

Die Anfänge der modernen Dorica

von Hubertus GÜNTHER

Diese Studie verfolgt in kurzen Zügen, wie die Dorica in der Architektur der Frührenaissance angewandt wurde, bis sie Bramante am Tempietto zu ihrer klassischen Form erneuerte. Wir beschränken uns auf die Säulenordnungen; die Portale bleiben hier ausgeschlossen, obwohl sie Vitruv und seine Nachfolger in der Renaissance auch nach Ordnungen schieden. Im Anschluß an unseren Überblick stellen sich die Fragen, was die dorische Säulenordnung des Tempietto auszeichnet und was die Erneuerung des klassischen Kanons veranlaßte. Es wird sich zeigen, daß die Baupraxis nur dann verständlich wird, wenn die Auseinandersetzung mit der Architekturtheorie in die Betrachtung eingeht.

Anwendung der Dorica. Historischer Abriss

Antike

Die Dorica bildet die klassische Ordnung der griechischen Tempel. In der römischen Architektur wurde die Dorica zunehmend seltener. Nur wenige prominente Relikte von ihr waren in der Renaissance übriggeblieben. Die Basilica Aemilia (Abb.1) war damals der berühmteste dorische Bau in Rom (um 1500 zerstört); das Marcellustheater (Abb. 2) repräsentierte die Dorica, die Vitruvs Beschreibung am nächsten kommt. Allerdings war es stark beschädigt und weitgehend durch Anbauten verdeckt. Die übrigen dorischen Bauten, wie der sog. Templum Pietatis oder das Tabularium, wirkten schon wegen des einfachen Baumaterials und der vergehenden Stuckverkleidung primitiv.

Die genannten Beispiele stammen sämtlich aus republikanischer Zeit. Später wurde

Anmerkungen

Diese Studie basiert auf einigen eigenen Arbeiten, auf die hier generell verwiesen wird, statt alle ihre Ergebnisse, die vorausgesetzt werden, einzeln zu zitieren: H. Günther, *Bramantes Tempietto in S. Pietro in Montorio*. Diss. München 1973. Ders., « Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch ». *Studi Bramanteschi*, Rom, 1974, pp. 483-501. Ders./C. Thoenes, « Gli ordini architettonici: rinascità o invenzione? ». *Roma e l'Antico*, Rom, 1985, 261-310. Ders., *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988. Ders., *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt, 1988, pp. 89-107 (« Die Lehre von den Säulenordnungen »). Vgl. zudem allgemein: A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, 1969. G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt, 1980. H.W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München, 1985. Neuerdings erschienen diverse Arbeiten, die das Gebiet der Säulenordnungen betreffen, aber hier noch nicht berücksichtigt werden konnten, so besonders: J. Onians, *The classical orders in antiquity, the middle ages, and the renaissance*, Princeton, 1988. C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms, 1990. Vgl. auch den Beitrag von E. Werdehausen und C. Denker Nesselrath zu diesem Koloquium.

die Dorica noch seltener verwandt und wenn schon, dann gewöhnlich nicht mehr in voll ausgebildeter Form. Sie übernahm zumeist einfache Varianten von Basen und ionisch-korinthischen Gebälken. Dafür bildet das Kolosseum das prominenteste Beispiel.

Vitruv berichtet, daß manche Architekten früher von der Verwendung der Dorica am Tempelbau abgeraten hätten, weil sie zu falschen und unharmonischen Verhältnissen führe: « Quapropter antiqui vitare visi sunt in aedibus sacris doricae symmetriae rationem »¹. Die Angabe klingt heute in ihrer generellen Fassung, also unter Ein-schluß der griechischen Klassik, vielleicht anachronistisch. Aber von der griechischen Architektur war im 15. Jahrhundert wenig bekannt²; die Tempel in Paestum und anderen großgriechischen Städten fanden noch im 16. Jahrhundert lange Zeit kaum Beachtung³. Nach dem erhaltenen Bestand an römischen Denkmälern konnten Vitruvs Worte auch in ihrer generellen Form ohne weiteres plausibel für die Renaissance wirken. Die klassische Ordnung der römischen Architektur wurde die Korinthia.

Mittelalter

Auch in der mittelalterlichen Architektur, die Säulenordnungen einsetzte, blieb die Korinthia dominant. Die Bauten der toskanischen Protorenaissance, weil sie als antik oder antikennah galten⁴, bestärkten für die Renaissance noch die Vorstellung von der Korinthia als klassischer Ordnung der Antike schlechthin. Im mittelalterlichen Rom war jedoch die Ionica ungewöhnlich beliebt. Sie war in zahlreichen Basiliken ebenso wie an Portiken von Kirchen und Botteggen verbreitet⁵. Die Dorica fand nur ausnahmsweise im Mittelalter Verwendung: eines der vereinzelt Beispiele bildet der Keuzgang von St. Paul vor den Mauern.

Die Säulenordnungen im frühen 15. Jahrhundert

Filippo Brunelleschi belebte den Gebrauch der Säulenordnungen neu. Antonio Manetti berichtet um 1480 von ihm: « conobbe bene la distinzione di ciascuna spezie, come furono Ionice, Dorice, Toscane, Corinte e Attice, e usò à tempi ed a' luoghi della maggior parte, dove gli pareva meglio, come ancora si può vedere negli edifici suoi »⁶. Diese Angaben sind bereits — wie Manettis ganzes Traktat — von Albertis Architekturtheorie beeinflusst⁷. Sie zeugen mehr von der literarischen Bildung des Autors als von der Baupraxis seiner Epoche.

-
1. Vitruv, *De architectura libri decem* IV 3 (1-2). Vgl. H. Knell, *Vitruvs Architekturtheorie*. Darmstadt 1985, p. 85.
 2. Ciriaco von Ancona nahm den Parthenon auf, aber die Kopien nach seinen Zeichnungen verändern oft die Säulenordnungen, bis eine Komposita herauskommt wie im Cod. Barberini. *Il libro di Giuliano da Sangallo*. Ed. C. Huel-sen, Vatikan 1910, pp. 41-43. B.L. Brown/D.E.E. Kleiner, « Giuliano da Sangallo's drawings after Ciriaco d'Anco-na: Transformations of greek and roman antiquities in Athens », *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, 1983, pp. 321-335.
 3. D. Mustilli, « Prime memorie delle rovine di Paestum », *Studi in Onore di Riccardo Filangieri*, Neapel 1959, Bd. III, pp. 105-121. Günther, *Studium*, p. 196.
 4. F. Rupp, *Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz*, Straßburg, 1912, pp. 22 ss. Z. Wazbiński, « Le polemiche intorno al Battistero fiorentino nel cinquecento », *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Florenz 1980, pp. 933-950.
 5. Berühmtestes Beispiel für Basiliken: S. Lorenzo f.l.m.; für Portiken: S. Lorenzo in Lucina, Botteggen der Casa Bonadies gegenüber der Engelsbrücke und an der Häuserzeile gegenüber der Fontana di Trevi (vgl. Abb. H. Günther, « Das Trivium vor Ponte S. Angelo », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21, 1984, p. 169. I. Voss bearbeitet jetzt « Die ionischen Kapitele vom 9. bis zum 13. Jahrhundert in Rom und Latium ».
 6. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*. Ed. D. De Robertis/G. Tanturli, Mailand, 1976, pp. 69 s.
 7. G. Tanturli, « Per l'interpretazione storica della vita del Brunelleschi », *Paragone*, 301, 1975, pp. 5-25, spez. 6-11.

Brunelleschi zeichnet sich gerade durch die weitgehende Vereinheitlichung der architektonischen Gliederung aus. Er und seine Zeitgenossen gebrauchten immer noch hauptsächlich die Korinthia, in Anlehnung teils an antike Vorbilder, teils auch an Architekturvorstellungen des 14. Jahrhunderts⁸. Daneben trat auch die Ionica auf, zumeist in Kreuzgängen und Bibliotheken oder in untergeordneter Position, besonders an Säulchen von Balustraden oder an Arkaden, die in übergreifende korinthische Pilasterordnungen eingestellt sind (Brunelleschis Barbadori-Kapelle, Donatellos Ludwigs-Tabernakel von Or S. Michele, Masaccios Trinitätsfresko). Für die Dorica kenne ich kein Beispiel in der Architektur des frühen 15. Jahrhunderts (vereinzelte Ausnahme in der Plastik : Donatellos Salome-Relief in Lille)⁹.

Manchmal treten in dieser Zeit Kapitelle auf, die der Dorica wohl ähnlich sind, sich jedoch keiner Ordnung sicher zuweisen lassen : Kapitelle in der Art der Kämpfer an der Laterne des Florentiner Doms (Abb. 3) nennen Serlio oder Gio. Ant. Rusconi komposit (Abb. 4)¹⁰. Sie sind nach Spolien von S. Reparata (Abb. 5) kopiert¹¹. Die Säulenkapitelle in Fresko der « Vita des Hl. Benedikt » aus dem Chostro degli Aranci der Badia in Florenz sind nichts anderes als umgekehrte attische Basen.

Die Dorica in der Frührenaissance

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts trat gelegentlich die Dorica auf. Leone Battista Alberti machte den Anfang am Palazzo Rucellai. Bernardo Rossellino wiederholte das Vorbild am Palazzo Piccolomini in Pienza und übertrug es, bereichert um Elemente vom Kämpfer der Florentiner Domlaterne, auf die Pfeiler im Dom von Pienza (Abb. 6). Luca Fancelli eiferte seinem Meister in Ospedale di S. Lorenzo in Mantua (1450-72)¹² nach. Um die gleiche Zeit fand die Dorica am Palazzo Venezia in Rom¹³ Verwendung (Abb. 7).

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam die Dorica geradezu in Mode : Sie verbreitete sich in der römischen Architektur unter Sixtus IV. (1471-84). Prominente Beispiele bilden das Ospedale S. Spirito, die Fassade von S. Maria del Popolo und später der Hof der Cancelleria oder der Palazzetto Turchi an der Via Papalis (1500) (Abb. 8)¹⁴. Gleichzeitig erschien die Dorica an florentiner Palästen (Hof des Palazzo Scala, 1473/80 ; Palazzo Cocchi, 1469/80, Abb. 9)¹⁵. Unter dem Einfluß Albertis und des Palazzo Venezia verwandte Giuliano da Sangallo die Dorica von Beginn seiner architektonischen Tätigkeit an fast gleichberechtigt mit den anderen Ordnungen (Palazzo Scala ? ; Sockel von Poggio a Caiano ; Untergeschoß des Palazzo della Rovere in Savona ; Loggia des

8. H. Burns, « Quattrocento architecture and the antique : some problems », *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*. Ed. R.R. Bolgar, Cambridge 1971, pp. 269-287.

