

Hubertus Günther
Porticus Pompeji

Zur archäologischen Erforschung eines antiken Bauwerkes in der Renaissance und seiner Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio

Serlio leitet die Widmung des dritten Buches an Franz I. von Frankreich ein mit einer Erklärung über den Sinn, den er seinem Werk über die römische Baukunst beimißt. Es bildet eine Muster-sammlung, aber zudem soll es die ganze Größe des antiken Rom vor Augen führen: »Nachdem ich oft bei mir die Herrlichkeit der alten Römer überdacht habe und ihre sichere Beherrschung der Baukunst, die noch viele Ruinen der verschiedensten Arten vor Augen führen, reifte mein Entschluß, einen Großteil dieser Antiken in einem Werk abzubilden, so daß jeder Liebhaber der Architektur, wenn er mein Buch zur Hand nimmt, an jedem beliebigen Ort alle die herrlichen Ruinen ihrer Bauten betrachten kann. Wenn diese Reste nicht mehr aufrecht stünden, würde man wohl kaum den alten Schriften völlig Glauben schenken, die eine solche Fülle von wunderbaren Dingen und großen Taten berichten...«¹.

Daß die schriftlichen Berichte über das antike Rom zuweilen phantastisch und unglaubwürdig unter den dagegen bescheidenen Verhältnissen der Renaissance klingen müßten, wenn sie nicht durch die erhaltenen Bauwerke Bestätigung finden würden, führt schon Raffaels Brief an Leo X. aus². Pietro Aretino hat diesen Gedanken dann in dem Brief an Serlios Verleger Francesco Marcolini aufgegriffen, der auf dem Titelblatt des vierten Buches abgedruckt ist: Die antiken Ruinen zeugen noch davon, daß ihre Bewohner einst die Beherrscher des Universums gewesen seien. Die Geistesgröße der alten Römer sieht er besonders in ihren Theatern und Amphitheatern manifestiert³.

Tatsächlich klingen manche Berichte über den Schmuck der römischen Theater auch heute noch geradezu märchenhaft. Das Pompeiustheater übertraf alle anderen an Größe und Pracht⁴. Mehrere Schriftsteller schildern die spektakulären Eröffnungsspiele, die Pompeius gab, und den Glanz der ersten Ausstattung. Nero ließ beim Besuch des Armenierkönigs Tiridates angeblich die gesamte Skene vergolden; über die Cavea spannte man ein Velarium ganz aus Purpur. Um einer germanischen Gesandtschaft eine Vorstellung von der Größe und Herrlichkeit des römischen Volkes zu geben, führte sie Nero zu einem Schauspiel ins

Pompeiustheater. Der Hinweis auf die Theater der Stadt und besonders auch auf dasjenige des Pompeius gehörte bereits zum Topos des antiken Romlobes⁵.

Das Pompeiustheater bildete dabei nur den Teil eines ausgedehnten Gebäudekomplexes, zu dem unter anderem große Portiken gehörten, deren reichen Statuensmuck Plinius beschreibt. An sie grenzte die Kurie an, in der Caesar ermordet wurde. Hier befanden sich auch die berühmten Gärten des Pompeius, deren üppige Flora und ex-

¹ »Considerando io piu volte fra me stesso la grandezza degli antichi Romani et il loro alto giudicio nello edificare, il quale anchor si vede nele ruine di tante e si diverse fabriche, cosi nel'antica Roma come in piu parti del'Italia et ancho fuori; deliberai oltre le mie fatiche di architettura, di mettere in un volume se non tutte almeno la maggior parte di esse antichità, accioche qualunque persona, che di architettura si diletta, potesse in ogni luogo, ch'ei si trovasse, togliendo questo mio libro in mano, veder tutte quelle maravigliose ruine dei loro edifici: le quali se non restassero anchor sopra la terra, forse non si darebbe tanta credenza a le scritte, le quali raccontano tante maraviglie dei gran fatti loro...« Serlio III, 3.

² E. Camesasca, Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti, Mailand 1956, 51.

³ Aretino äußert diesen Gedanken im Zusammenhang mit einem Appell an das Mäzenatentum des Ercole von Ferrara, dem das vierte Buch gewidmet ist. Die Nachfahren würden seine Liberalität ebenso rühmen, hält er ihm vor, »non altrimenti che si benedica l'animo degli antichi scolpito nei teatri e negli amphitheatri, chi vede la superbia dele ruine di Roma, la maraviglia dele quali testimoniano che furno le habitazioni dei dominatori delo universo. E non sò se si desse fede a quanto ne gridano le carte, non apparendo la terribilità del magistero che ancor si discerne nele reliquie dele colonne, dele statue e dei marmi, abattuti dal tempo«. Pietro Aretino an F. Marcolini, 10. IX. 1537, in: Serlio IV, 2.

⁴ Nibby (1838), II, 609-623. Urlichs (1841), 40-60. Jordan, I, Teil 3, 524-530. Platner-Ashby, 515 ff. Nash, I, 297. J. A. Hanson, Roman theater-temples, Princeton/N. J. 1959, 43-55. G. Marchetti-Longhi, »Theatrum Lapideum«, »Curia Pompeia« e »Trullum Dominae Maraldae«, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, Serie III, XII, 1936, 233-319. F. Coarelli, Il complesso Pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, Serie III, XLIV, 1971/72, 99-122.

⁵ W. Gernert, Laudes Romae, Rostock 1918, 62-65, 70f. (Ammianus, Marcellinus).



1. Giovanni Battista Nolli, Romplan (1748), Ausschnitt

otische Fauna Martial und Properz besungen haben. Liebeslustige flanierten nach Ovid auf ihren schattigen Alleen⁶.

Nachdem es noch in der Spätantike mehrfach als einer der hervorragenden Prachtbauten Roms ge-

nannt worden war, fand Theoderich das Pompeiustheater bereits im Zustand des beginnenden Verfalls⁷. Im Mittelalter wurde der gesamte Komplex bis zur Unkenntlichkeit zerstört und vollständig überbaut.

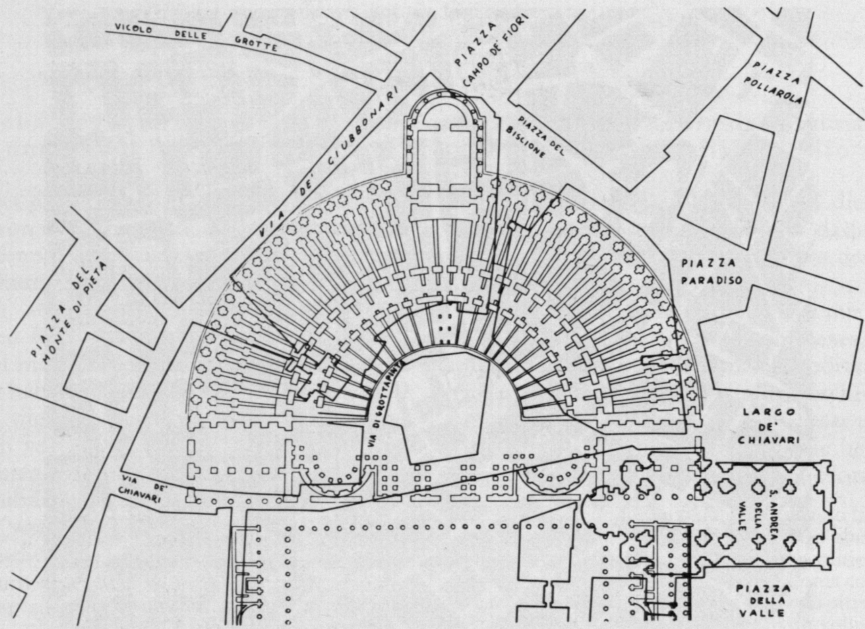
Die Lokalisierung des Pompeiustheaters bei den Humanisten der Frührenaissance

Schon zu Beginn der Wiederentdeckung der Antike wurde die Erforschung des Pompeiustheaters zum zentralen Thema. Die Humanisten der ersten Stunde, die die Kurie durch gesicherte Pfründen an sich zu ziehen vermochte, haben sich intensiv mit diesem Bau beschäftigt, seine Lage festzustellen und den Komplex zu rekonstruieren versucht. Poggio Bracciolini, der Rom (wenn auch mit langen Unterbrechungen) von 1403 bis 1453 verbun-

den blieb, bewies seinen archäologischen Spür-

⁶ Vgl. die in Anm. 4 genannte Literatur: zur Porticus Pompeji besonders Coarelli und Platner-Ashby, 428f.; zu den Gärten des Pompeius Nibby, II, 345–348 und P. Grimal, *Les jardins romains à la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'empire*, Paris 1943, 123–136.

⁷ Cassiodor, *Variarum libri XII*, lib. IV, 51, ed. J. W. Halporn, *Corpus Christianorum*, Ser. lat. XCVI (1973), 177–179.



2. Lageplan des Pompeiustheaters (nach E. Nash)

sinn durch aufsehenerregende Funde wie die Wiederentdeckung eines Vitruvmanuskriptes ebenso wie durch seinen Blick für unscheinbare Quellen. In dem Traktat »De varietate fortunae«, den er 1448 Nikolaus V. gewidmet hat, behandelt Bracciolini den Zerfall des antiken Rom als Beispiel für die Flüchtigkeit des Glücks. Im gleichen Jahr, in dem Alberti erstmals in Rom bezeugt ist, 1432, ernannte Eugen IV. Flavio Biondo zum Notar der apostolischen Kammer. Für die Breite von Biondos archäologischer Kenntnis zeugen seine umfassenden Werke über das antike Rom: »Roma triumphans«, eine Schilderung der Lebensverhältnisse in der Antike, und »Roma instaurata« (geschrieben 1444–46), ein Romführer.

Es ist bezeichnend für das, was die Humanisten am antiken Theater, und an dem des Pompeius im Besonderen faszinierte, daß sowohl Alberti seine theoretische Abhandlung über den Theaterbau im achten Buch »De re aedificatoria« als auch Biondo seine archäologische Diskussion zum Pompeiustheater im Romführer mit Berichten über die riesige Ausdehnung und die Pracht der Ausstattung einleiten⁸. An anderer Stelle führt Alberti das Theater des Pompeius geradezu als Inbegriff für die »Magnificentia« der öffentlichen Bauten

Roms auf; dem folgt Anfang des 16. Jahrhunderts Andrea Fulvio⁹. Biondo weist auf das sprechende Zeugnis von Neros Demonstration der »Magnitudo« des römischen Volkes anhand des Pompeiustheaters¹⁰. Das wird in zahlreichen späteren Romführern wiederholt.

Versuche, die Lage des Pompeiustheaters und seiner Anbauten zu bestimmen, konnten sich zunächst auf drei Arten von Zeugnissen stützen: mündliche Überlieferung, antike Schriftquellen und Ruinen (Abb. 1–2).

Poggio berichtet, daß sich im Volksmund die Gewohnheit gehalten habe, die Gegend beim Campo de' Fiori als Theatrum Pompeji zu bezeichnen¹¹. Das bestätigt das Diarium des Raf-

⁸ Alberti-Orlandi, 726 ff. (lib. VIII, cap. 7). Biondo, Roma instaurata, zitiert in Anm. 35. Der Hinweis auf die prachtvolle Ausstattung des Pompeiustheaters und die Vergoldung durch Nero findet sich auch bei F. Biondo, De Roma triumphante libri decem, Brixen 1482, f. 41 (lib. II).

⁹ Alberti-Orlandi, 102 ff. (lib. II, cap. 2). A. Fulvio, De laudibus urbis oratio ad quirites, Rom 1545, 394 (1. Ed. 1513).

¹⁰ Biondo, Roma instaurata, zitiert in Anm. 35.

¹¹ »Pars theatri Pompeji haud procul ab eo, quem

faele Volaterrano¹². Während Poggio von dieser Überlieferung ausgeht, mißtraut Biondo, in manchen Fällen mit gutem Grund, den römischen Lokaltraditionen, die sich teilweise erst im Mittelalter gebildet hatten und der kritischen Überprüfung oft nicht standhielten¹³. Er verließ sich mehr auf alte Schriftquellen, obwohl deren Sichtung, Deutung und vor allem Wertung auch nicht frei von Problemen war. Sein Ausgangspunkt bildet ein Hinweis im Liber Pontificalis auf die Stiftung von S. Lorenzo in Damaso in der Nähe des Pompeiustheaters¹⁴. Dem folgend führen die Mirabilien schon von den frühesten Redaktionen bis zum späten 15. Jahrhundert in kaum veränderter Form das »theatrum Pompeji ad Sanctum Laurentium« auf¹⁵. Daran angrenzend nennen sie ein »Palatium Pompeji«, wohl eine Verballhornung des berühmten Portikus. Dies »Palatium« kehrt noch in dem Romführer von 1411 wieder, dessen Autor als Anonymus Magliabechianus in die Literatur eingegangen ist¹⁶.

Beim Campo de' Fiori konnte Poggio Reste des Theaters ausmachen, obwohl sie von Privathäusern überbaut waren. Sie lagen, wie Francesco Albertini und Andrea Fulvio später präzisierten, im Palazzo Orsini, der im Osten an den Platz angrenzte¹⁷, bzw. nach dem Zeugnis des Raffaele Volaterrano in den Ställen nahe beim Palazzo Orsini¹⁸. Weitere Ruinen befanden sich etwas weiter östlich, an einer kleinen Piazza, die zwischen der via de' Chiavari und der gewundenen Gasse via di Grottapinta liegt; die Piazza wurde damals Satro oder Satrio genannt. Dort sah noch Biondo einen »halb zerstörten Portikus«, und auch Poggio berichtet davon¹⁹.

Campum Florum appellant, superextat, etiam ipsa privatis aedificiis occupata. Id ut credam, litterae quaedam adducunt, effossis nuper marmoribus, quae in eius collapsa porticu columnis immixta repta sunt, incisae. Alterae, epigrammate effracto, genium theatri a quodam praefecto urbis instauratum ferunt, alterae a Symmacho urbis praefecto Honorio Augusto dicatum, vulgo antea theatrum Pompeji dicebatur, sed Romanorum inscitia, falsa pro veris affirmantium, detrahebat verbis fidem«. Poggio, 18. Valentini-Zucchetti, IV, 239.

¹² »Habitat Senensis in magnificis aedibus, non magis ad dignitatem Cardinalatus, quam ad sacerdotalem frugalitatem a se constructis, inter Pontificiam viam et Pompeji theatrum, quod nunc campum Florae vocamus«. Jacobus Volaterranus, Diarium Romanum ab anno MCCCCLXXII usque ad MCCCCLXXXIV, ed. E. Carusi, in: Muratori, XXIII, Sp. 126 B. Die Zuschreibung an Raffaele Volaterranus von Carusi. Zum Verlauf der via Papalis cf. Adinolfi, 2-9.

Die antiken Reste zwischen Campo de' Fiori und Piazza Satrio hat bereits der Anonymus Magliabechianus als Anhalt genommen, um sein »Palatium

¹³ Zu Biondos Kritik an der im Mittelalter aufgekommenen Lokalisierung der Kreuzigungsstätte Petri auf dem Gianicolo cf. J. M. Huskinson, The crucifixion of St. Peter: a fifteenth-century topographical problem, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXII, 1969, 135-161; und H. Günther, Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio, Rom, Diss. München 1973, 75-87. Zur Bildung von Legenden in Rom während des Mittelalters Graf, Roma nelle immaginazioni, 86-118.

¹⁴ Valentini-Zucchetti, II, 234. S. Lorenzo in Damaso liegt nach dem jetzigen Stand der archäologischen Forschung an einer antiken Straße bei den stabula factionis Prasiniae. Lanciani, Storia scavi, I, 85. A. Prandi, Il luogo dell'antica basilica di S. Lorenzo in Damaso e l'itinerario Einsiedeln, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, LXXIV, 1951, 161-167. Die Verbindung des Pompeiustheaters mit S. Lorenzo in Damaso stützte sich vielleicht auch auf den Fund einer fragmentarischen Inschrift, die aufgeführt ist bei J. Mazzocchi (Hrg.), Epigrammata antiquae urbis, Rom 1521, f. 96v: »In Sancto Laurentio in Damaso fragmentum... OMPEIVS GN. MAGNI HAEIC SITUS«. Zum Problem der Zuschreibung des Werkes (Druckprivileg von 1517) an Albertini oder Fulvio cf. J. Calabani Limentani, Andrea Fulvio, alter homo doctus autore degli Epigrammata antiquae urbis?, in: Epigraphica, XXXI, 1969, 205-214. Nicht zu übersehen ist jedoch auch ein gewisser Zusammenhang von Mazzocchi's Buch mit der unpublizierten Epigraphensammlung des Battista di Pietro Zenobi Brunelleschi (um 1513), Florenz, Biblioteca Marcelliana, Ms. A 78. 1 (C.I.L. VI, Teil 1, p. XLV, Nr. XIX).

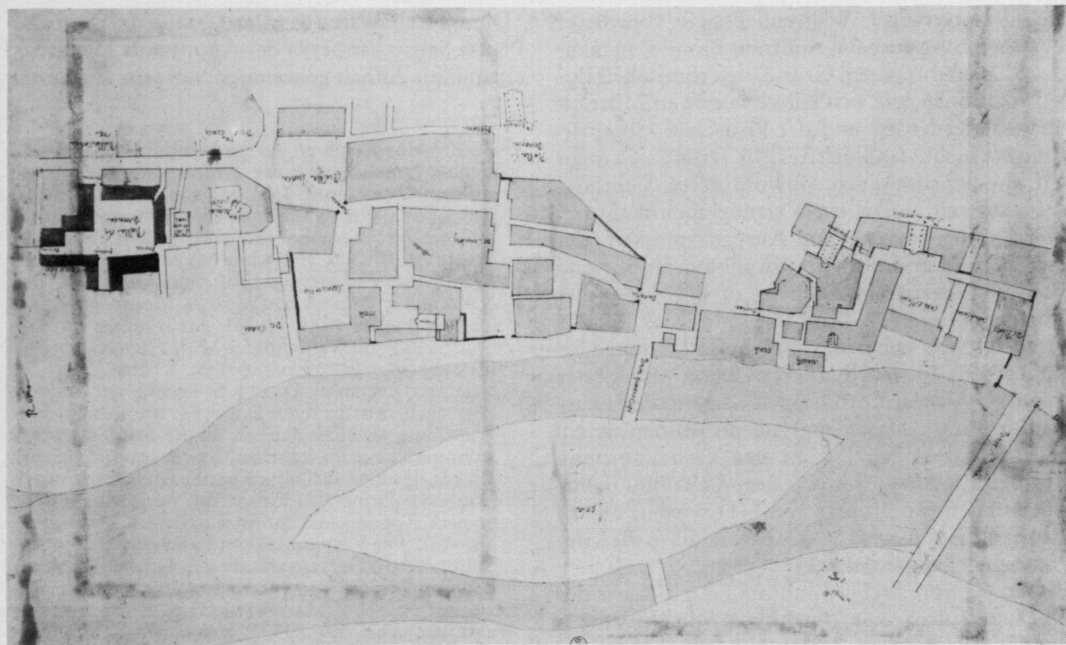
¹⁵ Valentini-Zucchetti, III, 22f., 82, 133, 184 (Anm. 5), 187. Der Codex Einsidlense führt »Sci. Laurentii in Damaso« und »Theatrum Pompei« direkt nacheinander auf. C. Huelsen, La pianta di Roma dell'Anonimo Einsidlense, Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie II, IX, 1907, 405 (29).

¹⁶ »Palatium Pompei fuit in campo Florum vel deae Florae et in Satro vulgariter nominatur«. Valentini-Zucchetti, IV, 126. Seit dem 9. Jahrhundert werden römische Ruinen generell als »palatia« oder »templa« angesprochen.

¹⁷ Albertini (1510) und Fulvio (1527) zitiert in Anm. 24 und 44. G. Franceschini, Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, Rom 1588, 84: »Caminando poi sino a Campo di Fiore, troverete il palazzo degli Orsini, che anticamente era il theatro di Pompeo et dietro era il suo portico«.

¹⁸ »Theatra tria. Pompeii apud aedes Ursinorum in Flore campo, ubi stabula sunt equorum, aperte nunc cernitur, qui propter non temere fortasse posteritas hunc locum de ipsius amicae Florae nomine appellavit«. Raffaele Volaterranus, Descriptio urbis Romae, Rom 1523 (ohne fol.).

¹⁹ Biondo, Roma instaurata, und Poggio zitiert in Anm. 35 und 11.



3. Bartolomeo de Rocchi, Plan des Ghettos. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Arch. 4206

Pompeji« genauer als die Mirabilien vorher zu lokalisieren²⁰. Die Grundlage für die moderne Identifizierung dieser Ruinen mit dem Pompeiustheater hat Poggio geschaffen, der durch seine ausgeprägte Sammelleidenschaft nicht nur für Manuskripte sondern auch für antike Inschriften zum Protagonisten der Epigraphik geworden ist. Er stützt sich auf zwei entsprechende Inschriften, des Pompeiustheaters, „die zwischen den Säulen seines verfallenen Portikus gefunden wurden«²¹. Damit fand er die volkstümliche Tradition bestätigt und kritisiert anscheinend im Hinblick auf die Mirabilien oder Biondo den Unverstand der Römer, die der alten Bezeichnung der Region als *Theatrum Pompeji* keinen Glauben schenken. Daß eine der Inschriften »in porticu theatri Pompeji«, also wohl an der Piazza Satrio, gefunden wurde, bestätigt Cyriacus von Ancona²². Die andere brachte nach Biondo ein Rechtsgelehrter Angelo Ponziano neuerdings in einem Gewölbe, das zu seiner vigna gehörte, ans Licht²³. Von diesem Fund berichtet auch Albertinis Romführer (1510), lokalisiert ihn aber im Palazzo Orsini²⁴. Der Bau des Palazzo Orsini wurde von Francesco Condulmer, einem Nepoten Eugens IV., be-

gonnen²⁵; an seiner Stelle befand sich vorher anscheinend Ponzianos vigna.

Poggios Lokalisierung des Pompeiustheaters beim Campo de' Fiori haben die Archäologen des Cinquecento übernommen und der severische Romplan hat sie dann bestätigt²⁶: Die Ruinen im heutigen Palazzo Pio an der Stelle des alten Palaz-

²⁰ Anon. Magliabechianus zitiert in Anm. 16.

²¹ Poggio zitiert in Anm. 11. C.I.L. VI, Teil 1, Nr. 1193 und VI, Teil 5, Nr. 55*.

²² Codex Parmensis, f. 98. Vgl. T. Mommsen, in: C.I.L. III, Teil 1, p. XXIII.

²³ Zur römischen Familie Ponziano P. Adinolfi, Roma nell'età di mezzo, Turin-Rom-Florenz 1881, 42, 52, 54, 67, 148.

²⁴ »Vestigia praedicti theatri (Pompeji) ex stabulo aedium Cardinalis in campo Florae adhuc visuntur. Nam tempore Blondi litterae in marmore fracto repertae fuere de Genio Pompei et theatro ibidem effossae. Et quicquid a platea eidem campi et Judaeorum ad Rosae monasterium continet aedificia Pompei fuisse constat«. Albertini (1510), lib. I, De theatris et amphitheatris. Valentini-Zucchetti, IV, 474.

²⁵ Lanciani, Storia scavi, I, 174. P. Tomei, Un elenco dei palazzi di Roma del tempo di Clemente VIII., in: Palladio, III, 1939, 224, Nr. 65.

²⁶ Der überwiegende Teil der bekannten Fragmente des Severischen Romplanes, u. a. auch dasjenige mit

zo Orsini lassen sich als Teil der Cavea identifizieren; der krumme Verlauf der via di Gottapinta, benannt nach dem noch heute erhaltenen Gewölbe, das zu den Substruktionen des Theaters gehörte, folgt dem Rand der Orchestra. Aber im 15. Jahrhundert fand auch Biondos Vorstellung Anhänger. Vielleicht Francesco di Giorgio und noch Johannes Sulpicius, der erste Herausgeber von Vitruv, scheinen ihr gefolgt zu sein. Nur so ist die berühmte Widmung der ersten Vitruvedition an Raffaele Riario ganz zu verstehen. Die Lokalisierung bei S. Lorenzo in Damaso steht offenbar hinter der Aufforderung zur Erneuerung des Pompeiustheaters, die Sulpicius mit ernster Begeiste-

rung dem jungen Kardinal nahelegte, als er den Neubau seines Palastes, der Cancelleria, und der darin eingeschlossenen Kirche S. Lorenzo in Damaso begann: »Welches Werk könnte heute und späteren Zeiten erbaulicher sein als das Theater! Wenn sich der große Ruhm des Pompeius allein schon dadurch kundgetan hat, daß sein prächtiges und riesiges Theater nur kleinere und einfachere Nachfolger fand, wie würdest du erst dastehen, wenn du jetzt, da überhaupt keines unversehrt aufrechtsteht, das zerstörte wiederherstellen oder ganz neu errichten würdest. Kirchen gibt es schon in reichlicher Anzahl, und im vorgerückten Alter kannst du immer noch neue bauen...«²⁷.

