Eirene XLVIII, 2012, pp. 60–81 Originalveröffentlichung in: Eirene 48 (2012), S. 60-81

Antike Bauten im Venezianischen Hoheitsbereich. Historische Einordnung und Bewertung in der Renaissance, Einfluss auf die Säulenlehre Palladios und Scamozzis

HUBERTUS GÜNTHER
Zürich

„Der Architekt des Kolosseum war nach Serlios Meinung ein Deutscher". Das gibt der Index der ersten Sammelausgabe von Serlios sieben Büchern an, die in drei Auflagen von 1584 bis 1619 erschien.[1] Der Architekt Vincenzo Scamozzi hat sie herausgegeben und mit dem Index versehen. „Deutscher" bedeutet hier ungefähr soviel wie Germane. Der Eintrag klingt unglaublich, wo doch das Kolosseum in der Renaissance wie schon im Mittelalter einer der berühmtesten Bauten der Antike war und Serlio ausführlich darlegt, die alten Römer hätten am Koloseum demonstriert, daß sie Herren des Universum seien (Abb. 1).[2] Wie soll man sich zudem einen „Deutschen" als Architekt dieses technisch und künstlerisch hoch entwickelten Monuments vorstellen, das unter Vespasian (72–80 n.Chr.) errichtet wurde, während die Germanen in Mitteleuropa noch zur Zeit von Tacitus („Germania", 98 n. Chr.) verstreut in Holzhütten zwischen Wäldern lebten? Diese Umstände waren zu Serlios Zeit schon gut bekannt. Dennoch entspricht Scamozzis Hinweis wirklich dem Text, auf den der Index verweist. Der Text gehört zum „Dritten Buch, in dem die antiken Bauten beschrieben sind". Serlio stellt in dem Werk nicht nur antike Bauten vor, sondern verfolgt zudem ausdrücklich das Ziel zu lehren, zwischen guter und schlechter Architektur zu unterscheiden.[3]

Die Wertung der künstlerischen Qualität richtet sich meist apodiktisch danach, wie genau die Gliederung mit Vitruvs Regeln übereinstimmt. Dementsprechend wird die Arena von Pula behandelt (Abb. 2): „Der Stil dieser Gliederung unterscheidet sich, wie man sieht, sehr von der in Rom (üblichen), und ich für meinen Teil würde eine solche Gliederung wie diejenige am Amphitheater von Rom (dem Kolosseum) nicht in meinen Werken machen, aber diejenige des Baus von Pula würde ich sehr wohl nehmen, denn sie ist besser im Stil und besser verstanden, und ich halte es für sicher, daß jener ein anderer Architekt war als dieser und sogar daß er Deutscher war, denn die Gliederung des Kolosseum

[1] „Architetto del Coliseo, per opinione del Serlio fù tedesco 25.t.30" (richtig muß es heißen: 85.t.30). S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Venedig 1584/1600/1619 (weiter Serlio 1584). Vgl. M. Beltramini, *„Indice copiosissimo" e „Discorso sull'architettura" nell'opera completa del Serlio*, in: F. Barbieri – G. Beltramini (eds.), *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, Vicenza 2003, S. 245–251.

[2] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 80v (*Il terzo libro, nel qual si figurano & descrivono le antichità di Roma & le altre, che sono in Italia & fuori d'Italia*).

[3] H. Günther, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm. Spuren von architektonischen Leitlinien im dritten und vierten Buch*, in: A. Boschetti et alii (eds.), *Fund-Stücke Spuren-Suche*, Berlin 2011, S. 495–518. Meine Schriften stehen im Internet unter http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/search.cgi.

hat etliches vom deutschen Stil".[4] „Deutscher Stil", in Italienisch „maniera tedesca", später auch „gotisch" genannt, bedeutete in der Renaissance den Stil von Bauten aus der Zeit zwischen Antike und Renaissance der Antike ungeachtet aller Wandlungen, die er von den Vorformen der Romanik bis zur Gotik durchgemacht hat, und diesen Stil qualifizierten die Italiener damals meist pauschal als barbarisch ab.[5] Der Text fällt über das Kolosseum das härteste Verdikt, das man sich denken konnte. Und das steht auch noch in dem am weitesten verbreiteten Antikenbuch der Renaissance.

In Wahrheit geht das Verdikt über das Kolosseum nicht auf Serlio selbst zurück. In der Erstausgabe des „Dritten Buchs" (1540) erscheint es nämlich noch nicht. Aber es wurde gleich drei Jahre nach Serlios Übersiedlung von Venedig nach Frankreich in die zweite Auflage (1544) eingefügt, zusammen mit einigen irrelevanten redaktionellen Korrekturen an anderen Stellen; dann übernahmen es die Sammelausgeben von Serlios ersten fünf Büchern, die ab 1551 erschienen, und von dort gelangte es in Scamozzis Sammelausgaben der sieben Bücher. Es ging auch in die romanischen Übersetzungen des dritten Buchs ein.[6] Scamozzis Ausgaben hat man in neuerer Zeit am ehesten vor Augen, wenn man an Serlio denkt, weil sie mehrfach reproduziert wurden (1964, 1978). Aber niemand hat sich an dem seltsamen Passus über das Kolosseum gestört.

Das, was Serlio ursprünglich geschrieben hat, ist ebenfalls überraschend. Er vergleicht den Stil (maniera) der Arena von Pula nicht mit dem Kolosseum, sondern mit dem römischen Theater am Monte Zaro von Pula, das damals noch gut erhalten war (im 17. Jh. zerstört) und das auch separat im „Dritten Buch" vorgestellt ist.[7] Das Theater am Monte Zaro mit seiner gut vitruvianisch korinthischen Säulenordnung beurteilt Serlio beifällig und stellt es auf das gleiche Niveau wie die vorbildlichen römischen Bauten. Die Arena kritisiert er dagegen, weil die Gliederung weit von den Regeln der Säulenordnungen abweicht: „Der Stil dieser Gliederung unterscheidet sich, wie man sieht, sehr von der in Rom (üblichen), und ich für meinen Teil würde so eine Gliederung nicht in meinen Werken machen, aber diejenige des Theaters von Pula würde ich sehr wohl nehmen, denn sie ist besser im Stil und besser verstanden, und ich halte es für sicher, daß jener ein anderer Architekt war als dieser und sogar daß er Deutscher war, denn die Gliederung hat etliches vom deutschen Stil".[8] Serlio meint also die Arena von Pula mit seiner Zuschreibung an einen deutschen Architekten und seiner stilistischen Einordnung unter die „maniera tedesca".

---

[4] „La maniera di questi scorniciamenti è molto differente da quelle di Roma, *ma* come si può vedere e io per me non faria cornici *come quelle del Anfiteatro di Roma* nelle mie opere: ma di quelle dell'*edificio* di Pola si bene me ne serviria: perche elle sono di miglior maniera e megio intese, e tengo per certo che quel fusse un'altro Architetto differente da questo e per aventura questo fu Tedesco percioche le cornici *del Coliseo* hanno alquanto della maniera tedesca". Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 85v (Terzo libro).

Architetto differente da questo e per aventura questo fu Tedesco percioche le cornici *del Coliseo* hanno alquanto della maniera tedesca". Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 85v (*Terzo libro*).

[5] G. Costa, *Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*, Neapel 1977; M. Brandis, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance...*, Weimar 2002; H. Günther, *Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009, S. 197–206.

[6] Die französische und die spanische Übersetzung der Bücher 3–4, die 1550 bzw. 1552 erschienen, übernehmen die 1544 eingefügte Veränderung. Die niederländische Übersetzung des 3. Buchs, die Pieter Coecke van Aelst 1546 in Antwerpen herausgab und alle folgenden niederländischen Übersetzungen richten sich dagegen nach Serlios originalem Text in der ersten Auflage des 3. Buchs von 1540. Nach der niederländischen Übersetzung (in der Sammelausgabe Amsterdam 1606) richten sich die deutschen und englischen Übersetzungen der Bücher 1–5, die ab 1608 bzw. ab 1611 erschienen. Also auch sie bleiben beim originalen Text.

[7] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 71v–73r.

[8] „La maniera di questi corniciamenti è molto differente da quelle di Roma, come si può vedere & io per me non faria tal cornice nelle mie opere: ma di quelle del teatro di Pola si bene me ne serviria: perche elle sono di miglior maniera e megio intese, e tengo per certo che quel fusse un'altro Architetto differente da questo e per aventura questo fu Tedesco percioche le cornici hanno alquanto della maniera tedesca". S. Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma e le altre, che sono in Italia e fuori d'Italia*, Venedig 1540, S. 78.

Serlios Urteil reicht noch weiter. Es betrifft auch die viel bewunderte Arena von Verona (Abb. 3). Sie war weit berühmter als diejenige von Pula.[9] Noch Antoine Desgodetz fügte die Arena von Verona in sein Standartwerk „Les edifices antiques de Rome" (1682) als einziges Monument außerhalb von Rom ein. Flavio Biondo stellt in seinem für die ganze Renaissance grundlegenden Italienführer (1453) fest, außer dem Kolosseum gebe es keinen so großartigen Bau wie sie.[10] Scamozzi hebt sie in einer Aufzählung von antiken Amphitheatern in Italien, zu der auch die Arena von Pula gehört, als einzige hervor mit der Anmerkung, sie konkurriere mit dem Kolosseum.[11] Sie war der Stolz der Veroneser. Im Unterschied zum Kolosseum wurde sie als „edificium memoriale et honorificum civitati" (Veroneser Statut von 1450) behandelt und gepflegt; sie diente nach wie vor, bis auf den heutigen Tag für Aufführungen von Festspielen. Im Unterschied zum Kolosseum und zu den antiken Theatern war hier die Cavea gut erhalten, jedenfalls besser als irgendwo sonst in Italien; daher wurde sie seit dem 16. Jahrhundert als reales Gegenstück zu Vitruvs allgemeiner Beschreibung des Theaters gründlich studiert und in Stand gesetzt.[12] Johann Fichard beschreibt sie 1536 genau und hebt hervor, hier könne man einmal nachprüfen, wie gut die Zuschauer den Wortlaut der Schauspiele verstehen konnten.[13] Überdies wurde die Arena im 15. Jahrhundert Vitruv, dem Autor des antiken Architekturtraktats, zugeschrieben.[14] Die einheimischen Literaten rühmten sie über alle Maßen, so seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Francesco Corno da Soncino, Pietro Donato Avogaro und Giovanni Agostino Panteo, dann die prominenten Veroneser Historiografen Torello Sarayna (1540) und Onofrio Panvinio (1529–1568) in ihren Antikenführern von Verona.[15] Corno meinte 1477, sie müsse durch Volkes Wille entstanden sein, weil ein Bau, der von so hohem Können zeuge, der Stadt Ruhm und Preis bringe.[16] Avogaro und Panteo stellen die Arena von Verona sogar über das Kolosseum. Avogaro rühmt: „... Noch heute sehen wir jenes edle Amphitheater, das größte Werk von allen, die je von

[9] S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona 1731–1732, Bd. 4, S. 68–135; F. Coarelli – L. Franzoni, *L'arena di Verona*, Verona 1972; D. Arich – F. Spalviero, *L'Arena di Verona: duemila anni di storia e di spettacolo*, Verona 2002; R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Norwich 1988², S. 117f.; J.-C. Golvin, *L'amphithéatre Romain*, Paris 1988, Bd. 1, S. 169–173; P. Gros, *L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Paris 2002², Bd. 1, S. 317–345. Die Zeichnungen und Druckgrafiken der Arena aus der Renaissance zusammengestellt bei G. Caroto, *De le antiquità de Verona*, Verona 1560 (kommentierte Ed. G. Schweikhart, Verona 1977, Abb. 29–59); O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Rom 1981.

[10] F. Biondo, *Italia illustrata*, Basel 1531, S. 377f.

