

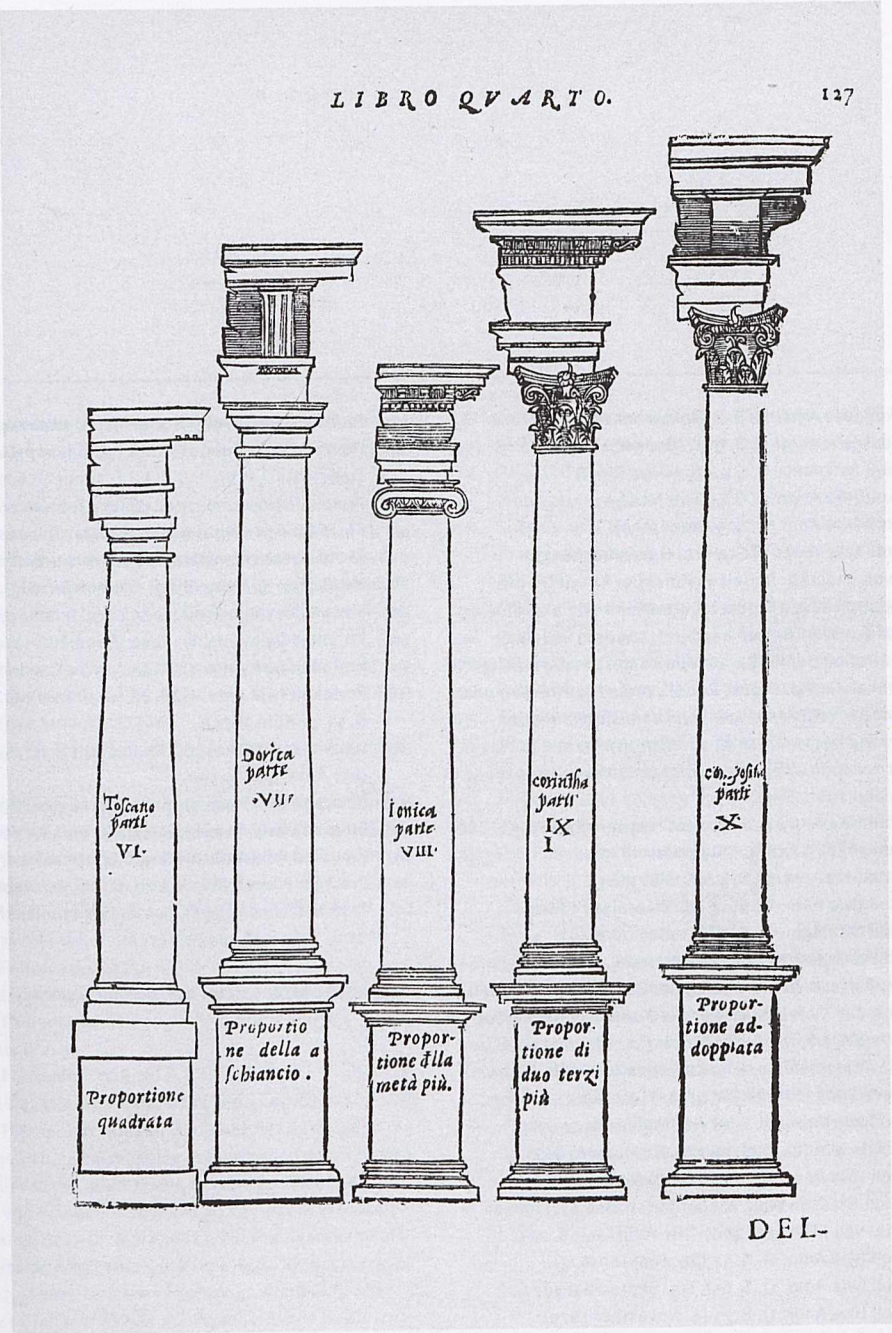


Abb. 1: Säulenordnung nach Serlio, 4. Buch.

Der Anspruch der Renaissance, dass Architektur eine Wissenschaft sei, erforderte eine präzise Untersuchung der römischen Ruinen und Schriften, speziell von Vitruvs Architekturtraktat, damit die Antike sachgerecht nachgeahmt werden konnte. Diese Studien mussten völlig neu ansetzen und stießen auf zahllose Probleme: Über die Ruinen war kaum noch etwas Konkretes bekannt. Vitruvs Text war schwer verständlich. Seine meist aus dem Griechischen abgeleiteten Fachausdrücke waren inzwischen ungebräuchlich, die Abbildungen waren verloren, der Text enthielt Emendationsfehler. So entstanden zunächst Werke der Grundlagenforschung wie die Führer zu den antiken Ruinen von Flavio Biondo und anderen Historikern, Vermessungen und Bauuntersuchungen der Ruinen, Editionen von Vitruvs Architekturtraktat mit neu emendiertem Text, mit Kommentaren zum rechten Verständnis des Textes und Rekonstruktionen der ursprünglichen Illustrationen. Hinzu kamen Traktate darüber, wie man neuerdings in der Art der Antike bauen sollte. Solche theoretischen Abhandlungen waren zunächst nicht wirklich für den praktischen Gebrauch im Baubetrieb bestimmt und auch kaum geeignet dazu. Das einzige Architekturtraktat, das vor Serlio im Druck erschien, Leon Battista Albertis »De re aedificatoria« stellt einen so hohen wissenschaftlichen Anspruch, dass es für ein normales interessiertes Laienpublikum und für Architekten anfangs kaum zugänglich war. Schon früh hielten Humanisten die Distanz zwischen Theorie und Praxis fest. So erklärte Francesco Patrizi 1471: »Die Wissenschaft vom Bauen benötigt nämlich lebendige Lehrer,

keine tote Theorie. Es ist viel besser ein ungebildeter Herr baut auf eigenem Grund, als der gelehrteste Architekt auf fremdem«.^[1]

Im Lauf des 16. Jahrhunderts wuchs das Bedürfnis, die wissenschaftlichen Erkenntnisse zur antiken Architektur und zur Architekturtheorie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Vitruvs Architekturtraktat und die wegweisenden einschlägigen Werke der Neuzeit wurden ins Volgare übersetzt und illustriert. Zudem erhob sich die Forderung, eine Architekturtheorie zu verfassen, die allgemein verständlich sei und sich auf das praktisch wesentliche konzentriere, so dass sie auch im Baubetrieb brauchbar wäre. Die Gegner dieser Richtung hielten es, wie Pietro Lauro zur ersten Übersetzung von Albertis Architekturtraktat 1546 schrieb, »für ein großes Sakrileg, solche Wissenschaften so zu verbreiten, dass sie von jedermann, wie ungebildet er auch sei, verstanden werden können«.^[2] Derartige Vorbehalte gehörten damals generell zum wissenschaftlichen Betrieb. Sie waren auch ausserhalb Italiens verbreitet. Das »Bauhütten-Geheimnis« zeugt davon. Ein leicht verständliches Lehrbuch war in Italien besonders wichtig, weil die Architekten dort das Fachwissen normalerweise nicht so direkt wie nördlich der Alpen in Werkstätten erlangten.^[3] Im Unterschied zu Bauhandwerkern kamen die italienischen Architekten nämlich nicht durch eine Ausbildung in Bauwerkstätten zu ihrer Stellung; die meisten von ihnen waren bildende Künstler, Maler wie Bramante, Bildhauer wie Michelangelo, Goldschmiede wie Brunelleschi, manche auch Akademiker oder Humanisten

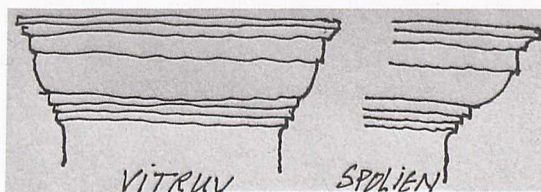
wie Alberti und Fra Giocondo. Sie waren auf eigenständige Studien jenseits dessen, was sie von ihren Meistern lernten, angewiesen, um sich in der Architektur zu bilden. Die ersten Ansätze zu einer leicht verständlichen Verbreitung der Architekturtheorie wurden schon im 15. Jahrhundert gemacht. Serlio lernte sie in Rom durch Baldassare Peruzzi kennen und vollendete sie in seinem Architekturtraktat. Er schuf das erste brauchbare Lehrbuch der Architektur in der italienischen Renaissance.

Serlio gelang es, ein breites Publikum zu erreichen. Der Erfolg setzte sogleich ein und hielt lange an. Sein Werk beeinflusste viele einschlägige Schriften in den beiden folgenden Jahrhunderten und übertraf sie vielleicht alle an Anzahl und Umfang der Ausgaben. Rasch erschienen Übersetzungen in Sprachen fremder Länder. Schon 1544 klagte Guillaume Philandrier in seinem gelehrten Vitruv-Kommentar, Serlio habe vielen Leuten, die fast völlig unkundig in Kunst und Architektur seien, Gelegenheit gegeben, sich in der Materie zu tummeln.^[4] Aber auch breitere Künstlerkreise dachten bald ähnlich. 1584 verhöhnte Giovanni Paolo Lomazzo Serlio als Vater von mehr wilden Architekten, als er Haare im Bart gehabt habe.^[5] Es wurde geradezu üblich, das Missfallen daran, dass seine Bücher so publikumswirksam waren, mit der Unterstellung zu verbinden, Serlio hätte keine eigenen Studien in sie investiert. Den Anstoß dazu gab Torello Sarayna in seinem Traktat über die Altertümer von Verona (1540), offenkundig weil ihm Serlio Konkurrenz machte.^[6] Wie sich solche Gerüchte nun einmal fortschleppen, hat die

notorische Diskreditierung trotz aller gegenteiligen Zeugnisse lange das Urteil über Serlio beeinträchtigt.

Serlios Architekturtraktat erschien zunächst nicht geschlossen, sondern nacheinander in einzelnen Büchern. Die Abfolge ihres Erscheinens richtete sich danach, wie wichtig ihr Inhalt für Architekten war, sowohl für deren praktischen Gebrauch, als auch für ihren geistigen Horizont: Unser Beitrag konzentriert sich auf die beiden Bücher, die Serlio zuerst herausbrachte, weil sie die Kenntnisse von antiker Architektur und Richtlinien behandeln, die für das neue Bauen grundlegend waren: dasjenige über die Säulenordnungen (1537) und dasjenige über die erhaltenen antiken Bauten (1540).^[7] Die Säulenlehre erlebte schon 1540 eine zweite Auflage. Sie wurde häufig mit dem Antikenbuch zusammengebunden. Beide bilden eine Einheit, weil sich die Säulenlehre oft auf antike Bauten und die Kommentare zu den antiken Ruinen oft auf die Säulenlehre beziehen. Das Antikenbuch war als dritter Teil des Architekturtraktats, die Säulenlehre als vierter Teil bestimmt. Die danach edierten Bücher waren weniger erheblich: Das »erste Buch« behandelt geometrische Grundlagen, das »zweite Buch« die Perspektive (beide 1545), das »fünfte Buch« stellt Entwürfe Serlios für Kirchen vor (1557). Die Einbeziehung der Perspektive erklärt Serlio im Vorwort damit, dass viele Architekten als Maler ausgebildet und als solche zunächst tätig waren. Das gilt auch für ihn selbst.

Serlios drittes und viertes Buch weisen die charakteristischen Merkmale von Lehrbüchern auf. Sie konzentrieren sich auf den wesentlichen Inhalt: auf



die Gestaltung von Bauten oder Bauelementen. Was nicht in diesen Bereich gehört, blendet Serlio weitgehend aus. Systematische Gedanken zur Schönheit überlässt er Philosophen, historische Abhandlungen den Archäologen. Es gab auch bereits viele historische Antikenführer von den dafür eigentlich zuständigen Fachleuten, den Humanisten, allerdings damals noch alle in lateinischer Sprache. Nur beim Pantheon geht Serlio auf die Baugeschichte ein; der Exkurs schliesst mit der Bemerkung: »Aber lassen wir diese Geschichten beiseite, die dem Architekten wenig nutzen [...]« (3. Buch, 5). Serlio vermittelt seinen Stoff gut verständlich: in einfacher Sprache, mit übersichtlicher Argumentation und reich illustriert. Mehrere Architekturtrakte waren zuvor schon mit Illustrationen ausgestattet. Serlios Abbildungen sind jedoch erheblich präziser als die früheren und sind nicht in den Text eingestreut, sondern stehen ihm gleichwertig gegenüber wie in Bilderbüchern. Im Säulenbuch wird die Bedeutung der Fachbegriffe einfach dadurch veranschaulicht, dass sie in die Abbildungen eingeschrieben sind.

