

Serlio und Scamozzi: Wege der Architekturtheorie von Mittelitalien in die Republik Venedig

Hubertus Günther

Reaktionen auf Serlios Architekturtraktat vor Scamozzi

Nach Leon Battista Alberti hat Sebastiano Serlio das erste wesentliche Architekturtraktat verfasst, das im Druck verbreitet wurde.¹ Er bezieht sich erheblich konkreter auf die moderne Baupraxis als der große Humanist, der in erster Linie Literaten ansprechen wollte. Serlio hat sein Werk italienisch geschrieben und reich illustriert. Er gibt den Architekten einfache Anleitungen nach wenigen klaren Richtlinien. Sein Traktat erschien in einzelnen Büchern ab 1537 bis 1575. Als der für die Baupraxis bei weitem wichtigste Teil kam zunächst die Säulenlehre heraus. Sie basiert auf Vitruv als einziger antiker Schriftquelle für die Sache, ist aber streng systematisiert im Geist der Renaissance. 1540 folgte ein Buch über die antiken Bauten. Dem Anspruch nach sind hier die gesamten antiken Bauten Italiens erfasst. Natürlich konnte Serlio sie nicht alle selbst vermessen; er bediente sich auch vieler Bauaufnahmen von fremden Händen. Die stellte er so zusammen, wie sie waren, ohne sie einander anzupassen, mit ihren unterschiedlichen Maßeinheiten und Projektionsarten. Die historischen Umstände der Bauten und ihre Nutzung interessieren nicht, wie er ausdrücklich sagt. Das war eher Sache der Humanisten. Er präsentiert die Antiken ebenfalls zum praktischen Nutzen für die modernen Architekten. Er will sie lehren, wie sie von der Antike profitieren können. Sie sollen lernen, sagt er, zu unterscheiden, was an den einzelnen Bauten oder Spolien formal gut und was schlecht ist, und danach sollten sie sich richten, wenn sie die Antike rezipieren. Im Jahr nach der Edition des Antikenbuchs siedelte Serlio nach Frankreich über. Dort brachte er ein »außerordentliches« Buch über Tordekorationen, dann die weniger bedeutenden Bücher über Geometrie und Perspektive als Grundlage des Disegno und über Kirchen heraus. Für seine folgenden Bücher fand er keinen Drucker mehr.

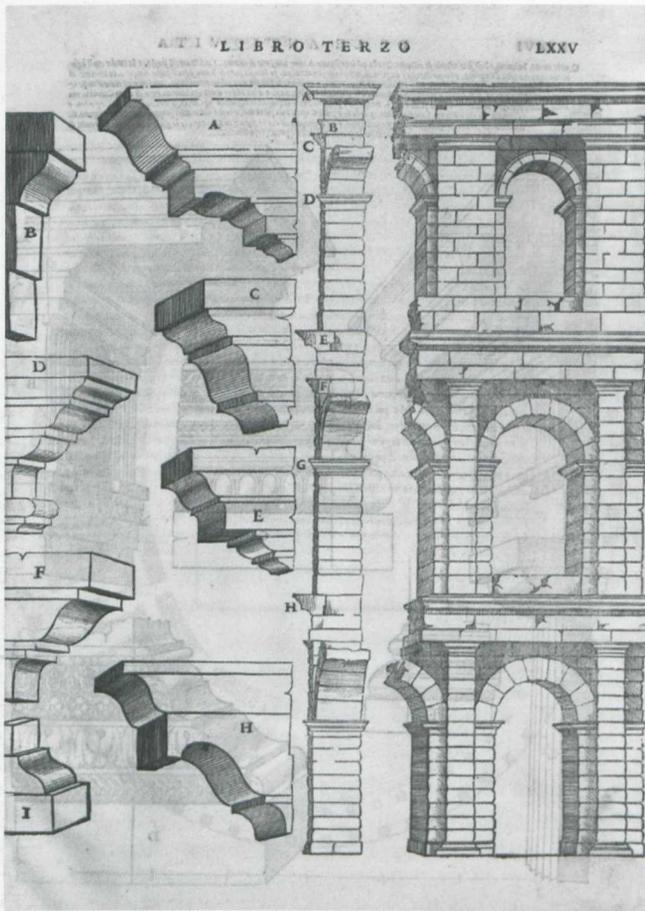
Kein Architekturtraktat hat seinerzeit so viel negative Kritik gefangen wie dasjenige Serlios. Der Wert des Säulenbuchs wurde nie bestritten, aber es hieß, Serlio habe dort das publiziert, was er von seinem römischen Lehrer Baldassare Peruzzi habe. Er habe sich auf das ge-

stützt, was er von Peruzzi gelernt hatte, meinte Guillaume Philandrier 1544;² daraus wurde: Serlio habe Peruzzis Schriften geerbt und publiziert. Diese Behauptung wurde dann unbesehen auch auf das Antikenbuch und schließlich auf alle Bücher Serlios übertragen. Serlio trug selbst dazu bei, dass er schließlich geradezu als Plagiator dastand, weil er Peruzzis Verdienst überschwänglich herausgestellt hat.

Das Antikenbuch begegnete sofort nach seiner Publikation einem heftigen Verdikt: Auf dem Titelblatt von Torcello Saraynas Buch über das antike Verona, das noch im gleichen Jahr erschien, ist eigens eine »Warnung« vor ihm abgedruckt: Ein gewisser Sebastiano Serlio aus Bologna habe in einem Kompendium über antike Bauten auch diejenigen in Verona behandelt, aber er habe einfach kopiert, was ihm an Material über die einheimischen Monumente in die Hände gefallen sei, und sie in seiner Unkenntnis in Wort und Bild entstellt.

Serlio weist selbst daraufhin, dass er die Aufnahmen der Bauten von Pola von einem Fremden habe, und von dem gleichen stammen anscheinend seine Illustrationen der Bauten von Verona (Abb. 1). Die unbearbeitete Wiedergabe fremder Bauaufnahmen, die dann auch Philandrier als, kurz gesagt, schlampig kritisierte, und das Gerücht von Peruzzis Erbe trugen dazu bei, den Stab über das Antikenbuch zu brechen.

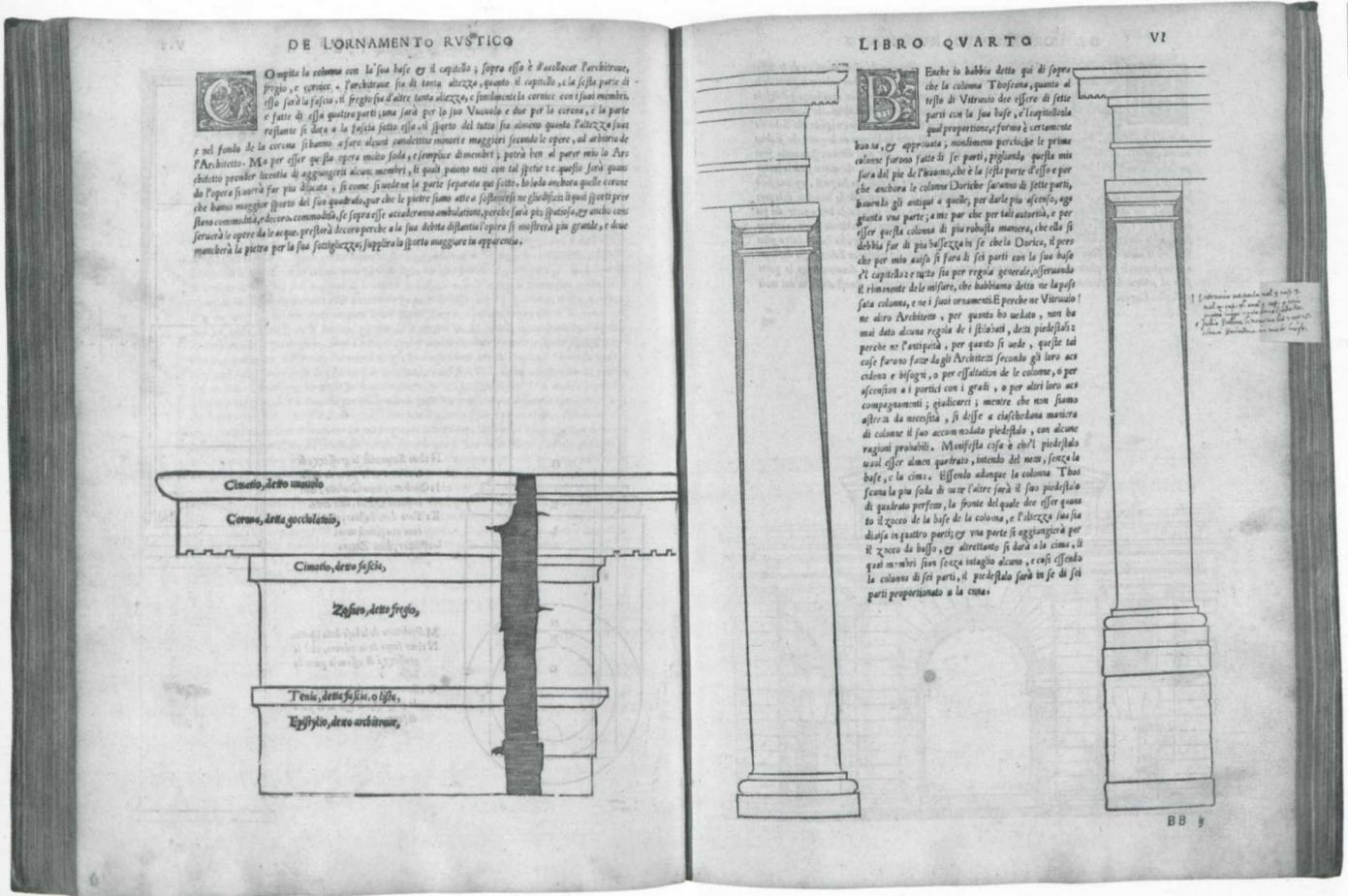
Saraynas »Warnung« hatte aber noch andere Hintergründe: neben der Verteidigung des Werts seines eigenen Buchs vor allem die Verteidigung des Werts der einheimischen Antiken. Keine Stadt außer Rom hatte so viele antike Monumente bewahrt wie Verona, und die Veroneser waren seit alters her stolz darauf. Besonders die Arena stand im Rampenlicht. Sie war das größte Schauspielhaus nach dem Kolosseum in Rom, und die Veroneser hatten sie im Unterschied zu den Römern, die die Antiken bedenkenlos als Steinbruch benutzt hatten, so gut wie möglich bewahrt, so dass hier die Cavea vollständiger als irgendwo sonst erhalten war. Zudem schrieben die Veroneser auf Grund einer Inschrift den Arco dei Gavi und dann auch die Arena Vitruv zu und hielten den Autor des antiken Architekturtraktats deshalb für ihren Landsmann. Serlio geht aus der Warte des