9. H. Saalman, « Capital Studies », *The Art Bulletin* 40, 1958, pp. 113-137, spez. 118.

10. S. Serlio, *Tutte l'opere di architettura*, Venedig 1619 IV, fol. 184r-v. G.A. Rusconi, *Dell'architettura*, Venedig, 1590, p. 72.

11. P. Bargellini/G. Morozzi/G. Battini, *Santa Reparata. La cattedrale risorta*, Florenz, 1970, Abb. p. 34.

12. P. Carpeggiani, « La fortuna di un mito : Artisti e modelli fiorentini nell'architettura mantovana dell'umanesimo », *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Florenz, 1980, Abb. p. 821.

13. C.L. Frommel, « Francesco del Borgo : Architekt Pius II. und Pauls II. », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21, 1984, pp. 73-164, Abb. 76, 104, 113.

14. P. Tomei, *L'architettura a Roma del quattrocento*, Rom, 1942, pp. 115ss., 275ss., Abb. 205s. T. Magnuson, *Studies in roman quattrocento architecture*, *Figura* 9, 1958. G. Urban, « Die Kirchenbaukunst des Quattrocento zu Rom », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10, 1961/62, pp. 73-287. Frommel 1984, pp. 160s (Vicovaro, Konvent von S. Cosimato.)

15. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Florenz, 1972 I, pp. 529-536 ; II, pp. 603s. A. Tönnemann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, 1983, pp. 93-98, Abb. 126, 140-145. P. Sanpaolesi, « Architetti premichelangelo-schi toscani », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* N.S. 13/14, 1964/65, pp. 269-296.

Palazzo Gondi ; S. Maria delle Carceri. Abb. 10). Sein Bruder Antonio folgte später dem Beispiel (Hof des Kastells von Civita Castellana. Abb. 11)¹⁶. Francesco di Giorgio bevorzugte zeitlebens strenge Formen, die manchmal geradezu wie ein Nachklang später Zisterziensergotik wirken (Kreuzgang von S. Chiara in Urbino). Bereits in seinen urbinater Bauten verwandte er dorische bzw. dorisierende Stützen (Säulchen in den Fenstern von S. Bernardino. (Abb. 12), Pilaster im Bad des Herzogspalastes)¹⁷. Unter dem Einfluß von Francesco di Giorgio übertrug Cronaca die Dorica erstmals auf den Innenraum von S. Salvatore al Monte (ab 1487)(Abb. 13) und bevorzugte sie auch in der folgenden Zeit. Unter römischen Einfluß führten sie Meo da Caprino ab 1491 am Dom von Turin und Biagio Rossetti ab 1496 in S. Benedetto in Ferrara ein¹⁸. Giuliano da Maiano brachte sie anscheinend nach Neapel¹⁹. Ein besonders schönes Beispiel für die Verwendung der Dorica im späten 15. Jahrhundert in den Marken bildet S. Maria Maggiore in Orciano (Baccio Pontelli ?).

Gestaltung der Dorica in der Frührenaissance

Die dorische Ordnung zeichnet sich in der Baupraxis des 15. Jahrhunderts nur durch das besondere Kapitell aus, das aus Säulenhals, Echinus und Abacus besteht. Im übrigen erhielt sie stets die gleichen Glieder wie die anderen Ordnungen: das ionisch-korinthische Gebälk und die attische Basis, die schon im Mittelalter allgemein als Säulenfuß üblich war.

Verunklärung der Dorica in der Frührenaissance

Baupraxis

Oft verwischte sich die Grenze zwischen der Dorica und den anderen Ordnungen vollends.

Alberti verwandte gern ein Kapitell, das auf den ersten Blick dorisch wirkt, weil es sich aus Abacus, Echinus und Säulenhals ohne Blattdekor zusammensetzt (Fassaden von S. Maria Novella und S. Sebastiano. Abb. 14). Nach Albertis eigenen Maßstäben muß es jedoch eher als eine vereinfachte Sonderform der italischen Korinthia (mit Echinus) gelten, weil der Abacus in typisch korinthischer Weise eingebuchtet ist²⁰.

-
16. A. Bruschi, « L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo i.V., Bramante e l'antico autunno 1499 — autunno 1503 », *Bolettino d'Arte* 29, 1985, pp. 67-90.
17. R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, Florenz, 1946, Taf. 14. Ob der dorisch gegliederte Chor der Kapelle des Francesco di Giorgio zugeschriebenen Kastells von Taranto wirklich noch im Zustand von 1492 erhalten ist, scheint mir fraglich; vgl. R. Pane, *Il rinascimento nell'Italia meridionale*, Mailand, 1975-77 II, pp. 224s., Abb. 243-247.
18. Urban 1961/62. B. Hellerforth, *Der Dom von Faenza. Ein Beitrag zur Problematik der Basilika-Architektur in der 2. Hälfte des Quattrocento*. Diss. Bonn 1975, Abb. 75s., 84.
19. Palazzetto Aragonese, Capua. Pane 1975/77 II, pp. 14, 65, Abb. 40. Möglicherweise war die Gartenloggia von Poggio Reale dorisch. Vgl. D. Marshall, « A view of Poggio Reale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo », *Journal of the Society of Architectural Historians* 45, 1986, pp. 32-46. Weitere Beispiele für die Dorica in Neapel datieren bereits ins frühe 16. Jahrhundert, wie die Palazzi Di Capua und Beccardelli. Pane 1975-77 II, pp. 245s., 248s., Abb. 272s., 278s.
20. Vgl. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII 8. Ed. M. Theuer, Wien/Leipzig, 1912, p. 370, nach Vitruv IV 1 (11).

Vielfach entstanden mehr oder minder dorische Kapitelle einfach dadurch, daß ein an der Wand durchlaufendes Gebälk über Pilastern oder Pfeilern separiert wurde wie Kämpfer (so schon an den Seiten des Tempio Malatestiano, in der Vorhalle von S. Marco in Rom oder im Dom von Urbino und vielen anderen Bauten Francesco di Giorgios). Eindeutig als dorisch kann man solche Kapitelle sinnvoll nur dann identifizieren, wenn sie ein Gebälk oder Teile davon tragen und sich dadurch von einem vorgekröpften Gebälk oder Kämpfer unterscheiden (wie am Sockel von Poggio a Caiano, um 1485). Die Kapitelle der Säulchen in den Fenstern von S. Bernardino in Urbino (Abb. 12) leitete Francesco di Giorgio offenbar einfach von den Basen ab. Ihr Profil bildet ein Kymation statt Säulenhals mit Echinus. Die zitierte Darstellung in Chostro degli Aranci findet nicht nur in der Baupraxis des Mittelalters, sondern durchaus auch noch in der Frührenaissance Parallelen.

An den Ecken mancher Säulenreihen der Frührenaissance — so in Francesco Lauranas Hof des Herzogspalastes in Urbino (Abb. 15) und danach in Gubbio und am Palazzo Pretorio in Lucca²¹ oder in Giuliano da Sangallos Atrium von S. Maria Madalena dei Pazzi (Abb. 16) — verändern die Kapitelle ihre Form. Sie werden einfacher, weil die Säulen durch Pfeiler oder Pilaster ersetzt werden. Indem ionische oder korinthisch-komposite Kapitelle Voluten bzw. Blattschmuck ablegen, bleiben die Elemente der Dorica übrig, ohne daß ein Wechsel der Ordnungen gemeint ist. Ähnlich verbindet Raffael noch in Architekturdarstellungen der Zeit um 1503/04 ionische oder korinthisch-komposite Säulen unter Arkaden von Portiken mit Pilasterrücklagen, deren Kapitelle auf Voluten bzw. Blätter verzichten und dadurch dorisch wirken²². Eine andere Variante des unvermittelten Wechsels im Dekor von Kapitellen liefert kurze Zeit später der Hof des Pal. Besta in Teglio an der Adda. Die Kapitelle der oberen Loggia sind dorisch; an den Enden nehmen sie jedoch Eckvoluten auf wie korinthisch-komposite Kapitelle²³.

Architekturtheorie

Wahrscheinlich war die Verwendung verschiedener Kapitellformen zunächst garnicht unbedingt mit dem Gedanken an spezifische Ordnungen verbunden.

Alberti gelangt bereits in seinem Architekturtraktat (um 1452) zu einer treffenden Beschreibung der Säulenordnungen²⁴. Aber er richtet diese Abhandlung in erster Linie ausdrücklich an Maler und nicht an Architekten; die Architekten warnt er vielmehr davor, an den Ordnungen « wie durch Gesetze gebunden festzuhalten; sondern wir werden durch ihr Beispiel angeregt, durch neue, bessere Entwürfe gleiches oder womöglich noch größeres Lob zu ernten »²⁵.

Zudem sollte Albertis Leistung nicht zu der Annahme verleiten, die Architekten der Renaissance hätten von vornherein eine klare Vorstellung von den Stilen besessen. Alberti als Humanist und Architekt in einer Person, beides von herausragendem Format, war eine Ausnahme. Man darf auch aus der historischen Distanz in das emphatische Lob des Cristoforo Landino einstimmen, « De re aedificatoria » sei das Buch des

21. A. Haupt, *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana*, Mailand/Rom, 1930, Bd. I, Abb. 149-150.

22. « Verkündigung », von der Predella der Pala degli Oddi, Vatikan (1503), Tempel in der « Sposalizio » (1504). O. Fischel, *Raphael*, Berlin, 1962, Abb. 17a, 33.

23. G.C. Bascapè/C. Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, Mailand, 1965, Abb. 81-82.

24. Alberti, *De re aed.* VI 7-9. C. Grayson, « The composition of L.B. Alberti's « Decem libri de re aedificatoria », *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11, 1960, pp. 152-161.

25. *De re aed.* VI 13 zum VII. Buch, und I 9. Ed. Theuer, p. 337, 50.

Jahrhunderts. Aber bis 1485, als es im Druck erschien, war das Traktat anscheinend weitgehend unzugänglich. Der normale Humanist verfügte nicht über Albertis umfassende Kenntnis der antiken Architektur. Dem normalen Architekten fehlte die literarische Schulung, um Vitruv zu entschlüsseln. Die Beschreibungen der Säulenordnungen in den übrigen Architekturtraktaten der Frührenaissance sind noch weit vom Verständnis Vitruvs entfernt.

Die frühesten theoretischen Äußerungen zu den Säulenordnungen stammen anscheinend aus Mailand. Die Mailänder Dombauhütte löste schon im 14. und frühen 15. Jahrhundert eine auffallend intensive Beschäftigung mit Vitruv im ganzen Patriziat der Stadt aus. Aber die Ergebnisse, die um 1400 überliefert sind, klingen geradezu absurd²⁶. Die erste Erwähnung von Säulenordnungen in der Renaissance findet sich in dem Brief, mit dem Francesco Pizolpasso die Erneuerung von Castiglione Olona durch Kardinal Branda Castiglioni würdigt. Die Säulen der Pfarrkirche SS. Stefano e Lorenzo werden dorisch genannt, obwohl sie von den typischen Formen lombardischer Spätgotik geprägt sind (Abb. 17)²⁷. Man bleibt auf reine Spekulation angewiesen, um den Sinn dieser Bezeichnung zu erklären.

