Aber von ihnen führt kein direkter Weg zu Palladios Zeichnungen und Serlios Holzschnitten[302]. Sarayna selbst hat seine Illustrationen mit kritischer Schärfe gegen Serlios abgesetzt[303]. Schon vor Palladio gab es anscheinend eine bedeutende, wenn auch bisher wenig bekannte Schule von Antikenzeichnern im Veneto[304].

Es ist bereits angedeutet worden, daß ein großer Teil der Holzschnitte in Serlios drittem Buch auf Zeichnungen Peruzzis zurückgeht[305]. Eines der bekanntesten Beispiele dafür bildet der von Serlio anscheinend ohne rechte Kenntnis der Ruine übernommene Querschnitt des Mars Ultor-Tempels[306]. Die Holzschnitte in Palladios Quarto libro, die den Bau im Zusammenhang mit dem gesamten Augustusforum darstellen, und die vorbereitenden Zeichnungen zu ihnen lassen sich, wie gesagt, auf Labaccos Stiche zurückführen[307]. Aber die vielleicht noch vor deren Edition entstandene Rekonstruktion der Seitenwand des Tempels[308] und die zahlreichen Zeichnungen des Forum Transitorium, die zum überwiegenden Teil lange vor der Darstellung im Quarto libro entstanden[309], deuten, obwohl sie sämtlich in vicentiner Fuß vermessen sind, darauf daß Palladio die intensiven Studien kannte, die Peruzzi offenbar zusammen mit Antonio da Sangallo und dessen Bruder Giovanni Battista im Bereich der Kaiserforen durchführte und die die Grundlage ebenso für Labaccos wie für Serlios Darstellungen bildeten[310]. Ähnliches gilt für die aus verschiedenen Zeiträumen stammenden Zeichnungen Palladios zum Forum Holitorium[311], das zu seiner Zeit eher noch weniger ansehnlich wirkte als heute und schließlich keiner Aufnahme ins Quarto libro für würdig befunden wurde[312]. Peruzzi und die Sangallo haben auch dieses Areal gründlich untersucht[313]. Die Ergebnisse ihrer Vermessungen sind ebenfalls in Serlios und Labaccos Traktate eingegangen[314]. Palladios frühe Zeichnung des sog. Templum Pietatis[315] (Abb. 20) zeigt keine Beziehung zu Labaccos Stichen, nähert sich jedoch Serlios Holzschnitt; besonders die Ähnlichkeit der Detaildarstellungen ist nicht zu übersehen. Aber Palladios Detaildarstellungen weichen an manchen Stellen von denjenigen Serlios ab und enthalten ungleich genauere Kotierungen (in Vicentiner Fuß). Auffallend sind besonders die Unterschiede in den Grundrissen des Tempels[316]. Vielleicht gehen auch Palladios Zeichnungen des Forum Holitorium auf die Zeichnungen Peruzzis zurück, die die Vorlage für Serlios Darstellung bildeten (Abb. 19).

Den Grundriß der sog. Porticus Pompeij im dritten Buch hat Serlio ebenfalls nach Peruzzi kopiert[317]. Peruzzi (Abb. 21) hat hier wie auch an anderen Stellen mit Antonio da Sangallo zusammengearbeitet; seine sorgfältig ausgeführte Zeichnung UA 484 wertet eine Vermessungsskizze Antonios, UA 1138 aus[318]. Diese flüchtige, aber nüchterne Bestandsaufnahme vermittelt im Verein mit anderen Quellen eine Vorstellung vom Zustand des Kryptoportikus, von dem heute wenig mehr als die obere Hälfte einer Arkade und der dahinter liegende Durchgang an der via di S. Maria dei Calderari erhalten sind[319]. Er war schon im 16. Jahrhundert weitgehend zerstört, sein Areal war überbaut, die Fundamente lagen beträchtlich unter dem modernen Straßenniveau. Antonios interessante Notizen zeigen, in welcher Weise die Renaissancearchitekten nach Überresten forschten, die sich, wie Serlio sagt, in den Häusern über den Ruinen des Baus fanden[320]. Peruzzis Grundriß bildet eine hypothetische und teilweise recht freie Rekonstruktion. Insbesondere die Nischenwand mit den Treppenhäusern, die er als Kern eines symmetrischen Portikus darstellt, bildete in Wirklichkeit wohl dessen rückwärtige Begrenzung gegen eine antike Straße, deren Verlauf die heutige via del Pianto ungefähr folgt[321].

Schon allein die formale Übereinstimmung von Serlios Holzschnitt mit der Grundrißrekonstruktion auf UA 484r weist darauf, daß Peruzzi die Vorlage lieferte. Dies bestätigt ein Vergleich der Kotierungen[322]. Auch Serlios Angaben zur ›Porticus Pompeij‹ und zur modernen Topografie über ihrem Areal gehen auf Peruzzi zurück. Das sei durch die folgende Gegenüberstellung verdeutlicht.

Peruzzi bezeichnet seine Zeichnung als »Portico di pompeio dal vulgo dicto cachabario. da altri Casa di Mario e la chiesa di San Salvatore. e nel p(ro)prio edificio In Roma e in maggior parte ruinato e disfacto ...«.

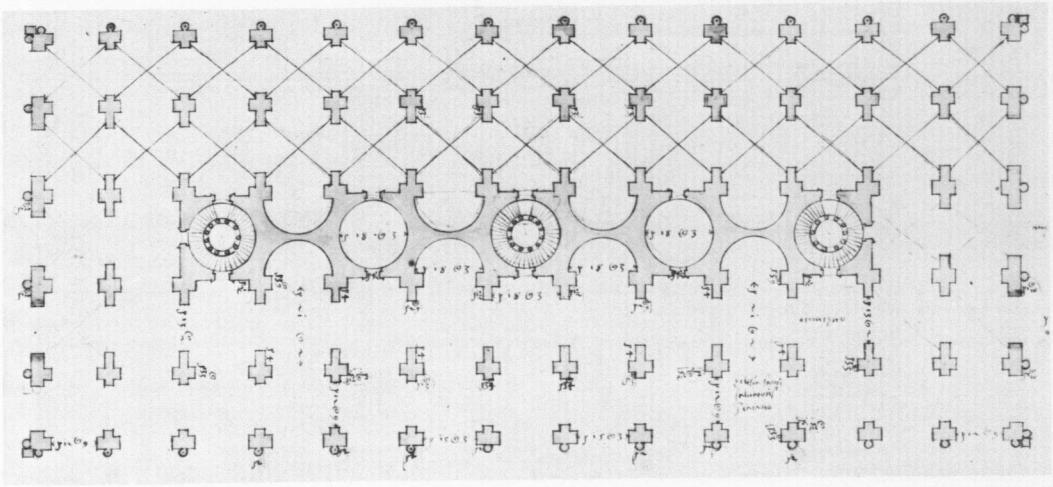


21 Bald. Peruzzi, ›Porticus Pompei‹. Florenz, Uffizien

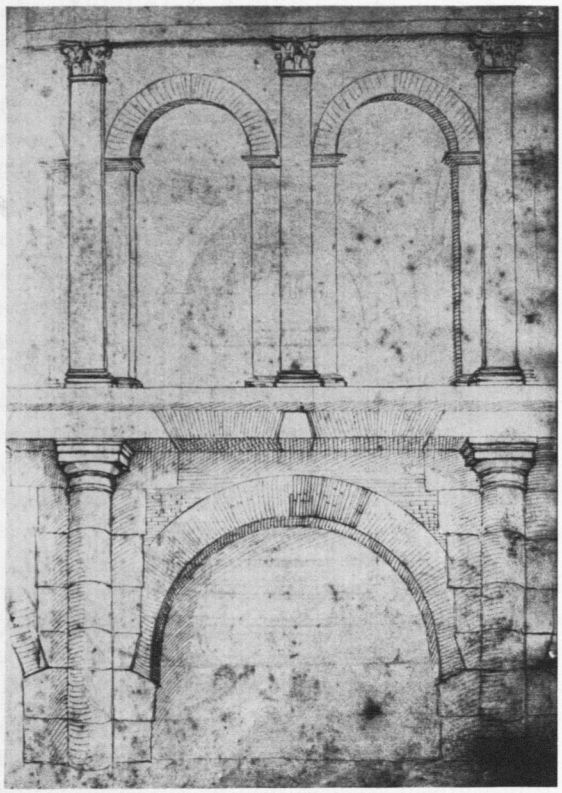
Serlios Legende führt aus: »Questo edificio si dice, ch'egli era il portico di Pompeio, altri lo dicono la casa di Mario, ma dal vulgho è detto cacabario: il quale edificio ... al presente è quasi tutto ruinato, ma tiene gran paese, e per molte case si vede di questo edificio ne le parti terrene«.

Peruzzi gibt folgende Ortsangaben: »Via da campo di fiore. jn piaza Judea« (jetzt via del Pianto); »In le case di ŝ +«; »Piaza Judea«; »macelli«; »cimiterio«; »eclesia sci salvatoris jn caccabario«; »via publica« (jetzt via di S. Maria dei Calderari); »a fronte a la casa de cenci«; sowie die Himmelsrichtungen: »meridies« und »occidens«[323]. Serlio führt auf: »la via, che va da campo di Fiore a piazza giudea, e dove è la croce sono le case di santa Croce«; sowie: »piazza giudea«, »macellari«, »cimiterio di Santo Salvatore« und »è a la fronte la casa di Cesis«.

Es ist nicht zu übersehen, daß Palladios Grundriß der ›Porticus Pompeij‹ (Abb. 22) mit der Darstellung im dritten Buch eng verwandt ist[324]. Hier, wo die direkte Vorlage Serlios, oder richtiger: eine Variante davon, erhalten ist, erkennt man sehr deutlich, daß Palladio nach ihr und nicht nach dem Holzschnitt kopiert hat, obwohl ein Maßvergleich nicht möglich ist, weil die Kotierung wieder in vicentiner Fuß umgerechnet ist. Palladios Grundriß steht formal Peruzzis Zeichnung näher (vgl. die Gestalt der Pfeiler), und von ihr hat er die Ortsangaben übernommen: Er nennt die



22 Palladio, ›Porticus Pompei‹. RIBA XI, 1

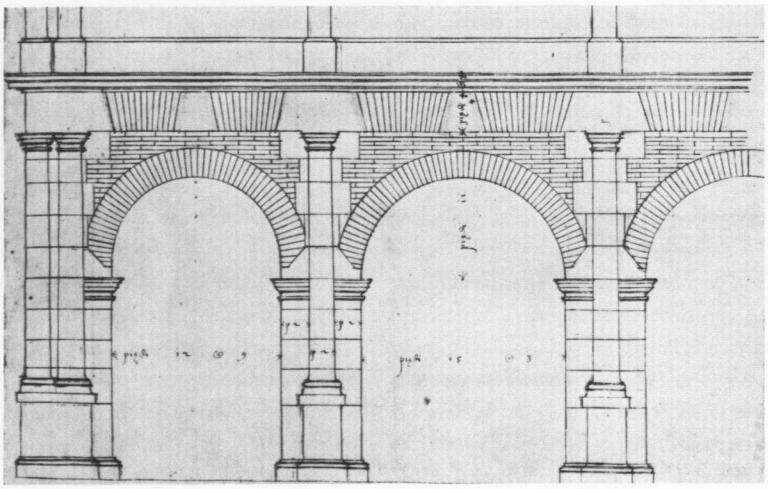


23 Raffael-Kreis ›Porticus Pompeij‹.
Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei

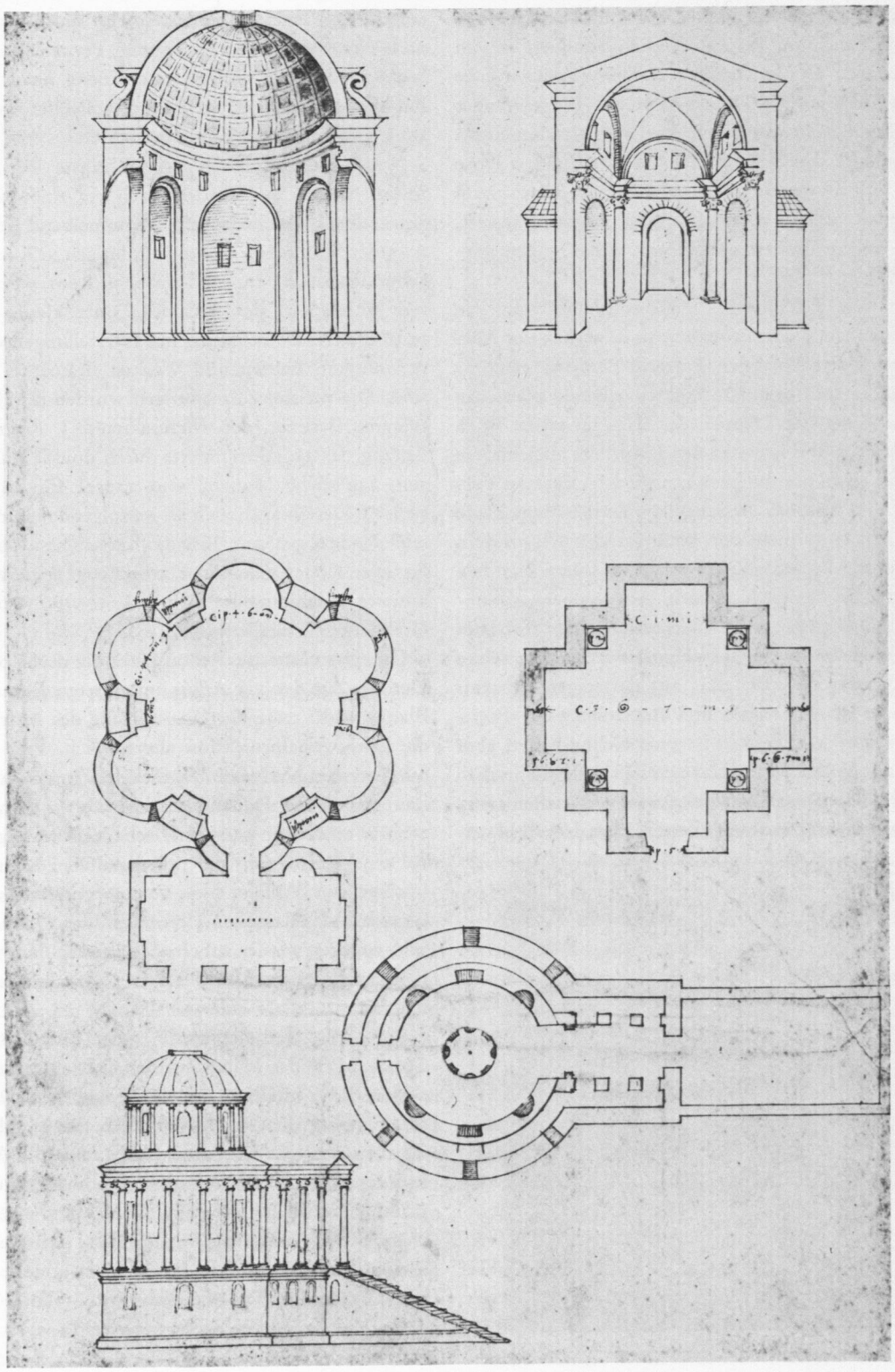
»piaza g(i)udea«, führt getrennt auf den »cimiterio« und die »eclisia santi salvatoris ī cacario«, er gibt die von Serlio nicht bestimmte (und ungenaue) Himmelsrichtung »meridies« an. Der für Palladios Notizen ungewöhnliche Gebrauch der lateinischen Sprache ist nur durch Peruzzis Vorbild zu erklären.

Eine ungefähre Vorstellung von der reduzierten Erscheinung des Aufrisses der ›Porticus Pompeij‹ im 16. Jahrhundert vermittelt eine Zeichnung im Cod. Escurialensis[325]: Von den kleinen Arkaden des Obergeschosses waren nurmehr wenige Reste erhalten, der obere Abschluß war nicht mehr zu erkennen; der alte Stuckdekor war weitgehend abgefallen, so daß das blanke Ziegelwerk hervortrat[326]. Serlio hat eine ziemlich altertümlich wirkende Vorlage für den Holzschnitt im dritten Buch gewählt, die den Aufriß recht willkürlich rekonstruiert[327]. Eine weitere, sorgfältig gezeichnete aber nicht kotierte Kopie der Vorlage enthält das unpublizierte Skizzenbuch in Fossombrone[328] (Abb. 23). Die Darstellung der korinthischen Ordnung des Obergeschosses ist frei erfunden. Verschiedene Elemente, die damals noch durchaus erkennbar waren, die Kämpfer der unteren Arkaden, der durchgehende Sockel des Obergeschosses und die Fenster in den oberen Arkaden, sind dagegen nicht berücksichtigt. Diese Rekonstruktion ist erheblich ungenauer und weniger vertrauenswürdig als diejenige Giulianos im Codex Barberini[329]. Dennoch stammt sie vielleicht aus dem Sangallo-Kreis, denn Serlio gibt wieder den florentiner braccio als Maßeinheit an.

Palladio stellt den Aufriß der ›Porticus Pompei‹ (Abb. 24) ganz anders dar als Serlio[330]. Seine Zeichnung ist im oberen Teil unvollendet, die Piedestale der dorischen Halbsäulen mögen wie im Codex Barberini frei erfunden sein, wenn sie auch wegen der Propor-



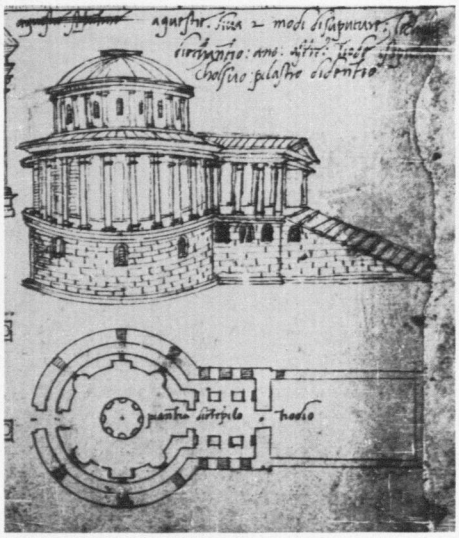
24 Palladio, ›Porticus Pompei‹, Aufriß. RIBA XI, 2r



25 Palladio, Mausoleen an der Via Appia. RIBA VIII, 7

tionen der Fassade sinnvoll scheinen. Im übrigen hält sich die Zeichnung jedoch ziemlich detailliert an den Baubestand. Der weitgehend sauber durchgeführte Querschnitt auf der Verso-Seite des Blattes findet keine Parallele in seiner Zeit. Der Vergleich mit einem Querschnitt, den Piranesi mehr als zweihundert Jahre später aufgenommen hat, zeigt, daß er die Situation im einzelnen treffend wiedergibt, aber etwas idealisiert, indem er die Breiten und Höhen der Arkaden normiert[331].

Wie viele Zeichnungen Palladios, auch wenn sie nach fremden Vorlagen kopiert sind, wirken der Aufriß und Querschnitt der ›Porticus Pompeij‹ ganz eigenständig und originär. Eine eingehende plastische Beschreibung der Treppen des Baus im ersten Buch der Quattro libri erweckt den Eindruck, als schildere Palladio einen persönlichen Eindruck[332]. Erst der Vergleich mit Antonio da Sangallos Vermessungsskizze lehrt, daß er garnicht den Baubestand trifft, sondern sich nur auf Peruzzis Rekonstruktion stützt. Den Bau hat Palladio demnach nicht in Augenschein genommen. Die Breiten- und Längenangaben des Aufrisses und Querschnittes entsprechen der Kotierung seines Grundrisses, die zweifellos aus derjenigen Peruzzis errechnet ist. Ein Aufriß und Querschnitt der ›Porticus Pompeij‹ von Peruzzi ist zwar nicht erhalten, aber Antonios Vermessungsskizze enthält mehrere Studien dazu[333]. Sie stimmen, soweit man sie vergleichen kann, mit Palladios Darstellung überein. Man darf wohl vermuten, daß Palladio seinen Aufriß und Querschnitt nach einer verlorenen Zeichnung Peruzzis kopierte. Serlio hielt diese Vorlage anscheinend nicht für die Publikation geeignet, weil sie unvollendet war oder auf Ergänzungen der Ruine verzichtete.



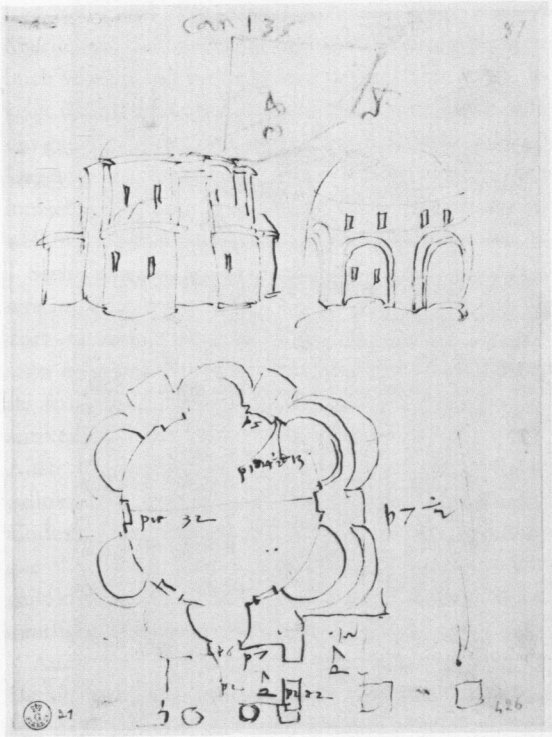
26 Unbekannter Italiener, Heroon des Romulus. Florenz, Biblioteca Nazionale

Neben Peruzzi bildet die wichtigste Vorlage für Serlios viertes und drittes Buch ein unpubliziertes Skizzenbuch, das heute in den Sammelband Kod. Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel eingebunden ist. Es entstand sicher in Rom, wohl mehrere Jahre später als der Codex Coner. Heute umfaßt es 26 Blätter, die beidseitig mit Darstellungen zumeist von antiken Bauten und Werken Bramantes gefüllt sind. Die meisten Zeichnungen wurden durch einen späteren Besitzer, den Architekten P. J. Roman, am Anfang des 18. Jahrhunderts durch dunkle Lavierungen, zahlreiche Notizen und andere Eingriffe entstellt[334]. Das Skizzenbuch sei im folgenden kurz ›Kasseler Kodex‹ genannt. Palladio hat offenbar auch den Kasseler Kodex gekannt. Davon zeugt seine viel diskutierte Zeichnung im RIBA, Vol. VIII, 7, die drei Grabbauten darstellt[335] (Abb. 25).