Die Rekonstruktion der Anbauten des Pompeiustheaters

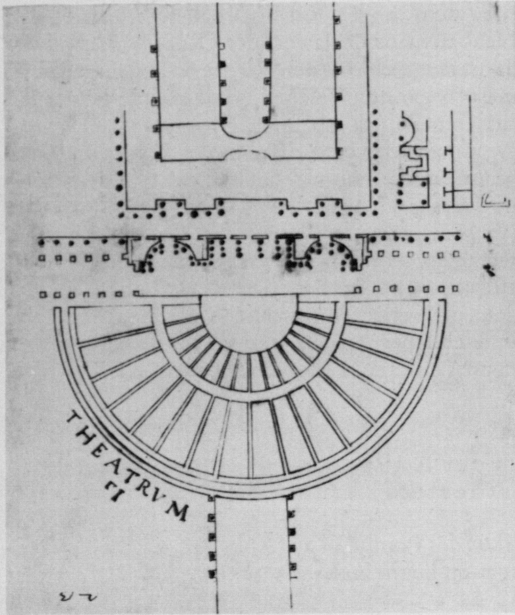
Nach dem Zeugnis des severischen Romplans schloß direkt an die Skene nach Osten zu der Por-

itikus des Pompeius an (Abb. 1, 2, 4). Zu dieser Situation kennt man inzwischen zahlreiche Paralle-

dem Grundriß des Pompeiustheaters, wurde während des Pontifikats Pius' IV. von G. A. Dosio bei SS. Cosma e Damiano gefunden nach dem Bericht des B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venedig 1565, 33. Gamucci, F. Vacca und spätere berichten, daß sich die Fragmente in Farnese-Besitz befunden haben: T. Schreiber, *Flaminio Vacca's Fundberichte*, in: *Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse*, XXXIII, 1881, 57. Die Fragmente sind gezeichnet in einem Sammelband der Biblioteca Vaticana, der aus dem Besitz des Farnese-Bibliothekars Fulvio Orsini stammt, Cod. Vat. lat. 3439. Fol. 23r zeigt das Fragment mit dem Grundriß des Pompeiustheaters, der jedoch noch nicht als solcher identifiziert ist (Abb. 4). Literatur zum severischen Romplan: H. Jordan, *Der Capitolinische Plan der Stadt Rom*, in: *Monatsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlin 1867, 526–548. G. Carettoni, A. M. Colini, L. Cozza, G. Gatti, *La pianta marmorea di Roma antica*, Rom 1960. Dazu Ergänzungen von Gatti, die die »Porticus Pompeji« direkt betreffen, und Cozza, *Pianta severiana: nuove ricomposizioni di frammenti*, in: *Quaderni dell'Istituto di Topografia antica*, V, 1968, 9–22. Neue Beiträge zur Topografie des Marsfeldes: F. Coarelli, *Navalia, Tarentum et la topografia del Campo Marzio meridionale*, in: *Quaderni dell'Istituto di Topografia antica*, V, 1968, 27–37, und ders., *Il Campo Marzio occidentale. Storia e topografia*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité*, LXXXIX, 2, 1977, 807–846.

²⁷ »Theatrum est opus, quoquid fieri et presentibus et posteris iucundius potest. Si enim post Pompeianum illud marmoreum et capacissimum minora et inculiora magnae suis gloriae fuerunt auctoribus, quantae tibi nunc erit quom nullum integrum extet, si autem dirutum reparaveris aut novum erexeris. Aedes sacras quarum et maxima copia (atque utinam tam

sanctae quam passim deos veneremur) in aetate proveciori ponere poteris...« J. Sulpicius (Hrg.), *Vitruvius. De architectura libri decem*, Rom s. a. (ca. 1486), Widmung an R. Riario. Schon Cassiodor (zitiert in Anm. 7) vermutete, daß Pompeius den Beinamen »Magnus« dem Bau seines Theaters verdankte. Zum Ehrentitel »Magnus« D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius*, Brüssel 1967, 35–38. Zu Sulpicio und seiner Vitruvausgabe F. Pellati, *Giovanni Sulpicio da Veroli, primo editore di Vitruvio*, in: *Atti del II° Congresso Nazionale di Studi Romani*, Rom 1931, III, 382–386. L. Marcucci, *Giovanni Sulpicio e la prima edizione del De architectura di Vitruvio*, in: *Studi e Documenti di Architettura*, VIII, 1978, 185–196. Zu den in Sulpicios Widmung aufgezählten Inszenierungen, mit deren Förderung Riario das Theater des Humanismus eingeleitet hat, vgl. besonders E. Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, Dresden 1894, 43–45. B. Pecci, *L'umanesimo e la »cioceria«*, Trani 1913, 27–111. A. Chastel, *Cortile et théâtre*, und R. Klein, H. Zerner, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, beide in: *Le Lieu théâtral a la Renaissance*, Paris 1964, 41–47 und 49–60. 1485, kaum zwei Jahre nachdem Riario *Commentarius* von S. Lorenzo in Damaso geworden war, wurden alte Baulichkeiten auf dem Gelände der Cancelleria niedergerissen. 1495 war der Neubau der Kirche und der Hoffront des Palastes abgeschlossen: D. Gnoli, *La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante*, in: *Archivio Storico dell'Arte*, V, 1892, 176–184 und 331–347. G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des 1400 in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10, 1961/62, 219ff. Vielleicht hat der Gedanke an den Vitruvianischen Theaterportikus bei der Anlage des Cancelleriahofes eine Rolle gespielt. Im Zusammenhang mit der Untersuchung von Vignolas Projekten für den Farnesepalast in Piacenza ist das spätere Theaterfoyer aus



4. Severischer Romplan, Pompeiustheater. Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 3439, f. 23r

len im römischen Theaterbau²⁸. Ihr entspricht auch Vitruvs Forderung, hinter der Skene geräumige Säulenhallen zu errichten, um den Zuschauern Schutz vor plötzlichen Regengüssen zu gewähren²⁹. Als Beispiel nennt Vitruv zusammen mit anderen Portiken, die in nächster Nähe von Theatern liegen, die Porticus Pompeji. Alberti zitiert diesen Passus sinngemäß, ohne auf die Form des Portikus einzugehen³⁰. Fra Giocondo rekonstruiert die Säulenhallen als Umgrenzung eines rechteckigen Hofes³¹. Seinen Holzschnitt nimmt noch Giovanni Battista da Sangallo zum Vorbild (Abb. 5); Antonio da Sangallo zeichnet dann in einer Studie zu Vitruvs Text einen solchen Hof («porticho dopo la sciena») rückwärts an die Skene angrenzend³² (Abb. 6). Ganz ähnlich ist Cesarianos Holzschnitt³³. Völlig eindeutig war das Verständnis des vitruvianischen Textes dennoch nicht in der Renaissance. Filarete bezieht ihn auf die Säulengänge, die oben um die Cavea umlaufen, so daß die Zuschauer von dort aus auch bei Regen dem Schauspiel im Trockenen folgen können³⁴.

Obwohl die Säulen, die man im 15. Jahrhundert an der Piazza Satrio sah, als Reste eines Portikus bezeichnet wurden, hat man sie nicht als die eigentliche, aus antiken Schriften bekannte Porticus

Pompeji identifiziert. Biondo leitet aus den Quellen die Unterscheidung von zwei unterschiedlichen Bauten ab: Ein später auch Kurie des Pompeius genanntes Atrium, das direkt beim Theater lag, und erst daran anschließend die Porticus Pompeji mit den Gärten. Dieses Atrium, nicht die berühmte Porticus Pompeji lokalisiert Biondo an

Vitruvs Portikus hinter der Skene hergeleitet worden, C. Thoenes, Vignola e il teatro Farnese a Piacenza, in: Bollettino del CISA A. Palladio, XVI, 1974, 250. Der Begriff »teatro« konnte in der Renaissance in sehr weitem Sinn gebraucht werden. Oft bezeichnete er Exedren (K. Schwager, Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati, Exkurs II, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 9/10, 1961/62, 379-382), Peruzzi bezeichnet auf UA 488 den Hof des Romulusheroons an der via Appia als »teatro« (Bartoli, fig. 283). Seit dem 12. Jahrhundert wurden auch öffentliche Repräsentationshallen »theatrum« genannt (G. Leinz, Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia, Diss. Bonn 1977, 104-106).

²⁸ M. Bieber, The history of the Greek and Roman theater, Princeton/N. J. 1961. P. Grimal, Le théâtre antique, Vendôme 1978.

²⁹ »Post scaenam porticus sunt constituendae, uti, cum imbres repentini ludos interpellaverint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro, chorigiaque laxamentum, habeant ad comparando. Uti sunt porticus Pompeianae...; ceteris civitatibus, quae diligentiores habuerunt architectos, circa theatra sunt porticus et ambulationes«. Vitruv-Fensterbusch, 236 (lib. V, cap. 9).

³⁰ »... et habeat convenit porticus aut iunctas operis aut perproximas, quibus sese populus a repentinis imbribus tempestateque recipiat«. Alberti-Orlandi, 731.

³¹ Vitruvius, De architectura libri decem, ed. Fra Giocondo, Venedig 1511, 53 (lib. V, cap. 9).

³² In der Vitruv-Sulpiz-Ausgabe aus seinem Besitz hat Giovanni Battista da Sangallo zahlreiche Illustrationen zum Theaterbau gezeichnet. Er übersetzt den entscheidenden Passus: »Dapoi alla scena el portico e da costituire: anche quando le aque repentine averanno impediti li g(i)uochi, el popolo abbia chi lo riscava fuora del teatro, aparo un loco rimesso abbia a conperatione come sono el portico di Pompeo...« Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, f. 61r. Dazu gehört die Zeichnung des »portico post scaenam« auf f. 62v. Vgl. auch die Vitruvübersetzungen des Giovanni Battista in den Manuskripten der Biblioteca Corsiniana 43. G. 1, f. 81v und 43. G. 8, f. 81v. Antonio da Sangallo zitiert auf seiner Demonstrationszeichnung des »porticho dopo la sciena« auf UA 1203 wörtlich den vitruvianischen Text (zitiert in Anm. 29) und ergänzt zu »uti sunt porticus Pompeiane«: »cioe lo teatro di campo di Fiore«.

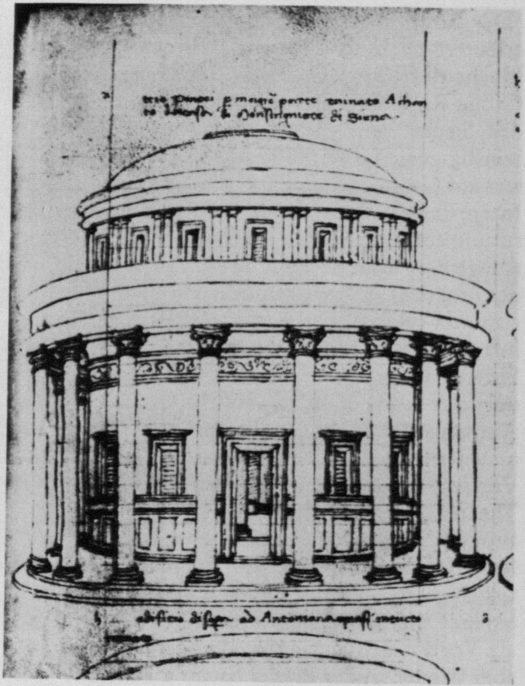
³³ C. Cesare Cesariano, Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri decem traducti, Como 1521, f. 82v (lib. V, cap. 9), ebenso f. 75v, 81v, 84. Aus einer Notiz auf UA 826v geht hervor, daß Antonio da Sangallo Cesarianos Edition gründlich studiert hat.

³⁴ A. Averlino gen. Il Filarete, Trattato di architettura,

lazzo Orsini³⁷. Francesco di Giorgio meint also das Atrium, das Biondo an der Piazza Satrio rekonstruiert hat. Der kreisförmige Grundriß ist wohl durch den krummen Verlauf der via di Grottapinta angeregt (die Francesco di Giorgio dann also nicht mit der Orchestra des Theaters selbst in Verbindung bringt); die Peristase berücksichtigt die Säulen an der Piazza Satrio, die offenbar keinen augenfälligen Hinweis auf den Verlauf des »Portikus« gaben. Vielleicht gehörten sie in Wirklichkeit zur Skene (vgl. Abb. 2). Francesco di Giorgios Zeichnung warnt davor, an die ersten Antikenforschungen der Renaissance moderne Maßstäbe anzulegen, die sich erst im Lauf jahrhundertelanger Diskussion gebildet haben und auf Quellen aufbauen, die damals nicht zur Verfügung standen wie der severische Romplan. Nach unseren Begriffen, aber nicht unbedingt nach denjenigen der Renaissance bildet Francesco di Giorgios phantastische Rekonstruktion des Atrium Pompeji einen schwer überbrückbaren Gegensatz zu dem realistischen Grundriß der Konstantinsbasilika, den er nach Grabungen aufgenommen hat³⁸.

Die eigentliche Porticus Pompeji rekonstruiert Biondo östlich des Atriums, ohne ihre Lage und Form genau zu bestimmen. Insgesamt rekonstruiert er eine Anlage von immenser Ausdehnung, die, wie Biondo zusammenfassend umreißt, von S. Lorenzo in Damaso über den Campo de' Fiori bis zur damaligen Piazza Giudea und dem ehemaligen Monasterium Rosae, der heutigen Kirche S. Catarina dei Funari, reichte. Beim Kloster standen nämlich antike Reste, die der Volksmund (den Biondo hier unkonsequenterweise berücksichtigt) auch mit dem Pompeiustheater in Verbindung brachte³⁹.

Biondos Rekonstruktion der Anbauten des Pompeiustheaters setzte sich damals allgemein durch. Ein erstes Zeugnis dafür bildet die behandelte Zeichnung Francesco di Giorgios. Auch Fra Giocondo scheint sich Biondos Vorstellungen angeschlossen zu haben. Zwischen seine Epigra-



7. Francesco di Giorgio Martini, »Atrium Pompeji«. Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzziano 148, f. 84, Ausschnitt

phensammlung in der Biblioteca Laurenziana und dem Verzeichnis der römischen Abkürzungen, das ihr wie üblich voransteht, ist in gleicher Schrift und im Ganzen übereinstimmender Aufmachung ein Romführer eingefügt, der ebenso wie der mit ihm zusammengehörige Rest des Kodex sicher auf Fra Giocondo zurückgeht. Ein Teil dieses bisher unbeachteten Romführers stützt sich unverkennbar auf Biondo, unter anderem auch die Behandlung von Theater, Portikus und Atrium des Pompeius⁴⁰.

Rome by Alessandro Strozzi, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, 137–163.

³⁶ Turin, Biblioteca Reale, Cod. Saluzziano 148, f. 84. Francesco di Giorgio-Maltese, 283 und Taf. 155.

³⁷ Albertini (1510), *De domibus cardinalium*. Ed. A. Schmarsow, Heilbronn 1886, 23. Raffaele Volaterrano zitiert in Anm. 12. Vgl. Adinolfi (1865), 67ff.

³⁸ T. Buddensieg, *Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XIII, 1962, 37–48.

³⁹ Zur Identifizierung des Monasterium Rosae mit S. Caterina dei Funari cf. Armellini, *Chiese di Roma*, 695f., und Huelsen, *Chiese di Roma*, 331, Nr. 39.

⁴⁰ »Plinius M. Scauro nomina Pompeio hanc theatri in

mus, sive Petrus Bibliothecarius scripsit, haec verba habentur, is basilicam iuxta Pompei theatrum construxit sancto Laurentio. . . Atriumque vero Pompei credere debemus fuisse ubi nunc corrupte Satrum vulgo appellatur et porticus est nunc semiintegrata cernitur«. Biondo, *Roma instaurata*, f. 25r-v (lib. II, cap. 109–112). Biondos Vorstellung entspricht die Bezeichnung von S. Lorenzo in Damaso als »S. Lorenzo in Damaso/Theatrum Pompei« in Strozzi's Romplan, der von seinem Führer abhängig ist; vgl. G. Scaglia, *The origins of an archeological plan of*

Der Romführer des Francesco Albertini (1510) erläutert nach ausführlichen Hinweisen auf die Pracht des Theaters, Neros Demonstration der Größe Roms und Albertis Wort, daß dieser Bau den Siegen Roms und des Pompeius wahrhaft würdig gewesen sei, die Lokalisierung des Theaters auf Grund der im Palazzo Orsini gefundenen Inschrift beim Campo de' Fiori und gibt unter Berufung auf Biondo eine Ausdehnung der Gesamtanlage vom Campo de' Fiori bis zur Piazza Giudea und dem »monasterium Rosae« an⁴¹. Fra Mariano da Firenze übernimmt Albertinis Angaben mit wörtlichen Anklängen (1517/18)⁴². Andrea Fulvio, dessen Romführer (1527) auf intensiven, teilweise gemeinsam mit Raffael durchgeführten Antikenstudien beruht, kommt auf Grund einer neuen Abwägung aller Quellen, besonders auch Vitruvs Forderung nach Säulengängen beim Theater, zu einer ähnlichen Überzeugung wie Biondo⁴³: Das Theater, das er wieder nach den Resten beim Palazzo Orsini lokalisiert, soll nach Osten geblickt haben, das heißt wohl, seine Skene lag im Osten. Das angrenzende Atrium wird hier als Vorhof der Kurie des Pompeius bezeichnet, aber wieder an der Piazza Satrio lokalisiert. Weiter nach Osten zu soll die Porticus Pompeji angeschlossen haben. Sie erstreckte sich demnach, wie Biondo will, in Richtung Monasterium Rosae und Piazza Guidea, aber Fulvio bestimmt den östlichen Abschluß nicht. Auch Bartolomeo Marliano übernimmt die Abfolge von Theater, Kurie mit Atrium bei der Piazza Satrio und Porticus Pom-

peji, konzentriert sich jedoch im übrigen auf die Publikation eines neuen Beleges für die Lokalisierung des Theaters, einer 1525 hinter der kleinen Kirche S. Maria an der via di Grottapinta ausgegrabenen Inschrift⁴⁴.

Während die Lage des Theaters und auch die des vermeintlichen Atriums gut gesichert schien, nennen die Führer zur Bestimmung des östlichen Abschlusses der Anlage nur die nicht wirklich sicher identifizierbaren Reste beim Monasterium Rosae. Weshalb sie annehmen, daß sich die Porticus Pompeji bis zur Piazza Giudea erstreckt habe, lassen sie ganz offen. Hinter dieser Rekonstruktion muß nicht unbedingt eine Begründung stehen, die modernem archäologischen Verständnis entspricht wie die genannten Inschriftenfunde oder antike Berichte. Ein Beispiel für die Vielfalt der Quellen, die die frühe Archäologie inspirierten, bildet die Deutung der ehemaligen Meta sudans beim Kolosseum⁴⁵: Im Plan der augustäischen Regionen Roms von Fabio Calvo (1527) erscheint sie mit einer bekrönenden Statue der Venus und der Bezeichnung »Meta Veneris«⁴⁶. Weder antike noch mittelalterliche Schriften haben den Anstoß zu dieser rätselhaften Bezeichnung gegeben. Aber zum Bau der Meta sind Ziegel verwandt worden mit der bekannten Herstellermarke »SEX ANNI APHRODISI«⁴⁷. Die Firmenname hat anscheinend die Weihe an die Liebesgöttin suggeriert.

urbem Romam primum advecti attribuit. Primus Pompeius theatrum lapide quadrato struxit. Atrium Pompei postea curia appellatum in quo postea C. Caesar occisus est. Ante atrium fuit porticus Pompeiana et theatrum. Haec ad monasterium Rosae. S. Laurentius in Damaso a Damaso Papa conditore ubi nunc satrum vulgo appellant«. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Ashburnham 905, f. 17–46. Zu Fra Giocondos Epigraphensammlung, die der Codex enthält, cf. G. B. de Rossi, *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, II, Teil 1, Rom 1888, 398. Die Schrift des Codex stammt durchgehend von der Hand des Bartolomeo Sanvito, den Fra Giocondo im Allgemeinen als Schreiber bevorzugt hat.

⁴¹ Albertini (1510) zitiert in Anm. 24.

⁴² Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium urbis Romae*, ed. E. Bulletti, Rom 1931, 62f.

⁴³ »De theatro Pompei Magni et eius ornamentis«: »Extant adhuc vestigia iuxta campum quem Floreum appellant... Ubi nunc palatium d. Ursinorum, a cuius tergo erat theatri cavea versus auroram, ubi atrium curiae Pompeianae, qui locus hodie Satrium nuncupatur una litera plus. Habebat olim theatrum

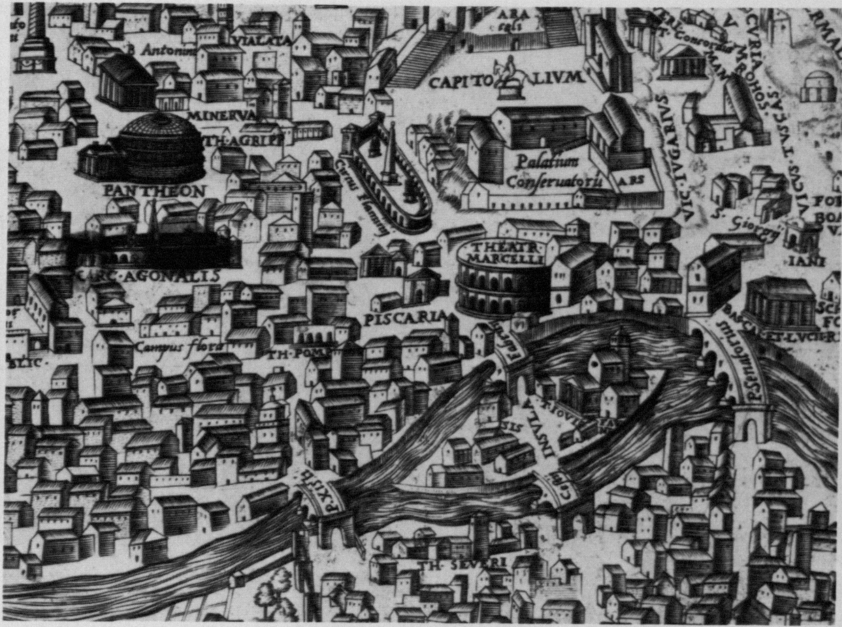
ipsum longas appendices, ubi eius domus curia et porticus«. »De Porticu Pompeji«: »Porticus Pompei iuxta eius curiam et theatrum fuisse dicitur. Plinius huius est, inquit, in porticu tabula, quae ante curiam eius fuerat... Et vocabatur Hecatonstylon, quae cum aliis iuxta aedificiis magnum occupabat a theatro spatium versus auroram extant adhuc aliqua vestigia. Vitruvius post scaenam, inquit, porticus sunt constituendae...« folgt wörtliches Zitat des Vitruvianischen Textes, der in Anm. 29 zitiert ist. A. Fulvio (1527), 249ff. und 277. Vgl. R. Weiss, Andrea Fulvio antiquario Romano (ca. 1470–1527), in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia*, Serie II, XXVIII, 1959, 1–44.

⁴⁴ »De theatro, domo, curia et porticu Pompei«: »Et nos anno MDXXV post aedem D. Mariae cognomento in Cripta vidimus effodi marmor cum inscriptione VENERIS VICTRICIS«. Marliano (1544), 100f.; vgl. C.I.L. VI, Teil 1, Nr. 785.

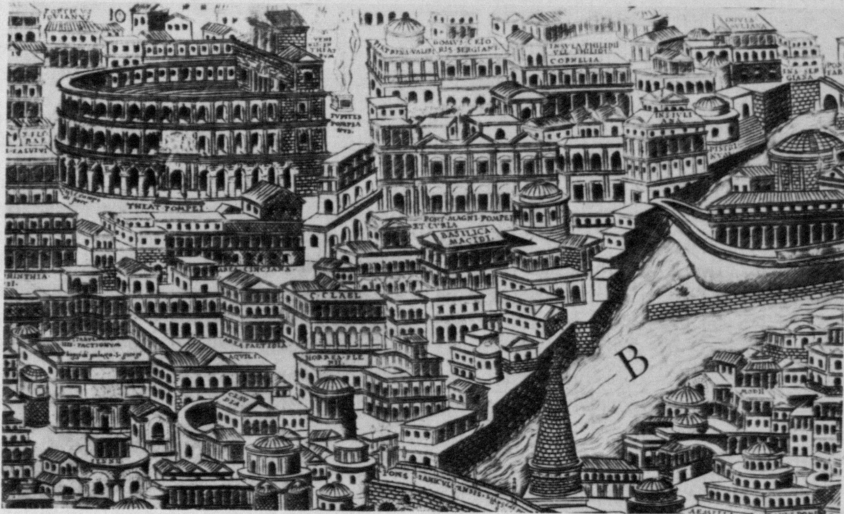
⁴⁵ R. Preimesberger, *Obeliscus Pamphilus...*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXV, 1974, 98.

⁴⁶ Frutaz, *Pianta IX*, Taf. 18. Als »Meta Veneris sive sudans« bezeichnet Calvo das Monument im Plan Roms zur Zeit des Plinius. Frutaz, *Pianta X*, Taf. 19.