Filarete führt in seinem Architekturtraktat die drei griechischen Ordnungen auf²⁸. Aber sie besitzen alle die gleichen Glieder. Sie unterscheiden sich nur in den Proportionen und zusätzlicher, beliebiger Ausschmückung. Durchgehend nehmen sie das Kallimachos-Kapitell oder Varianten davon an. Die Ordnungen werden zunehmend schlanker und reicher im Dekor, und zwar kurioserweise in der Reihenfolge ionisch, korinthisch, dorisch. Die Dorica als prächtigste und eleganteste Ordnung wird generell für repräsentative Bauten empfohlen.

Selbst eine Persönlichkeit wie Francesco di Giorgio hatte die Anschauungen über die Materie noch nicht grundlegend gewandelt, obwohl er sich intensiv wie wenige mit Architekturtheorie beschäftigte und über eine Vitruv-Übersetzung verfügte. Francesco di Giorgio unterscheidet die Ordnungen ähnlich wie Filarete noch allein nach dem Kriterium der Proportionen²⁹. Allerdings beachtet er nun die vitruvianische Reihenfolge dorisch, ionisch, korinthisch. In der zweiten Version seines Traktates, gelangt Francesco di Giorgio dazu, zwischen den Kapitelltypen zu unterscheiden, die Vitruv dorisch, ionisch und korinthisch nennt. Aber er begreift sie noch nicht als Kriterium zur Unterscheidung der Ordnungen. Auch hier hält er sich ausschließlich an die Proportionen. Für ihn ist beispielsweise ein vitruvianisch ionisches Kapitell dorisch, wenn es flach ausfällt, und korinthisch, wenn es besonders hoch wird, etc. (Abb. 18)³⁰.

Für Basen und Gebälke aller Ordnungen beschreiben Filarete und Francesco di Giorgio durchgehend die gleichen Formen. In der zweiten Fassung seines Traktats zeichnet und bespricht Francesco di Giorgio ausführlich das Gebälk der Basilica Aemilia. Aber er ordnet es nicht der Dorica zu, sondern bezeichnet es nur als eine « sehr altertümliche » Sonderform³¹.

26. J.S. Ackerman, « "Ars sine scientia nihil est". Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan », *The Art Bulletin* 31, 1949, pp. 84-111.

27. Brief vom 5. I. 1432 an Gio Cervantes. T. Foffano, « La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso », *Italia Medioevale e Umanista* 3, 1960, pp. 153-187, spez. 182. J.B. Onians, *Style and decorum in sixteenth century italian architecture*. Diss. London 1968, pp. 225-244. Ders. 1988, p. 125s. Pizolpasso besaß ein Vitruv-Manuskript. A. Paredi, *La biblioteca del Pizolpasso*. Mailand 1961, p. 80.

28. A. Averlino gen. Il Filarete, *Trattato di architettura*. Ed. A.M. Finoli/L. Grassi, Mailand 1972, pp. 211-246. Taf. 32, 38. P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, 1963, pp. 93-97.

29. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. Ed. C. Maltese/L. Maltese Degrassi, Mailand, 1967, pp. 56-65, 90, 374-390, Taf. 24-27, 216-227.

30. *Op. cit.*, pp. 378s., Taf. 219.

31. « Alcune altre spezie di cornici assai antiche si trova, benché in rari loghi, e sono difficile a cognoscere per scritture per molti varii oscuri et ignoti vocabuli ; delle quali era ornato et terzo cinto del capitolio di Roma (Tabularium ?),

Auch sonst wurden im späten 15. Jahrhundert Säulenordnungen nur nach Proportionen klassifiziert. So gelten in einer Beschreibung des Septizoniums, die aus dieser Epoche stammt^{31a}, die Säulen des Untergeschosses als korinthisch, weil sie 9 Durchmesser hoch sind, dagegen diejenigen der beiden Obergeschosse trotz der verkehrten Supraposition, die sich so ergibt, als dorisch, weil sie nur 8 Durchmesser hoch sind. Dabei wird ausdrücklich bestätigt, daß die Kapitelle alle gleich waren (nach vitruvianischen Kriterien korinthisch). Immerhin hat sich hier Francesco di Giorgios Erkenntnis verbreitet, daß die Dorica stämmiger sei als die Korinthia.

Luca Pacioli geht noch 1509 von einer Art Einheitsordnung aus, die im Ganzen der Korinthia entspricht³². Die Unterscheidung zwischen den Ordnungen hält er für akademischen Ballast, der in der Baupraxis wenig nutzt. Als alleiniges Kriterium zur Unterscheidung nennt er die Kapitellformen: Das ionische Kapitell zeichne sich durch die Volute, das korinthische durch seine Proportionen, Blattdekor etc. aus. « Die Dorer machten ihre Kapitelle genauso hoch, aber nicht mit soviel Schmuck, sondern mit einem schlichten und einfachen Kalathos »³³. Nach diesen groben Merkmalen gehören die zitierten schmucklosen korinthisch-kompositen Kapitelle Albertis zur Dorica. Gebälk und Basis sind nach wie vor einheitlich, ionisch-korinthisch bzw. attisch. Den Metopen-Triglyphen-Fries beschreibt Pacioli, faßt ihn jedoch als eine Art von Brustwehr über dem Gebälk seiner Einheitsordnung auf³⁴.

Noch 1547 mußte Vignola dem bologneser Architekten Jacopo Ranuzzi entgegenreten, weil der ein freies ionisch-korinthisches Gebälk für dorisch hielt, und zeichnete zum besseren Verständnis ein regelrechtes dorisches Gebälk nach Serlios Vorbild³⁵.

Fortschritt der Dorica bei Giuliano da Sangallo

Vasari berichtet, Giuliano und Antonio da Sangallo hätten der Architektur « l'ordine dorico con miglior misure e proportione, che alla Vitruviana opinione e regola prima non s'era usato di fare » als Erbe hinterlassen³⁶.

Wirklich differenzierte Giuliano an S. Maria delle Carceri (ab 1485)³⁷ die Ordnungen konsequenter als je zuvor in der Baupraxis (Abb. 10). Er wies der Dorica am Außenbau eine einfache Basis mit nur einem Profil und ein schlichtes ionisch-korinthisches

et un altro difizio ruinato apresso alla chiesa di Santo Adriano in Roma (Basilica Aemilia)... » *Op. cit.*, pp. 388s., Taf. 226.

31a. Salzburg, Universitätsbibliothek, Ms. ital. M III 40, fol. 21r. A. Nesselrath, *Monumenta antiqua Romana, Antikenzeichnung und Antikenstudium*, Mainz, 1989, pp. 21-37.

32. L. Pacioli, *De divina proportione*, Venedig, 1509, fol. 23r-34v. Übers. C. Winterberg, Wien, 1889, pp. 286-337, 362-365. Spez. fol. 27r-28r, cap. IV und Abb. fol. 34r-v.

33. « Le doriche hano lor capitelli alti ala gia dicta misura e proportione, ma non con tanto ornamento ma puro e semplice tamburo overo timpano... » *Op. cit.*, fol. 29r, cap. VII.

34. « Poi sopra tutta questa compositione d'epistilio e cornice in l'ultimo apresso el tutto se pongano li trigraphi cioe certi pilastrelli con tre coste facti e doi canellati comme certe colonnette quadre... senza intervallo vacuvo ma masicio comme parapetti facti de bon lastroni... » *Op. cit.*, fol. 32r, cap. XVII.

35. *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola*, Vignola, 1974, p. 167.

36. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Ed. G. Milanesi, Florenz, 1878-85 IV, pp. 290s.

37. P. Brandinelli/S. Bardazzi/E. Castellani/F. Gurrieri, *S. Maria delle Carceri a Prati*, Florenz, 1978. P. Morselli/G. Corti, *La chiesa di S. Maria delle Carceri a Prato*, Florenz, 1982.

Gebälk zu, der Korinthia im Innern gab er dagegen aufwendige Basen mit doppelten Toroi und doppelten Trochiloi und ein reich profiliertes, prächtig dekoriertes Gebälk.

Diese Differenzierung orientiert sich allerdings noch weniger an theoretischen Prinzipien, sondern ahmt einfach antike Vorbilder nach: die Dorica das Kolosseum, die Korinthia den Tempel des Mars Ultor im Augustusforum³⁸. Dennoch bedeutet sie einen bemerkenswerten Schritt über die bisherige Baupraxis hinaus. Ohne Zweifel steht dahinter die Berührung mit der Architekturtheorie Albertis im Umfeld von Lorenzo il Magnifico, die den Bau in vieler Hinsicht prägte. Alberti verband Vitruvs Angaben mit einer Analyse antiker Bauten zur Abfassung neuer architektonischer Regeln. So beschreibt er für die Dorica die Gliederung der Basilica Aemilia.

Die strikte Unterscheidung der Ordnungen an S. Maria delle Carceri blieb zunächst ohne Nachfolge. Auch die dorisch-ionische Supraposition im Hof des Kastells von Civita Castellana (Abb. 11) zeugt vom Bestreben, die Ordnungen markanter als bisher zu differenzieren. Aber nach wie vor unterscheiden sich nur die Kapitelle auffällig voneinander.

Das ionisch-korinthische Gebälk verband Giuliano noch lange mit der Dorica: in den Entwürfen für eine Sängertribüne von 1505³⁹ und für die Torre Borgia (1513)⁴⁰ und in der Gondi-Kapelle in S. Maria Novella (1508). Selbst Baldassare Peruzzi kam beim Bau der Farnesina (ab 1505) noch nicht über dieses Stadium hinaus. Erst nach Bramantes Tod zog Giuliano die letzte Konsequenz, das vitruvianisch dorische Gebälk einzusetzen (Fassadenentwürfe für S. Lorenzo und für einen Rovere-Kardinal)⁴¹.

Die Säulenordnung des Tempietto

Bramante selbst plante wenige Jahre vor dem Tempietto, die Kreuzgänge von S. Ambrogio in Mailand mit verschiedenen Säulenordnungen einschließlich der Dorica zu gliedern. Auch hier erkennt man das Bestreben, zwischen den Spezies zu unterscheiden. Allerdings bleibt es beschränkt auf kleine Modifizierungen, und ob diese Modifizierungen wirklich auf Bramante zurückgehen, bleibt eine offene Frage⁴².