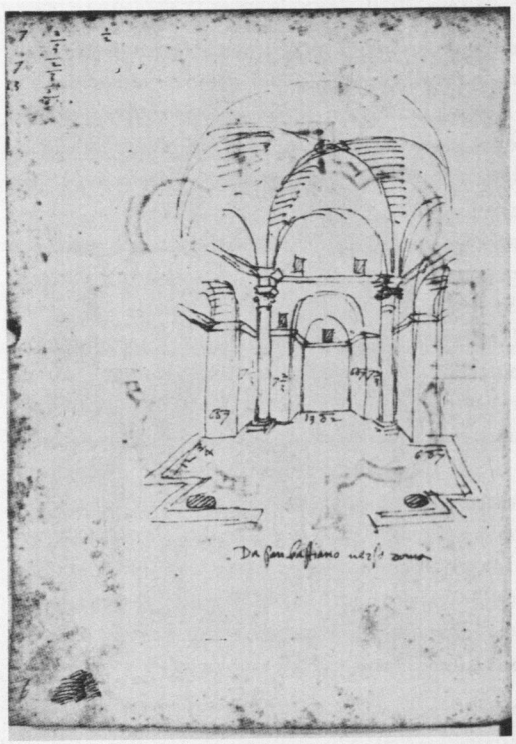
Die phantastische Rekonstruktion des Romulus-Heroons an der via Appia im unteren Bereich des Blattes wirkt trotz der Überführung des Aufrisses in die Orthogonalprojektion altertümlich. Eine Zeichnung in der Nationalbibliothek in Florenz, die den Bau genau wie Palladio rekonstruiert[336] (Abb. 26), zeigt übertriebene perspektivische Verkürzungen, die auf eine Entstehung der unbekannten gemeinsamen Vorlage am Anfang des Cinquecento weist. Der Grundriß des Romulus-Heroons in den Quattro libri geht dagegen wieder auf eine Zeichnung Peruzzis zurück, nach der auch Serlio seinen Holzschnitt einrichtete[337].

Der obere Teil des Blattes zeigt Grundrisse und Querschnitte der Mausoleen der Calventier und Cercenier, die ebenfalls an der via Appia liegen. Die Darstellungen wirken merklich schematisiert gegenüber den Bauaufnahmen Peruzzis (Abb. 27-28)[338]. Als Einheit der Kotierungen sind die römische canna und der palmo bezeichnet. Die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Holzschnitten in Serlios drittem Buch springt ins Auge, und die Maßangaben stimmen überein. Dennoch ist Palladio nicht von Serlio abhängig, denn seine Kotierungen sind genauer[339].

Serlios Holzschnitte der Mausoleen der Cercenier und Calventier sind nach fol. 32 verso des Kasseler



27 Bald. Peruzzi, Mausoleum der Calventier. Florenz, Uffizien

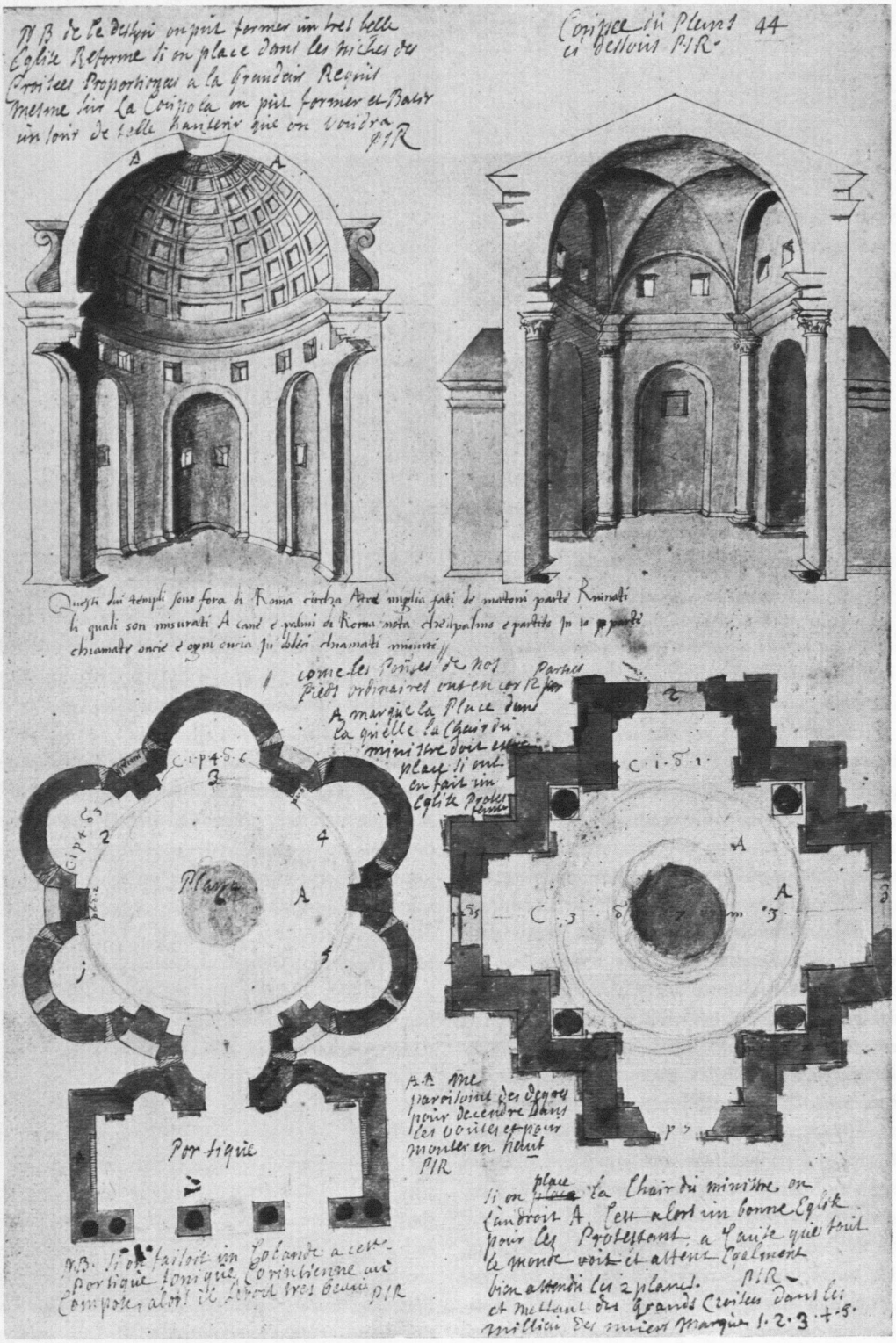


28 Peruzzi-Umkreis, Mausoleum der Cercenier. Florenz, Accademia di Belle Arti

Kodex kopiert (Abb. 29)[340]. Direkt auf diese Zeichnung geht auch Palladio zurück: Er hat ihr nicht nur sämtliche Maßangaben entnommen, er ordnet sie sogar ähnlich im Grundriß an[341]. Auch formal hat er sich eng an die Zeichnung angeschlossen (Unterschiede beruhen auf Eingriffen von P. J. Roman[342]): Man vergleiche etwa die Angabe der Fenster und die Bemerkung »isperoni« zu den Streben zwischen den Exedren im Grundriß des Mausoleums der Calventier und die Oberlichter in dessen Querschnitt. Bezeichnend ist, daß der junge Palladio die Gebälke in den Querschnitten wie der Kasseler Kodex über die Schnittflächen fortführt. Serlio hat diesen Fehler eleminiert. Serlios Holzschnitt des Mausoleums der Cercenier hat Daniele Barbaro zur Demonstration von Darstellungen der Bögen und Gewölbe in seinem Lehrbuch über die Perspektive (1568) kopiert[343].

W. Lotz hat bereits am Beispiel der Zeichnung RIBA x, 20r-v, demonstriert, daß Palladio in seiner Frühzeit fremde Vorlagen kopiert hat, und darauf hingewiesen, daß dieser Vorgang manchmal recht komplex gewesen ist (Abb. 30-31)[334]. Das Blatt bildet ein selten klares Zeugnis für die Verschmelzung verschiedener Vorlagen. Die Recto-Seite zeigt den Aufriß des Marcellustheaters, einen Teil des Querschnittes und diverse Details der Gliederung: über dem Aufriß das ionische Kapitell, rechts die attische Base der ionischen Ordnung und darüber das dorische Kapitell, in den Arkaden die zugehörigen Kämpfer. Die Verso-Seite zeigt den Grundriß einer Arkade und großgezeichnet das dorische und ionische Gebälk. Die Einheit der Kotierungen bildet nach eigenhändigen Notizen durchgehend der Florentiner braccio[345].

Lotz weist auf die Ähnlichkeit der Zeichnung mit den Darstellungen des Aufrisses in Serlios drittem Buch und der Details der Gliederung, die als Beispiele für die Dorica und Ionica im vierten Buch abgebildet sind[346]. Die Kotierung zu Palladios Aufriß stimmt darüber hinaus mit den Angaben Serlios überein, der sich hier ebenfalls auf die Einheit des florentiner braccio bezieht. Obwohl sie recht unvollständig ist, enthält sie jedoch einige Maße, die nicht in der Legende des dritten Buches genannt sind[347]. Das weist wieder darauf, daß Serlio und Palladio eine gemeinsame Vor-



29 Unbekannter Italiener, Mausoleum der Calventier und Cercenier. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

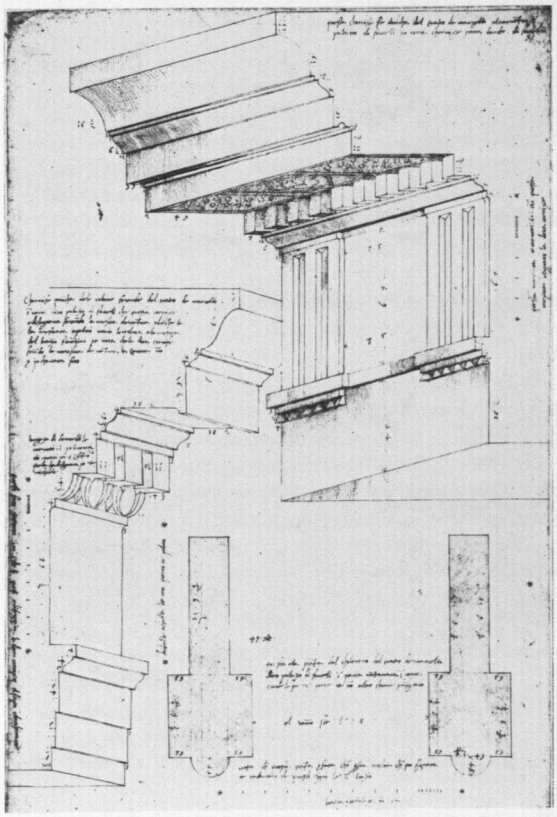
lage benutzten. Diese ist durch eine weitere Kopie überliefert, die wiederum im unpublizierten Skizzenbuch von Fossombrone gezeichnet ist (Abb. 32)[348]. Sie zeigt über dem Aufriß das ionische Kapitell, das Palladio ganz entsprechend angeordnet hat; Serlio bildet es losgelöst im vierten Buch zur Demonstration eines ionischen Kapitells ab, ohne jedoch die Form der Darstellung zu verändern[349].

Serlio gibt an, daß der Grundriß des Marcellustheaters im dritten Buch dem Vorbild Peruzzis folgt, der dort Grabungen durchführen konnte[350]. Dagegen setzt er seinen Aufriß ausdrücklich ab und erklärt, er sei früher als der Grundriß, der statt in braccia in antiken Fuß vermessen ist, aufgenommen worden[351]. Auch mit den bekannten Aufrissen des früheren Sangallokreises, etwa denen im Codex Barberini und Codex Coner, läßt er sich nicht in Verbindung bringen[352]. Die Kotierungen, deren Einheit auch im Sangallokreis stets der florentiner braccio bildet, weichen deutlich voneinander ab.

Auch die formale Übereinstimmung zwischen den Details, die Palladio und Serlios viertes Buch darstellen, geht so weit, daß kein Zweifel an einem engen Zusammenhang bestehen kann (vgl. etwa die Base der Ionica, die in ungewöhnlich starker Untersicht dargestellt ist). Mit einer noch zu behandelnden Ausnahme sind sie alle spiegelverkehrt zu Serlios Holzschnitten angelegt. Dies erklärt sich dadurch, daß beide auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

Lotz hat auf die formale Ähnlichkeit einiger von Serlios bzw. Palladios Details mit Zeichnungen im Codex Coner hingewiesen[353]. Sie und die verwendete Einheit des florentiner braccio deuten auf eine Entstehung der gemeinsamen Vorlage im Sangallo-Kreis, aber die Maßnahmen weichen wiederum voneinander ab. An dieser Stelle sind auch die Darstellungen des Gebälkes vom sog. Sonnentempel des Aurelian von Palladio und in Serlios drittem Buch zu erwähnen[354]. Sie gleichen einander weitgehend, sind aber spiegelverkehrt orientiert. Die Verwandtschaft mit den Zeichnungen in Giulianos Codex Barberini und im Codex Coner läßt wieder an eine gemeinsame Vorlage aus dem Sangallo-Kreis denken[355], von dem auch Serlios Gesamtdarstellungen der Tempelanlage abzuleiten sind[356]. Serlio gibt kaum Maße an; Palladios Kotierung, deren Einheit wieder der florentiner braccio bildet, stimmen ungefähr mit den Kotierungen des Sangallo-Kreises überein[357].

Ob auch andere Detailzeichnungen Palladios wie die Darstellung des beim Ponte Nomentano gefundenen dorischen Gebälkstücks oder des in Florentiner braccio kotierten Gebälkes der Basilica Aemilia mit Serlios Vorlagen in Verbindung gebracht werden können, ist schwer zu entscheiden[358]. Vor allzu weitgehenden Schlußfolgerungen warnt die Darstellung des ionischen Gebälkes auf der besprochenen Zeichnung des Marcellustheaters, auch wenn sie sicher eine gewisse Ausnahmestellung einnimmt[359]. Sie gleicht der Abbildung in Serlios viertem Buch in allen Einzelheiten und ist im gleichen Sinn wie sie, also nicht spiegelverkehrt, orientiert. Offenbar ist sie direkt nach dem Holzschnitt kopiert. Vielleicht entstand sie später als die anderen Zeichnungen auf dem Blatt. Serlio gibt nun aber keine Maße für die Details an. Die Kotierung der Zeichnung des ionischen Gebälkes unterscheidet sich teilweise von derjenigen des Aufrisses auf der Recto-Seite des Blattes und in Serlios drittem Buch[360]. Palladio übernahm sie von einem gewissen Ventura, indem er sie eigens von palmi in braccia umrechnete,



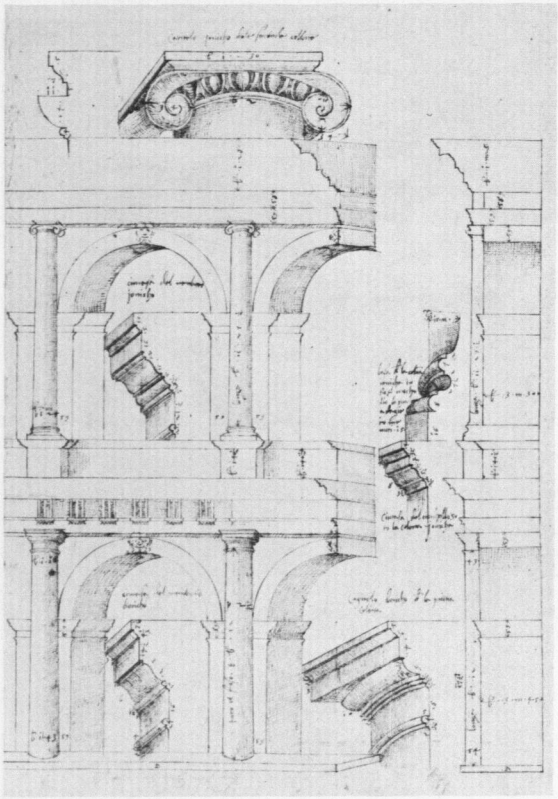
30 Palladio, Marcellustheater, Details. RIBA x, 20r

um die auf der Recto-Seite benutzte Einheit beizubehalten. Er verglich die Maße darüber hinaus mit den Angaben eines »mess. michiele«, der vielleicht als Michele Sanmicheli identifiziert werden darf. Dies alles hat Palladio in außergewöhnlich ausführlichen Notizen festgehalten.

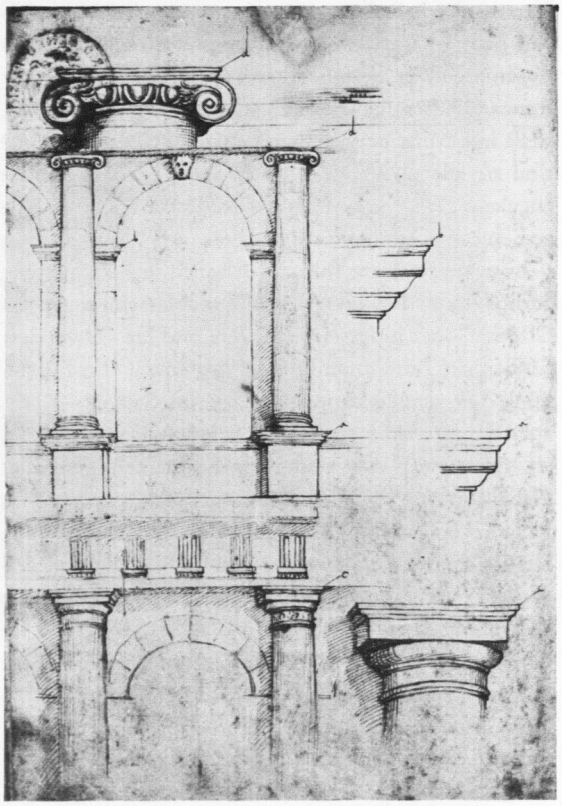
Peruzzis Zeichnungen, der Kasseler Kodex, die Bauaufnahmen des Veroneser Architekten und eine vielleicht zusammengehörige in florentiner braccio kotierte Gruppe von Zeichnungen, die dem frühen Sangallo-Kreis stilistisch nahesteht, erscheinen im Licht von neuen Untersuchungen des Verfassers als die Vorlagen, nach denen Serlio fast die gesamten Antikenaufnahmen im vierten und dritten Buch kopiert hat. Nur ein Teil von Palladios frühen Antikenstudien läßt sich auf diese Zeichnungen direkt zurückführen, aber es sind doch mehr als verstreute Einzelblätter. Daß Palladio Beispiele aus allen vier Gruppen von Zeichnungen, die Serlio zur Verfügung standen, kannte, wird kaum ein zufälliges Zusammentreffen sein. Alles deutet daraufhin, daß Serlio dem jungen Architekten Einblick in seine reiche grafische Sammlung gewährte.

Sicher beschäftigte sich Palladio mit Antikendarstellungen bereits in der Pedemurowerkstatt, deren klassizistischer Stil ohne entsprechende Vorlagen schwer denkbar ist. Sie mag über Sanmicheli in den Besitz römischer Zeichnungen gelangt sein[361]. Die Antikendarstellungen Falconettos, die nach Vasaris außerordentlich ausführlichem Bericht zahlreich und bedeutend gewesen sein müssen[362], werden im Veneto durch Kopien verbreitet gewesen sein und Palladio hat sie sicher gekannt. Diese anfänglichen Einflüsse haben sich bisher allerdings nicht konkret nachweisen lassen. Sie treten zurück gegenüber der Schulung an Serlios Vorlagensammlung.

Palladio führt Serlio im vierten Buch unter den großen Architekten der Hochrenaissance an[363]. Diese hochgegriffene Ehrung galt wie auch die Reverenz an Trissino als »splendore de' tempi nostri« dem älteren



31 Palladio, Marcellustheater, Aufriß.
RIBA x, 20v



32 Raffael-Kreis, Marcellustheater.
Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei

Freund und Präzeptor. So wie Trissino den jungen Palladio an die Architekturtheorie heranführte und mit Vitruv vertraut machte, so vermittelte ihm Serlio mit Hilfe seiner Zeichnungen eine erste umfassende Vorstellung von der römischen Baukunst. In dieser Richtung ist wohl ganz allgemein die Stellung Serlios im Veneto zu definieren. Das Ansehen, das er genoß, verdankte er weder einer besonderen theoretischen Begabung noch einer direkten Einwirkung auf die aufblühende Renaissancearchitektur des Veneto, sondern seiner Kenntnis der alten und modernen römischen Baukunst, die er einem Kreis gebildeter Patrizier und Humanisten anschaulich vermittelte.

Die Redimensionierung von Serlios Stellung in der Architekturgeschichte des Veneto, auf die dieser Beitrag abzielt, wirkt vielleicht vor dem Hintergrund seiner späteren Breitenwirkung in ganz Europa etwas restriktiv. Für den Architekturhistoriker, der sich an dem Charakter seines Traktats orientiert, dürfte sie aber im Grunde kaum überraschend sein. Der auffallende Zug dieser Schriften ist nicht die Freiheit des Bahnbrechers sondern die unbefangene Aufnahmebereitschaft des Elektrikers für fremde Einflüsse aller Art[364]. Römische, venezianische und französische Bautraditionen haben ihre Erscheinung geprägt. Allem Anschein nach war Serlios eigentliche Profession diejenige eines Architekturzeichners ähnlich wie nach Buddensieg Bernardo della Volpaia[365]. Er war geübt im Aufmessen, kopieren und ganz offenbar im präzisen Zeichnen, aber nicht direkt im eigenständigen Entwerfen oder kritischer Theoriebildung. Bezeichnend für seinen passiven Geist ist ein von W. Timofiewitsch publiziertes Gutachten[366], in dem der Wert der Schnitzarbeit an einer Holzdecke geschätzt werden soll: Statt ein selbständiges Urteil zu wagen, holte Serlio den Rat anderer Fachleute ein und machte den Mittelwert aus deren Schätzungen zu seiner eigenen Meinung.

ANMERKUNGEN

Der vorliegende Beitrag wurde angeregt durch eine Untersuchung der Vorlagen für Serlios viertes und drittes Buch, die der Verfasser im Rahmen einer Bearbeitung des sog. Kasseler Kodex durchführt. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft und allen, die die Forschungen unterstützt haben, sei an dieser Stelle gedankt. Dr. Chr. Thoenes und Prof. Chr. L. Frommel haben das Manuskript zum vorliegenden Beitrag gelesen und mit ihrem Rat ergänzt. Die Themenkreise, die der Beitrag berührt, sind teilweise lange diskutiert worden. Die Anmerkungen beschränken sich auf Auszüge aus der Fülle der Literatur. Zitate aus Serlios Büchern beziehen sich auf die Erstausgaben, in Parenthesen sind jeweils die Orte in der weitverbreiteten und im Reprint der Gregg Press vorliegenden Sammelausgabe von 1619 nachgewiesen (Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese, Venedig 1619). Die Paginierung der Erstausgabe des siebten Buches ist in der Sammelausgabe beibehalten. Eine Grundlage für die Bearbeitung Serlios ist geschaffen worden durch W. B. Dinsmoor, The literary remains of Sebastiano Serlio, I-II. In: The Art Bulletin, XXIV, 1942, p. 55-91 und 115-154. Vgl. auch die Edition des Pergamentmanuskriptes zum sechsten Buch in der Staatsbibliothek, München, durch M. Rosci, Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio. Mailand 1966; sowie jetzt die durch diverse Artikel der Autorin vorbereitete Edition des vorbereitenden Manuskriptes zum sechsten Buch in der Avery Library der Columbia University durch M. Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio on domestic architecture. Cambridge, Mass. und London 1978.

[1] Am 1. April 1528 machte Serlio in Venedig sein Testament; cf. G. Ludwig, Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. In: Jb. der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Beiheft, p. 42. Am 15. Februar 1541 ist Serlio zum letzten Mal in Venedig erwähnt; cf. A. Venturi, Il libro di conti di Lorenzo Lotto. In: Le Gallerie Nazionali Italiane, I, 1894, p. 214. Wahrscheinlich brach er gegen Ostern des Jahres 1541 nach Frankreich auf; im Oktober wurde er bereits von Franz I. empfangen. Vgl. Dinsmoor, op. cit., p. 64 und 55, Anm. 4.

[2] L. Olivati, Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati. In: Arte Veneta, XXV, 1971, p. 284-291.

[3] Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia. Venedig 1540 (im folg. zitiert als Serlio III), p. 150 und 155 (Ed. 1619, fol. 121 v).

