

Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio

von Hubertus GÜNTHER

Nachdem Bramante den Formenschatz der Antike für die Baukunst der Renaissance erschlossen hatte, wick die Motivsuche zunehmend dem archäologischen Interesse. Die Antikenstudien von Architekten und Humanisten näherten sich einander in ihren Zielen. Aber die Verteilung der Rollen, die Konzentration der Künstler auf den anschaulichen und der Wissenschaftler auf den literarischen Aspekt, blieb wie in der Frührenaissance gewöhnlich erhalten. Raffael wollte einen Plan des alten Rom, gewissermaßen ein Gegenstück zum Führer des Andrea Fulvio, rekonstruieren. Antonio da Sangallo bemühte sich um die Ergänzung der fehlenden Illustrationen zu Vitruv, während die Accademia delle virtù eine kritische Bearbeitung des Textes vorbereitete. Baldassare Peruzzi nahm an der Erforschung der römischen Architektur ebenso wie an der Auseinandersetzung mit Vitruv teil, wollte davon aber auch Regeln für die moderne Baukunst ableiten. Vasari sah noch ausgeführte Ansätze zu dieser Arbeit : « cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore : di che ancor oggi se ne vede una parte appresso Francesco da Siena, che fu suo discepolo ; dove in alcune carte sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna »¹.

Peruzzis Plan ist zur Ausführung gelangt, aber nicht durch ihn selbst, sondern erst nach seinem Tod und nicht in Rom, sondern im Veneto und in Frankreich, auch nicht von einem der Exponenten aus dem Kreis der römischen Architekturtheoretiker und Antikenforscher, sondern durch einen Gehilfen, der in Rom wohl als Dekorateur und Architekturzeichner tätig war : Sebastiano Serlio.

Diese Studie ging hervor aus den Vorarbeiten zu meiner unpublizierten Habilitationsschrift *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance* (1983). Dort sind auch die Säulenordnungen behandelt. Grundlegende Literatur : W. B. Dinsmoor, « The literary remains of Sebastiano Serlio », *The Art Bulletin* XXIV, 1942, 55-91, 115-154. Sowie besonders die zit. Bücher von Forssman, Nan Rosenfeld, Rosci. Jetzt auch : H. Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen, 1984 ; H.-W. Kruff, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1985. Ich behandle allgemein « Die Lehre von den Säulenordnungen », in *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Kat. Ausstlg. Düsseldorf, 1986, 43-50 ; überarb. Ed. im Druck, ebenso meine Habilitationsschrift. Prof. Jean Guillaume und Christof Thoenes gilt mein besonderer Dank für die verständnisvolle Förderung meiner Studien zur Architekturtheorie der Renaissance.

1. G. Vasari, *Le vite* (1568). Ed. G. Milanesi, Florenz, 1878-85, Bd. IV, 604.

Zeugnisse für Serlios Abhängigkeit von Peruzzi

Serlios Berufung auf Peruzzi

Serlio leitet die « Regole generali di architettura », die er 1537 als viertes von sechs weiteren angekündigten Büchern eines Architekturtraktates herausbrachte, mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit seiner Arbeit von der Schulung durch Peruzzi ein : « Di tutto quello, che voi trovarete in questo libro, che vi piaccia, non darete già laude a me, ma si bene al precettor mio Baldessar Petruccio da Siena, il qual fu non solamente dottissimo in quest' arte e per theorica e per pratica, ma fu anchor cortese e liberale assai insegnandola a chi se n'è dilettrato e massimamente a me, che questo (quanto si sia) che io so, tutto riconosco da la sua benignità et col suo essemplio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegnaranno apprenderla da me »².

Die Formulierung, mit der Serlio das gesamte Verdienst an dem Werk von sich weist und im Bausch und Bogen Peruzzi zuschreibt, wird man nicht gleich wörtlich nehmen, aber sie meint doch, daß Peruzzis Anteil denjenigen eines normalen Lehrers an der Arbeit eines Schülers weit übersteigt. In der Widmung der « Regole generali » an Ercole d'Este setzt Serlio mehrfach seinen kleinen Geist gegen das strahlende Genie der großen römischen Architekturtheoretiker ab, als habe er nur die Feder für seinen Meister führen können³. Aber die objektive Bedeutung der Berufung auf Peruzzi ist durch viele Motive in Frage gestellt ; in sie fließen Bescheidenheit und Anhänglichkeit ein, sie dient der Rechtfertigung der Publikation, und sie enthält trotz aller Schüchternheit auch einen massiven Anspruch : Serlio stellt sich als Verwalter des geistigen Erbes Peruzzis dar.

Vasari und andere

Wie weit der Anteil Peruzzis an Serlios Traktat wirklich reicht, ist schon bald recht unterschiedlich beurteilt worden. Einerseits ist Serlio in den Ruf eines reinen Plagiators gelangt⁴. Vasari schreibt 1550 am Ende von Peruzzis Vita, daß Serlio Peruzzis Vorarbeiten zu einem Architekturtraktat erbte und in den beiden Teilen, die er zuerst herausgebracht hat— die « Regole generali » und das dritte der geplanten Bücher, über die antike Architektur— verarbeitete : « le quali fatiche di Baldassar furono poste in margine et gran parte scritte »⁵. Egnazio Danti dehnt dies dann sogar auf das Buch über die Perspektive aus, das 1545 in Lyon erschienen war⁶. Er beruft sich neben Serlios

2. S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*. Venedig, 1619, fol. 126 r^v. Vgl. Serlios wehmütige Erinnerung an Peruzzi im Avery-Ms. zum sechsten Buch : « onde io suo umile discepolo et herede di una minima particella del suo sapere ». M. Nan Rosenfeld, *S. Serlio on domestic architecture*. Cambridge Mass.-London, 1978, Text zu Taf. 32.

3. « Fra questi adunque così chiari ingegni come m'ho io da intoporre a quelli quasi oscura ombra fra tante lucidissime stelle », « Il mio ingegno è picciolo e la virtù di molti, che nell'architettura fanno questo secolo adorno, grandissima », « se da così minima favilla, che a Dio piacquè darmi col mezzo di Baldassar da Siena mio precettor si vedrà uscir alcun raggio, infiniti lumi e splendori saran quelli, che da tanti soli, che l'eta nostra illustrano aspeteremo ». S. Serlio, *Regole generali*. Venedig, 1537, fol. 4.

4. « Baldassar Petruccio Sanese autore di quella grandissima opera, che è stata data fuori sotto altrui nome, intitolata i cinque libri d'architettura di Sebastiano Serlio ». C. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*. Mailand, 1590, 14. M. Rosci, *Il trattato di architettura di S. Serlio*. Mailand, 1966, 3.

5. G. Vasari, *Le vite*, Florenz, 1550, 725.

6. « Sebastiano Serlio, il quale essendo stato allievo di Baldassar da Siena, prese da lui tutte le cose buone de' suoi libri dell'architettura, si come egli stesso in parte afferma et io mi ricordo più volte haverlo udito da

Zeugnis auf seinen Vater, der angeblich « engstens mit Baldassare befreundet » war und sogar Material von Peruzzi besessen zu haben scheint⁷. Vignola, dessen unvollendetes Traktat über die Perspektive Danti edierte, scheint der gleichen Auffassung gewesen zu sein. Er bezieht sich wohl auf Serlio, wenn er eine seiner perspektivischen Regeln einfach als « *regula ordinaria di Baldassare Peruzzi* » bezeichnet⁸.

Andererseits ist der Anteil Peruzzis an Serlios Werk auch heruntergespielt worden. Vasari lernte nach der ersten Edition der Viten einen anderen Schüler Peruzzis kennen, jenen Francesco da Siena, der nun, da sein Meister weit mehr als zu Lebzeiten berühmt geworden war, anscheinend ebenfalls Anspruch auf dessen geistiges Erbe erhob. Der klärte Vasari auf über « *molte cose che non potei sapere, quando uscì la prima volta fuori questo libro* » (die Viten), unter anderem, daß Peruzzi seine Studien zum Architekturtraktat erst während seines letzten Romaufenthaltes begonnen habe, also als Serlio garnicht mehr in Rom war, und daß er selbst, Francesco, neben Jacopo Melegghino, also nicht Serlio, der Haupterbe Peruzzis sei. Vasari schränkt daraufhin in der zweiten Edition der Viten den Einfluß Peruzzis auf Serlios Bücher vorsichtig ein : « *ed in questi le già dette fatiche di Baldassare furono parte messe in margine e parte furono di molto aiuto all'autore* »⁹. Davon, daß Serlio sie größtenteils abgeschrieben habe, ist keine Rede mehr. Wenn er wirklich etwas von den späten Studien Peruzzis, die Francesco da Siena vorweisen konnte, geerbt hat, kann es für das vierte Buch kaum noch ausschlaggebend geworden sein, denn es erschien schon ein Jahr nach Peruzzis Tod. Aber es fragt sich, in welchem Grad die späte Datierung von Peruzzis Studien durch Konkurrenzdenken bestimmt war. Serlio berichtet, daß Peruzzi überhaupt erst durch die Beschäftigung mit den Antiken und im Besonderen mit den Säulenordnungen zur Architektur gelangt sei, und auch Vasari führt an, daß Peruzzi in jungen Jahren, während seiner Ausbildung in Rom, die antike Architektur studiert habe¹⁰. Jedenfalls hat Serlio garnicht behauptet, daß er direkt fertige Konzepte Peruzzis kopiere, sondern nur daß er die Konzeption Peruzzis wiedergebe. Er stützt sich wohl auf eigene Aufzeichnungen von dem, was Peruzzi mündlich und vielleicht mit grafischen Demonstrationen lehrte.

Die Angaben Vasaris und Späterer über Peruzzis Anteil an Serlios Traktat führen nicht wirklich über Serlios eigenes Zeugnis hinaus. Auch die offensichtliche, für das Portal Abb. 1 von Serlio ausdrücklich bestätigte Abhängigkeit einiger Holzschnitte im vierten Buch von Entwürfen Peruzzis (Vgl. Abb. 1-4) sagen nur wenig über Peruzzis Anteil im Ganzen aus. Man bleibt hauptsächlich auf die Analyse des Traktates selbst angewiesen, um darüber Aufschluß zu erhalten. Serlio hat zwar kaum je Peruzzis Anteil ausdrücklich gegen sein eigenes Zutun abgesetzt¹¹; aber man sollte doch meinen, wenn

Giulio Danti mio padre, che di Baldassare fu singolare amico... e segno n'è, che nessuno architetto ho mai conosciuto, il quale non si serva grandemente dell'opere sue, se bene rari n'ho visti, da' quali dette opere non siano biasimate ». E. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica di J. Barozzi da Vignola*. Rom, 1583, 82.

7. Vgl. die beiden Kopien nach Peruzzis verlorener Aufnahme des Trajanshafens in Ostia von Sal. Peruzzi, UA 639 (« *hic portus reductus fuit ad istam formam labore m. Baldassaris Peruzzii ut paret inscriptis eius* ») und von Egn. Danti, Berlin, Kunstbibliothek, OZ 109, 66 r^o (Hdz. 3376) (« *misurata da frate egn. Danti l'anno 1582* »).

8. Vignola-Danti (1583), 68.

9. Vasari-Milanesi, Bd. IV, 606 f. Zu Francesco (di Filippo del Peruzzi) da Siena vgl. E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi 1200-1800* (1835). Florenz 1976, Bd. VII, 477-483.