Der Gebrauch der dorischen Säulenordnung am Tempietto (um 1500/02)⁴³ folgt, wie wir sahen, einer allgemein zunehmenden Vorliebe für die Dorica. Erstmals wurde die Dorica jetzt jedoch mit ihren sämtlichen charakteristischen Gliedern ausgestattet. Vorallem kehrt erstmals seit der Antike das Gebälk mit dem Metopen-Triglyphen-Fries wieder. Die Frage ist zunächst, nach welchem Vorbild richtete Bramante die Dorica ein: kopierte auch er einfach antike Spolien oder orientierte er sich an Vitruvs Beschreibung? Die folgenden Angaben und Thesen zum Tempietto stützen sich auf die Ergebnisse meiner Dissertation über den Bau (Abb. 19).

38. G. Marchini, « Aggiunte a Giuliano da Sangallo », *Commentari* I, 1950, p. 38. Tönnemann, pp. 108ss., Abb. 176-181.

39. UA 283. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom, 1985, pp. 423-426.

40. UA 134. *Op. cit.*, pp. 453-455.

41. *Op. cit.*, pp. 468-489.

42. Vgl. den Beitrag von E. Werdehausen und C. Denker-Nesselrath zu diesem Kolloquium. A. E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms, 1990.

43. In Günther 1974, Anm. 19, ist die Argumentation meiner Dissertation zur Datierung um 1500/02 zusammengefaßt. Vgl. auch Anm. 76.

Gestaltung der Säulenglieder

Die Kapitelle des Tempietto sind mit allen Gliedern ausgestattet, die Vitruv angibt: Säulenhals, Echinus und drei Anuli, Abacus mit Kymation. Reine Zierelemente — wie bei der Basilica AEmilia die Rosetten im Säulenhals und der Eierstab als Echinus — fehlen.

Wie bei der Basilica AEmilia und in Albertis Beschreibung der Dorica ruhen die Säulen und Pilaster auf attischen Basen. Vitruv erwähnt im Zusammenhang mit der Dorica keine Basis. Diese Lücke ließ sich in der Renaissance als Fehlstelle auffassen. Allerdings lehrten die Halbsäulen des Marcellustheaters, obgleich sie hoch verschüttet waren, bereits Serlio⁴⁴, daß die Dorica manchmal wirklich ganz ohne Basen auskommen konnte.

Die Basen des Tempietto sind mit sämtlichen Gliedern ausgestattet, die nach Vitruv für die Attica und nach Alberti für die Dorica typisch sind und die ebenso zu den Basen der Basilica AEmilia wie zu den meisten Basen der Frührenaissance gehören. Allerdings hatte Alberti sehr treffend beobachtet, daß die Antiken an Rundtempeln auf Plinthen verzichteten. Er vermutet: « Das taten sie, weil sie einsahen, daß sich Viereckiges mit Rundem nicht vertrage⁴⁵. » Der Codex Coner (1513/15) wiederholt beim Grundriß des Rundtempels in Tivoli Albertis Beobachtung⁴⁶. Bramante entging sie anscheinend.

Das Gebälk des Tempietto gleicht manchen antiken Spolien⁴⁷, aber es vereint Elemente, die gewöhnlich nicht zusammengehörten in der Antike: das zurückhaltend profilierte Gesims, das zu den schlichten Kapitellen paßt, und andererseits den Architrav mit mehreren Faszien, der sich in der Antike zumeist mit einem reichen Gesims in der Art der Basilica AEmilia (Abb. 1) verband⁴⁸. Vitruv erwähnt keine Faszien, aber dies Schweigen konnte ähnlich wie bei den Basen als Fehlstelle aufgefaßt werden.

Vom Gesims erwähnt Vitruv nur eine sogenannte Corona mit einem Kymation darüber und einem Kymation darunter. « Alles übrige, Tympana, Simae, Coronae, soll so ausgeführt werden, wie es oben bei den ionischen Bauten beschrieben ist »⁴⁹. Bramante ordnet zwischen Corona und unterem Kymation noch eine Leiste mit eckigem Querschnitt an. Vielleicht war diese Leiste ursprünglich mit einem Zahnschnitt bemalt. Dann würde das gesamte Gesims demjenigen des Marcellustheaters (Abb. 2) entsprechen⁵⁰. Das Marcellustheater kann auch angeregt haben, das Gesims im Innern um ein weiteres Profil zu bereichern. Der Metopen-Triglyphen-Fries gleicht Vitruvs Beschreibung und findet viele Parallelen in der römischen Architektur — aber an einer bezeichnenden Stelle weicht er von den Spolien ab (s. unt.).

44. Serlio 1619 IV, fol. 139r.

45. De re aed. VII 7. Éd. Theuer, p. 366.

46. « Eiusdem templi basae columnarum non habent dados subpostos. » T. Ashby, « Sixteenth-century drawings of roman buildings », *Papers of the British School at Rome* 2, 1904, Nr. 24.

47. Vgl. z.B. Ashby, Nr. 75s.

48. Vgl. z.B. Ashby, Nr. 77.

49. Vitruv IV 3 (6).

50. Vgl. Ashby, Nr. 76.

Das Verhältnis der Säulenglieder des Tempietto zur Antike wird erst recht klar bei einer Untersuchung der Maße⁵¹. Sie ergibt sehr exakt ausgeführte Maße in *Palmi romani*⁵² und diverse einfache Proportionen. Die Proportionen sind offenbar mit Vitruvs Beschreibung abgestimmt. Allerdings hat Bramante Vitruv teilweise korrigiert, ähnlich wie es zuvor Alberti und später Serlio auf ihre Weise taten. Antike Spolien, vielleicht Alberti und andere Überlegungen scheinen ihn dabei geleitet zu haben.

Säulen und Pilaster haben die gleichen Maße. Der Durchmesser einer Säule und die Breite eines Pilasters sind an der Standfläche genau 2 palmi lang⁵³. Der Modul der Säulenordnung des Tempietto beträgt also gerade 1 palmo.

Der Säulenstamm ist 7 Durchmesser hoch⁵⁴. Einschließlich Kapitell und Basis sind die Säulen genau 8 Durchmesser hoch⁵⁵. Hier ging Bramante allem Anschein nach von einer falschen Interpretation Vitruvs aus. Vitruvs Text dazu ist eigentlich eindeutig und lag seinerzeit auch richtig emendiert vor⁵⁶. Trotzdem war Bramantes Irrtum unter Vitruv-Kennern verbreitet.

Nach Vitruv IV 1(8) soll die dorische Säule in ihrer endgültigen Gestalt 7 Durchmesser hoch sein. In Kapitel 3(4) folgt die Präzisierung: einschließlich Kapitell. Bei der Ionica läßt Vitruv offen, ob er mit Höhe nur den Stamm oder die gesamte Säule meint. Trotz Vitruvs nachträglicher Präzisierung nehmen Pellegrino Prisciani in seiner unpublizierten Abhandlung über Säulenordnungen (vor 1505) und Fra Giocondo in der kommentierten Abbildung zum ersten Kapitel des vierten Buches seiner Vitruv-Edition an, daß mit der Säulenhöhe von 7 Durchmessern nur der Stamm gemeint ist⁵⁷. Ebenso legte Giuliano da Sangallo Vitruv im *Taccuino Senese* aus⁵⁸. Noch Giovanni Battista da Sangallo folgte in seinen Vitruv-Illustrationen zunächst der gleichen Meinung (Abb. 20)⁵⁹. Also nach der üblichen Interpretation der Hochrenaissance entspricht die Säulenhöhe des Tempietto Vitruv. Erst nachträglich korrigierte Giovanni Battista seine Illustration: Er verkürzte die Säule und ersetzte in der Legende dazu, « Dorica sette teste senza el capitello », « senza » durch « con ». Alberti, sonst so exakt, klärt nie, ob Kapitell und Basis zur Säulenhöhe zählen. Serlio gibt der Höhe der gesamten dorischen Säule 7 Durchmesser; das geht aus seinen Holzschnitten, nicht aus dem Text hervor⁶⁰. Vignola dagegen gibt nur dem dorischen Säulenstamm 7 Durchmesser⁶¹. Er folgt also noch der Deutung Vitruvs, die zu Bramantes Zeit üblich war.

Dem dorischen Kapitell und ebenso der attischen Basis gibt Vitruv die Höhe von

51. Vgl. hinfort die vorzügliche, durch eigene Vermessungen geprüfte Aufnahme des Tempietto und seiner Glieder von P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Liège, 1849-1860 I, Taf. 103-105.

52. 1 pmo. rom. = 0,2234 cm.

53. 45 cm. Differenz ± 0.

54. 311 cm. Diff. 2 cm.

55. 358 cm. Diff. ± 0.

56. So schon in den Vitruv-Editionen von G. Sulpicio, Rom ca. 1486, und von Fra Giocondo, Venedig 1511, fol. 36v, und in der Vitruv-Übersetzung Francesco di Giorgios, Éd. Scaglia, p. 120.

57. Modena, Biblioteca Estense, Ms. & X. I. 6, fol. 31v. Zu Prisciani vgl. bes. A. Rotondò, Pellegrino Prisciani (1435 ca. – 1518), *Rinascimento* 11, 1960, pp. 69-110. G. Ferrari, Il manoscritto « Spettacula » di Pellegrino Prisciani, *La Corte el lo Spazio, Ferrara estense*, Rom, 1982, pp. 431-449. Vitruv 1511, fol. 33v. Allerdings handelt es sich hier um eine falsche Plazierung der Illustration, die eigentlich zu fol. 52v-53r gehörte.

58. *Taccuino Senese*, fol. 31v: Zeichnungen der Säulenordnungen nach Vitruv, jeweils mit den Beischriften: « ttutta 8 tteste doricha, cioè basa, capitello e 'l fuso », « ttutta 9 tteste ionicha », « ttuta 9 tteste 1/2 chorentta ». Die Legenden sind falsch und unsinnig transkribiert in R. Falb, *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena, 1899, p. 44s.

59. Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, fol. 44r.

60. Serlio 1619 IV, fol. 127r, 141r.

61. *Regole delli cinque ordini d'architettura* (Rom, 1562), Taf. 9.

einem halben Säulendurchmesser⁶². Beide zusammen entsprechen also einem Säulendurchmesser wie am Tempietto.

An den Kapitellen wird ebenfalls deutlich, daß Bramante Vitruv berücksichtigte. Hier regten antike Spolien eine leichte Änderung an : So flach, wie Vitruv die Kapitelle einrichten will, fallen sie in der griechischen Klassik und in der älteren republikanischen Architektur aus. Die meisten antiken dorischen Kapitelle, die in der Renaissance bekannt waren, haben eine beträchtlich größere Höhe und sind auch anders geformt, besonders ist der Säulenhals klar vom Stamm abgetrennt, während er früher nur von dünnen Rillen begrenzt war⁶³. Bramante hielt sich an die bekannte Form der Spolien, glich sie aber in der Höhe weitgehend Vitruv an. Wie Vitruv will, ist die Höhe des dorischen Kapitells dann genau dreigeteilt in Säulenhals, Echinus und Abacus⁶⁴. Alberti wollte das dorische Kapitell genau wie Vitruv proportionieren, also noch etwas flacher als Bramante⁶⁵.