[4] Serlio III, p. 94 und 95 (Ed. 1619, fol. 93 r-v). Grimanis Erklärungen und Zeichnungen regten auch das sog. achte Buch an; vgl. Anm. 36.

[5] Olivati, op. cit., p. 284 f. und 290: Serlio setzt Camillo als Universalerben ein in seinem Testament vom 1. April 1528.

[6] Olivati, op. cit., p. 290: Lotto wird als Zeuge genannt in Serlios Testament.

[7] E. Camesasca, Lettere sull'arte di Pietro Aretino. Mailand 1957-1960, Bd. III, p. 466 ff.

[8] B. Partenio, Della imitatione poetica. Venedig 1560, p. 148.

[9] Olivati, op. cit., p. 290: Testament des Franc. Zen vom 8. August 1538.

[10] R. Wittkower, Architectural principles in the age of humanism. London[3] 1962, p. 102-107, 155-157.

[11] Vgl. Anm. 38.

[12] Rosci, op. cit., p. 3. Neben Aretinos Brief vom 18. September 1537 an Serlios Verleger Franc. Marcolini, der auf der Rückseite des Titelblattes in der ersten Edition des vierten Buches abgedruckt wurde (Aretino-Camesasca, op. cit., Bd. I, p. 67ff.), sind wohlwollende Urteile bekannt schon von N. Franco, Dialoghi piacevoli, Venedig 1541 (schon 1539 beendet), fol. 108v (»Se ti farai Pittore, e non arriui ad un Titiano, nō ne sarai il Prēcipe. Se Architetto, e nō diuēti un Serlio, nō ne sarai approuato dale uer' opre ...«), und A.F. Doni, La libreria. Venedig 1550, fol. 14r (»A questo mirabil huomo, che ha durato fatica a scriuere, a far disegnare un libro si fatto se gli debbe far riuerenza molto, & ringratiarlo hauendo dilettato l'uniuersale, & giouato il particolare«). Allerdings hat Serlio auch im Veneto harte Kritik erfahren, vgl. Anm. 290.

[13] G.P. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura. Mailand 1584, p. 407; L. Roncone (Hrsg.), Gesamted. der Bücher Serlios. Venedig 1584, Vorrede zum siebten Buch.

[14] G.C. Argan, Sebastiano Serlio. In: L'Arte XXXV, 1932, p. 183-199; L.H. Heydenreich, Stichwort ›Serlio‹. In: Thieme-Becker, Bd. XXX, Leipzig 1936, p. 513ff.; später haben auch noch G. Fiocco, G. Zorzi u.a. Serlios Einfluß im Veneto zurückhaltend beurteilt. Eine ausführliche Übersicht über die Literatur gibt Rosci, op. cit., p. 5-9.

[15] Dinsmoor, op. cit.

[16] A. Dalla Pozza, Andrea Palladio. Vicenza 1943, p. 65–89. Schon H. Pée, Die Palastbauten des Andrea Palladio. Würzburg[2] 1941, p. 82ff., betonte Serlios Einfluß auf Palladio. Er hielt Serlios Vorzeichnungen zu diversen von Poggio Reale abgeleiteten Palastentwürfen im sechsten und siebten Buch für Vorbilder des Pal. Thiene in Vicenza. Ein wesentlicher Anteil an der Planung des Baus wird jetzt jedoch Giulio Romano zugeschrieben von K.W. Forster und R.J. Tuttle, Giulio Romano e le prime opere vicentine del Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XV, 1973, p. 107-119.

[17] E. Forssman, Säule und Ornament. Stockholm 1956. Den Einfluß Serlios im Veneto hat Forssman sehr ausgewogen betrachtet; vgl. ders., Falconetto e Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, VIII, 1966 II, p. 52-67.

[18] Rosci, op. cit., p. 26-43. Besonders auch W. Wolters und L. Puppi haben Serlios Bedeutung für die Entwicklung der Architektur des Veneto herausgestrichen (vgl. Anm. 77 und 83).

[19] Die Ausgaben sind verzeichnet bei Dinsmoor, op. cit., Anm. 66, 68, 92, 96, 105, p. 79. Demnach erschienen in dem Zeitraum von drei Jahrzehnten zwischen 1537 und 1567 nicht weniger als achtzehn Folioausgaben einzelner Bücher Serlios. Hinzu kommen die fünf anscheinend in hohen Auflagen verlegten Sammelausgaben im Quartformat, die zwischen 1566 und 1619 erschienen, zwei italienisch-lateinische Ausgaben (1568/69, 1663) sowie diverse Übersetzungen in fremde Sprachen. Egnazio Danti schreibt in seiner Vignola-Ausgabe (1611) über Serlios Traktat: »... nessuno Architetto hò mai conosciuto, il quale non si serua grandemente dell'opere sue, se bene rari n'hò visti, da' quali dette opere non siano biasimate ...« (E. Danti, Le due regole della prospettiva practica. Rom 1611, p. 82).

[20] Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere degli edifici, cioe, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito, con gli esempi dell'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Venedig 1537 (im folg. zitiert als Serlio IV); zu Serlio III s. Anm. 3.

[21] Il primo libro d'architettura, di Sebastiano Serlio, Bolognese; zusammen mit: Il secondo libro di perspettiva di Sebastiano Serlio Bolognese. Paris 1545. Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, nel quale se tratta de diverse forme de tempii sacri secondo il costume christiano, & al modo antico. Paris 1547. Sowie das ursprünglich nicht geplante: Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo, nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diversi ordini, et venti di opera delicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto. Lyon 1551 (alle in italienischer und französischer Sprache); vgl. Dinsmoor, op. cit., p. 73ff. Die Erstausgaben dieser Bücher werden im folg. zitiert als Serlio I, II bzw. V.

[22] Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serglio Bolognese, nel qual si tratta di molti accidenti, che possono occurrer' al architetto, in diversi luoghi, & istrane forme de siti, e nelle restauramenti, o restitutioni di case, e come habiamo a far, per servicij de gli altri edifici e simil cose, come nella sequente pagina si lege. Nel fine vi sono aggiunti sei palazzi, con le sue piante e fazzatte, in diversi modi fatte, per fabricar in villa per gran prencipi, del sudetto autore. Frankfurt 1575 (in italienischer und lateinischer Sprache; im folg. zitiert als Serlio VII). Dieses Buch brachte Jacopo da Strada heraus; vgl. Dinsmoor, op. cit., p. 77-80. Ein vorbereitendes Ms. bewahrt die Nationalbibliothek in Wien, Cod. S.N. 2649; vgl. Anm. 34. Das Manuskript zum sechsten Buch, Delle habitationi di tutti li gradi degli homini, in der Staatsbibliothek in München, Cod. icon. 189, publizierte Rosci, op. cit. Eine Edition des vorbereitenden Ms. in der Avery Library, Columbia University, hat M. Nan Rosenfeld jetzt vorgelegt (op. cit., 1978). Die ausführlichste Besprechung der beiden Manuskripte bleibt jedoch nach wie vor diejenige von Dinsmoor, op. cit.

[23] Dinsmoor, op. cit., p. 64f.

[24] D. Howard, Sebastiano Serlio's venetian copyrights. In: The Burlington Magazine, CXV, 1973, p. 512-516.

[25] Howard, op. cit., p. 512.

[26] Howard, op. cit., p. 516 und Abb. 34.

[27] G. Philandrier, In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes. Rom 1544, p. 137f.: »... Atque utinam non fuisset coactus auctor editionem praecipitare, ...« Philandrier bezeichnet sich als Schüler Serlios, den er in Venedig getroffen und mit dem er über die beiden ersten Bücher diskutiert habe. Ergänzungen von ihm hat Serlio in späteren Editionen übernommen.

[28] Serlio IV, fol. 5r (Ed. 1619, fol. 126r).

[29] Serlio IV, loc. cit.; die Abhängigkeit des vierten Buches von Peruzzi auch bezeugt durch Philandrier (loc. cit.) und Vasari (G. Milanesi, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Florenz 1906, Bd. IV, p. 606f.).

[30] Die Abhängigkeit des vierten Buches von den durch Vasari belegten Antiken- und Vitruvstudien Peruzzis wird allgemein vorausgesetzt, aber sie ist bisher nicht eingehend untersucht worden. Dennoch ist eine gewisse Parallelität im Aufbau der Traktate Serlios und Vitruvs nicht zu übersehen. Der Einfluß des kritischen Vitruvverständnisses Peruzzis auf Serlio wird im folgenden behandelt, vgl. Anm. 46ff. Auch der grundlegende Gedanke »Architektur in Bildern zu lehren« (Forssman), der die Gestalt von Serlios Traktat bestimmt hat, wird auf Peruzzis Vitruvstudien zurückgehen. Nach Vasari begann Peruzzi »un libro dell'antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore ...« (Ed. Milanesi, Bd. IV, p. 604).

[31] Vgl. Anm. 35.

[32] Der Inhalt des siebten Buches folgt (auch abgesehen von den vermutlichen Veränderungen durch Strada, s. Dinsmoor, op. cit., p. 79) nur zu einem relativ kleinen Teil dem im Vorwort zum vierten Buch angekündigten Plan, »i molti accidenti, che possono occorrer a l'Architetto« zu behandeln (vgl. Anm. 28).

[33] Serlio I, fol. aa ii (Widmung an Franz I.): »... Per non marcir nel'ocio quel tēpo che m'avanzava doppo le solecitationi delle opere cōmessomi da vostra maesta, mi diedi a cōporre questi miei libri, alli quali in Italia (per impotētia) nō potei dar opera.«

[34] Die Wasserzeichen des ersten, vorbereitenden Manuskriptes zum sechsten Buch in der Avery Library hat Dinsmoor in Frankreich nachweisen können, op. cit., p. 124-136. Der Beginn des später vollendeten siebten Buches kann auf Grund der Datierung von fol. 74 und 80 des Wiener Ms. 1542 angesetzt werden, vgl. neben Dinsmoor, op. cit., p. 77-83, M. Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio's drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for his seventh Book on Architecture. In: The Art Bulletin, LVI, 1974, p. 400-409; und T. Carunchio, Dal VII libro di Sibastiano Serlio: »XXII case per edificar nella villa«, letteratura integrata del VII libro manoscritto e dell'edizione a stampa. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, XXII, 1975, p. 95-126.

[35] Der Gang der Arbeit ergibt sich, wie Dinsmoor, op cit. II, p. 115ff. und 124-129, feststellt, aus den Ausführungen im Nachwort zum zweiten Buch: »quello (libro) de li tēpli che e per mettersi sotto la stampa, & quello di tutte le habitationi degli huomini ..., che e digia li dua terci in ordine: & quello degli accidenti (cosa per aventura non mai piu veduta) del quale in gran parte io son gia risoluto« (Serlio II, fol. 73 v). 1545 waren also die ausstehenden drei Bücher »gia tutti a buon camino«. Das fünfte Buch lag schon druckreif vor; es erschien zwei Jahre später. – Das sechste Buch war bereits zu zwei Dritteln ›geordnet‹. Am 5. Mai 1546 schreibt G. Alvarotti an den Herzog von Ferrara über Serlio: »ha fatto un libreto di architettura con infinite piante di case e palazzi et lo fara stampar tra pochi giorni« (Dinsmoor, op. cit. II, Anm. 98). Zu dem angekündigten Druck ist es dann nicht gekommen. – Das vorbereitende Ms. der Avery Library muß wegen seiner Widmung an Franz I. im wesentlichen vor 1547 vollendet gewesen sein; das endgültige Ms. in München entstand nach dem Regierungsantritt Heinrichs II., dem es gewidmet ist, im Jahre 1547 (vgl. Anm. 22). M. Nan Rosenfeld hat die Existenz einer dritten Version des sechsten Buches, die nicht erhalten ist, in Erwägung gezogen, vgl. Kat. der Ausst. Sebastiano Serlio. An exhibition at Low Memorial Library, Columbia University. New York 1975, p. 11. Im Vorwort zum siebten Buch gibt Serlio an, das sechste Buch sei endgültig vollendet: »Ma havendo io gia dato fine al sesto libro ...« (Serlio VII, p. 1). Dinsmoors Versuch, seine an sich schon recht problematische Rekonstruktion einer relativen Chronologie für das Avery-Ms. mit einer Datierung ab 1541 zu verbinden, bleibt weitgehend im Bereich des Hypothetischen (op. cit., p. 131-140), danach: Nan Rosenfeld, op. cit., 1978, p. 31ff.). Dinsmoor weist nämlich selbst darauf hin, daß das Papier mit dem Wasserzeichen II nicht nur in Lyon ab 1542 nachweisbar ist, sondern auch 1549 beim Druck von Ducerceaus Exempla arcuum in Orléans Verwendung fand. Die Annahme, daß Serlio dies Papier bei seinem ersten Aufenthalt in Lyon erworben habe, ist also keineswegs zwingend. – Der Aufbau des siebten Buches war besonders problematisch, weil er sich nicht – wie Serlio ausdrücklich hervorhebt – an einem Vorbild orientieren konnte. 1545 hatte Serlio die Konzeption zum großen Teil »entschieden«; die Ausführung hatte er demnach noch nicht weit vorangetrieben (vgl. dagegen jetzt Nan Rosenfelds von Dinsmoors etwas irreführender Übersetzung: »... which is in large part already finished ...« ausgehendes Urteil, op. cit., 1974, p. 401; und 1978, p. 22). Die Arbeit am siebten Buch war noch 1550, als Strada Serlios Zeichnungen erwarb, nicht abgeschlossen (Serlio VII, fol. a iii v-a iiii v, Vorwort Stradas). Damals feilte Serlio sogar noch am vorbereitenden Ms. zum sechsten Buch. Die endgültige Fassung des siebten Buches gab er 1553 aus der Hand.

[36] München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 190, fol. 1r, 19v-20r; vgl. Dinsmoor, op. cit., p. 83-91 (die Wasserzeichen des Papiers der vorbereitenden Version sind in Lyon 1545-1549 nachgewiesen); weiterführend: P. Marconi, Un progetto di città militare, l'VIII libro inedito di Sebastiano Serlio. In: Controspazio, 1, 1969, Nr. 1, p. 51-59, und Nr. 4/5, p. 52-59; sowie H. Wischermann, Castramentatio und Städtebau im 16. Jahrhundert: Sebastiano Serlio. In: Bonner Jahrbücher, CLXXV, 1975, p. 171-186. Nan Rosenfeld, op. cit., 1978, p. 26f., schließt auf Grund einer wohl unangemessenen Verabsolutierung von Briquets Wasserzeichen-Nachweisen auf eine dritte Version des ›achten Buches‹. Dieses zweite ›Extraordinario libro‹ war noch 1545 nicht geplant: Das in der vorigen Anm. herangezogene Nachwort des zweiten Buches führt abschließend Serlios Pläne für Veröffentlichungen nach der Fertigstellung der sieben Bücher an. Dort sind nur diverse

Einzelblätter in Aussicht gestellt »de diverse inventioni di Perspettiva & di Architettura poiche nel libro secondo (per esser piccoli li luochi) non ho potuto allagarmi di alcune cose che mi rimangono nella mente, & anche digia disegnato appresso di me«. Nur diese, nicht das ›achte Buch‹ werden wieder im Nachwort des fünften Buches angekündigt, Serlio v, p. 33. Diese Architekturveduten, die vielleicht in Zusammenhang standen mit denjenigen, die Serlio 1528 plante (vgl. Anm. 25), wurden nicht publiziert; sie sind verschollen.

[37] Als »professor di Architectura« bezeichnet sich Serlio selbst in seinem Gesuch um Urheberschutz für die Stichserie von 1528, s. Howard, op. cit., p. 512 und 515.

[38] G. Zorzi, Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli xv e xvi. Bd. ii, 2, Il preclassicismo e i prepalladiani. Venedig 1937, p. 48-55 und Dok. 15 (29. Januar 1538), 16 (20. Februar 1539), 17 (15. November 1541), 21 (3. Januar 1943), 22 (p. 142-146).

[39] D. Howard, Jacopo Sansovino, architecture and patronage in Renaissance Venice. New Haven–London 1975, p. 66f.

[40] F. Corner, Ecclesiae Venetae antiquis monumentis ... Venedig 1749, Bd. viii, p. 20: »Archetypum sacrae aedis construendae aptavit Jacopus Sansovinus, in cuius delineationem, cum ea, qua praedictus erat scientiarum, & artium eruditione, inquirere prius diligenter voluisset Franciscus Georgius Ordinis Minorum alumnus nobilitate, & doctrina conspicuus, omnia ex architecturae legibus sibi convenire, cognovit, ac propterea Templum quaqua versus justis dimensionum proportionumque regulis dispositum magnificum aeque ac elegans evasurum. Archetypo praeter Sansovinum proprio nomine subscripserunt Fortunius Spira Viterbienseis, Jacobus Zanabelli, Sebastianus Serlios a Bononia, & Titianus Vecellius laudatissimus Pictor.«

[41] Aretino-Camesasca, Bd. ii, p. 385.

[42] Zu Serlios theoretischen Grundlagen vgl. Forssman, op. cit., 1956, S. 63ff., und S. Wilinski, Sebastiano Serlio ai lettori del iii e iv libro sull'architettura. In: Bollettino del CISA A. Palladio, iii, 1961, p. 57-69, und Nan Rosenfeld, op. cit., 1978, p. 63-68.

[43] Vasari-Milanesi, Bd. iv, p. 606f.

[44] In den Traktaten Palladios, Labaccos und anderer sind die Maße, in Vignolas ›Regole generali‹ sind die Moduln in die Illustrationen eingezeichnet.

[45] Serlio iii, p. 5 (Ed. 1619, fol. 50r-v): »Ma laßando da banda queste narrationi, le quali poco importano a l'Architetto ...«

[46] Vgl. P. Fontana, Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla teorica dell'architettura del Rinascimento. In: Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I.B. Supino, Florenz 1933, p. 305-322; und G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovanne. Rom 1959, p. 18-28.

[47] Florenz, Biblioteca Nazionale, Cl. xvii, cod. 20; vgl. Fontana, op. cit., p. 315-320; und Giovannoni, op. cit., p. 394-397.

[48] Serlio iv, fol. 37r-v, 49v, 61v-62v; wie dort, fol. 49v: Serlio iii, p. 124 und 128 (Ed. 1619, fol. 158v-159v, 171r, 183v-184r, 108v, 110v). Diese Stellen haben, für sich genommen, nicht selten das Urteil über Serlios Vitruvverständnis bestimmt.

[49] Serlio iii, bes. p. 46 und 48 sowie p. 106, 116, 132, 155 (Nachwort) (Ed. 1619, fol. 69v, 70v, 99v, 104v, 112v).

[50] Serlio iii, p. 106; ähnlich: p. 48 und 155 (Ed. 1619, fol. 99v, 70v).

[51] G. Bottari und S. Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura ... Mailand 1822-1825, Bd. ii, S. 1-17.

[52] Serlio iv, fol. 48v (Ed. 1619, fol. 170) mit Bezug auf Vitruv iv, 2; Serlio iii, p. 14, 106, 112, 116, 120, 132, 136, 138 (Ed. 1619, fol. 54r, 99v, 102v, 104v, 106v, 112v, 114v, 115v).

[53] Serlio iii, p. 116 (Ed. 1619, fol. 104v).

[54] Serlio iv, fol. 65v (Ed. 1619, fol. 187r); Serlio iii, p. 68 (Ed. 1619, fol. 80v).

[55] Serlio iii, p. 68, bezieht sich ohne weitere Eingrenzung auf Vitruv.

[56] Vitruv v, 1; vgl. C. Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. Darmstadt 1964, p. 207.

[57] Die Verminderung der Höhe wird dabei jeweils neu empfohlen: Serlio iv, fol. 28v, 29v, 30v, 32v, 33v, 43v, 44v, 52v, 53v, 54v, 55v, 56v (Ed. 1619, fol. 150v, 151v, 152v, 154v, 155v, 165r, 166r, 174r, 175r, 176r, 177r, 178r).

[58] Serlio iv, fol. 19 (Ed. 1619, fol. 139r).

[59] Serlio iii, p. 144 (Ed. 1619, fol. 118v).

[60] Serlio iii, p. 78 (Ed. 1619, fol. 85v).

[61] Fra Giocondo, M. Vitruvii de architectura. Venedig 1511, fol. AA ii (Widmung an Julius ii.); verbreitet durch die Übersetzung von F.L. Durantino, M.L. Vitruvio Pollione de architectura traducto di latino in volgare. Venedig 1524.

[62] Vgl. Anm. 151 ff.

[63] Biblioteca Naz. Braidense, Mailand, Ms. Castiglioni 8/1, p. 27-29; vgl. L. Puppi, Scrittori vicentini d'architettura del secolo xvi. Vicenza 1973, S. 79-86.

[64] D. Barbaro, I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati. Venedig 1556, fol. A iii (Vorwort).

[65] I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avertimenti, che sono piu necessarii nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempii. Venedig 1570 (im folg. zitiert als Palladio i-iv).

[66] Palladio iv, p. 4 (und 3).

[67] T. Frimmel, Der Anonimo Morelliano, Marcanton Michiels Notizia d'opere del disegno. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters, N.F. i, Wien 1888, p. 84; vgl. C. Gould, Sebastiano Serlio and venetian painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes xxv, 1962, p. 56-64; G. Canova, Paris Bordon. Venedig 1964, p. 61-64.

[68] W. Wolters, Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto. Berlin 1968, p. 26-29; J. Schulz, Venetian painted ceilings of the Renaissance. Berkeley–Los Angeles 1968, p. 139ff.

[69] G. Zorzi, op. cit., 1937, p. 50f. Die Teilnehmerinnen der »sontuosissima Comedia«, deren Aufführung am Karnevalssonntag offenbar ein lokales Ereignis ersten Ranges war, besingt L. Beccanuvoli, Tutte le donne vicentine, maritate, vedove, e dongelle, o.O. 1539. Unter insgesamt zwölf Damen aus dem Hause Trissino wohnte auch eine Contessa Trissino dem Schauspiel bei.

[70] Serlio IV, fol. 71r-72r; Serlio II, fol. 63-73 (Ed. 1619, fol. 192v-193r, 43v-48v).

[71] Serlio III, p. 148f. (Ed. 1619, fol. 120v-121v).

[72] Den von der heutigen Situation teilweise leicht abweichenden ursprünglichen Baubestand zeigt der Plan Nr. 1256 in der Albertina in Wien (Tusche/Feder, laviert, 41,5 x 26 cm; unpubliziert). Serlio gibt als eigenmächtige Veränderungen des Grundrisses an: Fehlen des (»per quanto in parte dinotano i fondamenti«) rund geplanten Cortile; Ergänzung des Raumes C als Gegenstück zu B, obwohl dieser Teil »finisce in un monte«; Ergänzung der Nische F als Gegenstück zu E.

[73] Vgl. auch H. Günther, Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch. In: Studi Bramanteschi. Atti del Congresso internazionale 1970. Rom 1974, p. 483-501. Neben dem im folgenden besprochenen Aufriß der Villa Madama hat Serlio nur einmal einen Bau tiefgreifend verändert dargestellt: die Villa von Poggio Reale, zwischen deren Ecktürmen er eigenmächtig Loggien nach dem Vorbild von Entwürfen Peruzzis einfügte (Serlio III, p. 151; Ed. 1619, fol. 122r). Allerdings kannte Serlio Poggio Reale nicht aus eigener Anschauung; vor allem hat er seine Ergänzungen hier klar gekennzeichnet.