10. « Baldassar Peruzzi senese fu anchor lui pittore e nella prospettiva tanto dotto che volendo intendere alcune misure di colonne e d'altre cose antiche per tirarle in prospettiva, se accese talmente di quelle proportioni e misure, che alla architettura al tutto si diede ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 18 v^o (Einleitung zum zweiten Buch). « Et perchè egli era molto inclinato alla architettura si diletto a misurare le antichità di Roma, et cercare d'intenderle ». Vasari (1550), 720. Gekürzt in der Zweiten Edition. Vasari-Milanesi, Bd. IV, 592.

11. Im vierten Buch führt Serlio eines der dorischen Portale auf eine Vorlage Peruzzis zurück. *Opere* (1619), fol. 146 v^o-147 r^o (vgl. Peruzzis « *porta d'ordine dorico* », von der Vasari-Milanesi, Bd. IV, 596, berichtet, und die *Fensteraedicula* des ehem. Pal. Fusconi. C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*.

ein bescheidener Gehilfe, als der sich Serlio darstellt, den Meister kolportiert, daß Unterschiede in der Qualität der Theoriebildung bemerkbar sind, so wie sich Kopien auch ohne die Originale oft schon durch Unstimmigkeiten oder Mängel selbst verraten.

Philandrier

Einen Ansatz zur Untersuchung in dieser Richtung liefert Guillaume Philandrier in dem berühmten Vitruvkommentar, der nur wenige Jahre nach den beiden ersten Büchern Serlios erschien (1544). Philandrier berichtet dort, daß er einige Korrekturen am vierten Buch vorgeschlagen habe, die Serlio dann auch wirklich in der zweiten Edition (1540) berücksichtigte¹² :

« Da er nicht wollte, daß den Interessierten das gewandelte Urteil vorenthalten bleibe oder daß Spätere in die Irre gehen, korrigierte er dies und anderes, was er sich schlecht überliefert hatte, als er Baldassare da Siena (der nach den Alten leicht als erster gelten kann — den einzigen Bramante ausgenommen) gehört hatte, und was wir angemerkt hatten, als wir sein viertes Buch gemeinsam lasen. Das dritte Buch, das über die antiken Monumente handelt, war noch nicht erschienen, aber dazu konnten wir damals keinen Beistand leisten, weil wir Rom noch nicht gesehen und Italien nicht durchwandert hatten. Es kam unzureichend emendiert, ja geradezu verfälscht heraus. Hätte der Autor doch bloß nicht unter dem Zwang gestanden, die Edition zu übereilen; hätte er nur das geschrieben, was er selbst gesehen hat, statt zu übernehmen, was andere abgemessen haben; und hätten dann nicht Menschen, denen fast jegliche Kenntnis von Malerei und Architektur fehlt, die Gelegenheit wahrgenommen, in die Materie stümperhaft einzudringen! Seine Absicht war zu loben, weil er sich nützlich machen wollte. Die Kenner haben mit Recht auf seine unübersehbaren Fehler hingewiesen, aber man hätte behutsamer mit dem guten Mann umgehen sollen »¹³.

Noch wichtiger als die diversen einzelnen Angaben ist der generelle Tenor des Berichtes: Mit sichtlichem Stolz hebt Philandrier seine kleinen Beiträge zum vierten Buch hervor. Er hat dann seinerseits die theoretischen Teile dieses Buches kaum mehr als in der Formulierung verändert zusammen mit den zugehörigen Illustrationen als geschlossene Abhandlung seinem Vitruvkommentar eingegliedert¹⁴. In diesem Zusammenhang nennt er Serlio sogar seinen Präzeptor¹⁵. Wenn sich eine Persönlichkeit wie Philandrier — der mit den Sangallo diskutierte¹⁶ und zu den führenden Mitgliedern der *Accademia delle virtù* gezählt wurde¹⁷, dessen Werke die Humanisten umworben haben¹⁸ und dem

Tübingen, 1973, Taf. 77 d-e) (Abb. 3), im dritten Buch führt er den Grundriß des Marcellustheaters auf die Rekonstruktion Peruzzis zurück, *Opere* (1619), fol. 69 v^o-70 r^o.

12. Serlio, *Opere* (1619), fol. 143 v^o.

13. « Astragalum lesbium sima sculptura: Monui aliquando Sebastianum Serlium, locum hunc corruptum non esse, pro sine sculptura... Noluit mutati iudicii defraudare studiosos, et hoc, ne posteri errarent, et alia quaedam a se male tradita dum Balthasarem Senensem audit, post veteres facile principem (semper unum Bramantem excipio) correxit annotata a nobis, cum eius quartum commentarium simul legimus. Restabat tertius, qui est de antiquorum monumentis, cui tum nostram operam praestare non potuimus, non dum visa urbe peragrataque Italia. 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 fuerunt, at certe a peritis indicari oportuit, et moderatius cum viro bono agendum ». G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*. Rom, 1544, 137 f.

14. *Op. cit.*, 72-93.

15. « Sebastianus Serlius, quo ego sum primis initiis huius artis usus praeceptore ». *Op. cit.*, 81.

16. « Posterioris nostrae sententiae inveni vindices Antonium et Baptistam Sangallos architectos insignes, ut minus me coniecturae poeniteat. Quod ad rem faciat, ex antiquorum monumentis aliud conicere non potui ». *Op. cit.*, 169 f.

17. L. Contile, *Lettere*. Pavia, 1564, fol. 19 v^o-20 v^o (18.VII.1541).

18. « Dell'opera del Filandro resta, che io mi scusi con voi, se ella non è andata più avanti. Giunti che fummo

seine Studien die römische Bürgerschaft einbrachten — derart mit dem vierten Buch identifiziert, dann darf man wohl annehmen, daß es seinerzeit positiv in Rom aufgenommen worden ist und daß der Anspruch auf das geistige Erbe Peruzzis im Ganzen Anerkennung fand.

Umso deutlicher distanziert sich Philandrier jedoch vom dritten Buch. Mit ihm will er nichts zu tun haben, es verfälsche Peruzzis Lehre; alles mögliche, was man eigentlich auch schon gegen das vierte Buch hätte vorbringen können, wird hier kritisiert. Die römischen Antikenkenner scheinen über das dritte Buch geradezu hergefallen zu sein. Philandriers Mahnung zur Mäßigung der Kritik ist wohl ehrlich gemeint. Er bringt seine Freundschaft mit Serlio deutlich genug zum Ausdruck, und von ihm ging anscheinend die Initiative aus, Franz I. von Frankreich als Mäzen für das dritte Buch zu vermitteln¹⁹.

Mäzene des dritten und vierten Buches

Das Verhalten der Mäzene gegenüber Serlio und seinem Werk entspricht Philandriers differenziertem Urteil. Für die « Regole generali » fanden sich gleich zwei Fürsten zur Unterstützung bereit, erst Ercole d'Este und für die zweite Edition Alfonso d'Avalos. Im Jahr nach der Edition der « Regole generali » plante Francesco Maria della Rovere, einen Monat auf seiner neuen Villa Imperiale in der Gesellschaft von Tizian und Serlio zu verbringen²⁰. Für das dritte Buch fand sich dagegen in Italien kein Mäzen, und der Hilfsbereitschaft Franz' I. mußte der gefürchtete Aretino nachhelfen²¹.

Anders als Vasari und Spätere fanden die Kreise, die sich noch zu Lebzeiten Antonio da Sangallos mit Antikenforschung und Architekturtheorie beschäftigten, demnach einen beträchtlichen Unterschied in der Qualität zwischen dem vierten und dritten Buch. Im Hinblick darauf vergleichen wir die beiden Bücher.

Vergleichende Analyse des dritten und vierten Buches

Säulenlehre im vierten Buch

Das vierte Buch stellt die Säulenordnungen dar. Schon der Titel weist auf die beiden Hauptstützen der Abhandlung: Vitruv und die antiken Monumente. Die Säulenordnun-

qui, io ne lo richiesi secondo l'ordine posto fra noi a Roma. Egli subito s'assiderò come un barbachioppo; e datosi con una delle mani alla barba, quella molte volte allisciò, e con l'altra faceva certi chioppi, come fanno gli Spagnuoli ballando o quelli, che giocano alla moresca; et avendo rivolti gli occhi in alto gli tenne per un pezzo fitti nelle volte della loggia et da ultimo disse, che aveva mutata opinione, perciòchè intendeva di mandarla a Lione a stampare. E così poi ha fatto». T. Spica an D. Atanagi, Gubbio, 24.VI.1559. F. Turchi, *Delle lettere facete*. Venedig, 1575, 177 ff. Die erste Vitruved. Philandriers erschien 1552 in Lyon. Der Kommentar erschien jedoch zuerst in Rom (1544) und danach in Frankreich (Paris 1545).

19. Philandriers Mäzen, George d'Armagnac, Bischof von Rodez, vermittelte das dritte Buch an Franz I. S. Serlio, *Il terzo libro*. Venedig, 1540, fol. 3 (Widmung an Franz I.).

20. « Sua signoria pensava venire 'l mese de setembre a stare allo Imperiale a solazo, e voleva menare certi gentilomini sui amici, a stare con lui a solazo per mostrarli lo Imperiale e fra li altri messer Titiano, Bastiano da Bologna con certi altri valenti ». 1538. G. B. Belluzzi, *Diario autobiografico* (1535-1541). Ed. P. Egidi. Neapel, 1907, 90. Serlio hatte sich 1531/32 mit Empfehlung von Ippolito d'Este Francesco Maria für einen Brunnen und andere Entwürfe angeboten. Zunächst reagierte der Herzog kühl, übertrug ihm 1532 aber eine « ambassada », und 1537 ließ er Serlio seine bevorstehende Ankunft in Venedig melden. G. Gronau, *Documenti artistici urbimati*. Florenz, 1936, 145-147 (Dok. CLXXIX-CLXXXIV) u. 16-18. Hinweis M. Groblewski. Vgl. Serlio, *Opere* (1619), fol. 47 v°, 131 r°, VII, 160 f. Sollte Serlio in der spannungsreichen Zeit der Liga von Cognac als Agent für Francesco Maria, den Söldnerführer der Republik, gewirkt haben? Er hatte anscheinend Beziehungen nach Ferrara und über Aretino zum Dogen Andrea Gritti.

21. P. Aretino an Mons. L. de Baif, 13.XI.1539. P. Aretino, *Lettere sull'arte*. Ed. F. Pertile und E. Camesasca. Mailand, 1957-60, Bd. I, 140 f. Dinsmoor, Anm. 65.

gen, ihre einzelnen Elemente und Proportionen, werden zunächst aus Vitruv abgeleitet. Aber Vitruv wird nicht einfach zur Regel erhoben, sondern diskutiert, wo seine Angaben Probleme aufgeben. Der Text wird an der gebauten antiken Architektur gemessen, von der jeweils Beispiele abgebildet sind. Ihr Zeugnis ergänzt Vitruv nicht nur, wo er unverständlich bleibt, sondern auch dort, wo der überlieferte Text lückenhaft, unglaubwürdig oder einfach unbefriedigend erscheint²².

Die Korrekturen, die Serlio an Vitruvs Angaben vornimmt, reichen weit. Keine Ordnung bleibt von ihnen unberührt. Manche Details werden gefälliger proportioniert: Die Ausladung des dorischen Kapitells vergrößert Serlio, weil sie sich nach Vitruvs Angaben recht dürftig gegen die antiken Beispiele ausnehme²³. Den großen oberen Wulst der ionischen Base Vitruvs reduziert er, weil er den meisten Menschen nicht gefalle²⁴.