Wir wollen hier nicht sämtliche Maße der Gliederung des Tempietto durchgehen. Aber das erstmals wieder verwandte dorische Gebälk soll noch betrachtet werden.

Der Architrav ist, wie Vitruv will, exakt einen Modul hoch und der Fries genau $1 \frac{1}{2}$ Moduli⁶⁶. Die Triglyphen sind, entsprechend Vitruvs Angaben, 1 Modul breit⁶⁷. Auch die Details, Taenia, Guttae, Leiste über den Triglyphen, Schlitze und Stege der Triglyphen, richten sich nach Vitruv. Nur die Breite der Metopen folgt nicht exakt Vitruvs Regel : Statt $1 \frac{1}{2}$ Moduli, d.i. 34 cm, sind sie nur 31 cm breit. Die Differenz beträgt 3 cm. Sie ist also nicht affallend groß, und man könnte sie damit entschuldigen, daß der Umfang des Frieses vorgegeben war. Aber dieser Entschuldigung bedarf es garnicht. Die Differenz läßt sich als gezielte Korrektur an Vitruv nach dem Vorbild antiker Spolien erklären.

Vitruv berichtet, daß die Triglyphen sogenannte Kapitelle haben, die $\frac{1}{6}$ ihrer Breite hoch sind⁶⁸. Er sagt nicht, daß sich diese « capitula triglyphi » an der Oberkante der Metopen fortsetzen sollen. Wie der Fries nach Vitruv, streng genommen, aussieht, zeigt der entsprechende Holzschnitt in Fra Giocondos Vitruv-Edition (Abb. 21)⁶⁹. Nach dem Zeugnis aller antiken Spolien setzt sich der Streifen an der Oberkante des gesamten Frieses fort. Die Spolien lehren aber auch, daß das Bildfeld der Metopen quadratisch sein soll. Das Bildfeld der Metopen des Tempietto ist um das « capitulum triglyphi » niedriger als die Gesamthöhe des Frieses von $1 \frac{1}{2}$ Moduli. Wenn das Bildfeld quadratisch sein soll, muß die Breite der Metope entsprechend vermindert sein. Das « capitulum triglyphi » ist nach Vitruv $\frac{1}{6}$ Modul hoch, d.i. fast 4 cm. Am Tempietto ist es 3 cm hoch. Dem entspricht gerade die Verminderung der Breite der Metopen ! Auch Alberti, Serlio oder Giovanni Battista da Sangallo korrigierten Vitruv an dieser Stelle : Sie haben jedoch die Höhe des Frieses um die « capitula triglyphi » vergrößert⁷⁰. Wie unharmonisch ein Fries ohne entsprechende Korrektur wirkt, zeigt eine Studie des Aristotele da Sangallo zur dorischen Säulenordnung (UA 508).

62. Vitruv IV 3 (4), III 5 (1).

63. Vgl. als Beispiele für den üblichen römischen Typ : Ashby 1904, Nr. 119, 120a-c, 121, 122 ; und für den älteren Typ : Nr. 120d, 123. Die Unterscheidung dieser Typen spielte um 1513 in der Diskussion um die Unterscheidung von dorischer und tuskischer Säulenordnung eine Rolle. Vgl. H. Günther, « Gli ordini architettonici : rinascita o invenzione ? Il », *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del Cinquecento*, Rom, 1985, pp. 272-310.

64. 9 cm × 9 cm × 9,5 cm. Die Gesamthöhe des Kapitells ist mit 27, 5 cm ca. 5 cm höher als der untere Säulenradius.

65. De re aed. VII 8, Éd. Theuer, p. 367.

66. Architrav : 23 cm. Diff. ± 0 ; Fries : 31 cm. Diff. 2 cm.

67. 20 cm. Diff. 2 cm.

68. Vitruv IV 3 (6).

69. Vitruv 1511, fol. 37r.

70. De re aed. VII 7, Éd. Theuer, p. 373. Serlio 1619 IV, fol. 140v. Rom, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50 F 1, fol. 47v.

Maßverhältnisse der Säulenordnung in der Ringloggia. Rekonstruktion

Bramantes minutiöse Korrektur am Metopen-Triglyphen-Fries des Tempietto wirft die Frage auf, wie der Fries der Ringloggia ausgesehen hätte, die nach Bramantes Plan den Tempietto umgeben sollte.

In meiner Dissertation habe ich die Ringloggia wie in Abb. 22 rekonstruiert. Damals versäumte ich aber, die Maßverhältnisse der Details zu rekonstruieren. Das habe ich inzwischen nachgeholt, und das Ergebnis scheint mir die Rekonstruktion zu bestätigen. Ich will hier nur kurz den Ausgangspunkt der Kalkulation und das Endergebnis mitteilen: Der Durchmesser des Säulenkranzes der Ringloggia sollte doppelt so groß wie derjenige der Peristase des Tempietto sein. Um zu bestimmen, wie groß genau der Umfang des Gebälkes der Ringloggia sein sollte, sind gewisse Modifizierungen zu berücksichtigen, die von der Peristase des Tempietto abhängen. Die Säulen der Ringloggia sollten ohne Stylobat direkt auf dem Boden des Hofes ansetzen und sollten um ein Viertel höher als die Säulen des Tempietto sein. Entsprechend sollte auch die Höhe des Gebälkes um ein Viertel wachsen.

Unter diesen Voraussetzungen ergibt sich, daß der Fries der Ringloggia wie beim Tempietto 1 1/2 Moduli (von den Säulen in der Ringloggia) hoch sein sollte. Jedes Interkolumnium umfaßt demnach fünf Triglyphen von 1 Modul Breite und fünf Metopen, die fast 1 1/2 Moduli breit sein sollten. Nach meiner Rechnung sollten jedoch wieder jeweils 3 cm zur vollen vitruvianischen Breite der Metopen fehlen. Das entspricht mit einer Differenz von 1 cm der Höhe der « capitula triglyphi » in der Ringloggia. Also Bramante wollte an der Ringloggia Vitruv genauso wie am Tempietto korrigieren.

Der Tempietto und die Architekturtheorie. Zusammenfassung

Bramante konnte das Hofprojekt nicht frei planen⁷¹. Der Gesamtdurchmesser des Hofes und der Durchmesser der Cella des Tempietto waren durch alte Bauten determiniert. Der Tempietto und das ganze Hofprojekt sind im Grundriß und Aufriß einheitlich nach einem Maßsystem ausgerichtet, dem das Verhältnis 1 × 2 zugrunde liegt⁷². Es bestimmt auch Höhe und Umfang der Peristase des Tempietto und der geplanten Ringloggia. Man wundert sich, daß es unter diesen Gegebenheiten überhaupt möglich war, eine so regelrechte dorische Säulenordnung auch noch mit einem Modul von gerade 1 Palmo zu realisieren.

Um die Maßverhältnisse des Tempietto und die Korrespondenzen mit der Ringloggia zu ermitteln, muß Bramante nach meiner Vorstellung ähnlich « unendliche » Berechnungen angestellt haben, wie er nach Vasari Zeichnungen für St. Peter anfertigte. Jedenfalls sollte deutlich werden, daß Bramante am Tempietto nicht einfach antike Bauten nachahmte wie Giuliano da Sangallo an S. Maria delle Carceri. Am Tempietto und am gesamten Hofprojekt sollte die vitruvianische Dorica regelrecht demonstriert werden.

Diese Analyse der Säulenordnung entspricht dem gesamten Charakter des Tempietto. Schon in der Renaissance war der Tempietto berühmt wegen seiner engen Annäherung an die Antike. Palladio bildete ihn als einziges modernes Werk in seinem Buch über die antiken Tempel ab⁷³.

So auffällig antikisierend wirkt der Tempietto wegen der Peristase. Palladio unter-

71. Vgl. die Zusammenfassung der Ergebnisse meiner Dissertation in Günther 1974, pp. 489-494, 498.

72. *Op. cit.*, p. 495, 498.

73. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig, 1570 IV, p. 64-66.

scheidet ganz treffend zwischen antiken und christlichen Heiligtümern danach, daß die einen die Säulengänge innen, die anderen außen hätten⁷⁴. Alle übrigen Elemente des Tempietto weichen jedoch von der Antike ab: Die runden Peripteroi der Antiken haben keinen Tambour; sie haben weder im Innern noch in der Peristase Pilastergliederungen; sie sind nicht dorisch, sondern wie die meisten römischen Tempel korinthisch gegliedert⁷⁵.

Der Tempietto und das Hofprojekt bilden im Ganzen eine bewußte Demonstration regelrechter Architektur. Die Disposition in konzentrischen Kreisen, das übergreifende Maßsystem und die Aufteilung in acht Achsen entsprechen den architektonischen Ordnungsprinzipien der Renaissance. Die Disposition des Tempietto folgt Vitruvs Beschreibung des runden Peripteros.

Spätere Verwendung der Dorica in Bramantes Architektur

Die besondere Disposition des Hofprojektes und die Nachahmung von Vitruvs Beschreibung des runden Peripteros waren mit den besonderen Bedingungen des Auftrags verknüpft und blieben eine Ausnahme. Die Dorica jedoch wiederholte Bramante gleichzeitig am Palazzo Caprini (ab ca. 1500/01)⁷⁶. Sie wurde zu seiner bevorzugten Ordnung. In der folgenden Zeit richtete er das Gesims allerdings nicht mehr nach dem Vorbild des Marcellustheaters ein, sondern orientierte sich wie Alberti an der Basilica Aemilia (Cortile del Belvedere, Altarhaus für St. Peter und, soweit man urteilen kann, Chor von St Peter)⁷⁷. Das fiel bereits Antonio Labacco auf⁷⁸. Der Vorzug dieser Variante lag für Bramante darin — so erkläre ich den Wandel —, daß sich die Dorica damit auch im Gesims von den übrigen Ordnungen unterscheidet.

Die Erneuerung der vitruvianischen Säulenordnungen durch Bramante

Die Einführung der regelrechten Dorica am Tempietto beinhaltete mehr als nur die Korrektur einiger Details. Erst Bramante belebte wieder die Dorica, die völlig individuell gestaltet ist, die durch ihre besonderen Glieder im Ganzen einen Charakter erhält, der sie von den anderen Ordnungen unterscheidet, eine Dorica, die sich durch

74. *Op. cit.* IV, p. 10.

75. Vgl. etwa die Darstellungen der Rundtempel in Tivoli und am Forum Boarium in Rom im Cod. Barberini des Giuliano da Sangallo, fol. 37r, 42r-43r.

76. C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973 II, pp. 80-87. Dort wird die frühere Datierung um 1510 korrigiert, die wegen der Ähnlichkeit der Gliederung für G. De Angelis d'Ossat letztlich das zentrale Argument bildete, um auch den Tempietto um 1510 zu datieren. Vgl. G. De Angelis d'Ossat, « Preludio romano del Bramante », *Palladio* N.S. 16, 1966, pp. 83-102.