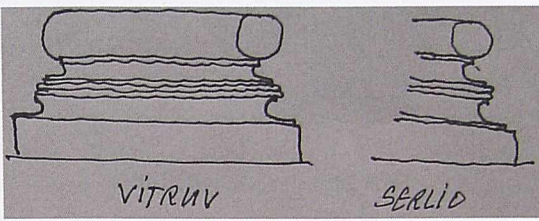
Gleich zu Beginn der Einleitung zum gesamten Traktat, die dem vierten Buch vorangestellt ist, erklärt Serlio die Absicht, ein breites Publikum zu belehren: »Ich habe einige Regeln für die Architektur bereitet mit der Absicht, dass nicht nur die gehobenen Geister sie verstehen sollen, sondern auch jeder mittelmässige dazu in der Lage sein soll je nachdem, wie er mehr oder weniger dieser Kunst geneigt ist«. In den Texten der beiden Bücher wird diese Absicht oft bekräftigt. Zudem ist immer wieder ausdrücklich

erwähnt, dass das dritte und vierte Buch für den praktischen Gebrauch dienen sollen, dass die Architekten hier aufnehmen sollten oder könnten, was sie brauchten, um selbst einen Bau zu gestalten. Das Fehlen von Vitruvs Illustrationen erklärt Serlio bezeichnenderweise damit, dass sie zurückbehalten worden seien, um nicht die Geheimnisse der Architekturtheorie preiszugeben.^[8] Die gleiche Meinung vertrat Antonio da Sangallo (1531/39).^[9]

Das vierte Buch

In der Architektur der Renaissance bildeten die Säulenordnungen weit mehr als alles andere den entscheidenden Teil der Antikenrezeption, häufig waren sie sogar das Einzige, was wirklich von der Antike übernommen wurde. Dabei war die Materie so kompliziert, dass es fast hundert Jahre brauchte, bis sich die sachgerechte Kenntnis von ihr verbreitet hatte. So erhielt die Säulenlehre das grösste Gewicht in der Architekturtheorie. Separate Säulenbücher kamen in Umlauf. Serlio machte den Auftakt dazu zunächst mit einer 1528 publizierten Serie von Kupferstichen, die die Elemente der drei griechischen Säulenordnungen darstellt, und dann mit seinem vierten Buch, das den Kanon der Säulenordnungen so, wie er sich inzwischen in Rom formiert hatte, im Ganzen und mit allen einzelnen Elementen präsentiert.

Die Form der Säulenordnungen folgt, wenn sie antiker Art entsprechen soll, bis in minimale Details hinein gewissen Regeln. Hier, wie so oft in der Renaissance, geht es nicht um tiefsinnige Probleme,

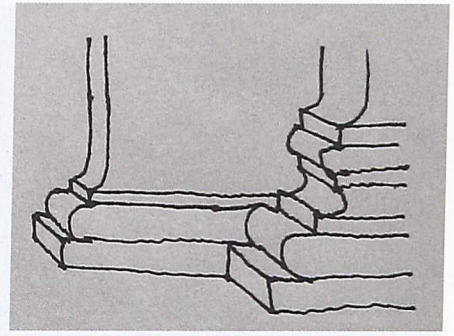


sondern um Kleinigkeiten. Aber ohne auch die kleinsten Teile zu klären – so war die treibende Geisteshaltung der Renaissance – kann das Ganze nicht angemessen erfasst werden. Das Motto für diese Haltung bildete das Ptolomäus zugeschriebene Wort, das sogar auf dem Grabmal Papst Sixtus' IV. (gest. 1484) erscheint: »Ein Geist, der fähig ist, die Dinge zu unterscheiden, folgt der Wahrheit mehr als derjenige, der nach dem Höchsten in der Wissenschaft strebt«. Berühmte Humanisten führten damals hitzige Debatten über orthographische Einzelheiten des Latein oder über die Schreibweise von Buchstaben. Es ist bezeugt, wie reges Interesse an geringfügigen Fragen der Art bestand, ob das korinthische Kapitell, wie Vitruv will, einschliesslich des Abacus (Deckplatte) oder, wie es bei den meisten antiken Bauten ist, ausschliesslich des Abacus so hoch sein soll wie der untere Durchmesser der Säule.^[10] So darf man durchaus wörtlich nehmen, wenn Serlio sagt, dass »viele Einsichtige« oft darüber debattiert hätten, wie gross bei der ionischen Basis der obere Torus (Wulst) und die Astragale (Bändchen) zwischen den Trochiloi (Hohlkehlen) sein sollten (Abb. 3).^[11]

Auch wenn Serlio das Verständnis durch die didaktische Aufbereitung erleichtert, vereinfacht er seine Materie nicht. Er legt detailliert dar, auf welche Weise er die Regeln ermittelt hat. Allerdings liefert er keine zusammenhängende Darlegung seiner Methode; er macht im Lauf des Traktats an Beispielen deutlich, wie er vorgeht. Schon aus dem Titel des Säulenbuchs geht hervor, dass Vitruv und die antiken Ruinen die Basis bilden: »Architektonische

Leitlinien zu den fünf Bauarten, nämlich tuskisch, dorisch, ionisch, korinthisch, komposit, mit antiken Beispielen, die zum grössten Teil mit Vitruvs Lehre übereinstimmen«.^[12] Gelegentlich beruft sich Serlio auch auf Bramante, den er, entsprechend der damals üblichen Ansicht, als »Erneuerer und Wegweiser der guten Architektur« feiert.^[13] Bramante war es zu verdanken, wenn, wie Serlio meint, die Architektur inzwischen wieder auf dem höchsten Stand der Antike angekommen war und wie das Latein zur Zeit Caesars und Ciceros blühte.^[14] Er führte erstmals die Säulenordnungen ganz auf antike Art in die Baupraxis ein. Da die Wendelrampe des Cortile del Belvedere die neue Errungenschaft demonstriert, hält sie Serlio für sein schönstes Werk.^[15]

Vitruv ist die einzige antike Quelle, die die Säulenordnungen identifiziert und Regeln für sie angibt. Deshalb bildet er den entscheidenden Masstab für die Materie. Serlio bezieht sich immer wieder auf ihn, und wenn er ausnahmsweise von ihm abweicht, erklärt er, welche Gründe ihn dazu veranlasst haben. Aber Vitruv allein reichte nicht aus. An einigen Stellen erscheint sein Text so unverständlich oder unangemessen, als wäre er falsch überliefert. Man kann auch annehmen, dass der Text Lücken aufweist. Das Fehlen der Abbildungen zeigt ja, dass das Traktat nicht vollständig erhalten ist. Die antiken Ruinen helfen Serlio, Vitruvs Text zu verstehen; an den Stellen, die lückenhaft oder korrupt erscheinen, dienen sie und gelegentlich Bramantes Werke dazu, Vitruv zu ergänzen oder zu korrigieren. Das war die klassische Methode. Schon Alberti muss sie wohl



angewandt haben; Fra Giocondo legt sie in der Widmung seiner Vitruv-Edition von 1511 dar.

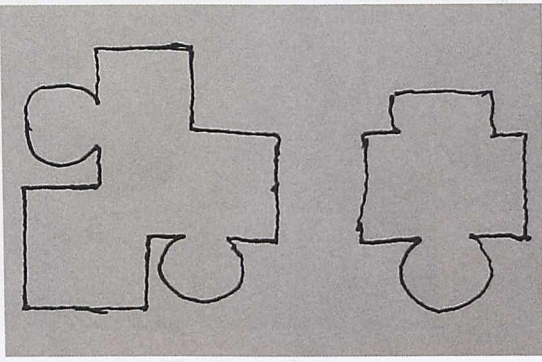
Am ausführlichsten setzt sich Serlio mit Vitruv auseinander, um seine schwierige, anscheinend wirklich verdorbene Beschreibung des dorischen Portals zu verstehen.^[16] Er gelangt zu einem Ergebnis, das bis heute Bestand hat. Aber da diese Rekonstruktion kaum für die Nachahmung geeignet schien, stellt er ihr ansehnlichere Varianten zur Seite. Er zweifelt an Vitruvs Angaben der Massverhältnisse bei der Ausladung des dorischen Kapitells, den Elementen der ionischen Basis und der Höhe des korinthischen Kapitells und stellt ihnen Alternativen nach dem Vorbild guter antiker Bauten gegenüber (Abb. 2–3).^[17]

Serlio beschränkt sich aber nicht wie die Vitruv-Kommentare darauf, den Text mit Hilfe der Antiken zu verstehen, zu ergänzen und zu korrigieren. Er spielt die beiden Komponenten gegeneinander aus, um seine eigenen Vorstellungen durchzusetzen. Ihm stand ja die Möglichkeit offen zu befinden, wo Vitruv ungenügend scheint und welche Antiken stattdessen als Vorbilder dienen sollen. Theoretisch postuliert er, dass man nur den guten Antiken folgen dürfe, und die erkenne man daran, dass sie Vitruv folgen.^[18] Aber realiter hält er sich nicht konsequent daran. Er stellt ein neues Lehrgebäude auf. Im Unterschied zu Vitruvs unsystematischer Sammlung von Handwerks-Regeln, die sich im Lauf der Überlieferung gebildet hatten, schafft Serlio einen Kanon der Säulenordnungen, der so konsequent wie möglich durchgehenden Prinzipien folgt (Abb. 1). Die

Säulenordnungen haben jeweils an den gleichen Stellen spezifische Glieder (Piedestal, Basis, Stamm, Kapitell, Architrav, Fries, Gesims) und werden in der Reihenfolge tuskisch, dorisch, ionisch, korinthisch, komposit zunehmend schlanker und eleganter. Den drei griechischen Säulenordnungen, die Vitruv vorstellt – dorisch, ionisch, korinthisch –, sind zwei italische – tuskisch und komposit oder italisch bzw. lateinisch – angefügt.

Nur Plinius^[19] erwähnt eine tuskische Säulenordnung. Vitruv (4.7) beschränkt sich darauf, einen primitiven etruskischen Tempel aus Holz zu beschreiben, dessen Säulen der Dorica ähnlich sind. Es ist nicht die Rede davon, dass diese Bauweise später in Stein fortgeführt worden wäre. Serlio nennt keinen etruskischen Tempel, und identifiziert auch keinen steinernen Bau etruskischer Art. Er bezieht sich auf die reale antike Architektur, indem er die Rustica eigenmächtig mit der tuskischen Ordnung verbindet.^[20] Er beruft sich dafür auf die neue Architektur in der Toskana, speziell in und um Florenz.

Serlio weist nachdrücklich darauf hin, dass Vitruv nur generell die Möglichkeit anspreche, die Elemente der griechischen Ordnungen miteinander zu vermengen, aber an keiner Stelle eine besondere komposite Ordnung beschreibe.^[21] Er führt sie trotzdem ein, wie er sagt: »angeregt von der Autorität der römischen Werke, die man mit den Augen sieht«. Speziell beruft er sich auf die Triumphbögen und die oberste Ordnung des Kolosseum, obwohl deren Kapitelle korinthisch sind und, wie er selbst einräumen muss, nicht die Mischung von ionischen und



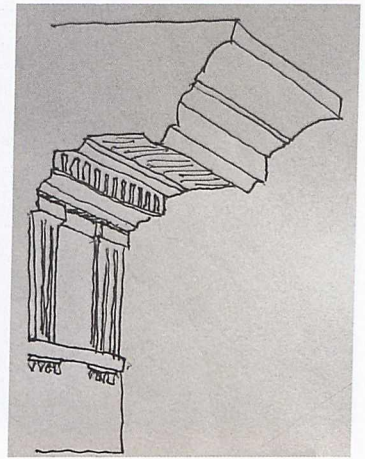
korinthischen Elementen zeigen, die für die Komposita als eigenständiger Ordnung typisch ist. Das Schweigen Vitruvs zu einer kompositen Ordnung entschuldigt er lapidar damit, dieser habe eben nicht alles erfassen können.