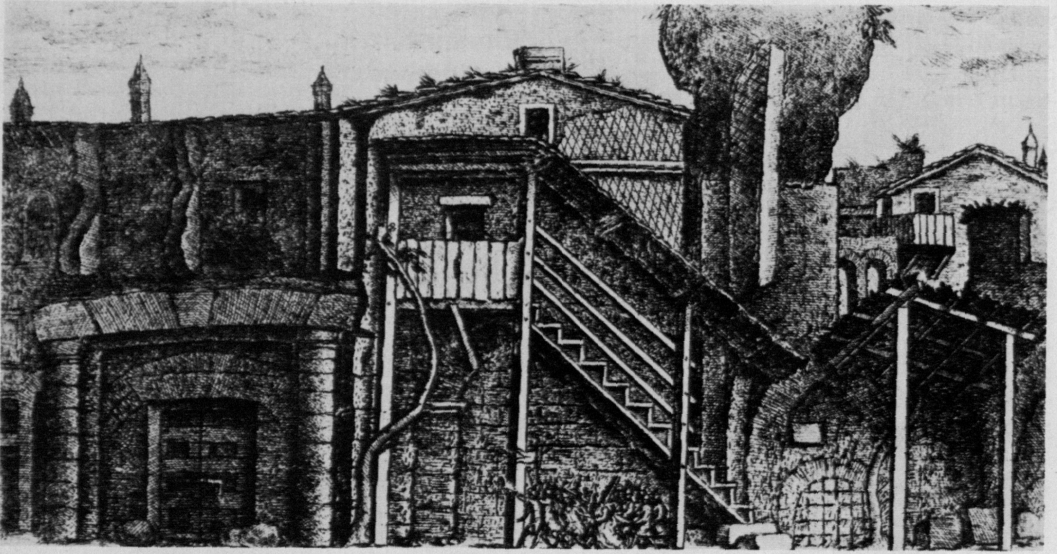
⁴⁷ C.I.L. XV, Teil 1, 795^a. A. M. Colini, *Meta Sudans*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, Serie III, XIII, 1937, 26. Frdl. Hinweis R. Preimesberger.



8. Pirro Ligorio, Romplan (1552), Ausschnitt



9. Pirro Ligorio, Rekonstruktion des antiken Rom (1561), Ausschnitt



10. Alò Giovannoli, Ansicht der Ruinen der sog. Porticus Pompeji (1616)

Die Lokalisierung der Porticus Pompeji bei den Architekten der Renaissance

Pirro Ligorio zeichnet in seinem Romplan von 1552 zwischen Campo de' Fiori und S. Angelo in Pescheria (»PISCARIA«, links vom Marcellustheater) die Ruine eines Portikus mit der Bezeichnung TH(EATRUM) POM(PEJI) ein und rekonstruiert daraus in der Darstellung des antiken Rom von 1561 einen prachtvollen Portikus neben dem Pompeiustheater⁴⁸ (Abb. 8–9). »Theatrum Pompeji« nennt Alò Giovannoli in seinen 1616 erschienenen Veduten die damaligen Ruinen hinter der Kirche S. Maria del Pianto an der Gasse, die ehemals auf die Piazza Giudea führte, via S. Maria dei Calderari⁴⁹ (Abb. 10). Von ihnen ist heute noch eine Arkade zwischen dorischen Halbsäulen erhalten, die bis an den Kämpfer im Boden steckt. Die Verbindung dieses Portikus mit dem Namen des Pompeius hat die Archäologie längst aufgegeben. Im 19. Jahrhundert wurde er auch als Crypta Balbi, dann als Porticus Minucia angesprochen⁵⁰. Inzwischen nimmt man an, daß es sich um einen der vielen, nicht eigens in den Schriften genannten Portiken handelt, die Roms Straßen in der Antike säumten⁵¹.

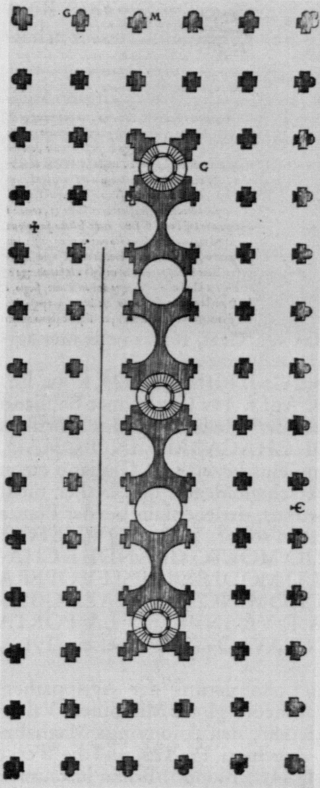
Eine Rekonstruktion des Portikus hinter der Piazza Giudea bildet Serlio im dritten Buch ab⁵² (Abb. 11). Er zeigt eine Pfeilerhalle mit innerem Mauerkern, deren südliche (rechte) Langseite an

der via S. Maria dei Calderari liegt (vgl. Abb. 1 und 3). Sie wurde der Rekonstruktion nach im Osten von der Piazza Giudea begrenzt (in Serlios Plan gekennzeichnet mit G, daneben M für die südlich angrenzenden Macellai, die die Piazza früher zur Straße an den Tiber verengten). Die gegenüberliegende Schmalseite blickt ungefähr in die Richtung des Pompeiustheaters. Der Bau war nach Serlio schon damals weitgehend zerstört, aber seine Ruinen und Fundamente bedeckten ein ausgedehntes Areal (»al presente è quasi tutto ruinato, ma tiene gran paese, e per molte case si vede di questo edificio ne le parti terrene«). Über sein Areal lief der Rekonstruktion nach die »Via che va

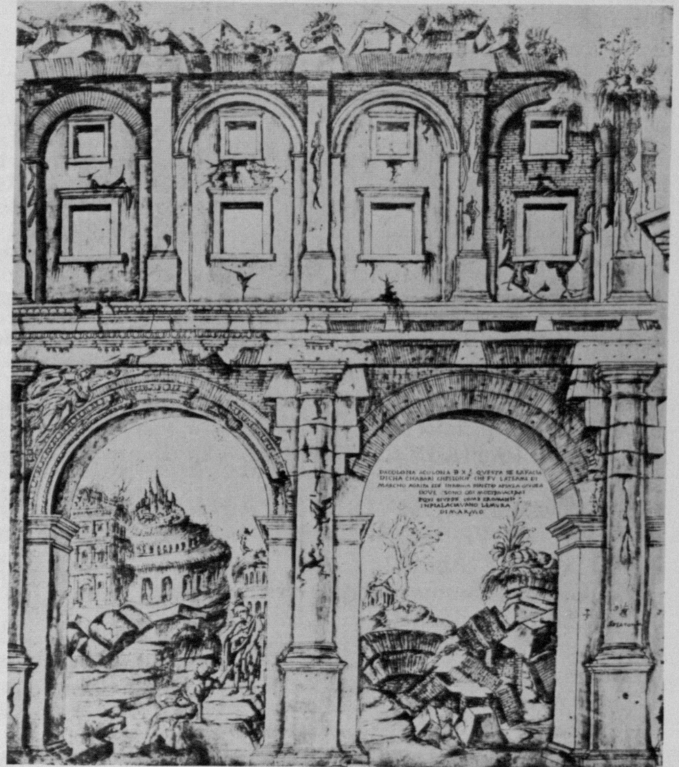
⁴⁸ Frutaz, Pianta CXI und XVII, Taf. 222, 26 und 31. In der Romrekonstruktion von 1561 zur Porticus Pompeji: »PORT. MAGNI POMPEI/ ET CURIA«. In der gröberen Frühfassung der Romrekonstruktion stellt Ligorio das Pompeiustheater wie das Kolosseum dar und bezeichnet es: »THEATRUM POMPEI/ PORT. POMPEI/ CUR. POMPEI«. Frutaz, Pianta XVI, Taf. 25.

⁴⁹ »Theatrum Pompei, proximum templo B. Mariae de Planctu, via triumphali spectat ad meridiem«. A. Giovannoli, Vedute degli antichi vestigi di Roma, Rom 1616, f. 35.

⁵⁰ Urlichs (1841), 62–65. Nibby, II, 591 ff. (Crypta Balbi); Jordan, I, Teil 3, 546 f. Platner-Ashby, 424 ff. (Porticus Minucia).



11. Sebastiano Serlio, Il terzo libro, Grundriß der sog. Porticus Pompeji



12. Giuliano da Sangallo, Rekonstruktion der sog. Porticus Pompeji. Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, f. 4v

da campo di Fiore a piazza Giudea«, die mittelalterliche via Pellegrinorum, damals die bedeutendste Verkehrsader Roms. Serlio markiert darüber hinaus die Kirche S. Salvatore in Cacabariis, die vor der Errichtung von S. Maria del Pianto in den Portikus eingebaut war (C), den Quattrocento-Palazzetto der Santacroce an der Ecke der »via che va da campo di Fiore a piazza Giudea« und dem Gäßchen, das jetzt via in Publiculis heißt (+), sowie die Häusergruppe der Cenci gegenüber der Langseite des Portikus (€)⁵³.

»Questo edificio si dice, ch'egli era il portico di Pompeio, altri lo dicono la casa di Mario, ma dal vulgo è detto cacabario«, berichtet Serlio, »il qual edificio si comprende, che era solamente per negoziare, perchè non ci è habitatione alcuna«. Schon Antonio da Sangallo und Baldassare Peruzzi haben die Ruine als Porticus Pompeji bezeichnet. Sie überliefern aber zudem einen anderen, ziemlich obskuren Identifizierungsversuch: Sie galt auch als Haus des Marius. Dabei bleibt un-

klar, welcher Marius gemeint ist. Sueton erwähnt das Haus des bekannten siebenmaligen Konsuls,

⁵¹ Castagnoli, Campo Marzio, 190–193. G. Gatti, Dove erano situati il teatro di Balbo e il Circo Flaminio, in: *Capitolium* XXXV, 7, 1960, 3–12. Ders., »Crypta Balbi«, in: *Les cryptoportiques dans l'architecture romain. Colloque à l'École Française de Rome* 1972, Rom 1973, 131–136.

⁵² Serlio III, 57–59.

⁵³ Literatur zu den von Serlio angeführten Bauten: Huelsen, *Chiese di Roma*, 433, Nr. 8. Armellini, *Chiese di Roma*, 699f. A. Proja und P. Romano, *Rione Ponte*, Rom 1941–43, 176f. P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Rom 1942, 239–243. C. Huelsen, Note di topografia Romana antica e medievale, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, LV, 1927, 94–100. S. Sinisi, *Il Palazzo Santacroce ai Catinari*, in: *Palatino*, VII, 1963, 12–17. G. Gori, *Visione e memorie di palazzi Romani*, in: *Vita d'Arte*, XI, 1913, 85–106. G. Proja und P. Romano, *Arenula*, Rom 1935, 172f. M. Zorzi, *Le decorazioni pittoriche del Palazzo Cenci*, in: *Palatino* VIII, 1964, 2–8. G. Torselli, *Palazzi di Roma*, Mailand 1965, 80, 84.

lokalisiert es aber in der Nähe des Forum Romanum⁵⁴. Man könnte auch an die sog. Trofei di Mario denken, die die Mirabilien »Templum Marii« nennen, wenn sie nicht noch viel weiter von der Piazza Giudea entfernt gestanden hätten⁵⁵.

Vielleicht ist die Suche nach einem passenden Haus des Marius überhaupt abwegig. Es scheint durchaus möglich, daß Marius aus einer ungenauen Lesung von Marcus heraus entstanden und Haus hier im Sinne der im Mittelalter üblichen globalen Bezeichnung für antike Ruinen als »palatium« zu verstehen ist⁵⁶. Dann geht die Bezeichnung Antonios, Peruzzis und Serlios auf Giuliano da Sangallo zurück. Giuliano hat im Codex Barberini eine sorgfältige Rekonstruktion des AufrisSES der Ruine gezeichnet mit der Legende: »QVESTA SIE LA FACIA DI CHACHABARI CHE SI DICIE CHE FV LA TERME DI MARCHO AGRIPA EDE IN ROMA DIRIETO A PIAZA GIVDEA DOVE SONO OGI MOLTE MACELAI...«⁵⁷ (Abb. 12).

Auch Giulianos Bestimmungsversuch der Ruine bei der Piazza Giudea hat wenig gemein mit den damaligen Erkenntnissen der Humanisten. Sie haben, nach allem was wir wissen, nie angenommen, daß die Agrippathermen das weite Areal vom Pantheon bis in die Nähe des Tibers bedeckt hätten⁵⁸. Giuliano stützt sich vermutlich auf eine Vulgärethymologie, wie sie damals recht weit verbreitet war. Sie neigte zu phantasievollen Kurzschlüssen wie etwa der Ableitung der Namen der Piazza Satrio von Atrium, und zwar dem Atrium des Pompeius, oder des Campo de' Fiori von Flora, der Geliebten des Pompeius, deren leidenschaftliche Liebesbeweise Plutarch plastisch geschildert hat⁵⁹. Das Areal zwischen via S. Maria dei Calderari und via del Pianto verdankt seine vielfach bezeugte mundartliche Bezeichnung als »Cacabarii« den Werkstätten der Kesselflicker, die sich während des Mittelalters in den Gewölben des Portikus eingenistet hatten (cacabus, mittellat. = Kessel)⁶⁰. In der Renaissance waren sie längst durch andere Läden verdrängt⁶¹. Anscheinend wollte man nun hinter dem alten Namen, der inzwischen unverständlich geworden war, über caldaio bzw. caldaro (ital. = Kessel) das Wort caldarium erkennen, und das Warmbad, das sich da ergab, wurde dann auf die nächstliegenden Thermen bezogen – das sind diejenigen des Agrippa.

Die Humanisten konzentrierten ihr Interesse besonders auf die historische Dimension der Architektur. Deshalb gehörte für sie das Pompeiusthea-

ter zu den bedeutendsten Werken des alten Rom überhaupt, während sie das ungleich besser erhal-

Die schon von Giuliano da Sangallo erwähnten »macellai« an der Piazza Giudea wurden 1556 entfernt, um Raum für eine Straße von dem Platz zum Tiber zu schaffen: Archivio di Stato, Rom, Presidenza delle Strade, Vol. 445, f. 322 (Gettito vom 24. II. 1556).

⁵⁴ Platner-Ashby, 185.

⁵⁵ Platner-Ashby, 541 f., Nash, II, 125 f., C. Lenormant, La véritable désignation du monument de Rome connu sous le nom de Trophées de Marius, in: Revue Numismatique, VII, 1842, 332–339.

⁵⁶ Zur generellen Bezeichnung antiker Ruinen als »palatia« oder »templa« vgl. Graf, Roma nelle immagini, 86.

⁵⁷ Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, f. 4v. Ed. Huelsen (1910), 9. Auf f. 14v (l) zeichnet Giuliano das Kapitell einer der Halbsäulen des Portikus (»CAPITELO DI CHACABARI IN ROMA«). Als Werk des Pompeius bezeichnet Giuliano einen anderen, heute verschwundenen und bisher nicht identifizierten Portikus, der ebenfalls bei der Piazza Giudea gelegen haben soll, f. 1v–2r: »QV(E)STO E VNO (E)DIF(I)ZIO MOLTO GRANDE E CHAMINA PER MOLTI MODI E DICESI FV OPERA DI PONPEO E CHOMINC(I)A A PIAZA G(I)VDEA IN ROMA E VA INVERSO LA PORTA CHE VA A SAN PAVLO«. Ed. Huelsen (1910), 4–6.

⁵⁸ Zur einheitlichen Lokalisierung der Agrippathermen hinter dem Pantheon vgl. die Mirabilien, Valentini-Zucchetti, III, 187, den Anonymus Magliabechiano, Valentini-Zucchetti, IV, 125, und die Werke von Poggio, lib. I, 14 f.; Biondo, Roma instaurata, lib. II, cap. 8, f. 14v; Albertini (1510), De thermis; Fulvio (1527), f. 107v–108r; Marliano (1544), 102 (Valentini-Zucchetti, IV, 236, 290 f., 470). Jordan, I, Teil 3, 576 ff. Francesco di Giorgio und noch Palladio rekonstruieren die Thermen mit so geringer Tiefenausdehnung, daß sie kaum bis zum Arco della Ciambella (Nash, II, 432, fig. 1227) reichen, Francesco di Giorgio-Maltese, I, Taf. 146; Zorzi, Disegni di Palladio, 72 f., fig. 136–143; Spielmann, 166 ff., Kat.-Nr. 188–196. Peruzzi nimmt in UA 456 die Reste des Arco della Ciambella und angrenzender Ruinen auf, ohne irgendeinen Zusammenhang mit den Agrippathermen herzustellen, Bartoli, fig. 310. Zur modernen Rekonstruktion der Agrippathermen vgl. C. Huelsen, Die Thermen des Agrippa, Rom 1910, und A. M. Colini, La sala rotonda delle Terme di Agrippa, in: Capitolium, XXXII, 9, 1957, 6–14.

⁵⁹ An der Piazza Satrio wurden im 16. Jahrhundert Statuen von Satyrn ausgegraben. Auf ähnliche Funde schon in früherer Zeit mag vielleicht der Name des Platzes zurückgehen. Sicher gehörten die Satyrn zum Schmuck der Skene des Pompeiustheaters, Gnoli, Toponomastica, 290. Der Name Campo de' Fiori geht wohl auf die Wiese zurück, die sich an der Stelle des Platzes bis ins 15. Jahrhundert hinein befunden hat. Die Ableitung von Flora, die schon Raffaele Volaterrano vertritt (zitiert in Anm. 18), findet sich noch bei Martinelli (1644), 39. Zur Hetäre Flora cf. Plutarch, Ausgewählte Biographien, ed. E. Eyth, Berlin 1855–1885, XIII, 4f.

⁶⁰ Gnoli, Toponomastica, 43. Martinelli (1644), 28,



13. Giovanni Battista da Sangallo, Demonstrationszeichnungen zu Vitruv VI, 8. Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, f. 69r, Ausschnitt



14. Giovanni Battista da Sangallo, Demonstrationszeichnung zu Vitruv VI, 8. Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, f. 69v, Ausschnitt

tene Marcellustheater nur am Rande interessierte. Die Architekten achteten mehr auf die Form der Bauten als auf deren Geschichte. Wichtiger als das demolierte Pompeiustheater war für sie deshalb das Marcellustheater, dessen Arkaden sie vielfach vermessen haben und dessen ursprüngliche Gestalt Peruzzi mit Antonio da Sangallo in einer großangelegten Forschungskampagne rekonstruiert hat.

Serlios historisches Interesse ist besonders wenig ausgeprägt. Eine der seltenen Exkurse auf dieses Gebiet beschließt er abschätzig: »... Ma lassando

bietet, gestützt auf Serlios Angabe, daß der Portikus bei der Piazza Giudea gelegentlich auch Haus des Marius genannt werde, eine eigenwillige Ableitung des Namens Cacabario an, den die nahegelegene Kirche S. Maria trug: »... del sontuoso portico di Pompeo, quale altri credono fosse la casa di Mario; e forse da questa il volgo ha corrottamente chiamato Caca Barri invece di Casa Marii la chiesa di S. Maria,

da banda queste narrationi, le quali poco importano a l'architetto, verrò a le particular misure di tutte le cose«⁶². Ermüdende Auflistungen von Maßangaben füllen, wie auch hier teilweise, den Großteil seiner Legenden im dritten Buch. Darüber, was die Porticus Pompeji eigentlich war, scheint Serlio keine rechte Vorstellung gehabt zu

appresso la quale fin hora si vedono gran vestigi antiche».

⁶¹ Das Zentrum der Kesselflicker hatte sich von der Region »Arenula et Chacabarium« in der Renaissance zur Nordspitze der Piazza Navona verlagert; vgl. G. Morelli, Le corporazioni romane di arte e mestieri dal XIII al XIX secolo, Rom 1937, 57f. In der Region ließen sich dann Candelottari nieder (Lanciani, Storia scavi, I, 47) und zur Zeit Leos X. finden sich zwischen den Palazzi der Santacroce und der Cenci viele Töpferwerkstätten, vgl. M. Armellini, Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X, in: Gli Studi in Italia, V, 1, 1882, 338f.

⁶² Serlio III, 5.

haben. Sein Schluß vom Grundriß, der keine geschlossenen Räume zeige, auf eine Markthalle ist sicher angeregt durch entsprechende zeitgenössische oder mittelalterliche offene Gewölbe. Er paßt jedoch schlecht zu den üppigen Gärten, die bei der Porticus Pompeji gelegen haben sollen, oder allgemein zu den Wandelgängen, die Vitruv beim Theater empfiehlt.

Die Darstellung der antiken Architektur im dritten Buch bildet trotz des gehobenen Anspruches eben doch weniger eine historische Abhandlung als eine Vorlagensammlung, aus der die Architekten formale Anregungen schöpfen sollen⁶³. Die Form des Eckpfeilers, der mit einem zwischen äußere Halbsäulen eingestellten Pilaster die Ecke betont, zieht Serlios Aufmerksamkeit an der Porticus Pompeji besonders an: »... il quale veramente fu fatto con bonissimo giudizio, perche ei toglie ben su tutto quell'angolo e con fortezza e con bellezza di opera, e di qui potranno imparare molti architetti, come si possono fare gli angoli con le colonne e con i pilastri legati insieme...« Festigkeit hebt Serlio bereits im vierten Buch als wichtiges architektonisches Element hervor und betont ihre Bedeutung im dritten Buch erneut im Zusammenhang mit Bramante, den trotz seiner Verdienste um die Erneuerung der Architektur der schon von Antonio da Sangallo erhobene Vorwurf trifft, dieses Element zu wenig beachtet zu haben⁶⁴.

Eine Verstärkung der Eckpfeiler empfiehlt Vitruv aus statischen Gründen⁶⁵. Giovanni Battista da Sangallo hat sich in seinen unpublizierten Zeichnungen zur Vitruv-Edition des Giovanni Sulpicio ausführlich mit diesem Passus auseinandergesetzt (Abb. 13–14). Er wiederholt die Bedeutung der Eckverstärkung. Zum achten Kapitel des sechsten Buches, dem Sulpicio den Titel »De firmitate et fundamentis aedificiorum« gibt, zeichnet er einen Portikus mit Arkaden zwischen Pfeilern und Halbsäulen, dessen Ecke den übrigen Pfeilern gleicht (Abb. 13). Diese Ecklösung bezeichnet er dann jedoch als fehlerhaft und zu schwach: »chi fara lo pilastro del canto come li altri pilastri e nollo facci maggiore de li altri fara l'opera ruinoso in detto cantone«⁶⁶. In einer weiteren Zeichnung ist der Mangel durch Verbreiterung der Ecke und Verdoppelung der Vorlagen behoben (Abb. 14). Eine Notiz verweist auf die Vorzü-

ge dieser Version: »Questo cantone sta bene per resistere alla forza de cunei, quando anno lo carico adosso ovvero li chiameremo pezzi d'archi, li quali (es)sendo carichi disopra spingano lo cantone infuora e fannolo ruinare, quando detto cantone nonne gagliardo sicche e da farlo gagliardo accio non ruini«⁶⁷.

Über seine Gedanken zur Eckverstärkung hinaus demonstriert Giovanni Battista die statischen Vorzüge von Arkaden zwischen Pfeilern gegenüber geraden Gebälken auf Säulen, die leicht durchbrechen könnten: »li architravi piani seranno sopracaricati filcilmente, si ronpano i(n) mezo per el carico datoli disopra«⁶⁸ (Abb. 13). Das berühmteste antike Beispiel für solche Arkaden bildete neben dem Kolosseum und den Theatern die Basilica Aemilia, die jedoch zu Beginn des 16. Jahrhunderts restlos abgetragen worden war⁶⁹. Als einziger selbständiger Portikus dieser Art figuriert die Porticus Pompeji in Serlios drittem Buch.

⁶³ »... solamente io l'ho fatto per l'inventione, de la quale l'architetto si potra servire«. Serlio III, 41, zu Bramantes Hofplan um den Tempietto; ähnlich p. 36 und 146f.

⁶⁴ Serlio IV, f. 35v (2. Entwurf für eine dorische Palastfassade); III, 40 (Bramantes Kuppelmodell für St. Peter) und 144 (Cortile del Belvedere). Vgl. J. S. Ackerman, Notes on Bramante's bad reputation, in: Studi Bramanteschi. Atti del Congresso internazionale (1970), Rom 1974, 339–350.

⁶⁵ Vitruv-Fensterbusch, 296f. (lib. VI, cap. 8, 4).

⁶⁶ Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, f. 69r. Giovanni Battista notiert weiter: »Bisognia fare li pilastro del canto maggiore delli altri per rispetto de cunei che spingano in fuora lo cantone quando son cariche disopra/ Questo disengnio e ruinoso perc(he) a lo pilastro del canto come li altri pilastri«.