77. Vgl. Ashby, Nr. 78s., 71. A. Ghisetti Giavarina, « La Basilica Emilia e la ricostruzione del dorico nel rinascimento », *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* 29, 1983, pp. 9-36.

78. « Bramante architetto lo imitò molto in divers' opere, come chiaro si vede... » A. Labacco, *Libro appartenente a l'architettura*, Rom, 1552, Legende zur Basilica Aemilia, mit Bezug auf die Gliederung. Schon W. Ryff hebt in seiner Vitruv-Edition, die 1548 in Nürnberg erschien, (f. 132v) eigens hervor, daß Bramante am Cortile del Belvedere Mutuli über die Triglyphen gestellt habe.

Strenge auszeichnet gegenüber der eleganten Ionica und der festlichen Korinthia, die, wie Vitruv will⁷⁹, männlich wirkt gegenüber der frauenhaften Erscheinung der Ionica und der jungfräulichen Leichtigkeit der Korinthia.

Bramantes Neuerung berührt nicht nur die Dorica, sondern betrifft den gesamten Kanon der Säulenordnungen. Erst Bramante trennte sich vollständig von der Säulenordnung der Frührenaissance, die zwar in den Kapitellen variieren kann, aber im gesamten Charakter ziemlich einheitlich bleibt. Statt dessen ging er über zu mehreren Säulenordnungen, die sich, wie Vitruv will, in den Einzelheiten wie im ganzen Charakter grundlegend voneinander unterscheiden.

Die Säulenordnungen stellten in der Antike mehr dar als bloß formale Variationen von architektonischen Details. Sie standen eigentlich für verschiedene Stillagen der Architektur. Vitruv beschreibt diese Stillagen als männlich-kräftig bzw. heroisch, mädchenhaft-grazil und matronenhaft. Ähnlich wie in der Architektur unterschied die Antike auch in anderen Künsten Stillagen bzw. Modi, so besonders in Dramatik, Rhetorik und Musik⁸⁰. Allgemein zeichneten sich drei hauptsächliche Stillagen ab: einerseits eine ernste, strenge, gemessene, geistig und sogar moralisch anspruchsvolle, auf der anderen Seite eine freundliche, fröhliche, gefällige, ohne geistigen Tiefgang und zwischen den beiden Extremen eine oder mehrere mittlere. Die Dorica, die Vitruv beschreibt, entspricht der ersten von diesen Stillagen. Denn sie ist streng in der Erscheinung; sie ist so kompliziert in der Anwendung, daß Vitruv von ihrem Gebrauch abrät; und sie ist theoretisch anspruchsvoll in der Wiedergabe der ursprünglichen Struktur des Tempelbaus, während die Korinthia einfach hübsche Natur-oder Dekorformen imitiert. Der ernste Stil, der auch in der Musik dorisch genannt wurde, hielt in antiker Dramatik und Musik gewöhnlich den ersten Rang. Diese Wertung war in der Hochrenaissance gut bekannt. Vielleicht wurde sie manchmal auch auf die Architektur übertragen⁸¹. Damit könnte dann die wachsende Vorliebe für die Dorica zusammenhängen, die sich um 1500 trotz Vitruvs Reserve ihr gegenüber abzeichnet.

Daß Bramante sich wirklich mit dem Kanon der Säulenordnungen beschäftigte, kündigt sich bereits am Konvent von S. Ambrogio an und manifestiert sich großartig an der Wendelrampe des Belvedere⁸². Hier kommt programmatisch zum Ausdruck, daß die Gestaltung der einzelnen Säulenglieder einer Gesetzmäßigkeit folgt, die den gesamten Kanon der Ordnungen übergreift. Schon Serlio, Guillaume Philandrier und Vasari bewunderten, daß Bramante an der Wendelrampe den Kanon der Säulenordnungen demonstrierte⁸³. Serlio urteilt deshalb, « che Bramante non habbia fatto ne la più bella, ne la più artificiosa architettura di questa »⁸⁴.

79. Vitruv IV 1 (6-8).

80. A. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914 I, p. 149. Danach: J. Bialostocki, Das Modusproblem in der bildenden Kunst, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1961, p. 131s. Korrigierend: A. Horn-Oncken, *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie*, Göttingen, 1967, 102s. Neuerdings: G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln, 1986, p. 76s. (zu Vitruv). G. Germann, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt, 1980, p. 108. Vgl. auch E.R. Curtius, Die Lehre von den drei Stilen im Altertum und Mittelalter, *Romanische Forschungen* 64, 1952, 177-208.

81. J. Onians meint neuerdings, in Bildern aus der Epoche um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert zu erkennen, daß antike Architektur reich und korinthisch, christliche Architektur dagegen schlicht und dorisch dargestellt worden sei, was er für eine moralische Wertung hält. Wenn Onians Beobachtung zutrifft, würde sie eventuell bekräftigen, daß die Dorica nach dem Vorbild der Moduslehren in den übrigen Künsten aufgewertet wurde in der Renaissance. Allerdings gibt es bisher noch zu wenig Beispiele, die Onians Beobachtung bestätigen, und einige markante Gegenbeispiele. J. Onians, « Storia dell'architettura e storia della religione: Bramante, Raffaello e Baldassare Peruzzi », *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del Cinquecento*, Rom, 1985, pp. 131-147.

82. C. Thoenes, « Bramante und die Säulenordnungen », *Kunstchronik* 30, 1977, p. 62s.

83. Serlio 1619 III, fol. 120r. G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Rom, 1544, fol. 296s. Vasari-Milanesi IV, p. 158.

84. *Loc. cit.*

Bramantes Kanon der Säulenordnungen wird mit Modifizierungen in Serlios vier-tem Buch beschrieben⁸⁵. Serlio feiert Bramante als denjenigen, « che suscitava la buona architettura che dagli antiqui fino a quel tempo era stata sepulta », und nennt ihn wiederholt « inventore e luce della buona e vera architettura »⁸⁶. Für die Gestaltung der Säulenordnungen, speziell der Dorica, beruft er sich auf Bramantes Architektur, wo ihn Vitruv im Stich läßt⁸⁷.

Was Alberti in der Theorie leistete, einen Kanon der Säulenordnungen aufzustellen, verwirklichte Bramante in der Baupraxis. Albertis Kanon der Säulenordnungen fand kaum direkte Nachfolge. Bramante bewirkte dagegen eine weitreichende Umwälzung in der Architektur.

Die Frührenaissance gelangte, soweit man sieht, nicht zu einer Verbindung von Baupraxis und vitruvianischer Theorie. Alberti selbst ist das beste Beispiel für diese Diskrepanz. In der Architektur der Hochrenaissance konzentrierte sich dagegen ein besonderes Interesse darauf, Baupraxis und vitruvianische Theorie zur Deckung zu bringen. Das gelang erstmals am Tempietto. Hier verwirklichte sich, was die Renaissance stets erstrebte: die Antike zu übertreffen « se ne la grandezza nò, almeno ne la intelligentia con miglior arte »⁸⁸. Welche Bedeutung in diesem Kontext den Säulenordnungen zukam, geht etwa aus Manettis Bericht über die Frühzeit der Architektur hervor, « dove non poteva fare che non apparissono gran disordini, perchè gli ordini non erano ancora in uso »⁸⁹.

Schlußbetrachtung

Stereotype Wiederholungen der Regeln in späteren Zeiten erwecken manchmal den Eindruck, « que ce système de mesures d'ordres vitruviennes et rigoureuses semble n'avoir été inventé que pour conduire à la monotonie et étouffer le génie » (D. Diderot)⁹⁰. Nachdem Serlio die Säulenordnungen für jedermann leicht zugänglich gemacht hatte, verlor ihre regelrechte Anwendung an künstlerischer Originalität. Besonders effektvolle Anordnungen und Formen der Säulen wurden fortan oft gesucht. Bramante selbst begann schon am Cortile del Belvedere und am Chor von St. Peter mit den Proportionen der Ordnungen unkanonisch zu experimentieren.

Aber die Erneuerung der Ordnungen bildete eine mühsam erkämpfte Errungenschaft und vollzog sich in einem langwierigen Prozeß, der ganz individuelle Ergebnisse hervorbrachte. Man wird den Qualitäten des Tempietto und der Architektur der Hochrenaissance in allgemeinen erst dann gerecht, wenn man sich die Mühe macht, im Einzelnen nachzuvollziehen, wieviel Ingenium seinerzeit darauf verwandt wurde, architektonische Theorie und Praxis zusammenzubringen. Erst dann erkennt man wirklich, was Vasari gemeint haben mag, als er urteilte: « se pure i Greci furono inventori della architettura, e i Romani imitatori, Bramante non solo imitandogli con invenzion nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all'arte, la quale per lui imbellita oggi veggiamo⁹¹. »

85. Vgl. H. Günther, « Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio », *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, 1988, pp. 227-246.

86. Serlio 1619 III-IV, fol. 64v, 117v, 118r, 139r.

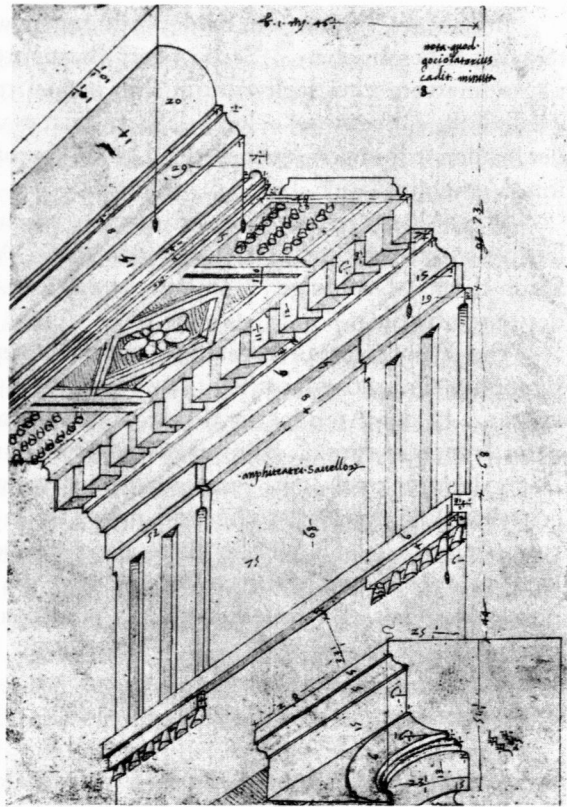
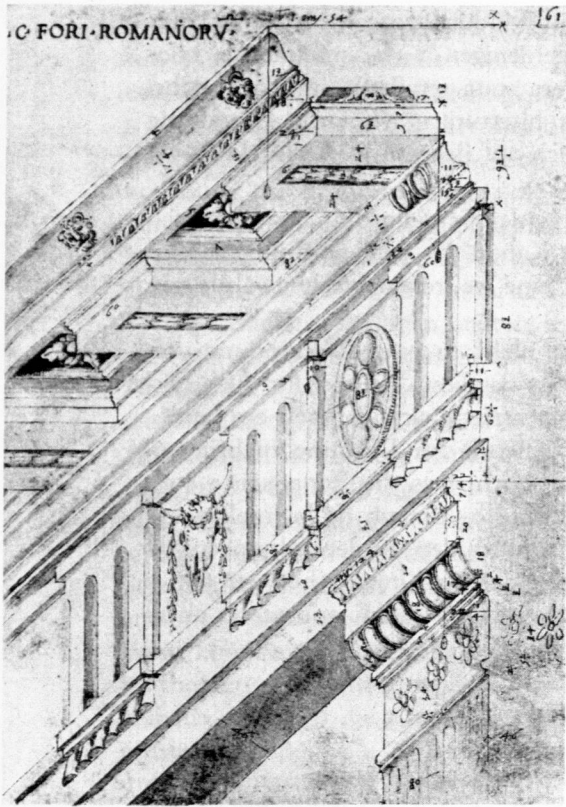
87. *Op. cit.*, IV, fol. 139r.