[74] Die weitverbreiteten Sammelausgaben von Serlios Werken im Quartformat, in denen der Holzschnitt der Villa Madama so unglücklich zwischen den Text zur Villa von Poggio Reale gesetzt ist als gehörte er dazu (Ed. 1619, fol. 121v), haben tatsächlich Anlaß zu Mißverständnissen gegeben, Z.B. wurde der Holzschnitt in neuerer Zeit versehentlich als Fassade von Poggio Reale angesprochen von Canova, op. cit., p. 117. Größere Auswirkungen haben sich daraus ergeben, daß schon F. Milizia dem gleichen Irrtum erlegen war. Vgl. F. Milizia, Le vite de' più celebri architetti ... Rom 1768, p. 171: »In mezzo ad ogni lato è un portico ad archi, alle alette de' quali sono pilastri Ionici sopra un alto piedestallo. Di qua e di là sono camere. Il secondo piano è di pilastri Corinti, trà quali son finestre con frontispizi. I cornici sono senza risalti ed interrompimenti.« Daß sich Milizias Beschreibung des Grundrisses von Poggio Reale nach Serlios Illustration richtet, ist inzwischen bekannt. Aber daß er als Fassade von Poggio Reale in Wirklichkeit Serlios Holzschnitt der Villa Madama beschreibt, ist bisher nicht gesehen worden: Vgl. die umstrittene Rekonstruktion von Poggio Reale bei G.L. Hersey, Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485-1495. New Haven–London 1969, p. 63-70 mit Abb. 88.

[75] D.R. Coffin, The plans of the Villa Madama. In: The Art Bulletin, XLIX, 1967, p. 111-122; P. Foster, Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XI, 1967/68, p. 308-312; C.L. Frommel, La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XI, 1969, p. 47-64; T. Carunchio, Origini della villa rinascimentale, la ricerca di una tipologia. Rom 1974, S. 62-73; J.G. Smith, A Peruzzi drawing of the villa Madama. In: Architectura, V, 1974, p. 125-131; S. Ray, Raffaello architetto. Rom 1974, p. 165-189; Chr. L. Frommel, Die architektonische Planung der Villa Madama. In: Römisches Jb. für Kunstgeschichte, XV, 1975, p. 59-87.

[76] Bereits J. Burckhardt vergleicht die Fassade der Villa Trissino mit Serlios Holzschnitt der Villa Madama: vgl. Der Cicerone. Leipzig ³1874, Bd. I, p. 373b; und ders., Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1868, p. 198.

[77] Im folg. grundlegend: B. Morsolin, Giangiorgio Trissino. Vicenza 1878; L. Puppi, Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli. In: Arte Veneta, XXV, 1971, p. 72-91; zuletzt: H. Burns – L. Fairbairn – B. Boucher, Kat. der Ausst. Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard. London 1975, Kat.Nr. 148 (p. 78ff.). Puppi, op. cit., p. 73f., datiert den ersten Bau der Villa zwischen 1468 und 1482.

[78] Puppi, op. cit., 1971, p. 78ff., und Morsolin, op. cit., p. 222-230: 1523 nahm Trissino erste Bauarbeiten vor; vermutlich restaurierte er den längere Zeit unbewohnten Bau der Villa. Von 1532 bis 1537 hielt er sich ununterbrochen in Cricoli auf. Sicher erst in dieser Zeit entstand der Plan zur durchgreifenden Erneuerung; er beschränkte sich nicht auf die Fassade, sondern schloß den Bau neuer Wirtschaftsgebäude und die Anlage eines Gartens ein. Er kostete Trissino nach seinen eigenen Worten »migliaia di ducati«. Gedrängt durch einen Prozeß, den die benachbarten Valmarana gegen seine Unternehmung anstrengten, beschleunigte er die letzten Arbeiten im Sommer 1537, offenbar um einer zwangsweisen Unterbrechung zuvorzukommen (»Et da tre mesi in quà continuamente li tengo un gran numero di operai, che continuamente lavorano, come può esser noto a tutta questa città«, Argument Trissinos im Prozeß gegen eine Unterbrechung, 2. August 1537; Morsolin, op. cit., p. 227, Anm. 1). Am 18. Juli und wieder am 2. August des Jahres versichert Trissino, daß die Arbeiten dem Ende zugingen: Mehrere Wirtschaftsgebäude waren fertiggestellt, der Park war frisch gepflanzt, das Herrenhaus mußte nur noch eingedeckt werden (»Et hora, che dicta fabrica è vicina al fine et che devesi poner in coperta ...«, Trissino im Prozeß, 2. August 1537; Morsolin, op. cit., p. 229, Anm. 1). Im Frühjahr 1538 fanden mehrere Gesellschaften in Cricoli statt, bei denen Villa und Gartenanlagen Bewunderung fanden. Die Pläne für den Umbau müssen spätestens 1535/36 vorgelegen haben.

[79] Brief Girolamo Gualdos vom 20. Mai 1538 an Trissino: »... Piaque a tutti meravigliosamente il sito, nè meno gli satisfece la fabrica, massime sendo loro dato ad intendere, al meglio si seppe, la maggior parte (è) del disegno di Vostra Signoria« (Morsolin, op. cit., p. 229f.). Die Einschränkung, die Gualdo macht, bezieht sich auf den er-

haltenen Quattrocentokern der Villa. Spätere Zeugnisse zusammengestellt von Puppi, op. cit., 1971, p. 82.

[80] Vgl. Anm. 63.

[81] Die Zeichnungen befinden sich angeheftet an Trissinos eigenhändiges Ms. zum Architekturtraktat in der Brera, Ms. Castiglione 8/1, p. 38, 39, 40, 41; vgl. zuletzt: Puppi, op. cit., 1973, p. 80f. mit Abb. 5-7; und Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., Kat.Nr. 149 (p. 80f.).

[82] Vgl. neben Rosci, op. cit., 1966, p. 14f., und Puppi, op. cit., 1971, p. 83-86: W. Wolters, Sebastiano Serlio e il suo contributo alla villa veneziana prima del Palladio. In: Bollettino del CISA Palladio, XI, 1969, p. 83-94.

[83] Zur Charakterisierung Trissinos vgl. neben den zitierten Arbeiten Puppis: Morsolin, op. cit., p. 223-226; und Wittkower, op. cit., p. 57ff.

[84] Vgl. jetzt: G. Fiocco, Incunabili di Andrea Palladio. In: Saggi di storia dell'architettura in onore di V. Fasolo. Rom 1961, p. 170f.; N. Ivanoff, Palladio. Mailand 1967, S. 15. Forssman, op. cit., 1966, p. 55, nennt den Architekten der Fassade »unbekannt«.

[85] Serlio III, fol. 150f. und 152f. (Ed. 1619, fol. 122r-123r).

[86] M. A. Zancan, Le ville vicentine del Quattrocento. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XI, 1969, p. 430-446.

[87] Zancan, op. cit., Anm. 31f. (S. 443f.); vgl. auch: M. Kubelik, Die Villa im Veneto. Zur typologischen Entwicklung im Quattrocento. München 1977, p. 42ff.

[88] Das Testament spricht von Loggien, die sich in Säulenstellungen öffneten und auf die Türen mit Rahmen in rotem Stein führten (ähnlich denjenigen zwischen Zimmern, die noch im vorigen Jahrhundert zu sehen waren, vgl. die folg. Anm.): »... rispetto alle fabbriche che vi era sì dominicali come da lavoradori li sono accressuti pochi melgioramenti tanto che appare esser fabbricata alla moderna perché quello (che) è sta tolto zoso, a iudicio mio, era de assai grande importancia per le colonne et ussi de preda rossa che havea alle lozze et altre stantie ...« Publiziert in: G. Mantese, Memorie storiche della chiesa vicentina. Bd. IV, 1 (1563-1700), Vicenza 1974, p. 921f. Der Bauherr der Quattrocentovilla in Cricoli, Orso Badoer, war venezianischer Patrizier »in esilio a Vicenza«, vgl. Puppi, op. cit., 1971, p. 73f.

[89] Trotz der modernen Umgestaltung des Grundrisses blieben beträchtliche Teile des alten Bestandes im Innenbau erhalten. Sie waren noch 1899, vor der letzten eingreifenden Restaurierung zu sehen: vgl. S. Rumor, Villa Cricoli. In: Archivio Veneto Tridentino, IX, 1926, p. 202-216.

[90] Morsolin, op. cit., p. 83ff., 111ff., 138ff., 151ff., berichtet von Romreisen in den Jahren: 1514/15, 1517/18, 1523/24, 1525/26.

[91] Morsolin, op. cit., p. 83, 96, 135f.

[92] Vgl. Anm. 75.

[93] Chr. L. Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk. Berlin 1961. Vgl. darüber hinaus im folg. E. Forssman, Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio. Stockholm–Göteborg–Uppsala 1965, p. 15f.

[94] Zu Antonio da Sangallos Projekt für die Villa des Kardinals Marcello Cervini al Vivo (UA 1314, 828), das freilich später als der Bau in Cricoli zu datieren ist (ca. 1539-1546), vgl. Giovannoni, op. cit., 1959, p. 303ff. mit Abb. 320f., und D. R. Coffin, Pope Marcellus II and architecture. In: Architectura IX, 1979, p. 11-29. Dem gleichen Typ folgen Antonios Entwürfe für eine Villa des »mess. Pagolo Ferretti di Anchona«, Giovannoni, op. cit., p. 304f. Der von Rosci, op. cit., 1966, Anm. 71 (S. 34ff.) mit Abb. 76f., der Villa Trissino gegenübergestellte Grundriß des 19. Villenprojektes in Serlios siebtem Buch (Serlio VII, p. 47) wird im Zusammenhang mit Palladios »progetti giovannili« besprochen werden.

[95] Die Grundlage zur Erforschung der Werkstatt des Gio. di Giacomo da Porlezza und des Girolamo Pittoni legte G. Zorzi, op. cit., 1937; und ders., Ancora della vera origine e della giovinezza di Andrea Palladio. In: Arte Veneta, III, 1949, p. 142ff. Sie wurde erweitert bes. durch L. Puppi, Un'opera di Girolamo Pittoni all'Aquila. In: Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, LI-LIII, 1961-1963, p. 151-159; und F. Barbieri, Il primo Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, IX, 1967, p. 24-36.

[96] Grundlegend, wenn auch durch Barbieri, Cevese u. a. erweitert: L. Puppi, Sanmicheli a Vicenza. In: Vita Veronese, XI, 1958, S. 449-453.

[97] »Vi lavorò per Manuale, e Garzone Andrea, che poi da Gio. Giogio, per l'elevato suo ingegno, ebbe il cognome di Palladio, & imparò sotto così gran maestro l'Arte dell'Architettura (Sebastiano Liviera zugeschriebene Chronik, 2. Hälfte 16. Jh., Biblioteca Bertoliniana, Vicenza); vgl. G. Zorzi, La vera origine e la giovinezza di Andrea Palladio. In: Archivio Veneto Tridentino, II, 1922, p. 120-150 (Anm. 2). Der Bericht wurde bereits ausgewertet von T. Temanza, Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani ... Venedig 1778, p. 288f., Anm. a.

[98] Durch die in den vorigen Anm. zitierten Schriften von Zorzi, Puppi u. a. ist ein beträchtliches Jugendwerk Palladios (vor 1540) zusammengestellt worden; vgl. zusammenfassend L. Puppi, Andrea Palladio. Mailand 1973, Bd. II, Kat.Nr. 1-7 (p. 237-243) und Bd. I, p. 7ff. Puppi weist darauf hin, daß sich Palladio nach seinem eigenen Zeugnis von Jugend an mit der Architektur beschäftigt habe, was durch die Berufsbezeichnung »lapicida« nicht entkräftet werde. Nicht nur Trissino, sondern auch andere Bauherrn interessierten sich früh für Palladios Begabung.

[99] O. Bertotti Scamozzi, Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio. Vicenza 1796, Bd. II, p. 63.

[100] Vitruv IV, 1 (Ed. Fensterbusch, p. 173).

[101] G. Trissino, L'Italia liberata dai Goti. Paris 1729, Bd. I, p. 167: »... / Et han sovr' esse capitei d'argento / Tant' alti, quanto la colonna è grossa / ...«; Wittkower, op. cit., p. 58, hat auf die Phantasiearchitektur des Palastes der Acrazia und ihren unvermittelten Anklang an Vitruv im zit. Passus hingewiesen.

[102] Serlio IV, fol. 49v, und Serlio III, p. 17, 124 und 128 (Ed. 1619, fol. 171r, 55v, 108v, 110v).

[103] Vitruv III, 5 (Ed. Fensterbusch, p. 157); vgl. z. B. die Studie Antonio da Sangallos auf UA 1194.

[104] Serlio IV, fol. 37r (Ed. 1619, fol. 158v-159r).

[105] Serlio IV, fol. 17r (Ed. 1619, fol. 139r) unter Berufung mehr auf Bramante als auf Vitruv III, 5 bzw. IV, 3 (Ed. Fensterbusch, p. 156, 180-186), woraus sich kaum eine Zugehörigkeit der attischen Base zur Dorica ergibt.

[106] Vgl. Anm. 54-57.

[107] Vgl. Wolters, op. cit., 1969, p. 88.

[108] Serlio III, p. 112 und 120; Serlio IV, fol. 61v (Ed. 1619, fol. 102v, 106v, 183r).

[109] Das seltene Motiv ist vorgebildet in Nymphäum von Genazzano, vgl. C.L. Frommel, Bramantes ›Ninfeo‹ in Genazzano. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XII, 1969, p. 137-160.

[110] Serlio III, p. 148 (Ed. 1619, fol. 120v): »... ma non vi sono quei nicchi da le bande, li quali vi ho posto per ornamento«.

[111] Wien, Nationalbibliothek, Cod. 10935, fol. 136v; vgl. Dinsmoor, op. cit., p. 63, Anm. 46. Diesen Typ der ›villa fortificata‹ mit Loggien zwischen Ecktürmen, den bereits Francesco di Giorgio (UA 336r) und Leonardo (Cod. Atl., fol. 231r-b) vorgebildet haben, hat Peruzzi vielfach variiert (UA 15v, 15b, 2069v, 610v, sowie UA 614-616); vgl. Frommel, op. cit., 1969, p. 54. Rosci, op. cit., 1966, p. 21 ff. und 73 ff., weist auch darauf, daß Serlio Peruzzis Vorlage in verschiedenen Projekten des sechsten und siebten Buches variiert hat. Auch Palladio scheint solche Entwürfe gekannt zu haben, vgl. Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., Kat.Nr. 357 (p. 200): RIBA Vol. XVII, fol. 9v (um 1548/49).

[112] Vgl. Serlio III, p. 142 (Ed. 1619, fol. 117v).

[113] Serlio VII, Anhang, cap. 3, p. 218-223.

[114] Serlio VII, p. 218f., gibt zum Grundriß des Odeon Cornaro folgende Maße an: Oktogon: 18x18 (Ed. 1619: 23x23); einer der seitl. Räume C bzw. H: 12x5; mittlere der seitl. Räume: 12x6; Vestibül A: 12x6; einer der vorderen Räume: 17x12; Gartenräume: 25x20 bzw. 18x20. Maßeinheit: Fuß.

[115] Während die in der Legende angegebenen Maße für das Oktogon mit dem Baubestand übereinstimmen, sind die Maße für die anderen Zimmer entsprechend der Darstellung im Holzschnitt verändert.

[116] Vgl. z.B. den Text zur völlig isoliert dargestellten Rundtreppe an Bramantes Exedra im Cortile del Belvedere, Serlio III, p. 146 (Ed. 1619, fol. 119v).

[117] Der achteckige überkuppelte Raum erscheint schon früher gelegentlich in untergeordneter Position in der Profanarchitektur (z.B. Nymphäum in Genazzano); aber vornehmlich ist diese Bauform im sakralen Bereich verbreitet. Zum allerdings auch außen sichtbar überkuppelten Mittelraum der ›Rotonda‹ vgl. W. Lotz, La Rotonda, edificio civile con cupola. In: Bollettino del CISA A. Palladio, IV, 1962, p. 69-73.

[118] Serlio VII, p. 220f. (Aufriß), 222f. (Grundriß).

[119] Serlio VII, p. 222: »... vi si potrà fare stanze habitabili, ... & sopra essi granai vi sarà un'altro solaio, facendo gli armamenti di legnami, parte alla Francese, parte al custume Italiano«.

[120] Serlio VII, p. 220: »Nè ti meravigliare Lettore di tante finestre sopra finestre: percioche in questa parte davanti sono tutti i luoghi ammezati, ... Le seconde finestre dunque daran luce a i mezzati secondi.«

[121] Die Legende zum Querschnitt (p. 218) ist eindeutig auf das Odeon Cornaro bezogen. Die Maße stimmen mit denjenigen, die in der Legende zum Grundriß genannt sind (Anm. 115), überein. Dagegen enthält die Legende zum Aufriß (p. 220) abgesehen von der Überschrift keinen direkten Bezug zum Odeon Cornaro. Die Breite des Baus von p. 53, die dort genannt wird, weicht von den Angaben in der Legende zum Grundriß erheblich ab. Aus diesen ergibt sich eine Gesamtbreite von ca. p. 40-44. Die abgebildete Fassade hat außer der Eingangsnische wenig mit dem Odeon gemein, paßt jedoch ohne weiteres zum abgebildeten Querschnitt.

[122] Der neue Stand der Forschung zusammengefaßt von: P. Carpeggiani, Giovanni Maria Falconetto, temi ed eventi di una nuova architettura civile. In: L. Puppi und F. Zuliani, Padova, case e palazzi. Vicenza 1977, p. 71-99, bes. p. 71-77. Wolters konnte den Dekor im Mittelsaal des Odeon Cornaro aus stilistischen Gründen in den Zeitraum von 1530-33 datieren, vgl. W. Wolters, Tiziano Minio als Stukkator im ›Odeo Cornaro‹ zu Padua. In: Pantheon, XXI, 1963, p. 20-28 und 222-230.

[123] Vgl. Chr. Huelsen, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Kl. IV. Heidelberg 1917.

[124] G. Schweikhart, Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto. In: Bollettino del Museo Civico di Padova, LVII, 1968, p. 17-67. Eine ähnliche Anlage mit offenem Theaterraum, mit »tavole da potersi poi levare« für die Zuschauer, aber Scenae frons »di pietra perpetuo« ließ Cornaro »ad imitatione deli antichi« bei seinem Landhaus in Este errichten. Er berichtet darüber in seinem eigenen Nachruf, den er selbst verfaßt hat: ›Elogio del Pronipote Giacomo Alvise Cornaro dell'avo Alvise Cornaro‹; abgedruckt in: G. Fiocco, Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere. Vicenza 1965, p. 200-203. Die Zuschreibung des Nachruf an Alvise selbst von: E. Menegazzo, Osservazioni intorno alla vita e all'ambiente del Ruzzante e di Alvise Cornaro. In: Italia medioevale e umanista, IX, 1966, p. 252-255.

[125] Den Plan zum Bau eines Pendants des Odeons bestimmt Cornaro in seinem Testament von 1555 auszuführen: »desiderò che chosì sia fato, perché si farà la loza in la corte simile alla fata nelle stantie dello otangulo et li 2 altri volti verso la casa vechia«. Die Testamente Cornaros wurden veröffentlicht durch P. Sambin, I testamenti di Alvise Cornaro. In: Italia medioevale e umanista, IX, 1966, p. 295-385; vgl. hier S. 379. Der Passus hat sehr unterschiedliche Deutungen erfahren, s. Sambin, op. cit., S. 321-326; Schweikhart, op. cit., p. 31f.; G. Fiocco, La casa di Alvise Cornaro. In: Bollettino del Museo Civico di Padova, LVII, 1968, p. 7-16.

[126] F.E. Keller, Alvise Cornaro zitiert die Villa des Marcus Terentius Varro in Cassino. In: L'Arte, XIV, 1971, p. 29-53.

[127] UA 322v; vgl. Keller, op. cit., p. 32-36 mit Abb. 10f.

[128] Cod. Vat. Barb. lat. 4424, fol. 8; vgl. Chr. Huelsen, Il libro di Giuliano da Sangallo. Leipzig 1910, Textbd., p. 15; und Taccuino Senese, fol. 17; vgl. Keller, op. cit., p. 32 (Anm. 8) mit Abb. 3 und 12.

[129] Cod. Escurialensis (vgl. folgende Anm.), Liller Skizzenbuch des Aristotele da Sangallo, Nr. 837, UA 2045 (Antonio da Sangallo d. Ä.), Cod. Coner, fol. 12v; vgl. Keller, op. cit., p. 32-36 mit Abb. 4-7.

[130] Cod. Escurialensis 28-II-12, Nr. 72; Keller, op. cit., p. 32 (Anm. 8f.) mit Abb. 4.

[131] Cornaro und Falconetto besuchten Rom zu gemeinsamem Antikenstudium. Davon berichtet Vasari-Milanesi, Bd. V, p. 322, vgl. auch Serlio VII, p. 222. Zahlreiche Antikenreminiszenzen finden Wolters, op. cit., 1968, p. 41 und 51f., im Dekorsystem und Schweikhart, op. cit., p. 39-60, in den Darstellungen des Dekors im Odeon Cornaro. Die Kenntnis von Rekonstruktionen der Ruine bei Cassino, aber ebenso von römischen Stuckdekoren, die dann auch Serlio im vierten Buch abbildet (Wolters, op. cit., 1968, p. 41 und 54), und von Bramantes Rundtreppe im Cortile del Belvedere, an die der Eingang zum Odeon erinnert, ist also nicht verwunderlich.

[132] B. Ghiberti, Zibaldone. Florenz, Biblioteca Nazionale, BR 228 (ehem. Cod. Magl. Cl. XVII, 2), fol. 58v. Das Werk wurde zwischen 1472 und 1483 datiert und Buonacorso di Vettorio (1451-1516), einem Enkel Lorenzo Ghibertis, zugeschrieben, von R. Corwegh, Der Verfasser des kleinen Kodex Ghiberti. In: Mitteilungen d. Kunsthist. Institutes in Florenz, I, 1910, p. 156-167; vgl. auch G. Scaglia, Studies in the ›Zibaldone‹ of Buonaccorso Ghiberti. In: Maryas, X, 1960/61, p. 73; Keller, op. cit., p. 32.

[133] Zur Person Cornaros vgl. die Schriften von G. Fiocco: Alvise Cornaro e suoi trattati sull'architettura. In: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, A VIII, 4, 1952, p. 195-222; ders., La lezione di Alvise Cornaro. In: Bollettino del CISA A. Palladio, V, 1963, p. 33-43; sowie das zitierte Cornaro-Buch dess. von 1965.

[134] Palladio I, p. 61.

[135] F. Marcolini, Dedikation an Alvise Cornaro in der dritten Ausgabe von Serlios viertem Buch, Venedig 1544, fol. 1v.

[136] P. Valeriano, Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum literis commentarii. Basel 1556, p. 361. Valeriano gehörte zum Kreis um Cornaro; vgl. M.P. Billanovich, Una miniera di epigrafi e di antichità. Il Chiostro Maggiore di S. Giustina a Padova. In: Italia medioevale e umanista, XII, 1969, p. 281.

[137] Marcolini, loc. cit.; O. Lando, Sette libri di cataloghi, Venedig 1552.

[138] Serlio IV, fol. 2.

[139] Aretino-Camesasca, Bd. II, p. 139 (Brief vom Januar 1546 an Cornaro).

[140] Vgl. Anm. 124f.

[141] Sambin, op. cit. (vgl. Anm. 126), p. 353-374.