[11] „L'Arena che concore col Coloseo di Roma". Scamozzi im Entwurf für das vierte Buch der „Idea dell'architettura", überliefert durch eine Abschrift in der Biblioteca Bertoliana, Vicenza, Ms. 3314, S. 5. Vgl. W. Lippmann, *Frammenti del manoscritto inedito del IV libro dell'Idea della architettura universale: i due capitoli su teatri e anfiteatri*, in: F. Barbieri – G. Beltramini (eds.), *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, Vicenza 2004, S. 479–482.

[12] Maffei 1731–1732 (wie Anm. 9), S. 85, 135; Coarelli – Franzoni 1972 (wie Anm. 9), S. 79–95. Vgl. die Zeichnungen Antonio da Sangallos und seines Kreises, Vasori 1981 (wie Anm. 9), Nr. 53f., 82f., 115f., 123, 128–130, 135.

[13] Johann Fichard, *Italia* (1536), ed. Johann Carl von Fichard, in: Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte 3, 1815, S. 129.

[14] „Quello (anfiteatro) di Verona è proprio come questo (il Colosseo) e dicono che v'è scolpito le lettere del nome di Vitruvio, si che forse lui ancora fece questo". A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, ed. A. M. Finoli – L. Grassi, Mailand 1972, S. 337. Ebenso M. Sanudo, *Itinerario per la terraferma Veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, ed. R. Brown, Padua 1847, S. 101, zur Inschrift auf dem Arco dei Gavi: „unde apar Lucio Vitruvio, che scrisse di architectura, fu veronese et auctor celeberimo, edificasse l'Arena, et di quella fusse conditor". Der Grund für die Zuschreibung der Arena an Vitruv lag darin, daß die Antiquare von Ciriaco d'Ancona bis Marcanova den Arco dei Gavi als Teil der Arena ansahen und ihn auf Grund seiner Inschrift Vitruv zuschrieben. P. I. Gallerani, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini, percorso epigrafici a confronto*, in: Aquileia nostra. Museo Archeologico Aquileia 70, 1999, S. 177–214, spez. S. 191–197; G. Beltramini, *Mantegna e la firma di Vitruvio*, in: P. Marini – S. Marinelli (eds.), *Mantegna e le arti a Verona 1450–1550*, Venedig 2006, S. 137–144.

[15] Coarelli – Franzoni 1972 (wie Anm. 9), S. 80–82.

[16] Ibidem, S. 80.

Menschenhand geschaffen und für die Ewigkeit bestimmt waren. Mit ihm können weder die Wunder der Pyramiden (nicht einmal jene Pyramide, an der in Ägypten 360 000 Menschen 20 Jahre lang gebaut haben sollen) verglichen werden noch die staunenerregenden Werke menschlichen Erfindungsgeistes, die Labyrinthe, auch die (Labyrinthe bzw. Amphitheater) nicht, die man in Rom und Pula sehen kann".[17] Als Labyrinthe bezeichnete man die Arenen seit langem wegen dem „unentwirrbaren Durcheinander mit ihren vielen Zugängen, um Gegenwege vorzutäuschen oder auf dieselben falschen Wege zurückzulenken" (Avogaro).[18] Man brauche einen Faden, um aus diesem Labyrinth wieder herauszufinden, heißt es in Anspielung auf den Kampf des Theseus gegen den Minotauros schon in einem karolingischen Reimgedicht auf Verona, das in Verona oft kopiert und paraphrasiert wurde.[19] Im Mittelalter galten der legendäre Magier Merlin, Dämonen oder Teufel als Erbauer dieses unheimlichen, scheinbar über menschliche Kräfte hinausgehenden Wunderwerks, ähnlich wie die gewaltigen Monumente Roms damals nur den Zauberkünsten eines Vergil zugetraut wurden.[20]

Serlio schreibt über die Gliederung der Arena von Verona kühl und bündig (Abb. 3): „sie ist anders geformt als jene in Rom (üblichen) und hat den Stil (maniera) derjenigen des Amphitheaters von Pula".[21] Die Beobachtung trifft an sich zu. Die beiden Arenen gleichen sich wirklich auffällig sowohl in der Disposition, als auch in der formalen Gestaltung der Außenwand. Darauf weisen heutige Archäologen immer noch hin. Die Arena von Verona war nur deshalb berühmter als diejenige in Pula, weil sie etwas größer ist, weil die Cavea gut erhalten war und vor allem weil Verona eine wichtige Metropole im Veneto war, während Pula weitab von den Zentren der Renaissance liegt. Aber nach Serlios Maßstab ergibt sich aus dem Kommentar, daß die Arena von Verona wie diejenige von Pula „gotisch" im Stil ist und zu einem deutschen Architekten paßt. Daran ändert auch nichts der anschließend an den Kommentar gegebene Bericht von aufwendigen Naumachien, die die Römer in der Arena veranstaltet haben sollen.

Abgesehen von der Bewertung, hat Serlios Urteil auch gewisse Konsequenzen für die Datierung. Weder die antike Literatur noch Inschriften liefern konkrete Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der beiden Arenen. Die heutigen Archäologen nehmen die frühe Kaiserzeit an (ca. 30 n. Chr.). Dafür stützen sie sich auf so ausgefeilte Stilkritik und so detaillierte Überblicke, wie sie der Renaissance noch nicht zur Verfügung standen.[22] Damals war man auf einfachere Argumente angewiesen. Trotzdem wurde die Arena von Verona schon in der Hochrenaissance in die frühe Kaiserzeit datiert. Die meisten nahmen an, sie sei unter Augustus entstanden.

---

[17] G. A. Panteo, *De laudibus Veronae*, s. l. 1505, fol. P i v–ii r; P. D. Avogaro, *De viris illustribus antiquissimis qui ex Verona claruere*, um 1493. R. Avesani – B.M. Peebles, *Studies in Pietro Donato Avogaro of Verona*, II: *R. Avesani, „De viris illustribus antiquissimis qui ex Verona claruere"*, in: Italia medioevale e umanistica 5, 1962, S. 1–84, spez. S. 48ff, zur Arena: 77f. A. Esch, *Staunendes Sehen, gelehrtes Wissen: zwei Beschreibungen römischer Amphitheater aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, S. 385–393, spez. 385–388, 392f.; Derselbe, *Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters*, in: Historische Zeitschrift 253, 1991, S. 281–312, spez. 309ff.

[18] Esch 1987 (wie Anm. 17), S. 389; O. Panvinio, *Antiquitatum Veronensium*, s. l. 1648, S. 90, 94, mit Berufung auf eine „uralte" Chronik von Verona und Ciriaco d'Ancona.

[19] G. B. Pighi (ed.), *Versus de Verona, versum de Mediolano civitate*, Bologna 1960, S. 46f.

[20] A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Mailand 2002, S. 406–408; M. Carrara, *Gli Scaglieri*, Verona 1964, S. 113; *Guida all'Italia leggendaria misteriosa insolita fantastica*, Mailand 1971, Bd. 1. Vgl. zum Zauberer Vergil A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turin 1882–1883, Kap. 16.

[21] Zur Gliederung, die hier wie mehrfach bei Serlio als „le cornici" bezeichnet ist: „le quali hanno forma diversa da quelle di Roma e paion della maniera di quelle dell'Amphitheatro di Pola". Serlio 1540 (wie Anm. 8), S. 74; Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 83v.

[22] Zu den Kenntnissen der Renaissance über die Entwicklung der antiken Architektur cf. H. Günther, *La rinascità dell'antichità*, in: H. Millon – V. Lampugnani (eds.), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo*, Mailand 1994, S. 259–305, spez. 290–294.

Diese Datierung kam im Mittelalter auf; in der Renaissance vertraten sie Ciriaco d'Ancona, Sarayna und Panvinio, 1560 wurde sie in der Legende zu einem Stich der Arena wiederholt, den Antonio Lafreri in Rom publizierte.[23] Sarayna fand, Augustus in eigener Person müsse der Stifter der Arena gewesen sein, weil der Bau so großartig sei, daß er wahrhaft die Magnificentia des Römischen Reichs verkörpere und kein Privatier über so enorme Mittel verfügt haben könne, wie sie dafür notwendig gewesen sein müßten.

Die kargen Gründe, die für die Datierung der Arena von Verona in die Zeit des Augustus angeführt wurden, sind offenkundig nicht wirklich stichhaltig, sondern nachgeschoben, um eine vorgefaßte Meinung zu bestätigen. Sie sollten nur rechtfertigen, daß man für die Entstehung dieses großartigen Baus eine Zeit in Anspruch nahm, die sich durch herausragende Bautätigkeit auszeichnete. Dazu paßte Augustus: Unter ihm wurde die Provinz Gallia Cisalpina, zu der Verona gehörte, in das Kernland des Römischen Reiches integriert, und seine eminente Bautätigkeit war berühmt, vor allem durch die Eloge des Sueton (Aug. 28), er habe die Stadt Rom, die weder der Größe, noch der Würde des Reiches entsprechend ausgebaut war, derart verschönert, daß er sich rühmen dürfe, sie aus Backsteinen übernommen und in Marmor hinterlassen zu haben. Zudem soll er viel in den Provinzen gebaut haben.

Sicher ehrte es Verona, als Provinzstadt schon unter Augustus einen so gewaltigen Bau hervorgebracht zu haben, wie ihn damals selbst Rom nicht hatte. Aber bei nachhaltiger Überlegung konnte die frühe Datierung Zweifel wecken. Sie wurden noch genährt durch den Umstand, daß der ältere Plinius (gest. 79 n. Chr.) in seiner „Naturgeschichte" die Arena nicht erwähnt, obwohl er, wie die Veroneser damals annahmen, aus ihrer Heimat stammte. Daher datierte Avogaro die Arena erst nach dem Kolosseum, in die höchste Blütezeit des Imperium. Aber sie müsse schon zu Trajans Zeiten bestanden haben, argumentierte Sarayna, da der jüngere Plinius (gest. um 113/115) in seinen Briefen auf ein Versprechen eingeht, in Verona Gladiatorenspiele abzuhalten.[24]

Serlio teilte die seinerzeit weit verbreitete Vorstellung, die römische Architektur habe unter Augustus und den nachfolgenden „guten Kaisern" bis ungefähr ins frühe 2. Jahrhundert n. Chr. ihren Höhepunkt erreicht und dann kontinuierlich an Niveau verloren; danach entstanden zwar weiterhin gigantische Anlagen wie die Diokletiansthermen, aber ihnen fehlte nach Serlios Ansicht das rechte künstlerische Verständnis.[25] Noch späteren Bauten wie den Konstantinischen Basiliken in Rom wurde oft jeder künstlerische Wert abgesprochen. Bei den Antikenstudien fanden sie höchstens wegen der eingesetzten Spolien aus früheren Zeiten Berücksichtigung. Die starke Abweichung von den klassischen Regeln der Gestaltung sprach in Serlios Augen für eine Datierung in die Spätantike.

In der Renaissance herrschte die Vorstellung, die „Deutschen" bzw. die Germanen hätten während der Völkerwanderung, als sie in Italien einfielen, die „maniera tedesca" mitgebracht. Das scheint aus

[23] T. Sarayna, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona 1540, fol. 13r–15r; Panvinio 1648 (wie Anm. 18), S. 93–95. Panvinio beruft sich auf eine „uralte" Chronik und auf Ciriaco d'Ancona. Die Chronik soll angegeben haben: „Labyrinthus, qui modo Harena dicitur, aedificatus fuit tempore Octavianis Imperatoris, cuius anno XLII. D.N. Jesus Christus natus est..." Ciriaco wird von Panvinio folgendermaßen zitiert: „Et denique Veronam feracissimam & antiquam civitatem venit, ubi non exiqua veterum monumenta comperit, praesertim labyrinthum, quod Arena nunc dicitur & habetur quod constructum fuerit anno imperiis Octaviani Augusti XXXIX ante natalem Christi diem tertius". Maffei 1731–1732 (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 68f. Vgl. G. P. Marchi, *Ciriaco negli studi epigrafi di Scipione Maffei*, in: G. Paci – S. Sconocchia (eds.), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, Reggio Emilia 1998, S. 460f. Ciriaco d'Ancona hielt sich mehrfach in Venedig auf und reiste 1423 nach Pula. J. Colin, *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981, S. 36ff. Lafreris Stich abgebildet bei Caroto, ed. Schweikhart 1977 (wie Anm. 9), Abb. 46.