88. S. Serlio, *Il quarto libro*, Venedig 1540, Widmung an Alfonso d'Avalos. Vgl. T. Buddensieg, « Criticism of ancient architecture in the 16th and 17th centuries », *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*. Éd. R.R. Bolgar, Cambridge, 1976, pp. 335-348.

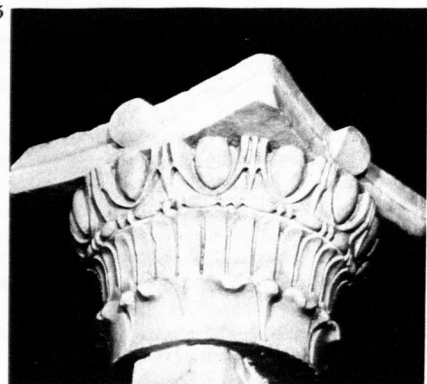
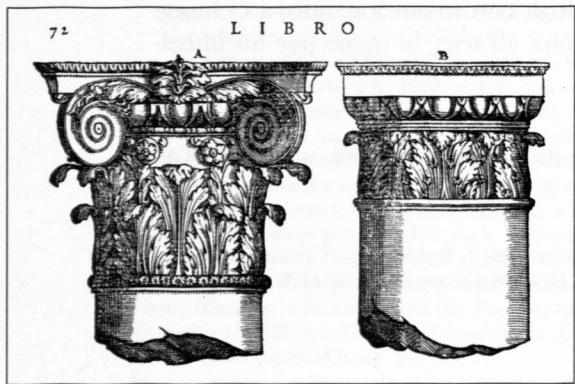
89. Vita di F. Brunelleschi 1976, p. 74.

90. D. Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, 1968, p. 730.

91. Vasari-Milanesi IV, p. 146.

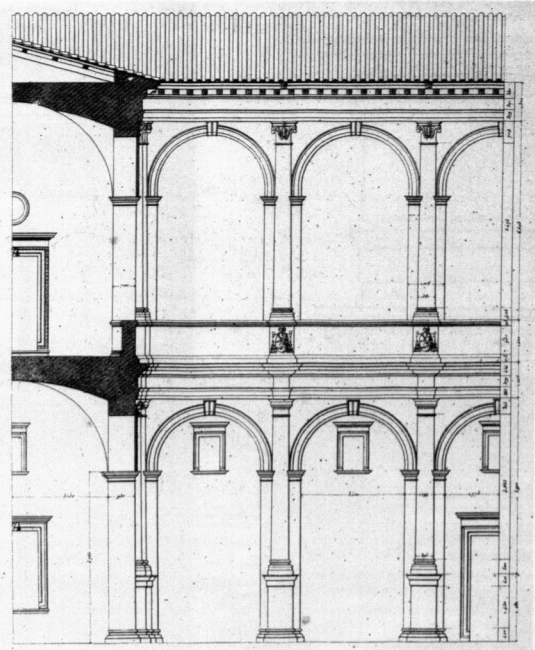


1. Basilica Aemilia, Architekturglieder (cod. Coner).
2. Marcellustheater, Architekturglieder im Erdgeschoß (cod. Coner).
3. Florentiner Dom, Kämpfer der Laterne.
4. G.A. Rusconi, komposite Kapitelle.
5. S. Reparata, Kapitell.



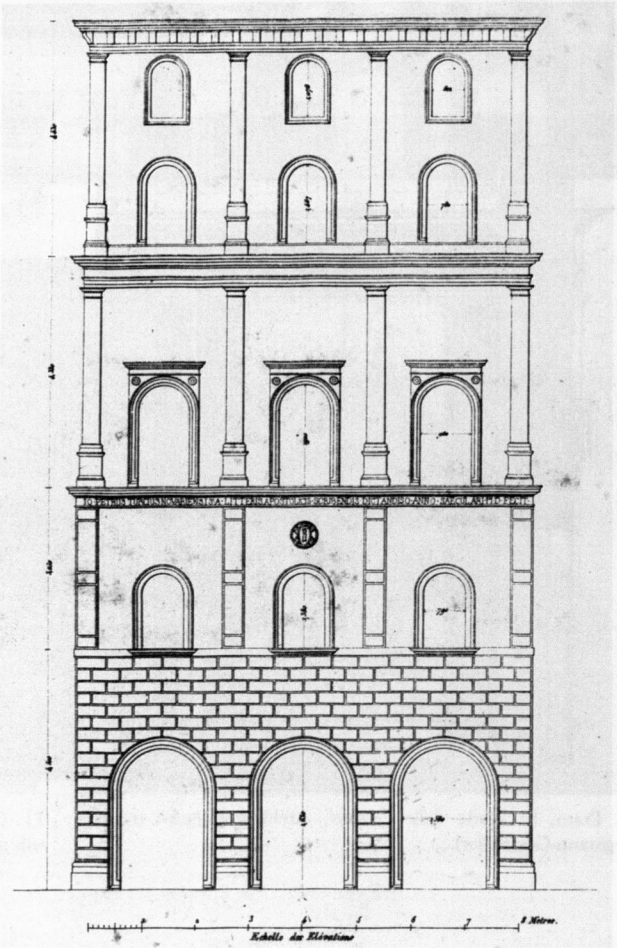


6

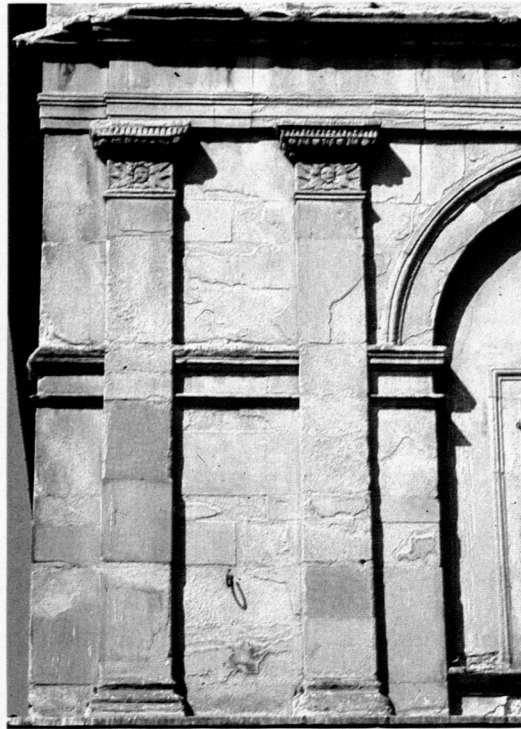
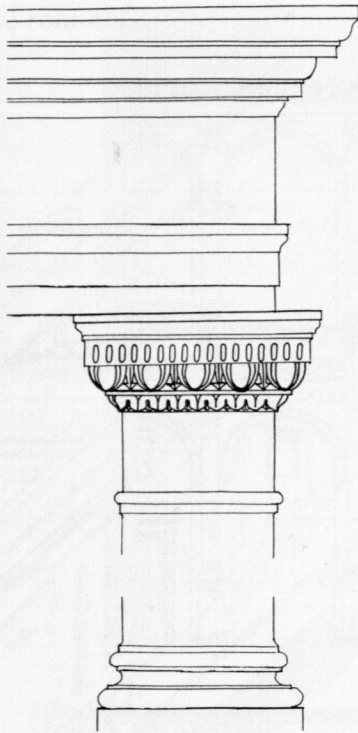


7

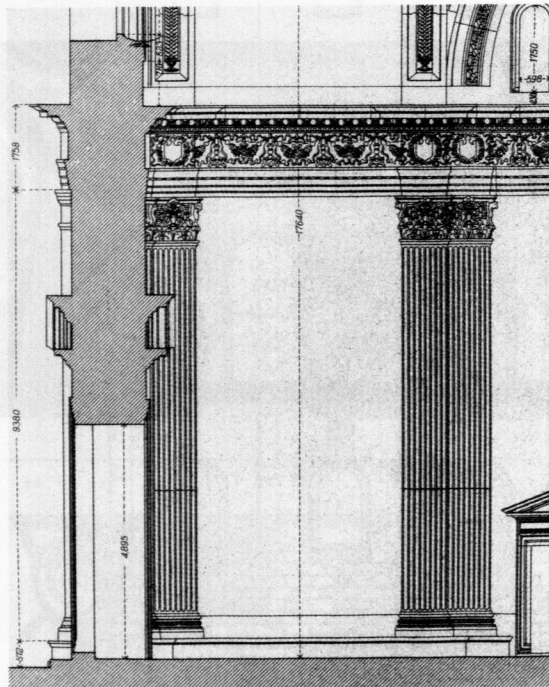
8



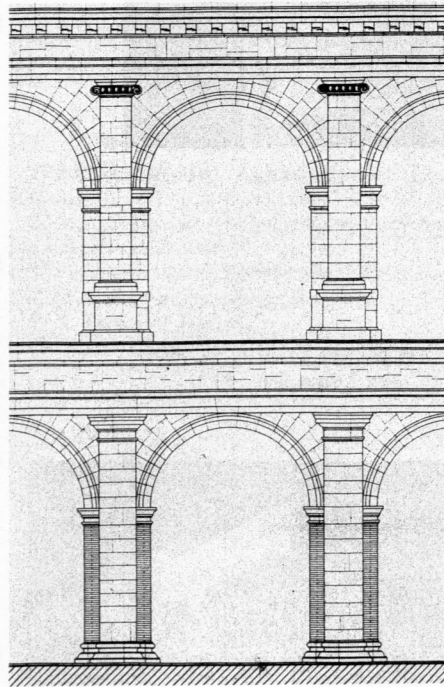
- 6. Pienza, Pfeiler im Dom.
- 7. Rom, Gliederung im Hof des Pal. Venezia (nach Letarouilly).
- 8. Rom, Palazzetto Turchi (Aufriß nach Letarouilly).