[142] Vasari-Milanesi, Bd. V, p. 322: »Dopo tornati (Cornaro mit Falconetto) a Padoa, si mise mano a fare col disegno e modello di Falconetto la bellissima ed ornatissima loggia che è in casa Cornara, vicina al Santo, per far poi il palazzo secondo il modello fatto da messer Luigi stesso ...«; unter »palazzo« ist eigentlich entweder die Gesamtheit der Liegenschaft Cornaros in Padua oder das an der Straße gelegene alte Wohnhaus zu verstehen, das allerdings nur unbedeutende Änderungen durch Cornaro erfahren hat. Wolters, op. cit., 1963, und Schweikhart, op. cit., p. 34ff., beziehen das Wort auf das Odeon.

[143] Frimmel, op. cit. (Anm. 67), p. 10: »La loggia et li lati nella corte, de pietra de Nanto, de opera Dorica, fu architectura de Zuan Falconetto pittor Veronese ...«; Schweikhart, op. cit., S. 31, weist darauf hin, daß diese Notiz wohl vor der Fertigstellung des Odeon, jedenfalls vor der Dekorierung der Innenräume, entstanden ist.

[144] »JOAN MARIA FALCONETUS ARCHITECTUS VERONENS. MDXXIIII«; die jetzt verschwundene Inschrift im Architrav über der Mittelarkade der Loggia ist mit leichten Varianten überliefert durch: G.B. Rossetti, Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova. Padua 1776-1780, p. 332ff.; P. Brandolese, Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova. Padua 1795, p. 253; und diversen Stadtführern von Padua aus dem vorigen Jahrhundert.

[145] Die Zuschreibung des Odeon an Falconetto vertreten in neuerer Zeit besonders Forssman, op. cit., 1966, p. 53; und schon Fiocco, Le architetture di Giovanni Maria Falconetto. In: Dedalo, XI, 1930/31, p. 1203-1241.

[146] Vgl. Anm. 135, 136, 139. Für Forssman, loc. cit., sprechen die gewundenen Ausdrücke »esecutrice« oder auch »fautor di architettura«, die Marcolini und Serlio gebrauchen, zwar für ein mehr als gewöhnliches Mäzenatentum Cornaros, aber gegen eine praktische Betätigung als Architekt.

[147] Sambin, op. cit., p. 321-326, hat dem Testament Cornaros von 1555 entnommen, daß Cornaro einen eigenen Entwurf zum geplanten Bau gegenüber dem Odeon (s. Anm. 126) geliefert habe. Diese Lesart hat allgemeine Zustimmung gefunden, aber sie scheint zweifelhaft. Cornaro schreibt: »la mente è che tal parte sia getata zozo e refata, sicome è il mio disegno, ...« Die Worte »disegno« bzw. »disegnare« wurden auch übertragen im Sinne von »Plan, Absicht (intenzione)« bzw. »planen, beabsichtigen (assegnare)« verwendet; vgl. G. Manuzzi, Vocabulario della lingua italiana. Florenz² 1859-1865, Bd. II, p. 171f. Die Formulierung, die Cornaro gebraucht, läßt keinen Zweifel daran, daß er hier »disegno« im übertragenen Sinn meint, als eine Bekräftigung seines Willens, wie er sie aus juristischen Gründen oft in seine Testamente einstreut. Im Testament von 1522 gebraucht Cornaro das Verb »disegnare« im Sinne von »assegnare«: »Il corpo mio voglio che sia sepulto in la mia archa, che ho disegnata di fare in Padova apreso la giesia del Santo ...« (Sambin, op. cit., p. 357).

[148] Vgl. Anm. 122-125.

[149] Es ist bezeichnend, daß sich Palladios Eloge an Cornaro (Anm. 134) mit einer Zuschreibung der Erfindung verschiedener Treppensysteme an den Humanisten verbindet; vgl. A. Chastel, Palladio et l'escalier à double mouvement inversé. In: Bollettino del CISA A. Palladio, II, 1960, p. 26-29.

[150] Zwei Versionen von Cornaros Traktat sind in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand (Cod. A 71) erhalten; sie wurden publiziert von Fiocco, op. cit., 1952, p. 207-222; und ders., op. cit., 1965, p. 156-167. In der »zweiten« (wohl nicht unbedingt späteren) Fassung des Traktates gibt Cornaro sein Alter mit 75 Jahren an (Fiocco, op. cit., 1965, p. 162). Das gleiche Alter nennt er in einem Brief an Domenico Morosoni vom Jahre 1554. Es ist aber möglich, daß er es in Wirklichkeit erst fünf Jahre später erreichte; vgl. die Übersicht von Menegazzo, op. cit., p. 263. Das Architekturtraktat ist also ca. 1554-1559.

[151] Fiocco, op. cit., 1965, p. 156: »nè scriverò di theatri, amphitheatri, therme, nè come si diè far una città di nuovo perchè questo non mai aviene«!

[152] Loc. cit.; in der zweiten Fassung des Traktats heißt es verbindlicher anscheinend unter Bezug auf Serlio IV: »Ma io non tratterò di tal forme, et misure, nè di tali opere, perchè hora ne son fatti libri nuovi con li disigni, et con le misure, et per non dar danno a quelli, che danno opera per vivere di tal parte di architettura« (op. cit., p. 163).

[153] Op. cit., p. 156: »Ma ben non dirò verso qual parte vento overo regione del Cielo, si die volgere la principal parte della fabrica ... Ma pur chi haverà a fabricar in sito libero non sarà di sì poco giuditio che non sappia da qual banda scalda il sole, et da qual sferdisca il vento« etc.

[154] Testament von 1555: »Del resto della fabricha che va verso la via, come si vede per lo modello fato, io non voglio obrigare niuno a farla, perché sarà di notabile spesa; pur spero che Iacomo Aluvise la farà, perchè poi haverà la piu bella casa che sia in città de Italia« (Sambin, op. cit., p. 379 und 303-314).

[155] »Fabricò poi qui in Padova la casa che si vede che non vi è altra in altra città che sendo in la più bella parte, sia circondata da sei beli giardini de diverse forme et ogniuno adornado de diverso adornamento« etc. (vgl. Anm. 124).

[156] Staatsbibliothek, München, Cod. icon. 189, fol. 19v-21 (»casa del principe ill^mo fuori della città«), fol. 21v-22r (»casa del principe illustrissimo fuori alla campagna«), fol. 41 (»Casa del Re per far fuori alla campagna«).

[157] Serlio VII, p. 4f.; im Ms. der Nationalbibliothek in Wien zum siebten Buch, Ser. nov. 2649, fol. 33r; vgl. Carunchio, op. cit., 1976, p. 98 mit Abb. 2 A.

[158] Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura ingegneria e arte militare (Hrsg. v. C. Maltese). Mailand 1967, Taf. 200f.

[159] Zu Giulianos Villenprojekt, das bereits F. Burger, Die Villen des Andrea Palladio. Leipzig 1909, p. 55f., mit Serlio und Palladios ›Rotonda‹ in Verbindung brachte, vgl. Huelsen, op. cit., 1910, Textbd., S. 16, und G. Hamberg, The villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano and the origin of Palladianism. In: Idea and form. Studies of history of art. Stockholm 1959, p. 76-87. Kopien des Plans, der der Villa in Poggio a Caiano nahesteht, kehren wieder in Giulianos Taccuino Senese, fol. 17, und UA 77 82v von Francesco da Sangallo.

[160] Cod. Coner, fol. 12v.

[161] Vgl. Antonios Plan auf UA 722v (Giovannoni, op. cit., 1959, Fig. 326) und seine Skizze auf UA 976 (Frommel, op. cit., 1969, Abb. 44). Diese Entwürfe sind auf eine Villa Ferretti in Ancona bezogen worden, deren allerdings unterschiedlichen Grundriß die Recto-Seite von UA 722 zeigt (vgl. unsere Anm. 94). Eine Kopie nach Antonios Entwurf zeichnet ein anonymer Architekt des 16. Jh.s auf fol. 63 verso im Cod. Destailleur OZ 109 der Kunstbibliothek in Berlin mit der Bezeichnung: »fu fatto p(er) ser mellino di mano dant.° cauato da un certo schizo«. Die Familie Mellini besaß mehrere Häuser an bzw. bei der Piazza Navona.

[162] G. Zorzi, Precisazioni su alcune opere attribuite a Michele Sanmicheli. In: Arte Lobarda, IX, 2, 1964, p. 94-97; Forssman, op. cit., 1966, p. 62f.; Rosci, op. cit., 1966, p. 26ff.; Wolters, op. cit., 1969, p. 89-92.

[163] Serlio VII, p. 222.

[164] Das Ms. in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, Cod. R 124, abgedruckt von Fiocco, op. cit., 1965, p. 155f.

[165] Serlio VII, p. 218.

[166] Serlio VII, p. 222.

[167] Fiocco, op. cit., p. 201.

[168] Fiocco, op. cit., 1965, p. 162: »Una parte delle quali stanze al tempo del gran freddo sono calde senza stufa, et con poco fuoco, et l'altra al tempo del gran caldo sono fresche; ma non che siano in luogo humido, over ventoso, ma perchè l'ho fabricate con ragione ...«

[169] Serlio IV, fol. 35v (Ed. 1619, fol. 155v; Fiocco, op. cit., 1965, p. 158 (2° regola), p. 164f. (3° regola).

[170] München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 189, fol. 1r (Vorrede).

[171] Fiocco, op. cit., 1965, p. 156.

[172] München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 189, fol. 1r (Vorrede).

[173] Rosci, op. cit., 1966, p. 27; Kubelik, op. cit., p. 19-22. Das Museo Correr in Venedig bewahrt das ›Attavanta‹ betitelte Ms. Donis unter der Signatur D. 5. 11. Es wurde von V. Lazari publiziert: A.F. Doni, Attavanta villa. Florenz 1857. Die angeblich 1566 in Bologna erschienene Edition ›Le ville del Doni‹ scheint verschollen zu sein. Zu Donis Traktat vgl. M. Muraro, Tipi e architetture delle ville venete. In: G. Mazzotti, Kat. der Ausst. Le ville venete. Treviso 1953, p. 62-68; sowie B. Rupprecht, L'iconologia nella villa veneta. In: Bollettino del CISA A. Palladio, X, 1968, p. 229-240; und Wolters, op. cit., 1969, p. 84. Doni gliedert seine Beschreibung venetischer Landhäuser in: Villa civile da signore, Podere di spasso da cittadino, Casa di Risparmio da artigiano, Campanna dell'utile da contadino. Das sechste Buch gliedert sich in: case fuori bzw. dentro della città del povero, mediocre contadino / artefice, del ricco, più ricco contadino / mercante / cittadino, del gentilhuomo, del gentilhuomo nobile, del principe / pretore, del principe tiranno / gouvernatore, del Re. Donis Beschreibungen sind freilich zumeist ebenso phantastisch wie manche von Serlios fürstlichen Palästen und Lusthäusern, die den größten Raum im sechsten Buch einnehmen.

[174] Serlio IV, fol. 35v (vgl. Anm. 169) beruft sich ausdrücklich auf das Vorbild der Antike; seine diversen Ratschläge zur Erzielung von Festigkeit und Dauerhaftigkeit gehen zu-

rück auf Vitruv, und zwar auf das in der Sulpicius-Edition ›De firmitate & fundamentis aedificiorum‹ überschriebene Kapitel 8 des sechsten Buches. Daran und nicht nur an seinem oft als »charakteristisch venezianisch« apostrophierten praktischen Sinn hat sich zweifellos auch Cornaro orientiert. Es ist bemerkenswert, daß sogar seine Vorbehalte gegen den antiken Tempelbau wegen mangelnder Festigkeit der Konstruktion von Gebälken über Säulen eine Parallele im Sangallo-Kreis finden: vgl. Gio. Batt. da Sangallos Zeichnung zur Sulpicius-Ed., lib. VI, cap. 8, Biblioteca Corsiana, Rom, Inc. 50. F. 1, fol. 69r; abgeb. bei: F.P. Fiore, Castro capitale Farnesiana. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, XXII, 1975, p. 92, fig. 36. Zu Serlios bei Cornaro und Alberti vorgebildetem Postulat der Erhöhung einer Villa um ein halbes Kellergeschoß vgl. Anm. 231, 232, 241.

[175] Auf die Gliederung der Haustypen nach der sozialen Stellung der Bewohner bei Alberti, Filarete und Francesco di Giorgio hat Nan Rosenfeld, op. cit., 1978, p. 42, hingewiesen. Francesco di Giorgio unterscheidet fünf Arten von Privathäusern: der Landleute, Handwerker, Akademiker, Händler und Edelleute, sowie zwei Arten öffentlicher Gebäude: Paläste der republikanischen Regierung bzw. des Fürsten (Ed. Maltese, p. 342ff. und 350ff.). Eine Kopie nach diesem Teil des Traktates aus der Umgebung Peruzzis bewahrt die Nationalbibliothek in Wien. Cod. 10873, fol. 42-66v. Im Avery-Ms. zum sechsten Buch (Legende zum 27. Projekt) wiederholt Serlio eine ähnliche Eloge an Peruzzi wie im vierten Buch. Er bezeichnet ihn wieder als seinen Präzeptor und sich als dessen »humile discepulo et herede di una minima particella del suo sapere« (Ed. Nan Rosenfeld, Taf. 36). Hinter der Konzeption des sechsten Buches und seiner Vorläufer steht letztlich wieder Vitruv, VI, 5: »Ergo si his rationibus ad singulorum generum personas ... ita disposita erunt aedificia, non erit quod reprehendatur« etc.

[176] Fiocco, op. cit., 1965, p. 156, vgl. p. 162.

[177] Loc. cit.; vorher heißt es: »scriverò per insegnar alli cittadini, et non ali architetti ...«; im folgenden noch deutlicher: »... li cittadini se disponino, et inanimino a fabricare li prometto che quest'arte facilmente sarà imparata loro per li lorro bisogni leggendo questa mia scrittura, nè se disconfidino perchè sappino, e habbiano inteso, che quelli che scriveno di quest arte dicono, che colui, che la vuol saper bisogna che prima sappia molte scientie perchè si pò far di meno«. In der zweiten Fassung des Traktates verbindet Cornaro mit dieser Konzeption eine Kritik an der Unverständlichkeit Vitruvs, die vor allem auf den Gebrauch von ungeklärten Fachausdrücken zurückgeführt wird (op. cit., p. 162).

[178] Serlio IV, fol. 5r (Ed. 1619, fol. 126r).

[179] Serlio III, p. 3; Serlio V, fol. 33.

[180] Philandrier, loc. cit. (1544): »... non arripuissent occasionem acerbius in eum invehendi, graphydos atque adeo architecturae omnis ignari prorsus homines ...« (vgl. Anm. 27). Zu Philandriers engem Kontakt mit der Accademia delle virtù cf. L. Contile, Lettere. Pavia 1564, fol. 19v-20v. Auf diese Kritik gehen Lomazzos bekannte Schmähungen (Anm. 13) und noch Lorenzo Lippis (1606–1664) parodistische Anmerkungen zurück (Il Malmantile racquistato. Venedig 1748, p. 656).

[181] Serlio II, fol. 39 (Ed. 1619, fol. 27). Dieser Passus, der Leonardo als warnendes Beispiel anführt, sollte dann dem angriffslustigen Cellini die Handhabe für die Behauptung geben, Serlio habe ein Manuskript Leonardos über die Perspektive ausgeschlachtet – »tanto quanto il suo ingegno potette capire«; vgl. Dinsmoor, op. cit., p. 61.

[182] Morsolin, op. cit., p. 241-260.

[183] Der Kontakt des Architekten zu Trissino kann auch durch andere Personen (Giulio Camillo oder Grimani) in Venedig vermittelt worden sein, vgl. Olivati, op. cit., bes. Anm. 29.

[184] Vgl. zusammenfassend Puppi, op. cit., 1973 (Anm. 98), p. 9ff.

[185] Zorzi, op. cit., 1922, p. 143 (Dok. 7).

[186] G. Zorzi, Vita di Andrea Palladio scritta da Paolo Gualdo. In: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, II, 1958/59, p. 93f.; vgl. auch Dalla Pozzas Kapitel: ›Il valore storico della biografia del Gualdo‹, op. cit., 1943, p. 36-39. Gualdo bezeugt drei gemeinsame Romreisen Trissinos und Palladios vor dem Tod Pauls III. (1549): »... scorgendo esso Trissino il Palladio esser giovane molto spiritoso et inclinato molto alle scienze matematiche, per coltivar questo ingegno s'indusse egli stesso ad esplicarli Vitruvio, et a condurlo anco seco a Roma tre volte ...« Daraus läßt sich mit Hilfe der von Morsolin (op. cit., p. 282-286, 322-332) gesammelten Zeugnisse über Trissino das Jahr 1541 als Datum für Palladios erste Romreise erschließen; vgl. G. Zorzi, I disegni delle antichità di Andrea Palladio. Venedig 1958, p. 17.

[187] Vgl. die vorige Anm.

[188] Palladio I, p. 5.

[189] Palladio I, p. 61.

[190] Vgl. E. Forssman, op. cit., 1965, p. 16f.; und Puppi, op. cit., 1973, p. 12ff.

[191] A.F. Doni, La seconda libraria. Venedig 1554, p. 155, berichtet, Palladio habe »scritto et dissegnato molte e bellissime cose pertinenti a tutte le sorte di edifici, le quali è grandissimo peccato che non si stampino«. D. Barbaro, op. cit. (Anm. 64), libr. VI, 10, p. 279, berichtet: »presto venirà in luce un libro delle case private, composto e disegnato dal Palladio ... Ivi si vederà una pratica mirabile del fabricare, gli sparagni, & gli avantaggi, & si comincierà dal principio dei fondamenti infino al tetto, quanti, & quali deono essere i pezzi delle pietre, che vanno in opera, sì nelle Basi come ne i Capitelli & altri membri, che vi vanno sopra, et seranno le misure delle finestre, i disegni de i camini, i modi di adornar le case di dentro, i legamenti id i legnami, i compartimenti delle scale d'ogni maniera, il cavamento de i pozzi, & delle chiaviche, & d'altri luoghi per le immonditie, le commodità, che vogliono aver le case, le qualità di tutte le parti, come sono Cantine, Magazzini, Dispense, Cucine, finalmente tutto quello, che alla fabrica de privati Edifici può appare, colle piante, gli impiè, profili di tutte le case, & palazzi, che egli ha ordinati a diversi nobili, con l'aggiunta di alcuni belli Edifici

antichi ottimamente disegnati«; vgl. Zorzi, op. cit., 1958, p. 147.

[192] Palladios Traktatentwürfe im Museo Correr in Venedig, Cod. Cicogna Nr. 3617, die Zorzi, op. cit., 1958, p. 145-193, publiziert hat, stehen dieser Konzeption noch merklich näher als die Quattro libri; vgl. bes. den ersten Entwurf eines Vorwortes, op. cit., p. 163f.

[193] Vgl. Anm. 191.

[194] G. Zorzi, Progetti giovanili di Andrea Palladio per villini e case di campagna. In: Palladio, N.S. IV, 1954, p. 59-76 (I); und ders., Progetti giovanili di Andrea Palladio per palazzi e case in Venezie in Terraferma. Dorts., p. 105-121 (II).

[195] Forssman, op. cit., 1965, p. 27ff., 152.

[196] F. Barbieri, Palladio in villa negli anni quaranta: da Lonedo a Bagnolo. In: Arte Veneta, XXIV, 1970, p. 63-80.

[197] Vgl. H. Burns, I disegni. In: Kat. der Mostra del Palladio. Vicenza 1973, p. 131-140. Burns hebt die einheitliche Behandlung der Zeichnungen RIBA XVII, 1, 2, 15, 17 hervor.

[198] Zum Einfluß Serlios auf Palladio vgl. zusammenfassend: S. Wilinski, Sebastiano Serlio e Andrea Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, VI, 2, 1964, p. 131-143; M. Rosci, I rapporti fra Serlio e Palladio e la più recente lettura critica. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XV, 1973, p. 143-148; Puppi, op. cit., 1973, p. 11f.; M. Magnani Cianetti, Palladio e l'antico: le ville venete e la cultura antiquaria rinascimentale. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, XXIII, 1976, p. 71-94. Puppis umfassendes Palladio-Buch bildet die Grundlage für den folgenden knappen Ausblick auf Palladios Verhältnis zu Serlio; die ältere Literatur wird dort ausführlich diskutiert.

[199] Burger, op. cit., p. 5f.

[200] Rosci, op. cit., 1966, p. 34ff.; u. ders., Schemi di ville nel VII libro del Serlio e ville palladiane. In: Bollettino del CISA A. Palladio, VIII, 2, 1966, p. 128-133.

[201] A.M. Dalla Pozza, Palladiana X. In: Odeo Olimpico, V, 1964/65, p. 203-216; Puppi, op. cit., 1973, Bd. II, Kat.Nr. 15 (p. 254-257); Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., Kat.Nr. 327-332 (p. 185–188).

[202] R. Cevese, Ville della Provincia di Vicenza. Mailand 1971, Bd. I, p. 100ff.

[203] Zorzi, Le ville e i teatri di Andrea Palladio. Vicenza, 1969, Progretti giovanili, Nr. 3, 6, 4, 5 (p. 42-47); Puppi, op. cit., 1973, Abb. 311-314.

[204] Serlio VII, cap. 6 und 16 (p. 12f., 38f.). Ms. der Nationalbibliothek in Wien zum siebten Buch, Ser. nov. 2649, fol. 50v.

[205] J.S. Ackerman, The Cortile del Belvedere, Vatikanstadt 1954, p. 27-32.

[206] Serlio III, p. 146f. (Ed. 1619, fol. 119v-120r).

[207] Zorzi, op. cit., 1969, Nr. 2; Puppi, op. cit., 1973, Abb. 294; Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., Kat.Nr. 322 (p. 182).

[208] Puppi, op. cit., 1973, Bd. II, Kat.Nr. 103 (p. 380-383); vgl. auch RIBA XVI, 19b (Puppi, op. cit., 1973, Abb. 532).

[209] Zum Motiv der Thermenfenster, die dem Mittelsaal des Entwurfes Licht spenden, vgl. S. Wilinski, La finestra termale nelle ville di Andrea Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XI, 1969, p. 207-221.

[210] Vgl. Anm. 159f.

[211] Vielleicht zufällig, aber dennoch bemerkenswert ist die Ähnlichkeit von Palladios Zentralbauentwurf mit Peruzzis Entwurf für ›S. Maria della Penna a S. Maria del Popolo‹, UA 380; vgl. A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Mailand 1901-1940, Bd. XI, 1, Abb. 399.

[212] Zorzi, op. cit., 1969, Nr. 1; Puppi, op. cit., 1973, Bd. II, Abb. 288, Kat.Nr. 10 (p. 245ff.); Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., Kat.Nr. 320f. (p. 182).

[213] Palladio I, cap. 25 (p. 55); vgl. Forssman, 1965, p. 26.

[214] Vgl. die Analyse von Forssman, op. cit., 1965, p. 29; und Wittkower, op. cit., p. 129ff.

[215] Die Ähnlichkeit der beiden Entwürfe stellt auch L. Fairbairn fest, loc. cit. (Anm. 212). RIBA XVII, 1 wird hauptsächlich wegen einer gewissen Verwandtschaft des Aufrisses auch mit der Villa Forni-Cerato in Montecchio Precalcino in Verbindung gebracht; vgl. R. Pane, Andrea Palladio. Turin 1961, p. 104; und Puppi, op. cit., 1973, Bd. II, Kat.Nr. 11 (p. 247f.).