[24] Avogaro (wie Anm. 17); Sarayna 1540 (wie Anm. 23); Plinius, *Epist.* VI,34.

[25] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 69v, 94v–95r. Vgl. Günther 1994 (wie Anm. 22), S. 294–296; Derselbe, *„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. 67–119, spez. 90f.

heutiger Warte abwegig, galt aber damals als sicher. Wenn Serlio in der Zeit, als die Germanen die „maniera tedesca" in Italien einschleppten, nach einem geeigneten Stifter für die Arenen von Verona und Pula suchte, so bot sich für diese Funktion der Gotenkönig Theoderich d. Gr. an, der in Italien als Stellverteter des in Konstantinopel residierenden Römischen Kaisers auftrat. Es war bekannt, daß Verona und Pula zum Herschaftsbereich der Goten gehörten. Flavio Biondo behauptet sogar, zu seiner Zeit sei in der Region um Verona und Vicenza noch teilweise deutsch gesprochen worden.[26] Schon er weist in seinem Italienführer und in seiner „Geschichte des Mittelalters" darauf hin, daß Theoderich in Oberitalien, in Ravenna residierte und sogar Verona zur Nebenresidenz erhob und daß er, wie antike Schriften berichten, eine rege Bautätigkeit in Ravenna und in seinen beiden oberitalienischen Nebenresidenzen Pavia und Verona entfaltete, zudem antike Monumente in Rom restaurierte.[27] In Pavia ließ er auch eine Arena errichten. Heute werden Theoderichs Bauten selten im Rahmen der antiken Architektur berücksichtigt.[28] Aber in der Renaissance wurde erkannt, daß sie, wenn auch als besondere Gattung, in diesen Zusammenhang gehören. Der Veroneser Maler und Architekt Giovanni Maria Falconetto hat sie ca. 1517/1520 im Pallazzo dell'Arco, Mantua, zusammen mit antiken Monumenten in Verona und Rom gemalt. Als Antonio da Sangallo 1526 nach Oberitalien kam, studierte er sie ebenso wie die antiken Monumente in Verona und an anderen Orten der Region.[29] Das Theoderich-Mausoleum bei Ravenna mit seinem eindrucksvollen Steinschnitt wirkt den typischen römischen Werken so ähnlich, daß es Giuliano da Sangallo schon Ende des 15. Jahrhunderts dem Sockel des Hadriansmausoleum mit seiner alten Haustein-Verkleidung gegenübergestellt hat.[30] Wo allerdings Säulen eingesetzt waren, da trat, auch wenn die Bauten noch so aufwendig waren, deutlich in Erscheinung, wie groß der Unterschied zu dem war, was in Rom zur Zeit der „guten Kaiser" üblich war. Antonio da Sangallo stellte apodiktisch fest: „San Vitale ist schlecht gemacht".[31]

Serlio hat seine Zuschreibung der Arenen an einen „Deutschen" bzw. Germanen nicht völlig neu erfunden. Er knüpfte an eine uralte mittelalterliche Tradition an. Schon um die Mitte des 6. Jahrhunderts bezeichnete der sog. Anonymus Valesianus II den Gotenkönig Theoderich als Bauherrn der Arena von Pula; das Chronicon Gozecense (12. Jh.), der „Dittamondo" des Fazio degli Uberti (gest. nach 1367 in Verona) und gleichzeitig die „Historia" des Giovanni Diacono stellen ihn als Stifter der Arena von Verona hin.[32] Es könne kein Zweifel daran bestehen, daß er der Gründer sei, schreibt das Chronicon Gozecense, denn der Bau werde „das Haus des Theoderich" genannt. Das bestätigen Besucher von Verona noch im 15. und 16. Jahrhundert (der böhmische Adlige Leo von Rozmital, 1465–1467; Briefe der „Dunkelmänner", 1517).[33] Pfalzgraf Ottheinrich berichtet bei einem Besuch in Verona 1521: „... und habe da ein grosses Colosseum gesehen, in dem der von Bern

[26] Biondo 1531 (wie Anm. 10), fol. 388r.

[27] Cassiodor, *Var.* X,27; XII,27; Prokop., *Bell. Goth.* II,12. *Exc. Vales.* 71. Vgl. die Artikel Theoderich, Verona, Ticinum in *Pauly-Wissowas Realencyklopädie des Classischen Altertums*; Biondo 1531 (wie Anm. 10), S. 345; Derselbe, *Le historie da la declinatione de l'Impero di Roma insino al tempo suo*, übers. L. Fauno, Venedig 1543–1550, Bd.1, fol. 24r, 25r, 178v.

[28] F. W. Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden 1969–1989, Bd. 1, S. 233–239: Die Goten und ihr Anteil an der Architektur des Mausoleums im antiquarischen und historischen Urteil.

[29] G. Zavatta, *Antonio da Sangallo il Giovane in Romagna; rilievi di fortificazioni e monumenti antichi romagnoli di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Imola 2008, S. 142–181.

[30] Cod. Vat. Barb. lat. 4424, fol. 37v–38r. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, S. 197f.

[31] „Santo vitale è fatto di mala chonposizione". Antonio da Sangallo, Uffizien A 887, 1334. Zavatta 2008 (wie Anm. 29), S. 179–189.

[32] Coarelli – Franzoni 1972 (wie Anm. 9), S. 69–70.

[33] Coarelli – Franzoni 1972 (wie Anm. 9), S. 70; Esch 1987 (wie Anm. 17), S. 390.

gewohnt hat".[34] Dietrich von Bern, der Held der Nibelungensage, wurde damals mit Theoderich identifiziert (Bern war der deutsche Name für Verona). Die Fremden faßten den Begriff „Haus", mit dem die Arena bezeichnet wurde, manchmal als „Residenz" auf. Aber viele Stadtbeschreibungen zeigen, daß bautypologische Begriffe im Mittelalter selten wörtlich gemeint waren, wenn sie auf antike Monumente angewandt wurden. Auch wenn sie die Arena von Verona als Haus bezeichnen, stellen alle erwähnten Zeugnisse fest, daß sie die Funktion eines Schauspielhauses hatte oder einer römischen Arena oder dem Kolosseum ähnlich sei. Die Arena von Pula bezeichnet ein Besucher aus der Schweiz 1497 als „Palast" Karls des Gr., in dem „man vor Zeiten gestochen und alle Freude gehabt" habe, also Turniere bzw. Gladiotorenkämpfe und andere Schauspiele veranstaltete.[35] Die historische Einordnung hängt hier vielleicht damit zusammen, daß der zweite Sohn Karls d. Gr., Pippin, der fränkische König von Italien, in Verona residierte (781–810).

Serlios Datierung der Arena von Verona in die Spätantike überzeugte anscheinend den Historiker Carlo Sigonio aus Modena. Aber er fand in seiner „Geschichte des Weströmischen Reichs" (1579) einen geeigneten Auftraggeber in einer früheren Epoche, in Diokletians Mitregenten Maximian gen. Herculius, der für den Westen des Imperiums zuständig war und in Oberitalien, in Mailand residierte.[36] In der Renaissance galt er als Stifter einer regen Bautätigkeit; man schrieb ihm den prominentesten Bau zu, der in Mailand aus der Antike erhalten war, die Kirche S. Lorenzo.[37] Damals galt sie als Herkulestempel; heute nimmt man an, daß sie von vornherein für den christlichen Kult gegen Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhundert gestiftet wurde.

Serlios Meinung über die Arenen von Pula und Verona, mit ihr die mittelalterliche Tradition und ebenso Sigonios Datierung gingen unter. Aber auch die Datierung in die Zeit des Augustus oder der „guten Kaiser" stieß auf Zweifel. Leandro Alberti publizierte in seinem Italienführer (1550), nach Biondo dem bedeutendsten einschlägigen Werk, erstmals eine Gründungsinschrift der Arena, die angeblich in S. Frediano in Lucca gefunden wurde.[38] Sie erscheint dann in einem Stich der Arena von 1558.[39] Giovanni Caroto, der Torello Sarayna die Illustrationen für seinen Antikenführer von Verona geliefert hatte, nahm sie 1560 in sein eigenes Bilderbuch der Veroneser Antiken auf.[40] Vincenzo Scamozzi kopierte sie in den Glossen zu Serlios Traktat, die neuerdings entdeckt und daraufhin für das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München erworben wurden.[41] Aber sie fehlt in der umfassenden Inschriftensammlung des Jan Gruter (1603). Im 18. Jahrhundert heißt es, die Inschrift existiere nicht und sei falsch. Seitdem wird sie nicht mehr berücksichtigt in der Diskussion um die Datierung der Arena.[42]

Die Inschrift hat nach Leandro Alberti folgenden Text:

---

[34] V. Reichert (ed.), *Die Reise des Pfalzgrafen Ottheinrich zum Heiligen Land 1521*, Regensburg 2005, S. 108f. Frdl. Hinweis Hanns Hubach.

[35] Coarelli – Franzoni 1972 (wie Anm. 9), S. 70.

[36] C. Sigonio, *Historiarum de Occidentali Imperio libri XX*, Basel 1579, S. 30.

[37] G. Mompeglio-Mondini, *La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal secolo V al secolo XVII*, Mailand 1943.

[38] L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venedig 1557, fol. 410 r–v.

[39] Caroto, ed. Schweikhart 1977, Abb. 44.

[40] Caroto, ed. Schweikhart 1977, Taf. 60.

[41] Derzeit bereite ich eine kommentierte Publikation der Glossen Scamozzis vor. Cf. vorerst: http://www.riha-journal.org/local-editors-folders/zentralinstitut-fur-kunstgeschichte-munich/2012/scamozzi/guenther-scamozzi-kommentiert-serlio/.

[42] Vgl. die Auflistung der zur Arena gehörigen Inschriften bei L. Franzoni, *Verona*, Florenz 1975, S. 82–85.

„L. V. FLAMINEVS. COS. ROM.
AC. VNIVERSAE GRAECIAE DOMINA
TOR. AMPHITHEATRVM
VERONAE. PROPRIIS. SVM
PTIBVS. A. FONDAMENTIS
EREXIT. ANNO. AB. VRBE
CONDITA .DIII."

Der Stich von 1558 gibt den Namen des Stifters als „L. Q. FLAMINIVS", Caroto und mit ihm Scamozzi geben ihn als „Q. L. FLAMINEVS" an. Sonst stimmt der Text in allen vier Quellen überein.