⁶⁷ Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, f. 69v. Vgl. Giovanni Battistas Übersetzung von Vitruvs Passus über die Festigkeit der Arkaden in seinen Manuskripten der Biblioteca Corsiniana, Ms. 43. G. 1, f. 103r und Ms. 43. G. 8, f. 106r–v, wo er den Grundriß eines Portikus mit entsprechender Eckverstärkung an den Rand zeichnet. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit mit dem Eckpfeiler der Porticus Pompeji in Serlios Rekonstruktion.

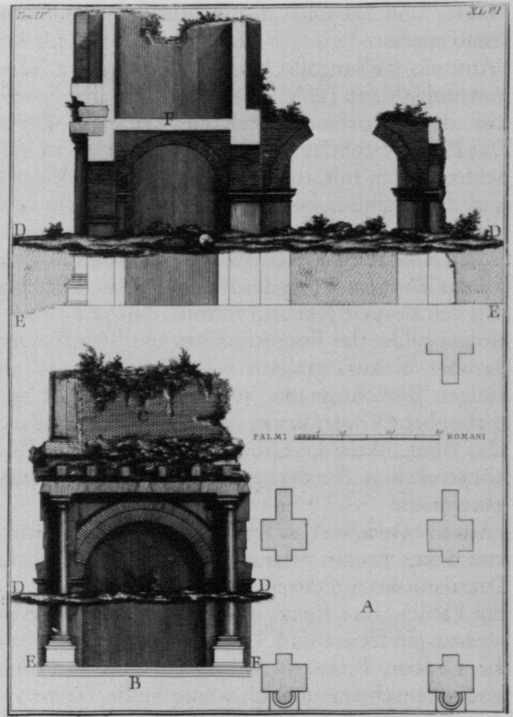
⁶⁸ Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, f. 69r. Die Illustration ist wiederholt in Ms. 43. G. 8, f. 106.

⁶⁹ Vgl. den komprimierten Überblick über das Schicksal der Basilica Aemilia in der Renaissance bei C. L. Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance, Tübingen 1973, II, 207, Anm. 1.

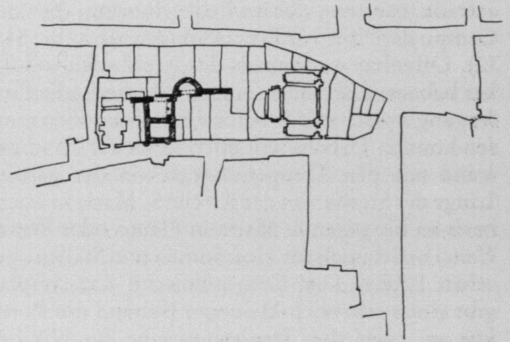
Die Rekonstruktion der sog. Porticus Pompeji: Grundriß

Die dorische Halbsäulenordnung des Portikus, die generell einer Gliederung, wie sie am Marcel-lustheater oder am Kolosseum erhalten ist, ent-spricht, und seine Orientierung parallel der »via che va da campo di Fiore a piazza Giudea« mögen ein Grund für seine Verbindung mit dem Pompeiustheater gewesen sein. Dagegen fällt auf, wie wenig die Pfeilerhalle, die Serlio zeigt, den Vor-stellungen über die Portiken entspricht, die Fra Giocondo und Cesariano fixiert haben. Dieser Grundriß ist allerdings eine Rekonstruktion, die, wie Serlio selbst einräumt, nur aus verstreuten Re-sten erschlossen worden war. Giulianos Deutung der Ruine als Fassade (der Agrippathermen) deutet darauf, daß man sich die Anlage im Quattro-cento auch anders vorstellen konnte. Im Folgen-den soll untersucht werden, wie Serlios Rekon-struktion zustande kam.

Den Zustand der sog. Porticus Pompeji vor ca. hundertfünfzig bis zweihundert Jahren überlie-fern ein Kupferstich Piranesis (Abb. 15)⁷⁰, der Gregorianische Katasterplan Roms (1819–22) (Abb. 16)⁷¹ und L. Urlichs' Bericht in dem von einer Gruppe deutscher Gelehrter 1830 bis 1842 herausgebrachten Romführer, der sich durch sei-ne gründlichen und relativ unvoreingenommenen Beobachtungen auszeichnet⁷². Daraus geht her-vor, daß in dem Häuserblock zwischen der via del Pianto und via S. Maria dei Calderari noch im 19. Jahrhundert beträchtlich mehr erhalten war als heute, wo praktisch alles bis auf den Rest an der via S. Maria dei Calderari zerstört oder unter dichter Bebauung verborgen ist. Wie locker dage-gen die Bebauung im 17. Jahrhundert war, zeigt Giovannolis Stich (Abb. 10). Urlichs erwähnt noch Ställe in den Ruinen. Im 16. Jahrhundert wurde das Areal auch als »galba«, d. i. unkulti-viertes, freies Gelände, angesprochen⁷³. 1535 nennt eine Straßensteuer an der via S. Maria dei Calderari auf der Seite gegenüber dem Palazzo Cenci, wo die Reste des Portikus liegen, nur zwei



15. Giovanni Battista Piranesi, sog. Porticus Pompeji (1756)



16. Häuserblock mit den Ruinen der sog. Porticus Pompeji (nach dem Gregorianischen Katasterplan)

⁷⁰ G. B. Piranesi, *Le antichità Romane*, Rom 1756, IV, Taf. XLVI. Vgl. auch L. Rossini, *Le antichità Romane ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica*, Rom 1829, Taf. 97.

⁷¹ Rom, Archivio di Stato, Congregazione del Censo, Catastro Gregoriano, Rione Regola, f. 3.

⁷² Urlichs (1841), 62–65. Die Beschreibung bei F. von Reber, *Die Ruinen Roms und der Campagna*, Leipzig 1863, 220–223, folgt Urlichs. Nibby, II, 591 ff., richtet sich wenig kritisch nach Serlios Angaben.

Diese haben freilich auch Urlichs teilweise beein-flußt.

⁷³ Codex Escorialensis 28-II-12, f. 38v. H. Egger, *Codex Escorialensis*. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio, Wien 1905/06, II, 108: »galba chiamato chachabari«. Nach glei-cher Vorlage kopiert RIBA XI, 3. Zorzi, fig. 273: »Galba e gchachabara in Roma«.

Häuser und »la stalla di ms. Virgilio Cenci con l'orto apresso«⁷⁴.

Antonio da Sangallo hat auf einer großen Vermessungsskizze (UA 1138) die Reste des Portikus, die er vorfand, gezeichnet (Abb. 17–18)⁷⁵. Das Blatt besteht aus einfachem Papier; es ist auf beiden Seiten mit zufällig angeordneten Skizzen und dazu zahlreichen Notizen bedeckt, die von mehreren verschiedenen Seiten aus zu lesen sind. Allem Anschein nach entstanden die Zeichnungen bei der Untersuchung des Baus vor Ort. Antonio hält den Bestand fest und vermisst ihn. Seine Maßeinheit bildet der florentiner braccio. Er versucht darüber hinaus, grafisch wie schriftlich und in einigen Berechnungen, von den Ruinen die ursprüngliche Gesamtform des Baus zu erschließen. Das Blatt bildet die Grundlage, von der die Rekonstruktion, die Serlio überliefert, ihren Ausgang nahm.

Antonio zeichnet vier Skizzen zum Grundriß, von denen jeweils zwei zusammengehören. Zwei Detailstudien auf der Rectoseite (Abb. 17) zeigen die Pfeiler, ihre Form und Lage, die durch Abmessungen fixiert sind. Die Angaben entsprechen im Groben Piranesis Grundriß, aber Antonio konnte anscheinend noch weiter in die Tiefe vordringen: er gibt den rückwärtigen Abschluß mit Nischen und Treppenträumen dazwischen an, den auch Serlios Holzschnitt zeigt, und das Maß der Gesamttiefe von der Front des Portikus bis zur »strada maestra«, der via Pellegrinorum, die vom Campo de' Fiori zur Piazza Giudea führt (br. 51–30). Offenbar war damals das Areal noch so locker bebaut, daß man an einer Stelle direkt die Entfernung zwischen den beiden Parallelstraßen messen konnte. Urlichs will noch Reste der Nischenwand mit den Treppenträumen »in der ganzen Länge der Straße von der Kirche S. Maria in Cacaberis an bis gegen S. Maria in Pianto oder Piazza Cenci in den meisten Hofräumen und Ställen« gesehen haben. Der Gregorianische Katasterplan gibt einen erheblich kleineren Bestand des Portikus an, zeigt aber wenigstens eine der Nischen (Abb. 16).

Die Studie zur Rekonstruktion des Gesamtgrundrisses auf der Versoseite (Abb. 18) bezeichnet Antonio als »cachabario« und führt aus: »Diciesi porticho di Ponpeio vulgarmente Cachabario e chi dicie casa di Mario apreso a piazza Giudea, santo Salvatore e in ditto (e)difitio«. Die Lage von S. Salvatore ist ähnlich wie bei Serlio gekennzeichnet. Eines der Interkolumnien bezeichnet Antonio wie die Detailskizze als »mezo«: hier befand sich wohl das Joch, das im Einzelnen aufgenom-

men worden war; es scheint dasselbe zu sein, das noch heute erhalten ist. Rechts davon heißt es: »qui si vede archi 7 in opera computando quello del mezo, cioe ne poteva essere un altro fino alli macielli al chantone«. Diese Angabe ist auf der Rectoseite wiederholt. Daß wirklich eine Reihe weiterer Arkaden zu sehen war, bestätigt Pirro Ligorios Romplan von 1552, der dort vier Bogen andeutet (Abb. 8).

Vom Mittelstrich in dem als »mezo« bezeichneten Joch nach links bis zu einem Holzgitter (»serata di legnio«) mißt Antonio 75 br., und von dort weiter 15 br. bis zu einem »pilas(t)ro«. An diesen grenzen zwei Keller an, die als »cantina del notaro« und »cantina del chandelottaro« bezeichnet sind. Der Sinn dieser etwas umständlichen Vermessung, die einen Gesamtabstand zwischen »mezo« und Pfeiler von 90 br. ergab, erhellt aus der langen Notiz darunter: »da questa banda sie dal mezo fino al pilastro sotto la casa del notaro delli scharpellini sono br. 90, cioe alo principio del pilastro quale p(a)ia grosso chelli alto e per questo pare la fine di ditto (e)difitio, ed e mezo in cantina del notaro e mezo in cantina del chandelottaro«. Antonio hatte also zwischen den beiden Kellern einen Pfeiler entdeckt, der im Unterschied zu den anderen des Portikus genau so tief wie breit war. Sein Grundriß ist links unten skizziert. Von seiner besonderen Form, die dann Serlio ausführlich bespricht, leitet Antonio den Schluß ab, daß es sich um den Eckpfeiler des Portikus handelt.

Die Entdeckung des vermeintlichen Eckpfeilers versucht Antonio nun mit den Maßen der erhaltenen Arkaden in Einklang zu bringen. Dazu dienen die Berechnungen unten⁷⁶. Aber sie führen

⁷⁴ Rom, Archivio di Stato, Presidenza delle Strade, Vol. 445, f. 139 (Gettito vom 25. V. 1535 für die Straße von »Piazza di Brancha per andare verso Piazza Giudea«).

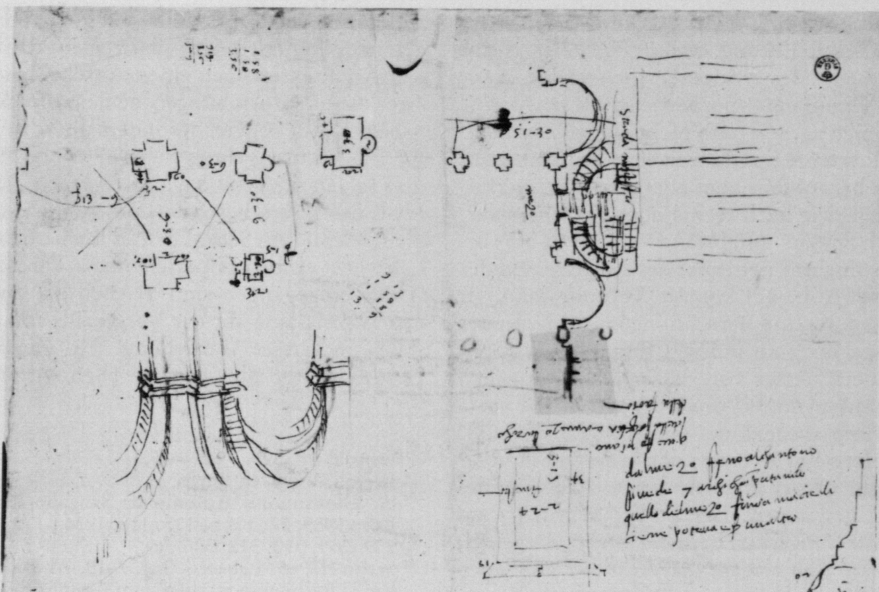
⁷⁵ Bartoli, fig. 425f. UA 1138 gehört nach Papiersorte und Format (29 × 44 cm) zu einer einheitlichen Gruppe von Blättern (Serie C), die besonders zahlreiche Studien zum Marcellustheater enthält, Bartoli, VI, 78f.

⁷⁶ UA 1138v, unten:

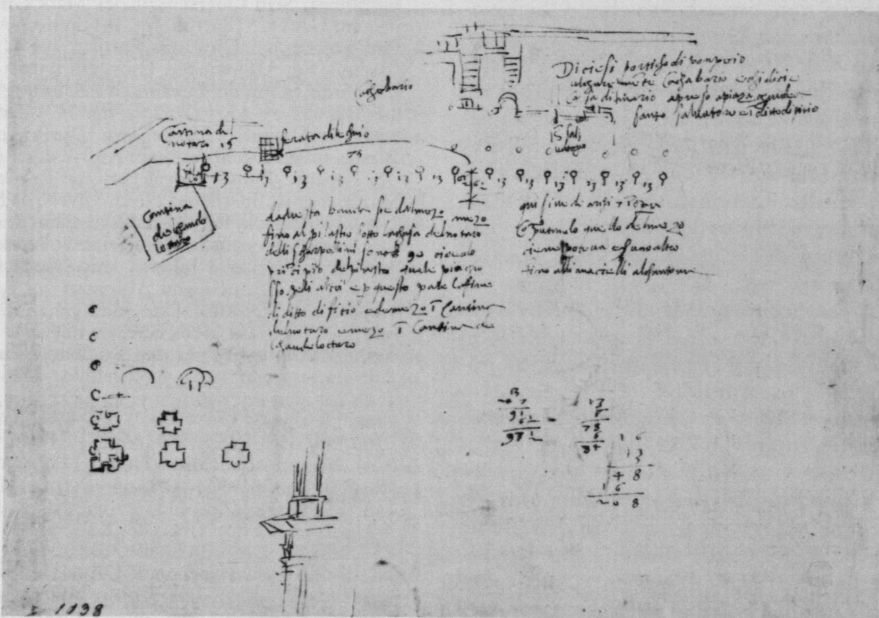
13	13	16
7	6	13
91	78	48
6½	6(½)	16
97½	84(½)	208

Von li. nach re.:

Halbe Länge des Portikus bei insgesamt 15 Arkaden, halbe Länge des Portikus bei insgesamt 13 Arkaden, Gesamtlänge des Portikus bei insgesamt 16 Arkaden (eine Alternative, die kaum wirklich in Frage kam; erwägenswert war eher eine Gesamtlänge von 14 Arkaden).



17. Antonio da Sangallo, Vermessungsskizze der sog. Porticus Pompeji. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Arch. 1138r, Ausschnitt



18. Antonio da Sangallo, Vermessungsskizze der sog. Porticus Pompeji. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Arch. 1138v, Ausschnitt

kein klares Ergebnis herbei. Die Gesamtbreite zwischen Eckpfeiler und »mezo« von 90 br. ergibt kein Vielfaches des erhaltenen Joches, das 13 br. breit ist. Nimmt man vom Mittelstrich aus $7\frac{1}{2}$ Interkolumnien an, wie nach rechts angeblich maximal möglich wäre, ergibt sich ein Gesamtabstand von $97\frac{1}{2}$ br., nimmt man aber nur $6\frac{1}{2}$ Interkolumnien an, wie nach rechts noch zu sehen war, ergibt sich ein Gesamtabstand von nur 84 ($\frac{1}{2}$) br. Bei der Aufnahme der Reste des Aufrisses auf der Rectoseite (Abb. 22) kommt Antonio dann der Gedanke, daß seine Berechnungen nicht von der Entfernung bis zum inneren Rand des Eckpfeilers, sondern besser von dessen Mitte ausgehen sollten, und er notiert unvermittelt: »Dala porta di mezo fino al mezo del pilastro qua in cha(sa) (de)lo notaro br. 93 cio(e) deli scharpellini notaro«. Damit ist der erste Ansatz zur Lösung des Problems gewonnen. Der zweite Schritt ist auf der Vermessungsskizze nicht mehr dargelegt, aber es wird sich zeigen, daß Antonio wohl auch zu ihm vorgedungen ist.

Am Ausgangspunkt der Rekonstruktion der Porticus Pompeji, die Serlio abbildet, stehen also Untersuchungen des Bestandes, Aufnahmen und Überlegungen von bemerkenswerter Objektivität, die durchaus den Regeln moderner Archäologie entsprechen. Eine Auswertung der Vermessungsskizze durch Antonio ist nicht erhalten. Aber Peruzzi hat sie in eine Reinzeichnung umgesetzt (Abb. 19). Der Zusammenhang seiner Rekonstruktion (auf UA 484) mit Antonios Vermessung geht aus den übereinstimmenden Maßangaben hervor, aber auch aus den Notizen, besonders der Bezeichnung des Baus, die teilweise wörtlich an Antonios anklängt: »Portico di Pompeio dal vulgo dicto Cachabario da altri Casa di Mario e la chiesa di San Salvatore e nel proprio edificio in Roma e in maggior parte e ruinato e disfacto e misurato con br.° fiorentino«⁷⁷.

UA 484 gehört zu der als »disegni scelti« (Bartoli) bekannten Gruppe von fünf Blättern im Realleformat, die die Uffizien in Florenz und die Biblioteca Comunale in Ferrara aufbewahren⁷⁸. Man darf wohl sagen, sie gehören zu den Höhepunkten der Architekturzeichnung der Renaissance überhaupt, aber ihr Charakter ist nicht ganz einheitlich: sorgfältig angelegten Rissen wie dem der Porticus Pompeji stehen relativ flüchtige und bruchstückhafte gegenüber. Während UA 484 klar und großzügig angelegt ist, sind andere Seiten eng mit den Aufnahmen verschiedener Bauten gefüllt.

Es ist bekannt, daß Antonio da Sangallo Peruzzi

zur Mitarbeit an zahlreichen Bauprojekten heranzog⁷⁹. Zudem läßt sich zeigen, daß die beiden Architekten auch einen entscheidenden Teil ihrer Antikenforschungen gemeinsam betrieben haben. Dafür zeugen besonders die »disegni scelti«. Ein herausragendes Beispiel für die Kooperation bilden die groß angelegten Untersuchungen der Kaiserforen, besonders des Augustusforums, die schließlich in Serlios drittes Buch und Antonio Labaccos »Libro appartenente a l'architettura« (1552) eingegangen sind⁸⁰. Auch die Aufnahme der Trajanssäule auf der Versoseite von UA 484 steht in enger Beziehung zu Zeichnungen Antonios⁸¹. In allen diesen Fällen wirken Anto-

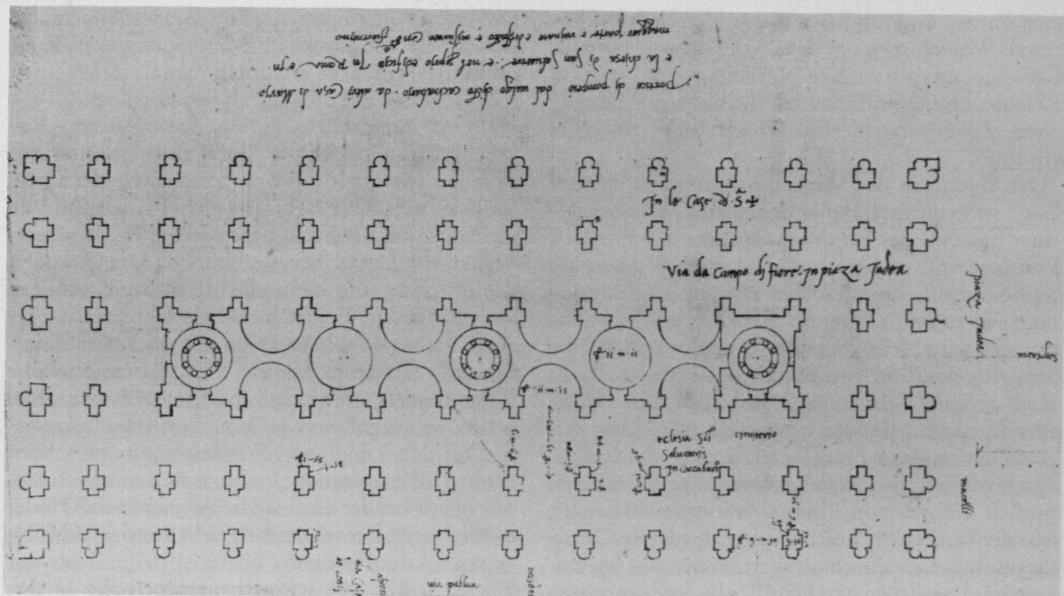
⁷⁷ Bartoli, fig. 323.

⁷⁸ Bartoli, VI, 57ff. Burns.

⁷⁹ G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 1959, 27, 102f., 115, 118, 123f., 170, 174, 220, 239, 269, 310, 312, 326.

⁸⁰ Serlio III, 85. Labacco, Taf. 7–15. Antonio hat eine ganze Reihe von Studien zum Grundriß des Augustusforums von unterschiedlichen Graden der Vollendung hinterlassen (besonders UA 1141, 1283, 790; Bartoli, fig. 460, 452, 453), die zu der sorgfältig angelegten Zeichnung auf UA 1139 (Bartoli, fig. 462) hinführen. Sein Querschnitt des Mars Ultor Tempels auf UA 1175 (Bartoli, fig. 464) kehrt detaillierter und kotiert bei Giovanni Battista auf UA 1658v (Bartoli, fig. 536) wieder. Giovanni Battistas Angaben stimmen mit der bekannten Zeichnung Peruzzis auf UA 632v + 633v (Bartoli, fig. 317) überein, die Serlio und Labacco wiederholen. Die Rectoseite des Blattes füllen Details und ein Aufriß der Rückwand des Forums. Ein Grundriß Peruzzis ist nicht erhalten, aber er ist überliefert durch Salvestros Kopie auf UA 676r (Bartoli, fig. 696). Dieser Plan, dessen Vorlage nach Salvestros Legende eine vollendete Reinzeichnung Peruzzis bildete, mit Querschnitt des Mars Ultor Tempels und Aufrissen der Rückwand stimmt mit Antonios Plan, den genannten Querschnitten und Labaccos Stichen überein. Der Zusammenhang zwischen den Studien Peruzzis und Antonios erhellt trotz wechselnder Maßeinheiten auch aus den Aufnahmen einer Ecke des Nervaforums (Antonio: UA 1299, 1143, 896; Bartoli, fig. 348, 455, 457. Peruzzi: UA 625; Bartoli, fig. 312, 314). Antonios Zeichnungen UA 1299, 1141v, 1123 (Bartoli, fig. 348, 461, 463) und Peruzzis Studie auf UA 625v (Bartoli, fig. 313) lehren, daß eine Gesamtkonstruktion des Areals der Kaiserforen das letzte Ziel bildete. Die Ergebnisse, die erreicht wurden, überliefert wieder Salvestro: UA 643 und 657 (Bartoli, fig. 709, 711). Die Einheit bildet zumeist der florentiner braccio, aber auch die römischen Maße fanden Verwendung. Eine Möglichkeit zur Datierung der Forschungen Antonios und Peruzzis (1518) liefert vielleicht Lanciani, Storia scavi, I, 185.

⁸¹ UA 484v (Peruzzi). Bartoli, fig. 324) stimmt in der Kotierung überein mit UA 1153r–v (Antonio da Sangallo. Bartoli, fig. 458f.). Danach kopiert Labacco, Taf. 16.



19. Baldassare Peruzzi, Grundriß der sog. Porticus Pompeji. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Arch. 484

nios Zeichnungen skizzenhafter, wenn sie auch keineswegs alle direkt den Charakter von Vermessungsskizzen tragen wie UA 1138, während Peruzzi sorgfältiger ausgeführte Risse hinterlassen hat.