römischen Klassizisten despektierlich mit dem kostbaren Erbe Veronas um. Er bestreitet die Zuschreibung der antiken Monumente an Vitruv; die Porta dei Borsari bewertet er als derart »barbarisch«, dass er sie gar nicht berücksichtigt. Über die Arena von Pola urteilt er, ihr Stil sei dermaßen schlecht, er gleiche so direkt der verpönten »maniera tedesca«, dass der Bau von einem deutschen bzw. germanischen Architekten geschaffen worden sein müsse. Serlio stellt die Arena von Verona stilistisch derjenigen von Pola an die Seite, so dass seine niederschmetternde Bewertung auch für sie gilt (Abb. 1). 1583 fasste Egnazio Danti zusammen, wie Serlio rezipiert wurde: »[...] ich kenne keinen Architekten, der sich nicht ausgiebig seiner Werke bedienen würde, auch

wenn ich wenige gesehen habe, die diese Werke nicht kritisieren«.³ Schon Philandrier beklagt aus der Warte des Humanisten, Serlio habe Leuten, denen jegliche Kenntnis von Malerei und Architektur fehle, Gelegenheit gegeben, in die Materie stümperhaft einzudringen. Tatsächlich verbreiteten sich Serlios Bücher in der Renaissance ungeachtet der Kritik mehr als alle anderen modernen Architekturtraktate. Sie erlebten viele Editionen, wurden oft übersetzt und paraphrasiert. An ihnen führte kein Weg vorbei, auch wenn man gegen sie Stellung bezog. Das Antikenbuch blieb bis Ende des 17. Jahrhunderts das einzige umfassende Werk seiner Art. Die Methode, die Serlios Säulenlehre zugrunde liegt, mit ihrer Orientierung an Vitruv und andererseits ihrer Systematisierung im Geist der Renaissance, behielt über die Zeiten hinweg im Wesentlichen Geltung. Manche von ihren Elementen wurden von Anfang an bis teilweise ins 20. Jahrhundert kanonisch. Das gilt besonders für die tuskische Säulenordnung (Abb. 2). Deren Gestaltung beruht realiter weder auf Vitruv allein, noch auf antiken Spolien, denn Vitruv gibt nur an, dass die tuskischen Säulen den dorischen ähnlich sind, und es waren keine Bauten erhalten, die sich auf die Etrusker zurückführen ließen. Ausgehend von den Angaben Vitruvs, bestimmt Serlio die Form einfach nach dem Prinzip der Vereinfachung der Dorica. Trotzdem wurde seine tuskische Ordnung schon von einem so gelehrten Herrn wie Philandrier und dann auch von anderen herangezogen, um Vitruv zu illustrieren.

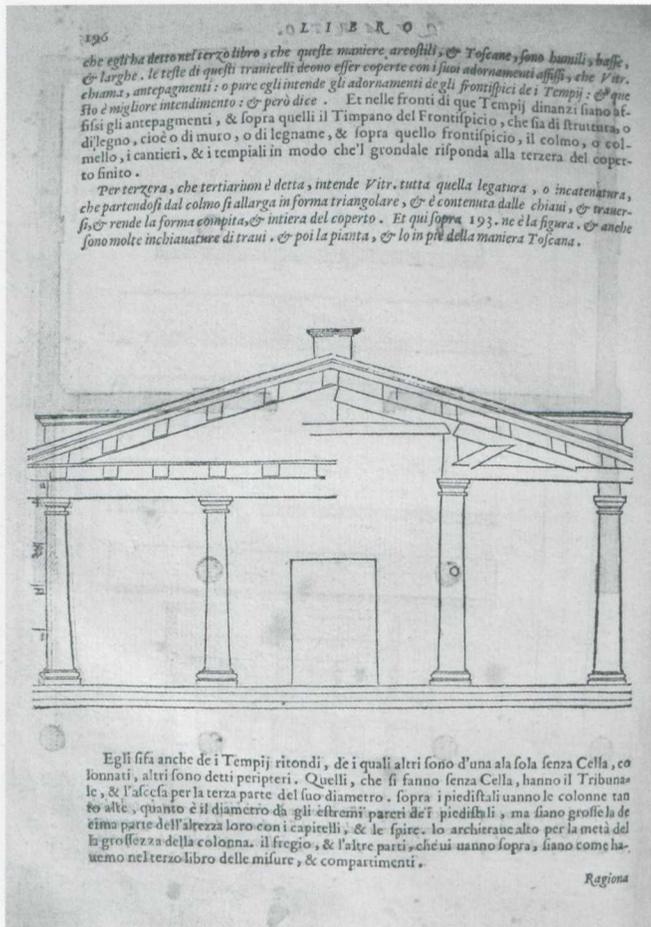
Die italienischen Editionen von Serlios Büchern und sogar eine lateinische Übersetzung erschienen alle in Venedig, zuerst einzeln, dann gesammelt, anfangs im Folio-Format, ab 1584 reduziert auf Quart-Format. Serlios herbe Kritik an den Antiken im venezianischen Hoheitsgebiet, in Verona und Pola, ließ sich auf die Dauer kaum abweisen, seitdem mittelitalienische Architekten wie Jacopo Sansovino und andere den Klassizismus der römischen Hochrenaissance nach Venedig gebracht hatten. Trotzdem fand der venetische Patriotismus einen Weg, um Protest anzumelden: In die zweite Auflage des Antikenbuchs, die drei Jahre, nachdem Serlio Italien verlassen hatte, erschien, fügte der Verleger eine Änderung



ein: Er lenkte die Kritik an der Arena von Pola und damit auch an derjenigen von Verona auf das Kolosseum in Rom um. In der neuen Version des Textes wird das Kolosseum einem germanischen Architekten zugeschrieben, weil sein Stil der »maniera tedesca« nahe kommen soll. Diese groteske Verdrehung wurde in den folgenden venezianischen Editionen einschließlich sogar der lateinischen Übersetzung beibehalten, obwohl es sich offenkundig nur um eine freche Retourkutsche handelt. Die niederländischen, deutschen und französischen Übersetzungen der Renaissance, die nicht in Venedig erschienen, halten sich dagegen an den ursprünglichen Text Serlios.