Serlio legt offen, dass er Vitruv eigenmächtig verändert, um die Ordnungen in eine gleichmässige Abfolge von Proportionen wie Orgelpfeifen zu bringen. Nur die dorische und korinthische Ordnung behalten Vitruvs Proportionen. Die tuskische Säule ist, statt sieben wie Vitruv und Plinius angeben, nur sechs Durchmesser hoch, einfach mit der Begründung, dass die Dorica schon sieben Durchmesser hoch sei.^[22] Die Höhe der ionischen Säule ist ausdrücklich von $8\frac{1}{2}$ bei Vitruv auf 8 Durchmesser reduziert, damit sie einen Durchmesser niedriger ist als diejenige der Korinthia (9 Durchmesser).^[23] Die Komposita nimmt, dem Gesetz der Serie folgend, die Proportion 1×10 an.

Vitruv beschreibt nur ein dorisches und ein ionisches Portal; Serlio präsentiert auch antike Beispiele für ein spezifisches korinthisches Portal.^[24] Zu den einzelnen Elementen der Säulenordnungen, die Vitruv aufführt, ergänzt Serlio unter Berufung auf antike Bauten Piedestale. Er stellt aber klar, dass es für deren Gestaltung keine antiken Regeln gebe.^[25] Er hat die Proportionen denjenigen der Säulen angepasst. Die Piedestale vermitteln, analog zu den Gebälken, zwischen dem Rund der Säulen und der geraden Wand. Sie erscheinen in der antiken Architektur nur bei Säulen im Verbund mit Wänden, besonders an Theatern bzw. Arenen und Triumphbögen; unter

freistehenden Säulen waren sie nicht angebracht. Serlio gibt stattdessen an, die Piedestale seien besonders zur Erhöhung der Säulen oder »wegen des Anstiegs zur Peristase mit Stufen« eingesetzt worden. Konkrete Beispiele dafür nennt er nicht und bildet keine ab. Er bezieht sich wohl, wie es später Scamozzi ausdrücklich für sich angibt,^[26] auf die Treppenwangen an der Front von Tempeln mit Vorhallen und vielleicht auch auf den so genannten Minervatempel in Assisi, den er, wenn nicht aus eigenem Augenschein, so durch Studien seines Lehrers Peruzzi kannte (Abb. 10a–c).^[27] Beim Minervatempel steigen die Stufen an der Front zur Höhe des Podiums ausnahmsweise zwischen den Säulen auf, und daher bleiben unter den Säulen jeweils Teile vom Podium stehen, die Piedestalen ähnlich sehen. Goethe hat die Situation sachgerecht beschrieben um den Eindruck zu korrigieren, der bei Palladio entsteht, als stünden die Säulen auf Piedestalen.^[28] Weil die Säulenordnungen damals fast immer im Verbund mit Wänden eingesetzt wurden, hatten die Piedestale für den Stil der Renaissance wesentliche Bedeutung. Deshalb wurden sie fortan stets in die Säulenlehre einbezogen. Palladio und Scamozzi entdeckten dann auch Stellen bei Vitruv, die sie als Bestätigung dafür auslegten.^[29]

Auch sonst muss Serlio viel interpolieren, um allen Säulenordnungen analoge Sätze von Elementen zu geben. Die Säulen des etruskischen Tempels tragen nach Vitruv ausser dem Dach nur Querbalken. Serlio setzt stattdessen ohne weitere Erklärungen ein komplettes Gebälk ein, das in vereinfachter Form

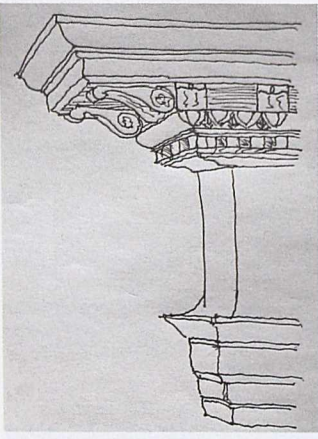


vom dorischen abgeleitet ist.^[30] Die Dorica hat nach Vitruv keine Basis, und Serlio räumt ein, dass das Marcellustheater oder der dorische Tempel am Forum Holitorium das bestätigen.^[31] Trotzdem gibt er der Dorica unter Berufung auf Bramante die attische Basis. Bei der Korinthia, schreibt Serlio, habe Vitruv nur das Kapitell behandelt, »fast als wollte er sagen, wenn jenes auf eine ionische Säule gesetzt werde, sei diese korinthisch.«^[32] Das wollte Vitruv nicht nur sagen, sondern er hat es ausdrücklich festgestellt, und mehr: nach Vitruv kann das korinthische Kapitell sogar mit dem dorischen Gebälk verbunden werden.^[33] Serlio gibt der Korinthia stattdessen nach dem Vorbild des Pantheon und anderer antiker Bauten eine eigene Basis mit doppelten Toroi und Trochiloi und ein eigenes Gebälk, das gegenüber dem ionischen durch diverse Profile bereichert ist und besonders weit ausladende Konsolen im Gesims hat. Die Vorbilder dafür liefert wieder das Pantheon.

Aber Serlios Säulenlehre ist keine Doktrin, ebenso wenig wie diejenige Vitruvs. Diese Einschränkung kann man kaum genug betonen gegenüber den zahllosen schematischen Vergleichen der Säulenordnungen nach den Angaben verschiedener Autoren, die seit dem 17. Jahrhundert erschienen sind. Schon der Titel des vierten Buchs sagt aus, dass nur Leitlinien, »regole generali«, gegeben werden. Mehrfach, besonders wenn er eigenmächtig interpoliert hat, zieht sich Serlio ausdrücklich dahinter zurück, dass er »nur« Richtlinien gebe.^[34] Oft überlässt er seinen Lesern auszuwählen, was sie angemessen finden.^[35] Manchmal bildet er sogar Alternativen ab (Abb. 2–3).^[36]

Gegen Ende des vierten Buchs behandelt er, wie die Proportionen der Säulen im Ganzen variiert werden sollen.^[37] Auch bei Vitruv sollen sie variiert werden.^[38] Dort bestimmt die »prospectiva aedificandi«, die optische Erscheinung, Art und Mass der Modifikationen. Bei Serlio gibt das Gewicht, das die Säulen tragen bzw. zu tragen scheinen, den Ausschlag. Er geht davon aus, dass die Leitlinien, die zuvor gegeben wurden, nur für freistehende Säulen gelten. Wenn die Säulenordnungen Wänden vorgeblendet sind, sollen sie erheblich schlanker proportioniert sein und noch viel schlanker, wenn sie von Pilastern begleitet sind. Wenn man das wörtlich nimmt und dabei berücksichtigt, dass die Säulen in der Renaissance fast immer in Verbindung mit Wänden eingesetzt wurden, dann ergibt sich aus diesem Passus, dass die gesamten vorhergehenden Angaben zu den Proportionen der Säulen nur ausnahmsweise gelten sollen; somit ist noch unterstrichen, wie sehr die Regeln als reines Ideal gemeint sind. Auf dem Titel des vierten Buchs erscheint eine Ädikula jenseits allen Regelmasses.

Ungeachtet der Regeln, die im vierten Buch ausgegeben werden, bleibt der Architekt auf seinen eigenen Sachverstand gestellt: »Also kann der kluge Architekt immer jene Teile auswählen, die ihm gefallen, solange er nicht abweicht von Vitruvs Traktat und von den guten Antiken, die man durch die Schrift dieses Autors erkennt«, oder: »[...] die Klugheit des Künstlers soll in Wahrheit so sein, dass er je nach dem, was notwendig ist, eine Mischung aus den genannten einfachen Formen unter Beachtung



von deren Natur macht; und in diesem Bereich ist der Architekt, auf dessen Urteil diverse Angelegenheiten zukommen, oft vom Rat Vitruvs verlassen, der nicht alles umfassen konnte. Deshalb muss er sich nach seiner eigenen Ansicht richten«.^[39]

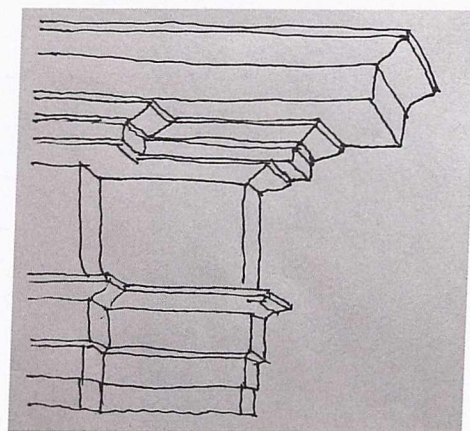
Das dritte Buch

Im dritten Buch publiziert Serlio erstmals das im Druck, was inzwischen eine lange Tradition bei Handzeichnungen hatte. Wer in der italienischen Renaissance den Anspruch erheben wollte, ein Architekt zu sein, sollte zuvor die antiken Bauten studieren, sie besichtigen, vermessen und zeichnen. Solche Bauaufnahmen wurden dann in Reinzeichnungen übertragen und in so genannten »Skizzenbüchern« zusammengebunden. Viele von ihnen verbreiteten sich in Kopien. Im Lauf der Zeit bezogen die Antikenstudien zunehmend frühere Zeichnungen ein. Das war praktisch sinnvoll – zumindest bei grossen Bauten waren Vermessungen sehr aufwendig, und man brauchte Kollektive dazu –, zudem entsprach es dem, was im Wissenschaftsbetrieb stets üblich gewesen ist: dem Aufbauen auf vorangegangenen Forschungen. Serlio untersuchte in Rom und Norditalien selbst antike Bauten; er hatte Gelegenheit, bei der wichtigsten Vermessungskampagne der Hochrenaissance, der Vorbereitung des Romplans Papst Leos X., mitzuwirken. Darüber hinaus hat er so viel fremdes Material gesammelt, dass sein drittes Buch geradezu einen Überblick über die Antikenstudien seit dem späten 15. Jahrhundert vermittelt.^[40] Die

früheren Antikenstudien gibt Serlio wenig verändert wieder, nur hat er die Kotierungen eliminiert und in separate Legenden übertragen.

Die alten Reinzeichnungen antiker Bauten enthalten höchstens ausnahmsweise theoretische Bemerkungen. Der Titel des dritten Buches wirkt vielleicht so, als würde Serlio dabei bleiben: »Das dritte Buch, in dem die Antiken Roms und die anderen in und ausserhalb Italiens beschrieben werden«.^[41] Aber Serlio streut in seine Texte Kommentare ein, die dazu anleiten, antike Architektur sachgerecht zu beurteilen. Er weist an konkreten Beispielen auf, wie man zwischen guter und schlechter Architektur unterscheidet, wie das Verhältnis der Bauten zu Vitruvs Regeln ist und auf welche Weise die Säulenordnungen eingesetzt worden sind. Das führt dazu, dass Serlio oft Kritik an antiken Bauten übt.