Peruzzi mag manchmal ähnlich Bernardo della Volpaia⁸² oder Giovanni Battista da Sangallo als Reinzeichner für Antonio tätig gewesen sein. Aber er arbeitete sicher auch bei Vermessungen und der Entwicklung von Rekonstruktionen mit. Im Unterschied zu Bernardo della Volpaia und Giovanni Battista hat man sich sein Verhältnis zu Antonio weniger als das eines untergebenen Werkstattangehörigen zum Meister als eine Partnerschaft vorzustellen. Salvestro Peruzzi bezeichnet Peruzzi als Verantwortlichen für die Erforschung des Augustusforums⁸³ und schreibt ihm die Rekonstruktion des Trajanshafens in Ostia zu⁸⁴, die nur durch Kopien Salvestros und Labaccos überliefert ist⁸⁵. Nach Serlio ließ Peruzzi die Fundamente des Marcellustheaters im Zusammenhang mit dem Einbau des Palastes für die Savelli ergraben. Dieser Bericht, bekannt als einziger Hinweis auf die Abhängigkeit von Peruzzi im dritten Buch, charakterisiert mit wenigen Worten die gleiche Art des Vorgehens bei der Rekonstruktion wie sie sich aus UA 1138 erschließen

läßt⁸⁶. Peruzzis Studien zum Grundriß des Marcellustheaters sind fast sämtlich verloren. Erhalten sind jedoch zahlreiche Studien, Skizzen und sorgfältig ausgearbeitete Zeichnungen Antonios, deren Kotierungen mit Serlios Maßangaben über-

⁸² Buddensieg, Der Autor des Codex Coner.

⁸³ »hoc templum in lucem restitutum fuit per opus Baldassaris Peruzziis«, Salvestro Peruzzi, UA 676r (Gesamtgrundriß des Augustusforums. Bartoli, fig. 696).

⁸⁴ »hic portus reductus fuit ad istam formam labore m. Baldassaris Peruzii ut paret inscriptis eius«, Salvestro Peruzzi, UA 639 (Gesamtrekonstruktion des Trajanshafens in Ostia).

⁸⁵ UA 639, 641 (Salvestro Peruzzi), Labacco, Faltaf. Vgl. aber Baldassare Peruzzis vorbereitende Studie auf UA 640r.

⁸⁶ »De la pianta di questo teatro non se ne havea troppo notitia, ma non è molto tempo che i Massimi patritii Romani volendo fabricare una casa, il sito dela quale veniva ad essere sopra una parte di questo teatro, et essendo la detta casa ordinata da Baldessarre Senese raro architetto, e facendo cavare i fondamenti, si trovarono molte reliquie di corniciamenti diversi di questo teatro: e si scoperse buono indicio dela pianta, e Baldessarre per quella parte scoperta comprese il tutto, e così con buona diligentia lo misurò, e lo pose in questa forma, che nella carta seguente si dimostra«. Serlio III, 46. Vgl. P. Fidenzoni, Il teatro di Marcello, Rom o. J. (ca. 1970), 77–81.

einstimmen und folglich auf eine Mitarbeit bei Peruzzis Forschungen weisen⁸⁷. Giovanni Battista hat eine unvollständige Variante von Peruzzis Reinzeichnung hinterlassen, die in allen wesentlichen Zügen mit Serlios Holzschnitt übereinstimmt⁸⁸.

Der Grundriß des Marcellustheaters im dritten Buch ist in antiken Fuß aufgemessen. Der florentiner braccio, der bei der Aufnahme der Porticus Pompeji und anderen gemeinsamen Studien als Maßeinheit diente, steht den Sangallo als Florentinern näher als Peruzzi als Sieneser. Andererseits braucht man nicht unbedingt annehmen, daß die Sangallo nach jahrzehntelangem Aufenthalt in Rom den braccio aus reiner Anhänglichkeit an ihre Vaterstadt gebracht hätten, so wenig wie Peruzzi den sieneseer braccio, Bramante oder Raffaels einen umbrischen Fuß bevorzugten. Durch den großen Handel von Florenz weltweit verbreitet, war der florentiner braccio durch strengere Gesetze geschützt als die römischen Maße, und im Unterschied zu diesen und fast allen anderen europäischen Maßen der Zeit war er in allen Zünften gleich groß⁸⁹. Man kann sich auch vorstellen, daß in Florenz damals präzisere Meßgeräte als in Rom hergestellt wurden. Jedenfalls verwendeten auch Römer, die nicht zum Sangallo-Kreis gehörten, den florentiner braccio bei Antikenvermessungen⁹⁰. Peruzzi hat eine Bauaufnahme des Pantheons in zwei Versionen mit Kotierungen in römischen palmi bzw. florentiner braccia geschaffen⁹¹.

Peruzzis Grundriß der Porticus Pompeji fügt Antonios Beobachtungen zusammen und ergänzt sie: Er erwähnt den ruinösen Zustand des Baus, gibt aber keinerlei Hinweis darauf, welche Teile erhalten waren und wie die Rekonstruktion zustande gekommen ist. Mit Antonios Skizze zum Gesamtgrundriß stimmt die Angabe der Lage von S. Salvatore in Cacabariis überein, Antonios »strada maestra« kehrt hier als »via da campo di Fiore in piazza Judea« wieder, die »Piazza Judea« und die »macelli« erwähnt Antonio in seinen Notizen. Peruzzi fügt die Himmelsrichtungen an (»meridies« und »occidens«); er ergänzt die »via publica«, an der die Arkaden des Portikus erhalten waren, die beiden Palazzi, deren Bezeichnung dann Serlio übernimmt (»in le case di s +« und »a fronte a la casa de Cenci«), und neben der »eclesia Sancti Salvatoris in Cacabario« einen »cimiterio«. Demnach kann sich das ursprüngliche Kirchlein kaum wie später S. Maria del Pianto zur Piazza Giudea erstreckt haben. Es war wohl in zwei hintereinander liegende Joche des Portikus eingebaut

und nutzte die rückwärtige Exedra als Altarraum. Das Innere der Kirche und der angrenzende Freiraum der Friedhofs erlaubten damals sicher noch Rückschlüsse auf die Gestalt des Portikus.

Die auffallendste Besonderheit von Peruzzis Rekonstruktion bildet die Gesamtausdehnung des Portikus sowohl in der Breite als auch in der Tiefe. Es stellt sich die Frage, in welcher Beziehung sie zu Antonios Beobachtungen steht. Dazu sei zunächst ein Detail hervorgehoben: Die Arkaden des Portikus sind nicht alle gleich breit, sondern jeweils an den Ecken merklich schmaler dargestellt. Diese Rekonstruktion war nach dem Zeugnis der Vermessungsskizze nicht durch erhaltene Reste angeregt. Sie mag zunächst aus ästhetischen Gründen aufgekommen sein, damit die Eckarkaden an den Lang- und Schmalseiten gleich breit sind. Die erhaltenen Joche waren nämlich beträchtlich breiter als tief (die Abstände der Pfeilermaßen nach den Kotierungen Antonios und Peruzzis an der Front $9\frac{1}{2}$ br., aber in der Tiefe nur $6\frac{1}{2}$ br.). Nur die rekonstruierten Joche an den Ecken haben quadratischen Grundriß. Darüber hinaus mag die Zusammenziehung der Interko-

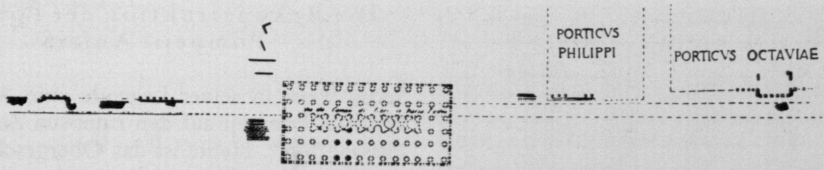
⁸⁷ Von Peruzzi sind nur zwei unbedeutende Detailskizzen erhalten: UA 407 und 527 (Bartoli, fig. 253, 266). Von Antonio dagegen: neben den flüchtigeren Skizzen auf UA 1233, 1142, 1660r-v (Bartoli, fig. 420, 421, 429, 430) die Serie der sorgfältigen Zeichnungen auf UA 1122, 1107, 1270, 1225 (Bartoli, fig. 433-438, 528), die von Detailskizzen zu der großangelegten Vermessung auf UA 1107 und dem Überblick über den erhaltenen Bestand auf UA 1270 hinführen. Vgl. A. Calza Bini, *Il teatro di Marcello*, in: *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, VII, 1953, 1-44.

⁸⁸ UA 626r (Bartoli, fig. 529). Serlio III, 47.

⁸⁹ A. Doren, *Studien aus der florentiner Wirtschaftsgeschichte*, Stuttgart 1901-08, II, 550-557. R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Berlin 1896-1927, I, 793, Anm. 2. D. Finiello Zervas, *The florentine braccio da panna*, in: *Architettura*, IX, 1979, 6-10.

⁹⁰ Vgl. die Vermessungen des Gian Cristoforo Romano, die der Verf. jetzt bearbeitet.

⁹¹ Peruzzis Querschnitt in Ferrara und Ligorios Kopie danach in Turin (Burns, Abb. 1 und 13f.) sind in braccio, die Zeichnung des Eingangs und des Türsturzes in Ferrara und auf UA 591, der Grundriß auf UA 462 (Bartoli, fig. 300 und 308), Serlios Darstellungen (III, 5-17) und die Studien zu Querschnitt und Details in Siena, *Biblioteca Comunale*, S II, 4, f. 57f., sind dagegen in palmi kotiert. Auf UA 462 ist der Gesamtdurchmesser des Innenraumes auch in sieneseer braccio angegeben mit der ungefähr zutreffenden Bestimmung des Verhältnisses von römischem palmo zu sieneseer braccio wie drei zu eins. UA 622 (Bartoli, fig. 307) ist die einzige Zeichnung Peruzzis, die ausdrücklich in sieneseer braccio kotiert ist.



20. Antike Topographie der Zone um die sog. Porticus Pompeji (nach F. Castagnoli)

lumnien an den Ecken, die Palladio später an der Vicentiner »Basilica« übernahm, als Entsprechung zu Vitruvs Verstärkung der Eckpfeiler angesehen worden sein. Der entscheidende Vorteil dieser Rekonstruktion liegt jedoch in der Lösung des Problems, das sich Antonio gestellt hatte in der Diskrepanz zwischen der gemessenen Gesamtlänge von 93 br. ab der Mitte des Joches »mezo« bis zur Mitte des Eckpfeilers und der kalkulierten Gesamtlänge von $84\frac{1}{2}$ br., wenn er sechs Arkaden neben der mittleren bzw. $97\frac{1}{2}$ br., wenn er sieben Arkaden ergänzte. Bei einer Zusammenziehung der Eckarkade um 3 br. ergibt sich eine Gesamtlänge von $94\frac{1}{2}$ br. mit sieben Arkaden. Die Differenz von $1\frac{1}{2}$ br. zur gemessenen Strecke läßt sich als Meß- oder Bauungenauigkeit vernachlässigen.

Mit der Einführung der schmalen Eckarkaden gelang also eine schlüssige Rekonstruktion der Breitenausdehnung des Portikus. Antonio muß wohl zu dem Ergebnis gelangt sein, daß die Front insgesamt fünfzehn Joche umfaßte. Um so überraschender ist Peruzzis Grundriß, der zwar indirekt diese Lösung überliefert, dann aber nur dreizehn Joche darstellt. Diese Alternative widerspricht der Logik der Beobachtungen und Kalkulationen Antonios, aber Antonio verhält sich an anderen Stellen selbst ähnlich unkonsequent⁹².

Peruzzis symmetrische Ergänzung des Portikus über die als »meridies« bezeichnete Achse mag zwar mit Rücksicht auf einen Bezug zum Pompeiustheater sinnvoll erschienen sein, aber es ist zweifelhaft, ob sie der Objektivität entspricht, die Antonios Vermessungsskizze auszeichnet. Antonio liefert keinen Anhalt für diese Ergänzung, und Ulrichs fand bei einer eingehenden Untersuchung des Geländes »nicht die geringste Spur« von einem Portikus an der gegenüberliegenden Seite der via del Pianto. Er stellte im Gegenteil fest, daß die Nischenwand im Innern des Portikus durch »eine starke Mauer nach der gegenüberliegenden Seite« abgeschlossen werde⁹³. Auch Antonios Vermes-

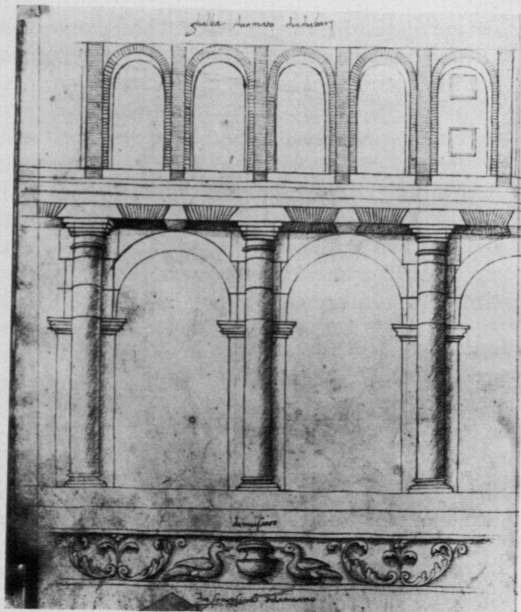
sungsskizze zeigt die »strada maestra« als rückwärtige Begrenzung des Portikus (Abb. 17). Das bestätigen neuere archäologische Untersuchungen (Abb. 20). Reste von antikem Straßenpflaster und weiteren Portiken, die mit der Porticus Octaviae fluchten, legen den Schluß nahe, daß die mittelalterliche via Pellegrinorum zwischen Campo de' Fiori und S. Angelo in Pescheria hinter der Piazza Giudea dem Verlauf einer antiken Straße folgt, an die die Rückwand der sog. Porticus Pompeji angrenzte⁹⁴. Der Mauer Kern des Portikus hatte demnach nicht die elegante Form, die ihm Peruzzi verliehen hat. Antonio deutet in der Skizze zur Rekonstruktion des Gesamtgrundrisses an, daß er beträchtlich tiefer schien als Peruzzi angibt. Die Lage der »via da campo di Fiore in piazza Judea« in Peruzzis Grundriß ist irreführend. Wie Antonios noch heute ungefähr zutreffende Angabe der Gesamttiefe von der Front des Portikus bis zur »strada maestra« zeigt, müßte die Straße über die Pfeilerreihe laufen, hinter der Peruzzi zutreffend den Ort des Palazzetto Santacroce markiert. Die Wendeltreppen, die Peruzzi im Innern des Mauer Kerns zeichnet, hat Antonio ebenfalls nicht gesehen. Anscheinend war die ursprüngliche Form der Treppenhäuser überhaupt nicht leicht zu erkennen, denn Antonio skizziert zwei unterschiedliche Varianten, eine mit halbrundem, die andere mit rechteckigem Grundriß, keine jedoch mit rundem Grundriß.

Serlio entfernt sich noch weiter von Antonios Bauaufnahme als Peruzzi, indem er die Form der Pfeiler und ihre Abstände egalisiert. Alle Joche

⁹² Vgl. die in Anm. 76 transkribierte Kalkulation auf UA 1138v: Statt einer Gesamtlänge der »Porticus Pompeji« von 14 Arkaden, die unter Umständen denkbar ist, hat Antonio eine solche von 16 Arkaden errechnet, obwohl dies nach seinen eigenen Angaben von vornherein auszuschließen war.

⁹³ Ulrichs (1841), 62 ff.

⁹⁴ Castagnoli, Campo Marzio, 190–193.



21. Aufriß der sog. Porticus Pompeji. Escorial, Cod. 28-II-12, f. 38v

sind im Holzschnitt quadratisch und gleich groß. Abgesehen von dieser Vereinfachung ist jedoch die Übereinstimmung mit Peruzzis Grundriß sowohl in der Form als auch in der Kotierung, den Ortsangaben und der Bezeichnung des Baus nicht zu übersehen⁹⁵. Offensichtlich basiert Serlios Holzschnitt auf der Rekonstruktion Peruzzis.

Trotz der festgestellten Abhängigkeit scheint es wahrscheinlich, daß Serlio nicht UA 484r selbst, sondern eine zweite Variante der Zeichnung kopiert hat, denn er nennt das Maß für den Durchmesser der Halbsäulen an der Front (br. 2), das auch Antonios Vermessungsskizze aufführt, während es in UA 484 fehlt. Daß Peruzzi mehrfach, manchmal anscheinend in Zusammenarbeit mit Giovanni Battista da Sangallo, seine Bauaufnahmen in verschiedenen Versionen zeichnete, ist bereits am Beispiel des Grundrisses des Marcelustheaters und der Bauaufnahme des Pantheons erwähnt worden.

⁹⁵ Serlios Maße von $9\frac{1}{2}$ br. für die Breite eines Interkolumniums und von $3\frac{1}{2}$ br. für die Breite eines Pfeilers erscheinen auch in UA 484. Serlios Maß von 2 br. für den Durchmesser der Halbsäulen fehlt in UA 484, ist aber in UA 1138r angegeben.

⁹⁶ »quantunque non se ne vegganno troppi vestigi, nondimeno se ne è pur trovato tanto in piede, benchè

Die Rekonstruktion der Porticus Pompeji: Aufriß

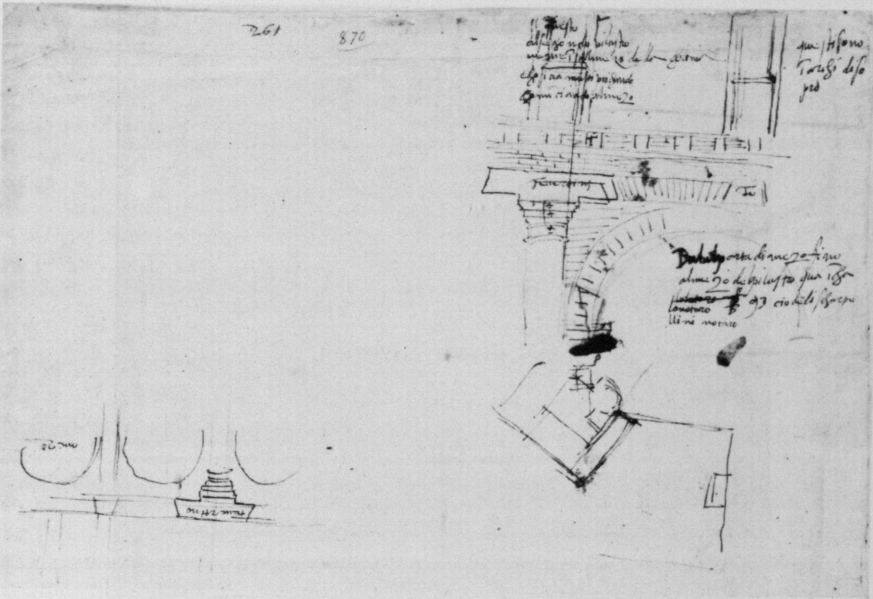
Serlio weist in seiner Legende zum Aufriß der Porticus Pompeji auf den ruinösen Zustand der Fassade hin⁹⁶. Heute ist das Obergeschoß völlig verschwunden, Piranesi hat noch geringe Reste gesehen (Abb. 15). Aus dem späten 15. Jahrhundert sind zwei Aufrisse erhalten, die sich aber nicht auf die reine Bestandsaufnahme beschränken: die Zeichnung im Codex Escorialensis könnte Serlio über eine Kopie bekannt gewesen sein⁹⁷ (Abb. 21). Sie ist im Detail grob und die Proportionen sind beträchtlich verzerrt. Der prachtvolle Aufriß, den Giuliano da Sangallo im Codex Barberini gezeichnet hat, wirkt zunächst ziemlich phantastisch, aber der Vergleich mit Piranesis Stich lehrt, daß er an manchen Stellen bis in die Einzelheiten der Ziegellagen genau ist⁹⁸ (Abb. 12).

Den Studien zum Aufriß, die Antonios Vermessungsskizze enthält, kommt wegen der Objektivität der Beobachtung wieder besondere Bedeutung zu (Abb. 22): Die große Skizze auf der Recto-Seite zeigt die Zone der Fassade, die aus dem Boden ragt, eine Arkade mit Kämpfer zwischen dorischen Halbsäulen. Von der Zone darüber, der ursprünglich wohl, wie Giuliano andeutet, ein Gebälk vorgeblendet war, ist heute noch ein Rest vorhanden. Im Obergeschoß sah Antonio, wie er notiert (»questi sono i archi disopra«) und die oben genannten Zeichnungen darstellen, jeweils zwei Arkaden über einem Joch. Er zeichnet die Ansätze der Pfeiler zwischen ihnen mit vorgeblendeten Pilastern oder Lisenen über zierlichen Piedestalen, die noch Piranesi bezeugt (»(da) questo al sechondo pilastro in sul mezo della colonna, chosi va multiplicando cominciando al mezo«). Während die Piedestale direkt auf der Gebälkzone aufsaßen, deutet Antonio nachträglich an, daß die Arkaden über einer niedrigen Sockelzone ansetzten. Die unterschiedlichen Angaben der Renaissance-Zeichnungen an dieser Stelle weisen darauf, daß die Sockelzone bereits wie zu Piranesis Zeit bis zur Unkenntlichkeit demoliert war. In den Arkaden saßen Fenster, deren eines Antonio im Detail aufnimmt. Die Zone darüber war so weit zerstört, daß auch Giuliano auf eine

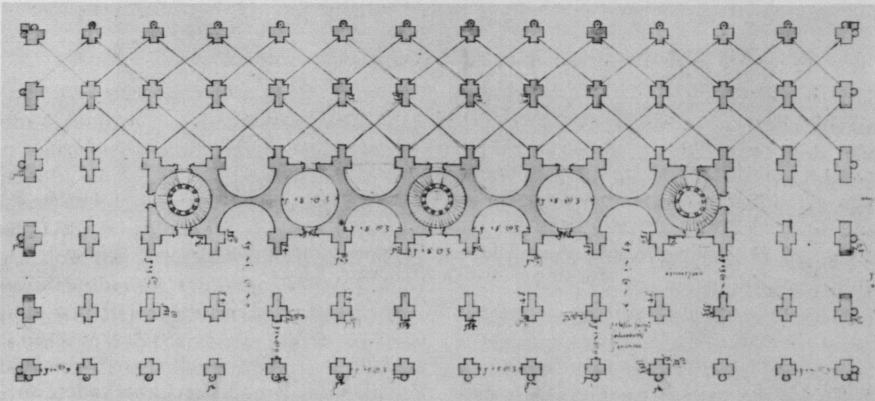
nascoso, che si è compreso almeno la scorza di fuori« Serlio III, 58.

⁹⁷ Vgl. die in Anm. 73 genannte Kopie RIBA XI, 3.

⁹⁸ Nach dem in Anm. 57 zitierten Aufriß im Codex Barberini kopiert G. A. Dosio, Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur OZ 109, f. 37r; abgebildet bei Huelsen (1910), 9.



22. Antonio da Sangallo, Vermessungsskizze der sog. Porticus Pompeji. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Arch. 1138r, Ausschnitt



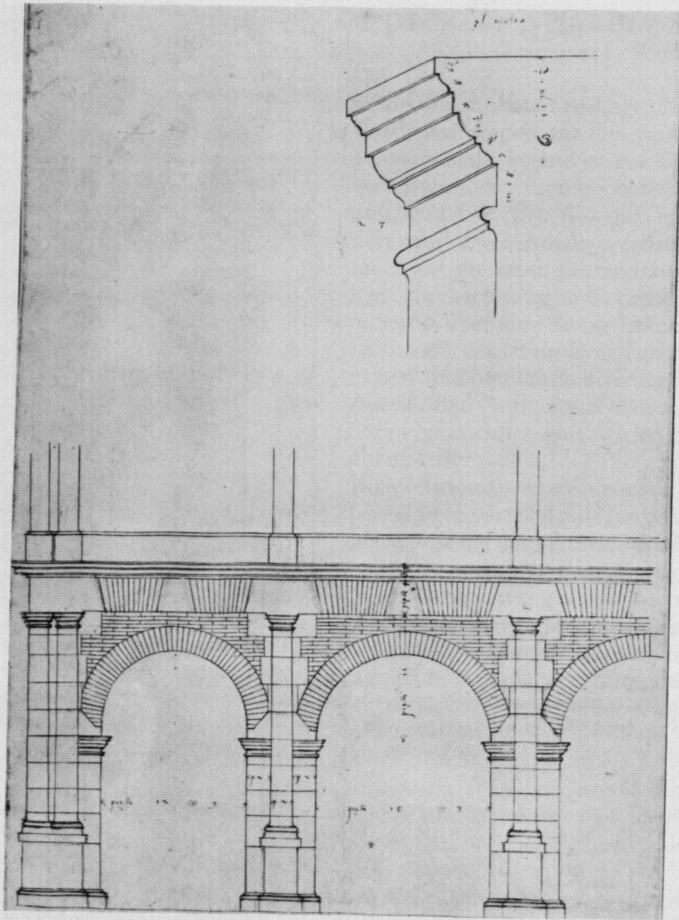
23. Andrea Palladio, Grundriß der sog. Porticus Pompeji. London, Royal Institute of British Architects, XI, 1

Rekonstruktion des oberen Abschlusses verzichtet. Ob die dorischen Pilasterkapitelle, die er angibt, wirklich noch zu sehen waren, scheint zweifelhaft.