Der besondere venezianisch-venetische Blick auf die Antike

Venedig ging wie gewöhnlich einen eigenen Weg. Die Architektur spiegelt zu Beginn der Renaissance die historische Verbindung mit Konstantinopel, seit Konstantin dem Großen der Erbin Roms als Metropole des Römischen Reichs. Diese Verbindung war grundlegend für das Selbstverständnis der Lagunenstadt, denn sie verschaffte ihr und ihrem Hoheitsgebiet eine staatsrechtliche Sonderstellung gegenüber Rom und dem mittelalterlichen Derivat des weströmischen Kaisertums. Die Architektur, die von der alten Metropole des Römischen Reichs ausging, die, wie man heute sagt, »byzantinische«



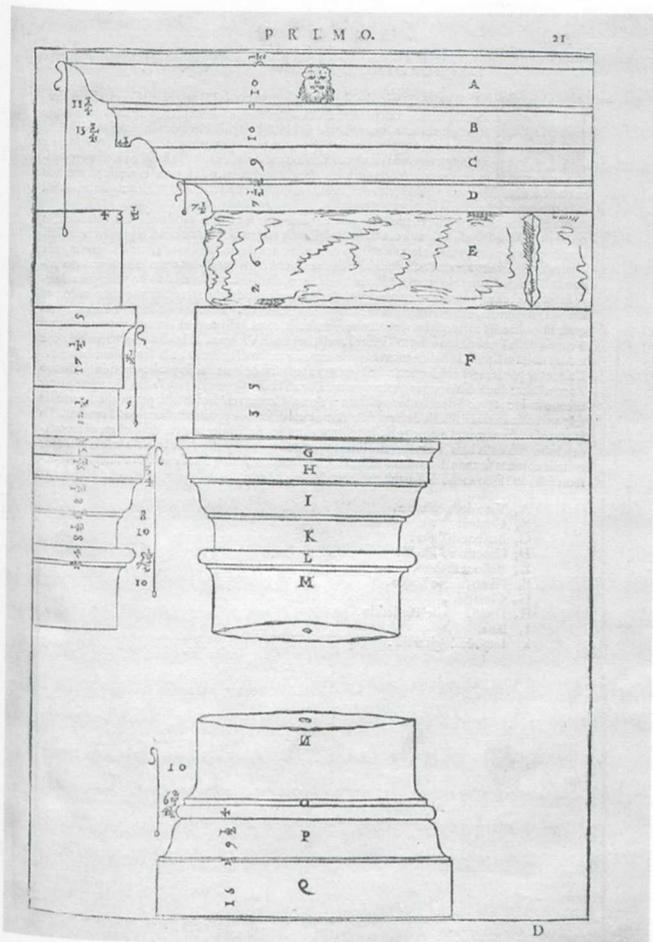
Tradition wurde hier zunächst als Leitlinie für die Renaissance der Antike in der Architektur genommen. Ähnlich wie sich die Florentiner ein einheimisches antikes Monument schufen, indem sie ihr romanisches Baptisterium um ca. ein Jahrtausend vordatierten, so verlegten die Venezianer die Gründung der mittelalterlichen Kirche S. Giacomo di Rialto mit der typisch »byzantinischen« Kreuzkuppeldisposition ins frühe 5. Jahrhundert und nahmen den angeblich antiken Gründungsbau ihrer Stadt zum Modell für die moderne Architektur. Palladio führte die Architektur im venezianischen Hoheitsbereich auf einen neuen Weg zur Antike. Er brachte das markanteste Element der antiken Architektur wieder zur Geltung: den freistehenden Portikus

mit dem Pathos seiner dichten Aneinanderreihung von Säulen. Damit näherte er sich der Antike mehr als die mittelitalienische Architektur der Renaissance. Dort tritt das Motiv nur ausnahmsweise auf. In Serlios Antikenbuch erscheint es höchstens am Rande; in seiner Säulenlehre spielt es überhaupt keine Rolle. Erstmals berücksichtigte Vignola die Interkolumnien in der Architekturtheorie (1562). Palladio übernahm das in seinen *Quattro libri dell'architettura* (1570). Aber während Vignola keinen Kommentar zu den Interkolumnien abgibt, demonstriert er mit einem gesonderten Buch über antike Tempel, dass sie ein wesentliches Element der Säulenlehre bilden sollten.

Auch in einem weiteren essenziellen Punkt übertraf Palladio die mittelitalienische Architekturtheorie darin, die Säulenlehre von der antiken Architektur abzuleiten. Im Vitruv-Kommentar des Daniele Barbaro (1556) stellt er dar, wie der etruskische Tempel nach Vitruv wirklich ausgesehen haben soll (Abb. 3). Aber dieser Bau war so primitiv, dass er oberhalb der Säulen nur aus Holzbalken konstruiert war. Dem stellt Palladio in seinem Architekturtraktat gegenüber, wie die tuskische Säulenordnung nach dem Zeugnis antiker Monumente in Stein gebildet sein soll (Abb. 4). Als Modell dafür nahm er ausgerechnet die beiden Arenen in Verona und Pola, die Serlio so heftig abqualifiziert hatte. Er hielt sich an die reiche Profilierung von deren Gliederung. Demnach bildet die tuskische Säulenordnung nicht eine vereinfachte Form der Dorica, sondern eine unklassische Version.

Scamozzis architekturtheoretische Studien

Vincenzo Scamozzi übernahm im Wesentlichen die beiden Neuerungen Palladios in die Architekturtheorie (*Idea dell'architettura universale*, 1615). Zudem strebte er ähnlich wie Palladio an, antike Bautypen mit Hilfe einer systematischen Auswertung der Monumente zu rekonstruieren. Während Palladio sich auf Tempel und Thermen konzentriert hatte, interessierte er sich vornehmlich für Schauspielbauten, Theater und Arenen. Ihnen wollte er das vierte Buch seiner *Idea* widmen. Aber er hat es nicht geschafft, das Thema vollständig zu behandeln.

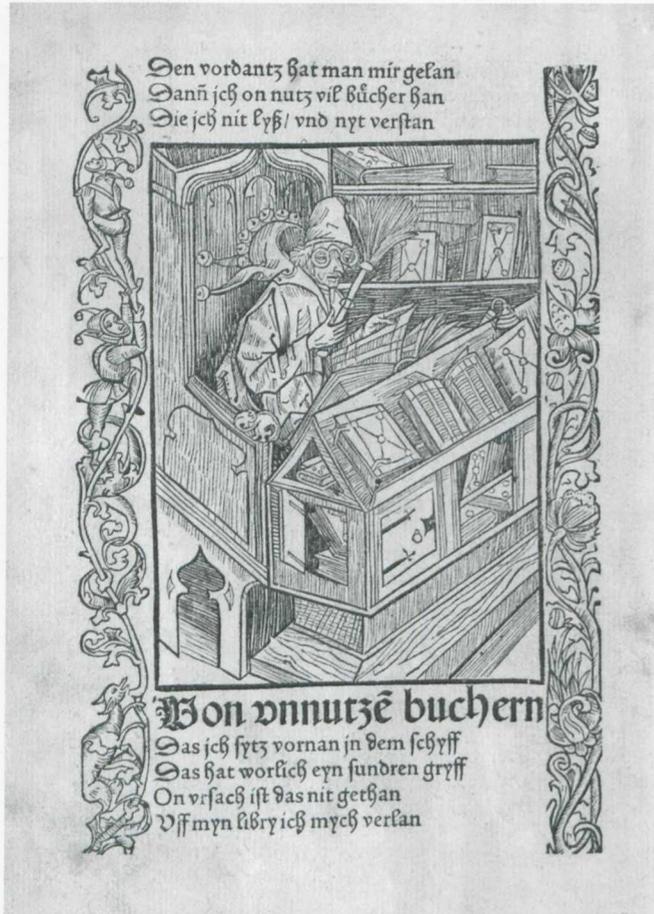


Nur ein Entwurf für das vierte Buch ist in einer Abschrift überliefert. Er konzentriert sich auf die Entwicklung der Schauspielhäuser, auf die historischen Umstände des Marcellustheaters und des Kolosseum, auf ihre Funktion und auf Vitruvs Abhandlung über Theater. Das Kolosseum behandelt Scamozzi schon in den Kommentaren zu einem Bilderbuch, das 1582 in unter dem Titel *Discorsi sopra l'antichità di Roma* erschien. Die *Idea dell'architettura universale* ist wie die vorangegangenen Architekturtraktate des 16. Jahrhunderts in italienischer Sprache abgefasst und reich illustriert. Scamozzi übernimmt ausdrücklich Serlios Absicht zu lehren, was an den antiken Werken gut oder schlecht ist, und danach auszuwählen, was rezipiert wird. Man dürfe

nicht diejenigen nachahmen, warnt er, die Bündel von Bauaufnahmen ansammelten, ohne kritisch zu sondieren, was für die moderne Architektur brauchbar ist. Die an der Praxis orientierten Züge verbindet Scamozzi mit der Absicht, ein gelehrtes Werk wie Albertis *De re aedificatoria* zu schaffen. Er breitet eine überbordende historische Gelehrsamkeit aus.

Im Ganzen verhielt sich Scamozzi bei seinen Studien zur Antike und zur Architekturtheorie wie ein Humanist. Er untersuchte die antiken Monumente und sorgte dafür, dass sie vermessen wurden, aber die Handarbeit überließ er anderen. Er wertete die Ergebnisse der Vermessungen höchstens aus. Er konzentrierte sich wie Alberti darauf, in den alten Schriften Hinweise zu finden, die Architektur betreffen. Darin glänzte er schon in den *Discorsi*. Er legte eine enorme Bibliothek an, die mit den besten Bibliotheken von Humanisten konkurrieren konnte. Zu ihr gehörten neben der architekturtheoretischen Literatur viele historiografische Werke, zudem Manuskripte von Filarete, Francesco di Giorgio und Leonardo. Scamozzi trat auch als Herausgeber auf. Er war es, der 1584 und 1600 alle sieben Bücher Serlios einschließlich des Siebten Buchs in einem Quart-Band edierte und die modifizierte Auflage von 1619 vorbereitete. Eine solche Aufgabe wurde sonst gewöhnlich von Literaten bzw. Gelehrten übernommen. So war es auch bei den Architekturtraktaten Vitruvs und Albertis. Serlios Werke bildeten eine Ausnahme. Sie wurden nördlich der Alpen schon vor Scamozzi von Künstlern herausgegeben, die sich durch besondere Gelehrsamkeit und Antikenkenntnis auszeichneten: Pieter Coecke van Aelst sorgte für die Verbreitung des Säulen- und Antikenbuchs übersetzt in diverse Landessprachen, Jacopo Strada gab das Manuskript von Serlios Siebtem Buch mit lateinischer Übersetzung in Druck.