Serlio geht über kleine Korrekturen hinaus. Obwohl Vitruv der dorischen Ordnung keine Base gibt, nimmt er die attische Base für sie in Anspruch²⁵. Er beruft sich nur auf Bramantes Werk. Aber schon Alberti und andere sind ihm gleicherweise in dem Bestreben, allen Ordnungen entsprechende Glieder zu verleihen, vorangegangen²⁶.

Vitruv empfiehlt für die tuskische Ordnung die gleiche Säulenhöhe wie für die Dorica, nämlich sieben Durchmesser. Serlio stört die mangelnde Differenzierung zwischen den Ordnungen. Er schlägt sechs Durchmesser als Höhe der tuskischen Säule vor, weil die früheste Dorica (wie Vitruv angibt) so proportioniert gewesen sei « und auch weil schon die Dorica sieben Teile hat und weil die tuskische Ordnung von robusterer Art ist »²⁷.

Von der Korinthia, wundert sich Serlio, « behandelt Vitruv nur das Kapitell, so als wollte er sagen, daß man nur dies auf eine ionische Säule zu setzen brauche, um die korinthische Ordnung zu bilden »²⁸. Das wollte Vitruv nicht nur sagen, sondern er hat es ausdrücklich so formuliert. Aber es stört Serlios Gebäude der Säulenordnungen. Deshalb übernimmt Serlio von der antiken Architektur, speziell vom Pantheon, eine besondere Form der Base und des Gebälks. Die Proportionen des Säulenstamms sind entsprechend dem eleganteren Charakter der Ordnung um einen Durchmesser gegenüber der Ionica gestreckt²⁹. Schon Alberti und Francesco di Giorgio haben die drei klassischen Ordnungen systematisch in den Proportionen des Säulenstamms unterschieden³⁰.

Vitruvs Angaben zur Korinthia erfahren vielfältige Korrektur, denn auch das Kapitell möchte Serlio schlanker proportionieren. Ihm scheint der überlieferte Text an dieser Stelle verfälscht, weil er im Widerspruch zu vielen und gerade zu den besten antiken Werken stehe³¹.

Nach dem Zeugnis der römischen Bauten fügt Serlio den vitruvianischen Ordnungen schließlich « una quasi quinta maniera de le dette semplici mescolata » an³². Ihr Fehlen

22. E. Forssman, *Säule und Ornament*. Köln 1956, 62-75. Forssmans Gesamturteil über Serlio ist vom vierten Buch bestimmt.

23. Serlio, *Opere* (1619), fol. 139 v^o-140 r^o. Vitruv IV, 3 (4).

24. Serlio, *Opere* (1619), fol. 158 v^o-159 r^o. Vitruv III, 5 (3).

25. Serlio, *Opere* (1619), fol. 139 r^o-v^o. Vitruv IV, 3.

26. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florenz, 1485, fol. 119 r^o. Ebenso Franc. di Giorgio, Giuliano da Sangallo (Taccuino Senese, 31 v^o) und Cesariano.

27. Serlio, *Opere* (1619), fol. 129 r^o. Vitruv IV, 7 (2). Auf die vielfältigen Probleme, die mit der tuskischen Ordnung verbunden sind, kann hier nicht eingegangen werden. « Die tuskische Säulenordnung in der Hochrenaissance » habe ich 1986 in einem Vortrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster besprochen; darüber handle ich auch in: C. Thoenes H. Günther, « Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? », Akten des Kongresses *Roma e l'antico* (Rom, 1982) Rom 1985, 272-310.

28. Serlio, *Opere* (1619), fol. 169 r^o. Vitruv IV, 1 (1).

29. Serlio, *Opere* (1619), fol. 169 r^o, 170 r^o-v^o.

30. Alberti (1485), fol. 117 v^o-118 r^o (1 × 7; 1 × 9; 1 × 8), 169 v^o (1 × 7; 1 × 8; 1 × 9). Francesco di Giorgio, *Cod. Magl. II-I-141*, fol. 32 r^o. Ed. C. Maltese, Mailand 1967, Taf. 217: Wie Alberti, fol. 169 v^o.

31. Serlio, *Opere* (1619), fol. 171 r^o.

32. Serlio, *Opere* (1619), fol. 183 r^o-v^o.

bei Vitruv erklärt er einfach mit der Unmöglichkeit, alles in einem Buch zu erfassen. Die fünfte Ordnung kennt schon Alberti³³; Serlio nennt sie Komposita, erwähnt aber, daß sie auch unter den Namen Italica (so nennt sie Alberti) oder Latina (so nennt sie der Sangallo-Kreis)³⁴ bekannt sei. Kapitell und Gebälk sind Mischformen, die Proportionen des Säulenstamms sind wiederum um einen Durchmesser gegenüber der Korinthia gestreckt, nur eine besondere Base fehlt.

Man erkennt: Die doppelte Basis der Argumentation, einmal von Vitruv her und dann von den antiken Monumenten, erlaubt die Einführung eigener ästhetischer Urteile und Prinzipien. Manchmal wirkt die Ausspielung der antiken Architektur gegen Vitruv eher wie ein Vorwand zur Rechtfertigung von neuen Regeln. Die Eigenmächtigkeit braucht sich auch nicht verstecken. Serlio greift in der Widmung des vierten Buchs an Alfonso d'Avalos den alten Gedanken auf, daß die moderne Architektur die Antike « wenn auch nicht an Größe, so doch wenigstens an Geist » übertreffen könnte³⁵.

Das selbständige Urteil führt über Modifizierungen einzelner Elemente hinaus. Es bestimmt den Aufbau der Säulenordnungen im Ganzen. Serlios System ist mit einer Konsequenz durchgeführt, die Vitruv so nicht kennt, die überhaupt mehr dem Geist der Renaissance als der Antike entspricht. Vitruv beschreibt die tuskische Ordnung unabhängig von den drei Ordnungen, die aus Griechenland stammen, und kennt ihre Verwendung anscheinend nur am Tempelbau. Von den drei klassischen Ordnungen sind nur zwei als grundverschieden gegeneinandergesetzt, während die Korinthia als eine allein im Kapitell verschiedene Variante der Ionica erscheint. Für die Säulenhöhen der Dorica und Ionica gibt Vitruv frühe und späte Versionen an³⁶. Ionica und Korinthia können wahlweise zwei verschiedene Basen (darunter die attische) verwenden³⁷. Diese Unordnung verwandelt Serlio zu einem Kanon von fünf gleichwertigen Ordnungen, die sich in ihren Einzelementen und den Proportionen von einander unterscheiden.

Die « Regole generali » bilden keine Doktrin. In der Erklärung zur Übersichtstafel, die dem vierten Buch vorangestellt ist, weist Serlio eigens daraufhin, daß sie lediglich als Richtlinien gemeint sind³⁸. Die Angaben der Säulenproportionen bilden nichts weiter als eine Art von Mittelwerten, deren Variation in verschiedenen Fällen sogar ausdrücklich empfohlen wird³⁹. Serlios eigene Vorschläge für die Gestaltung mancher Glieder bleiben letztlich unverbindliche Empfehlungen. Sie zeigen aber, daß man sich auch nicht unbedingt an Vitruvs Angaben halten muß. Im Ganzen hängt das vierte Buch nicht an starren Regeln oder Details. Es geht darum, die Säulenordnungen so von einander

33. Alberti (1485), fol. 117 v°. C. Thoenes, « *Spezie e ordine di colonne nell'architettura del Brunelleschi* », in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*. Florenz, 1980, 459-469. Allerdings verselbständigt Alberti die italischen Sonderformen noch nicht zu einer eigenen Ordnung.

34. Vgl. Anm. 81.

35. « Se tutti i principi e gran personaggi fossero di quella bellezza d'animo, che è Vostra Eccellentia, si potria sperar, che'l secol nostro... ritornasse a quel summo di grandezza, ch'ei si trovava al buon tempo degli antiqui Romani, anzi saria possibile, che in qualche parte le cose antique da le nostre moderne fossero superate, ... conciosiacosa, che sia piu facile d'aggiungere a la inventione, che a ritrovarla, come essi antiqui trovatori fecero in molte cose, le quali (come ho detto) si potrebbono agumentare, se ne la grandezza no, almeno ne la intelligentia con miglior arte ». S. Serlio, *Regole generali*. Venedig, 1540, fol. 2 r°. Vgl. T. Buddensieg, « Criticism of ancient architecture », in R. R. Bolgar (Hrsg.), *Classical influences on European culture*. Cambridge, 1976, 335-348.

36. Vitruv IV, 1 (6-8).

37. Vitruv III, 5 (2-3).

38. « Ma questo è solo (come ho detto) per dimostrar una regola generale ad una guardata sola ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 126 v°.

39. Serlio, *Opere* (1619), fol. 187 r° (Die Schwankungen sollen generell je nach der Last, die Säule oder Pilaster wirklich oder auch nur dem Anschein nach tragen, bis zu einem Durchmesser und mehr betragen), 163 v° (Proportionierung der Halbsäulen eines ionischen Portalentwurfes wie 1 × 9 wegen der geringen Last, die sie tragen), 158 v° (Schwankungen bei der Ionica bis zu mehr als einem Durchmesser je nach der Art von Gebäude, an dem sie verwandt wird).

abzugrenzen, daß ihre besonderen Charaktere, mehr « robusto » oder mehr « delicato », wie sie Serlio etwas ungenau umschreibt, klar zur Wirkung kommen.

Drittes Buch

Das dritte Buch stellt antike Bauten in Rom und ganz Italien vor. Die Anfügung einiger moderner Werke, besonders von Bramante, entspricht dem Selbstbewußtsein gegenüber der Antike, das in der Widmung des vierten Buches an Alfonso d'Avalos zum Ausdruck kommt. Abbildungen und Legenden halten sich wie im vierten Buch die Waage, aber nur weil die Legenden mit ellenlangen Auflistungen von Maßangaben gefüllt sind. Die Abbildungen sind nach der Art mancher Musterbücher der Zeit von verschiedenen Vorlagen kopiert. Diese lassen sich weitgehend namhaft machen.

Vorlagen für die Illustrationen antiker Architektur im dritten Buch

Serlio standen im Wesentlichen zwei Quellen zur Verfügung, die er schon für die Abbildungen der antiken Beispiele im vierten Buch herangezogen hatte und auf die er sich im dritten Buch zu ungefähr gleichen Anteilen stützte. Einerseits ging er von den archäologischen Studien Peruzzis aus. Der Zusammenhang der Holzschnitte mit Peruzzi läßt sich zumeist in den sog. « disegni scelti » einschließlich des Blattes in Ferrara greifen, also den Zeichnungen, die am ehesten als Vorstudien zu einem Antikentraktat Peruzzis in Frage kommen⁴⁰. Allerdings hat Serlio nicht unbedingt die « disegni scelti » selbst besessen. Man kann sogar daran zweifeln, ob das dritte Buch überhaupt direkt Zeichnungen Peruzzis kopiert. Vielleicht konnte sich Serlio auf eigene Zeichnungen stützen, die er schon in Rom bei der Mitarbeit an den Antikenforschungen seines Lehrers angefertigt hatte. Für einige Architekturglieder des Marcellustheaters hat er das ausdrücklich behauptet⁴¹. Auch die Legende zum Grundriß des Romulusherons, den Peruzzi mit übereinstimmender Kotierung gezeichnet hat, bezieht sich glaubhaft auf Serlios eigene Vermessungstätigkeit⁴².