Es ist möglich, daß Peruzzi auch Antonio da Sangallos Skizzen zum Aufriß in einer Reinzeichnung verbunden, ergänzt und ausgewertet hat. In den »disegni scelti« ist nichts davon erhalten, aber UA 484 ist nur ein halbes Blatt. Die Bauaufnahme der Trajanssäule auf der Versoseite ist ebenfalls

lückenhaft: sie beschränkt sich auf das Postament und den unteren Ansatz der Säule. Dagegen zeigt die genannte Zeichnung der Trajanssäule von Antonio, der die gleiche Vermessung wie UA 484 zugrundeliegt, alle Glieder der Säule mit gleicher Ausführlichkeit. Möglicherweise war die verlorene Hälfte von UA 484 mit den fehlenden Teilen beider Bauaufnahmen gefüllt.

Diese Vermutung geht aus von der Bauaufnahme der Porticus Pompeji, die Palladio gezeichnet



24. Andrea Palladio, Aufriß der sog. Porticus Pompeji. London, Royal Institute of British Architects, XI, 2r

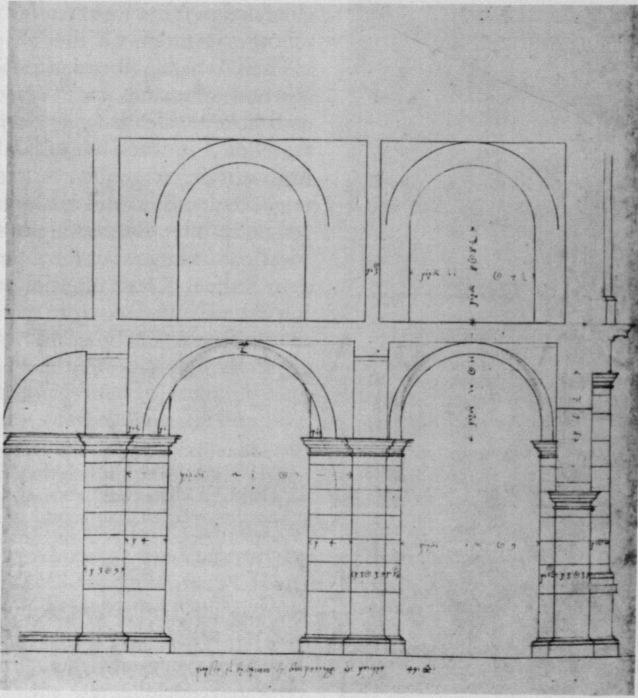
hat⁹⁹ (Abb. 23–25). Es ist nicht zu übersehen, daß Palladio den Grundriß direkt von Peruzzi kopiert hat, obwohl er die Kotierung in vicentiner Fuß umgerechnet hat¹⁰⁰. RIBA X, 1 (Abb. 23) kommt der differenzierteren Darstellung der Joche und Pfeiler in UA 484 näher als dem vergrößerten Holzschnitt im dritten Buch und übernimmt mehr Ortsangaben als Serlio. Palladio behält sogar die latinisierende Form der Anmerkungen bei, die für Peruzzi charakteristisch, für ihn selbst aber ebenso ungewöhnlich ist wie für Antonio da Sangallo oder Serlio. Seine Kotierung ist teilweise sogar ausführlicher als UA 484, ein weiterer Hinweis darauf, daß Peruzzi eine zweite Version der Bauaufnahme gezeichnet hat. Insbesondere gibt

Palladio die Breite der Eckarkaden an. Sie entspricht der Tiefe der Frontjoche.

Palladio hat nun auch einen sorgfältig angelegten Aufriß und Querschnitt der Porticus Pompeji hinterlassen (RIBA XI, 2r-v) (Abb. 24–25). Trotz der Umrechnung in vicentiner Fuß gibt die Kotierung einen Hinweis auf die Herkunft der Risse: die Maßangaben stimmen für entsprechende Strecken mit dem Grundriß überein¹⁰¹. Die Legende unter dem Aufriß erinnert an Peruzzis Le-

⁹⁹ Zorzi, fig. 54 ff.; Spielmann, 137, Kat. Nr. 11 f.

¹⁰⁰ H. Günther, Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XXXII, 1981, 42–94.



25. Andrea Palladio, Querschnitt der sog. Porticus Pompeji.
London, Royal Institute of British Architects, XI, 2v

gende zum Grundriß¹⁰². Die sorgfältige Darstellung von Ziegellagen und Travertingliedern im Untergeschoß und der Pilasterpedestale im Obergeschoß steht Antonios großer Skizze zum Aufriß nahe. Mit dem Codex Barberini stimmt die Rekonstruktion von schlanken Pedestalen unter den Halbsäulen überein. Giuliano proportioniert die Arkaden wie diejenigen im dorischen Erdgeschoß des unteren Belvederehofes und in der ionischen, aber betont rustikalen Loggia der Villa Madama (ca. 5 × 3). Dem entspricht das Verhältnis von Höhe zu mittlerer Breite der Arkaden in Palladios Aufriß.

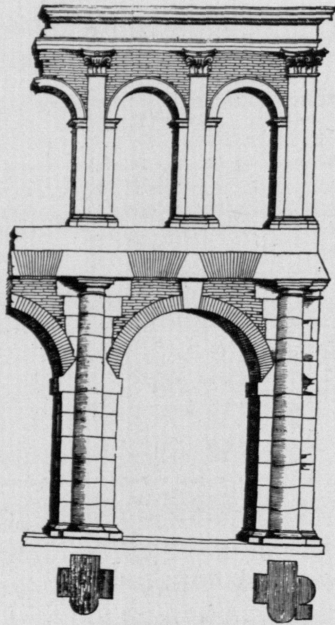
Vom Obergeschoß zeichnet Palladio nur Teile der Pilaster über den Halbsäulen des Erdgeschosses. Während er unten rekonstruiert, deutet er hier viele Teile nicht einmal an, die noch recht gut zu erkennen gewesen sein müssen. Seine Zeichnung ist offenbar unvollendet. Allerdings zeigt das Fehlen einer weitergehenden Vorrztzung und die Lage der Detailaufnahme des Kämpfers, daß Palladio eine Vollendung auch nicht geplant hat. Anscheinend war schon seine Vorlage unvollendet. Peruzzi hat mehrere Bauaufnahmen in den »disegni scelti« nicht oder nur flüchtig vollendet.

Die Differenzen zwischen Palladios und Serlios Aufriß (Abb. 26) sind denkbar groß. Wenn Serlio einen Palladio ähnlichen Aufriß Peruzzis besaß, hat er ihn sicher wegen der mangelnden Ausführung des Obergeschosses unbenutzt gelassen. Die Darstellung eines ruinösen Zustandes entspricht nicht dem Sinn des dritten Buches als Vorlagensammlung und ist deshalb vermieden. Serlio ergänzte den Aufriß des Portikus bis zum obersten Abschluß, obwohl er in der Legende selbst einräumt, daß keine Spur von dem korinthischen Gebälk erhalten war, das er angibt¹⁰³. Er geht also noch weiter als selbst Giulianos Rekonstruktion.

¹⁰¹ Übereinstimmende Maßangaben auf RIBA XI, 1 und 2r-v: p. 15 o. 3/ p. 12 o. 9/ p. 2/ p. 2 (Breitenmaße für Interkolumnien und Pfeiler).

¹⁰² »questo e lo impiedi di portigi di Ponpeo et li pilastri di sopra son di quarelo et in parte ruinati et non li e finestre di sopra infra i pilastri ma le tuto pien« RIBA XI, 2r (finestra ist hier wohl im weiten Sinn von Öffnung gemeint).

¹⁰³ »dei membri di questa cornice, fregio, et architrave non posso dare particular misure per non ci essere tal cose in opera: ma solamente ci è tanto di muro per il quale si puo comprendere l'altezza dela detta cornice, fregio, et architrave« Serlio III, 58.



26. Sebastiano Serlio, Il terzo libro, Aufriß der sog. Porticus Pompeji

Allerdings verzichtet Serlio auf eine Andeutung der ursprünglichen Verkleidung. Der kleinteilige Dekor, den Giuliano noch sorgfältig zeichnet und ausdrücklich hervorhebt¹⁰⁴, hat Antonio schon nicht mehr interessiert. Die Gegenüberstellung von Travertingliedern mit unverdeckten Ziegelflächen war zu einem beliebten künstlerischen Mittel der Renaissance-Architektur geworden¹⁰⁵. Als solches würdigt sie Serlio nun auch hier: »... fatto molto ingenuo e con fortezza e con belle legature si di pietra viva come di pietracotta«.

Serlios Aufriß ist entgegen der Versicherung, er sei noch am Bau trotz dessen ruinösen Zustandes nachprüfbar¹⁰⁶, recht eigenmächtig. Freie Erfindungen sind neben dem Gebälk und wohl auch den korinthischen statt wie im Codex Barberini dorischen Pilasterkapitellen des Obergeschosses der untere Abschluß der dorischen Halbsäulen ohne Piedestale. Zudem trifft Serlio an verschiedenen Stellen nicht einmal den gesicherten Baubestand: er fügt der unteren Arkade einen Keilstein ein, läßt aber den reich profilierten Kämpfer aus. Der ungliederte Sockel des Obergeschosses ist anscheinend aus einer vergrößerten Darstellung der Zone hervorgegangen, der ehemals wohl das Gebälk der dorischen Halbsäulen vorgeblendet war. Die Legende hebt die vermeintlichen Bau-

glieder eigens hervor: erst der Sockel des Obergeschosses ermögliche die Disposition von zwei kleinen Arkaden über der großen Arkade im Erdgeschoß, ohne daß der Pfeiler zwischen ihnen auf dem Scheitel des Bogens darunter laste und der störende Eindruck von Labilität entstehe. Der Keilstein der tragenden Arkaden im Erdgeschoß erwecke den Eindruck besonderer Stärke, die wegen der großen Belastung notwendig sei¹⁰⁷.

Serlios Vorlage ist durch eine weitere Kopie (aus dem Raffael-Kreis) überliefert, im sog. Skizzenbuch des Giulio Romano, das die Biblioteca Civica Passionei in Fossombrone bewahrt (Abb. 27)¹⁰⁸. Ein großer Teil der besonderen Züge, die

¹⁰⁴ Codex Barberini, f. 4v: »... E QVI SI VEDE COME E ROMANI INPIALACIAVANO LE MVRA DI MARMO«. Giuliano bekundet vielfach Interesse an der antiken Bautechnik: Codex Barberini, f. 2r zur Rückwand des Augustusforums: »E MVR BOZATO COME SI DIMOSTRA PER DETO DISEGNIO«; f. 3v zur antiken Bossenquaderung bei SS. Giovanni e Paolo: »QVI SI VEDE MANIFESTAMENTE COME E ROMANI LAVORAVANO EDIFIZI LORO INNOPERA EL DISEGNIO LO MOSTRA«; vgl. die Materialangaben zur Wandverkleidung der ehemaligen Basilika des Junius Bassus auf dem Esquilin, f. 31v.

¹⁰⁵ Bramante hat oft Sichtziegel verwandt. Vgl. die Kennzeichnung der Sichtziegel des Cortile del Belvedere in Aristotele da Sangallos Liller Skizzenbuch, Nr. 731 und 768 (J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Vatikanstadt 1954, 208–210, Kat. Nr. 18) und Aristoteles' Bezeichnung der Sichtziegel im Innenraum von S. Biagio auf UA 1893 (»sto. Biagio tutto di matoni«). Wandflächen und Pilaster am Außenbau von Bramantes St. Peter-Chor waren in Sichtiegeln ausgeführt, während die Kapitelle und der Triglyphenfries in Travertin gearbeitet waren (F. Graf Wolff Metternich, *Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom*, in: Ders., *Bramante und St. Peter, München 1975*, 60). Zur Verwendung von Sichtiegeln vor Bramante vgl. P. N. Pagliara, *Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, XI, 1980, 35–44.

¹⁰⁶ Serlios Text zitiert in Anm. 96.

¹⁰⁷ »questo secondo ordine pare incomportabile per essere un sodo di pilastro sopra un vano, cosa veramente falsa quanto a la ragione, nondimeno per essere l'ordine primo così sodo e per il conio sopra l'arco e quel contraconio sopra esso con quella fascia sode di sopra e per le spalle degli archi molto gagliarde, le quai tutte cose rappresentano tal fortezza come è in effetto, che i pilastri che vi posano sopra, pare che non gravino così l'arco di sotto come fariano se fusse un'arco semplice col suo architrave, fregio, e cornice, si che per tal ragioni in tal sogetto io non biasimo questa invention«. Serlio III, 58.

¹⁰⁸ Fol. 3r. Das Skizzenbuch wurde jetzt von A. Nesselrath im Rahmen einer Bonner Dissertation bearbeitet.

Serlios Rekonstruktion von anderen abhebt, kehrt hier wieder (Fehlen der Kämpfer unten, Sockelband des Obergeschosses, auf dem die Pilaster ohne Piedestale aufsitzen, korinthische Kapitelle und die im ganzen übergroße Dimensionierung des Obergeschosses). Das obere Gebälk ist im Fossombroner Skizzenbuch nur angedeutet, der untere Abschluß fehlt. Serlio gelangte zu seiner Rekonstruktion vielleicht auf Grund des Aufrisses, den der Codex Escorialensis überliefert.

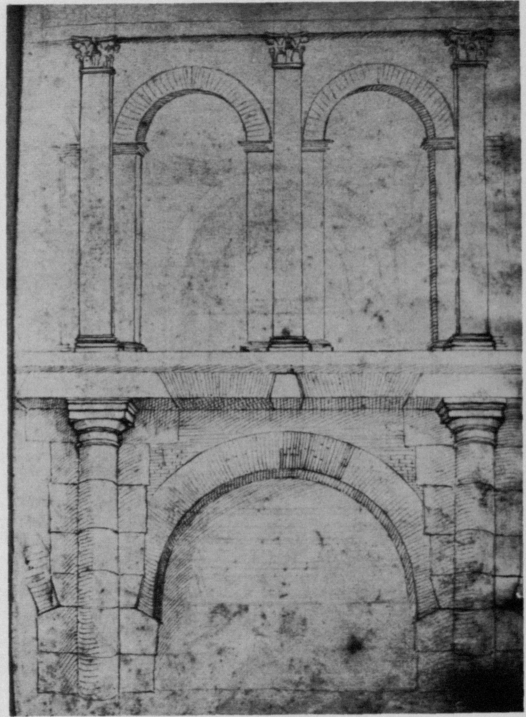
Das Fossombroner Skizzenbuch kopiert auf der Versoseite desselben Blattes eine zweite Bauaufnahme, die dann auch Serlio (und nach ihm wieder Palladio) als Vorbild für seine Holzschnitte heranzog: den Aufriß des Marcellustheaters und die Details seiner Gliederung, die Serlio im dritten und vierten Buch übernommen hat¹⁰⁹. Beide Bauaufnahmen gehören wohl zusammen. Sie wirken etwas altertümlich. Wenig präzisere Informationen über sie ergeben sich durch die Kotierungen und andere Angaben in den zugehörigen Legenden Serlios. Beide sind in florentiner braccia vermessen, aber sie unterscheiden sich deutlich von den entsprechenden Bauaufnahmen des Sangallo-Kreises. Den Aufriß des Marcellustheaters setzt Serlio ausdrücklich gegen den Grundriß ab, dessen Vorbild er selbst Peruzzi zuschreibt: »... et è misurata prima di questa pianta«¹¹⁰.

Dieser Passus verdient auch als Serlios eigenes Zeugnis für die Verbindung von Vorlagen unterschiedlicher Herkunft (nach Autor und Zeit) in einer Bauaufnahme Beachtung. Serlio ist sogar noch weiter gegangen als im Fall des Marcellustheaters und der Porticus Pompeji. Mehrfach hat er für ein und denselben Riß verschiedene Vorlagen herangezogen. Ein Beispiel dafür bildet der Grundriß des Pantheons im dritten Buch. W. B. Dinsmoor hat auf die Parallelen mit Peruzzis Zeichnung UA 462 hingewiesen, die sich auch auf die Kotierung erstrecken¹¹¹. Aber es lassen sich ebenso viele

¹⁰⁹ Serlio III, 49. Serlio IV, f. 22r, 38v, 40r (RIBA X, 20r; Zorzi, fig. 214, Spielmann, 62f. und 155f., Kat.Nr. 118).

¹¹⁰ Serlio III, 46.

¹¹¹ Dinsmoor, 63. Serlio III, 6f. und UA 462 (Bartoli, fig. 308) stimmen in der Angabe der Treppe und des Maßes für den Durchmesser des Innenraumes von 194 palmi überein.

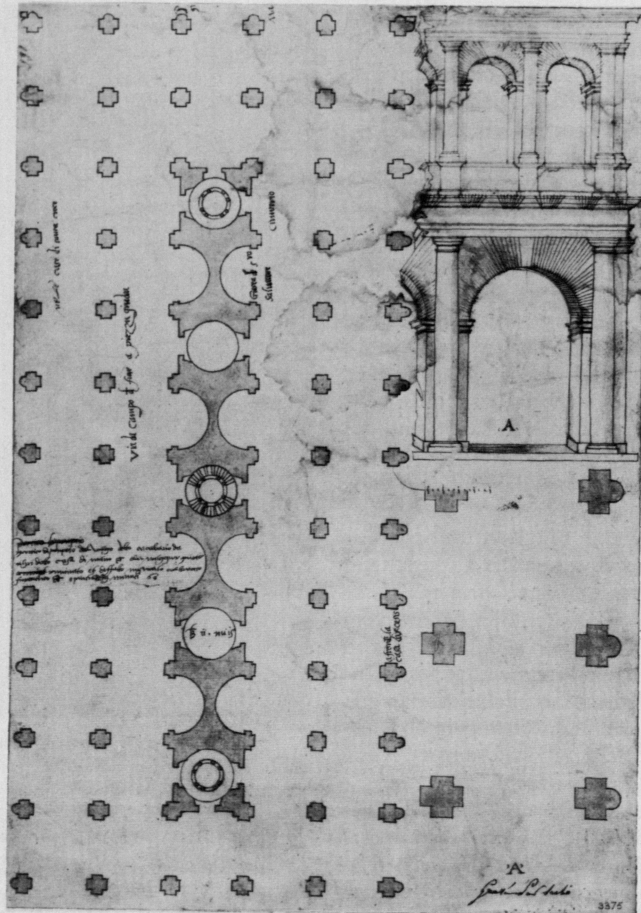


27. Aufriß der sog. Porticus Pompeji. Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, sog. Skizzenbuch des Giulio Romano, f. 3r

Übereinstimmungen mit der entsprechenden Zeichnung im Kasseler Kodex, der neben Peruzzi die wichtigste Vorlage für das dritte Buch gebildet hat, nachweisen¹¹². Das gilt auch für die Maßangaben, obwohl die Kasseler Zeichnung im Unterschied zu Peruzzi nicht den römischen palmo, sondern den antiken Fuß als Maßeinheit annimmt¹¹³.

¹¹² Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Kod. Fol. A 45, f. 28r. Vgl. Günther (1974), 487, und ders., Pieter Saenredam als Sammler, in: Weltkunst, XLVII, Nr. 21, 1977, 2242–2245.

¹¹³ Serlio III, 6f. und Kasseler Kodex, f. 28r stimmen in den folgenden Maßangaben überein: 30; 26 – 30; 40 (m. 4); 6 – 29; 6 – 29; 8 – 9; 2. Einheit: antiker Fuß (nicht palmi, wie Serlio angibt). In der Kasseler Zeichnung erscheint die gleiche Treppe wie in UA 462, bis ins Detail übereinstimmend und ebenfalls nachträglich eingefügt!



28. Sebastiano Serlio, Vorzeichnung zur Darstellung der sog. Porticus Pompeji im dritten Buch. Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. 3375

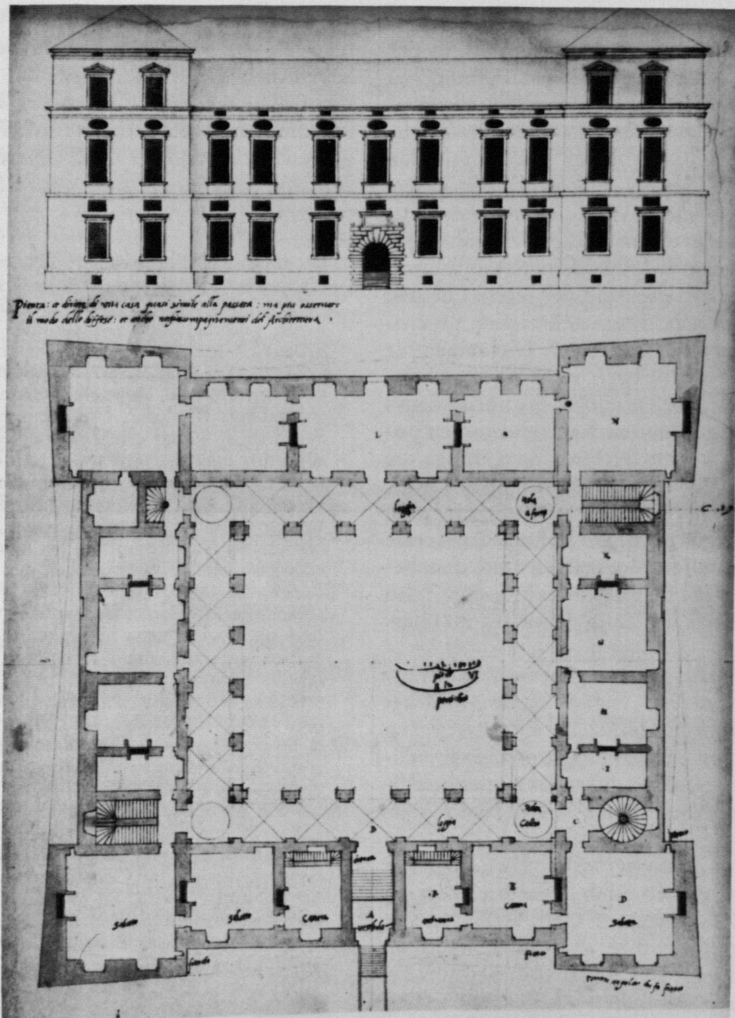
Serlios Vorzeichnung für die Darstellung der Porticus Pompeji im dritten Buch

Die Verbindung der Vorlagen und ihre Umsetzung in die Holzschnitte bildete teilweise einen komplexeren Vorgang als das dritte Buch an sich vermuten läßt. Das lehrt eine Vorzeichnung Serlios für die Bauaufnahme der Porticus Pompeji, die die Kunstbibliothek in Berlin bewahrt (Abb. 28)¹¹⁴.

Die Berliner Zeichnung weist viele Ähnlichkeiten mit den bekannten Zeichnungen Serlios auf. Sie unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den Kopien nach Serlios Holzschnitten, die in beträchtlicher Zahl erhalten sind. Solche Kopien

wurden keineswegs nur flüchtig skizziert. Trotz des vorliegenden Druckes wurden sie zuweilen mit großer Sorgfalt angelegt. Drei Serien von solchen Kopien sind dem Verfasser neben diversen Einzelblättern bekannt geworden: G. Schweik-

¹¹⁴ Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur OZ 109, f. 65v (Hdz. 3375), Tusche/Feder, laviert, 38,5 × 26 cm. Die Zeichnung wurde ohne Zuschreibung von Egger zum Aufriß der Porticus Pompeji im Codex Escorialensis angeführt (zitiert in Anm. 73). Huelßen bildet in der Edition des Codex Barberini (1910), Fig. 47, einen Ausschnitt aus der Zeichnung ab.



29. Sebastiano Serlio, Variante der Casa di un gentiluomo nobile in fortezza. Columbia University, Avery Library, Manuskript zum sechsten Buch, f. 19

hart hat neuerdings die Kopien im Codex S II 4 der Biblioteca Comunale in Siena publiziert¹¹⁵. Es sind routinierte, relativ flüchtige, aber nicht skizzenhafte Zeichnungen, die sich eng an die Holzschnitte halten und Teile der Legenden frei exzerpieren. Die von H. Egger als Werke des anonymen »Italiensers B« zusammengestellten und fälschlich ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datierten Zeichnungen der Albertina in Wien bilden in Wahrheit ebenfalls Kopien nach dem dritten Buch. Sie wirken erheblich eigenständiger als die Sienser Zeichnungen¹¹⁶. Die umfangreichste

und wohl qualitativste Gruppe solcher Kopien nach dem dritten Buch bewahrt das Gabinetto

¹¹⁵ G. Schweikhart, Giovanni Caroto, *Le antichità di Verona*, Verona 1977, 24, Anm. 17, Abb. 63, 76, 78, 93, 108.

¹¹⁶ H. Egger, *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k. k. Hof-Bibliothek*, Wien 1903, 13, Nr. 23, 118, 283 (37/41 × 25/28 cm). Der Zeichner, vielleicht eher ein Franzose (vgl. die Bezeichnung »Rotonde« zum Pantheon), verfährt relativ frei mit seiner Vorlage: Auf Nr. 118v schiebt er den Querschnitt durch das Pantheon und den Längsschnitt durch die Vorhalle ineinander, wo-

Nazionale dei Disegni in Rom. Sie wird traditionell Cherubino Alberti zugeschrieben, und der Schriftvergleich scheint diese Zuschreibung zu bestätigen. Die Blätter haben ungefähr die gleichen Ausmaße wie diejenigen in Wien; die Zeichnungen selbst stimmen in der Größe mit den Holzschnitten in Serlios Folioeditionen überein¹¹⁷.