Das Datum der Stiftung ergibt umgerechnet 250 v. Chr. Die Gründung von Rom wurde damals wie heute 753 v. Chr. datiert, manchmal auch mit einigen wenigen Jahren Differenz. Der Konsul, der in der Inschrift als Stifter auftritt, ist nicht fest identifizierbar, weder nach heutigen Kenntnissen, noch nach der grundlegenden kommentierten Edition der „Fasti consulares", die Carlo Sigonio 1550 herausgab. Man kann an Gaius Flaminius denken (Konsul 223, 218), der als Zensor die Via Flaminia von Rom nach Ravenna und den Circus Flaminius in Rom anlegte (220), der 223 nach Norditalien zog und die Kelten besiegte, die, wie Leoandro Alberti schreibt,[43] auch Verona besetzt hielten, oder an Lucius Quinctius Flamininus (in Schriften der Renaissance auch Flaminius genannt), der 192 v. Chr. das Amt des Konsuls bekleidete, die Verwaltung der Provinz Gallia Cisalpina führte und in Oberitalien auch residierte, der 201 als curulischer Aedil für die Ausrichtung von „ludi scenici" zuständig war und von Valerius Maximus (*Facta et memorabilia* IV,5,1) im Zusammenhang mit dem Theater erwähnt wird. Allerdings waren diese Konsuln nicht wie derjenige, der in der Inschrift auftritt, Herr von Griechenland und des Universums. Dieser Titel erinnert eher an Titus Quinctius Flamininus (Konsul 198 v.Chr.), der 197 v. Chr. den König von Makedonien aus Griechenland vertrieb, aber er verleibte Griechenland danach nicht dem Römischen Reich ein, sondern erklärte es für unabhängig. Keiner der aufgeführten Konsuln paßt genau zur Datierung der Gründung der Arena in der Inschrift (Die angegeben Daten richten sich nach heutiger Berechnung und dem damit übereinstimmenden Kommentar Sigonios zu den „Fasti", 1556).[44] Die angebliche Verbindung des Stifters mit Griechenland mag von der Kenntnis ausgehen, daß die Schauspiele zuerst in Griechenland aufkamen und daß sie von dort aus nach Rom gelangten.[45] Das gleiche berichtet Vitruv über Theatergebäude, und noch Scamozzi meint, auch Amphitheater habe es schon ganz früh in Griechenland gegeben.[46]

Was immer die Ungereimtheiten bedeuten mögen, die gefälschte Inschrift verlegt die Gründung der Arena jedenfalls ins 3. Jahrhundert v. Chr. Auch dahinter mag eine mittelalterliche Tradition stehen: In einer Notiz aus dem 14. Jahrhundert wird ein „nobilis princeps romanus nomine marchus metilia de metellis" als Stifter angeführt.[47] Damit ist wohl einer der beiden Marcus Metilius aus der Gens Metilia gemeint, die 401 v. Chr. bzw. 217 v. Chr. das Amt des Volkstribuns bekleideten.

Die Angaben der Inschrift passen schlecht zur politischen Situation im 3. Jahrhundert v. Chr., in die Zeit der beiden ersten Punischen Kriege, als Rom seine Weltherrschaft erst erkämpfen

[43] Alberti 1557 (wie Anm. 38), fol. 409v.

[44] Carlo Sigonio, *In fastos consulares ac triumphos Romanos Commentarius*, Venedig 1556, mit Angaben antiker Quellen.

[45] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 8,7.

[46] „...l'uso degli Amphitheatri pare antichissimo non solo appresso a Greci...". Abschrift von Scamozzis Entwurf für das vierte Buch der „Idea", über Schauspielhäuser, in der Biblioteca Bertoliana, Vicenza, Ms. 3314, S. 4.

[47] Graf 2002 (wie Anm. 20), S. 406f.

mußte. Zudem läuft die frühe Datierung eines so riesigen und aufwendigen Bauwerks wie der Arena von Verona der generellen Vorstellung von der Entwicklung der antiken Architektur zuwider, die in der Renaissance trotz aller Unsicherheit im Einzelnen allgemein verbreitet war und bis heute Bestand hat, nämlich daß die Architektur in der Zeit der Volksherrschaft noch recht einfach war und erst unter den Kaisern – abgesehen von einigen Ansätzen im Vorfeld seit Caesar und Pompeius – die Herrlichkeit annahm, die der Größe des Römischen Imperium entsprach.[48] Davon zeugten der erhebende Anblick vieler römischer Bauten aus der Kaiserzeit, wie gerade auch des Kolosseum, von Theatern, Zirkussen und anderen Schauspielbauten, oder Berichte: Klagen über den neuerdings in der Kaiserzeit aufkommenden Luxus oder Elogen wie diejenige des Sueton auf Augustus. Der erste Gladiatorenkampf in Rom ist 264 v. Chr. literarisch bezeugt, Schauspiele und Schauspielhäuser kamen zuerst in der Provinz auf; erst Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. wurden Schaupiele in Rom eingeführt und bis zur Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. gab es in Rom nur emphemere Schauspielhäuser aus Holz.[49] Die Berichte darüber waren in der Renaissance gut bekannt.[50] Aus Stein wurden erstmals das Pompeiustheater (ab 55 v. Chr.) und das Amphitheater des Statilius Taurus (29 v.Chr.) errichtet. Leandro Alberti kannte sich gut genug aus um einschätzen zu können, welche historische Stellung sich aus der Inschrift für die Arena von Verona ergibt: Im Unterscheid zu seinen üblichen Kommentaren zu antiken Bauten hebt er eigens hervor, sie sei „uralt".

Vor dem Hintergrund der historischen Kenntnisse um die Mitte des 16. Jahrhunderts erhebt sich die Frage, wie die Fälschung der Inschrift mit ihrem unglaublich frühen Gründungsdatum motiviert gewesen sein mag und was gelehrte Leute wie Leandro Alberti und Scamozzi veranlaßt haben kann zu glauben, sie sei echt, sie sogar zu kopieren, um ausnahmsweise Serlio mit historischen Angaben zu ergänzen. Scamozzi kannte doch am ehesten die antike Literatur, die gegen eine so frühe Datierung spricht. Die Antwort auf unsere Frage wirft neues Licht auf die Säulenlehre der Renaissance im Veneto, auf diejenige Palladios und Scamozzis.

Den Ausgangspunkt für die frühe Datierung bildeten anscheinend die Rustica, die die Erscheinung der beiden Arenen bestimmt, und ihre Gliederung. Die Arenen von Verona und Pola gleichen in der Disposition weitgehend den üblichen römischen Amphitheatern, aber sie unterscheiden sich, wie ja schon Serlio aufgefallen ist, in der formalen Gestaltung von dem, was man in der Renaissance aus Rom kannte.[51] Während solche oder ähnliche Bauten wie Theater in Rom mit glatten Quadersteinen verkleidet und mit den griechisch-römischen Säulenordnungen gegliedert sind, sind die Arenen von Verona und Pola vollständig mit grober Rustica verkleidet und mit unkonventionellen Pilastern gegliedert. Basen fehlen, die Kapitelle stehen der Dorica, die Gebälke der Ionica nahe, aber im Einzelnen stimmen sie nicht mit deren typischen Formen überein; Vereinfachung und willkürliche Vervielfältigung von Profilen sind unvermittelt miteinander verbunden. Die Pilaster in den beiden unteren Geschossen sind spindeldürr, im dritten Geschoß der Arena von Verona stehen darüber auch noch unmäßig breite Pilaster. Das hatte Serlio im Auge mit seiner herben Kritik an den Arenen.

---

[48] Cf. etwa L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 6,3. Abschrift von Scamozzis Entwurf für das vierte Buch der „Idea", über Schauspielhäuser, in Vicenza, Biblioteca Bertoliana, Ms. 3314, S. 26ff.

[49] Tacitus, *Ann.* 14,21; Ovid, *Ars amatoria*, 1,101ff.; Plinius, *Nat.hist.* XXXVI,117–120. Gros 2002² (wie Anm. 9), S. 317–345; Golvin 1988 (wie Anm. 9), S. 22–33, 52–56; J.-Cl. Golvin – Chr. Landes, *Amphithéâtres & Gladiateurs romain*, Paris 1990.

[50] Cf. etwa L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 8,7.

[51] Zur Arena von Verona vgl. die Zusammenstellung der Zeichnungen und Druckgrafiken aus der Renaissance bei Caroto, ed. Schweikart (wie Anm. 9), Abb. 29–59; Vasori 1981 (wie Anm. 9). Zur Arena von Pola vgl. die Darstellungen Serlios 1584 (wie Anm. 1), fol. 85r–86r, und Palladios, G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venedig 1958, S. 235–239. Zu beiden Arenen und dem Bautyp im allgemeinen vgl. Gros 2002² (wie Anm. 9), S. 317–345.

Seit Alberti ist immer wieder, unter anderem auch beiläufig von Serlio, angesprochen worden, wie archaisch die Rustica wirke.[52] Scamozzi meint, die alten Ägypter hätten die Rustica aufgebracht.[53] Alberti, Scamozzi und viele andere hielten die Ägypter für die Erfinder der Architektur und die Rustica für das älteste Gestaltungsmittel der Steinarchitektur.[54] Serlio legt dar, die älteste Form der Rustica sei diejenige mit grober Oberflächenstruktur – wie an den beiden Arenen –, dann hätten sich zunehmend feine Arten von Steinschnitt entwickelt.[55] Die Rustica schien zudem für die Etrusker typisch, die auch als uraltes Volk galten und ebenfalls sehr früh Architektur kreiert haben sollen.[56] Daniele Barbaro schreibt in seinem Vitruv-Kommentar, die Architektur sei zuerst in Etrurien aufgenommen worden.[57] Von den Etruskern übernahmen sie die Römer, wie Scamozzi darlegt.[58] Später in der Antike trat die Rustica weiterhin auf, aber gewöhnlich nicht mehr an repräsentativen Bauten. Ihre Grobheit schien offenbar schlecht geeignet für vornehme Gestaltung. Die Rustica wurde nun, wie unter anderen auch Serlio darlegt,[59] eher bei Nutzbauten wie Wehranlagen, Aquaedukten, Stützmauern oder Brücken etc. eingesetzt. Die meisten antiken Beispiele für die Rustica, die noch erhalten waren, gehören wirklich in diesen Bereich. Rustizierte Repräsentationsbauten waren Ausnahmen. Die Arenen von Verona und Pula gehören zu den seltenen Beispiele dafür. Palladio und Scamozzi weisen eigens auf diesen Umstand hin.[60] Er mag eine frühe Datierung nahegelegt haben, auch wenn er allein sicher kein hinreichendes Argument für sie lieferte.

Serlio zog aus seiner schlechten Bewertung der Gliederung die Konsequenz einer späten Datierung. Aber da man annahm, die guten Regeln der Architektur seien erst im Lauf der Zeit errungen worden, konnte das Abweichen von den klassischen Formen auch als primitiv erscheinen und für eine frühe Entstehungszeit sprechen. Diese Auffassung verband sich bei den Arenen von Pula und Verona mit Gedanken über dir tuskische Säulenordnung. Für Scamozzi ist sie die älteste von allen Säulenordnungen; wie auch manche anderen Zeitgenossen hält er sie für älter als die griechischen. Er meint, nach der Sintflut habe sich Italien mit einer einzigen Säulenordnung, nämlich der tuskischen begnügt, dann hätten die Griechen die Dorica und einige Zeit später Ionica und Korinthia erfunden.[61] Wegen ihres hohen Alters und ihrer primitiven Erscheinung wird die tuskische Säulenordnung in der Renaissance, auch von Serlio, Palladio und Scamozzi, gewöhnlich zusammen mit der Rustica behandelt. Aus dem gleichen Grund empfehlen Serlio und Scamozzi, sie wie die Rustica für Nutzbauten statt Repräsentiationsbauten einzusetzen; Palladio weist sie ländlichen Bauten mit ihren „istrumenti rustichi" zu.[62]

---

[52] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 7,2; Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 136v. Zu den formalen Varianten J. S. Ackerman, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, in: Journal of the Society of Architectural Historians 42, 1983, S. 15–34.

[53] V. Scamozzi, *L'Idea della architettura universale*, Venedig 1615, lib. VI,15, S. 55.

[54] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 8,3; Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. I,2, S. 9.

[55] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 138v.

[56] G. Cipriani, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Florenz 1980; G. Morolli, *„Vetus Etruria". Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*, Florenz 1985.

[57] D. Barbaro, *I dieci libri dell'architura di M. Vitruvio tradotti e commentati...*, Venedig 1567, S. 193.

[58] Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. I,2, S. 54.

[59] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 126v.

[60] A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, lib. I,4, S. 19; Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. I,2, S. 55.

[61] Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. VI,5, S. 15.

[62] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 126v; Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. VI,15, S. 56; Palladio 1570 (wie Anm. 60), lib. I,14, S. 16.