[216] Serlio VII, p. 4, Maßangaben zum Grundriß: Oktogon F: 30x30, einer der seitl. Räume C: 18x10; einer der Eckräume B: 22x22, Atrium A: 30x8, einer der anschließ. Räume D: 12x10. Maßeinheit: kapitolinischer Fuß. Diese (teilweise nicht recht zusammenstimmenden) Maße stimmen nicht mit denjenigen überein, die Serlio VII, p. 218, zum Grundriß des Odeon Cornaro angibt; vgl. Anm. 114. Die »seconda casa fuori della città« ist fast doppelt so groß wie dies gedacht.

[217] Palladio I, cap. 11 (p. 52).

[218] Vgl. Wittkower, op. cit., p. 70ff. mit Textabb. 8.

[219] Zorzi, op. cit., 1969, Nr. 7f., 11-13 (p. 44-48); Puppi, op. cit., 1973, Bd. II, Kat.Nr. 13 (p. 250f.); Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., Kat.Nr. 323-326 (p. 182-185).

[220] Vgl. die Analyse von Forssman, op. cit., 1965, p. 27.

[221] Fiocco, op. cit., 1965, p. 165 (4° reg.).

[222] Zorzi, op. cit., 1969, Nr. 9; Puppi, op. cit., 1973, Abb. 12; vgl. die Analyse von Forssman, op. cit., 1965, p. 29.

[223] Vgl. Anm. 94.

[224] Vgl. R. Pallucchini, Giulio Romano e Palladio. In: Arte Veneta, XII, 1958, p. 234f., und Forster-Tuttle, op. cit. Bereits Burckhardt bemerkt im Cicerone: »Das Vorbild Giulio Romano's und seiner mantuanischen Paläste mag für diese Gegenden besonders wichtig gewesen sein« (op. cit., p. 370b).

[225] Forssman, op. cit., 1965, p. 25.

[226] Auf die Villa Trissino sind auch die hohen Piedestale, die Fensterrahmungen und das dezente Kranzgesims zurückzuführen; vgl. Forssman, loc. cit.

[227] Zum Typ der Kastellvilla mit vier Wohntürmen um einen Mittelsaal oder Hof, der den Ausgangspunkt für Serlios Darstellung von Poggio Reale und der diversen Varianten im dritten, sechsten und siebten Buch bildet, vgl. Anm. 111, und zu dem Poggio Reale nahestehenden Villenentwurf Antonios, der besonders die »quarta habitatione fuori della città« in Serlio VII, p. 8f., geprägt hat, vgl. Anm. 161; vgl. Forssman, op. cit., 1965, p. 28.

[228] Serlio VII, cap. 15 u. 19 (p. 34-37 und 46f.). Im Ms. der Nationalbibliothek in Wien zum siebten Buch, Ser. nov. 2649, fol. 54v.

[229] Rosci, loc. cit. (Anm. 200).

[230] Palladio I, cap. 28 (p. 60f.), zur Tür zum Treppenraum: »... la quale quanto meno è nascosta à quelli ch'entrano nella casa; tanto più è da esser lodata; e molto mi piacerà se sarà in luogo, ove avanti che si pervenga; si vegga la più bella parte della casa: perche ancor che picciola casa fusse; parerà molto grande...«

[231] Serlio VII, cap. 1 (p. 2): »Premieramente io intendo che questa, e tutte l'altre ch'io ordino, siano levate dal commun piano per lo meno piedi v«; vgl. Forssman, op. cit., 1965, p. 28.

[232] S. bes. Palladio II, cap. 2 (p. 3f.).

[233] Fiocco, op. cit., 1965, p. 157 (1. Fassung, 1° reg.), p. 164 (2. Fassung, 2° reg.).

[234] M. Rosci, Forme e funzioni delle ville venete pre-palladiane. In: L'Arte, LXXI, 2, 1968, p. 27-55. Vgl. Nan Rosenfeld, op. cit., 1978, p. 51.

[235] G. Corsi, La villa pre-palladiana di Cusignana. In: Architettura – Cronache e Storia, LIII, 1960, p. 776-781.

[236] C. Lewis Kolb, The villa Giustiniani at Roncade. Diss. Harvard 1973; u. dies., Portfolio for the villa Priuli: Dates, documents and designs. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XI, 1969, p. 353-369.

[237] Puppi, op. cit., 1973, Bd. II, Kat.Nr. 5 und 7 (p. 238ff., 241ff.).

[238] K.W. Forster, Back to the farm, vernacular architecture and the developement of the Renaissance villa. In: Architectura, 1974, I, p. 1-12. Serlios Interesse an den einfachen Landhäusern und deren Kenntnis ist vielleicht auf die Errichtung der »molti casamenti per contadini« zurückzuführen, die sich Cornaro in seinem Nachruf zuschreibt; vgl. Fiocco, op. cit., 1965, p. 201.

[239] Der Baubeginn im Jahre 1540 wurde dokumentarisch gesichert durch B. Rupprecht, Sanmichelis Villa Soranza. In: Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, p. 324-332.

[240] Rosci, op. cit., 1968, p. 50ff.; vgl. auch L. Puppi, Michele Sanmicheli. Padua 1971, p. 83-87.

[241] L.B. Alberti, De re aedificatoria, lib. I, cap. 8. Ed. R. Bonelli und P. Portoghesi. Mailand 1966, p. 59.

[242] J.S. Ackerman, Sources of the Renaissance villa. In: Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of Art History. Princeton 1963, Bd. II, p. 6-18; L.H. Heydenreich, La villa. Genesi e sviluppi fino al Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XI, 1969, p. 11-22.

[243] B. Rupprecht, Die Villa Garzoni des Jacopo Sansovino. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XI, 1963, p. 1-32; und M. Tafuri, Jacopo Sansovino e l'architettura del Cinquecento a Venezia. Padua 1969, p. 99-131. Die Villa wird auf Grund stilkritischer Erwägungen an den Anfang des vierten Jahrzehnts des Cinquecento datiert.

[244] Rosci, op. cit., 1966, p. 41; Tafuri, op. cit., p. 107f.; zweifelnd äußert sich Rupprecht, op. cit., 1963, p. 28f.

[245] Vgl. etwa: Francesco di Giorgio, Cod. Saluzziano, fol. 92v, Ms. Ashb. App. 1828, c. 42, Nr. 61 (Bibl. Laurenziana), UA 336, aber auch UA 337 (»scuola di marcho varone«); Wien, Nationalbibliothek, Cod. 10935, fol. 24r-v (Nachfolge des Francesco di Giorgio); Leonardo. Windsor 12585v, und Giulianos Palastmodell für Ferdinand I. (H. Biermann, Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel. In: Wiener Jb. für Kunstgeschichte, N.F. XXIII, 1970, p. 154-194) oder Antonio da Sangallos Projekt für den Pal. Pucci in Orvieto, 1528-1534 (Giovannoni, op. cit., p. 294-297).

[246] Fra Giocondo, op. cit., lib. I, cap. 2, fol. 4r-v; übernommen von Durantino. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit zwischen fra Giocondos Entwurf und dem ab 1505 erneuerten Fondaco dei Tedeschi, den Rupprecht nach Vasaris Hinweis als Vorbild der Villa Garzoni herausgestellt hat.

[247] Rosci, op. cit., 1966, p. 41, Anm. 89.

[248] Chr. L. Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance. Tübingen 1973, Bd. II, p. 143f., Taf. 59e.

[249] Vgl. Anm. 96. Die Bedeutung Sanmichelis für die Entwicklung des jungen Palladio ist vielfach hervorgehoben worden, vgl. G.C. Argan, L'importanza del Sanmicheli nella formazione del Palladio. In: Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venedig 1955). Venedig 1956, p. 387-389; Puppi, op. cit., 1973, p. 8 und Kat.Nr. 1 und 3 (p. 237); sowie H. Burns (s. Anm. 276).

[250] G. Zorzi, Una restituzione Palladiana. In: Arte Veneta, III, 1949, p. 99-103; Puppi, op. cit., 1973, Kat.Nr. 8 (p. 242ff.). Das ursprüngliche Aussehen des Hauses ist überliefert von Bertotti Scamozzi, op. cit., Bd. I, Taf. 35f. (und p. 105f.).

[251] Forssman, op. cit., 1965, p. 30ff., und Puppi, op. cit., 1971 (Sanmicheli), p. 46-59, Puppi datiert die Planung des Pal. Canossa zwischen 1529 und 1531.

[252] Frommel, op. cit., 1973, Bd. II, p. 80-87, Taf. 32ff.; Rosci, op. cit., 1966, p. 16, Anm. 15. Die Zeichnung des Pal. Caprini RIBA XIV, 11, entstand wohl auf einer von Palladios späteren Romreisen; vgl. Zorzi, op. cit., 1958, fig. 304.

[253] Zur strittigen Datierung des Pal. Pompei vgl. Puppi, op. cit., 1971 (Sanmicheli), p. 112-119: Während der Bau früher oft um 1530 datiert wurde, setzt ihn Puppi in die Zeit um 1551.

[254] G. de Angelis d'Ossat, I Sangallo e Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, VIII, 2, 1966, p. 43-51; vgl. Abb. 37.

[255] S. Wilinski, La Serliana. In: Bollettino del CISA A. Palladio, VII, 2, 1965, p. 115-125; ders., La Serliana. Dorts., XI, 1969, p. 399-429; und ders., La Serliana di Villa Pojana a Pojana Maggiore. Dorts., X, 1968, p. 79-84; vgl. auch Forssman, op. cit., 1965, p. 21f.; und Rosci, op. cit., 1966, p. 30f.

[256] Serlio IV, fol. 32r, 34r und 35r, 35r (Ed. 1619, fol. 154-156).

[257] Pal. Fusconi-Pighini (Peruzzi, um 1520/21 bis um 1525/27), Pal. Regis ai Baullari (Antonio da Sangallo, um 1520/

21 bis um 1523/24), Wohnhaus des Antonio da Sangallo (Antonio da Sangallo, wohl um 1535/36), Pal. Luca Massimo (Entwurf des Antonio da Sangallo, UA 994, nach 1535), Pal. Baschenis (Gio. Mangone (?); vor 1544 vollendet); Frommel, op. cit., 1973, Kat.Nr. 15 (p. 189ff.), 24 (p. 270ff.), 28 (p. 315ff.), 20 (p. 246, 249f.), 5 (p. 39ff.), und Bd. I, p. 59.

[258] Die dreifach in der Tiefenachse wiederholten Säulenstellungen der Entwürfe RIBA XVI, 2 und XVII, 14 hat Forssman, op. cit., p. 32, auf den Palazzo Canossa zurückgeführt.

[259] Puppi, op. cit., 1971 (Sanmicheli), p. 62-69 (Datierung um 1534).

[260] Puppi, op. cit., 1973, Kat.Nr. 11 (p. 247f.).

[261] R. Gallo, Michele Sanmicheli a Venezia. In: Michele Sanmicheli. Studi raccolti ... Verona 1960, p. 115ff.; Puppi, op. cit., 1971 (Sanmicheli), p. 107-112; G. Melzi D'Eril, Tipologie di palazzi veneziani prepalladiani. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XIV, 1972, p. 395-404.

[262] Die Serliana des Pal. Cornaro a S. Polo, die ein großes und zwei kleinere Rundbogenfenster rahmt und von zwei rechteckigen Mezzaninfenstern begleitet wird, ist ebenso folgerichtig aus der Fassadengliederung des Pal. Bevilaqua entwickelt wie die Ordnung des Pal. Grimani aus dessen Hofarkaden. Das Motiv, das die modernen Formen der römischen Hochrenaissance behutsam mit der venezianischen Bautradition verbindet, bildet in Serlios Palastentwürfen dagegen eine Ausnahme. Die ionische und korinthische Fassade im modernen Stil, die Serlio anscheinend selbständig entworfen hat (Serlio IV, fol. 45 und 56; Ed. 1619, fol. 166v, 177v), wirken dagegen gewaltsam und einfallsarm.

[263] W. Lotz, Palladio e Sansovino. In: Bollettino del CISA A. Palladio, IX, 1967, p. 13-23; vgl. jetzt auch Forster-Tuttle, op. cit., 1973.

[264] E. Forssman, op. cit., 1965, p. 140.

[265] W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento. In: Römisches Jb. für Kunstgeschichte, VII, 1955, p. 7ff., J.H. Müller, Das regulierte Oval. Zu den Ovalkonstruktionen im primo libro di architettura des Sebastiano Serlio. Diss. Bremen 1967; C. Milanesi, I trattati dell'oreficeria e della scultura di B. Cellini. Florenz 1857, p. 226; Rosci, op. cit., 1966, p. 23ff.; und ders., Sebastiano Serlio e il teatro del Cinquecento. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XVI, 1974, p. 235-242; F. Cruciani, Gli allestamenti scenici di Baldassare Peruzzi. Dorts., p. 155-172.

[266] H. Siebenhühner, S. Giovanni dei Fiorentini in Rom. In: Kunstgeschichtliche Studien für H. Kauffmann. Berlin 1956, p. 172-191; bzw. Giovannoni, op. cit., 1959, p. 254-257.

[267] Vgl. S. 23.

[268] Vgl. Anm. 29, 36 etc.

[269] Vgl. W. Lotz, Zu Michelangelos Kopien nach dem Codex Coner. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964. Berlin 1967, II, p. 12-19.

[270] Forssman, op. cit., 1965, p. 168-175 (bes. p. 173).

[271] Forssman, loc. cit., weist auf die teilweise generelle Ähnlichkeit der Gegenüberstellung von Text und Illustration oder die Art der Schraffierungen in den Holzschnitten bei Serlio und Palladio.

[272] J. Barozzi da Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura. Zur Datierung der Erstausgabe vgl. Chr. Thoenes, Per la storia editoriale della ›Regola delli cinque ordini‹. In: La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola. Bologna 1974, p. 179-190. Forssman, loc. cit., stellt besonders den Zusammenhang von Palladios erstem Buch, über die Säulenordnungen mit Vignola Traktat heraus: »fast jede Seite bei Palladio eine leicht veränderte, oft vereinfachte Variante einer entsprechenden Seite bei Vignola« (p. 148).

[273] Palladio IV, cap. 7 (p. 15-22); Antonio Labacco, Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma. Rom 1552, Originalausg., p. 5-15; zur Datierung und Anordnung der Ausgaben Labaccos vgl. T. Ashby, Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architettura. In: La Bibliofilia, XVI, 1914/15, p. 289-309. Auch Palladios Titelblätter knüpfen an Labacco an.

[274] J. Poldo d'Albenas, Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes, en la Gaule Narbonoise, avec les portraitz des plus antiques & insignes bastiments dudit lieu, reduitz à leur vraye mesure & proportion. Lyon 1559, p. 73-80 und 81-84 mit anschließenden Tafeln; Palladio IV, cap. 28-29 (p. 111-123); vgl. RIBA XI, 13r-v, XIII, 18; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 196-198 (p. 83f.), H. Spielmann, Andrea Palladio und die Antike. Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß. München–Berlin 1966, Kat.Nr. 89-90 (p. 48, 151). Palladio hat Poldos Maßangaben, obwohl ihnen der kapitolinische Fuß zugrunde liegt, sowohl in seinen Zeichnungen als auch im vierten Buch teilweise übernommen!

[275] Vgl. im folgenden Zorzi, op. cit., 1958 (s. Anm. 186), und Spielmann, op. cit. (s. vorige Anm.), sowie die grundsätzlichen Gedanken von L. Polacco, Besprechung von Spielmann, op. cit. In: Bollettino del CISA Palladio, VIII, 2, 1966, p. 358-365; und ders., La posizione di Andrea Palladio di fronte all'antichità. Dorts., VII, 2, 1965, p. 59-76.

[276] H. Burns, I disegni del Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, XV, 1973, p. 169-191,(I); und ders., op. cit., 1973 (II) (s. Anm. 197).

[277] Als sicheres Indiz zur Datierung von Palladios Zeichnungen gilt allgemein seine Schreibweise des Buchstabens e, die sich um 1550 wandelt; vgl. Zorzi, op. cit., 1958, p. 25ff.; Spielmann, op. cit., p. 10f.; Burns, op. cit., 1973 (I), p. 169f. (p. 170f.: stilistische Differenzen der Zeichnungen); ders., 1973 (II), p. 133f.

[278] Vgl. Zorzi, op. cit., 1958, p. 28ff., und fig. 247f. (p. 100; RIBA XI, 4r-v; Villa des Caius Cecilius Candier bei Anguillara Sabazia. Kotiert in kapitolinischen Fuß) und fig. 184 (p. 81; Vicenza, Museo Civico, D. 22r; sog. Clitumnustempel bei Trevi. Kotiert in römischen palmi und vicentiner Fuß); Burns, op. cit., 1973 (I), p. 173; und ders., 1973 (II), p. 153. Allerdings ist die letztere Zeichnung nach der Ansicht von Burns bereits in die vierziger Jahre zu datieren.

[279] Dalla Pozza, op. cit., 1943, p. 68ff.; und ders., Elementi e motivi ricorrenti in A. Palladio. In: Bollettino del CISA A. Palladio, VII, 2, 1965, p. 43-58 (bes. p. 46-52); vgl. auch Zorzi, op. cit., 1958, p. 29; Spielmann, op. cit., p. 18-21 (Kat.Nr. 6-12); Forssman, op. cit., 1965, p. 170ff.; Burns, op. cit., 1973 (I), p. 172; sowie: Rosci, op. cit., 1966, p. 33f.

[280] Serlio III, p. 52 (Ed. 1619, fol. 72v).

[281] Serlio III, p. 50-53, 77-79, 126-129 (Ed. 1619, fol. 71v-73r, 85r-86r, 109v-111r).

[282] RIBA VIII, 23 (Gesamtansicht), 22v (Grundrisse, Skizzen zum Aufriß); 22r (Details der Gliederung), 21r-v (Teile des Aufrisses); Zorzi, op. cit., 1958, fig. 235-239 (p. 97f.); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 130-132 (p. 65f., 158); zu RIBA VIII, 21: Burns, op. cit., 1973 (II), p. 142. Angabe der Maßeinheit in den Grundrissen auf fol. 22v: »piedi«, »pertege« und »pasa veronesi« (zu den Einheiten vgl. Zorzi, op. cit., 1958, p. 47f., Anm. 4).

[283] Serlio III, p. 77 (Ed. 1619, fol. 85r): »... de l'edificio non fu fatto cosa alcuna se non i muri segnati. A. ma per l'inditio di alcuni forami, che sono nel muro di dentro si puo credere ch'ei facessero i gradi di legname quando facevano le sue feste e giuochi: nondimeno per ornamento de la figura ho voluto disegnare la parte di dentro, come se potria fare per mio parere«.

[284] Die Teilaufrisse auf RIBA VIII, 21r-v, die Palladios prächtige Gesamtansicht ergänzen, kommen Serlios Darstellung auf p. 79 teilweise formal nahe, zeigen aber andere Ausschnitte als dieser.

[285] RIBA VIII, 22r zeigt die gleichen Architekturglieder wie Serlio III, p. 79 (Ed. 1619, fol. 86r): Kämpfer, Pilasterkapitelle und Gesimse aller drei Ordnungen. Nur ein Teil der Details in Palladios Zeichnung ist spiegelverkehrt zu Serlios Holzschnitt orientiert. Serlio hat hier wie auch für andere Holzschnitte des vierten und dritten Buches die Vorlage im Hinblick auf die Anordnung auf der Seite verändert.

[286] Serlio III, p. 77 (Ed. 1619, fol. 85r), Maßangaben die in Palladios Aufriß auf RIBA VIII, 23 wiederkehren: 9-2; 4-2; 2-2; p. 1. Maßangaben, die auf RIBA VIII, 22v wiederkehren: 9-2; 15-4; 3-4. Maßangaben, die nicht bei Palladio wiederkehren: 5-3; 3-4. Serlio III, p. 78 (Ed. 1619. fol. 85v), Maßangaben, die in Palladios Aufriß wiederkehren: p. 2½ (Palladio: 2-4); p. 17½ (Palladio: 17-8); 1-10 (Palladio: 1-9½); 18-1; 4-4; p. 19; p. 1½ (Palladio: 1-7); Maßangaben, die nicht bei Palladio wiederkehren: ca. p. 16; 1-9; o. 9; 21-9; 1-9. Maßeinheit sind in Veroneser Fuß und oncie.

[287] RIBA XII, 10r-v, 9; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 69, 70, 73 (p. 61f.); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 232-233 (p. 90, 174f.). Angabe der Maßeinheit auf fol. 9: »larcho de Pola mezurato cō el piede veroneze« (unterteilt in oncie). Die Maßangaben stimmen mit der späteren Zeichnung in Vicenza, Museo Civico, D. 29r-v, überein; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 71-72 (p. 62); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 234 (p. 175). Maßangaben Serlios und in Parenthesen folgend Palladios: 1-9½ (1-9½); 1-3½ (1-3½); p. 12½ (12-5); p. 4 (3-9); p. 1 (–); o. 4 (–), p. 3 (p. 3); o. 4 (–); o. 4 (o. 4½); o. 10½ (–); 16-1½ (p. 17); 1-2 (1-4½); 2-1 (2-1); 1-1 (2-2); 1-2 (1-2; 1-10) (1-3); 1-2 (1-2); 1-2 (–); o. 10 (o. 3½); 2-1 (2-1); o. 6 (o. 6); o. 5 (o. 5).

[288] RIBA X, 3 und 5; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 216-217 (p. 93); Spielmann, op. cit., Kat. Nr. 119 (p. 63, 156).

[289] Vgl. die Ausgrabungsberichte von A. Gnirs, in: Jb. der Zentral-Kommission III, 1905, Sp. 247ff.; Jb. für Altertumskunde II, 1908, p. 153f.; Jahreshefte des Österr. Archäol. Inst. XIV, 1911, Beiheft, p. 32ff.; sowie ders., Pola. Ein Führer durch die antiken Baudenkmäler und Sammlungen. Wien 1915, p. 104f.

[290] T. Sarayna, De origine et amplitudine civitatis Veronae. Verona 1540. fol. 1v: »Ad lectorem / Hic Te admonendum lector putauiraus, quod ante hanc nostram impressionem, quidam Sebastianus Sergius Bononiensis inter multorum locorum antiquitates, quarum volumen ab se compositum dedid. Veronensium etiam monumentorum aliquot se antiquarium posessus est, quae, quia ipse non vidit, imprudenter fortasse ab alterius incuria sumpta, aut non recte designavit, aut noncognita subticuit. Atq: ideo, si quid erit hoc nostro in libro compertum ab eo discrepans. Scias in hisce nostris expressa esse, quae vera sunt, & germana, quem ad modum vel incola Veronae certiot fieri potes, vel pelegrinus, ai tibi quandoquevisuro Veronensis antiquitates adire contigerit.«

[291] Serlio III, p. 72-75 und 130-133 (Ed. 1619, fol. 82v-84r, 111v-113r).

[292] RIBA VIII, 18-19; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 233-234 (p. 97); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 126-127 (p. 64f., 157). Palladio gibt nicht die Maßeinheit an. Sporadische Übereinstimmungen der Maßangaben mit Serlios mögen auf Zufall beruhen; andererseits können Unterschiede in den Kotierungen dadurch bedingt sein, daß die Vorlage gleiche Architekturglieder an verschiedenen Stellen mit kleinen Abweichungen, die bei der Größe eines solchen Baus zu erwarten sind, vermessen hat.

[293] Vgl. H. Burns, A Peruzzi drawing in Ferrara. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 1966, p. 245-270.

[294] RIBA XII, 11r-v; ehem. Vicenza, Museo Civico; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 28-33 (p. 53f.); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 221-224 (p. 89, 171f.).

[295] Serlio III, p. 82 (Ed. 1619, fol. 87v).