Die große Zahl von eigenständigen Zeichnungen Serlios, die Dinsmoor zusammengestellt hat, dienen alle der Vorbereitung der letzten beiden Bücher und eines weiteren, nachträglich geplanten Traktats über das Militärlager. Diejenigen für das siebte Buch wurden nach Serlios Tod von Jacopo da Strada in Druck gegeben, die übrigen sind erst in den letzten Jahren in Reproduktionen publiziert worden¹¹⁸. Die Berliner Zeichnung, die hier publiziert wird, ist dagegen für einen Druck bestimmt, den Serlio noch selbst, nach seinen eigenen Vorstellungen besorgen konnte. Im Verein mit Serlios bekannten Vorstudien und den besprochenen Vorlagen gibt sie Gelegenheit, den Herstellungsprozeß des dritten Buches zu überdenken.

Für das achte Buch, das – aus einer einzigen Vorlage heraus entstanden – freilich nicht unbedingt repräsentativ für den üblichen Arbeitsvorgang sein muß, zeichnet Serlio auf Papier unterschiedlichen Formats Vorstudien, offenbar noch ohne direkten Bezug auf einen Druck¹¹⁹. Die Notiz »particolari con padiglioni et tende« auf der leeren Rückseite eines Gesamtplanes (f. 27v) leitet zur folgenden Arbeitsstufe über, die die übrigen Zeichnungen auf Papier im Cod. icon 190 der Münchner Staatsbibliothek für das achte Buch und das Manuskript der Avery Library für das sechste Buch repräsentieren (Abb. 29)¹²⁰. Das Format des Papiers ist jetzt einheitlich, die Zeichnungen sind sorgfältig und in angemessenen Dimensionen ausgeführt. Allerdings sind sie noch nicht immer völlig ausgereift und manchmal nachträglich korrigiert oder mit ergänzenden Notizen versehen. Abschließend entstanden die noch genaueren, außerordentlich repräsentativen Manuskripte auf Pergament, von denen drei erhalten sind¹²¹. Vermutlich dienten sie zur Präsentation bei (erhofften) Mäzenen. Daneben fertigte Serlio vielleicht Papierversionen als Vorlagen für den Druck (dafür sprechen gewisse Varianten zwischen dem Wiener Pergamentmanuskript und Stradas Druck des siebten Buches), falls der Verleger nicht das Pergamentmanuskript kopieren ließ. Über diese Vorgänge weiß man bisher wenig. Aber Philibert de L'Ormes Klagen über rüde

Praktiken mancher französischer Verleger sollten nicht zu sehr verallgemeinert werden, und sicher lassen sich die Verhältnisse, die er anprangert, nicht ohne weiteres auf Venedig übertragen. Die italienischen Holzschnneider arbeiteten sorgfältiger und selbständiger¹²². Wenn Serlio überhaupt Druckvorlagen im Hinblick auf eine direkte, sub-

bei allerdings die besondere Situation am Eingang, die nur aus einem Längsschnitt des Pantheons hervorgegangen wäre, nicht berücksichtigt wird.

¹¹⁷ Rom, Gabinetto Nazionale dei Disegni, F. N. 8205–8218 (ca. 42 × 28 cm). Die Gruppe umfaßt 13 jetzt einzelne Blätter, drei Doppelblätter und Reste von weiteren vier Doppelblättern mit Spuren einer ehemaligen Bindung. Das ionische Kapitell nach Serlio IV, f. 40, ist vom Zeichner bezeichnet: »Toro superiore detto bastone overo tondino«. Die gesamte Gruppe war ehemals zusammen mit Zeichnungen Cherubino Albertis in einem Band (Vol. 2505) zusammengabunden. Andere Serlio-Kopien sind publiziert bei Nan Rosenfeld, Serlio VI, 20, und S. Jacob, Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1975, Kat.Nr. 39. Sicher nicht in Peruzzis Werkstatt, sondern wohl erst im 17. Jahrhundert und, wie Burns bemerkt, unter dem Einfluß Serlios entstand die Pantheon-Aufnahme in der Christ Church Gallery, Oxford; J. B. Shaw, Drawings by old masters at Christ Church Oxford, Oxford 1976, 118, Kat.Nr. 360f.; Burns, 248, Anm. 10.

¹¹⁸ S. Serlio, Il settimo libro d'architettura, nel qual si tratta di molti accidenti, che possono occurrer als architetto, Frankfurt 1575.

¹¹⁹ München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 190, f. 26a–27 und 23. Dinsmoor, 83–91. P. Marconi, Un progetto di città militare, l' VIII libro inedito di Sebastiano Serlio, in: Contraspazio, 1, 1969, Nr. 1, 51–59, und Nr. 4/5, 52–59. H. Wischermann, Castramentatio und Städtebau im 16. Jahrhundert. Sebastiano Serlio, in: Bonner Jahrbücher, CLXXV, 1975, 171–186.

¹²⁰ Cod. icon. 190, f. 24–26 und 28–36 (die Scheidung von zwei Arbeitsphasen im Papierteil des Kodex nicht in der früheren Literatur). Zum Manuskript der Avery Library, Columbia University, Kat.Nr. X 720 Se 6, vgl. Dinsmoor, 117–141, und Nan Rosenfeld, Serlio VI.

¹²¹ Manuskript zum sechsten Buch: München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 189. Vgl. Dinsmoor, 124 ff. und M. Rosci, Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio, Mailand 1966. Manuskript zum siebten Buch: Wien, Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 2649. Vgl. Dinsmoor, 77–83; M. Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio's drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for his seventh book on architecture, in: The Art Bulletin, LVI, 1974, 400–409, und T. Carunchio, Dal VII libro di Sebastiano Serlio: »XXIII case per edificar nella villa«, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, XXII, 1975, 95–126. Manuskript zum achten Buch: München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 190, f. 1–20.

¹²² Dinsmoor, 83, erklärt die Differenzen zwischen dem Wiener Pergamentmanuskript und Stradas Druck des siebten Buches durch ein vermutetes

stanzangreifende Übertragung auf den Holzblock geschaffen hat, darf man die Berücksichtigung einer Reihe von Kriterien voraussetzen, die jedoch keine der erhaltenen Zeichnungen hinreichend erfüllt: Das Material der Zeichnungsgrundlage wird einfach gewesen sein, festes Papier, aber nicht teureres Pergament, das sich auch schwer auf den Block kleben ließe. Die Rückseiten müssen frei gewesen sein. Vor allem müßten die Formate mit den Holzschnitten übereingestimmt haben. Um so stramm auf den Block gespannt werden zu können, wie de L'Orme berichtet, müßten die Blätter breite freie Ränder um die Zeichnungen, die übertragen werden sollten, aufgewiesen haben.

Die Berliner Zeichnung steht auf der gleichen Stufe im Vorbereitungsprozeß der Publikation wie das Avery-Manuskript. Sie ist sauber vorgeritz, mit Zirkel und Lineal ausgeführt und sorgfältig laviert. Das Blatt besteht aus Papier und ist wie alle Blätter im Avery-Manuskript nur auf einer Seite bemalt. Es ist stark beschnitten. Ergänzt man jedoch die fehlenden Teile der Zeichnung unten und der Anmerkungen oben, ergibt sich eine Höhe von ca. 45 cm; die originale Höhe wird kaum viel darüber hinausgegangen sein, denn Serlios Zeichnungen füllen zumeist die Blätter bis an die äußersten Ränder. Die Höhe entspricht dem Avery-Manuskript (47 × 35 cm), aber auch den beiden Münchner Pergamentmanuskripten (44,5 × 32 cm). Die Zeichnung ist also beträchtlich größer als die Holzschnitte in der Folioedition des dritten Buches. Die Erstausgaben von Serlios Büchern messen alle, einschließlich des *Extraordinario libro* und Stradas siebtem Buch, ca. 35 × 25 cm. In der Widmung der zweiten Edition des vierten Buches an Alfonso d'Avalos betont Serlio, seine Abbildungen benötigten »questa e maggior

grandezza per essere da chi le ha da mettere in opera compresa«¹²³.

Der Grundriß auf dem Berliner Blatt ist im glei-

Gegen die Bestimmung eines solchen Manuskriptes für einen substanzangreifenden Druck sprechen neben seiner Kostbarkeit, die ein Kunsthändler wie Strada sicher zu würdigen wußte: 1. die Dimensionen der Manuskripte zum sechsten und achten Buch, die beträchtlich größer als alle im Druck erschienenen Bücher Serlios sind (Es war wohl Strada selbst, der Serlio zur Reduktion der Dimensionen des Manuskriptes zum siebten Buch (32 × 22 cm) veranlaßte, so daß seine Zeichnungen nur wenig größer als im Buch sind). 2. die unten ausgeführte Vorläufigkeit des Lay-outs der Pergamentmanuskripte zum sechsten und siebten Buch (Strada hat sie nach Serlios Tod unter Verzicht auf eigenmächtige Änderungen in den Druck übernommen. Die schablonenhafte Trennung von Text und Abbildungen unterscheidet das siebte Buch von allen anderen Büchern, die Serlio selbst herausgebracht hat). 3. eignet sich Pergament wohl schlecht zu dem von Delorme geschilderten Prozeß, bei dem die Papiervorlage zweifellos auf den Block geklebt wurde. – Delormes Klage läßt sich ein anderes Zeugnis für den Druckprozeß in Deutschland gegenüberstellen: Der Kupferstich »Sculptura in aes« des Johannes Stradanus zeigt, daß die Vorlage zunächst in der Druckerei kopiert wurde. Diese Aufgabe nahmen oft billige Kräfte wahr (im Stich ein Lehrjunge, den der Meister aber abschließend korrigierte). Vgl. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, Amsterdam 1949ff., VII, 87, Nr. 410–430. Katalog der Ausstellung *Bilder nach Bildern, Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, Münster 1976, 42–61. Solche Kopisten benötigten die Druckwerkstätten auch wegen des florierenden Handels mit Nachdrucken, bei denen die Vorlagen zu kostbar zur Zerstörung gewesen wären (vgl. den Katalog der Ausstellung *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, Nürnberg 1978). Die Kopien wurden teilweise auf Papier gezeichnet (zur Umsetzung von Architekturzeichnungen in die angestrebten Dimensionen konnte man den Proportionalzirkel verwenden, dessen voll ausgereifte Form schon Leonardo gekannt hat) und mittels Durchdrücken oder Abklatsch auf den Block übertragen. Die Behandlung, die Delorme schon nicht als die Regel berichtet, war die Ausnahme (A. M. Hind, *An introduction to a history of woodcut*, London 1935, I, 1–22). Einfacher war es, direkt auf den Block zu kopieren. Manche Künstler, etwa Tizian, haben selbst auf den Block gezeichnet (vgl. M. Muraro und D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*. Katalog der Ausstellung der Fondazione G. Cini, Venedig 1976, und P. Dreyer, *Tizianfälschungen des sechzehnten Jahrhunderts. Korrekturen zur Definition der Delineatio bei Tizian und Anmerkungen zur Datierung seiner Holzschnitte*, in: *Patheon*, XXXVII, 1979, 365–375). Zu italienischen Drucktechnik vgl. L. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, Venedig 1564, f. 61v–63v (cap. 25, »Dell'arte della stampa«).

¹²³ Serlio IV, 2. Edition, Venedig 1540, p. 4.

zweites Pergamentmanuskript, das für den Druck bestimmt und dabei zerstört worden sei. Diese Hypothese überträgt er auch auf das sechste Buch. Nan Rosenfeld hat dann sogar drei Pergamentmanuskripte für ein Buch rekonstruieren wollen. Dinsmoor be ruft sich auf die Klage von Philibert de L'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris 1567, f. 106v: »Toutefois ie veux bien advertir les lecteurs que ie ne trouve mes figures si iustement taillées que ie les avois portraictes, pour autant que les tailleurs ont costume de mouiller et quelquefois faire un peu bouillir le papier de la portraiture, premier que de le coller sur la planche, pour la conduite de leur taille. Et selon ce qu'ils tirent le dit papier, il s'estend d'un costé et restroissist de l'autre. Qui est cause que ie ne trouve en beaucoup d'endroits mes figures si iustes que ie les avois descrites et proportionnées«. Gegen die Anfertigung mehrerer Pergamentmanuskripte für ein Buch sprechen Serlios finanzielle Verhältnisse.

chen Sinn wie derjenige Peruzzis (Abb. 19) orientiert. Überraschenderweise stimmen er und der Aufriß aber auch mit der Seitenrichtung der Holzschritte im dritten Buch überein (Abb. 11, 26). Serlio hat gewöhnlich gleichsinnig kopiert; deshalb sind die Holzschritte bei Asymmetrie zumeist spiegelverkehrt wie seine Vorlagen¹²⁴. Mit diesem Effekt hat er merkwürdigerweise trotz seiner Häufigkeit auch dann nicht gerechnet, wenn er zu Härten führt: die Legenden geben links und rechts im Sinne der Vorlagen an¹²⁵; der Plan von S. Pietro in Montorio mit Bramantes Hofprojekt um den Tempietto ist durch die Umkehrung beträchtlich entstellt¹²⁶. Vielleicht erwartete Serlio, daß der Verlag für die Umkehrung der Druckvorlagen gegebenenfalls Sorge trug. Diese Arbeit war jedenfalls leicht durchzuführen. Man machte das Papier der Zeichnung durch Einölen durchsichtig, ein Verfahren, das schon Cennini kennt¹²⁷, und kopierte dann von der Versoseite. In einigen Fällen ist die Umkehrung der Druckvorlagen erfolgt: neben der Porticus Pompeji auch beim Querschnitt der Maxentiusbasilika oder beim Aufriß des Marcellustheaters, manchmal auch ohne ersichtlichen Grund oder nur mit Rücksicht auf die Aufteilung einer Seite¹²⁸.

Die kleine Skala zum Abgreifen der Maße unter dem Aufriß ist typisch für Serlios gesamte Vorzeichnungen auf Papier wie auf Pergament. Beim Druck sind diese Maßstäbe zumeist eliminiert worden. Nur vier von ihnen erscheinen im dritten Buch. Sie werden jeweils erklärt. Zum Grundriß der Diokletiansthermen heißt es: »... la linea è in tutto palmi cento, si che pigliando il compasso in mano si potranno comprendere in parte le misure di questo edificio...«¹²⁹. Hier ersetzt die Skala jegliche Angabe von Maßen. In den drei anderen Fällen dient sie dagegen nur zur Ergänzung der angegebenen Hauptmaße. In dem Sinn schreibt Serlio zur Darstellung von Bramantes Kuppelmodell für St. Peter: »... per non esser prolioso in narrare tutte le misure, io ne dirò alcune de le principali, ma il rimanente si potrà trovare con i palmi piccioli, che sono qui dentro de la pianta«¹³⁰. Die entsprechende Erklärung zum Aufriß von Bramantes Tempietto beinhaltet zugleich einen Hinweis auf die Ökonomie der Orthogonalprojektion, in der die Bauaufnahme ausnahmsweise angelegt ist: »... circa a le particular misure io non mi stendero, percioche da la pianta (zu der Maße angegeben sind) si potrà comprendere il dritto, per essere questo, quantunque egli sia picciolo, proportionatamente disegnato, e trasportato con le proprie misure da grande a picciolo«¹³¹.

Aufriß und Grundriß auf der Berliner Zeichnung sind nicht im gleichen Maßstab angelegt. Die Maßskala bezieht sich nicht, wie ihre Lage vielleicht nahelegt, auf den Aufriß sondern auf den Gesamtgrundriß (Maßstab ca. 1 × 270). Ihre Länge (26 mm für 12 braccia) ist anscheinend mit dem Durchmesser der Rundräume abgestimmt, der einzigen kotierten Strecke des Grundrisses (11 br. mi. 15). Im übrigen ist sie zum Auffinden der Maße nur bedingt geeignet. Besonders groß ist die Differenz zwischen der im dritten Buch angegebenen wirklichen und einer aus der Skala ermittelten Breite der Arkaden bzw. der Gesamtausdehnung des Baus. Serlio selbst hat den Wert solcher Skalen in der angeführten Erläuterung zum Grundriß der Diokletiansthermen beiläufig eingeschränkt (»comprendere in parte«). Manche Zeichnungen des 16. Jahrhunderts weisen bemerkenswert präzise Skalen zum Abgreifen der Maße auf, andere aber sind so ungenau, daß sie höchstens zur Auffindung ungefährer Größenordnungen geeignet sind, wenn sie nicht überhaupt mehr

¹²⁴ Vergleiche den Grundriß des Pantheons in Serlio III, 7 mit Peruzzi, UA 462 und Kasseler Kodex, f. 28r, den Querschnitt des Mars Ultor Tempels in Serlio III, 85 mit Peruzzi, UA 632v + 633v, das Mausoleum der Cai Caesellii in Serlio III, 32 mit Kasseler Kodex, f. 32r, die Darstellungen des sog. Sonnentempels am Quirinal in Serlio III, 81 und 83 mit Giulianos Codex Barberini, f. 10, 65, 58v. Dinsmoor, 72f., Abb. 4 und 6.

¹²⁵ Serlio III, 6f. (Grundriß Pantheon) und 30f. (unbekanntes Mausoleum). Dagegen achtet Serlio in den Manuskripten zum sechsten und siebten Buch sorgfältig auf eine Umkehrung der Termini links und rechts gegenüber seinen Zeichnungen; vgl. Dinsmoor, 81 und 127.

¹²⁶ Vergleiche Serlio III, 41 mit Günther (1974), Abb. 12.

¹²⁷ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. F. Brunello, Vicenza 1971, 26. Als ein Beispiel für seitengleiche Vorlagen sei Francesco Salviatis Vorzeichnung für Labaccos Titelblatt genannt. A. E. Popham und J. Wilde, *The Italian drawings at Windsor*, London 1949, Nr. 897 (p. 327f., Fig. 172).

¹²⁸ Serlio III, 24, 49 (Aufriß Marcellustheater, vgl. RIBA X, 20. Die Details der Gliederung in Serlio IV, f. 20r und 40r sind dagegen spiegelverkehrt zu Palladios Zeichnung). Umkehrungen der Vorlagen erfolgten mit Rücksicht auf das Lay-out in Serlio IV, f. 40r und Serlio III, 11 (Türsturz vom Pantheon im Unterschied zur Dachkonstruktion der Vorhalle auf p. 10, die wieder spiegelverkehrt zu Peruzzis Zeichnung in Ferrara ist).

¹²⁹ Serlio III, 97.

¹³⁰ Serlio III, 39. Die Bezeichnung der Skalen zum Abgreifen der Maße als palmi/piedi/braccia piccoli bzw. auch da misurare kehrt in diversen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts wieder.

¹³¹ Serlio III, 43.

dekorativen Wert haben. Die winzigen, grob geteilten Skalen zu Giovanni Carotos Holzschnitten in Torello Saraynas Traktat über das antike Verona sind beträchtlich ungenauer als diejenigen im dritten Buch, das im gleichen Jahr erschien¹³².

Die längere Notiz links auf der Berliner Zeichnung ist in einer offenbar französischen Schrift des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts abgefaßt. Die übrigen Notizen tragen jedoch die charakteristischen Züge der Handschrift Serlios. Die Zuschreibung der Zeichnung an Serlio ergibt sich darüber hinaus durch ihre Stellung zwischen der Vorlage und den Holzschnitten. Die Egalisierung der Joche und Pfeiler stimmt mit dem Grundriß im dritten Buch überein. Die Ortsangaben entsprechen jedoch denjenigen Peruzzis (»via da campo del fiore a piazza Giudea«, »ve e case di santa croçe«, »Giesia de sto Salvatore«, »cimiterio«, »a fronte la casa di Cesis«, »Ma(celli)«, »gi(udea)«); von Peruzzi stammt auch das Maß für den Durchmesser einer der Rundräume, das nicht im dritten Buch angegeben ist (br. 11 mi. 15), und die Angaben der fremden Hand, die unter Ausstreichung der alten Bezeichnung »Portico di Ponpeio« angefügt wurden. Sie sind sicher nach einer ursprünglichen Legende Serlios kopiert, die mit der Beschneidung des Blattes verloren ging: »portico di Ponpeio dal vulgo detto Cacabario da altri detto casa di Mario et la maggior parte ruinato et disfatto misurato col braccio fiorentino et e partito in minuti 60«.

Notizen und Maße fehlen zumeist in den Holzschnitten und sind schon in den Pergamentmanuskripten eleminiert (eine Ausnahme bildet das fünfte Buch, Paris 1547, in dem die Kotierungen mitgedruckt sind). Aber sie gehören zu den typischen Merkmalen der Papierentwürfe in München und der Avery Library (Abb. 29). Die Ähnlichkeit solcher Notizen in vorbereitenden Zeichnungen bestätigt Strada in dem bekannten Bericht über den Ankauf der grafischen Sammlung Serlios: »Hor il predetto autore, ritrovandosi vecchio et il più delli suoi anni ammalato della gotta et anche stanco dalle fatiche, si deliberò di vendermi ancora il restante delli suoi disegni ch'egli haveva in tutto il tempo di sua vita fatti di sua mano et ragunati insieme di man d'altri, alli quali però egli vi haveva a buona parte fatte sopra le sue descrittioni, con animo un giorno di metterli fuori a stampa...«¹³³ Im Avery Manuskript läßt sich ebenso wie bei der Bauaufnahme der Porticus Pompeji beobachten, daß Serlio aus den Stichworten, die er in seine Zeichnungen eingetragen hatte, die laufenden Texte der Legenden bildete.

Serlio faßte die laufenden Texte wohl gemeinsam in einem geschlossenen Arbeitsvorgang ab, nachdem er die Zeichnungen abgeschlossen hatte: er schrieb die Texte zum Avery Manuskript auf separate Blätter unterschiedlichen Formats, die sich auch durch ihre Wasserzeichen von den großen Blättern mit den Entwürfen unterscheiden¹³⁴. Um Verwechslungen zu vermeiden, waren vorab stichwortartige Bezeichnungen der Entwürfe notwendig. Diesen Titeln im Avery Manuskript entspricht die später ausgestrichene Notiz »portico di Ponpeio« in der Berliner Zeichnung. Eine Reihe solcher Titel ist im dritten Buch teilweise vielleicht versehentlich mitgedruckt worden¹³⁵.

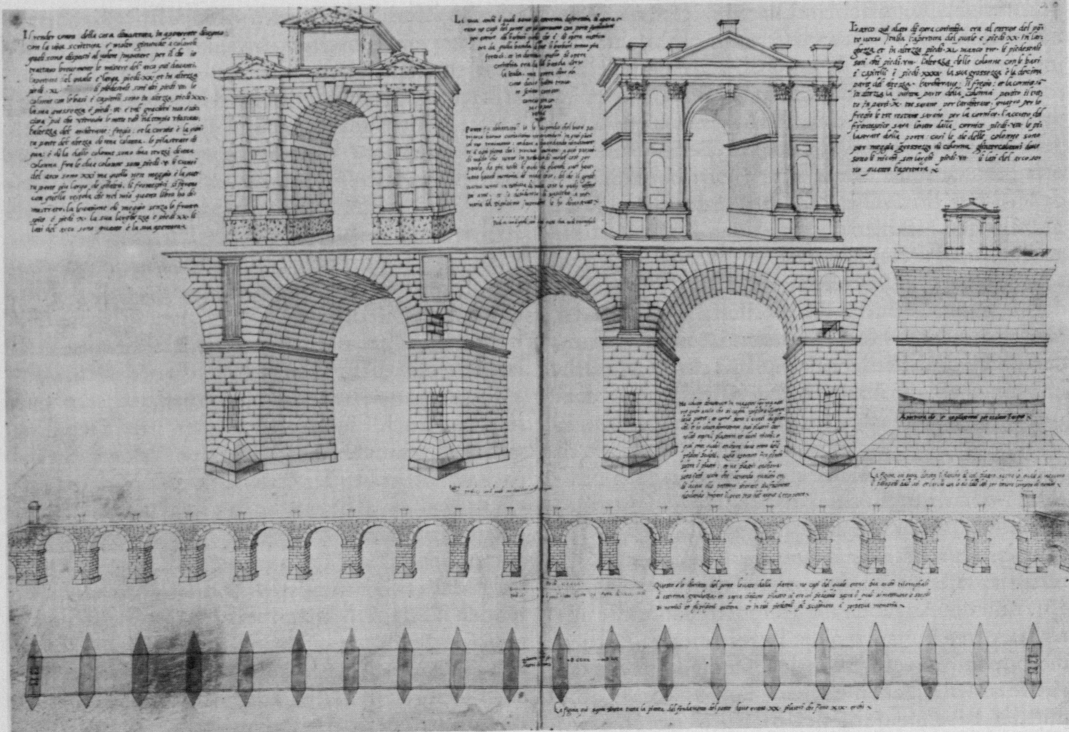
Die Pergamentmanuskripte zum sechsten und siebten Buch bleiben bei der strikten Trennung von Abbildungen und laufenden Texten. Strada hat sich daran bei der Publikation des siebten Buches gehalten. Aber Serlio hat sie wohl nicht endgültig gemeint: er übernahm sie nicht in den Büchern, deren Druck er noch selbst besorgen konnte. Die Verflechtung von Abbildungen und laufenden Texten und damit die Festlegung des endgültigen Lay-outs blieb anscheinend der Absprache des Autors mit dem Verlag vorbehalten. Welche Gefahren in der voreiligen Aufgabe der Trennung lagen, zeigt das Pergamentmanuskript zum achten Buch. Manche Seiten sind dort so überla-

¹³² T. Sarayna, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona 1540, f. 37v. Erklärung der Skalen zum Abgreifen der Maße beim Grundriß der Arena: »... unde ipsius (der Arena) latitudinem scire cupiens, modulum eius si cepert, quae pedes sunt duodecim (ut in ipsius ichnographia patet) omnem dimensionem, ac symmetriam comprehendet. Ut superioris arcus dimensionem capere possis, omnes ipsius partes divisas in pedes, uncias et minuta ut opus est, sibiue proportionata scies, quamobrem omnia per te ipsum intelligere poteris et sic in aliis factum non te latebit«. Eine ähnliche Erklärung der Skalen gibt G. Caroto, *De le antiquità de Verona*, Verona 1560, Vorwort: »se alcuno di voi sara che desiderì sapere anchora la largheza di lui (der Arena), egli medesimo potrà agevolmente ritrovarla pigliando quella misura picciola, che dodici piedi (veronesi) contiene, la quale io ho disegnata nella pianta«. Eine Veränderung des Papiers, die sich nach den Erfahrungen des Verfassers ohnehin nur bei naß gepreßten Drucken, also Kupferstichen auffallend bemerkbar macht, spielt bei der Ermittlung von Maßen mit Hilfe der Skalen zum Abgreifen praktisch keine Rolle.