Heute bezeichnet man die Gliederung der Arenen von Verona und Pula auch gern als tuskisch-dorisch, letztlich einfach weil sie nicht recht mit der Dorica übereinstimmt, aber es wird gar nicht erst begründet. Die gleiche Identifizierung kam schon in der Renaissance auf, und das ging auf folgende Weise. Vitruv (IV,7) beschreibt den etruskischen Tempel als primitiven Bau, der aus Holz besteht (Abb. 7). Seine Gliederung bildet eine primitive Form der Dorica, der ältesten griechischen Säulenordnung; ihr einziges typisches Element bildet die Basis in Form eines einfachen Torus; das Kapitel ist dorisch, ein Gebälk aus Stein gibt es noch nicht. Die Renaissance hat daraus eine eigene Säulenordnung geschaffen.[63] Auch sie bildet im Wesentlichen eine Vergröberung der Dorica. Sie ist einfacher und stämmiger. Palladio bezeichnet sie als die „reinste und schlichteste Säulenordnung, weil sie ihre primitive Altertümlichkeit bewahrt hat".[64] Auch Scamozzi meint, sie sollte die Einfachheit der Frühzeit („la semplicità de' primi tempi") bewahren.[65] Ein Teil ihrer Glieder, besonders das Gebälk mußte neu erfunden werden, da kein etruskischer Tempel erhalten war.

Serlio publizierte die tuskische Säulenordnung der Renaissance in seinem „Vierten Buch" 1537 erstmals im Druck (Abb. 4). Ihr Gebälk ist eine vereinfachte Version des dorischen, in der die typisch dorischen Dekorationsmotive, besonders die Triglyphen eliminiert sind, so daß eine schlichte Grundform von Architrav, Fries und Gesims übrig bleibt, die auch zu einer vereinfachten Ionica passen würde. Diese Vereinfachung ist allein durch die Vorstellung begründet, daß die tuskische Säulenordnung besonders grob, einfach und stämmig ist. Serlio führt keine antiken Beispiele für sie an. Alberti sagt ausdrücklich, er kenne keine Monumente mit tuskischer Säulenordnung, und dabei blieb es in Mittelitalien, gelegentlich mit der Ausnahme der beiden Triumphsäulen des Trajan und des Marc Aurel (für die Renaissance des Antoninus Pius), die wenigstens ein Element mit der tuskischen Ordnung gemein haben, die Basis mit nur einem Torus, aber in den Proportionen abweichen, viel zu schlank und elegant sind.[66] Die vorgefaßte Idee von der tuskischen Säulenordnung war so stark, daß sie sogar die wenigen einschlägigen Angaben Vitruvs aushebeln konnte. Obwohl sie eine freie Erfindung war, wurde Serlios tuskische Ordnung sogleich unbesehen in die Säulenlehren von Hans Blum, Vignola, Pietro Cataneo und anderen übernommen; Guillaume Philandrier (1544) und andere illustrierten mit ihr sogar Vitruvs Beschreibung des etruskischen Tempels, obwohl sie weit von ihr entfernt ist. Serlio hat jahrhundertelang und nicht selten bis heute die übliche Vorstellung von der tuskischen Säulenordnung im ganzen Abendland geprägt.

Aber Venedig ging mit dem Veneto wie so oft einen Sonderweg. Das eigene Erbe stand im Vordergrund. Der neue Stil der Renaissance war hier anfangs geprägt von der einheimischen byzantinisch beeinflußten Architektur des Mittelalters, die als antik hingestellt und von der östlichen Antike abgeleitet wurde.[67] Dann entdeckte man anscheinend ein eigenes etruskisches Erbe. Serlio und andere verbinden die tuskische Säulenordnung einschließlich der Rustica besonders mit der Toskana. Aber sie bildete in Venetien keinen Fremdimport, denn Oberitalien galt allgemein als ein Teil von Etrurien, vom alten Siedlungsgebiet der Etrusker. Leon Battista Alberti wollte anscheinend altes oberitalienisches Erbe mit seiner Idee wiederbeleben, S. Andrea in Mantua

[63] H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascità o invenzione? Teil 2. In: Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 272–310.

[64] Palladio 1570 (wie Anm. 60), lib. I,14, S. 16.

[65] Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. VI,15, S. 55. Im Serlio-Index der Ausgabe von 1619 ist zum Punkt: „Edificij d'opera Toscana e Rustica usati assai da' Fiorentini 126.t.12." der Hinweis ergänzt: „secondo il Scamozzi, per mantenere la prima antichità loro …"

[66] Scamozzi 1615 (wie Anm. 53), lib. VI,15, S. 54.

[67] H. Günther, *Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur*, in: P. von Naredi-Rainer (ed.), *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 104–143.

die Form eines etruskischen Tempels zu geben.[68] Sarayna und Leandro Alberti behaupten, Verona sei ursprünglich von den Etruskern gebaut worden.[69] Dafür berufen sie sich auf die Fragmente des „Buchs von den Ursprüngen" des M. Porcius Cato, aber nicht auf das, was heute davon bekannt ist, sondern auf eine von jenen Fälschungen, die Annio da Viterbo 1498 zusammen mit der berüchtigten Berosus-Fälschung herausgab, die Francesco Sansovino 1583 ins Italienische übersetzte, denen Leandro Alberti und Scamozzi oft ausgesessen sind.[70] Allerdings heißt es selbst beim Pseudo-Cato nur, Verona sei von den Etruskern gegründet, nicht gebaut worden.

Im Unterschied zu den Mittelitalienern kannten die Veneter erhaltene Beispiele für die tuskische Säulenordnung; in ihren Augen gab es im venezianischen Hoheitsbereich sogar zwei großartige davon, nämlich die Arenen von Pula und Verona. Palladio spricht das ausdrücklich an.[71] Die beiden großen venetischen Architekturtheoretiker, Palladio und Scamozzi, übernahmen in ihren Säulenlehren nicht die inzwischen international verbreitete tuskische Säulenordnung, die Serlio in die Welt gesetzt hatte; sie glichen die ideale tuskische Ordnung der Gliederung der Arenen im venezianischen Hoheitsgebiet an: Die Arena von Verona lieferte das Modell für das Gebälk mit seinen auffällig reichen Profilen im Gesims, die nicht zum üblichen Konzept der Vereinfachung der tuskischen Ordnung passen, die Arena von Pula lieferte das Modell für Kapitell und Piedestal (Abb. 5, 6). Palladio hebt hervor, daß Serlios tuskische Säulenordnung eine moderne Kreation bildet und daß seine eigene tuskische Säulenordnung eine spezifisch venetische Version ist, indem er ihr die Gliederung des tuskischen Tempels gegenüberstellt, so wie er sie für Daniele Barbaros Vitruv-Kommentar getreu nach Vitruvs Beschreibung rekonstruiert hatte (Abb. 7).

Die Erfindung der Gründungsinschrift der Arena von Verona gehört in den Rahmen der vielen Fälschungen, die für die Renaissance ähnlich charakteristisch sind wie die kritische Entlarvung früherer Fälschungen.[72] Oft dienten solche Fälschungen dazu, nationale Güter aufzuwerten, um zu demonstrieren, wie uralt und großartig die antike Vergangenheit der eigenen Heimat sei. Die Gründungslegende von Venedig wurde zu diesem Zweck arrangiert.[73] Zu den Hilfsmitteln für dieses Anliegen gehörte auch die Bildung von Legenden über Städtegründungen durch Etrusker, Babylonier oder trojanische Helden wie Antenor, der Padua gegründet haben soll, zudem Geschichtsverdrehungen und anderes wie etwa die Vereinnahmung des älteren Plinius als Abkömmling von Verona oder die Identifizierung von S. Giacomo di Rialto als antiken Gründungsbau von Venedig. Die Erfindung der Gründungsinschrift der Arena von Verona hatte offenbar den Sinn, ein erhaltenes Beispiel für ein Monument aus der römischen Frühzeit zu statuieren bzw. zu bezeugen, wie früh sich in Verona eine hohe Kultur gebildet hatte, die technische und künstlerische Vervollkommnung mit der Bewahrung des einheimischen etruskischen Erbes in seiner urtümlichen Einfachheit verbindet.

Ihr Ruhm machte die Arena von Verona zu einem oberitalienischen Gegenstück zum Kolosseum. Aus dieser Warte bildet die Demonstration des etruskischen Erbes an den Arenen von Verona und Pula durch die Rustica und die – im Sinn der venetischen Säulenlehre – tuskische Säulenordnung ein Gegenstück zur Demonstration der Weltherrschaft am Kolosseum, die Serlio

[68] R. Krautheimer, *Alberti's templum etruscum*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12, 1961, S. 65–73.

[69] Sarayna 1540 (wie Anm. 23), fol. 3f; Alberti 1557 (wie Anm. 38), fol. 410r.

[70] Vgl. M. Porcius Cato, *Fragmenta ex libris originum*, in: *Fragmenta vetustissimorum auctorum summo studio ac diligentia nunc recognita*, Basel 1530, S. 6; *Le antichità di Beroso Caldeo et d'altri scrittori...*, Übers. F. Sansovino 1583, S. 62.

[71] Palladio 1570 (wie Anm. 60), I,14, S. 19.

[72] A. Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton 1990.

[73] H. Günther, *Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance*, in: A. Amberger – K. J. Heerlein (eds.), *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen*, St. Ottilien 1997, S. 229–258.

dadurch gegeben sah, daß die Römer dort ihre eigene Ordnung, die Komposita, über die drei griechischen Ordnungen gestellt hätten.[74]

Letztlich hat Serlio anscheinend den Anstoß gegeben für die neue historische Einordnung der Arenen von Verona und Pula, indem er die Augen dafür öffnete, wie weit ihr Stil von dem entfernt ist, was als Klassik der Augustäischen Ära galt. Die Konsequenz einer späten Datierung, die er daraus zog, wurde von Sigonio aufgegriffen, wenn auch nicht so negativ belastet, gewissermaßen reduziert derart, daß die Arenen wenigstens noch in die Zeit der weströmischen Kaiser gehören. Aber die Venezianer oder Veneter zogen mit ihrer unglaublich frühen Datierung den Umkehrschluß und brachten es auf diese Weise fertig, ihren Arenen hohe historische Bedeutung zu verleihen. Wenn man die Frage aufwerfen will, wer im Jahrzehnt zwischen 1540 und 1550 (als Serlios „Drittes Buch" und Leandro Albertis Italienführer publiziert wurden) auf die Idee gekommen sein könnte, Serlios Kritik an den venetischen Arenen auf diese Weise umzumünzen, dann fällt der Blick auf Palladio. Er besaß das nötige formale Verständnis um zu verstehen, daß Serlios Urteil begründet war, er erhielt durch Giangiorgio Trissino den geistigen Hintergrund, um die Verbindung mit den Etruskern auszudenken, und er gestaltete seine tuskische Säulenordnung ja nach dem Vorbild der Arenen von Pula und Verona.