Serlios zweite Quelle bildete ein Musterbuch, das heute als Kasseler Kodex bekannt ist⁴³, bzw. dessen Vorlagen. Es gibt auch teilweise die Stichserie wieder, die Serlio zusammen mit Agostino Veneziano 1528 herausgebracht hat⁴⁴, (Abb. 5, Dorica. Abb. 6, Ionica und Korinthia, bez. « ionica » bzw. « corinthio »), und andernteils deren Vorlagen (Abb. 7 Mi. li., bez. « corinthia »). Den Einfluss der Zeichnungen im Veneto belegen weitere Kopien Palladios⁴⁵ und des Anonymus A in den Berliner Heemskerck-Bänden⁴⁶.

40. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom, 1914-22, 57, fig. 315-326. H. Burns, « A Peruzzi drawing in Ferrara », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1966, 245-270. Rosci (1966), 17-19.

41. « Io, che nel tempo medesimo (als Peruzzi das Marcellustheater erforschte) mi trovavo in Roma, vidi gran parte di quei scorniciamenti, et hebbi commodità di misurarli ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 69 v°.

42. « Circa alle altezze, per esser molto ripieno et anco perche ci era bestiame dentro, io non le misurai ». Serlio, *Opere* (1619), fol. 69 r°. Vgl. Peruzzi, UA 488 r°-v°. Bartoli, fig. 283 f.

43. Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Kod. Fol. A 45, 17-33, 40-48. H. Günther, « Bramantes Hofprojekt um den Tempietto », in *Studi Bramanteschi*, Rom, 1974, 483-501. Jetzt auch : H. Günther, « Der Kodex Fol. A 45 der Staatl. Kunstsammlungen in Kassel », *Kunstchronik*, XXXVI, 1983, 47-50.

44. Vgl. mit Serlios Stichen den Kasseler Kodex, fol. 26 r° (dorische Base, Kapitell, Gebälk), 23 v° (ionische Base, Kapitell, Gebälk « ionica », korinthisches Kapitell, Gebälk « corinthio »), 18 v° (korinthische Base « corinthia »).

45. RIBA VIII, 7. H. Günther, « Studien zum venezianischen Aufenthalt des S. Serlio », in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXXII, 1981, 42-94.

46. Kasseler Kodex, fol. 17 r° (Grundriß des Kolosseums), 18 r° (Grundriß der Maxentiusbasilika). C. Huelsen und H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin, 1913-16, Bd. II, Taf. 8 :

Später gelangte der Kodex in den Besitz des Marten van Heemskerck selbst, dann an verschiedene holländische Künstler, darunter Pieter Saenredam; im 18. Jahrhundert kam er durch Erbschaft in die Sammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel⁴⁷. Auch dem Kasseler Kodex stand Serlio wohl nicht ganz als Fremder gegenüber.

Die Vorlagen sind zumeist wenig verändert in die Holzschnitte des dritten Buches eingegangen. Eine Vereinheitlichung der unterschiedlichen Maßeinheiten und der Projektionsweisen wie im Codex Coner oder bei Palladio fehlt. Sicher auch darauf zielt Philandriers Kritik. Allerdings zeigt eine Vorzeichnung Serlios für die Holzschnitte der sog. Porticus Pompeji, deren Stellung im Entwurfsprozeß durch Parallelen mit dem Avery-Manuskript zum sechsten Buch bestimmt ist, daß die Vorbereitung des Druckes nicht ganz so flüchtig ablief wie seine unsystematische Zusammenstellung denken läßt⁴⁸ (Abb. 8).

Architekturtheoretische Ansätze im dritten Buch

Der theoretische Anspruch des dritten Buches ist merklich geringer als der des vierten Buches. Historische Umstände interessieren Serlio höchstens am Rande. Einen der wenigen Exkurse auf diesem Gebiet (in Bezug auf das Pantheon) bezeichnet er abschätzig als « Gerede, das dem Architekten wenig nutzt »⁴⁹. Serlio versteht das dritte Buch als Sammlung von Vorlagen, deren sich der moderne Architekt bedienen kann. So hat er mehrfach formuliert⁵⁰, und dies Verständnis prägte den Inhalt des Buches: z.B. stehen nur zwei Tempel klassischer, aber in der Renaissance kaum noch verwendbarer Form — ein Peripteros vom Forum Holitorium und der Antentempel in Tivoli (abgesehen von der « Basilika des Forum Transitorium », deren wahre Form und Bedeutung Serlio verborgen geblieben war) — fünf von den anregenden Mausoleen an den römischen Ausfallstraßen gegenüber. Neben der reinen Demonstration der Antiken hat sich Serlio jedoch vorgenommen, zur gezielten Auswahl unter dem reichen Angebot an Vorbildern anzuleiten. Er will unterscheiden lehren zwischen guter und schlechter antiker Architektur⁵¹. Hier geht das dritte Buch über die üblichen Musterbücher hinaus und bietet die Möglichkeit zum Vergleich mit dem vierten Buch.

Gegenüber der konsequenten Ordnung der « Regole generali » fällt zunächst auf, wie unsystematisch die theoretischen Äußerungen über das dritte Buch verstreut sind und wie unausgewogen die Akzente gesetzt sind. Das Hauptthema bilden die Ordnungen; aber nicht alle Teile von ihnen interessieren gleichmäßig. Über die Proportionen der Säulen fällt kein Wort mehr; auch die Verteilung und Gestaltung der Basen wird kaum noch berührt. Auf die Proportionen der korinthischen Kapitelle kommt Serlio geleg-

Vom Grundriß der Maxentiusbasilika ist ein Viertel formal in allen Besonderheiten übereinstimmend kopiert, vom Grundriß des Kolosseums nur eines der Elemente, bez. « Colliseo di roma ovade de questo nombre 76 p. 13, p. 5, p. 11, p. 55, p. 11, p. 10, p. 8, p. 12, (largo de dentro sia piede bolognesi 150 (longo 200 ». Kasseler Kodex: « Colliseo di Roma largo piedi bolognesie numero centocinquanta cioe CL Lungo piedi ducenti cioe CC. dito il natuvo nelle de dentro Et tuta la misura di questa machina sono masurate al pede giometrico di bolognia » und übereinstimmende Kotierung.

47. H. Günther, « Pieter Saenredam als Sammler », in *Weltkunst*, XLVII, 1977, 2242-2245.

48. Berlin, Kunstbibliothek, OZ 109, 65v (HdZ. 3375). H. Günther, « Porticus Pompeji », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIV, 1981, 388-395.

49. Serlio, *Opere* (1619), fol. 50 v°.

50. *Op. cit.*, fol. 64 v°, 67, 92, 119 v°-120 r°.

51. « l'intento mio è di far conoscere le cose bene intese da le male intese, e non come da me, ma con le autorità di Vitruvio », « altro è imitare le cose antiche si come elle stanno apunto e altro è saper fare elettione del bello con le autorità di Vitruvio e rifiutare il brutto e male inteso », « come puro imitatore de buon Vitruvio ho detto il parer mio sicuramente, per farne avvertiti quelli, che sanno, accioche volendosi servire de le cose antiche, sappiano fare elettione del perfetto e bene inteso e abandonar le cose troppo licentiose ». *Op. cit.*, fol. 69 v°, 99 v°. S. Serlio, *Il terzo libro*, Venedig, 1540, fol. 155 (Nachwort).

tlich zurück⁵². Im übrigen konzentriert er sich jedoch ganz auf die Gebälke. Sein Interesse an dieser Materie spitzt sich auf einen Punkt zu : die Unangemessenheit einer gleichzeitigen Verwendung von Konsolen und Zahnschnitt im korinthisch-kompositen Gesims. Da die antike Architektur diese beiden Elemente gern zusammengebracht hat, findet er reichlich Gelegenheit zur Wiederholung der Warnung vor dieser Unsitte, die, wie er selbst beklagt, zur Gewohnheit und Regel geworden sei. Fast zehnmal bezieht er Stellung dazu, auch dort, wo garkein Anlaß zur Klage vorliegt — das lobt er dann⁵³. Während das vierte Buch die Triumphbögen als Hauptmonumente der Komposita herausstellt — hier hätten die Römer ihre selbst erfundene Ordnung bevorzugt, weil sie aus den Ordnungen der Völker zusammengesetzt sei, die sie unterworfen hätten⁵⁴ —, qualifiziert sie das dritte Buch wegen ihrer häufigen Verwendung von Zahnschnitt unter Konsolen zur billigen Dekorationsarchitektur ab, die in Eile achtlos zurechtgemacht worden sei⁵⁵.

Die Regel der Unvereinbarkeit von Zahnschnitt mit Konsolen hat ihren guten Sinn wegen der ursprünglichen Herkunft beider Elemente vom gleichen Glied des Daches. Sie stammt von Vitruv und erscheint auch im vierten Buch⁵⁶. Aber durch die stereotype Beschwörung wandelt sich ihr Charakter. Aus der Empfehlung wird ein Dogma. Das entspricht dem ganzen gewandelten Tenor des dritten Buches. Im Gegensatz zum lockeren Umgang mit Vitruv im vierten Buch werden Vitruvs Regeln jetzt, wie es wörtlich heißt, als « sakrosankt und unantastbar » hingestellt, wer ihnen nicht « vollen und unbeirraren Glauben » schenkt, wird zum « Häretiker » gestempelt. Die antike Architektur ist nurmehr bedingt als Korrektiv geeignet : wenn sie « liederlich war, dürfen wir es noch längst nicht sein, die wir die Doktrin Vitruvs als Führer und untrügliche Regel zu halten haben »⁵⁷.

Schließlich versteigt sich Serlio dazu, das Kolosseum wegen lauter Fehlern in den Gebälken, sage und schreibe, einem deutschen Architekten zuzuschreiben⁵⁸.

Besondere architekturtheoretische Urteile im dritten und vierten Buch

Der Gehalt der beiden Bücher ist nicht durchgehend so konträr, wie ihn die Gegenüberstellung bisher erscheinen ließ. Manchmal verfließen die Grenzen. Urteile aus dem vierten Buch kehren im dritten Buch wieder : so als Detail die Proportionierung des korinthischen Kapitells oder als weiterreichender Gedanke die Verbindung der Komposita mit dem Triumph. Am Kolosseum kommt der Triumph der Römer nach Serlio durch die Position der Komposita über den Ordnungen der unterworfenen Völker zum Ausdruck⁵⁹. Die Vorstellung paßt freilich schlecht zu der Zuschreibung an einen deutschen Architekten. Die ganze Behandlung des Pantheons sticht durch die Partien, die Serlio als Gerede abtut, vom übrigen Niveau des dritten Buches ab : durch die eingehende historische Abhandlung ebenso wie durch die sensible Beschreibung der Auswirkung des

52. Serlio, *Opere* (1619), fol. 55 v°, 108 v°, 110 v°.

53. *Op. cit.*, fol. 54 r°, 99 v°, 104 v° (« tal uso si è converso in consuetudine e legge »), 106 v°, 110 v°, 112 v°, 115 v°.

54. *Op. cit.*, fol. 183 r°.

55. *Op. cit.*, fol. 99 v°.

56. *Op. cit.*, fol. 170. Vitruv IV, 2 (5).