Scamozzi bietet die seltene Gelegenheit zu verfolgen, wie ein Gelehrter Literatur las und verarbeitete. Er wollte, dass die Zeugnisse seiner Gelehrsamkeit der Nachwelt erhalten blieben. Er bestimmte, seine Bibliothek einschließlich seiner handschriftlichen Notizen geschlossen aufzubewahren. Die Bibliothek wurde trotzdem verstreut, aber wir kennen viele von den Büchern,



die er besaß, weil er sorgfältig Exlibris anbrachte. Von ihm sind die Exzerpte aus gut fünfzig antiken Schriften einschließlich eines alphabetisch angeordneten Verzeichnisses der exzerpierten Werke überliefert. Sie betreffen zumeist Geschichte, zudem einige andere Gebiete wie etwa die lexikalischen Schriften von Varro und Aulus Gellius. Das Verzeichnis führt auch Vitruv und Plinius auf, aber gerade diese Exzerpte, die für die Architektur besonders wichtig wären, fehlen. Im Jahr bevor die *Idea* erschien, publizierte der Historiker Francesco Sacchini eine lateinische Anleitung über die »Methode, Bücher effizient zu lesen.«⁴ Zunächst nur für Seminaristen bestimmt, erlebte das Werk über zwanzig Auflagen. Wesentlich für eine Lektüre, die gezielt die

Bildung fördert, ist nach Sacchini das Exzerpieren. Oft schlugen sich die Exzerpte bei der Drucklegung im 16. Jahrhundert als Indices oder Inhaltsverzeichnisse nieder. Scamozzi hat auch das aufgenommen: Er versah seine Serlio-Editionen mit ungewöhnlich ausführlichen Indices.

Zudem hat Scamozzi handschriftliche Anmerkungen bei seiner Lektüre notiert. Von Architekten sind solche Glossen selten bekannt. Bei Humanisten waren sie üblich. Zahllose literarische Werke sind voll von ihnen. Bekannte Beispiele dafür aus dem 15. Jahrhundert bilden die Glossen zu Vitruv von Angelo Poliziano und dem französischen Humanisten Guillaume Budé. Sebastian Brant verspottet im *Narrenschiff* eingebildete Gelehrte, die Bücher nur als Repräsentationsobjekte sammeln und mit dem Staubwedel sauber halten (Abb. 5). Offenbar sollte man besser Spuren der Lektüre hinterlassen. Auch die Gewohnheit zu Glossieren hat sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer häufiger im Druck niedergeschlagen. Die Texte werden dann am Rand von gedruckten »Annotationen«, Kommentaren, Erklärungen, Hinweisen, Zusammenfassungen etc. begleitet. Scamozzi hat besonders bei Texten, die Architektur betreffen, Spuren seiner Lektüre hinterlassen: so in Lucio Faunos *Führer zu den Antiken Roms* (1553), in der Giunta-Edition von Giorgio Vasaris *Viten* (1568), in Philandriers *Vitruv-Kommentar* (1544), in der lateinischen Version von Hans Blums *Säulenbuch* (1550), in Giovanni Battista Bertanos *Kommentar zu Vitruvs Beschreibung der ionischen Säulenordnung* (1558), in Daniele Barbaros *Vitruv-Kommentar* (1567) und in der frühesten Sammelausgabe von Serlios Büchern, die 1551 erschien; dort kommentiert er hauptsächlich die beiden interessantesten Bücher, diejenigen über die Säulenordnungen und die antiken Bauten. Die Indices zu Scamozzis Serlio-Editionen weisen nicht einfach darauf hin, was im Text steht, sondern kommentieren ihn oft wie Glossen.

Scamozzi wollte anscheinend, dass auch seine Glossen von der Nachwelt aufgenommen werden. Darauf weisen mehrere Besonderheiten von ihnen: Die Kommentare zu Hans Blum fasste er in lateinischer Sprache ab; manche Kommentare sind im Pluralis auctoris gehalten, den Sca-

mozzi generell für öffentliche Reden und akademische Schriften empfiehlt und in der *Idea* benutzt; einige Kommentare sind eigens signiert bzw. monogrammiert. Scamozzis Wille ging schon vor langer Zeit in Erfüllung: Seine Glossen zu Serlio wurden sorgsam ausgespart, als der Band an den Rändern beschnitten wurde. Tommaso Temanza hat die Glossen zu Blum und Bertani so wichtig genommen, dass er sie kopierte (1773). Eine Parallele dazu aus dem 16. Jahrhundert bildet die Abschrift der Glossen, die Budé in ein Exemplar der Vitruv-Ausgabe von 1497 geschrieben hatte.

Der Inhalt von Scamozzis Glossen ist sehr unterschiedlich geartet: Manchmal weist Scamozzi nur sachlich auf das hin, was im Text behandelt wird, oder er gibt Querverweise oder ergänzt Angaben von Schriften, auf die sich der Text bezieht oder die das gleiche Thema behandeln, meist antike Schriften, vor allem Vitruv, gelegentlich moderne Autoren. Manchmal notiert er persönliche Daten, die mit den Werken zusammenhängen: etwa wie er an Bertanos Traktat kam, welche Manuskripte in seine Hände gelangten und wo er exzerpierte; oder er stellt heraus, wie oft er Vitruv durchstudiert habe, um Barbaros Kommentar zu überprüfen; oder er behauptet, sein Vater habe als Junge noch Serlio gekannt – ein wichtiges Fakt für Scamozzis Vita, weil sein Vater für seine gehobene Bildung sorgte, anscheinend sein Interesse an Architekturtheorie anregte und die Serlio-Edition vorbereitete.

In Barbaros Vitruv-Kommentar beteiligt sich Scamozzi mit zahlreichen ausführlichen Glossen sachlich an der Deutung des Textes.⁵ Die Beschreibung der Konstruktion des dorischen Portals enthält offenbar eine Fehlstelle und ist deshalb besonders schwierig zu verstehen. Schon Serlio hat sich ausführlich damit auseinandergesetzt, und Barbaro stützt sich darauf, wie Scamozzi wiederholt anmerkt. Scamozzi legt sein Verständnis des Passus dar, begründet es und weist darauf hin, dass Vitruvs Angaben zu dunkel sind, um sie vollständig verstehen zu können. Zum Verständnis des vagen Begriffs »tholos«, den Vitruv beim runden Peripteros benutzt, ergänzt Scamozzi Stellen aus der antiken Literatur; zudem ist Vitruvs Text hier gelegentlich mehrdeutig; wie

man ihn richtig interpretieren soll, lässt sich aber, wie Scamozzi angibt, mit Hilfe der antiken Bauten entscheiden. Was Scamozzi dann unter runden Peripteroi einordnet, weicht allerdings weit ab von dem, was Vitruv beschreibt: nämlich außer den Rundtempeln am Tiber in Rom und von Tivoli auch S. Costanza als Rotunde mit innerem Umgang. Ausführlich kommentiert Scamozzi das Theater als sein besonderes Interessensgebiet. Teilweise hält er Barbaros Interpretation vernünftige sachliche Argumente entgegen; teilweise ergänzt er ihn mit den Angaben, die Julius Pollux über die Nutzung des Theaters, über die Gestaltung der Aufführungen und die Verteilung der Zuschauer, macht.

Scamozzis Glossen zu Serlios Architekturtraktat

Das Serlio-Exemplar, das Scamozzi glossiert hat, war wohl noch ein Erbstück seines Vaters. Vincenzo war erst drei Jahre alt, als es erschien. Für einige Glossen lässt sich ein *terminus post* bestimmen, der späteste zwei Jahre bevor Scamozzi Serlios Bücher neu edierte. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Glossen zur Vorbereitung der neuen Edition dienen sollten. Einige von ihnen, aber durchaus nicht die meisten, finden im kommentierten Index der neuen Ausgabe Entsprechungen. Manche Bemerkungen oder Korrekturen wären nützlich für die neue Ausgabe gewesen, trotzdem sind sie dort nicht berücksichtigt.

Bei Serlios Behandlung des Marcellustheaters und des Kolosseums geht Scamozzi so konkret wie in Barbaros Vitruv-Kommentar auf einzelne Fragen ein. In den *Discorsi* und im Serlio-Index behandelt er, wie die Zuschauer nach ihren sozialen Rängen verteilt waren. Zudem ist er daran interessiert, wie viel Platz für die Zuschauer zur Verfügung stand. In der *Idea* stellt er zusammen, wie viele Zuschauer die Schauspielhäuser nach den Angaben der antiken Literatur fassten. Im Entwurf für das vierte Buch der *Idea* kalkuliert er eigenständig auf der Basis von Berechnungen der Fläche, die für Sitzplätze zur Verfügung stand, wie viele Zuschauer ins Kolosseum passen könnten, und vergleicht das Ergebnis mit den Angaben in der antiken Literatur. Eine solche

6. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia...*, Venezia 1551, Kolosseum mit Scamozzis Korrektur des Querschnitts und Glossen dazu (Foto: H. Günther)

7. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia...*, Venezia 1551, Marcellustheater mit Glossen Scamozzis (Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Kalkulation notiert er in seinem Serlio-Exemplar auch für das Marcellustheater: Er berechnet aus dem Durchmesser, wie groß die Grundfläche war. Den Inhalt der Grundfläche teilt er durch die Menge der Zuschauer, die im antiken Regionen-Katalog angegeben ist. Die Art, wie Scamozzi hier kulturhistorisch wichtige Werte kritisch prüft, gleicht im Prinzip bereits der Methode moderner Archäologie.