Noch mehr als im vierten Buch ist man im dritten darauf angewiesen, Serlios Erklärungen zu Absicht und Methode an verstreuten Stellen aufzuspüren. Mitten drin, in den Legenden zum Marcellustheater und zum Titusbogen legt Serlio programmatisch seine Absicht dar. Er verteidigt seine Kritik beim Titusbogen damit, »mein ganzes Streben ist, diejenigen zu belehren, die sich nicht auskennen und sich herbeilassen anzuhören, was ich sage: denn es ist eine Sache, die Antiken einfach so nachzuahmen, wie sie sind, und eine andere zu verstehen, mit der Autorität Vitruvs das gute auszuwählen und das hässliche und schlecht verstandene zurückzuweisen«.^[42] Was von Vitruv abweicht, heisst es beim Marcellustheater, dürfe man nicht nachahmen, denn

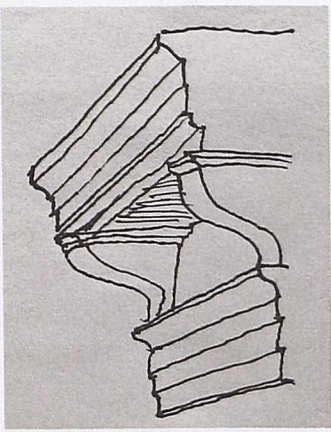


»auch wenn jener antike Architekt licherlich [licenzioso] war, dürfen wir es nicht sein. Wir haben uns, wenn uns die Vernunft nicht anders überzeugt, an Vitruvs Lehre als unfehlbare Leitlinie und Regel zu halten«.^[43] Serlio behandelt hier Vitruv fast so, als glaube er ihm wie der Bibel, und er gibt auch den Grund für diese Haltung an, nämlich dass Vitruv die einzige Quelle für die Normen der antiken Architektur sei: Es gebe von der Antike bis jetzt keinen, der so gelehrt wie Vitruv geschrieben habe. Deshalb sei ihm so viel Autorität beizumessen, dass man seinen Angaben uneingeschränkt vollen Glauben schulde. Da es nun einmal keine andere vernünftige Grundlage gebe, könnten nur Ignoranten leugnen, dass Vitruvs Traktat als sakrosankt und unverletzbar gelten müsse und dass es mehr Glauben verdiene als die meisten römischen Bauwerke. Wer Vitruv da, wo er klar sei, gering schätze, sei deshalb ein Häretiker.

Beim Titusbogen richtet Serlio eine Philippika gegen diejenigen, die starrsinnig darauf beharren würden, die antiken Werke nur deshalb nachzuahmen, weil sie sie gesehen haben, ohne andere Gründe dafür zu kennen. Sie würden nicht beachten, wie viel Vitruv von anderen gelernt habe, wenn sie sagen würden, »Vitruv war auch nur ein Mensch und es gibt auch andere Menschen, die fähig sind, neue Erfindungen zu machen«. Das richtet sich zunächst gegen die generelle Skepsis, mit der die Humanisten Autoritäten begegneten. So schreibt Alberti in seinem Jugendwerk »Della famiglia«, er vertraue nicht Büchern, sondern nur seiner eigenen Erfahrung und rationalen Gründen, »ohne mich auf eine Autorität zu

berufen wie der, der das Buch zum Beweis anführt; denn ich denke, dass der Schreiber ein Mensch wie ich war«.^[44] Speziell scheint sich Serlio gegen die Abhandlung über Säulen in Dürers »Unterweysung der Messung« (1525) zu wenden. Die »Unterweysung« erschien 1532 auch in lateinischer Übersetzung und wurde in Italien zur Kenntnis genommen.^[45] Dürer stellt dort – generell ähnlich wie Serlio im vierten Buch – fest, dass seine Angaben nur Leitlinien bilden, die nicht bindend sein sollen, aber er bestreitet am Ende, dass sich alles nach Vitruv richten müsse: »Diese Dinge setz ich nicht deshalb, weil man sie so machen müsste, sondern damit etwas daraus genommen und ein jeglicher vermahnt werden mag, was weiteres und fremdes zu finden. Denn nicht ein Ding ist in allen Teilen gut, sondern viele Dinge sind gut, wenn man nur weiss, wie sie zu machen sind. Darum muss man danach suchen, wie denn der hoch berühmte Vitruv und andere gesucht und gut Ding gefunden haben. Aber das hindert nicht, dass auch andere gute Dinge gefunden werden mögen, besonders nicht bei Dingen, von denen nicht bewiesen werden kann, dass sie am besten gemacht sind«.^[46] Mit dem gleichen Argument hat später Philibert de L'Orme seine Erfindung einer französischen Säulenordnung gerechtfertigt.^[47]

In einer anderen Legende zum Marcellustheater berücksichtigt Serlio auch den Wert der antiken Bauten als Vorbilder: Man solle ihn nicht schelten wegen seiner Kritik an diesen Bauten, »von denen man so viel lernt, denn meine Absicht ist, die gut verstandenen und schlecht verstandenen Dinge kenntlich zu



machen mit der Autorität Vitruvs und auch der guten Antiken« – aber die antiken Bauten können nach Serlio eigentlich kaum gegen Vitruv sprechen, denn welche von ihnen gut sind, bestimmt er wiederum, wie im vierten Buch, danach, »dass sie am meisten mit der Lehre dieses Autors übereinstimmen«.^[48] Das verbreitete Argument für die Übernahme eines von Vitruv abgelehnten Motivs, dass es oft an den antiken Bauten vorkommt, zählt hier nicht, »denn die Prinzipien sind Sieger über alle Dinge«.^[49] Trotzdem findet Serlio auch im dritten Buch Wege, um über Vitruv hinauszugehen.

Serlio vergleicht die Elemente der Säulenordnungen mit Vitruvs Angaben besonders beim Pantheon, beim Marcellustheater und bei den Triumphbögen. Das Pantheon und den Trajansbogen in Ancona wertet er wie schon im 4. Buch als schönste Bauten der Antike und zieht sie als mustergültige Beispiele für die Korinthia heran.^[50] Das korinthische Kapitell des Trajansbogens bildet er im 4. Buch ab.^[51] Das Marcellustheater hat er selbst untersucht und schenkt ihm besonders viel Beachtung, offenbar weil es damals das entscheidende Beispiel für die Dorica und Ionica bildete – es gibt überhaupt nur wenige weitere Beispiele für diese beiden Ordnungen. Daher sind sämtliche Elemente der Gliederung des Marcellustheaters im 4. Buch abgebildet.^[52] Die Komposita findet sich bei weitem am häufigsten an Triumphbögen. Beim Marcellustheater und bei den Triumphbögen kritisiert Serlio gewöhnlich das, was von Vitruv abweicht, und warnt davor, solche Freizügigkeit (*licenzia*) nachzuahmen. Aber gelegentlich gilt das Zeugnis

der Bauten gleich viel wie Vitruv: so besonders wie schon im 4. Buch bei der Gestaltung der Korinthia.^[53] In diesem Fall wie auch bei den anderen im 4. Buch bevorzugten Alternativen zu Vitruv gibt letztlich die Sehgewohnheit den Ausschlag. Inzwischen hat Serlio zudem ein sachliches Argument dafür gefunden, dem korinthischen Kapitell eine grössere Höhe zu geben, als Vitruv will. Das schiebt er beim Sergierbogen in Pola nach: Wie schon im vierten Buch referiert, solle das korinthische Kapitell nach Vitruv nämlich dem Kopf einer Jungfrau gleichen, und deren Gesicht sei, wenn es gut proportioniert sei, schlanker als Vitruvs korinthisches Kapitell.^[54] Allerdings vergleicht Vitruv die Korinthia nur im Ganzen mit einer Jungfrau, ohne einzelne Körperteile zu spezifizieren.

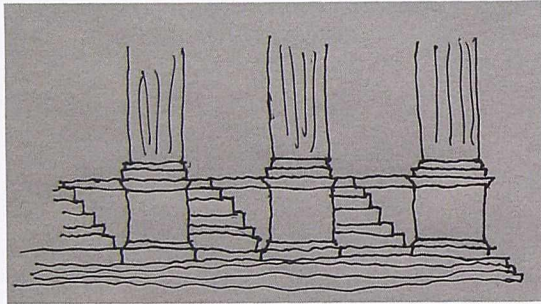
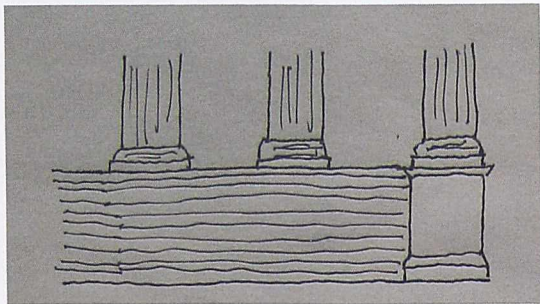
Vor allem soll die »Vernunft« bestimmen, wie die Gliederung gestaltet wird. Als Paradigma für die Abweichung von dieser Maxime erscheint der häufige Einsatz von Zahnschnitt in dorischen Gebälken und ionisch-korinthischen Gebälken unter den Mutuli (Konsolen), den Vitruv ausdrücklich ablehnt, weil er widersinnig sei.^[55] Darauf reitet Serlio geradezu herum: er kritisiert ihn schon im vierten Buch beim korinthischen Gebälk,^[56] und kommt darauf immer wieder im dritten Buch zurück, besonders bei den prächtigen korinthischen Gebälken von Triumphbögen, aber auch beim dorischen Gebälk des Marcellustheaters, obwohl er die Gliederung dieses Baus im übrigen tief bewundert (Abb. 6–7).^[57] Beim Arco dei Gavi in Verona führt Serlio das Auftreten des gleichen »Fehlers« als entscheidendes Argument gegen die Zuschreibung des Monuments an Vitruv an,

die damals wegen der Inschrift »L. VITRVVIVS. L.L. CERDO ARCHITECTUS« manchmal vertreten wurde.^[58] Das nimmt er sogar wichtiger als den bis heute oft vertretenen Einwand, der volle Name Vitruvs sei »Marcus Vitruvius Pollio« gewesen.^[59] Beim Trajansbogen in Benevent wettet Serlio: »Und obwohl manche sagen, so viele und unterschiedliche Architekten in vielen Teilen der Welt einschliesslich Italiens hätten Gesimse mit Konsolen und Zahnschnitt gemacht, dass sich dieser Brauch in Gewohnheit und Gesetz gewandelt habe, trotzdem würde ich ihm bei meinen Sachen nicht folgen und auch nicht anderen raten, ihm zu folgen«.^[60]

Welche Gründe gegen den Einsatz von Zahnschnitt unter Mutuli sprechen, deutet Serlio nur an, nicht einmal im vierten Buch legt er es gründlich dar. Dort zitiert er nur, an welcher Stelle bei Vitruv man die Begründung findet.^[61] Anscheinend fürchtete er, vom Ziel seines Traktats abzuschweifen, wenn er die Begründung wiederholt, weil er dafür den sonst so gern paraphrasierten theoretischen Diskurs über die Entstehung der Architektur aus dem Holzbau hätte aufnehmen müssen. Vitruv (4.2) zeigt, wie die Elemente des Steinbaus aus dem Holzbau hervorgingen: Der Architrav stammt von den Querbalken auf den Stützen; die Triglyphen im dorischen Fries stammen von den Köpfen der Deckenbalken; im Gesims wurden manchmal die Köpfe der Dachsparren in Form von Mutuli nachgeahmt. Der Zahnschnitt soll aus den Latten hervorgegangen sein, die zwischen den Dachsparren und Dachziegeln liegen. Daher kann er nicht unterhalb der Mutuli sitzen, sondern nur darüber.

Die »Vernunft« rechtfertigt in Serlios Augen, ausnahmsweise von Vitruv abzuweichen.^[62] Aber das, was er Vernunft nennt, ist nicht nur durch das Vorbild der Antike geprägt. Es folgt auch den eigenständigen Prinzipien der Renaissance-Architektur, besonders dem Ideal der strikten Ordnung, dem Ebenmass oder der »Simmetria«, das eher vom Mittelalter geerbt war und trotzdem die künstlerischen Wertmassstäbe grundlegend prägte. Wie das Ebenmass im vierten Buch die Regulierung der Säulenordnungen in einem systematischen Kanon, der einer übergreifenden Gesetzmässigkeit folgt, bestimmt, so wirkt es sich im dritten Buch auf die Kommentare zu den antiken Bauten aus.