¹³³ Serlio VII (zitiert in Anm. 118), f. a iii v.

¹³⁴ Vgl. die Übersichtstabelle, die Nan Rosenfeld, Serlio VI, 84, nach Dinsmoor, 135 und 139 zusammengestellt hat.

¹³⁵ Z. B. Serlio III, 10 (»Porta et faccia dentro del Portico«), 12 (»Fianco del Portico«/»Entrata dentro dal Tempio«) etc.



30. Sebastiano Serlio, La castramentatione di Polibio. München, Staatsbibliothek, Cod. icon. 190, f. 19v–20r

den mit Abbildungen, die verschiedene Textstücke kleinteilig durchsetzen, daß sie kaum in die Holzschnitte, deren Fläche selbst in den Folioeditionen nicht einmal halb so groß wäre, überführt werden konnten (Abb. 30).

Gegenüber den Holzschnitten der Porticus Pompeji, die zwei Seiten im dritten Buch füllen, fällt die gedrängte Anfüllung der gesamten Fläche der Zeichnung mit verschiedenen Rissen auf: Grundriß, Aufriß und unter ihm ein vergrößerter Ausschnitt aus dem Grundriß von ursprünglich drei Jochen, der im Druck auf zwei Pfeiler reduziert ist. Dieser horror vacui ist auch ein sehr typischer Zug des Avery Manuskriptes; zwischen- durch bleiben freilich manche Seiten unvermittelt zu großen Teilen unausgefüllt. Ein Vergleich beider Manuskripte zum sechsten Buch läßt das Fazit zu, daß die Variationen der Münchner Pergamentfassung insgesamt von der Absicht getragen sind, der Aufteilung der Seiten größere Ausgewogenheit zu verleihen.

Die Abfolge von Papierentwurf über Pergamentvorzeichnung zum Holzschnitt stellt sich

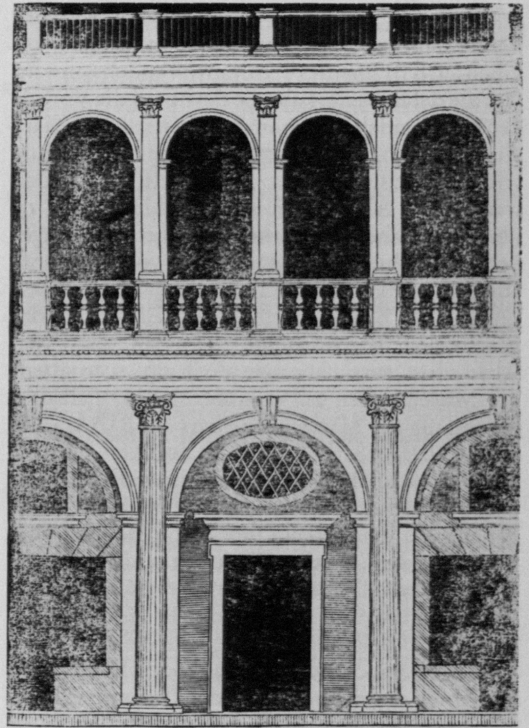
trotz der genannten Klärung des Lay-outs nicht immer als ein markanter Fortschritt dar. Viele Zeichnungen im Münchner Manuskript zum sechsten Buch wirken gegenüber den entsprechenden im Avery Manuskript nur wie Wiederholungen oder freie Variationen. Diesen Eindruck vermittelt auch ein Vergleich der Risse in der Berliner Zeichnung mit den Holzschnitten. Die Grundrisse weisen keine nennenswerten Unterschiede auf. Der Aufriß im dritten Buch erinnert dagegen nur noch durch den Keilstein in der unteren Arkade an das Durchgangsstadium des Papierentwurfs.

Die Vorlage des Holzschnitts, die auch das Fossonbronner Skizzenbuch überliefert, berücksichtigt die Berliner Zeichnung höchstens ganz am Rande: Ihr Vorbild ist der Aufriß eines Portikus, den Serlio selbst als Beispiel für die »Loggia sopra loggia« korinthischer Ordnung im vierten Buch entworfen hatte (Abb. 31)¹³⁶. Der Kommentar der Legende dazu bestätigt den Eindruck, daß diese

¹³⁶ Serlio IV, f. 54v–55.

Doppelloggia (die übrigens auch Geschäfte aufnehmen soll) wiederum durch die Porticus Pompeji angeregt worden ist: »E benche tutti i buoni Architetti dannano e fuggono il porre una colonna o pilastro sopra un vano, il che non lodo ancho io, nondimeno per haver io veduto un simile suggietto al portico di Pompeio in Roma, ma d'opera Dorica però, io ho preso tal' ardire se alcuno volesse di tal cosa servirsi«.

Abgesehen von der Rückwandlung der Ordnung zur Dorica geht die Übereinstimmung zwischen dem Aufriß der Berliner Zeichnung und der »Loggia sopra loggia« bis in Details wie den Keilstein der unteren Arkaden. Die Piedestale im Obergeschoß erinnern entfernt an den Codex Barberini (Abb. 12); der aus der Balustrade der »Loggia sopra loggia« entwickelte durchlaufende Sockel des Obergeschosses in der Berliner Zeichnung wirkt in Serlios Sinn dem Eindruck von Labilität entgegen. Die Einführung dieser Elemente läßt sich als Folge der eigenwilligen Proportionierung des Obergeschosses erklären: es ist in beiden Aufrißen ungefähr doppelt so hoch wie der Codex Barberini und der Codex Escorialensis darstellen. Der Grund für die Verzerrung liegt in einem von Serlio aufgestellten Gesetz, dessen wiederholte Bekräftigungen sich wie ein roter Faden durch das gesamte vierte Buch ziehen und auch im dritten Buch wiederkehren¹³⁷: Serlio will das Obergeschoß stets um ein Viertel niedriger haben als das Erdgeschoß. Daran halten sich sämtliche Entwürfe für Häuser und Loggien im vierten Buch; im dritten Buch sind die Aufrisse der Villa Madama, der freien Variante von Poggio Reale und entgegen den wirklichen Verhältnissen auch derjenige des unteren Belvederehofes entspre-



31. Sebastiano Serlio, Il quarto libro, Loggia sopra loggia

chend proportioniert¹³⁸. Die Entstellung der wahren Situation, die die Anwendung dieses Gesetzes auch auf die Porticus Pompeji zur Folge hatte, schien Serlio am Ende doch übertrieben und er gab vermeintlich alle Korrekturen auf.

Das Verhältnis von Serlios drittem Buch zu den Antikenaufnahmen der Hochrenaissance

Das Kopieren von Vorlagen fremder Hände war in der Renaissance nicht ungewöhnlich. Aber im Vergleich etwa mit Palladio wird deutlich, wie relativ grob Serlios Kopien sind. Vorritzungen und zahlreiche Pentimenti zeigen, wie Palladio mit Hilfe der Maßangaben Peruzzis die Risse der Porticus Pompeji von Grund auf neu durchkonstruiert hat. So gelangt er im Unterschied zu Serlios Egalisierung sogar noch zur Betonung von markanten Formen in der Vorlage. Auf Grund dieser Präzision wirken Palladios Zeichnungen oft auch dann wie Ergebnisse eigener Vermessungen, wenn sie kopiert sind. Diesen Eindruck bestärkt

Palladio manchmal noch durch seine Kommentare: Er berichtet so anschaulich über die dargestellten Wendeltreppen in der Porticus Pompeji, als hätte er leibhaftig darin gestanden. In Wirklichkeit war die Rekonstruktion dieser Treppen, wie

¹³⁷ Zur »Korrektur« antiker Bauten in Darstellungen der Renaissance vgl. T. Buddensieg, *Criticism of ancient architecture in the 15th and 17th centuries*, in: *Classical influences on European culture AD 1500–1700*, Cambridge 1976, 335–348.

¹³⁸ Serlio IV, f. 65v, 30v–36, 43v–45, 52v–57 mit stets wiederholter Empfehlung der Verminderung der Höhe um ein Viertel. Serlio III, 149, 153, 145, 68.

gesagt, mehr von der freien Phantasie als vom Baubestand angeregt. Dennoch leitet Palladio von ihnen auch Bramantes berühmte Wendelrampe im Cortile del Belvedere ab, die zuvor auf die Vorbilder der Wendeltreppen in der Trajans- und Marc Aurelssäule oder im mittelalterlichen Campanile von S. Nicola in Pisa zurückgeführt worden war¹³⁹. Die Ähnlichkeit ist tatsächlich nicht zu übersehen, aber die Wirkung wird eher in umgekehrter Richtung gegangen sein, von Bramante auf Peruzzis Plan.

Auch die Kombination verschiedener Vorlagen in einer Bauaufnahme steht nicht einzig da. Aber sonst versuchte man doch oft, wenigstens die Maßeinheiten zu vereinheitlichen. Palladios Zeichnung des Marcellustheaters auf RIBA X, 20 wertet nach eigenen Angaben drei verschiedene Vorlagen aus, die in florentiner braccio und römischen palmi kotiert waren, rechnet sie aber durchgehend auf den braccio um¹⁴⁰. Ein Beispiel vielleicht aus der Sangallo-Werkstatt bildet der Aufriss des Marcellustheaters auf UA 1602, der die Notiz trägt: »questa misure sono levate di mano di Berna(r)do della Golpaia e quelle delle chornice avemo da Simone del Polaiuolo«¹⁴¹. Die Einheit beider Vorlagen war sicher der florentiner braccio, aber Bernardo della Volpaia's Teilung in 60 minuti und vielleicht auch Cronacas sind auf die altertümliche Teilung in 20 soldi à 12 denari umgerechnet, die der Zeichner stets bevorzugt hat¹⁴².

Wo Serlio seinen Lehrer kopiert, stützt er sich zumeist auf Bauaufnahmen, die in den »disegni scelti« wiederkehren. Vielleicht hat schon Peruzzi diese Gruppe im Hinblick auf eine Publikation gezeichnet¹⁴³; die Anfertigung verschiedener Fassungen ließe sich teilweise mit einem Fortschreiten der Vorbereitungen erklären. Serlio hätte dann nicht nur die Vorlagen Peruzzis kopiert, sondern folgte mit der Anlage des gesamten dritten Buches einer Konzeption seines Lehrers.

Aber die »disegni scelti« gehen auf umfangreiche Bauuntersuchungen von eindrucksvoller Sorgfalt zurück. Eine Vorstellung davon, wie ihre endgültige Redaktion geplant war, vermitteln wohl manche Bauaufnahmen in Labaccos Architekturtraktat: die umfassenden Gesamtrekonstruktionen des Forum Holitorium und besonders des Augustusforums auf insgesamt sieben Tafeln, von denen die »disegni scelti« nur Teile darstellen.

Gegen solche prachtvollen Kupferstiche und systematischen Rekonstruktionen wirken Serlios Holzschnitte relativ bescheiden. Man versteht, daß die Kreise in Rom, die die Antikenforschungen betrieben, der Sangallo-Kreis ebenso wie die

Humanisten um Marcello Cervini und Claudio Tolomei, das dritte Buch nicht positiv aufnahmen. Das deutet schon Philandrier an, der 1541–44 in Rom weilte und in der Accademia delle virtù verkehrte. Obwohl er Serlio als seinem Präzeptor, wie er ihn selbst nennt, wohlwollend gegenübersteht, rügt sein Vitruvkommentar (1544) am dritten Buch: »Es kam nicht hinreichend emendiert, um nicht zu sagen: verfälscht, in die Öffentlichkeit. Wenn doch der Autor nicht unter dem Zwang gestanden hätte, die Publikation zu übereilen, oder wenn er darin nur das geschrieben hätte, was er selbst gesehen hat statt zu übernehmen, was andere abgemessen haben! Und wenn dann nicht Menschen, denen praktisch alle Kenntnisse der Malerei ebenso wie der Architektur fehlen, die Gelegenheit wahrgenommen hätten, stümperhaft in die Materie einzudringen! Seine Absicht verdient Lob, weil er sich nützlich machen wollte. Zwar haben die Kenner mit Recht auf seine unübersehbaren Fehler hingewiesen, aber

¹³⁹ A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, 64: »Erano ancho nei Portici di Pompeio, i quali sono in Roma per andare in piazza Giudea tre scale a lumaca di molto laudabile inventione, perche esse essendo esse poste nel mezo, onde non potevano haver lume se non di sopra, erano fatte su le colonne, accioche il lume si spargesse ugualmente per tutto. Ad esempio di questo Bramante a suoi tempi singolarissimo architetto ne fece una in Belvedere«. Philandrier (1544), 296f. zu den Wendeltreppen in den Säulen des Trajan und Marc Aurel: »... Qua re fortasse admonitus Bramantes architectorum post antiquos illos diligentissimus, pulcherrimam acclivem cochlidem extruxit in Vaticanus Pontificium maximorum aedificio, cui a positione Belvedere est nomen inditum«. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, Florenz 1906, I, 299 zum Campanile von S. Nicola in Pisa.

¹⁴⁰ RIBA X, 20v: »questa cornice e designata secondo la misura de Ventura abenche la sia mesurata a palmi ma io lo reduta ala misura del brazio fiorentino« und Angabe eines Maßes »segondo quella cha designata messer Michiele«.

¹⁴¹ Vgl. Bartoli, fig. 129f. mit Codex Coner, Nr. 42. Buddensieg, *Der Autor des Codex Coner*, 94.

¹⁴² Die genannte Teilung des braccio, die sich aus der Kotierung in UA 1602 im Vergleich mit dem Codex Coner ermitteln läßt, findet auch sonst gewöhnlich Anwendung in dem als Codex Strozzi bekannten Skizzenbuch, zu dem die Zeichnung gehört (Bartoli, VI, 24f.; die Zuschreibung an Antonio da Sangallo d. Ä. trifft sicher nicht zu). Eine Teilung des braccio in 20 soldi à 12 denari gibt das 1419 datierte »Libro della qualità delle monete, d'aritmica, geometria, e astrologia«, Florenz, Biblioteca Nazionale, Magl. XI. 119, f. 30r–v, an.

¹⁴³ Vgl. Dinsmoor, 62f.

man hätte behutsamer mit dem guten Mann umgehen sollen«¹⁴⁴.

Serlio antwortet auf die anscheinend heftige Kritik aus Rom sogleich im zweiten Buch (1545). Er weist auf Leonardo hin, der so hohe Ansprüche an seine Forschungen gestellt habe, daß er kaum eine seiner Arbeiten zu einem Abschluß bringen konnte: »Die Theorie muß man im Kopf machen, aber die Praxis mit den Händen. Der große Leonardo da Vinci konnte sich nie mit dem zufrieden geben, was er zustande brachte und führte deshalb kaum ein Werk zuende. Er sagte oft dazu, seine Hand reiche nicht an den Geist heran. Aber was mich betrifft, wenn ich wie er wäre, hätte ich noch keines meiner Bücher herausgebracht und würde auch niemals dazu kommen. Meine Sachen, um ehrlich zu sein, befriedigen mich auch nicht. Aber ich will das bißchen Talent, das mir durch Gottes Gnaden zuteil geworden ist, möglichst schnell einsetzen statt es fruchtlos unter die Erde gehen zu lassen. Den Neugierigen, die alles mögliche wissen und auf den Grund jedweder Sache vordringen wollen, bin ich vielleicht nichts nutze, aber ich helfe denjenigen, die nichts wissen oder wenig – und das ist von Anfang an mein Ziel gewesen«¹⁴⁵.

Man kann sich Serlios Argument nicht ganz verschließen. So hoch das kritische Niveau der Vitruvauslegungen der Accademia delle virtù, der Sangallo und Peruzzis, so weitläufig und tief-schürfend die archäologischen Forschungen und Bauuntersuchungen seit Bramante gewesen sein mögen; sie sind anscheinend wirklich oft kaum über verstreute Ansätze und unsystematische Anhäufungen von Arbeitsmaterial hinausgekommen. Raffaels Vorbereitungen zum Romplan Leos X. bilden nur das berühmteste Beispiel für ei-

ne ganze Anzahl von römischen Antikenstudien in der Hochrenaissance, die so umfassend angelegt waren und so große Vollendung anstrebten, daß eine abschließende Zusammenfassung kaum zu verwirklichen war, wenn sie überhaupt je ernsthaft ins Auge gefaßt worden ist.

¹⁴⁴ »... Venit in manus hominum non satis emendatus, ne dicam mendacem. Atque utinam non fuisset coactus auctor editionem praecipitare, aut ea tantum scripsisset, quae viderat, ac non potius quae ab aliis dimensa acceperat, non arripuissent occasionem acerbius in eum invehendi graphydos atque adeo architecturae omnis ignari prorsus homines. Laudandi erant eius conatus, quod prodesse voluerit, et si dissimulandi errores non fuerint, at certa a peritis indicari oportuit, et moderatius cum viro bono agendum«. Philandrier (1544), 137f. Philandrier hat vor seinem Romaufenthalt Serlio getroffen und bezeichnet ihn als seinen Präzeptor auf p. 81 seines Vitruvkommentars. Luca Contile nennt Philandrier unter den Mitgliedern der Accademia delle virtù in einem Brief vom 18. VII. 1541 an Sigismondo d'Este, cf. L. Contile, Lettere, Pavia 1564, f. 19v–20v.

¹⁴⁵ »la theorica sta nell'intelletto, ma la pratica consiste nelle mani, et perciò lo intendissimo Leonardo Vinci non si contentava mai di cosa chei facesse, et pochissime opere condusse a perfettione, et diceva sovente la causa esser questa, che la sua mano non poteva giungere alo intelletto. Et inquanto a me, se io facessi come lui, non haverei giamai mandato fuori cosa alcuna delle mie, ne manderei a l'avenire, perciò che, a dire il vero, cosa ch'io faccia o ch'io scriva non mi contenta, ma, come dissi nel principio del mio quarto libro per me mandato fuori, quel piccol' talento che alla bonta di Dio piauque donarmi io l'ho voluto et voglio piu presto esercitare, che lassarlo marcire sotto il terreno senza alcun frutto. Che se io non giovoro alli curiosi di saper cose assai et di toccare lo fondo di ogni cosa, giovoro almeno a quelli che san nulla o pocco, che questa fu sempre la mia intentione«. S. Serlio, Il secondo libro di prospettiva, Paris 1545, f. 39.

Abgekürzt zitierte Sammlungen

RIBA: Royal Institute of British Architects, London.
UA: Uffizien, Florenz, Gabinetto dei Disegni, Architettura.

Abgekürzt zitierte Literatur

Adinolfi: P. Adinolfi, La via sacra o del Papa tra 'l cerchio di Alessandro ed il teatro di Pompeo, Rom 1865.
Alberti-Orlandi: L. B. Alberti, De re aedificatoria, ed. G. Orlandi, Mailand 1966.
Albertini (1510): F. Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, Rom 1510.
Armellini, Chiese di Roma: M. Armellini, Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX, ed. C. Cecchelli, Rom 1942.

Bartoli: A. Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, Rom 1914–1922.

Biondo, Roma instaurata: F. Biondo, De Roma instaurata libri tres, Venedig 1510.

Buddensieg, Der Autor des Codex Coner: T. Buddensieg, Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XV, 1975, 89–108.
Burns: H. Burns, A Peruzzi drawing in Ferrara, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 1966, 245–270.

Castagnoli, Campo Marzio: F. Castagnoli, Il Campo Marzio nell'antichità. Contributi e discussioni sulla storia e la topografia della regione IX, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, Classe scienze morali, storiche e filosofiche, Serie VIII, I, 1948, 93–193.

- C.I.L.*: Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin 1863 ff.
- Dinsmoor*: W. B. Dinsmoor, The literary remains of Sebastiano Serlio, in: The Art Bulletin XXIV, 1942, 55–91 and 115–154.
- Francesco di Giorgio-Maltese*: Francesco di Giorgio Martini, Trattati di ingegneria e arte militare, ed. C. Maltese and L. Maltese Degrassi, Mailand 1967.
- Frutaz*: A. P. Frutaz, Le piante di Roma, Rom 1962.
- Fulvio (1527)*: A. Fulvio, De urbis antiquitatibus libri quinque, Rom 1545 (1. Edition 1527).
- Gnoli, Toponomastica*: U. Gnoli, Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna, Rom 1939.
- Graf, Roma nelle immaginazioni*: A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, Turin 1923.
- Günther (1974)*: H. Günther, Bramantes Hofprojekt um den Tempioetto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch, in: Studi Bramanteschi. Atti del Congresso internazionale (1970), Rom 1974, 483–501.
- Huelsen (1910)*: C. Huelsen, Il libro di Giuliano da Sangallo. Codex Vat. Barb. lat. 4424, Leipzig 1910.
- Huelsen, Chiese di Roma*: C. Huelsen, Le chiese di Roma nel Medio Evo, Florenz 1927.
- Jordan*: H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, Berlin 1871–1907.
- Labacco*: A. Labacco, Libro appartenente a l'architettura, Rom 1552.
- Lanciani, Storia scavi*: R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma, Rom 1902–1912.
- Marliano (1544)*: B. Marliano, Topographia urbis Romae, 2. erweiterte Edition, Rom 1544.
- Martinelli (1644)*: F. Martinelli, Roma ricercata nel suo sito, Rom 1644.
- Muratori*: L. A. Muratori, Rerum Italicarum scriptores, Mailand 1723–1751.
- Nan Rosenfeld, Serlio VI*: M. Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio, On domestic architecture, Cambridge/Mass. – London 1978.
- Nash*: E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, Tübingen 1961–1962.
- Nibby (1838)*: A. Nibby, Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, Rom 1838–1841.
- Philandrier (1544)*: G. Philandrier, In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes, Rom 1544.
- Platner-Ashby*: S. B. Platner und T. Ashby, A topographical dictionary of ancient Rome, Rom 1929.
- Poggio*: G. F. Poggio Bracciolini, Historiae de varietate fortunae liber quatuor (1448), ed. D. Georgio, Paris 1723.
- Serlio III*: S. Serlio, Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia, Venedig 1540.
- Serlio IV*: S. Serlio, Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, Venedig 1537.
- Spielmann*: H. Spielmann, Andrea Palladio und die Antike, München – Berlin 1966.
- Urlichs (1841)*: L. Urlichs, E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstel, Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart – Tübingen 1830–1842, III, Teil 3 (1841).
- Valentini-Zucchetti*: R. Valentini und G. Zucchetti, Codice topografico della città di Roma, Rom 1940–1953.
- Vitruv-Fensterbusch*: Vitruvius, De architectura libri decem, ed. C. Fensterbusch, Darmstadt 1964.
- Zorzi*: G. Zorzi, I disegni delle antichità di Andrea Palladio, Venedig 1958.

Aufnahmen: Staatsbibliothek, München 30. – Columbia University, New York 29. – Kunstbibliothek, Berlin 28. – Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone 27. – Royal Institute of British Architects, London 23, 24, 25. – Escorial, Madrid 21. – Uffizien, Florenz 3, 6, 17, 18, 19. – Biblioteca Corsiana, Rom 5, 13, 14. – Biblioteca Apostolica Vaticana, Citta del Vaticano 4, 8, 9, 12. – Biblioteca Reale, Turin 7