Die Frage nach der Menge der Zuschauer hängt auch mit der Rekonstruktion des Aufrisses zusammen. Scamozzi rekonstruiert in Serlios Querschnitt des Kolosseums über den erhaltenen Teilen der Cavea eine weitere Sektion von Sitzstufen (Abb. 6). Dazu kommentiert er: Die obersten Stufen könnten für die Plebs bestimmt gewesen sein; sie hätten vielleicht aus Holz bestanden, um nicht viel zu beschweren, wie es auch beim Circus Maximus gewesen sei. Dafür spreche auch, dass die innere Mauer unter ihnen nur dünn sei. Die Gründe sind plausibel. Die modernen Archäologen stimmen deshalb mit der Rekonstruktion einer oberen Sektion von Stufen aus Holz generell überein.

Im Ganzen haben die Glossen zu Serlios Traktat einen anderen Tenor als diejenigen zu Barbaros Vitruv-Kommentar. Oft reagiert Scamozzi auf Serlios hauptsächliche Absicht zu lehren, zwischen guter und schlechter antiker Architektur zu unterscheiden, und auf die Voraussetzungen, die diese Unterscheidung tragen. Gerade die interessanten von seinen Glossen gleichen fast Aphorismen. Auch wenn sie ganz harmlos klingen, reißen sie mit wenigen Worten weite gedankliche Zusammenhänge an. Wir wollen einigen solchen Argumentationssträngen nachgehen. Um ihre Hintergründe nachzuvollziehen, haben wir oben die venezianische Sonderentwicklung angesprochen.

Kriterien der Bewertung antiker Architektur

Welche architektonischen Formen angemessen sein sollen, ergibt sich für Scamozzi wie für Serlio aus der »architektonischen Ratio«. Aber bei der Bestimmung dessen, was die architektonische Ratio ausmachen soll, gehen die Meinungen auseinander. Für Serlio gibt Vitruv

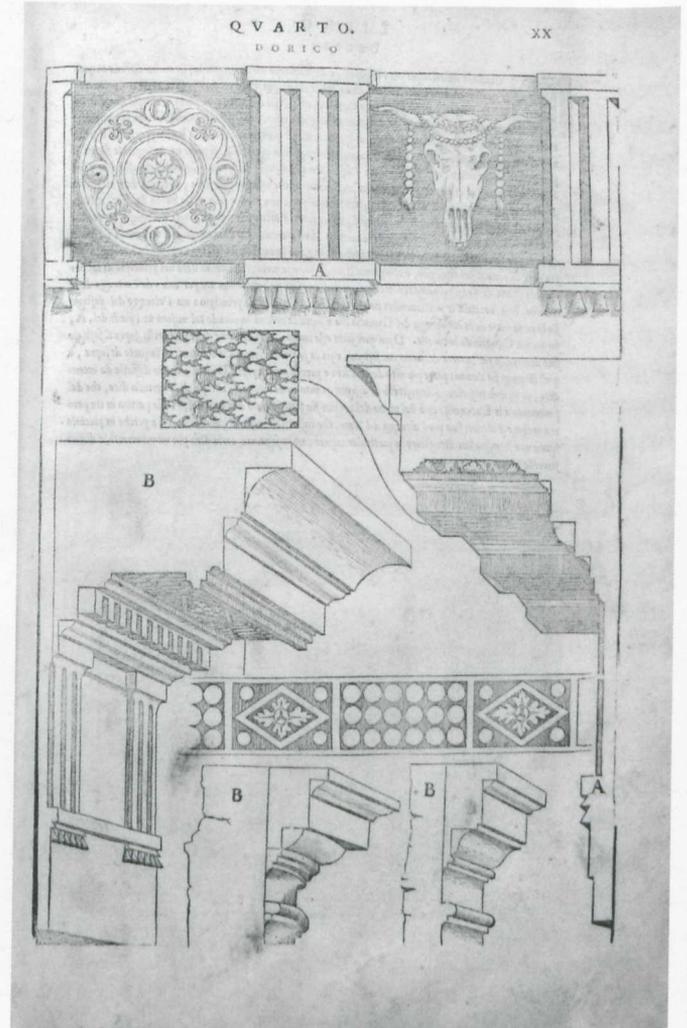
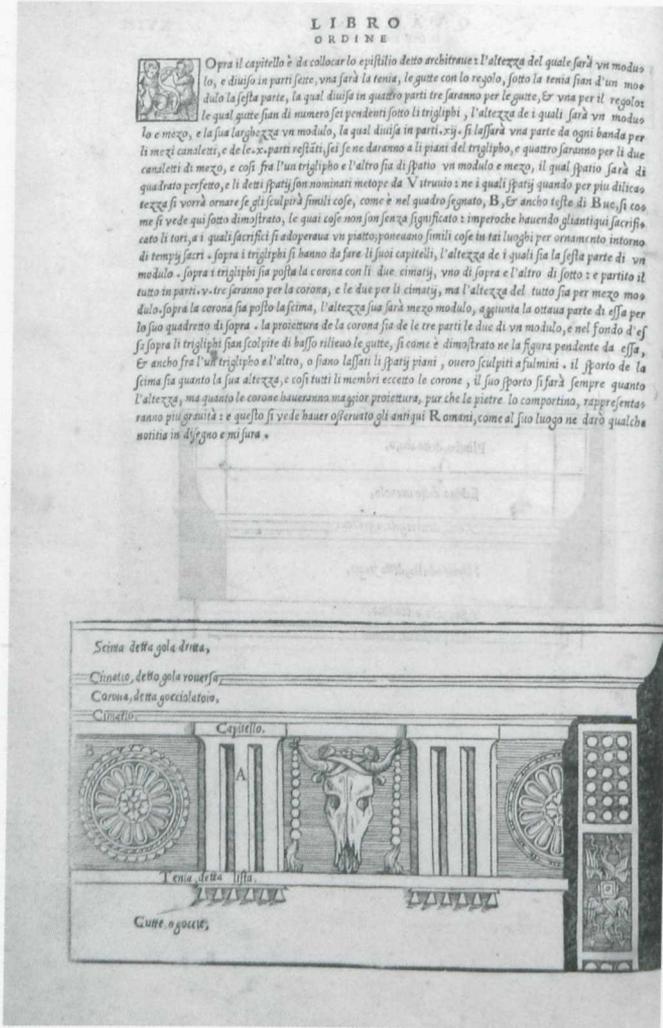
die Ratio wieder. Vignola nimmt daraufhin in seiner Säulenlehre die entgegengesetzte Position ein: Er erklärt die antiken Bauten für maßgeblich. Scamozzi vertritt ähnlich wie Palladio eine vermittelnde Position. Er meint, man brauche beide, Vitruv und die antiken Monumente, um die Ratio zu erfassen.

Das Marcellustheater zog in der Renaissance besonderes Interesse auf sich, nicht nur weil es bestätigt, dass ein römisches Theater ähnlich aussah wie es Vitruv beschreibt, sondern auch weil seine Gliederung als besonders gut gearbeitet galt und das beste Beispiel bildete für die sonst nur noch selten erhaltene dorische und ionische Säulenordnung. Deshalb behandelt Serlio hier die Säulenordnungen ausführlich und gibt eine dezidierte Grundsatzklärung für seine Lehrmeinung ab. Darauf reagiert Scamozzi mit vielen Glossen (Abb. 7). Oft setzt er an minimalen Details an.

Zum dorischen Gebälk notiert Scamozzi: »Vitruv macht das Gesims sehr schwach und dürftig an Gliedern; dafür lobt ihn Serlio, der diese Manier mag«⁶ (vgl. Abb. 8). Das klingt vordergründig so, als würde nur ein kleiner Geschmacksunterschied notiert. Das Gesims, das sich aus Vitruvs Beschreibung des dorischen Gebälks ergibt, wirkt wirklich etwas mager. Das liegt vor allem daran, dass Vitruv ausschließt, im Gesims des dorischen Gebälks Zahnschnitt anzubringen. Das Marcellustheater hält sich nicht an diese Richtlinie (Abb. 9). Obwohl Serlio der Gliederung des Marcellustheaters hohes Lob spendet, wertet er die Abweichung von Vitruv auch in diesem Fall als einen Fehler, den man, wie er mahnt, auf keinen Fall nachahmen dürfe.