57. Serlio, *Opere* (1619), fol. 69 v°; vgl. 99 v°, 112 v°.

58. « Tengo per certo che quel fusse un'altro architetto differente da questo, et per aventura fu Tedesco percioche le cornici del Coliseo hanno alquanto della maniera Tedesca ». *Op. cit.*, fol. 85 v° (zur Arena von Pola).

59. *Op. cit.*, fol. 183 r° (Serlio IV), 80 v° (Serlio III). Serlio ist sich bewußt, daß die obere Ordnung des Kolosseums eigentlich korinthisch ist, läßt sie aber unter Hinweis auf das besondere Gebälk dennoch als komposit gelten. Daß sie auch als Attica bezeichnet werden könnte, erwähnt er nicht. Peruzzi spricht von « colonna angulare corintya », UA 480. Bartoli, fig. 286.

Oberlichtes und seiner Weiterleitung in die Nebenkapellen, die sogleich an die Experimente Antonio da Sangallo mit Lichtführung und Peruzzis Öffnung der Gewölbe im Hof des Palazzo Massimo erinnert. Serlio kommt in den eigenen Entwürfen seiner späteren Bücher kaum mehr darauf zurück ⁶⁰.

Andererseits bleibt auch das Niveau des vierten Buches nicht immer auf gleicher Höhe : Am Ende der Behandlung einer jeden Säulenordnung gibt Serlio Beispiele für deren Verwendung an ganzen Bauwerken. Eigentlich gehört das Thema erst ins fünfte und sechste Buch, und es trägt auch wenig zur Erklärung der Säulenordnungen bei. Die Fassadenentwürfe lösen sich weitgehend von der Antike, eine Auseinandersetzung mit Vitruv findet nicht mehr statt. Serlio gelangt auch kaum noch zur Formulierung von « Regole generali » — mit einer auffallenden Ausnahme allerdings : der Bestimmung, daß die Höhen der Geschosse nach oben zu jeweils um ein Viertel abnehmen sollen. Vitruv empfiehlt solche Verhältnisse nur für Markthallen ⁶¹ ; Alberti überträgt sie in differenzierter Form auch auf Stadthäuser, wenn sie mit Säulen geschmückt sind ⁶², hält sich daran aber nicht am Palazzo Rucellai. Die globale Ausweitung kenne ich nur noch aus der *Hypnerotomachia Polifili* ⁶³. Die pauschale Formulierung der Regel ist an sich schon problematisch genug. In der Architektur der Renaissance hat sie wenig Resonanz gefunden : Die Verminderung der Geschoßhöhen ist für die mittelalterliche Palastarchitektur in Italien charakteristisch. Die mittelitalienische Renaissance wendet sich im Gegenteil gerade davon ab. Die Regel ist also auch rückschrittlich. Wahrhaft trivial ist aber die Beständigkeit, mit der Serlio sie wiederholt : insgesamt gut zwanzigmal im vierten Buch ⁶⁴. Daran halten sich sämtliche Entwürfe Serlios im vierten Buch und fast durchgehend auch diejenigen aller späteren Bücher. Im dritten Buch und in der Vorzeichnung zur *Porticus Pompeji* hat Serlio zudem bestehende Bauten seinem Gesetz angepaßt ⁶⁵.

Zusammenfassung

Wir haben also zunächst beobachtet, daß die theoretische Substanz der beiden ersten Bücher von Serlios Traktat, generell gesehen, von zwei Geisteshaltungen bestimmt wird, die einander fremd gegenüber stehen : der kritische und kreative Vitruvianismus der Säulenordnungen im vierten Buch und die orthodoxe Regelgläubigkeit besonders im dritten Buch. Dann zeigten sich auch innerhalb der beiden Bücher die gleichen Gesinnungsunterschiede. Aber die Grenzen verfließen nicht. Die unterschiedlichen Teile heben sich klar voneinander ab. Das vierte Buch bietet sogar die Möglichkeit, sie chronologisch auseinanderzuhalten.

Das System der Säulenordnungen brachte Serlio bereits fertig aus Rom mit. Darauf weist die Stichserie von 1528 (vgl. Abb. 5-7). Die Stiche verteilen die Glieder der Ordnungen in gleicher Weise wie das vierte Buch (attische Base zur Dorica, Pantheon-Base zur Korinthia) und nehmen schon die gleichen Modifizierungen an Vitruvs Angaben vor (stärkere Ausladung des dorischen Kapitells, Verkleinerung des oberen Wulstes an der ionischen Base, Erhöhung des korinthischen Kapitells). Ausgeführt sind zwar nur die Stiche zu den drei griechischen Ordnungen, aber geplant war von vornherein auch die

60. Eine unerhebliche Ausnahme : Serlio, *Opere* (1619), fol.204.

61. Vitruv V, 1 (2).

62. Alberti (1485), fol. 146 v°, 163 v°.

63. F. Colonna, *Hypnerotomachia Polifili*. Ed. G. Pozzi und L. Ciapponi, Padua, 1964, 344.

64. Serlio, *Opere* (1619), fol.150 v°-156 r°, 165 r°-166 r°, 174 r°-178 r° ; ebenso 123 r° (im Grundriß nach Peruzzi kopierter Villenentwurf im dritten Buch), 187 r°-v° (Auseinandersetzung mit dem Gesetz in Bezug auf das Kolosseum).

65. *Op. cit.*, fol. 97 r°, 119 r°, 121 v°, 122 r°.

Darstellung der beiden italienischen. Das Gesuch um Urheberschutz nennt die Ordnungen mit den gleichen Bezeichnungen wie im vierten Buch (also besonders Komposita statt wie üblich nach Alberti Italica oder wie die Sangallo Latina) und in der gleichen Reihenfolge (derartige Aufzählungen stellen auch gern die griechischen und italienischen Ordnungen zusammen)⁶⁶. Die Fassadenentwürfe im vierten Buch hat Serlio dagegen ausdrücklich als spätere Zutat gegen die übrige Demonstration der Säulenordnungen abgesetzt⁶⁷. Manche von den Entwürfen stehen bereits ganz unter dem Einfluß venezianischer Architektur⁶⁸.

Die verschiedenen Geisteshaltungen, die sich zwischen den ersten beiden Büchern des Traktats und innerhalb von ihnen bemerkbar machen, spiegeln eine gewisse geistige Entwicklung Serlios, wenn auch sicher keinen Fortschritt. Aber die geistige Entwicklung allein erklärt die Gesinnungsunterschiede nicht. Sie sind mehr von fremden Einflüssen bestimmt: Das Gebäude der Säulenordnungen und der kritische, kreative Vitruvianismus, der sich mit ihm verbindet, stammen aus der Schule Peruzzis. Sie stehen in der Nachfolge Albertis und Francesco di Giorgios. Aber sie sind noch präziser und differenzierter. Das Gebäude der Säulenordnungen hat erst durch Peruzzi seine Vervollendung in der Theorie erfahren. Später ist dies System nicht mehr wesentlich korrigiert worden.

Serlio besaß nicht die notwendige Sicherheit, die Kraft zum energischen Bündeln und die kritische Klarheit. Dort wo er ganz auf sich gestellt war, wirkt er leicht zerfahren, redundant und verliert sich in lose Einzelheiten. Er hat die orthodoxe Regelgläubigkeit dem Erbe seines Lehrers angefügt. Sie entspricht der weniger beweglichen Mentalität des Kopisten. Sie mag aber durch das geistige Klima in Venedig noch bestärkt worden sein. Die Fassadenentwürfe im vierten Buch geben nicht nur formal ihr Vorbild leicht zu erkennen. Das beständige Insistieren auf der Regel von der Verminderung der Geschoßhöhen in den zugehörigen Legenden entspricht der Disposition der venezianischen Privatpaläste, zudem aber der ganzen konservativen Haltung, mit dem die Lagenstadt an dem hergebrachten Bautyp bis ins 19. Jahrhundert festgehalten hat. Es ist wenig darüber bekannt, in welchen Bahnen die Beschäftigung mit Vitruv in der Zeit von Serlios venezianischem Aufenthalt verlief. Es fällt jedoch auf, wie unbekümmert Giangiorgio Trissino die Architekturglieder der Fassade seiner Villa bei Vicenza ganz getreu nach den Angaben Vitruvs geformt hat⁶⁹. Das ungebrochene Vertrauen auf das Wort lag in der Distanz zur antiken Architektur begründet. In Rom hat deren Allgegenwärtigkeit die kritische Haltung gegenüber Vitruv herausgefordert.

Serlio, Peruzzi und Antonio da Sangallo

Im Anschluß an den Versuch, Peruzzis geistiges Erbe in Serlios Traktat zu identifizieren, soll wenigstens kurz die Stellung beleuchtet werden, die dieses Erbe innerhalb der römischen Architektur der Hochrenaissance und der Architekturtheorie in Rom einnimmt. Ein Blick auf seine eigenen Bauten bestätigt zunächst, daß Peruzzi nicht die beiden Regeln, an die sich Serlio klammert, zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht hat. Er hält sich weder an die Verminderung der Geschoßhöhen um ein Viertel noch an

66. D. Howard, «S. Serlio's venetian copyrights», in *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, Sp. 512-516.

67. «Fu mio pensier da principio, nel quarto libro di trattar solamente degli ornamenti delle cinque maniere degli edifici, cioè di colonne, piedestalli, architravi, fregi e cornici, d'alcune parte variate, finestre e nicchi e altri simili membri separati, volendo poi negli altri libri a luoghi suoi trattar degli edifici interi e degli ordini suoi, ma dopo mi son deliberato, per arricchir più questo volume, di dimostrar diverse faccie di edifici».

Serlio, *Opere* (1619), fol. 148 v°.

68. *Op. cit.*, fol. 155 r°-156 r°, 177 v°.

69. Günther (1981), 49.

die Unvereinbarkeit von Zahnschnitt und Konsolen in korinthisch-kompositen Gebäuden. Er hat selbst auffallend gern Gesimse mit Zahnschnitt und Konsolen ausgestattet⁷⁰ (vgl. Abb. 9) und bezeichnet zudem den Dioskurentempel uneingeschränkt als schönstes Werk der Antike, obwohl sein Gebälk beide Elemente vereint⁷¹. Im übrigen kann die Architekturtheorie aber nur sehr behutsam an der ausgeführten Architektur gemessen werden. Serlios Beharren auf den Regeln verkennt den eigentlichen Charakter der Lehre von den Säulenordnungen. Sie war nicht zur reinen Anwendung in der Baupraxis bestimmt und manchmal nicht einmal dazu geeignet. Sie bildet ein System aus, dessen Wert schon in seiner inneren Schlüssigkeit begründet liegt. Der Aufbau der Ordnungen ist eher ein Gedankenexperiment als ein Reglement. In ihm äußert sich die gleiche Freude am Formenspiel, die für Peruzzis Entwürfe so charakteristisch ist, die selbst in der konkreten Planung praktische Gegebenheiten in den Hintergrund drängen konnte (UA 2). Peruzzis Architektur zeichnet sich nicht durch Regelmäßigkeit aus, sondern im Gegenteil durch den freien Umgang mit den Ordnungen, durch ihre eigenwilligen Verknüpfungen und die Schöpfung von besonderen Formen. Das unterscheidet sie gerade von Antonio da Sangallo mehr gleichförmiger und kanonischer Architektur.