[296] Serlio III, p. 134-141 (Ed. 1619, fol. 113v-117r); vgl. RIBA XII, 17-20 (kotiert in Vicentiner Fuß); Zorzi, op. cit., 1958, fig. 12-19 (p. 48ff.); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 228-231 (p. 89f., 173f.) Die Vorlage zu Serlio III, p. 141, ist auch kopiert in der Zeichnung Hdz 3818v der Kunstbibliothek in Berlin, die zu einem interessanten Pergamentkodex aus dem frühen 16. Jahrhundert gehört; vgl. S. Jacob, Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Berlin 1975, Kat.Nr. 3v (p. 15ff., Taf. 2).

[297] RIBA XII, 14 und 22r (Angabe der Maßeinheit auf beiden Blättern); Zorzi, op. cit., 1958, fig. 24-25 (p. 52); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 218-219 (p. 88ff., 171); zu RIBA XII, 22r vgl. Burns, op. cit., 1973 (II), p. 145.

[298] RIBA XII, 22v (»questo sie el piede antico con el quale son sta mezura questo edificio«); X, 13r-v (alle nach ei-

genhändigen Notizen Palladios kotiert in antiken Fuß und beträchtlich später (vgl. Schrift) verglichen mit Maßen in veroneser Fuß); Zorzi, op. cit., 1958, fig. 223, 222 und 218 (p. 93f.); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 117, 112, 116 (p. 60ff., 154f.); zu RIBA XII, 22v vgl. Burns, op. cit., 1973 (II), p. 145; und Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., p. 111, Kat.Nr. 209. Palladios Rekonstruktionsversuche des Theaters von Verona (RIBA IX, 4, 10, 11r) sind erheblich später als die genannten Bauaufnahmen entstanden.

[299] E. Lovarini, L'eredità di Gian Maria Falconetto. In: Bollettino del Museo Civico di Padova, N.S. I, 1925, p. 122-132; Zorzi, op. cit., 1958, p. 37f.

[300] Temanza, op. cit., 1778, p. 134: »... ad istanza di Giovanni Caroti pittor Veronese, diede una ripassata ai disegni dal suddetto formati delle patrie antichità, i quali poi servirono a Torello Saraina, pel suo libro dell'antichità di Verona«. Allerdings setzt Temanza diese Überarbeitung noch vor Falconettos Kontakt mit Cornaro an. Vgl. G. Schweikhart, Le antichità di Verona di Giovanni Caroto. Verona 1977.

[301] Vgl. T. Buddensieg, Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto. In: Jb. der Berliner Museen, V, 1963, p. 121-150; und T. Buddensieg und G. Schweikhart, Falconetto als Zeichner. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXXIII, 1970, p. 21-40. Palladio e Verona. Ausst.-Kat. Verona 1980, p. 89-101.

[302] Forssman, op. cit., 1965, p. 135, weist darauf, daß Palladio Carotos Holzschnitte des Theaters in Verona (Saraynа, op. cit., fol. 9v-12r) gekannt und in seiner späten Gesamtrekonstruktion (s. Anm. 298) auch ausgewertet habe. Ein direkter Bezug zu Palladios frühen Bauaufnahmen des Theaters läßt sich jedoch nicht beobachten.

[303] Vgl. Anm. 290.

[304] Von dieser frühen Schule zeugten neben Serlios und Palladios Kopien zwei vielfach kopierte Bauaufnahmen des Sergierbogens in Pola, die eine (wohl noch vor 1504 entstanden) überliefert auf fol. 25v im Kasseler Kodex, den Serlio besaß, im Ms. II. I. 429 der Biblioteca Nazionale in Florenz auf fol. 18r und UA 2058 (sicher nicht von Fra Giocondo), die andere im 1519 datierten ehem. Skizzenbuch des Italieners C in der Albertina, Egger Nr. 18 und in vier Kopien des Sangallo-Kreises. Weitere Beispiele von herausragender Qualität bilden die 1500 datierten Kapitellaufnahmen auf dem Pergamentblatt fol. 64 im Kod. Fol. A 45 der Staatl. Kunstsammlungen in Kassel oder die von einem »Joannes Maria Pomedelus auri faber Veronensis«, der anscheinend 1534 in Rom war, signierte Kolosseumsvedute in der Albertina, Egger Nr. 24. Vgl. auch Palladio e Verona. Ausst.-Kat. Verona 1980, p. 83-87.

[305] Vgl. Anm. 43. Ausführlichste, wenn auch keineswegs vollständige Zusammenfassung von Rosci, op. cit., 1966, Anm. 18 (p. 17ff.).

[306] Serlio III, p. 84f. (Ed. 1619, fol. 88v-89r; Serlio hält die kleinen Säulen im Innenraum des Mars Ultor-Tempels für den Dekor einer Tür); vgl. Serlio IV, fol. 49v-50r und 62v-63v (Ed. 1619, fol. 171r-v, 184r-185r; Details der Gliederung vom Augustusforum nach Peruzzi).

[307] Vgl. Anm. 273. Zu den vorbereitenden Zeichnungen für das Quarto libro, RIBA XI, 22r-v, vgl. Zorzi, op. cit., 1958, fig. 176f. (p. 79); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 43 (p. 32, 143).

[308] Vicenza, Museo Civico, D. 5r; von Palladio bezeichnet: »questo porticho era ī nel foro de tragano«; kotiert in vicentiner Fuß; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 75 (p. 62); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 44 (p. 32, 143f.); Burns, op. cit., 1973 (I), p. 184, und ders., 1973 (II), p. 151. Vgl. die ebenfalls frühe und auch Peruzzi nahestehende Zeichnung von Säulenbasen in Vicenza, Museo Civico, D. 24r; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 261 (p. 104); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 45 (p. 144); Burns, op. cit., 1973 (II), p. 153f.

[309] Vicenza, Museo Civico, D. 7r-v, 30r, 21r; RIBA XI, 19r-v, XIV, 4r (Maßeinheit: durchgehend vicentiner Fuß); Zorzi, op. cit., 1958, fig. 146-152 (p. 73ff.); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 46-51 (p. 32f., 144f.); zu den ehem. zusammengehörigen Blättern in Vicenza, Museo Civico, D. 7 und 30 vgl. Burns, op. cit., 1973 (II), p. 151; zu den späteren Zeichnungen in Vicenza, Museo Civico, D. 21, und RIBA XI, 19 vgl. dorts., p. 153, und Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., p. 248, Kat.Nr. 439.

[310] Die archäologische Zusammenarbeit der Sangallo-Werkstatt mit Peruzzi, die bereits vor der Übernahme der gemeinsamen Leitung der Bauhütte von St. Peter einsetzte und großen Umfang angenommen hat, wird vor allem bezeugt durch deren Zeichnungen in den Uffizien; vgl. A. Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze. Rom 1914-1922; im folg. zitiert als Bartoli. Der Verf. bereitet über dies Thema eine gesonderte Arbeit vor; in diesem Zusammenhang können nur vereinzelte Hinweise dazu gegeben werden. Labaccos Stiche (s. Anm. 273) sind formal und nach den Kotierungen abzuleiten ebenso von Peruzzi (UA 632 + 633r-v; Bartoli, fig. 317-318; bzw. UA 676r (Sallustio Peruzzi), Bartoli, fig. 696) wie von Antonio da Sangallo (UA 1139, mit zahlreichen Vorstudien wie UA 1283, 790r, 1141r-v; Bartoli, fig. 462 sowie 452, 453, 460, 461). Die archäologische Zusammenarbeit Peruzzis und der Gebrüder Sangallo erstreckte sich auch auf die umliegenden Foren, insbesondere das Nerva-Forum, vgl. etwa UA 625r (Peruzzi; Bartoli, fig. 314) mit UA 1143r, 896 (Antonio da Sangallo; Bartoli, fig. 455, 457) sowie UA 1123 (Antonio da Sangallo; Bartoli, fig. 463). Frühere Versuche, die Gestalt der Foren in ihrer Gesamtheit zu verstehen, sind nicht überliefert.

[311] RIBA XI, 5r, 6, VIII, 5, XIV, 3v; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 178-180, 114 (p. 79f., 68); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 8, 9, 19, 191 (p. 137, 139, 167). Die Kotierungen aller dieser Zeichnungen sind in vicentiner Fuß umgerechnet.

[312] Vgl. Th.E. Mommsen, S. Nicola in Carcere nell'anno '400. In: Atti della Pontificia Accademia Rendiconti, XXIII/XXIV, 1950, p. 309-315; G.B. Proja, S. Nicola in Carcere. Rom 1970, p. 7-27; E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. Tübingen 1961-62, Bd. I, p. 418-421. Die Bedeutung des Forums, das vor den Vermessungen Peruzzis und der Gebrüder Sangallo kaum Beachtung gefunden hatte, lag für die Renaissance vor

allem darin, daß es ein Beispiel für einen in der römischen Architektur seltenen dorischen Tempel lieferte. Deshalb bildet Serlio im vierten Buch, fol. 21v (Ed. 1619, fol. 141v) ein Kapitell des sog. Templum Pietatis zusammen mit den anderen damals bekannten dorischen Architekturgliedern als Beispiel für die Dorica ab und orientiert sich an ihm bei der Rekonstruktion des Aufrisses eines dorischen Tempels auf fol. 23r (Ed. 1619, fol. 143r; eine Ausnahme bildet die Frage der Basen, vgl. Anm. 105). Palladio zeichnete den Templum Pietatis zur Demonstration des Sistylos noch für die zweite Ausgabe von Barbaros Vitruvkommentar (1567, fol. 179; RIBA XI, 6). Für die Darstellungen des Diastylos auf RIBA XI, 7r (Zorzi, op. cit., 1958, fig. 282 (p. 121); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 13 (p. 23, 138): bestimmt für Barbaros Vitruvkommentar, lib. I, cap. 2) und der dorischen Ordnung im Primo libro (cap. 15, p. 22-27) orientiert er sich an der aufwendigeren Gliederung der Basilica Aemilia.

[313] Peruzzis prächtige Zeichnungen auf UA 478v + 631r und 477r (Bartoli, fig. 320-321) beruhen auf eingehenden Studien, die auch in anderen Einheiten als dem florentiner braccio kotiert sind (UA 536r-v, 407r, 486v, 573, 571). Noch zahlreicher sind die Skizzen Antonio da Sangallos, unter denen Blätter wie UA 1174 oder die von Bartoli als ›Serie B‹ zusammengestellten herausragen (Bartoli, fig. 472-473, 417-420), und diejenigen seines Bruders Giovanni Battista.

[314] Serlio III, p. 25-26 (Ed. 1619, fol. 59v-60r), Labacco, op. cit., p. 23-25.

[315] RIBA XI, 5r (s. Anm. 311) vereinigt die gleichen Darstellungen des Tempels wie Serlio: Grundriß, Aufriß, Detaildarstellungen des Kapitells mit Gebälk und Ansatz des Giebels und Türrahmung.

[316] Palladio stellt stets 6x10 Säulen und eine zweijochige Vorhalle dar. Serlio rekonstruiert den Tempel nach Peruzzi als klassischen Peripteros mit 6x11 Säulen und dreijochiger Vorhalle (Vitruv III, 2). Antonios Grundrisse stimmen in der Säulenzahl mit Serlio und Peruzzi überein, rekonstruieren aber unterschiedliche Formen der Cella, so daß sich manchmal auch eine zweijochige Vorhalle ergibt. Eine eigene, besonders bei Antonio da Sangallo vorgebildete Variante bildet Labaccos Grundriß mit weit vortretenden Anten, die Säulenzahl entspricht Serlio etc. Moderne Rekonstruktionen des Tempels schließen auf Grund der ausgegrabenen Fundamente ebenfalls auf 6x11 Säulen.

[317] Serlio III, p. 57 (Ed. 1619, fol. 75r). Zu dem Portikus, der sicher nicht zum Theater des Pompeius gehörte, vgl. G. Gatti, Dove erano situati il teatro di Balbo e il Circo Flaminio. In: Capitolium, XXXV, 7, 1960, p. 3-12; und ders., ›Crypta Balbi‹. In: Les cryptoportiques dans l'architecture romaine. Rom 1973, p. 131-136; Nash, op. cit., Bd. I, p. 297-300, dort weitere Literatur.

[318] Bartoli, fig. 323 und 425f. Gemeinsame Maßangaben der beiden Grundrisse: 9-30, 6-30, 13-9, 3-30, 2-21, m. 46. Maßeinheit: florentiner braccio, unterteilt in once. Beide Grundrisse tragen zahlreiche nicht zu vergleichende Maßangaben für unterschiedliche Strecken, derjenige auf UA 1138 unter anderem das Maß von br. 2 für den Durchmesser der Halbsäulen, das Serlio in der Legende zu seinem Grundriß anführt.

[319] Über den Zustand der Reste der ›Porticus Pompeij‹ im frühen 19. Jahrhundert berichtet ausführlich E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell, Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart–Tübingen, 1830-1842, Bd. III, 3, p. 62-65.

[320] UA 1138v: Kleine Skizze zur Rekonstruktion des Grundrisses, kotiert in florentiner braccio, mit zahlreichen Ortsangaben: »pilas(t)ro«, »ferata di legnio«, »cachabario«, »s̄ salvatore«, »cantina del notaro«, »cantina del chandelottaro«, und den ausführlicheren Notizen: »Diciesi portico di ponpeio vu(l)garmēte Cachabario e chi dicie casa di mario apreso a piaza giudea, santo salvatore e ī ditto (e)difitio«, zu dem »mezo« bezeichneten Strich, der die angenommene Mitte des Portikus markiert: »da questa banda sie dal mezo fino al pilastro sotto la chasa del notaro delli scharpellini sono br. 90, cioe alo prīcipio del pilastro quale p(a)ia grosso chelli alto e p̄ questo pare la fine di ditto (e)difitio, ed e mezo i(n) cantina del notaro e mezo ī cantina del chandelottaro«; zu den Arkaden re.: »qui si vede archi 7 ī opra cōputando quello del mezo, cioe ne poteva es(sere) un altro fino alli macielli al chantone ...« UA 1138r: Detailierte Skizzen zum Grundriß, re. unt. zu Form und Lage der Pfeiler, kotiert, darüber zur Form der Nischenwand, mit Angabe der Gesamttiefe des Porticus (51-30), der Markierung »mezo« (s. oben) und der wichtigen Angabe: »strada maestra«, rechts die Notizen: »questo piano della soglia e a mezo larcho della facia«, und »dal mezo fino al chantone si vede 7 archi chōputando quello del mezo, fino a macielli ciene poteva es(sere) un altro«. Die Skizzen und Notizen zum Aufriß, den Antonio am mittleren Joch (»mezo«) aufnimmt, sind in Anm. 333 zusammengestellt.

[321] Peruzzis »via da campo di fiore. jn piaza Judea« (UA 484r) ist offenbar identisch mit Antonio da Sangallos »strada maestra« (vgl. die vorige Anm.), aber zu weit östlich eingezeichnet. Diese Straße (jetzt via del Pianto), an der eine starke Mauer die Nischenwand rückwärts abgeschlossen haben soll (Anm. 319) scheint antiken Ursprung zu haben. Ihr alter Verlauf ergibt sich durch die Front der Porticus Octaviae und andere Reste: vgl. F. Castagnoli, Il Campo Marzio nell'antichità. In: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, Serie VIII, Bd. I, fasc. 4, 1948, p. 190-193.

[322] Vergleich der Maßangaben zum Grundriß der »Porticus Pompeij«, die Serlio III, p. 57 (Ed. 1619, fol. 75r) und UA 484r (in Parenthesen folgend) anführen: br. 3'/₂ (3-30), br. 2 (-), (br. 9'/₂). Maßeinheit: florentiner braccio. Peruzzi gibt darüber hinaus zahlreiche weitere Maße an. Zu der in UA 484r fehlenden Maßangabe von br. 2 für den Durchmesser der Halbsäulen vgl. Anm. 318.

[323] Nach Peruzzis Notizen lagen die Reste der ›Porticus Pompeij‹ auf dem Areal des Häuserblocks, der an die heutige Kirche S. Maria del Pianto, ehem. S. Salvatore in Caccabariis, anschließt, und teilweise auf den beiden östlich davon liegenden Häuserblocks, in denen sich der Re-

naissance-Palazzetto der Santacroce befindet. Zur ›via da campo di fiore‹ vgl. Anm. 321. Die Piazza Giudea soll den antiken Bau im Süden begrenzt haben. Im Westen bildete die ehem. via Giudea (»via publica«, jetzt via di S. Maria dei Calderari), an der die aus mittelalterlichen Häusern der Crecenzi hervorgegangene Pal. der Cenci liegen, die Begrenzung. Vgl. P. Tomei, L'architettura a Roma nel Quattrocento. Rom 1942, p. 239-243; Chr. Huelsen, Le chiese di Roma nel Medio Evo. Florenz 1927, p. 433, Nr. 8; M. Armellini – C. Cecchelli, Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX. Rom 1942-50, p. 699f. F. Sabatini, La torre dei Cenci e la leggenda di Beatrice. Rom 1906; G. Gori, Visioni e memorie di palazzi romani. In: Vita d'Arte, XI, 1913, p. 85-106; G. Torselli, Palazzi di Roma. Mailand 1965, p. 80, 84.

324 RIBA XI, 1. Zorzi, op. cit., 1958, fig. 54 (p. 58); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 11 (p. 137). Am unteren Rand des Blattes: »Portici de ponpeo ī Roma« in Palladios später Schrift. Alle übrigen Notizen in Palladios früher Schrift. Zum Maßstab am oberen Rand: »Questi sono piedi dieci cō li quali è mezurata questa pianta«.

325 Cod. Escurialensis, fol. 38v; vgl. H. Egger, Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Wien 1905/06, Textbd., p. 108. Die gleiche Vorlage kopiert auf RIBA XI, 3; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 273; Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 262.

326 Vgl. neben dem in Anm. 329 gen. Aufriß der ›Porticus Pompeij‹ im Cod. Barberini und den Kopien danach auch die Veduten von A. Giovannoli, Vedute degli antichi vestigi di Roma. Rom (1616), fol. 35; L. Rossini, Le antichità Romane ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica. Rom 1829, Taf. 97; und den in Anm. 331 angeführten Aufriß und Querschnitt Piranesis.

327 Serlio III, p. 58f. (Ed. 1619, fol. 75v-76r).

328 Sog. Skizzenbuch des Giulio Romano, Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone, fol. 3r. Diese Kopie berücksichtigt nicht die unter dem Straßenniveau liegende untere Zone der Arkaden. Das dem Raphael-Kreis zugehörige Skizzenbuch wird von A. Nesselrath jetzt bearbeitet.

329 Cod. Barberini, fol. 4v, 14v (»si dicie che fu la terme di Marcho Agripa, ed è in Roma dirieto a Piaza Giudea dove sono ogi molti macelai ...«). Die Maßangaben stimmen nicht mit denjenigen Antonios und Peruzzis überein. Vgl. Huelsen, op. cit., 1910, p. 9.

330 RIBA XI, 2r. Zorzi, op. cit., 1958, fig. 55 (p. 58), Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 12 (p. 137f.). Notizen in Palladios früher Schrift: »questo e lo īpiedi di portigi di ponpeo et li pilastri di sopra son di quarelo et ī parte ruinati et nō li e finestre di sopra ītra i pilastri ma le tuto pien« (unt.), »questi sono piedi 5« (re.), »questa e la mezola che core suso el volto« (zur Darstellung des Kämpfers ob.).

331 RIBA XI, 2v. Zorzi, op. cit., 1958, fig. 56 (p. 59f.); Spielmann, loc. cit. Notiz in Palladios früher Schrift: »questo el de dentro de diti portigi di ponpeo«. G. B. Piranesi, Le antichità romane. Rom 1756, Bd. IV, Taf. 46.

332 Palladio I, cap. 28 (p. 64): »Erano ancho ne i Portici di Pompeio, i quali sono in Roma per andare in piazza Giudea tre scale à lumaca di molto laudabile inventione: percioche essendo esse poste nel mezo, onde non potevano haver lume, se non di sopra; erano fatte su le colonne, accioche il lume si spargesse ugualmente per tutto. Ad esempio di questo Bramante à' suoi tempi singolarissimo Architetto; ne fece in Belvedere ...«

333 UA 1138r (vgl. Anm. 320): li. Blick in die Arkadenzone in den Umgängen; darüber kotierte Skizze eines Fensters in den oberen Arkaden, bez. ›finestra‹ (vgl. T. Magnuson, Studies in Roman Quattrocento architecture. Stockholm 1958, p. 269, Anm. 84); re. detailierte Skizze zu den gut erhaltenen Teilen des Aufrisses vom Kämpfer der unteren Arkaden bis zu Sockelzone des oberen Geschosses, bez.: »questi sono ī archi disopra«; »(da) questo al sechondo pilastrone ... in sul mezo della cholonna, chosi va multiplichando comīciando al mezo«, »Tevertini«; darüber flüchtige Skizze zum Aufriß, bez.: »tevertino«, »mezo«. Antonios Vermessungsskizze konzentriert sich zwar darauf, die erhaltenen Einzelheiten des Aufrisses festzuhalten, aber die verlorene Reinzeichnung wird ähnlich Peruzzis Grundriß bestrebt gewesen sein, die einzelnen Teile zu einer möglichst vollständigen Gesamtrekonstruktion zu verbinden. Sie wird die Rekonstruktion des Aufrisses von Giuliano, der vielleicht noch mehr vorfinden konnte als später sein Neffe, nicht ganz außer acht gelassen haben.

334 Vgl. R. Hallo, Zur Vorgeschichte des Schloßbaus von Wilhelmsthal. In: Jb. für Kunstwissenschaft, 1930, p. 64-83. H. Günther, Pieter Saenredam als Sammler, In: Weltkunst, XLVII, 21, 1977, p. 2242-2245.

335 Zorzi, op. cit., 1958, fig. 272 (p. 106f.); ders., Il mausoleo del divo Romolo nei disegni e nelle invenzioni di Andrea Palladio. In: Saggi di storia dell'architettura in memoria di V. Fasolo = Quaderni dello Istituto di Storia dell'Architettura, VI-VIII, 1961, p. 177-184; Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 7 (p. 19, 93, 137). Zwischen den im folg. behandelten Zeichnungen ist ohne Auszeichnung in Tusche freihändig der Grundriß des sog. Mausoleums der Scipionen ca. 12 Meilen vor Rom vorgeritzt (vgl. Piranesi, op. cit., 1756, Bd. II, Taf. 27).

336 Florenz, Bibliotheca Nazionale, Cod. II-I-429, Nr. 9 (unpubliziert).

337 Palladio IV, cap. 22 (p. 88f.); übereinstimmend: der Grundriß auf RIBA VIII, 1r (li.); Zorzi, op. cit., 1958, fig. 181 (p. 80); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 79 (p. 43f., 149); Burns, op. cit., 1973 (II), p. 142; und Burns–Fairbairn–Boucher, op. cit., p. 104, Kat.Nr. 194. Zeichnung und Holzschnitt sind in vicentiner Fuß kotiert. Die Aufrisse des Mausoleums in der Zeichnung, die anderen Rekonstruktionen Palladios und dem sog. Tempietto in Maser auffallend gleichen, ebenso wie der Grundriß des Obergeschosses sind, wie Palladios eigene Notizen auf dem Blatt zeigen, erst einige Zeit nach den Grundriß, vielleicht ohne fremde Vorlagen, gezeichnet worden. Zu der Vorlage für Palladios Grundriß vgl. Peruzzis sorgfältige Vermessungsskizze UA 488r-v, die davon abhängige Reinzeichnung UA 1636 (auch Gio. Batt. oder Ant. da Sangallo zugeschr.) und Salvestro Peruzzis Kopien auf UA 687v und 665v (Bartoli, fig. 283-284, 550, 653, 681). Nach Pe-

ruzzis Vorlage ist auch kopiert Serlio III, p. 45 (Ed. 1619, fol. 69r). Vgl. im Unterschied dazu Giuliano da Sangallos Darstellung im Cod. Barberini, fol. 8r, die vielfach kopiert worden ist (Tacc. Senese, fol. 16r; Cod. Escurialensis, Nr. 72; Cod. Coner, Nr. 6 u. 9; UA 2045v, »Ant. da Sangallo d. Ä.« (Bartoli, fig. 154); und noch UA 1627, Ant. da Sangallo d. J. (Bartoli, fig. 401).