Serlio ist hier so kategorisch, weil sich seine Kommentare im Antikenbuch eng an Vitruv halten. Scamozzi erklärt, man solle alles studieren, um beurteilen zu können, was von den bisher aufgestellten Regeln sinnvoll und was zu korrigieren sei. Daher hält er Serlios Versicherung, Vitruv bilde die höchste Autorität, ebenso apodiktisch entgegen: »Die Ratio muss schwerer wiegen als alle Autoritäten und antiken Bauten.«⁷ Vitruv leitet die Säulenordnungen vom Holzbau ab, und das wurde für die Renaissance im Zusammenhang mit der Ableitung aller Künste von der Natur zur theoretischen Grundlage

8. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1540, dorische Säulenordnung (Foto: H. Günther)
9. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia...*, Venezia 1551, dorische Architekturglieder, B Marcellustheater (Foto: H. Günther)



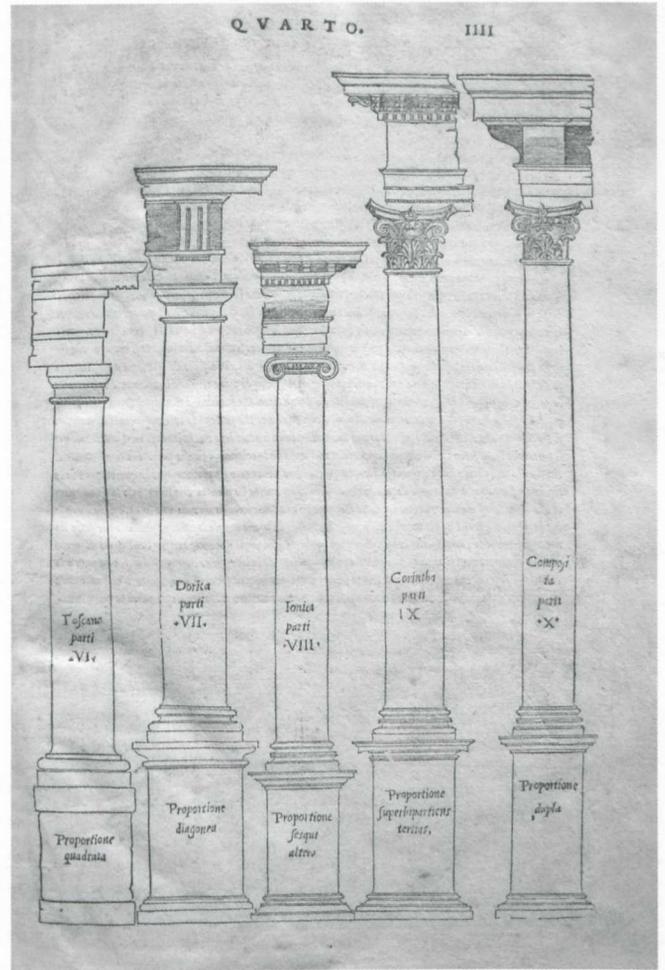
für die Architektur. Für das Gebälk ergibt sich daraus: Architrave entstanden aus den Querbalken über den Säulen, Triglyphen aus den Balken der Decke darüber, Konsolen im Gesims aus den Dachbalken, der Zahnschnitt aus den Latten darüber. Also darf der Zahnschnitt seiner Natur nach, wie Serlio immer wieder im Antikenbuch betont, nicht unterhalb von Konsolen angebracht werden. Trotzdem ist Zahnschnitt unter Konsolen ein ganz häufiges Motiv an antiken Gebälken, und das wurde oft in der Renaissance nachgeahmt; ein prominentes Beispiel dafür in Venedig bildet Sansovinos Li-

beria Marciana, die deutlich vom Marcellustheater beeinflusst ist. Unbeeindruckt davon bekräftigt Serlio, viele erhöhen gegen Vitruvs Haltung großes Geschrei, weil so viele Architekten nach Vitruv den Zahnschnitt unter den Konsolen angeordnet hätten, dass man in diesem Fall übernehmen dürfe, was man in der Antike sehe; aber dem stehe entgegen, dass man alles aus den Fugen hebe, wenn man die Prinzipien negiere. Da Scamozzi die Ableitung vom Holzbau als *ultima ratio* der Architektur ansieht, nimmt auch er sie wichtiger als die antike Architektur und lehnt in seiner Säulenleh-

re wie Serlio Zahnschnitt unter Konsolen ab. Warum der Zahnschnitt aber im dorischen Gebälk nicht angebracht sein soll, das geht aus Vitruvs Ableitung vom Holzbau nicht schlüssig hervor. Im Gegenteil, da hat er nach eben dieser Argumentation einen guten Sinn. Offenbar daher hält sich Scamozzi in diesem Punkt nicht an Vitruv, sondern an das Marcellustheater und übernimmt den Zahnschnitt im dorischen Gesims. Darauf bezieht sich die Notiz: »Vitruv macht das Gesims sehr schwach und dürftig an Gliedern [...]«. Scamozzi hat noch viel an Vitruvs Angaben zu den Gebälken auszusetzen, daher sagt er pauschal zu der folgenden Direktive Serlios, man müsse sich generell an die Proportionen halten, die Vitruv für das Gebälk festlegt: »Vitruv hat überhaupt keine Formen von Gesimsen und den übrigen (Teilen von) Gebälken beschrieben, die man guten Stil nennen könnte; aber so spricht er ja immer über die Sachen«. ⁸ In der *Idea* führt Scamozzi im Einzelnen aus, was er an Vitruvs Beschreibung von Gebälken für unangemessen hält.

In Scamozzis Augen ist Vitruv nicht nur deshalb mangelhaft, weil er sich nicht konsequent an die Ratio hält, sondern auch weil er unvollständig ist. Das berührt Serlios Angabe, besonders die Kapitelle und Kämpfer im Erdgeschoß des Marcellustheaters würden mit Vitruv übereinstimmen. Hier redet Serlio an der Sache vorbei. Die Kapitelle weichen von Vitruv ab; Serlio rät im Säulenbuch selbst, die dorischen Kapitelle ausnahmsweise wie am Marcellustheater statt wie bei Vitruv zu gestalten. Diese Unstimmigkeit übergeht Scamozzi, aber er korrigiert: »Vitruv schreibt weder über Kämpfer, noch über andere Elemente von Arkaden«. ⁹ Das ist richtig, Vitruv schreibt wirklich nichts darüber. Und dieser Mangel war für die Renaissance gravierend, denn Arkaden waren damals ein wesentliches Element der Architektur, viel wichtiger als die Portiken mit freistehenden Säulen, die Vitruv ausführlich behandelt. Seit Vignola wurde die Lücke in der Säulenlehre, die Vitruv hier offen lässt, gewöhnlich gefüllt, auch von Scamozzi.

Ebenso wurden andere Teile ergänzt, die bei Vitruv fehlen, aber inzwischen unabdingbar waren, so besonders die Piedestale (Abb. 10). Dazu nimmt Scamozzi in einer



Randnotiz zum Säulenbuch Stellung. Serlio räumt dort ein, Vitruv behandle Piedestale nicht und daher habe er sie eigenständig ergänzt. In der antiken Architektur treten Piedestale selten auf, aber die Renaissance brauchte sie nach ihrem strikten Ordnungssinn zur Vermittlung zwischen Säulen und Wand. Serlio richtet sich bei der Gestaltung der Piedestale nach den Triumphbögen als den prominentesten von den wenigen antiken Beispielen für das Element. Damit hat er allerdings nur ein Vorbild für die Korinthia. Die übrigen Piedestale ergänzt er nach dem Prinzip, dass alle Säulenordnungen grundsätzlich die gleichen Arten von Elementen haben müssen, und gestaltet sie nach dem Prinzip, dass die Säulen-

ordnungen zunehmend reicher und eleganter werden. Scamozzi hält sich wie üblich an diese Systematik. In seiner Glosse trägt er zur Rechtfertigung Stellen bei Vitruv und von anderen antiken Autoren zusammen, die rechtfertigen sollen, Piedestale zu ergänzen.

Ungeachtet seiner apodiktischen Berufung auf Vitruv durchbricht Serlio in seiner Säulenlehre dessen Regeln, so etwa auch bei der Gestaltung des korinthischen Kapitells. Da hält er sich, wie es in diesem Fall längst üblich war, lieber an besonders geschätzte antike Monumente wie das Pantheon oder den Trajansbogen in Ancona. Scamozzi weist in einer Glosse darauf hin, dass Serlio an dieser Stelle selbst seiner unbedingten Berufung auf Vitruv widerspricht. Das ist mehr als ein Detail, auch wenn der Hinweis nur auf eine minimale Diskrepanz aufmerksam macht. Hier erweist sich generell, dass Vitruvs Regeln eben doch keine sichere Maxime bilden, nicht einmal für Serlio, und dass es nötig ist, sich auch an den guten antiken Bauten zu orientieren.