Das unterschiedliche Verhältnis der Architektur zur Regel bei Peruzzi und Antonio da Sangallo führt auf die Frage nach dem Verhältnis ihrer theoretischen Studien zueinander. So wie die beiden Meister die Antikenaufnahmen, die in die « *disegni scelti* » eingegangen sind, im engen Kontakt miteinander geschaffen haben⁷², betrieben sie auch die Auseinandersetzung mit Vitruv vereint. Das zeigt ein Billett mit Erklärungen zu zwei Passagen des Traktates, das Antonio an Peruzzi gerichtet hat (Abb. 10)⁷³.

Das kritische Vitruvverständnis, die Ergänzung und Korrektur der Angaben des antiken Traktates durch die Analyse der antiken Architektur, die dem Aufbau der Säulenordnungen im vierten Buch zugrundeliegt, entspricht dem Tenor von Antonios Vorwort zu einer geplanten « *Vitruvrekonstruktion* » (1531) und anderen Studien des Sangallo-Kreises⁷⁴. Dann gehen die Wege aber auseinander.

Peruzzis Stärke lag nicht im Bohren nach Details. Da ließ er sich, wie das genannte Billett zeigt, von Antonio helfen⁷⁵. Die Urteile, die Peruzzi auf seinen Antikenzeichnungen abgibt, beziehen sich auf die Schönheit der Bauten und die Qualität der handwerklichen Arbeit⁷⁶. Nach Cellini kritisierte Peruzzi an Vitruv die mangelnde Berücksichtigung ästhetischer Kriterien⁷⁷.

Die unzähligen Notizen auf den Antikenstudien der Sangallo kreisen dagegen stets um sachliche Fragen. In diesem Kreis interessierten gerade die Feinheiten Vitruvs. Bekannte Beispiele dafür bilden Antonios Studien für Portale. Antonio hielt sich exakt

70. Farnesina, Kranzgesims; Pal. Massimo, Kranzgesimse und Portal (so auch in den Entwürfen zum Portal, UA 530-531. Frommel (1973), Taf. 98 b-c).

71. « Questa è la piu bella e meglio lavorata opera di roma ». UA 478 v° + 631 v°. Bartoli, fig. 320.

72. Günther, « Porticus Pompeji », 378 Tff. Jetzt auch: H. Günther, Raffaels Romplan », in *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N.F. XXXI, 1982/83, 12-15.

73. UA 1213. Zu Vitruv VI, 3 (6-7) (Impluvium, Peristyl), « vostro anto da Sangallo », « Baldassare ».

74. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Gio.* Rom, 1959, 23 f., 394-397. P. Fontana, « Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla theorica dell'architettura del Rinascimento », in *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di J. B. Supino*, Florenz, 1933, 312-320.

75. Ausnahme: Die späten Studien zur ionischen Volute bzw. zur Archimedischen Spirale UA 464-470, 4151-4154, 619 v°, 631 v°, 633 r° (?). Wurm, Nr. 269-278, 280-284, 456 unt. re., 462 unt. (?)

76. UA 633 r° + 632 r° (Mars Ultor Tempel, « era de le ben lavorate opere che in Roma fussero »). Bartoli, fig. 318. UA 478 v° + 631 r°. Anm. 71. Beide Urteile greift Serlio auf: *Opere* (1619), fol. 88 v°, 184 r°. Mit Bezug auf das Gebälk des Titusbogens erkennt Serlio die handwerkliche Qualität auch des Unorthodoxen an: « nondimeno è molto ben lavorato ». *Op. cit.*, fol. 99 v°.

77. « E avendo ragunato una bella quantità di queste diverse maniere (der Antike), molte volte disse che conosceva che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, sì come quello che non era né pittore né scultore ». B. Cellini, *Opere*. Ed. B. Maier, Mailand, 1968, p. 857 (Discorso della architettura. über Peruzzi).

an Vitruvs Angaben zu den Ordnungen (so die frühe Studie zu den Höhenverhältnissen der Säulen, Abb. 11, die einkalkuliert, ob nur der Säulenstamm gemeint ist oder Kapitell und Basis berücksichtigt sind). Er konzentrierte sich auf die Differenzierungen, die Vitruv innerhalb der Ordnungen vornimmt. Er setzte sich sorgfältig mit der Empfehlung auseinander, die Säulen bei ihrer Verwendung am Theaterbau um einen halben Durchmesser schlanker zu bemessen als beim Tempelbau (Abb. 12)⁷⁸; er hat ausführlich die Angabe durchdacht, daß das Verhältnis von Säulenstamm und Kapitell nicht konstant ist, sondern je nach den Dimensionen variieren sollte (Abb. 13)⁷⁹. Giovanni Battista hat die Säulenordnungen unter Berücksichtigung der früheren und späteren Versionen von Dorica und Korinthia gezeichnet (Abb. 14)⁸⁰. Zumeist gelten diese Studien den drei klassischen Ordnungen, aber die Sangallo haben aus Vitruv und anderen Quellen noch viele weitere Ordnungen zusammengetragen: nicht nur wie Serlio Tuskische Ordnung und Komposita (Latina) und die bekannte Absonderung der Pilaster als eine eigene, nach Plinius Attica genannte Ordnung, sondern zudem eine Phrygia und eine Syracusana, zu denen sich freilich keinerlei Erklärungen finden⁸¹. Im Ganzen mag die Auseinandersetzung der Sangallo mit Vitruv philologisch differenzierter und intensiver gewesen sein als diejenige Peruzzis. Aber von ihrer strengen Sachlichkeit und peinlichen Akribie führte, soweit man sieht, kein Weg zur Entwicklung einer neuen Theorie der Säulenordnungen.

Die Einbeziehung der theoretischen Studien des Sangallo-Kreises in unsere Untersuchung führt über die Feststellung ihres Abstandes zu Peruzzi hinaus. Serlios viertes Buch zeichnet sich nicht nur durch die Entwicklung der Säulenordnungen aus, sondern auch durch die besondere Form der Darbietung. Im Unterschied zur Stichserie von 1528 liefert es nicht nur Abbildungen, aber es illustriert auch nicht wie Fra Giocondos Vitruvedition oder spätere Vitruvkommentare eine geschlossene Abhandlung. Es besteht aus Demonstrationszeichnungen, die durch Kommentare erläutert werden. Im Sinne unseres Diskurses erhebt sich die Frage, in welchem Verhältnis die neuartige Form des « Bilderbuches » (Forssman) zu Peruzzi steht. Aus den Vitruvstudien des Sangallo-Kreises läßt sich ableiten, wie sie zustandekam.

Gegenüber manchen neueren Kommentaren ist festzuhalten, daß Antonio da Sangallo nie einen regelrechten Vitruvkommentar ins Auge gefaßt hat. Sein Vorwort zu einer geplanten « Vitruvrekonstruktion » von 1531 drückt das Ziel mit aller Klarheit aus: Antonios Ausgangspunkt bilden Vitruvs Hinweise auf kommentierte Abbildungen am Ende des ersten und fünften Buches, die zum genaueren Verständnis seiner Ausführungen dienen sollen: ein « Schema » der Windrose, eine Zeichnung der rätselhaften Scamilli des Tempelsockels mit gesonderter Beschreibung, eine Demonstration der Entasis und eine Demonstration der ionischen Volute mit Angabe ihrer Ratio, schließlich ein Diagramm zur Harmonielehre des Aristoxenos⁸². Antonio nahm an, daß Vitruv seinen Text durchgehend mit solchen Illustrationen und zugehörigen Erklärungen am Ende eines jeden Buches ergänzt hatte oder ergänzen wollte. Hauptsächlich ihr Fehlen machte er für die allgemein beklagte Schwierigkeit verantwortlich, das Traktat zu verstehen. Deshalb formulierte er den Plan, die verlorenen Abbildungen mitsamt ihren

78. UA 1409, 1339. Vitruv V, 9 (3).

79. UA 826 r^ov^o. Vitruv III, 3 (12-13).

80. Biblioteca Corsiniana, Rom, Inc. 50. F. 1, fol. 44 r^o.

81. « Tuschanica/ Doricha/ Ionicha/ Corinto/ Aticha/ Siracusana/ frigia ». Ant. da Sangallo, UA 1041. Giovannoni (1959), Abb. 51. « Questi so(n)no nomi d'ordini di colonne antique/ tuschanica/ doricha/ ionicha/ chorenta/ Antiqua latina/ Siracusana/ frisia ». Gio. Franc. da Sangallo, UA 1327 r^o. Bartoli, fig. 565. Zur Attica: Plinius, *Nat. Hist.* XXXVI, 178 f.; Isidor, *Etymologia*, XV, 8 (14). Thoenes (1980), 463. Zur Phrygia: Vitruv II, Vorrede (?); die Quelle für die Syracusana finde ich nicht. Vgl. jetzt jedoch meine Habilitationsschrift.

82. Vitruv I, 6 (12-13), III, 4 (5, 13) und 5 (8), V, 4 (1).

Erklärungen zu rekonstruieren⁸³. Bisher fehlt ein systematischer Versuch, die Zeichnungen des Sangallo-Kreises in Bezug auf diesen Plan zu sichten. Es gibt eine ganze Reihe von Studien, die Antonio anscheinend nachträglich einheitlich mit Nachweisen der entsprechenden Stellen bei Vitruv versehen hat; dazu gehört sogar das Billett an Peruzzi (Abb. 10, vgl. Abb. 12). Diese Zeichnungen sollten anscheinend für die Rekonstruktion Vitruvs ausgewertet werden. Ein Beispiel dafür, wie sich Antonio die kommentierten Illustrationen vorgestellt hat, bildet UA 1203 (Abb. 15): Vitruvs Text zum Portikus hinter der Theaterszene ist wörtlich zitiert und in eine Zeichnung mit Stichworten umgesetzt; auf Recto- und Verso-Seite folgen Bezeichnungen und Kommentare mit Freiraum für weitere Illustrationen zum gleichen Thema. Giovanni Battista hat den Plan der «Vitruvrekonstruktion» in sehr reduzierter Form als kommentierte Randzeichnungen zur Sulpiz-Edition des Traktates ausgeführt.

Antonio erklärt das Fehlen der vermeintlichen Vitruvillustrationen nicht einfach durch Verlust, sondern durch Vitruvs Furcht vor der Konkurrenz der vielen schlechten Architekten. Er habe diese Illustrationen zwar angefertigt, dann aber zurückbehalten, um bewußt das Verständnis des Traktats zu erschweren⁸⁴. Diese einigermaßen umständliche Hypothese finde ich nicht in den Vitruveditionen oder Kommentaren der Renaissance wieder, nur Serlio greift sie im vierten Buch auf⁸⁵. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er sie durch Peruzzi kennengelernt. Dann kannte Peruzzi wohl Antonios Plan, und sein eigenes Traktatprojekt ging vom gleichen Ansatz aus. Darauf weist auch der eingangs zitierte Bericht Vasaris: Nach dem, was Vasari von Francesco da Siena hörte, bestanden Peruzzis Vitruvstudien tatsächlich in dem Versuch, die verlorenen Illustrationen zu rekonstruieren. Er machte nicht einfach Zeichnungen zum Text, sondern Zeichnungen der Illustrationen zum Text («*facendo i disegni delle figure sopra gli scritti*»). Aber wie Peruzzi im Unterschied zu den Sangallo den Text Vitruvs verließ, um sein eigenes Gebäude der Säulenordnungen zu errichten, so lösten sich nach dem, was Vasari bei Francesco da Siena sehen konnte, auch seine Zeichnungen von der reinen Illustration Vitruvs und demonstrierten schließlich Regeln für die moderne Baukunst («*dove sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna*»). Auf diesem Weg gelangte Peruzzi wohl zu dem Gedanken, den Serlio dann ausgeführt hat, die Regeln der Baukunst in Demonstrationszeichnungen mit kurzen Kommentaren statt wie bisher in einer geschlossenen literarischen Abhandlung zu erklären.