Serlio erwähnt, dass Plinius den Friedenstempel des Vespasian zu »den schönsten Werken, welche die Welt je gesehen hat«, zählt (Abb. 11a–b).^[63] Trotzdem findet Serlio die Disposition des Baus mangelhaft. Der Friedenstempel wurde damals allgemein mit der heute so genannten Konstantinsbasilika identifiziert: Die monumentalen Säulen, die ehemals im Innenraum standen, trugen kein durchgehendes Gebälk, sondern nur vereinzelte Gebälkstücke, die keine Fortsetzung finden können, weil die Arkaden zwischen ihnen zu hoch sind. Überhaupt fehlen weitgehend formale Bezüge zwischen den Elementen des Raums. Vitruv erwähnt einen Bautyp in der Art des vermeintlichen Friedenstempels nicht, und er sagt auch nichts konkretes darüber, wie die Gliederung eines Baus Rücksicht auf die Disposition der Elemente eines Raums nehmen solle. Die antike Architektur spricht ebenfalls nicht für eine derartige



Gesetzmässigkeit. Im Gegenteil, dort nimmt die Gliederung eines Raums normalerweise ebenso wenig Rücksicht auf die angrenzenden Räume wie beim vermeintlichen Friedenstempel. Ähnlich wie dort war der Prachtraum der Diokletiansthermen, das Frigidarium, gestaltet. Und so stossen auch die Diokletiansthermen auf Serlios Kritik, obwohl erlebte Kenner wie Alberti und Raffael die Bauweise als »nobel und gut verstanden« beurteilten.^[64] Serlio hat sein Missfallen hier aber vorsichtiger relativiert: Man sehe, dass damals »nicht sehr verständige« Architekten am Werk gewesen seien, denn es gebe dort »viele Unstimmigkeiten, die sich zu unserer Zeit nicht schicken«. Das sei seine Meinung, und die sage er mit grosser Hochachtung vor den Antiken.^[65] Andere Thermen wie diejenigen des Caracalla und die Titus zugeschriebenen (Konstantinsthermen) beurteilt Serlio positiver, obwohl sie viel weniger Beachtung als die Diokletiansthermen in der Renaissance fanden.^[66]

Das Pantheon stellt Serlio an den Anfang des dritten Buchs, weil es der schönste aller antiken Bauten sei.^[67] Aber nicht einmal bei diesem allgemein bewunderten Bau herrschte die Konkordanz, die Serlio als oberstes Prinzip der Schönheit ansah. Da gab es vieles, was »das Auge beleidigt«: An der Vorhalle stehen Säulen mitten vor den rückwärtigen Nischen; die Pilaster im Tambour standen nicht in der Achse der Säulen darunter, wie es Serlio fordert (Abb. 12a–b); die Arkaden über dem Eingang und der Exedra gegenüber schneiden einfach die unteren Teile der Pilaster des Tambours ab, die Kassetten

der Kuppel liegen nicht auf den gleichen Achsen wie die Gliederung der Wand darunter. In diesem Fall ersetzt Serlio die Kritik durch eine geeignete Baugeschichte: Die Historiker schlossen damals aus den Inschriften an der Vorhalle und den Angaben von Plinius über den Bau, dass das Pantheon mehrfach in der Antike restauriert worden sei.^[68] Das greift Serlio auf und erklärt die Unstimmigkeiten damit, dass sie später eingefügt worden seien; die Exedra sollen seiner Meinung nach erst die Christen eingebrochen haben, als sie das Pantheon zur Kirche umwandelten.^[69] Bei der Konstantinsbasilika hilft das Argument, es sei unsicher, wie tief der Bau verschüttet sei, weitere Kritik zu vermeiden. Es sei möglich, dass Piedestale im Boden verborgen seien, meint Serlio, denn nach den Normen der Renaissance gehörten sie zu so grossen Säulen, wie sie dort vor den Wänden standen (Abb. 11a–b).

Gelegentlich korrigiert Serlio stillschweigend die »Fehler« der antiken Bauten. Im Längsschnitt der Konstantinsbasilika hat er die Arkaden stark erhöht, um ihre Proportionen dem Stil der Renaissance anzupassen. In einem Aufriss des Pantheon und ähnlich im Aufriss von S. Costanza hat er die Gliederung entgegen der Realität so dargestellt, als wäre sie auf gleichen Achsen verteilt (Abb. 12a–b).^[70] Das Mausoleum der Cercenier, dessen Gliederung derjenigen der Konstantinsbasilika und der Diokletiansthermen gleicht, hat er so »korrigiert«, dass die Säulenordnung auf die Nischen dazwischen Rücksicht nimmt; zudem hat er noch Rippen zur Markierung der Schildbögen eingeführt (Abb. 13a–b).^[71]

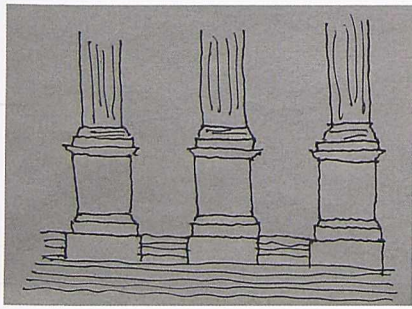


Abb. 10a: Hubertus Günther, Normaler Frontaufgang eines römischen Tempels.

Abb. 10b: Hubertus Günther, Frontaufgang des so genannten Minervatempels in Assisi.

Abb. 10c: Hubertus Günther, Frontaufgang des so genannten Minervatempels in Assisi (nach Palladio).

Serlio lässt seinen persönlichen Geschmack in die Wertung der antiken Bauten einfließen. Wie auch Alberti von sich bezeugt, bevorzugt er Schlichtheit und lehnt Pracht ab. Das kommt schon im vierten Buch zum Ausdruck. Er widmet sich dort mit aller Ausführlichkeit der Rustica, obwohl sie bei Vitruv keine grosse Rolle spielt; den Trajansbogen in Ancona wertet er als schönstes antikes Werk neben dem Pantheon, weil er kaum dekoriert ist und seine Architekturglieder schlicht sind; im dritten Buch überschüttet er ihn deshalb mit Lob.^[72] Auch beim Pantheon hebt er die Schlichtheit hervor.^[73] An den übrigen Triumphbögen kritisiert er dagegen immer wieder, dass sie übermässig dekoriert und ihre Architekturglieder zu aufwendig seien.

Entsprechend der Ergänzung der Säulenordnungen um die Piedestale im vierten Buch, fügt Serlio im dritten Buch den Elementen der Gliederung die Kämpfer an. Vitruv erwähnt sie nicht; Serlio empfiehlt das Marcellustheater als Vorbild für sie und behauptet sogar, sie würden dort mit Vitruv übereinstimmen.^[74] In der Renaissance wurden die Kämpfer wichtig, denn Arkaden waren damals neben den Säulenordnungen vielleicht das häufigste architektonische Motiv, und nach dem Gesetz der klaren Ordnung war es jetzt im Unterschied zur Antike unabdingbar, den Ansatz der Rundung zu markieren. Daher wurden die Kämpfer seit Vignola gewöhnlich in die Säulenlehre einbezogen.

Zudem lenkt Serlio den Blick darauf, in welcher Weise die Säulenordnungen eingesetzt werden. Gemeint sind hier nicht generelle Richtlinien, die

letztlich doch weithin unverbindlich blieben, wie sie am Ende des vierten Buchs gegeben werden, sondern Hinweise auf einzelne Lösungen, die in der Praxis wirklich nützlich waren. Wie geht man damit um, wenn grosse und kleine Säulen unvermittelt aneinander stossen; die Basen bilden das Problem; wie verhindert man bei ihnen, dass ein Wirrwarr von kleinen und grossen Profilen entsteht? An der Porta dei Leoni in Verona sieht Serlio eine Lösung dafür, und nach dem dort angewandten Prinzip kann man selbständig weitere entwickeln (Abb. 4).^[75] Am Cortile del Belvedere und im Innenraum der Villa Madama zeigt Serlio, wie man bei verkröpften Gebälken oder in ähnlichen Situationen vermeidet, dass zu viel Unruhe durch ständige Vor- und Rücksprünge des Gebälks oder des oberen Abschlusses der Säulenordnungen entsteht (Abb. 8).^[76] Wegen der Kontinuität der Gliederung lobt Serlio, dass im Pantheon die Gebälke der Tabernakel seitlich als flache Auflagen auf der Wand fortgeführt werden.^[77] Im vierten Buch weist er wiederholt darauf hin, dass an antiken Bauten Säulenglieder vereinfacht werden, wenn sie sich in weiter Distanz zum Betrachter befinden.^[78] Die schönste Beobachtung dieser Art gilt dem Kranzgebälk des Kolosseum. Dort sind gegen jede Gewohnheit in den Fries die Konsolen eingestellt, die sonst oft zum Gesims gehören. Auf diese Weise, erklärt Serlio, wirke das gesamte Gebälk wie ein gewaltiges Kranzgesims und gebe dem Bau den markanten Abschluss, der seiner Monumentalität angemessen sei (Abb. 9).^[79]

Mehrfach und besonders ausführlich bei der vermeintlichen Porticus Pompeji hebt Serlio hervor, wie

die Ecken gestaltet sind (Abb. 5).^[80] Dort werden die Säulen in Pilaster bzw. Pfeiler umgewandelt, und an der Porticus Pompeji grenzten an die Eckpfeiler noch Säulen auf beiden Seiten an. Das empfiehlt Serlio sowohl wegen der guten Erscheinung, als auch wegen der Verstärkung des Eindrucks der Massivität. Er hat das Motiv bereits im vierten Buch unter Berufung auf die Porticus Pompeji empfohlen.^[81] Die Ecklösung der Porticus Pompeji war nicht ohne weiteres zu sehen. Die erhaltenen Reste von ihr waren unter der späteren Bebauung der Region verdeckt. Ihre Beobachtung geht von einer gründlichen archäologischen Untersuchung aus, die Antonio da Sangallo zusammen mit Serlios Lehrer Baldassare Peruzzi durchführte.^[82] Das zweite generell für die Architektur wichtige Ergebnis dieser Untersuchung bestand darin, dass die Arkaden an der Ecke schmaler als die übrigen waren. Das hat Serlio der Symmetria wegen so »korrigiert«, dass alle Arkaden gleich breit sind. Bei der Ecklösung bleibt noch die Frage, wie man im Einzelnen mit den Pilastern im Verhältnis zu den anschliessenden Säulen umgeht. Sollen sich die Pilaster in diesem Fall wie die Säulen nach oben verjüngen, oder wenn sie oben so breit wie unten bleiben, wie vermittelt man dann im Gebälk zwischen ihnen und den Säulen? Serlio zeigt verschiedene Lösungen dafür bei der Vorhalle des Pantheon, beim Sonnentempel am Quirinal und beim Tempel des Mars Ultor im Augustusforum.^[83]

Wir haben bisher gesehen, wie konsequent sich Serlio an das Thema der Säulenordnungen, ihrer Gestaltung und Anwendung hält, und wie er die Abweichung auf ein rein theoretisches Gebiet, die Ableitung

des Steinbaus von der primitiven Holzkonstruktion vermeidet, obwohl er es, wie sein genauer Hinweis auf die entsprechende Stelle bei Vitruv beweist, sehr wohl kennt. Die Diskussion um die Zuschreibung des Arco de' Gavi an Vitruv schneidet er nur an, um ein neues, formal motiviertes Argument dazu beizutragen. Er setzt voraus, dass die Unterscheidung zwischen oberflächlicher Gefälligkeit (»bellezza«), die nur die Sinne anspricht, und zeitloser Schönheit (»venustà«), die der »vernunftgegebenen« Gesetzmässigkeit folgt, bekannt ist, weil sie für die Renaissance allgemein verbindlich war.^[84] Schon Filarete stellt fest, dass sogar die damals viel verschriene »gotische« Architektur hübsch wirken könne, aber nur die antike Architektur wirklich schön sei.^[85] Beim Pantheon und beim Trajansbogen in Ancona streift Serlio diesen Bereich.^[86] Bei beiden hebt er als entscheidendes Element ihrer überragenden Schönheit hervor, dass alle ihre Glieder mit dem Ganzen zusammenstimmen. Beim Pantheon erklärt er diese Harmonie, wie man in der Renaissance auch sagte, ausnahmsweise etwas ausführlicher: Die Disposition des Grundrisses wie des Aufrisses hingen von einem gemeinsamen Grundmass, dem Kreis ab. Sogar das Licht sei von einer einzigen Quelle abhängig, dem Okulus im Scheitel der Kuppel, und werde von dort über die »Fenster« im Tambour geschickt bis in die Seitenräume geleitet. Der Trajansbogen habe so viel »venustà«, seine Teile seien so gut dem Ganzen angepasst, »dass derjenige, der nicht die Kunst versteht, wenigstens seine »bellezza« geniesst und die Verständigen angesichts solcher »concordantia« nicht nur befriedigt bleiben,

sondern dem guten Architekten dafür danken, dass er unserer Epoche Gelegenheit gegeben hat, zu lernen und zu übernehmen von diesem schönen und gut verstandenen Bauwerk«. Den Konstantinsbogen, an dem er etliche Mängel findet, nennt er dagegen nur »schön für das Auge und reich an Ornamenten«.^[87] Den Unstimmigkeiten an den Diokletiansthermen hält er entgegen: »sicher ist, dass der schönste Teil an einem Bau das Zusammenstimmen ist und dass es nicht beeinträchtigt wird durch irgendetwas, das das Auge beleidigt«.^[88]