Entwicklung der antiken Architektur

Bei seiner Besprechung des Marcellustheaters schwärmt Serlio von den »wunderbaren Werken der Griechen, die fast alle ausgelöscht und zerstört sind; wer sie sehen könnte, würde sicher »urteilen, dass die griechischen Sachen die römischen bei Weitem überragen«. ¹⁰ Scamozzi kommentiert trocken: »Da die Werke der Griechen nicht mehr existieren, kann man sie nicht mit denjenigen der Römer vergleichen oder höher schätzen als sie«. Das ist logisch. Ungeachtet dessen, dass der Parthenon damals noch völlig erhalten aufrecht stand, war im Westen so gut wie nichts von der griechischen Architektur aus eigener Anschauung bekannt. Nur, angesichts der eindrucksvollen antiken Berichte über griechische Bauten kann man Serlios Erwartung nachfühlen. Scamozzi betreibt hier aber nicht pure Kasuistik. Eigentlich geht es ihm wieder um das grundlegende Problem, wie begründet man entweder die Priorität Vitruvs vor den antiken Bauten oder die Priorität der antiken Bauten vor Vitruv. Serlio vertritt die seinerzeit verbreitete Auffassung, dass die gute Architektur unter den Griechen entstand, von

denen erben sie die Römer seit Augustus, aber im Lauf der Kaiserzeit verlor sie ebenso wie die bildenden Künste an Qualität. Die Gestaltung der Diokletiansthermen ist für ihn nicht mehr angemessen. Ja, er weist darauf hin, dass schon der vermeintliche Friedenstempel des Vespasian (nach heutiger Auffassung die Maxentiusbasilika) ähnlich gravierende Missbildungen aufweise, obwohl ihn Plinius als einen der schönsten Bauten, die es je gegeben habe, rühmt. Vitruv schrieb sein Architekturtraktat in der goldenen Ära des Augustus. Er widmete es dem Kaiser gewissermaßen als Leitlinie für die von Sueton gefeierte Erneuerung Roms von einer primitiven Stadt aus Ziegeln zu einer glänzenden Metropole aus Marmor. Dabei orientierte er sich offenkundig an der kunstvollen Architektur, die die Griechen entwickelt hatten. Das spricht Serlio in seinen Erklärungen zum Marcellustheater an, und dagegen wendet sich Scamozzi in seiner Glosse.

Scamozzi nimmt eine Entwicklung der Architektur an, die einer universalgeschichtlichen Gesetzmäßigkeit folgt. In der *Idea* führt er dafür die Metapher vom natürlichen Wachstum ein: Die Architektur wurde, wie man allgemein annahm, im nahen Osten, in Ägypten und Babylon geboren und blühte dann in Griechenland jugendlich auf, aber erst bei den Römern, in der Spätzeit der Republik und unter den »guten Kaisern«, wie er sagt, wurde sie allmählich erwachsen. ¹¹ Daraus folgt: Sie hatte unter den Griechen noch nicht das Qualitätsniveau Vitruvs erreicht, und sie gelangte erst nach Vitruv zu ihrer vollen künstlerischen Reife. Die römischen Bauten übertrafen demnach diejenigen der Griechen, wie Scamozzi ausdrücklich feststellt – obwohl er diejenigen der Griechen so wenig wie Serlio kannte. Die Ratio kommt nach seiner Meinung in den römischen Bauten besser zum Ausdruck als bei Vitruv, weil die prominentesten von ihnen nach Vitruv entstanden. Diese Version der Entwicklung hält Scamozzi Serlio in seinem Index entgegen. Zudem bringt Scamozzi ausnahmsweise einmal zur Sprache, wie viel Vitruv von der römischen Architektur noch nicht gesehen haben konnte. In den Glossen zu Barbaros Vitruv-Edition und zu Bertano weist er darauf hin, dass Vitruv anscheinend nicht ein-

mal mehr den Bau des Pantheons erlebt habe. So begründet er, dass Vitruv keinen Bau in der Art des Pantheons berücksichtigt, obwohl es in den Augen der Renaissance als Höhepunkt der römischen Architektur erschien. Damals nahm man an, der heutige Bau sei identisch mit demjenigen, den Agrippa zu Ehren von Augustus errichten ließ. Durch den weiteren Aufstieg der Architektur in der Zeit nach Vitruv erklärt sich für Scamozzi dann auch, dass so ideale Bauten wie das Pantheon in ihrer Gliederung von Vitruv abweichen. Diese in der Renaissance oft beobachtete und viel diskutierte Abweichung spricht auch Serlio an. Scamozzi kommentiert, was Serlio dazu sagt, im Index und in den Glossen.

Die bekannten historischen Fakten hätten es Scamozzi erlaubt, das Marcellustheater ebenfalls nach Vitruv zu datieren, um den Umgang mit dem Zahnschnitt im dorischen Gebälk und die Lücken bei Vitruv zu erklären. Allerdings für die Renaissance, Scamozzi eingeschlossen, wies das Marcellustheater bei aller Qualität seiner Gliederung unabweisbar zumindest einen Fehler auf: Den dorischen Säulen fehlen Basen. Nach dem Prinzip des einheitlichen Satzes von Elementen brauchten alle Säulen in der Renaissance Basen (Abb. 10). Ihr Fehlen an der Dorica des Marcellustheaters erklärt Scamozzi damit, dass in der römischen Architektur Spolien von fremden Bauten eingesetzt worden seien. Dies Phänomen war damals gut bekannt. Serlio und andere bewerteten es negativ. Sie bezogen es vernünftigerweise auf römische Spolien, die in der Spätantike in Bauten eingesetzt wurden, und werteten es als Zeugnis für die Flüchtigkeit des Bauens und für die abfallende Qualität der Architektur. Scamozzi geht dagegen von den antiken Berichten aus, dass die Römer, als sie Griechenland und Süditalien eroberten, alles, was ihnen gefiel, mitnahmen. Die alten Autoren meinten besonders Bildwerke, aber er überträgt diese Nachricht auch auf Architekturglieder und nimmt dann an, die Römer hätten die geraubten griechischen Spolien in ihre Bauten eingesetzt. Diese Theorie legt er in der *Idea* dar. Beim Marcellustheater sieht man, in welcher Absicht er sie bei einzelnen Bauten anwendet. Er entschuldigt generell schlechte Architekturglieder bei späteren römischen Bauten, vor deren

Nachahmung Serlio generell warnt: »Der Grund dafür, dass einige Elemente der Bauten unförmig sind, ist, weil sie aus den Spolien von anderen Bauten zusammengesetzt wurden.«¹² Nach Scamozzis Gesetz vom stetigen Wachstum der Qualität ist es natürlich, dass die alten Spolien schlechter als die neuen Bauten sind.

In der *Idea* geht Scamozzi auch auf die Entstehung der Architektur vor ihrer jugendlichen Blüte unter den Griechen ein. Serlios Antikenbuch gibt ihm einmal Gelegenheit, dieses Gebiet zu kommentieren. Entgegen der sonstigen unhistorischen Haltung des Werks, wird am Ende der damals berühmte Bericht des Diodorus Siculus über Alt-Ägypten wiedergegeben. Dieser Anhang ist verbunden mit der Präsentation der Cheops-Pyramide und der Sphinx von Gizeh nach dem Bericht des Marco Grimani, der sie besucht und vermessen hatte. An dieser Stelle demonstriert Scamozzi seine immense Bildung gewissermaßen in Konkurrenz zu Serlio. Er ergänzt Serlios Quellen um viele weitere antike Kommentare zu den ägyptischen Monumenten und zitiert einen Bericht von 1516 darüber, der Serlio entgangen ist.

Gestaltung der tuskischen Säulenordnung nach venetischen Vorbildern

Italien, stellt Scamozzi in der *Idea* fest, sei seit der Sintflut bis zu den Römern von den Etruskern beherrscht gewesen. Man habe dort nur mit der tuskischen Säulenordnung und wie die Ägypter mit Rustica gebaut. Erst danach hätten die Griechen die klassischen Säulenordnungen Dorisch, Ionisch, Korinthisch erfunden. Die Ähnlichkeiten zwischen tuskischer und dorischer Säulenordnung erklären sich demnach am ehesten damit, dass die Griechen die Etrusker nachahmten. Die Griechen sollen auch die Disposition ihrer Tempel von den Etruskern übernommen haben. Hier bestimmt offenbar italienischer Patriotismus den Gang der Argumentation. Ähnlich hatten bereits vorher französische Humanisten einschließlich Jean Lemaire de Belge die historischen Verhältnisse unter Bezug auf Frankreich auf den Kopf gestellt.

Scamozzi nähert die tuskische Säulenordnung noch wei-

ter als bisher der Dorica an, indem er Metopen und Triglyphen als Derivate vom primitiven Holzbau einfügt. Aber er blieb wie Palladio bei der reichen Profilierung der Elemente nach dem Vorbild der Arenen von Verona und Pola. Eine Begründung dafür gibt er nicht. Er behauptet, es gebe noch viele Reste etruskischer Bauten. Aber was er dann davon aufzählt, ist ein Konglomerat von literarischen Berichten, rustizierten Bauten aller Art, toskanischen Bauten aus späteren Zeiten oder Rudimenten, die für die Gestaltung von Säulenordnungen unergiebig waren.

Eine Glosse Scamozzis erhellt, weshalb er und Palladio die Arenen von Pola und Verona zum Vorbild für die Gestaltung der tuskischen Säulenordnung nehmen konnten. Bei Serlios Präsentation der Arena von Verona schreibt Scamozzi eine Inschrift ab, die angibt, der Bau sei 503 Jahre nach der Gründung Roms gestiftet worden, also nach damaliger Berechnung der Gründung Roms 250 v. Chr. Die Inschrift wird 1550 erstmals angeführt. 1540 war von ihr noch nicht die Rede. Sarayna und andere datierten die Arena von Verona in die Augusteische Ära.