Ein gewisser Francesco Fortunato aus Padua hat Peruzzi nachgerühmt, erstmals eine allerseits leicht verständliche Form für die Vermittlung von Architekturtheorie gefunden zu haben⁸⁶. Ebendas war Serlios erklärtes Ziel und er beruft sich auch dafür ausdrücklich auf Peruzzis Vorbild⁸⁷. Das Bilderbuch sollte sich als ideales Mittel erweisen, um der Architekturtheorie breite Popularität zu verschaffen.

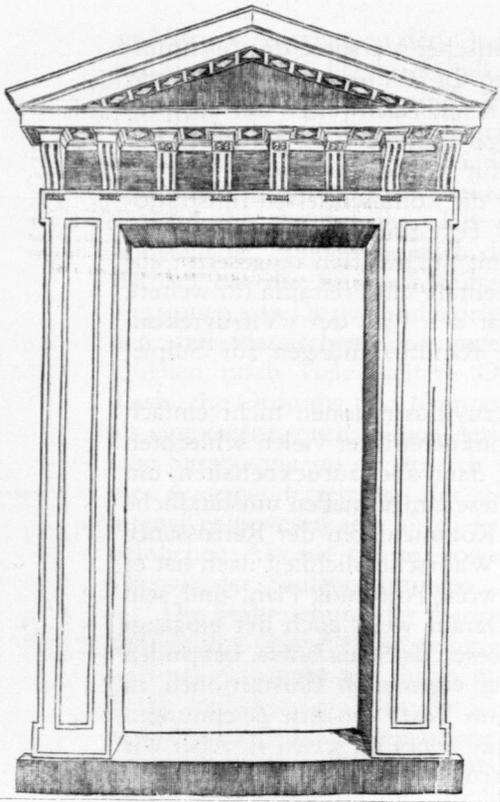
83. «*La settima e la più importante si è che per la brevità dello scrivere lui promette mostrare li corpi formati col disegno e sottoscritti, quali non si trovano*» (Aufzählung der Gründe für die Unverständlichkeit Vitruvs) «*E per questo ritrovare è stato necisario ricorrere ali autori suoi et avere notitia delli edifitii antichi greci et delli latini... e con ditti edificii ritrovare quella parte de detto libro quale non si ritrova cioè li corpi e proprie forme e disegniate e scritte come lui promette*». Ant. da Sangallo. Biblioteca Nazionale, Florenz, Cl. XVII, Cod. 20. Transkriptionen gen. in Anm. 74. Vielleicht steht dieser Gedanke hinter den illustrierten Vitruveditionen und Kommentaren von Fra Giocondo bis Barbaro, aber er wird dort nicht ausdrücklich formuliert.

84. *Loc. cit.*

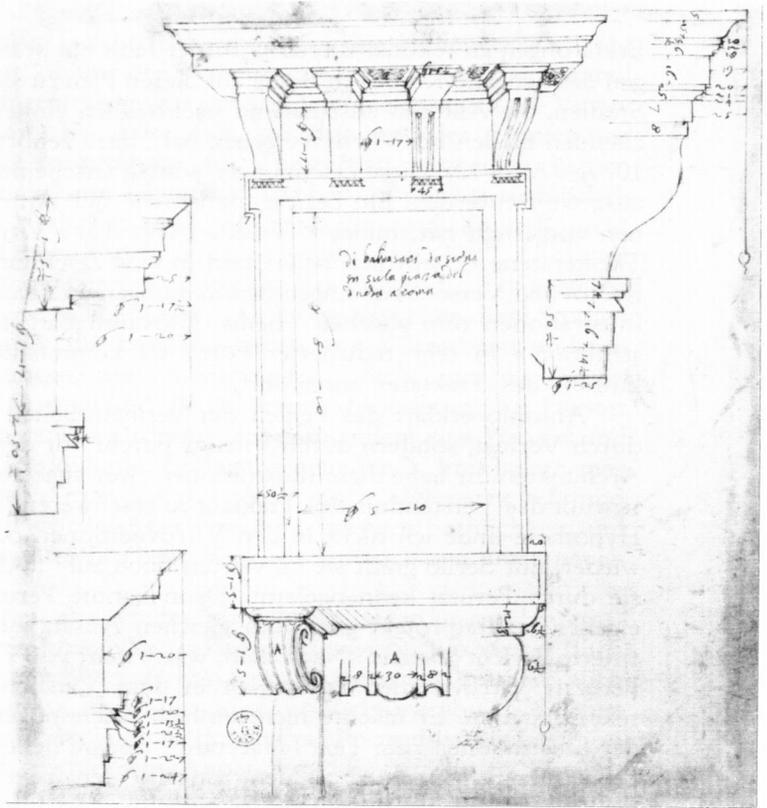
85. Serlio, *Opere* (1619), fol. 159 v^o (unt.). Ergänzung zur 2. Ed.

86. Alle früheren Vitruvstudien von Alberti bis Cesariano (Serlio ist nicht erwähnt) seien kaum verständlich, aber wenn «*Baldassare da Siena defonto, avesse in luce posto gli soi libri di architettura, li quali lui havia gia gran parte forniti non ho dubbio che quello non fosse stati l'ultime dechiarationi si de' vocabuli come di graphida over disegno et prospettiva*». Biblioteca Laurenziana, Florenz, Med. Pal. 51, fol. 3 r^o. Widmung an Hz. Cosimo von Florenz (1537-69). Vgl. L. Puppi in diesen Akten.

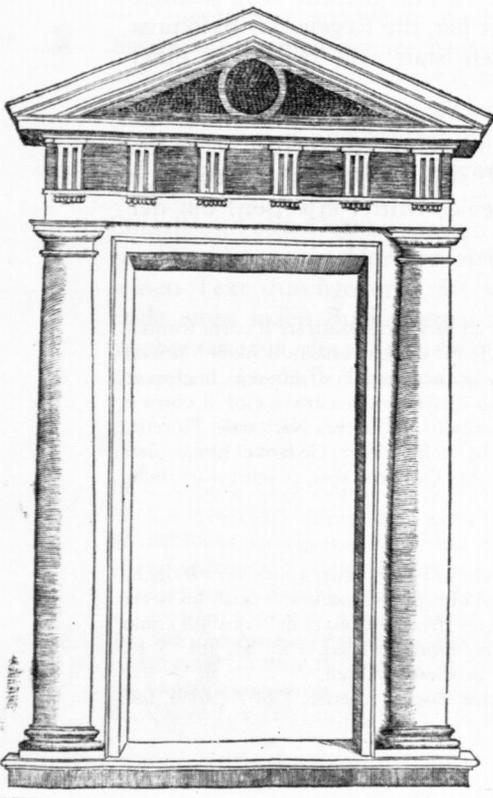
87. Widmung des vierten Buches an Ercole d'Este; Nachwort des dritten Buches; Serlio, *Opere* (1619), fol. 27 r^o und 23 v^o.



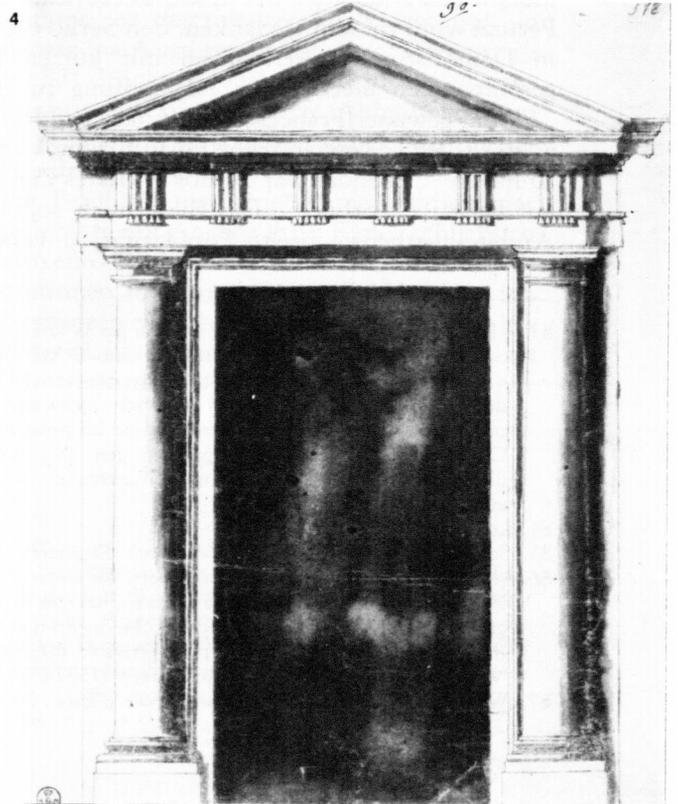
1



2

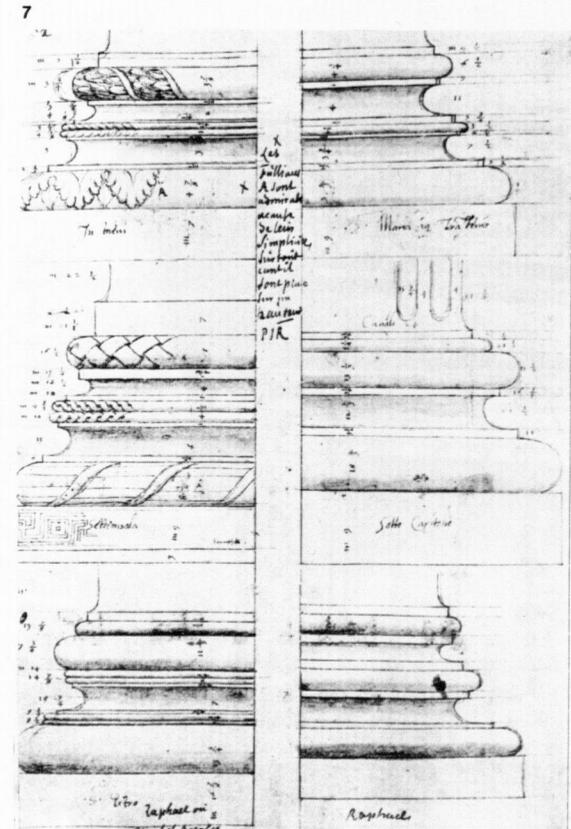
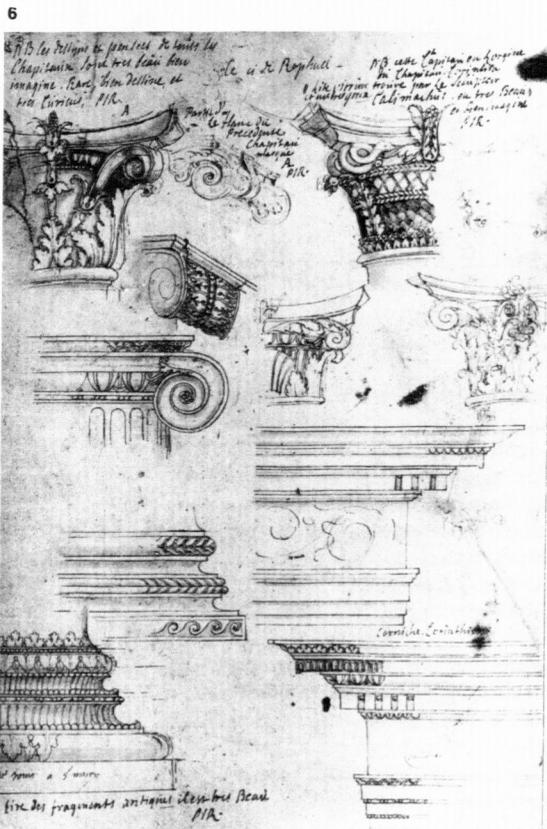
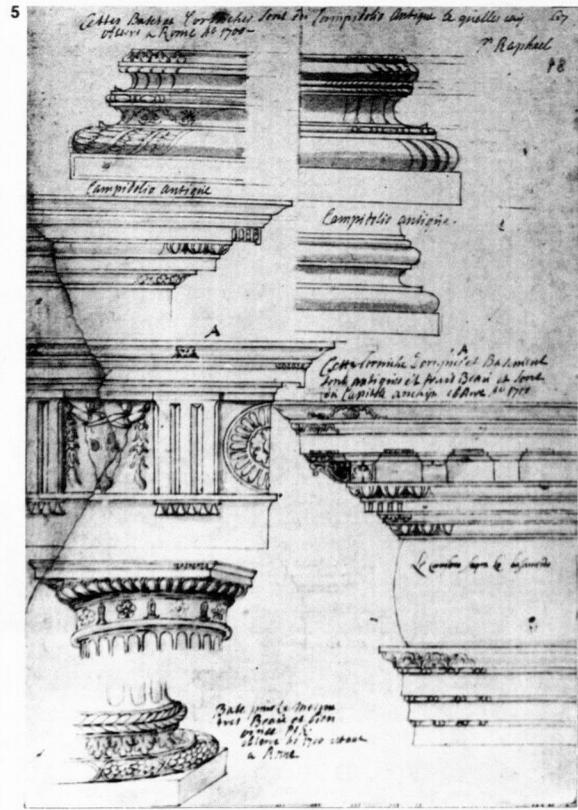