Beiläufig berührt Serlio auch die generelle Entwicklung der Architektur. So nimmt er die seinerzeit verbreitete Vorstellung auf, die Architektur sei wie die bildenden Künste im Verlauf der Kaiserzeit degeneriert.^[89] Er rechtfertigt seine Auffassung, dass die antiken Bauten gegenüber Vitruv sekundäre Bedeutung für die Beurteilung der Architektur haben, damit, dass die römischen Architekten, obwohl sie von den Griechen die wahre Art zu Bauen gelernt hätten, im Lauf der Zeit liederlich geworden seien.^[90] Im Zusammenhang mit seiner Kritik an den Diokletiansthermen (errichtet 298–306) weist Serlio ausdrücklich darauf hin, dass sie »nicht in jener Epoche der guten Architekten« entstanden und dass ihre Architekten »gemessen an anderen Zeiten, nicht sehr verständig« gewesen seien.^[91] Spätantike Bauten berücksichtigt Serlio nicht: so von den römischen Monumenten den so genannten Tempel der Minerva Medica in den Licinianischen Gärten, den Raffael gezeichnet hat, oder in Mailand die Kirche S. Lorenzo Maggiore (4. Jahrhundert), obwohl sie zu einem

Vorbild wurde für Filaretos Idealvorstellung einer Kathedrale und für Bramantes Neubau der Peterskirche.

Zwei monumentale Beispiele für die Rustica, die beiden Arenen in Pola und Verona, bringen Serlio auf die kunstlose Bauweise, die nach damals allgemein verbreiteter Ansicht die Barbaren – das hieß damals in Italien die Germanen oder Deutschen – eingeschleppt haben sollen, als sie das Römische Reich überrannten.^[92] An sich schätzte Serlio die Rustica sehr. Davon zeugen der Titel des dritten Buchs, der eine rustizierte Ruine als Rahmen für die Allegorie der Architektur zeigt, und im vierten Buch neben den vielen Entwürfen für rustizierte Tore auch eine Abhandlung über die Entwicklungsgeschichte des Steinschnitts.^[93] Das Theater in Pola gefällt Serlio so sehr, dass er es den Antiken in Rom an die Seite stellt.^[94] Verona mit seinen vielen römischen Bauten betrachtet er als schönsten Ort Italiens.^[95] Zu den beiden Arenen kommentiert er, ihre Architekturglieder hätten den gleichen Stil (*maniera*). Sie seien viel feiner als die grobe Rustizierung. Aber sie hätten höchst eigenwillige Formen und würden sich deutlich vom Stil des Theaters in Pola und der Bauten in Rom unterscheiden. Bei der Arena in Pola heisst es sogar, die Gliederung hätte einiges von der »*maniera tedesca*« und deshalb sei er, Serlio, davon überzeugt, dass der Architekt ein Deutscher gewesen sei. Das gilt wegen der Übereinstimmung des Stils anscheinend auch für die Arena in Verona. Diese überraschende stilistische Einordnung bedeutete in der Diktion der Renaissance normalerweise, dass der Bau mittelalterlich ist, also nach dem Eindringen der Germanen in

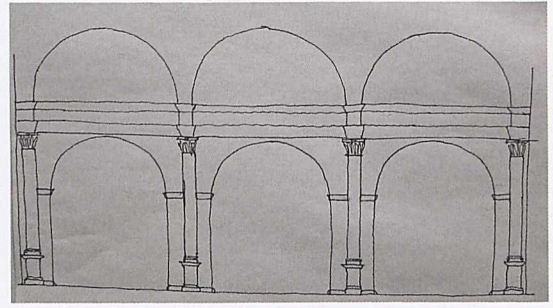
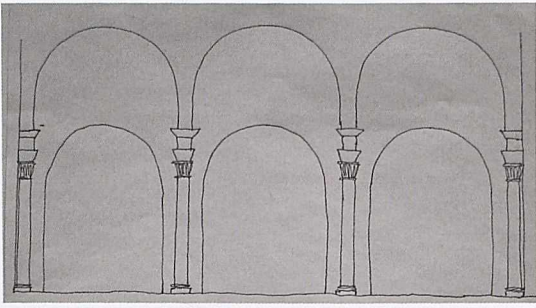


Abb. 11a: Hubertus Günther, Konstantinsbasilika, Schematischer Aufriss.

Abb. 11b: Hubertus Günther, Konstantinsbasilika, dem Stil der Renaissance angenähert.

Italien entstand. Allerdings ist die Porta dei Borsari aus dem dritten Buch ausdrücklich ausgeklammert mit der Begründung, dass sie barbarisch (*«cosa barbara»*) sei,^[96] und Serlio erwähnt, dass die Spiele, die in der Arena von Verona stattfanden, davon zeugten, wie grossartig die alten Römer gewesen seien. Soll man demnach annehmen, dass die Römer in der Spätantike deutsche Architekten eingestellt hätten? Wie immer die Zuschreibung an einen deutschen Architekten gemeint ist, sie resultiert wohl nicht allein aus der kritischen Bewertung des Stils, sondern orientiert sich auch an einheimischen volkstümlichen Traditionen. Die Arena in Pola galt damals als Palast des Roland, des Paladins Karls d. Gr., und die Arena in Verona als Palast des Theoderich bzw. des Dietrich von Bern – die beiden Gestalten verschmelzen in mittelalterlichen Legenden oft miteinander.^[97]

Serlio erweitert den von der griechischen Tradition beherrschten Kanon Vitruvs um die beiden italienischen Säulenordnungen offenbar in der Absicht, ihn mit Italien zu verbinden. Später wurden die Säulenordnungen auch in anderen Ländern national getönt. Die Italiener stellten die Etrusker manchmal als Erfinder der Säulenordnungen hin, indem sie ihre Architektur früher als die dorische datierten. Diesen Aspekt übergeht Serlio. Er verstärkt nur die Verbindung mit der einheimischen Tradition durch die Berufung auf die *Rustica* in der modernen toskanischen Architektur. Bei der *Komposita* umgeht er mit seiner flüchtigen Bemerkung, Vitruv habe nicht alles erfassen können, die Frage, ob sie vielleicht erst nach Vitruv entstanden sein könnte. Um so klarer streicht

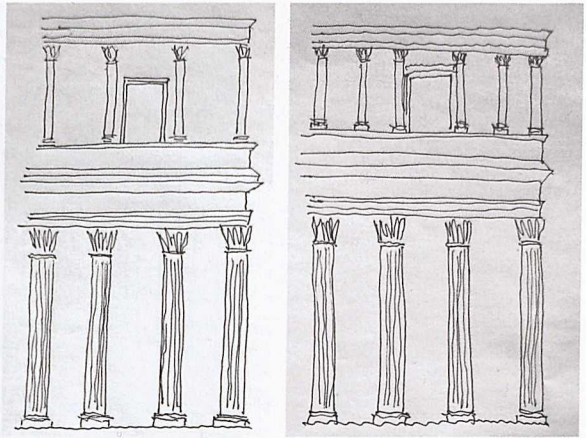
er die nationale Bedeutung der *Komposita* heraus: »[...] dieser bedienten sie [die Römer] sich mehr an den Triumphbögen als an anderen Sachen. Und das machten sie mit gutem Grund, denn, weil sie über jene Nationen triumphiert hatten, bei denen die Säulenordnungen ihren Ursprung nahmen, konnten sie als deren Herren nach ihrem Gutdünken die Säulenordnungen zusammensetzen, wie sie es an dem grossen Bau des Kolosseum von Rom machten, wo sie dorisch, ionisch und korinthisch übereinanderstellten und darüber diese *Komposita*«. ^[98] Im dritten Buch erklärt Serlio die häufige »*licenzia*« der Triumphbögen damit, dass sie ähnlich flüchtig entstanden seien wie die ephemeren Ehrenpforten aus Holz, die bei den *Trionfi* in der Renaissance aufgerichtet wurden. So kommentiert er zum Titusbogen: »[...] die Gliederung der meisten römischen Triumphbögen weicht wahrhaftig weit von Vitruvs Traktat ab, und ich glaube, dies ging daraus hervor, dass diese Bögen aus Spolien von anderen Bauten gemacht wurden, und vielleicht waren die Architekten auch liederlich (*licenziosi*), ohne viel Respekt vor dem, was sich gehört, weil die Bögen für den Gebrauch von Triumphfeiern waren und wohl in Eile gemacht wurden«. ^[99] Beim Septimius Severus Bogen ist spezifiziert, dass seine Gliederung wohl aus Spolien zusammengesetzt sei, weil sie so disparat gestaltet sei. ^[100]

Epilog

Die Spuren von architektonischen Leitlinien, die in Serlios Büchern verstreut sind, passen mit ihrer

Abb. 12a: Hubertus Günther, Pantheon, Aufriss (nach Serlio).

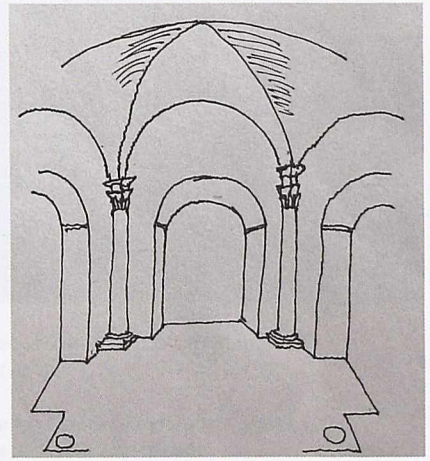
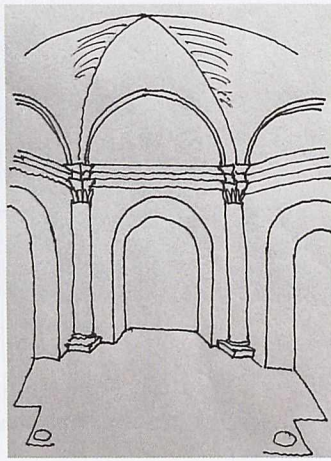
Abb. 12b: Hubertus Günther, Pantheon, ursprünglicher Aufriss.



Ausrichtung an strengen Normen und ihrer Konzentration auf die Säulenordnungen schlecht zum heutigen Blick auf Architektur, aber sie helfen zu verstehen, wie die Architekten der Renaissance die Antike betrachteten und welche Gedanken hinter ihrer eigenen Bauweise standen. Serlios Kommentare fallen aus dem heraus, was in der Renaissance üblich war. Sie sind manchmal klarer als die systematische Architekturtheorie, wie sie Alberti dargelegt hat, gerade weil sie nicht so konsequent an die innere Logik eines geschlossenen Gedankengebäudes angepasst sind, sondern von Fall zu Fall an Beispielen, manchmal vielleicht sogar unwillkürlich zum Ausdruck bringen, welche Ansichten damals herrschten. So gründlich wie bei Serlio wurde die Säulenlehre nie wieder in der Renaissance erklärt. Die beiden ersten Säulenbücher, die folgten, diejenigen von Hans Blum (1550) und Jacopo Barozzi da Vignola (1562), und dann auch noch spätere beschränken sich auf minimale Erklärungen. Anscheinend wurde fortan für Interessierte vorausgesetzt, dass ihnen Serlios Bücher zur Verfügung standen. Auflagen gab es ja genug. Serlios praktische Hinweise darauf, wie man die Säulenordnungen einsetzt, und ebenso die formalen Analysen, mit denen er die Wirkung mancher Motive erklärt, finden höchstens ausnahmsweise Parallelen in der zeitgenössischen Architekturlehre. Gewöhnlich waren die Theoretiker zu weit von der Praxis entfernt, um so nützliche Anleitungen zu geben. Serlios Erklärungen begründen auch, warum manche antike Motive in der Renaissance oft Nachfolge fanden: Man denke nur an die Fortführung des Gebälks eines

Tabernakels als flache Wandauflage im Pantheon, die wesentlich die Gestaltung der Fassade von Raffaels Palazzo Pandolfini und vieler anderer Bauten prägt, oder an das ungewöhnliche Kranzgebälk des Kolosseums, das zuerst Alberti am Palazzo Rucellai und dann viele andere, unter anderem Bramante, als oberen Abschluss von Palästen aufgenommen haben, oder an die Ecklösung der vermeintlichen Porticus Pompeji, die gerade in dem Umfeld, in dem Serlio seine frühesten Bücher verfasste, verbindlich wurde, bei Sanmicheli und Sansovino. Der Palazzo Pompei in Verona und die Libreria Marciana in Venedig bilden Beispiele dafür.