Scamozzi ergänzt zur Inschrift nur, wie lange ihr zur Folge die Arena nach der Erschaffung der Welt und nach der Eroberung Trojas entstanden sei. Aber es ist ohnehin offenkundig, was sich aus der Datierung ergibt: Die Arena von Verona und – wegen der stilistischen Ähnlichkeit mit ihr – diejenige von Pola datieren so früh, dass Palladio von ihnen ableiten konnte, wie die älteste italische Steinarchitektur aussah. Das bedeutete eine entschiedene Aufwertung der venetischen Antiken. Mit Serlio gab Palladio offenbar zu, dass die Arenen grob im Stil sind, aber das erklärte sich nun durch ihr enorm hohes Alter. Die frühen Italer oder die Etrusker beherrschten die Kunst der Architektur eben noch nicht so gut wie die Römer. Für Palladio ergab sich anscheinend, dass im Veneto die einzigen Bauten stehen, die vom originalen italischen Stil geprägt sind, während die anderen Regionen nur Bauten besitzen, deren Stil dem griechischen Fremdimport folgt. So vorteilhaft diese neue Version aus patriotischer Warte war, für die Bau Praxis hatte sie kaum Bedeutung. Da hielten sich Palladio und Scamozzi an Serlios Prinzip der Vereinfachung.

Im 18. Jahrhundert hatte sich bereits herausgestellt, dass die Inschrift eine Fälschung war. Die Konstruktion der Geschichte nach den eigenen ideologischen Richtlinien mit Hilfe einer Fälschung hatte in der venezianischen Renaissance Tradition. Auch die Datierung von S. Giacomo di Rialto in die Antike als Gründungsbau von Venedig beruhte auf einem gefälschten Dokument.

Neben der Ratio bildet Patriotismus eine wesentliche Grundlage, auf der Scamozzi seine Entwicklung der Architektur konstruiert, und so lässt auch er Serlio dafür büßen, dass er die venetischen Antiken schlecht gemacht hat. Serlios Angabe, dass er die Aufnahmen der Bauten von Pola von einem fremden Vermesser übernommen habe, gibt ihm Gelegenheit, Saraynas Polemik aufzugreifen. In einer Glosse und im Index kommentiert er, hier sehe man, dass Serlio überhaupt keine Bauten selbst vermessen habe. In einem Kommentar zu Vasaris Angabe, Peruzzi habe ein Antikenbuch und einen Vitruv-Kommentar begonnen, knüpft er an die späteren Unterstellungen an, Serlio sei ein Plagiator; er merkt dazu an, das sei vielleicht das Buch, das unter Serlios Namen herausgekommen sei. Im übrigen nimmt er bei seinen Glossen zu den *Viten* immer wieder die Gelegenheit wahr, seinen Patriotismus gegen denjenigen Vasaris zu stellen: Er weist die schlechte Beurteilung seines Landmanns Fra Giocondo in den *Viten* zurück, dagegen findet er nichts Gutes an Albertis Fassade von S. Maria Novella, an Vasaris Uffizien und an Michelangelos gesamten Bauten; die Fassade von S. Maria Novella, schiebt er nach, gleiche im Stil der »maniera tedesca«¹³ – da erhalten die Florentiner, was Serlio den venetischen Antiken angehängt hatte. Vasaris stolze Behauptung, die Kuppel des Florentiner Doms sei besser gemacht als die Kuppeln der antiken Bauten einschließlich sogar des Pantheons, ist für ihn »der Unsinn, den die Florentiner Angeber gern sagen [...]«. ¹⁴ Und als Vasari auftrumpft, die Antiken hätten mit ihren Bauten nie eine solche Höhe erreicht wie die Florentiner Kuppel, setzt er dagegen: »Wir sehen nur einen kleinen Teil von ihren Bauten«. ¹⁵ Diese Art von Argumentation haben wir schon kennengelernt, aber hier wird sie rein kasuistisch eingesetzt.

Scamozzis Glossen mögen teilweise etwas minimalistisch wirken, aber sie sind charakteristisch für die Architekturtheorie der Renaissance und sogar für die Geisteshaltung der Renaissance im Ganzen. Man denke nur daran, wie hitzig sich große Humanisten wegen der Schreibweise einzelner Buchstaben etc. befiedelten. Konkrete Sachverhalte wurden damals vielfach wichtiger genommen als ein weitgespannter philosophischer Überbau. Das bestätigt Scamozzi ausdrücklich für sich selbst in der *Idea*. Diese Haltung unterscheidet die Renaissance vom Mittelalter. Sie markiert den Beginn der Neuzeit. Scamozzis Urteile über winzige Details bringen am Ende elementare Grundlagen der Architekturtheorie zum Ausdruck. Konsequenter Rationalismus galt als oberstes Gebot, auch wenn die Normen, an denen sich die Ratio orientierte, aus der zeitlichen Distanz weniger naturgegeben erscheinen, als damals angenommen wurde. Die Systematik der Säulenlehre und mancher Arten von architektonischer Disposition wurde der Antike entgegen der Realität übergestülpt. Sie resultierte aus einem strikten Ordnungsdenken, das eher aus dem Mittelalter stammte. Die Argumentation folgte nicht so konsequent abstrakter Logik, wie sie für sich in Anspruch nahm, sondern war auch von humanen Gefühlen getragen, besonders oft von der Anhänglichkeit an das eigene Land. Wie die Historiker immer wieder betonen, bildet das Aufkommen des nationalen Selbstbewusstseins einen der charakteristischen Züge der Renaissance. Scamozzis Glossen verdeutlichen, wie die Ansprüche oder Wünsche, die sich daraus ergaben, zur Konstruktion historischer Verhältnisse umgeformt wurden.

¹ In einer kommentierten Edition der Glossen Scamozzis werde ich das, was hier angeklungen ist, ausführlicher und mit Nachweisen behandeln. Grundlegend für Scamozzi ist der Katalog zur Ausstellung *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, hg. v. FRANCO BARBIERI u. GUIDO BELTRAMINI, Vicenza 2003. Zu Serlio vgl. neuerdings besonders *Sebastiano Serlio a Lyon. Architecture et Imprimerie*, hg. v. SYLVIE DESWARTE-ROSA, Lyon 2004. MAGALI VÈNE, *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*, Paris 2007. Zu Serlios Richtlinien, auf die Scamozzi in seinen Glossen reagiert, vgl. HUBERTUS GÜNTHER, »Das geistige Erbe Peruzzis im dritten und vierten Buch des Sebastiano Serlio«, in *Les traités d'architecture*, hg. v. JEAN GUILLAUME, Paris 1988, S. 227–245. DERS., »Sebastiano Serlios Lehrprogramm«, in *Fund-Stücke Spuren-Suche. Festschrift für Georges Descoedres*, hg. v. ADRIANO BOSCHETTI u.a., Berlin 2011, S. 495–518. Zum besonderen Blick auf die Antike im Veneto HUBERTUS GÜNTHER, »Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur«, in *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. v. PAUL VON NAREDI-RAINER (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck N.F., 2), Berlin 2001, S. 104–143. Zu Scamozzis Glossen cf. »Vincenzo Scamozzi. Lektüren eines gelehrten Architekten«, *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, Special Issue Nov. 2012, <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-oct-dec/special-issue-scamozzi/>

² GUILLAUME PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Roma 1544, S. 137f.

³ EGNAZIO DANTI, *Le due regole della prospettiva pratica di J. Barozzi da Vignola*, Roma 1583, S. 82.

⁴ FRANCESCO SACCHINI, *De ratione libros cum profectu legendi libellus*, Ingolstadt 1614.

⁵ BRANKO MITROVIC und VITTORIA SENES, »Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius's De architectura«, *Annali di Architettura*, 14 (2002), S. 195–213.

⁶ SEBASTIANO SERLIO, *Il terzo libro*, in der Sammelausgabe der Bücher 1 bis 5, Venezia 1551, Exemplar aus Scamozzis Besitz (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), S. 46.

⁷ Scamozzi in SERLIO 1551 [MÜNCHEN] (Anm. 6), *ibid.*

⁸ Scamozzi in SERLIO 1551 [MÜNCHEN] (Anm. 6), *ibid.*

⁹ Scamozzi in SERLIO 1551 [MÜNCHEN] (Anm. 6), *ibid.*

¹⁰ Scamozzi in SERLIO 1551 [MÜNCHEN] (Anm. 6), *ibid.*

¹¹ VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615, S. 9, 56ff.

¹² SERLIO 1551 (Anm. 6), *ibid.*

¹³ LUCIA COLLAVO, »L'esemplare dell'edizione giuntina de *Le Vite* di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi«, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 29 (2005), S. 1–213, Nr. 53, 60, 184, 200.

¹⁴ COLLAVO 2005 (Anm. 13), Nr. 162.

¹⁵ COLLAVO 2005 (Anm. 13), Nr. 174.