Allerdings hatte Serlios übermäßig abschätziges Urteil über die Arenen von Pula und Verona den Stolz der Venezianer und Veneter verletzt. Dehalb eleminierte es der Venezianische Verleger des „Dritten Buchs" so schnell wie möglich und lenkte es auf das Kolosseum um. Serlio selbst hat bemerkt, daß er hier sehr weit ging. Daher spricht er sein Urteil nur bei der Arena im weit abgelegenen Pula offen aus, während er sich bei der Arena von Verona vorsichtshalber mit dem Verweis auf Pula begnügt und gleich darauf eine inbrünstige Eloge auf Verona anschließt. Aber diese Eloge lenkt nur oberflächlich davon ab, daß Serlio im „Dritten Buch" sämtliche Antiken in Verona kritisiert. Etliche berücksichtigt er gar nicht, weil sie zu weit von den römischen Vorbildern abweichen oder sogar, wie die Porta dei Borsari, „barbarisch" seien.[75] Er bestreitet auch die Zuschreibung des Arco dei Gavi an Vitruv, den Autor des antiken Architekturtraktats, obwohl sie bisher üblich war; sogar der kritische Antonio da Sangallo hielt sie für richtig.[76] Mit Serlios Abschreibung des Bogens und folglich der Arena entfiel leider auch der Schluß, den Marino Sanudo 1483 zog,[77] daß Vitruv aus Verona stamme. Die Veroneser Architektur nahm Motive von den einheimischen Antiken auf:[78] Sanmicheli paraphrasierte sowohl die Säulenordnung in der „maniera tedesca" der Arena als auch den „barbarischen" Dekor der Porta dei Borsari. Falconetto und andere nahmen die Signatur auf dem Arco dei Gavi zum Vorbild, um ihre eigenen Bauten zu signieren.[79] Torello Sarayna schlug noch im selben Jahr, als das „Dritte Buch" erschien, gegen Serlios unleidliche Kritik zurück: Im Vorwort seines Verona-Führers warnt er die Leser vor einem gewissen Sebastiano Serlio aus Bologna, der die einheimischen Antiken behandele, ohne sie gesehen zu haben, und sie mit seiner Unkenntnis in Bild und Text entstelle.[80]

[74] Serlio 1584 (wie Anm. 1), fol. 80v.

[75] Ibidem, fol. 117r.

[76] Gallerani 1999 (wie Anm. 14), S. 191–197; G. Beltramini, *Architetture firmate nel Rinascimento italiano*, in: G. Beltramini – H. Burns (eds.), *L'architetto: ruolo, volto, mito*, Venedig 2009, S. 52–53. Antonio da Sangallos Urteil auf Uffizi A 1382 über den Arco dei Gavi: "Questo archo è di mano di Vetruvio ed è bellissimo". Vasori 1981 (wie Anm. 9), Nr. 125.

[77] Sanudo (wie Anm. 14).

[78] H. Burns, *Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in: P. Marini (ed.), *Palladio e Verona*, Verona 1980, S. 103–118 (Kat. Ausstlg.). Vgl. Beltramini 2009 (wie Anm. 76), S. 54–61.

[79] Beltramini 2009 (wie Anm. 76), S. 49–66.

[80] „Ad lectorem/Hic Te admonendum lector putaviraus, quod ante hanc nostram impressionem, quidam Sebastianus Sergius Bononiensis inter multorum locorum antiquitates, quarum volumen ab se compositum dedit. Veronensium etiam monumentorum aliquot se antiquarium posessus est, quae, quia ipse non vidit, imprudenter fortasse ab alterius incuria sumpta, aut non recte designavit, aut non cognita subticuit." Sarayna 1540 (wie Anm. 23).

Erst im Zusammenhang mit der Kontroverse zwischen Serlio, dem mittelitalienischen Klassizisten, und den Venezianern mit ihrem Stolz auf die einheimische Kultur erklärt sich, was die groteske Zuschreibung des Kolosseum wegen seines angeblich deutschen oder gotischen Stils an einen deutschen oder germanischen Architekten soll. Die Umlenkung der vernichtenden Kritik Serlios an den Arenen in Pola und Verona ausgerechnet auf das Kolosseum bedeutet indirekt wohl so viel wie: Die Gliederung des Kolosseum kann man mit Serlios doktrinärer Haltung ebenso wie diejenige der Arena von Pula kritisieren, denn auch sie weicht weit von den Regeln der Säulenordnungen ab. Überdies wird der veränderte Text andeuten sollen, daß die oberitalienischen Antiken generell nicht schlechter seien als die römischen, und sich gegen den einseitigen Rückblick auf die Antike wenden, der übermäßig von Rom und Mittelitalien bestimmt war, während Oberitalien kaum Berücksichtigung fand, ein problematisches Phänomen, das bis heute manchmal den Blick auf die Renaissance behindert.

Im übrigen ist die Zuschreibung des Kolosseum an einen Deutschen sicher nicht ernst gemeint, so wenig wie die ihr zugrunde liegende Einordnung des Stils seiner Gliederung unter die „maniera tedesca". Dafür widerspricht sie zu eklatant den historischen Verhältnissen. Es ist sogar fraglich, ob Serlio seinen Kommentar zu den Arenen von Pula und Verona ganz wörtlich gemeint hat. Vielleicht spielt er nur überspitzt auf die alte einheimische Theoderich-Tradition an in dem Sinn, daß sie, auch wenn sie nicht den wirklichen historischen Verhältnissen entspricht, recht gut zum schlechten Stil der Bauten passen würde. Sicher entscheiden läßt sich kaum, was gemeint ist, denn wir gelangen hier in das doppelbödige Gebiet der Ironie, die beim Umbruch in die Neuzeit eine wesentliche Rolle gespielt hat. Das „Lob der Torheit" des Erasmus von Rotterdam oder die „Utopia" des Thomas More sind allbekannte Beispiele dafür. Gleich zu Beginn der Renaissance hat Alberti dazu beigetragen mit launigen Werken wie dem „Traktat vom Fürsten", dessen Protagonist Momus ist, der Geist des Widerspruchs. Alberti mit seinem Widerspruchsgeist hat die Ironie auch in die Architekturtheorie einfließen lassen, allerdings dezenter: Vitruv bildet hier zwangsläufig seine Ausgangsbasis, aber er sträubt sich dagegen, dessen Bedeutung offen anzuerkennen; vielmehr wettert er mitten in „De re aedificatoria" (6,1), Vitruv habe so ungebildet geschrieben, daß es ebenso gut wäre, wenn er gar nicht geschrieben hätte. Er zitiert Vitruv nur an ziemlich belanglosen Stellen, nie hingegen im grundlegenden Kontext. Ein einziges Mal läßt er jedoch eine freundliche Bemerkung über ihn fallen: „Ich übergehe auch jene selteneren Wasserwunder, die in gelehrter und eleganter Weise der Architekt Vitruv zusammengestellt hat".[81] Das bezieht sich auf Vitruvs achtes Buch (speziell Kap. 3–4) mit seiner bunten Zusammenstellung von Gerüchten über die spezifischen Wirkungen von Gewässern wie Quellen in verschiedenen Gegenden Griechenlands oder bei Troja, nach deren Genuß Tiere jeweils unterschiedlich verfärbten Nachwuchs gebären sollen etc. „Gelehrt" und „elegant" klingt hier, weil die Angaben so skuril sind, wie „dumm" und „lächerlich", aber was gemeint ist, bleibt letztlich der Entscheidung des Lesers überlassen, weil sich die Grenze zwischen Ernst und subtiler Ironie nicht fest abstecken läßt.

[81] „Sino & rariora illa aquarum miracula: quae et docte et eleganter colligit Vitruvius architectus". L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florenz 1485, fol. 8r (I,4).

Summary

Antique Buildings in the Venetian Territory. Historical Classification and Assessment during the Renaissance, influence on the Doctrine of the Orders of Columns of Palladio and Scamozzi

Although the guidelines for the renewal of antiquity in the Renaissance were mainly written down in central Italy, other regions went their own ways. In particular, the Republic of Venice tended to emphasize its special status. Our article treats how this trend has impacted on High Renaissance architectural theory. It turns out that the ancient buildings that were preserved in the Venetian sovereign territory, most notably the Arena of Verona, constituted for the Venetians a second peak of ancient architecture, along with the ruins in Rome, that they were held up as the earliest evidence of Italian architecture, and that Palladio and Scamozzi in them, along with the Roman antiquities, based their doctrines on the orders of columns, moulding the Tuscan order from their model. The disparaging view on the ancient buildings in the Venetian territory, that Serlio provided from the values of Roman classicism encountered a polemical backlash.

Keywords: Palladio; Scamozzi; Tuscan order; Arena of Verona; Antiquities of Pula/Pola and Verona; Venetian historiography of ancient architecture

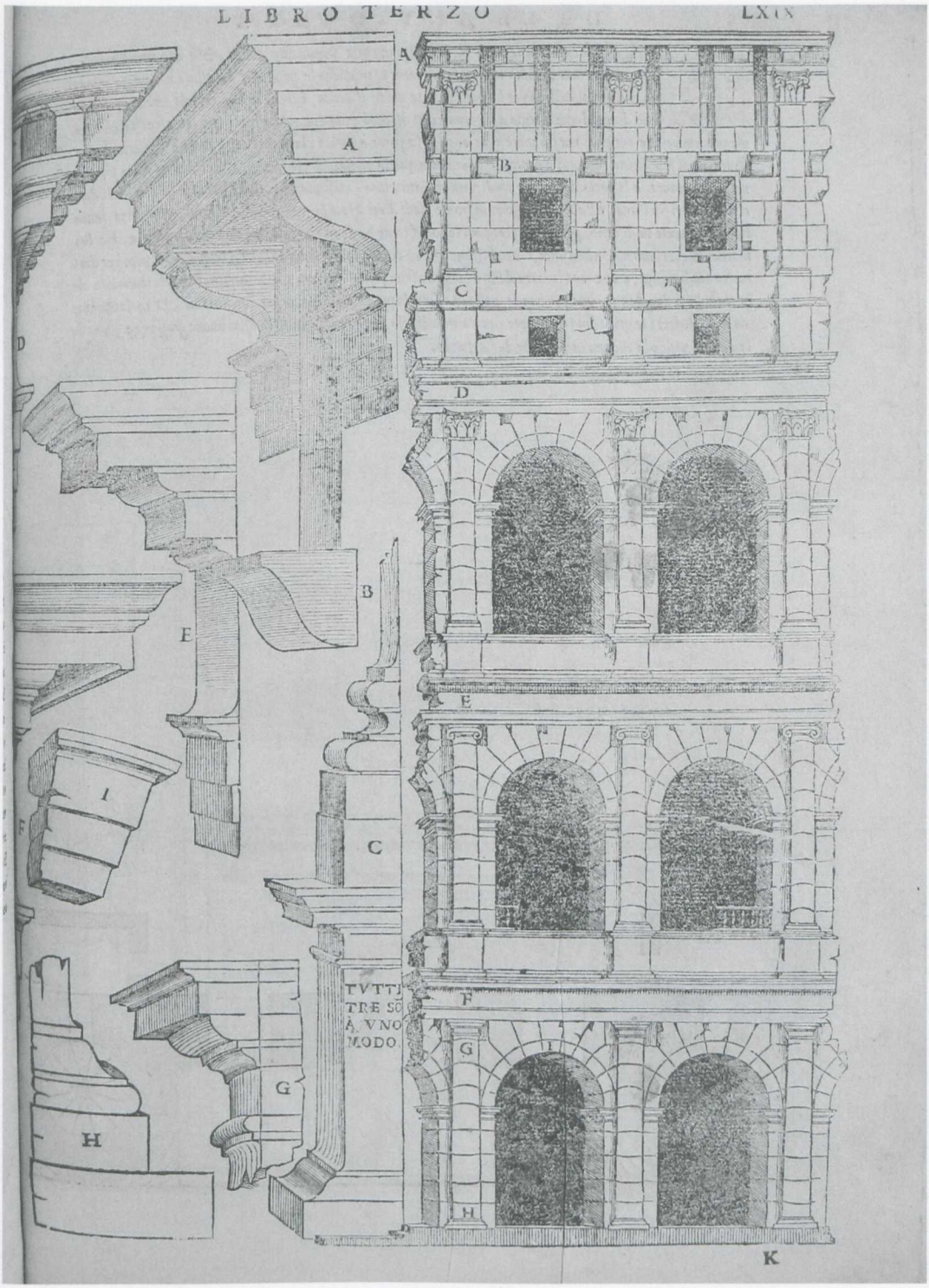

Fig. 1. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro* (1540), Kolosseum, Aufriß und Elemente der Gliederung.