Serlio gibt viele Meinungen über die antike Architektur wieder, die damals von Kennern der Architektur vertreten wurden. Er selbst beruft sich auf Peruzzi, aber hinter seinen Urteilen standen anscheinend auch andere Architekten, die das Studium der Antike mit päpstlicher Unterstützung von Leo X. bis Paul III. vorantrieben, vor allem sicher Antonio da Sangallo. Noch die Accademia della Virtù, die letzten Endes aus diesen Unternehmungen hervorging, räumte Vitruvs Traktat, weil es die ältere Literatur verarbeitet hat und als einzige einschlägige Quelle erhalten war, ähnlich massgebliche Bedeutung wie Serlio ein.^[101] Zum Kreis der Accademia gehörten unter anderen Alessandro Manzucoli, den Serlio am Ende des dritten Buches als Referenz für seine Methode anführt, Guillaume Philandrier, der nach eigener Aussage mit Serlio in Venedig Architekturtheorie besprach und viel von ihm in seinem Vitruv-Kommentar übernahm, oder Antonio da



Sangallo, der die »Unstimmigkeiten« am Pantheon in handschriftlichen Notizen und Skizzen ähnlich wie Serlio festhielt; Vasari hat Serlios Idee aufgenommen, die Unstimmigkeiten am Pantheon durch Restaurierungen zu erklären.^[102] In vielen Zeichnungen der Renaissance sind die Elemente antiker Bauten, wie in manchen von Serlios Holzschnitten, entgegen der Wirklichkeit stillschweigend so dargestellt, als lägen sie auf einheitlichen Achsen. Wie Räume in der Art der Konstantinsbasilika oder der Diokletiansthermen nach den Maximen der Renaissance gegliedert sein sollten, sieht man in vielen Basiliken oder Saalkirchen mit Seitenkapellen wie Il Gesù oder S. Andrea della Valle. Das Mausoleum der Cercenier hat Peruzzi mit ähnlichen »Korrekturen« wie Serlio in der Cappella Ghisardi in S. Domenico in Bologna rezipiert (1522/23). Im 18. Jahrhundert wurden die »Unstimmigkeiten« im Frigidarium der Diokletiansthermen und im Pantheon so weit wie möglich immer noch im Sinne Serlios durch Umbau beseitigt.

Aber Serlios Mut zur offenen Kritik an den antiken Bauten, auch wenn sie noch so berühmt waren, fällt etwas aus dem Rahmen, weil sie blosslegt, was wenige in der Renaissance öffentlich aussprachen, auch wenn es viele dachten. Philandrier hat nach Serlios Vorbild manchmal antike Spolien als schlechte Abweichungen gegen Vitruv abgesetzt. Pietro Cataneo hat 1554 Serlios Kritik wiederholt, aber nur ganz oberflächlich generalisierend letztlich in dem Sinn, dass man seinen eigenen Säulenregeln mehr als antiken Spolien trauen könne.^[103] Normalerweise gehörte es sich einfach nicht, den künstlerischen

Wert der antiken Bauten vor aller Welt im Einzelnen kritisch zu evaluieren. Selbst die Theorie vom Verfall der Künste in der Spätantike hatte gewöhnlich nicht zur Folge, bestimmte Bauten als Beispiel für den Abstieg anzuführen, und schon gar nicht so berühmte wie die Diokletiansthermen. Wo dies ausnahmsweise doch einmal geschah, bei der konstantinischen Peterskirche (Sigismondo de' Conti, 1511), da war es dazu bestimmt, deren Abbruch für Bramantes Neubau zu rechtfertigen.^[104]

Gewöhnlich redete man über die antiken Bauten in höchsten Tönen der Bewunderung. Eher waren die Theoretiker im Unterschied zu Serlio bereit, Vitruv zu kritisieren, ähnlich wie sie später Serlio herabsetzten. Das führte Alberti ein und wurde dann gern aufgegriffen.^[105] Zwar ist Vitruv als Quelle für die Grundlagen antiker Architektur stets unersetzlich gewesen, aber die Kritik an ihm hatte auch den tieferen Sinn zu rechtfertigen, dass es notwendig sei, die Architekturtheorie wieder einmal neu zu fassen. Serlio fürchtete anscheinend, dass seine Tadel der antiken Bauten auf Ablehnung stossen würden. Deshalb entschuldigt er mehrfach in den Legenden seine Urteile und betont, wie sehr er die Antiken bewundere. Von vornherein stellt er seine Bewunderung heraus, indem er unter den Titel des dritten Buchs das berühmte Wort des Hildebert von Lavardin setzt, das die Ruinen als Zeugnisse für den Glanz des alten Rom nimmt: »Roma quanta fuit ipsa ruina docet«. Am Schluss führt er lauter Referenzen namentlich auf, die sein Vorgehen der Bewertung nach Vitruv verteidigen würden.

Es gab auch grundlegende Unterschiede in der Haltung gegenüber der Antike. Beispielsweise vertreten Raffael, Baldassare Castiglione und andere im Memorandum zum Romplan Leos X. die Meinung, die Architektur sei nicht wie die bildenden Künste im Lauf der Kaiserzeit degeneriert und führen die Diokletiansthermen als Beweis dafür an.^[106] Wo der Vorbehalt des Niedergangs entfiel, war es leichter, die antike Architektur höher als Vitruvs Regeln zu bewerten. Vignola, der ebenfalls in den Kreis der Accademia della Virtù gehörte, gestaltete seine Säulenlehre, wie er in seinem knappen Vorwort angibt, im Vergleich der älteren einschlägigen Literatur mit den antiken Bauten, von denen er das auswählte, was er als das beste beurteilte. Vignola betont, er sei nicht etwa dem sinnlichen Reiz gefolgt wie Zeuxis bei seiner Auslese der schönsten Körperteile unter den Krotonischen Jungfrauen. Wem er stattdessen folgt, bleibt offen. Die Gestaltung der Dorica führt er als Beispiel für sein Vorgehen an. Da haben die antiken Bauten mehr Gewicht als Vitruv. Das Urteil, was von ihnen am besten sei, richtet sich nicht einmal unbedingt nach den Prinzipien Vitruvs. So gilt die Ableitung der Architekturglieder vom Holzbau nicht immer als Massstab.

Serlio weist selbst bedauernd darauf hin, dass nicht alle Architekten der Renaissance so verständig seien wie er. Im Kommentar zum Trajansbogen in Benevent stellt er seinem Sinn für stilistische Reinheit die verbreitete Freude an reichem Schmuck gegenüber: »Aber es gibt viele Architekten und besonders heutzutage, die aus Gefallen am Vulgären und um

ihre schlecht verstandenen Bauten zu schmücken, dort viele Profile anbringen, sodass sie manchmal mit diesen Profilen die Architektur verwirren und ihr die Schönheit der Form nehmen, obwohl, wenn jemals die klaren und einfachen Sachen von den Verständigen geschätzt worden sind, dann sind sie es in der jetzigen Epoche.«^[107] Sogar Serlios Freund Jacopo Sansovino, damals Staatsbaumeister von Venedig, gehörte anscheinend zu denen, die nicht immer so wie Serlio der von Vitruv geprägten »Vernunft« folgten. An der Libreria Marciana (ab 1537) setzte er den Zahnschnitt ganz so ein, wie es nicht sein sollte: unten im dorischen Gebälk und darüber im ionischen Gebälk unter den Mutuli. Das gleiche führte Vignola sogar in die Säulenlehre als Regel für die Dorica und Korinthia ein. Er beruft sich dafür auf das Pantheon und das Marcellustheater, weil es allgemein als bestes Beispiel für die Dorica gelte. Aber die übrigen Glieder der Dorica gestaltet er ohne Begründung und ohne Rückhalt bei Vitruv nicht wie am Marcellustheater, und das Gebälk des Pantheon hat in Wahrheit keinen Zahnschnitt, wie Serlio eigens betont hat.

Philandrier hat in seinem Vitruv-Kommentar (1544) nachdrücklich Serlios Ansicht über den Einsatz des Zahnschnitts bestätigt.^[108] Aber es war wohl nicht nur Freude an reichem Dekor, die sich dagegen auswirkte. Auch wenn es nicht so klar ausgedrückt wurde wie bei Serlio, gab es anscheinend Zweifel an Vitruvs Angaben. Sie wirken wirklich nicht plausibel. Im dorischen Gebälk soll generell kein Zahnschnitt erscheinen, obwohl er nach seiner Ableitung von den Dachlatten eigentlich dazu gehören müsste. Ein

Gebälk mit Zahnschnitt direkt unter dem obersten Abschnitt eines Gebälks (der Sima), wie es sich aus der Ableitung ergeben würde, hat wohl nie existiert. So geringfügig die Angelegenheit für sich genommen erscheinen mag, Vitruvs Angabe in Abrede zu stellen, hat gravierende Konsequenzen. Damit rüttelt man letztlich an der ganzen These, die Gestaltung des griechischen Tempels sei vom Holzbau abgeleitet. In der Renaissance wurde sie, soweit man sieht, nie ausdrücklich bestritten, aber in neuerer Zeit ist sie eben wegen solcher unplausibler Elemente, wie der Ableitung des Zahnschnitts von den Dachlatten, heftig umstritten.

Abbildungsnachweis

Günther 2009 (wie Anm. 1): Abb. 1.

- [1] Patrizi, Francesco, *De institutione rei publicae*, Rom 1471, lib. 8. 16. Meine Gedanken zu Serlios historischem Umfeld in: Günther, Hubertus, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988. Ders., *Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009. Meine Betrachtung von Serlios Traktat geht aus von den grundlegenden Studien von Dinsmoor, William B., *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in: *Art Bulletin* 24, 1942, Teil 1, S. 55–91, Teil 2, S. 115–154, und Rosci, Marco, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio e il sesto libro delle habitazioni di tutti i gradi degli uomini*, Mailand 1966, und meinen eigenen Aufsätzen zu Serlio (1981, 1988, 1989, 1990), die von der UB Heidelberg auch digital publiziert sind unter <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/search.cgi>. Siehe bes. *Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 32, 1981, 42–94 (<http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66948525> [29. Jan. 2011]). Zu Serlio als Architekt vgl. Frommel, Sabine, *Sebastiano Serlio architetto*, Mailand 1998. Dort findet sich auch eine ausführliche Bibliographie zu Serlio.
- [2] Vorwort in: Alberti, Leon Battista, *I dieci libri de l'architettura*, übers. von Pietro Lauro, Venedig 1546. Günther 1988 (wie Anm. 1), S. 155–164.
- [3] Günther, Hubertus, *Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit*, in: Johannes, Ralph (Hrsg.), *Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009, S. 215–275. Digital publiziert unter <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66989087> (29. Jan. 2011).
- [4] Philandrier, Guillaume, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Rom 1544, S. 137f.
- [5] Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura*, Mailand 1584, S. 407.
- [6] Sarayna, Torello, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona 1540, fol. 1v.