338 Die beiden Mausoleen liegen dicht beieinander an einem ehem. ummauerten Grabbezirk am Anfang der via Appia-Pignatelli in dem privaten Anwesen Nr. 5. Besonders der gut erhaltene Rundbau hat stets viel Beachtung erfahren. Die Zuweisung an die Familien der Calventier und Cercenier geht auf Pirro Ligorio zurück; A. Uggeri hat jedoch einen nahen kleinen Rechteckbau als Grab des L. Cercenius identifiziert; vgl. C. Labruzzi, La via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam, London 1794, Taf. 20f.; A. Uggeri, Journées pittoresques de Rome ancienne, Rom 1800-1834, bd. XV, Taf. 8, Bd. XVI, Taf. 9ff.; L. Canina, Gli edifizi di Roma antica e sua campagna, Rom 1848-1856, Sez. II, Bd. 5-6, Taf. 2f. und 7; ders., Via Appia dalla porta Capena a Boville, Rom 1853, Bd. 1, p. 70f., Bd. II, Taf. 9; J. Ripostelli und H. Marucchi, Via Appia à l'époque romaine, Rom 1908, p. 98-102; G.T. Rivoira, Architettura romana. Costruzione e statica nell'età imperiale, Mailand 1921, p. 229ff.; L. Quilici, La via Appia da Roma a Bovillae, Rom 1977, p. 40. Ligorios Zeichnungen und Erklärungen in Neapel, Bibl. Naz., Cod. XIII, B 7, fol. 87-88; danach kopiert: Cod. Vat. lat. 3439, fol. 38r und 47r; Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Ital. 134, fol. 91; die Zeichnung in Oxford von einem Franzosen kopiert in: Trustees of the Chatsworth Settlement, Vol. XXXVI, fol. 16 (vgl. E. Mandowsky und Ch. Mitchell, Pirro Ligorio's Roman antiquities. London 1963, p. 32, 140). Eine Zusammenstellung von Renaissancezeichnungen des Calventiermausoleums gibt Buddensieg, op. cit., 1963, Anm. 69 (p. 147). Hervorzuheben sind Peruzzis Skizze UA 426r, die Grundriß, Aufriß und Querschnitt zeigt, und Antonio da Sangallos Studie zum Grundriß UA 575r, die beide die Eingangsituation sehr ähnlich darstellen und wohl auf gemeinsamen Vermessungen beruhen (Bartoli, fig. 223, 407). Ligorio hat diese und ähnliche Studien ausgewertet (Maßübereinstimmung mit UA 426). Peruzzis Reinzeichnung des Grundrisses auf UA 1651 (Bartoli, fig. 302), die das kleine Atrium eleminiert, wurde zusammen mit einem Querschnitt auf fol. 50r des Kod. Fol. A 45 der Staatl. Kunstsammlungen, Kassel kopiert (nicht zusammenhängend mit dem unten behandelten ehem. Musterbuch, das in diesen Sammelbd. eingebunden ist). Die von Egger einem unbekannten Italiener A zugewiesene Zeichnung A.H. 194 der Albertina, Wien ist sicher erst ins 16. Jh. zu datieren (vgl. H. Egger, Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek, Wien 1903, p. 13, 53). Peruzzi und Antonio da Sangallo haben auch das benachbarte Mausoleum der Cercenier untersucht: vgl. die Grundrisse auf Antonios erwähnter Zeichnung UA 575, die eng mit UA 1636 (Anm. 337) zusammenhängende Zeichnung UA 1638 (Bartoli, fig. 552; Peruzzi?) und den perspektivischen Grundriß und Querschnitt auf fol. 3 des Cod. E 2.1.28 der Accademia di Belle Arti, Florenz (Peruzzi-Umkreis; vgl. A. Parronchi, Di un manoscritto attribuito a Francesco di Giorgio Martini, in: Attí e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere ›La Colombaria‹, XXXI, 1966, p. 165-213, fig. 5, und C. Maltese (Hrsg.), Francesco di Giorgio, Trattati di architettura ingegneria e arte militare, Mailand 1967, Bd. 1, p. XXVIff. (Anm. 8), LXIV). Die Maßeinheit der letzteren Zeichnung bildet der römische palmo, während UA 426 in antiken Fuß kotiert ist. Diese Zeichnung ermöglicht erst die sichere Identifizierung von Palladios Grundriß bzw. seines Vorbildes, das an Stelle des kleinen Atriums bzw. einer flachen Front einen vierten Kreuzarm anfügt. Zur Lage der beiden Mausoleen vgl. auch Anm. 340.

339 Maßvergleich von Palladios Zeichnung mit Serlios Holzschnitten (Serlios Angaben in Parenthesen folgend): mit Serlio III, p. 33 (Ed. 1619, fol. 63r, Mausoleum der Calventier): p. 6. o. 2 (p. 6), c. 1. p. 4. o. 3 (p. 14), c. 1. p. 4. o. 6, p. 3. 4., p. 2. 6.; mit Serlio III, p. 34 (Ed. 1619, fol. 63v, Mausoleum der Cercenier): p. 5 (p. 5), p. 2, p. 6. o. 7. 1, p. 2. o. 5 (p. 2½), c. 3. o. 7. m. 3 (ca. p. 30), c. 1. m. 1 (p. 10). Maßeinheit: römische canna, palmo, unterteilt in once. Auch Serlio nennt den palmo als Maßeinheit. Seine Legenden enthalten einige weitere Maßangaben oder Schätzungen.

340 Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Kod. Fol. A 45, fol. 32v. Von der Hand des Zeichners kotiert und beschriftet: »Questi dui templi sono fora di Roma circha A tre miglia fati de matoni parte Ruinati li quali son misurati A cane e palmi di Roma nota che il palmo e partito jn 10 parte chiamate oncie e ogni oncia jn dodeci chiamati minuti«; im Grundriß des Mausoleums der Calventier: »isperoni«. Alle weiteren Beschriftungen stammen von der Hand des P.J. Roman, der auch die Zeichnungen, bes. die Grundrisse durch Lavierungen entstellt hat. Im einzelnen gehen folgende Veränderungen auf Roman zurück: Im Grundriß des Mausoleums der Calventier Angabe von sechs Säulen an der Front der Vorhalle und von vier Pilastern an der rückwärtigen Eingangswand ders.; im Grundriß des Mausoleums der Cercenier Angabe von Pilastern an allen Ecken des Gebäudes und von drei Fenstern; die Lavierungen der Aufrisse hat er tw. verstärkt. – Die Angabe von drei Meilen als Entfernung der Mausoleen von Rom bezieht sich im Unterschied von Antonio da Sangallos Notizen auf UA 575 (»fora di roma I miglio«) nicht auf die Stadtmauer, sondern auf das Forum; sie folgt also der antiken Entfernungsrechnung. Der erste Meilenstein der via Appia wurde 1584 nahe der Porta Capena gefunden. Vgl. J. Gruterus, Inscriptiones antiquae totius orbis Romani, Heidelberg 1602, p. 154, Nr. 5-6; D. Revillas, Sopra la colonna dagli antichi chiamata milliarium aureum. In: Saggi di Dissertazioni accademiche del nob. Accademia Etrusca di Cortona 1, 2, 1742, p. 65-92, und L. Canina, La prima parte della via Appia della Porta Capena a Boville. Rom 1853, Textbd., p. 233-264 (Anh. II). Die Angabe der Entfernung von drei Meilen von Rom für den oft kopierten Grundriß eines dem Mausoleum der

Calventier ähnlichen Rundbaus, den jedoch acht Nischen umgeben, auf fol. 8 des Cod. Barberini (Huelsen, op. cit., 1910, p. 15) rechnet wieder vom Stadttor aus, denn der Grundriß des Romulusheroons auf der selben Seite ist als eine Meile von Rom entfernt bezeichnet. Serlio muß für die Kotierungen seiner Holzschnitte eine zweite Vorlage herangezogen haben; sie stammte vielleicht von Peruzzi. Das unbekannte Mausoleum, das Serlio auf p. 30f. des dritten Buches (Ed. 1619, fol. 61v-62r) vorstellt, ist nach dem Kasseler Kodex, fol. 32r, kopiert, aber eine in den Kotierungen übereinstimmende Kopie hat auch Salvestro Peruzzi gezeichnet (UA 669, 670; Bartoli, fig. 689f.). Das Grabmal der Cai Caeselii, das fol. 32 des dritten Buches (Ed. 1619, fol. 62v) ebenfalls von fol. 32r des Kasseler Kodex übernimmt, hat Peruzzi vielleicht auch neu aufgenommen. Es ist dargestellt auf der mit UA 1636 und 1638 zusammenhängenden Zeichnung UA 1637 (Bartoli, fig. 551, Peruzzi?) und in Ligorios Neapeler Cod. XIII, B 7, fol. 89 (Ripostelli – Marucchi, op. cit.; p. 104-107; kopiert im Cod. Vat. lat. 3439, fol. 41). Diese Zeichnungen unterscheiden sich beträchtlich von den Darstellungen des Kasseler Kodex bzw. Serlios.

341 Palladios Kotierung auf RIBA VIII, 7 ist in Anm. 339 aufgeführt. Der einzige Unterschied zur Kotierung des Kasseler Kodex, fol. 32v besteht in der Angabe von c. 1. m. 1 (Palladio) statt c. 1. o. 1 (Kasseler Kodex) für die Breite einer Nische des Mausoleums der Cercenier. Es handelt sich offenbar um einen Flüchtigkeitsfehler, der Palladio bei der Abschrift unterlaufen ist.

342 S. Anm. 340.

343 D. Barbaro, La pratica della perspettiva. Venedig 1568, lib. 4, cap. 14, p. 153: Die Darstellung des Mausoleums der Cercenier dient hier zur Demonstration »de gli archi, volti, e porte« (zur Beschreibung der tragischen, komischen und satyrischen Szene dort, cap. 16-18, p. 156-158, sind die entsprechenden Darstellungen aus Serlios zweitem Buch übernommen).

344 W. Lotz, Osservazioni intorno ai disegni Palladiani. In: Bollettino del CISA A. Palladio, IV, 1962, p. 61-68. Zu RIBA X, 20r-v s. auch Zorzi, op. cit., 1958, fig. 214-215 (p. 91f.); Spielmann, op. cit., Kat. Nr. 118 (p. 62f., 155f.).

345 Bezeichnung ob. in Palladios früher Schrift: »questo si è del teatro de Marcelo in piaca montanara in Roma«. Alle übrigen Notizen fügte Palladio erst in späterer Zeit an: »capitelo jonicho dele seconde collone«, »cimasa del menbreto jonicho«, »basa dela colona jonica infra el cionchollo la quale e dagieto menuti 15«; »cimasa del cionchollo soto la colona jonica«, »cimasa del menbreto doricho«. Zu Palladios späteren Notizen gehört auch das unter dem Aufriß angefügte Maß von »pie 13 onze 7½« für die Breite eines Interkolumniums. Die Einheit der Kotierung bildet im übrigen der florentiner braccio.

346 Serlio III, p. 49; Serlio IV, fol. 22r (Kämpfer, Kapitell und Gebälk der dorischen Ordnung), fol. 38v (ionisches Kapitell), fol. 40r (Kämpfer, Base mit Profil des Piedestals und Gebälk der ionischen Ordnung) (Ed. 1619, fol. 71r, 142r, 160v, 162r).

347 Vergleich der Maße, die Serlio in der Legende zum Aufriß des Marcellustheaters angibt (p. 48; Ed. 1619, fol. 70v), mit der Kotierung des Aufrisses, Querschnitts und Darstellung des ionischen Kapitells auf RIBA X, 20r (in Parenthesen folgend): 1-43 (1-43), 1-16 (1-16), m. 19 (m. 59), 6-51 (-), 11-16 (-), m. 49 (-), 1-8 (-), 1-40 (-), 10-48 (-), 1-4 (1-4½), 1-24 (1-24), 11-27 (11-27½), m. 44 (-), m. 36 (-), m. 20½ (-), m. 46½ (-), br. 1½ (1-30), br. 2 (br. 2), m. 59 (m. 59), m. 58 (58), 1-48 (1-28). Palladios gibt darüber hinaus Maße zum dorischen Kämpfer und zum ionischen Kapitell sowie die Höhe der dorischen Halbsäulen und die Tiefe eines Pfeilers an, die Serlio nicht aufführt; vgl. auch die leichten, aber offenbar nicht zufälligen Abweichungen von Serlios Maßangaben. Zu den Darstellungen der Details der Gliederung im vierten Buch gibt Serlio keine Maße an. Maßeinheit: florentiner braccio.

348 Sog. Skizzenbuch des Giulio Romano in Fossombrone, fol. 2v: Die untere Zone der dorischen Arkaden und das Profil der Arkaden des Theaters, das Serlio und Palladio darstellen, fehlen. Ohne Kotierung. Die gleiche Vorlage vielleicht auch kopiert auf fol. 54 des Cod. Escurialensis und UA 4329v (ehem. J. Sansovino zugeschr.).

349 S. Anm. 346.

350 Serlio III, p. 46 (Ed. 1619, fol. 69v): »De la pianta di questo teatro non se ne havea troppo notitia, ma non è molto tēpo che i Massimi patricii Romani volendo fabricare una casa, il sito de la quale veniva ad essere sopra una parte di questo theatro, et essendo la detta casa ordinata da Baldassarre Senese raro Architetto, e facendo cavare i fondamēti; si ... scoperse buono indicio de la pianta, e Baldessare per quella parte scoperta comprese il tutto, e cosi con buona diligentia lo musurò e la pose in questa forma ...« Einige Vermessungsskizzen Peruzzis zum Grundriß des Marcellustheaters bewahren die Uffizien (UA 536r, 407r, 527r (palmi); Bartoli, fig. 234, 253, 266, keine von ihnen ist in braccio vermessen), aber der ausgeführte Plan, der Serlio als Vorlage diente, ist nicht erhalten. Peruzzi führte seine Vermessungen jedoch wieder gemeinsam mit den Gebrüdern Sangallo durch. Davon zeugen zahlreiche Zeichnungen Antonios und Giovanni Battistas, die in unterschiedlichen Maßeinheiten, zumeist dem kapitolin. Fuß, kotiert sind. Die Ähnlichkeit von Serlios Grundriß mit etwa demjenigen von Giovanni Battista auf UA 626r (kotiert in antiken Fuß; Bartoli, fig. 529) ist so markant, daß kein Zweifel an einem indirekten Zusammenhang bestehen kann.

351 Serlio III, p. 46 (Ed. 1619, fol. 70r): »... ma la parte di fuori, che girava intorno il teatro ... è misurata prima di questa pianta«.

352 Cod. Barberini, fol. 4r; Cod. Coner, Nr. 42. Die Kotierung des Cod. Coner rechnet ein späterer Mitarbeiter des Sangallo-Kreises, der in den Uffizien wohl kaum richtig als Antonio da Sangallo d.Ä. bezeichnet wird, auf UA 1602 in einen braccio mit anderer Teilung (statt in 60 minuti in 20 soldi à 12 denari) um; Bartoli, fig. 129-130; und T. Buddensieg, Bernardo della Volpaia und Gio. Francesco da Sangallo. Der Autor des Cod. Coner und seiner Stellung im Sangallo-Kreis. In: Römisches Jb. für Kunstgeschichte, XV, 1975, p. 89-108, bes. p. 94. Der

Zeichner hat selbst notiert, daß er die Maße des Aufrisses von Bernardo della Volpaia, nach Buddensieg dem Zeichner des Cod. Coner, diejenigen für die Gebälke aber von Cronaca übernommen hat.

[353] Codex Coner, Nr. 115, (ionischer Kämpfer), 122 (dorisches Kapitell), 76 (dorisches Gebälk), 93 (ionisches Gebälk). Die Ähnlichkeit bezieht sich auf den Stil der Darstellung, nicht auf eine detaillierte Übereinstimmung aller Profile; in den Einzelheiten unterscheiden sich die Zeichnungen des Cod. Coner nämlich manchmal von Serlio bzw. Palladio.

[354] RIBA IX, 18v; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 157 (p. 75); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 61 (p. 146). Serlio III, p. 81 (Ed. 1619, fol. 87r).

[355] Cod. Barberini, fol. 63v (10r, 68v); weitgehend in den Kotierungen übereinstimmend: Cod. Coner, Nr. 81. Die Zeichnung Giulianos ist auch später noch oft kopiert worden, so von Antonio da Sangallo (UA 1253) und dessen Bruder Giovanni Battista (UA 1658r); Bartoli, fig. 370, 535. Peruzzi hat das Gebälk neu aufgenommen (UA 444v; Bartoli, fig. 225). Zu Serlios Kopien nach dem Cod. Barberini bzw. dessen Nachfolge vgl. Huelsen, op. cit., 1910, p. XXXVII.

[356] Serlio III, p. 80 (Grundriß) und 81 (Aufriß, Querschnitt) (Ed. 1619, fol. 86v-87r; vgl. Cod. Barberini, fol. 65r-v; und die Kopien danach des Francesco da Sangallo (UA 1681; Bartoli, fig. 97) und auf fol. 50v des Kod. Fol. A 45 der Staatl. Kunstsammlungen in Kassel; sowie Peruzzis sehr ähnlichen, allerdings in römischen palmi kotierten Grundriß und Querschnitt auf UA 564 und Sal. Peruzzis Grundriß auf UA 664r (Bartoli, fig. 304, 678). Ganz anders erscheint die Rekonstruktion der Anlage in Palladio IV, cap. 12, und den Vorstudien dazu; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 153-156 (p. 75); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 58-60 (p. 146).

[357] Serlio III, p. 81 (Ed. 1619, fol. 87r), gibt die Höhenmaße für Architrav, Fries und Gesims des Gebälkes in florentiner braccio an: br. 2 1/2, br. 2 1/2; br. 3 1/4. Mit Palladios nach eigenhändiger Notiz ebenfalls auf den florentiner braccio bezogenen Kotierung auf RIBA IX, 18v läßt sich nur die Höhe des Frieses vergleichen: die Maßangaben stimmen überein. Vgl. auch die Angaben des Cod. Coner, Nr. 81: br. 2 1/2, br. 2 1/2, br. 3 m. 12.

[358] Beim Ponte Nomentano gefundenes Gebälk: RIBA X, 16r; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 256 (p. 102f.); Spielmann, op. cit., Kat. Nr. 4 (p. 136); ohne Maßangaben. Serlio III, p. 76 (und Serlio IV, fol. 21v; Ed. 1619, fol. 84v, 141v). Diese beiden Darstellungen sind sehr unterschiedlich. Serlio nahe steht die Zeichnung des Gebälkes im Codex Coner, Nr. 75 – Gebälk der Basilica Aemilia: Vicenza, Museo Civico, D. 5v; Zorzi, op. cit., 1958, fig. 259 (p. 104); Spielmann, op. cit., Kat.Nr. 55 (p. 145); nach eigenhändigen Notizen in braccio vermessen. Serlio IV, fol. 20r. Das Gebälk ist oft im Sangallo-Kreis aufgenommen worden: Cod. Coner, Nr. 77; Antonio da Sangallo, UA 1413r-v (Bartoli, fig. 391f.); Giovanni Battista da Sangallo, UA 1716r-v (Bartoli, fig. 555f.) werten alle die gleiche Vorlage aus. Palladios Darstellung und seine Kotierung unterscheiden sich beträchtlich von diesen Zeichnungen.

[359] RIBA X, 20v. Alle Notizen auf der Seite in Palladios später Schrift. I. Zum ionischen Gebälk (a): »Chornise ionicha dele colone seconde del teatro de marcello ī Roma dito palazio di Saveli che questa cornixe e disegnata secondo la mesura de vētura abēche la sia mesurata a palmi, ma io lo reduta ala mesura del brazio fiorētino et nota che la dita cornise secōdo la mensura de vētura la corona nō è inchavata soto«; zum Zahnschnitt des ionischen Gebälks (b): »largeza di dentelli le menuti 11 et li minuti di cavati m. 5 1/2 segōdo quela cha disignata mes. michiele«; zum Maßstab li. (c): »questi sono menuti 100 de li quali e disegnata la dita cornixe el friso el architrave«; zum Maßstab re. (d): »da stella a stella lie uno quarto de palmo« (der Abstand entspricht 1/3 palmo). II. Zum dorischen Gebälk re.: »questo chornise sie doricha del teatro de marcello altramente palacio de saueli in roma chornixe prima doricha di saveli«; zum Maßstab re.: »questa mexura e menuti .60. con questa mesura e signato la deta cornixe«; III. Zum Grundriß eines Intersolumniums: »quest e la pianta del cholonato del teatro de marcello dito palazio di saueli in piaza montanara in roma cioue le prime porte et non altro chome e disignato«; »el vanno sie br. 8«; zum Maßstab unt.: »nota che questa pianta e fata chon questa misura che qui signata et cadauno de questi signi le un brazio«; »brazia fiorentini n. 12«.

[360] Höhenmaße für Architrav, Fries und Gesims des ionischen Gebälkes, Serlio III, p. 48 (Legende zum Aufriß): m. 59, m. 58, br. 1 m. 28; in Palladios Aufriß auf RIBA X, 20r: von einem offensichtl. Schreibfehler abgesehen ebenso, s. Anm. 347. Die Detailzeichnung auf der Verso-Seite des Blattes gibt dagegen m. 79 1/2 als Höhe des Frieses an. Unterschiedlich sind auch die Maßangaben für die Höhen der Teile des Gesimses der dorischen Ordnung. Serlio III, p. 48: m. 49, br. 1 m. 8, br. 1 m. 40. In Palladios Aufriß auf der Recto-Seite der besprochenen Zeichnung fehlen die entsprechenden Maßangaben. Die Detailzeichnung auf der Verso-Seite gibt m. 45 als Höhe des Architravs und m. 67 als Höhe des Frieses an.

[361] Burns, op. cit., 1973 (I), p. 172f.

[362] Vasari-Milanesi, Bd. V, p. 318-326.

[363] Palladio IV, p. 64 (Legende zu Bramantes Tempietto in S. Pietro in Montorio): Neben Bramante, dessen Bedeutung Palladio in unüberhörbarer Anlehnung an Serlio würdigt, werden aufgeführt: Michelangelo, Jacopo Sansovino, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo, Michele Sanmicheli, Serlio, Vasari, Vignola und Leone Lioni. Eigentümlicherweise fehlt Giulio Romano in dieser Liste. Vgl. Forssman, op. cit., 1965, p. 178f.

[364] M. Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio's late style in the Avery Library version of the sixth book on domestic architecture. In: Journal of the Society of Architectural Historians, XXVIII, 1969, p. 155-172.

[365] Cf. Anm. 352.

[366] W. Timofiewitsch, Ein Gutachten Sebastiano Serlios für die ›Scuola di S. Rocco‹. In: Arte Veneta, XVII, 1963, p. 158-160.