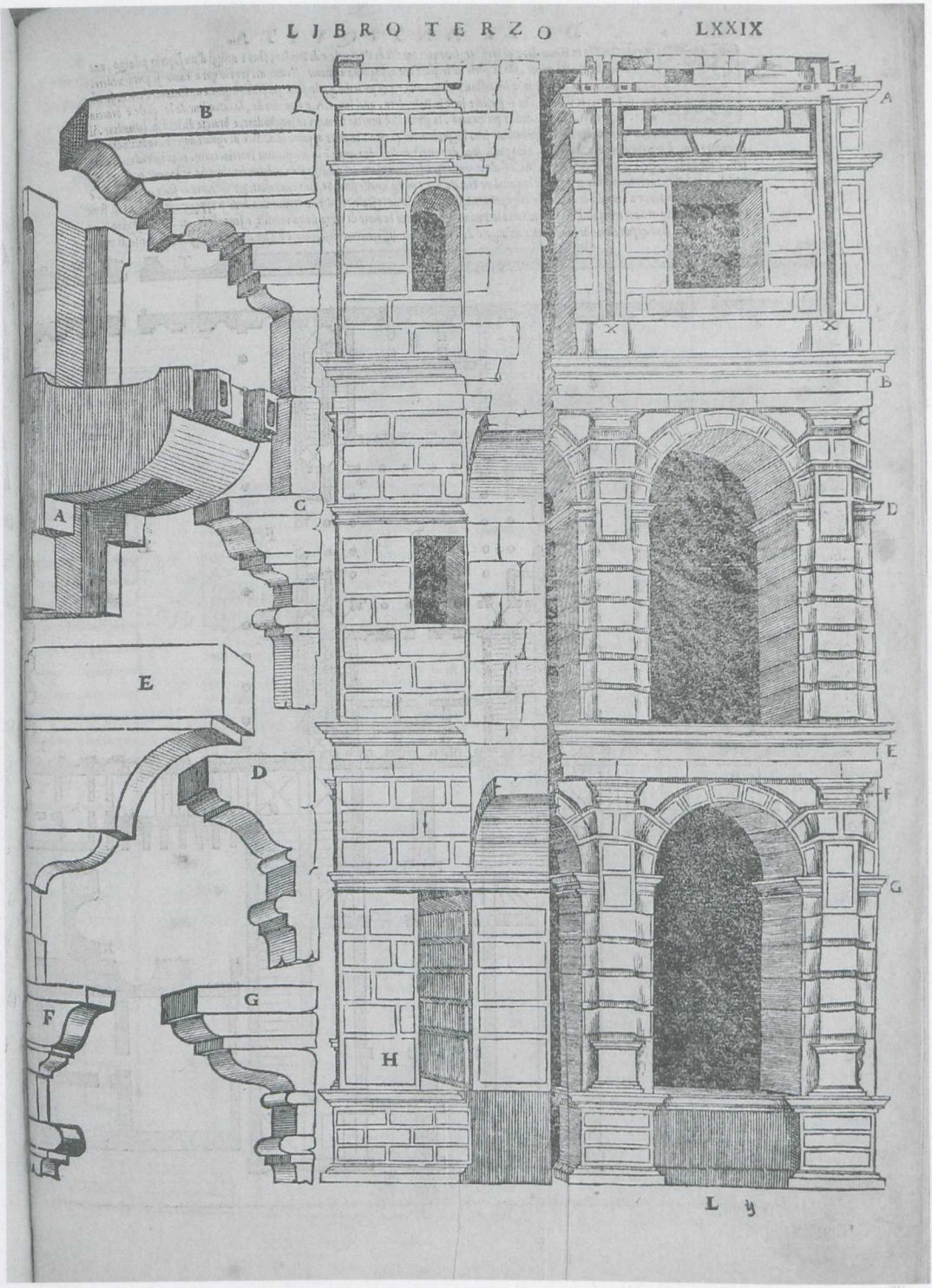

Fig. 2. SEBASTIANO SERLIO, *Il terzo libro* (1540), Arena von Pula, Aufriß und Elemente der Gliederung.

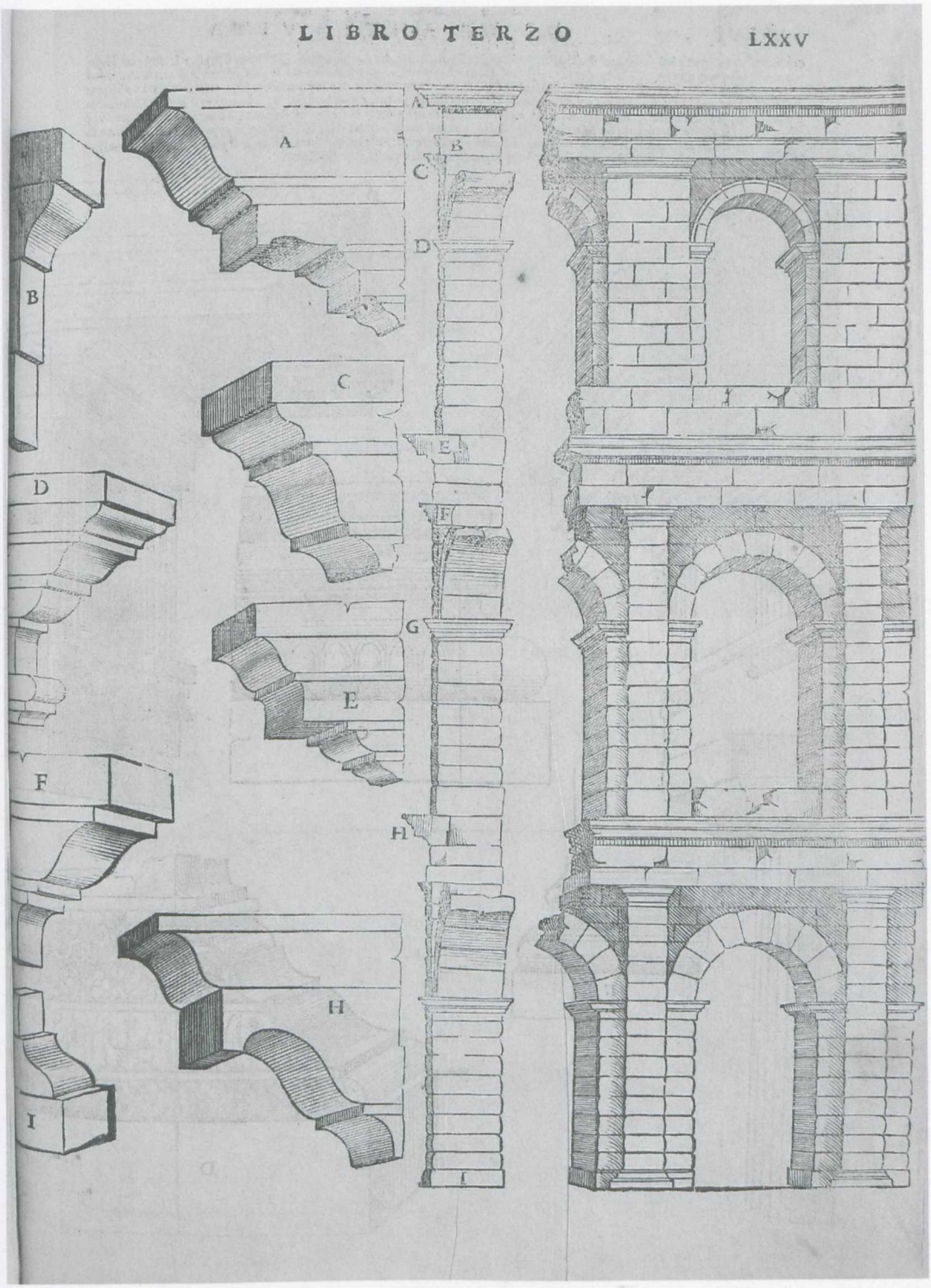

Fig. 3. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro* (1540), Arena von Verona, Aufriß und Elemente der Gliederung.

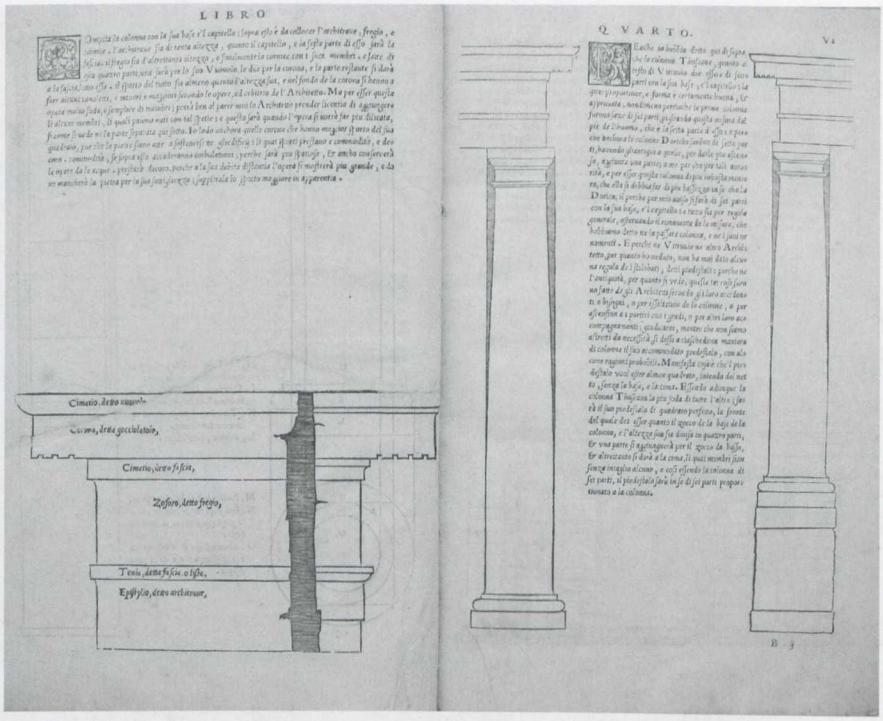

Fig. 4. SEBASTIANO SERLIO, *Il quarto libro* (1537), Tuskische Säulenordnung.

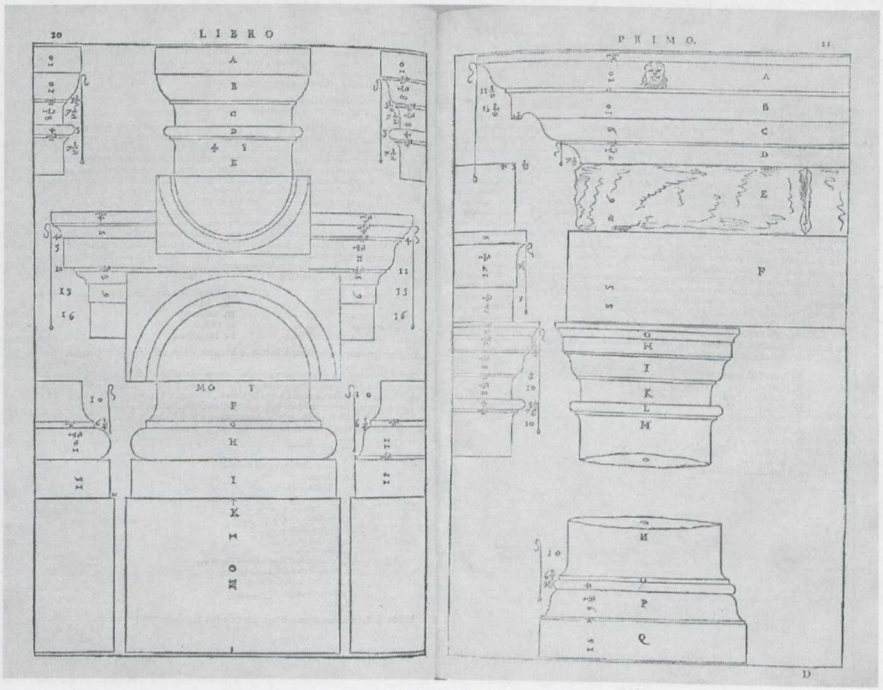

Fig. 5. ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura* (1570), Primo libro, Tuskische Säulenordnung.