- [7] Wir weisen hier die Nummern der Blätter bzw. Seiten in den Erstausgaben des 3. und 4. Buches nach. Vgl. den Reprint der Erstausgaben: Serlio, Sebastiano, *L'architettura*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore, Mailand 2001. Digitalisierte Publikationen des 3.–4. Buchs (Ed. 1537 und 1544, mit der Ed. 1540 übereinstimmend) publiziert im Internet unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/Serlio1544> (27. Jan. 2011) und <http://books.google.com>.
- [8] 4. Buch, fol. 37v.
- [9] Vorwort zum Projekt einer Vitruv-Edition: Giovannoni, Gustavo, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Rom 1959, S. 395.
- [10] Günther 1988 (wie Anm. 1), S. 148ff.
- [11] 4. Buch, fol. 37r.
- [12] »Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio e Composito, con gli esempi de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio«.
- [13] 4. Buch, fol. 17r, 56v–57r; 3. Buch, S. 142.
- [14] 4. Buch, fol. 3r.
- [15] 3. Buch, S. 147.
- [16] Vitruv 4.6.1–2; 4. Buch, fol. 21v–23r; Günther 1988 (wie Anm. 1), S. 99–103.
- [17] 4. Buch, fol. 17v–18r, 36v–37r, 49r–v.
- [18] 4. Buch, fol. 49r.
- [19] Plinius, Nat. hist. 36. 178.
- [20] 4. Buch, fol. 3v; Ackerman, James S., *The Tuscan/Rustic Order*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, 1983, S. 15–34.
- [21] 4. Buch, fol. 61v–62r; Vitruv 4.2.12.
- [22] 4. Buch, fol. 6r.
- [23] 4. Buch, fol. 36v.
- [24] 4. Buch, fol. 50v–51r; Vitruv 4.7.
- [25] 4. Buch, fol. 6r.
- [26] Scamozzi, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, Venedig 1615, Bd. 2, S. 42.
- [27] Vasori, Orietta, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Rom 1981, Nr. 55, 156.
- [28] Goethe, Johann Wolfgang, *Italienische Reise*, 25. Okt. 1786; Palladio, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, lib. 4, cap. 26.
- [29] Palladio 1570 (wie Anm. 28) 1.19; Scamozzi 1615 (wie Anm. 26); Vitruv 4.8; 55.7.6.
- [30] 4. Buch, fol. 5v. Günther, Hubertus, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, Teil 2, in: Fagiolo, Marcello (Hrsg.), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 272–310. Digital publiziert unter <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66937657> (29. Jan. 2011).
- [31] 4. Buch, fol. 17r; Vitruv 4.3.
- [32] 4. Buch, fol. 47v.
- [33] Vitruv 4.1.2, 9–12.
- [34] 4. Buch, fol. 3v, 6r, 36v, 58v–59r.
- [35] 4. Buch, fol. 19v–20r, 22v–23r, 49r.
- [36] 4. Buch, fol. 17v–18r, 36v–37r, 48v.
- [37] 4. Buch, fol. 65v–66r.
- [38] Vitruv 3.3.11–13; 4.4.2.
- [39] 4. Buch, fol. 49r, 61v–62r.
- [40] Günther 1988 (wie Anm. 1), S. 234, 236.
- [41] »Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia.«
- [42] 3. Buch, S. 106.
- [43] 3. Buch, S. 46.
- [44] Alberti, Leon Battista, *I libri della Famiglia*, hrsg. von Ruggiero Romano und Alberto Tenenti, Turin 1972, S. 200.
- [45] So etwa von Guillaume Philandrier, Vitruv 1544 (wie Anm. 4), S. 89.
- [46] Dürer, Albrecht, *Underweysung der messung*, Nürnberg 1525, fol. G 4r (angeglichen an modernes Deutsch).
- [47] De l'Orme, Philibert, *Le premier tome de l'architecture*, Paris 1567, fol. 218v. lib. 7, cap. 13
- [48] 3. Buch, S. 48.
- [49] 3. Buch, S. 132.

- [50] 4. Buch, fol. 49v; Trajansbogen in Ancona: 4. Buch, fol. 58v–59r, 3. Buch, S. 124; Pantheon: 4. Buch, fol. 47v, 50v–51r, 3. Buch, fol. 5, 11, 14, 16, 17, 106, 116, 124.
- [51] 4. Buch, fol. 49v.
- [52] 4. Buch, fol. 19v–20r, 40r.
- [53] 4. Buch, fol. 47v, 49v–50r, 50v–51r; 3. Buch, S. 17, 124, 128.
- [54] 3. Buch, S. 128; Vitruv 4.1.8.
- [55] Vitruv 1.2.6; 4.2.5.
- [56] 4. Buch, fol. 48v.
- [57] 3. Buch, S. 14, 52, 116, 120, 131, 132, 135, 46.
- [58] 3. Buch, S. 131.
- [59] Tosi, Giovanna, *L'arco dei Gavi*, Rom 1983.
- [60] 3. Buch, S. 116, ähnlich 132.
- [61] 4. Buch, fol. 48v.
- [62] 3. Buch, S. 46.
- [63] 3. Buch, S. 22, 24. Plinius, Nat. hist. 36.102.
- [64] Grayson, Cecil, *Studi su Leon Battista Alberti*, Florenz 1998, S. 166 (*An autograph letter from Leon Battista Alberti to Matteo de' Pasti, November 18, 1454*). Di Teodoro, Francesco, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X.*, Mailand 1994, S. 70, 80, 119. Günther, Hubertus, »*Insana aedificia thermarum nomine extructa*«. *Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance*, in: Beyer, Andreas/Lampugnani, Vittorio/Schweikhart, Gunter (Hrsg.), Hülle und Fülle, Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, S. 251–283. Digital publiziert unter <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66945651> (29. Jan. 2011).
- [65] 3. Buch, S. 96–97.
- [66] 3. Buch, S. 88, 92.
- [67] 3. Buch, S. 5.
- [68] Fulvio, Andrea, *Antiquitates urbis*, Rom 1527, fol. 93v–94v; Marliano, Bartolomeo, *Topographiae veteris Romae*, Basel 1538, S. 207f.; Plinius, Nat. hist. 34.13; 36; 38. Heute nimmt man an, dass der Bau unter Hadrian vollständig erneuert wurde.
- [69] 3. Buch, S. 5, 9; vgl. S. 106, 116.
- [70] 3. Buch, S. 15, 20.
- [71] 3. Buch, S. 34. Zum richtigen Aussehen vgl. Günther 1981 (wie Anm. 1), Abb. 28, Anm. 28; vgl. zum Aufriss des Pirro Ligorio Rausa, Federico, *Pirro Ligorio tombe e mausolei dei Romani*, (Studi Ligoriani 1), Rom 1997, S. 76–81.
- [72] 4. Buch, fol. 49v, 3. Buch, S. 122.
- [73] 3. Buch, S. 11, 106, 116.
- [74] 3. Buch, S. 46, 120.
- [75] 3. Buch, S. 138.
- [76] 3. Buch, S. 143, 148, 4. Buch, fol. 56v–57r.
- [77] 3. Buch, S. 16.
- [78] 4. Buch, fol. 47v.
- [79] 4. Buch, fol. 61v–62r; auf diese Erklärung verweist Serlio beim Aufriss des Kolosseums im 3. Buch, S. 68.
- [80] 3. Buch, S. 57, 81, 84.
- [81] 4. Buch, fol. 54v.
- [82] Günther, Hubertus, *Porticus Pompeji. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Baus in der Renaissance*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, S. 358–398. Digital publiziert unter <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66937650> (29. Jan. 2011).
- [83] 3. Buch, S. 10, 81, 84, »palazzo« am Quirinal, »basilica del foro transitorio«.
- [84] Tavenor, Robert, *Concinnitas, o formulazione della bellezza*, in: Rykwert/ Joseph/ Engel, Anne (Hrsg.), Leon Battista Alberti, Mailand 1994, S. 300–315.
- [85] Averlino, Antonio, detto il Filarete, *Trattato di architettura*, hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, S. 234; Brandis, Markus, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar 2002, S. 85–96.
- [86] 3. Buch, S. 5, 122.
- [87] 3. Buch, S. 118.
- [88] 3. Buch, S. 96–97.

- [89] Günther, Hubertus, *La rinascita dell'antichità*, in: Millon, Henry/Lampugnani, Vittorio (Hrsg.), *Rinascimento – Da Brunelleschi a Michelangelo*, Ausst.-Kat. Palazzo Grassi, Venedig, März–Nov. 1994, Mailand 1994, S. 259–305, hier 304 (<http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66933936>, 29. Jan. 2011). Ders., »Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt«. *Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Massstäbe*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 48, 1997, S. 67–112, hier 90f. (<http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66938069> [29. Jan. 2011]).
- [90] 3. Buch, S. 46.
- [91] 3. Buch, S. 96–97.
- [92] 3. Buch, S. 74, 78.
- [93] 4. Buch, fol. 16v.
- [94] 3. Buch, S. 52.
- [95] 3. Buch, S. 74.
- [96] 3. Buch, S. 141.
- [97] Esch, Arnold, *Stauendes Sehen, gelehrtes Wissen: Zwei Beschreibungen römischer Amphitheater aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, S. 385–393. Ders., *Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters*, in: Historische Zeitschrift 253, 1991, S. 281–312, hier 309ff. Hanns Hubach hat mich auf zwei weitere Zeugnisse dafür hingewiesen, dass die Arena in Verona als Palast des Dietrich von Bern galt. So wird es von den Humanisten den »Dunkelmännern« in den Mund gelegt (1517): »auch sahen wir daselbst das Haus des Dietrich von Bern, wo er gewohnt und viele Riesen überwunden und erledigt hatte, welche wider ihn Krieg geführt hatten [...]«. Bömer, Aloys (Hrsg.), *Epistolae obscurorum virorum*, lib. 2.12, Heidelberg 1924. Amelung, Peter (Hrsg.), *Briefe der Dunkelmänner*, ins Dt. übers. von Wilhelm Binder, München 1964, S. 153f. Ebenso berichtet Pfalzgraf Ottheinrich bei seinem Besuch in Verona 1521: »Am Sonntag Cantate bin ich zu Borghetto ausgeritten bis nach Verona [...] und habe da ein grosses Colosseum gesehen, in dem der von Bern gewohnt hat.« Reichert, Volker (Hrsg.), *Die Reise des Pfalzgrafen Ottheinrich zum Heiligen Land 1521*, Regensburg 2005. S. 108f. Allerdings identifizierten der Veroneser Gelehrte Pietro Donato Avogadro (vgl. Esch in dieser Anm.; Schedel, Hartmann, *Weltchronik*, Nürnberg 1493, S. 68) und Torello Sarayna die Arena wie heute.
- [98] 4. Buch, fol. 61v–62r, ebenso im 3. Buch, S. 68.
- [99] 3. Buch, S. 106.
- [100] 3. Buch, S. 112.
- [101] *Scritti d'Arte del Cinquecento*, hrsg. von Paola Barocchi, Mailand/Neapel 1977, Bd. 3, S. 3038.
- [102] Überblick über die Accademia della Virtù mit Hinweis auf grundlegende Literatur: Günther, Hubertus, *Gli studi antiquari per l'«Accademia della Virtù»*, in: Tuttle, Richard J., u. a. (Hrsg.), Jacopo Barozzi da Vignola, Mailand 2002, S. 126–128 (<http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/66945643> [29. Jan. 2011]). Zu Philandrier siehe Günther 1981 (wie Anm. 1), S. 53f. Zur zeitgenössischen Kritik am Pantheon siehe Buddensieg, Tilmann, *Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in: Bolgar, Robert Ralph (Hrsg.), *Classical Influences on European Culture, A. D. 500–1500*, Cambridge 1971, S. 259–267.
- [103] Cataneo, Pietro, *L'architettura*, Venedig 1567, S. 110 (erste Ed. 1554).
- [104] Günther 1997 (wie Anm. 89), S. 91.
- [105] Wulfram, Hartmut, *Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis »De re aedificatoria«*, Leipzig 2001.
- [106] Di Teodoro 1994 (wie Anm. 64), S. 70, 80, 119.
- [107] 3. Buch, S. 116.
- [108] Philandrier 1544 (wie Anm. 4), S. 122.