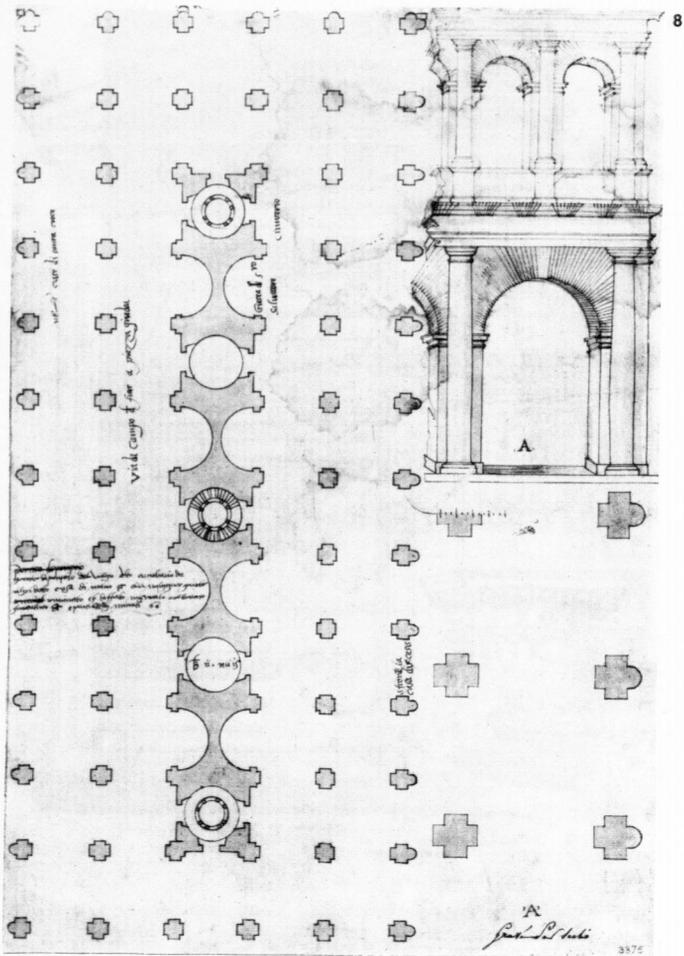
3



4

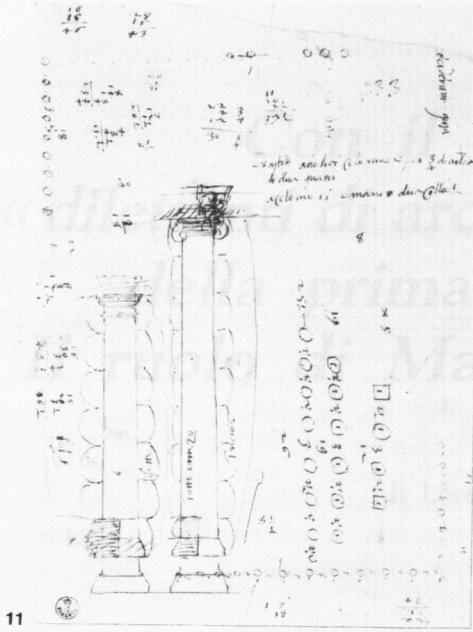
1. Sebastiano Serlio, Regole generali, Dorisches Portal.
2. Unbekannter Italiener des 16. Jahrhunderts, Fenster des Palazzo Fusconi « di Baldasari da Siena ». Florenz, Uffizien Arch. 2732.
3. Sebastiano Serlio, Regole generali, Dorisches Portal.
4. Baldassare Peruzzi, Entwurf für ein dorisches Portal. Florenz, Uffizien Arch. 512.
5. Unbekannter Niederländer um 1530/40 (« Anonymus A »), Architekturglieder nach der Antike und nach Serlios Stichserie von 1528.
6. Unbekannter Niederländer um 1530/40 (« Anonymus A »), Architekturglieder nach der Antike und nach Serlios Stichserie von 1528.
7. Unbekannter Niederländer um 1530/40 (« Anonymus A »), Antike Basen.



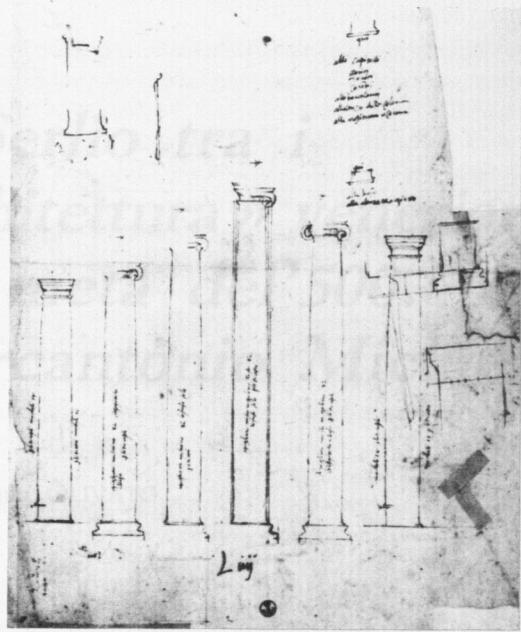


- 8. Sebastiano Serlio, Rekonstruktion der sog. Porticus Pompeji, Vorzeichnung zum dritten Buch. Berlin, Kunstbibliothek.
- 9. Baldassare Peruzzi, Entwurf für das Portal des Palazzo Massimo. Florenz, Uffizien Arch. 531.
- 10. Antonio da Sangallo, Erklärungen zum Impluvium und Peristyl nach Vitruv. Florenz, Uffizien Arch. 1213.
- 11. Antonio da Sangallo, Höhenverhältnisse der Säulen nach Vitruv. Florenz, Uffizien Arch. 1339.
- 12. Antonio da Sangallo, Proportionen der Säulen im Theaterbau nach Vitruv. Florenz, Uffizien Arch. 1400.
- 13. Antonio da Sangallo, Proportionen der Säulen in Abhängigkeit von ihren Dimensionen nach Vitruv. Florenz, Uffizien Arch. 826 [cf. fig. 8, p. 203].
- 14. Giovanni Battista da Sangallo, Proportionen der Säulen, frühere und spätere Versionen nach Vitruv. Rom, Biblioteca Corsiniana.
- 15. Antonio da Sangallo, Illustration zu Vitruvs Beschreibung des antiken Theaters. Florenz, Uffizien Arch. 1203.

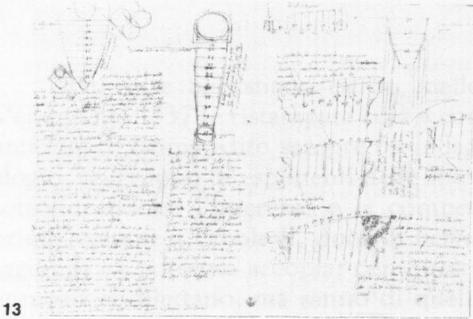




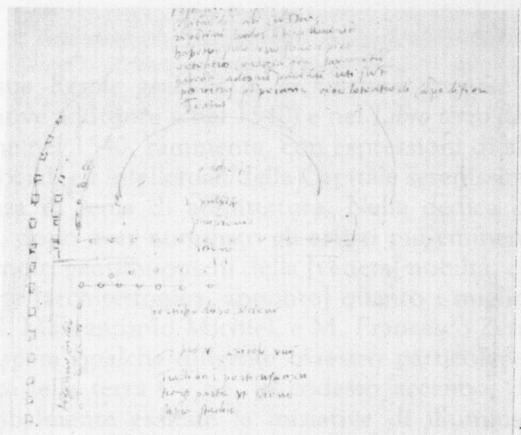
11



12



13



15

libro quinto

Columna prima Dorica dicitur esse tantum Chalcidice figurata

extulerunt. Ita Dorica colūna uirilis corporis pportioem & firmitate & uenustate in aedificiis p̄stare coepit. Itē postea Dianae consti tuere aedē q̄rentes noui generis specie isdem uestigiis ad muliebrē transtulerunt gracilitate. & fecerūt primo colūne crassitudine octa ua parte ut haberet sp̄m excelsiore; basi spirā apposuerūt pro cal ceo; capitulo uolutas; uti capillamēto cōcrispatos circinos p̄pendē tes dextra ac sinistra collocauerunt & cimatiis & encarpis pro crini bus dispositis frontes ornauerūt; trūcoq; toto striae uti stolae ru gas matrōali more demiserūt; ita duobus discriminibus colūnae inuentionē; unā uirili sine ornatu nudā sp̄e; alterā muliebrī subti litate & ornatu symmetriacq; sunt imitati: Posterī uero elegātia sub tilitateq; iudicioe progressi gracilioribus modulis delectati septē crassitudinis diametros in altitudine colūnae doricæ; nouē cōstituerunt. Id autē q̄ iones fecerūt primo ionicū est noiatum Ter tium uero quod Corinthion dicitur uirginalis habet gracilitatis imitationem; q̄ uirgines propter etatis teneritatem gracilioribus membris figuratē effectus recipiunt in ornatu uenustiores. Eius

Doricā dicitur esse tantum Chalcidice figurata

Quarta dicitur esse tantum Chalcidice figurata

Doricā dicitur esse tantum Chalcidice figurata

Doricā dicitur esse tantum Chalcidice figurata

Doricā dicitur esse tantum Chalcidice figurata

14