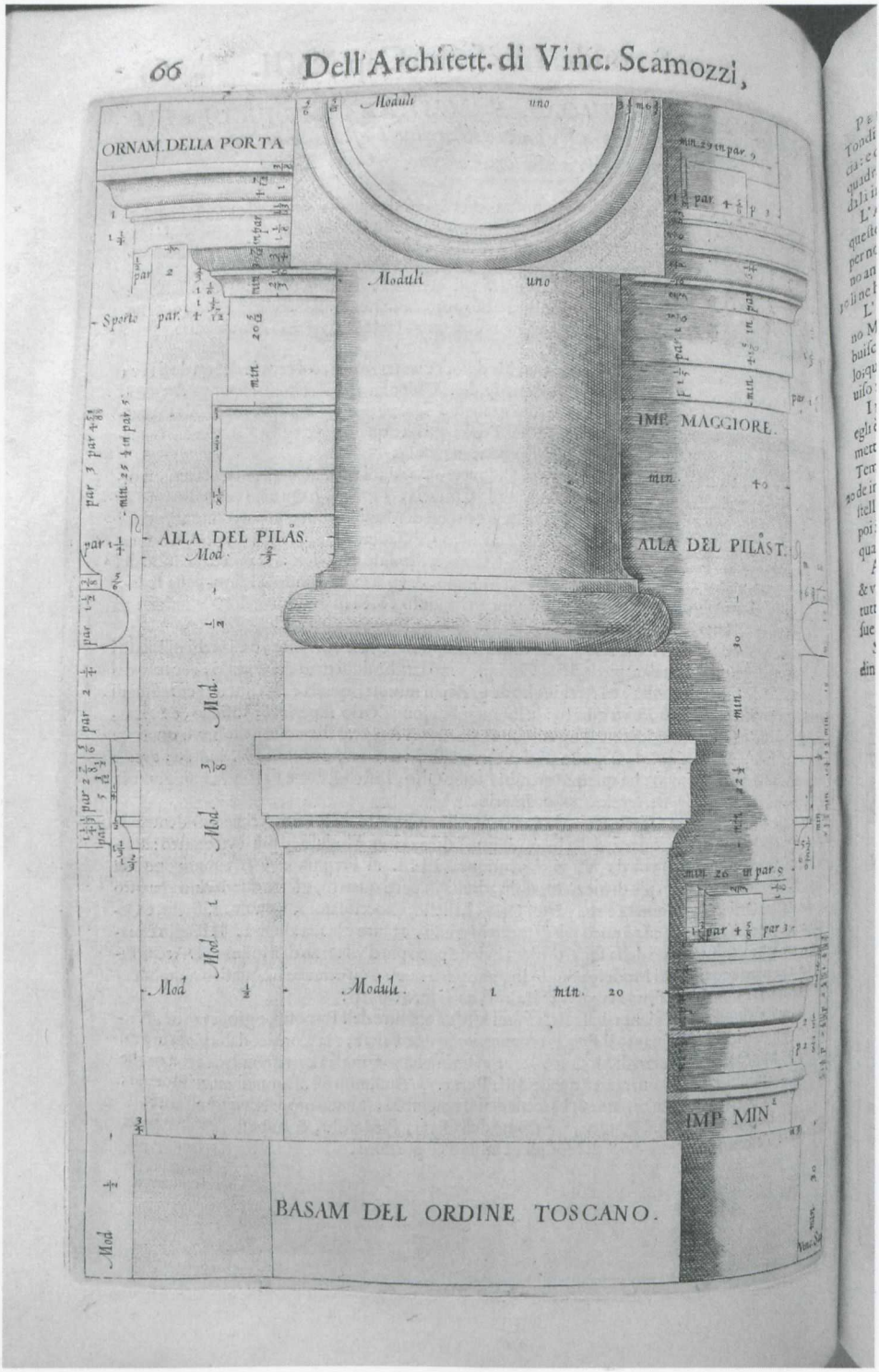

Fig. 6a. Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale* (1615), Sesto libro, Tuskische Säulenordnung, Basis und Piedestal.

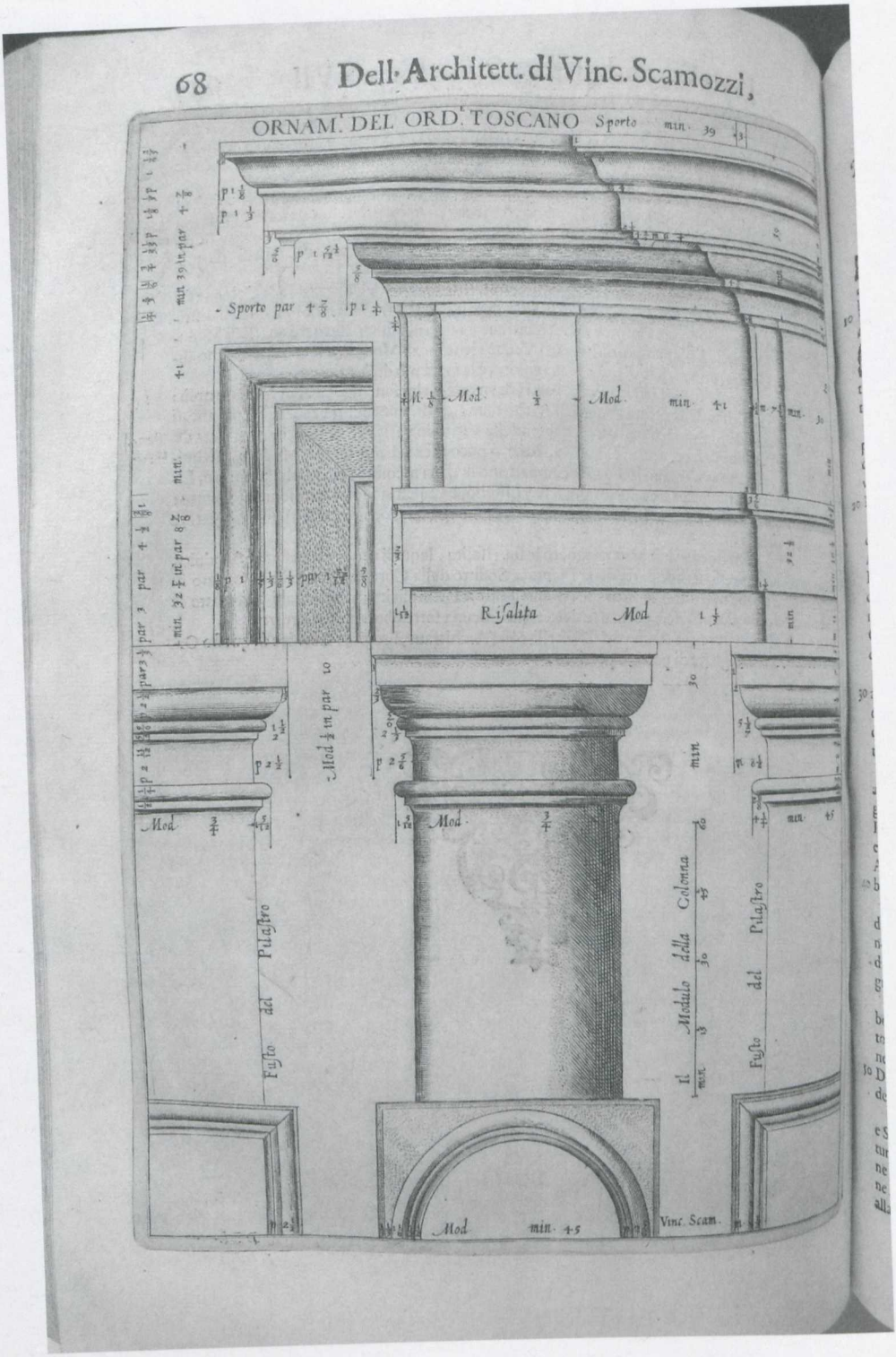

Fig. 6b. VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale* (1615), Sesto libro, Tuskische Säulenordnung, Kapitell und Gebälk.

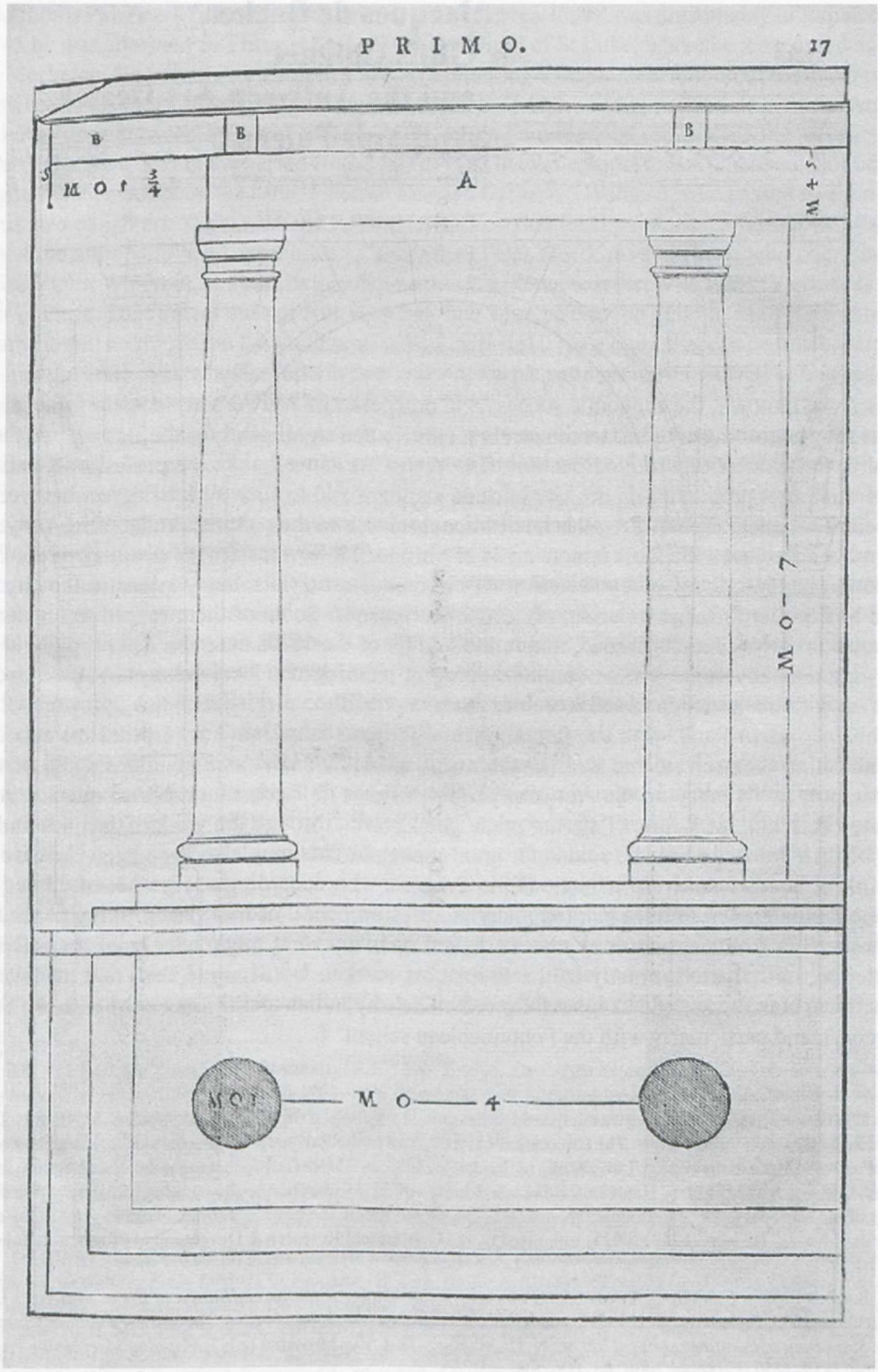

Fig. 7. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570), Primo libro, Gliederung des etruskischen Tempels nach Vitruv.