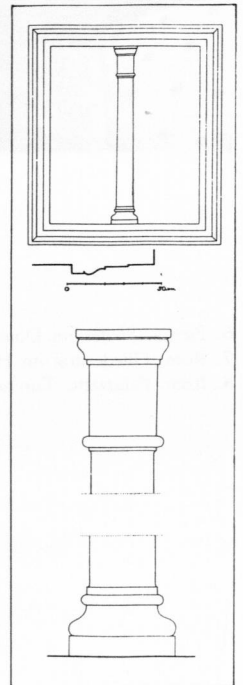
9a und b. Florenz, Gliederung an der Front des Pal. Cocchi.



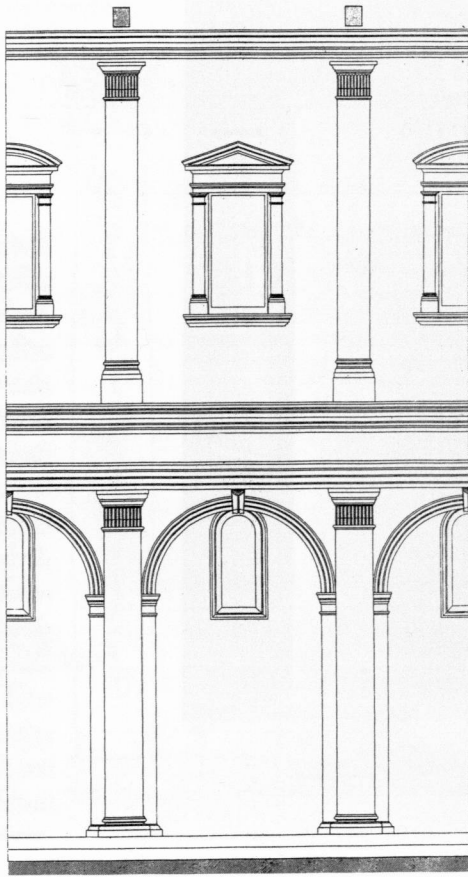
10. Prato, S. Maria delle Carceri, Architekturglieder (nach Stegmann-Geymüller).



11. Civita Castellana, Gliederung im Hof des Kastells (nach Bruschi).



12. Urbino, S. Bernardino, Fenster (nach Papini).



13

13. Florenz, S. Salvatore al Monte, Gliederung (nach Stegmann-Geymüller).

14a. und b. Florenz, S. Maria Novella, Mantua, S. Sebastiano :
Kapitelle der Fassaden.



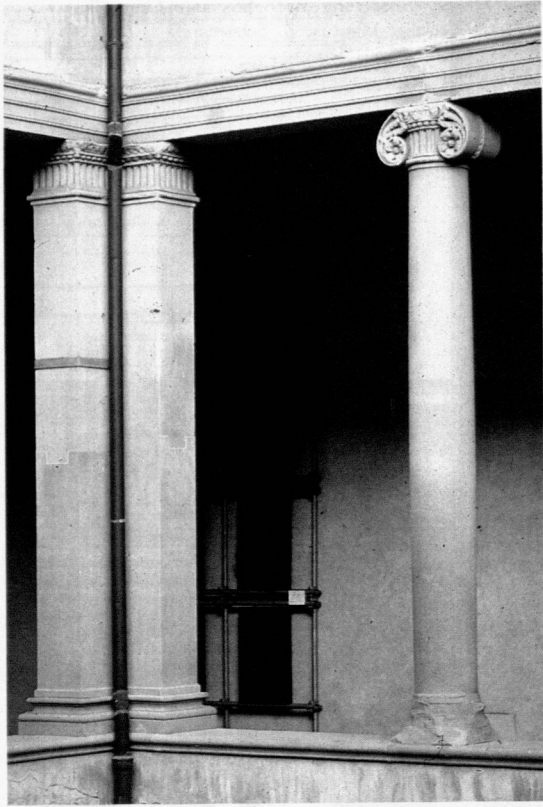
14a

14b



15



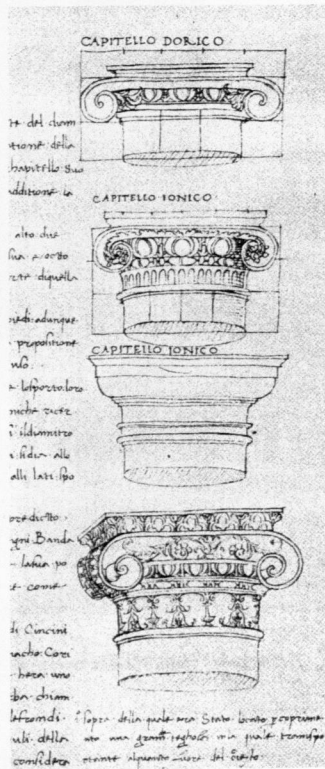


16

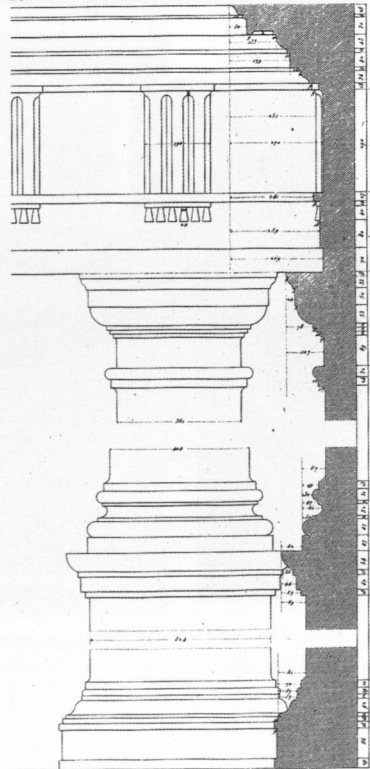


17

18



19

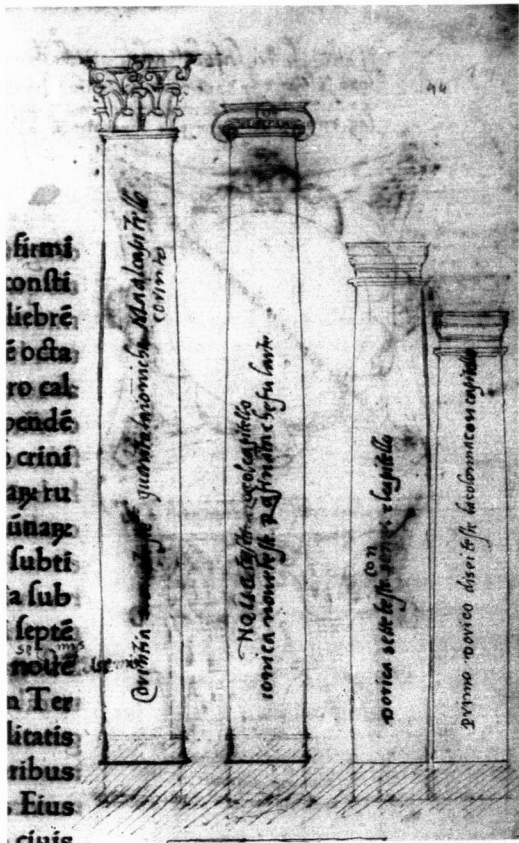


16. Florenz, S. Maria Maddalena dei Pazzi, Eckgliederung im Atrium.

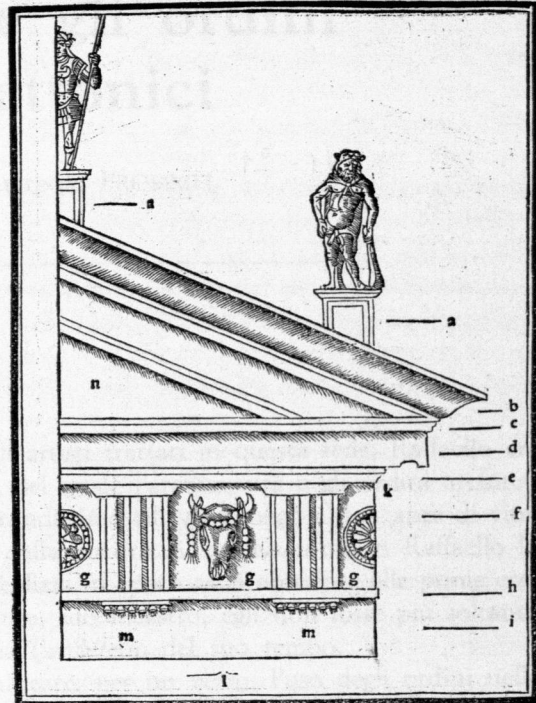
17. Castiglione Olona, Pfarrkirche SS. Stefano e Lorenzo.

18. Francesco di Giorgio, Kapitelltypen (cod. Magliab. II. I. 141, fol. 33 r).

19. Gliederung an Bramantes Tempietto (nach Letarouilly).



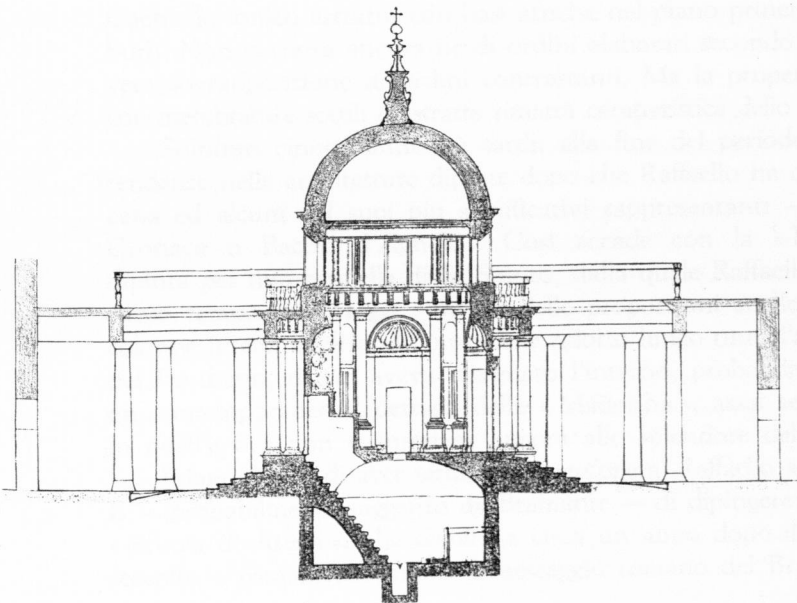
20



Triglyphis ita collocatis, methopæ q̄ sunt iter triglyphos, æ que altæ sunt, q̄
 lōgæ. Itē i extremis angulis semimethopia sunt imp̄ssa dimidia moduli lati/
 tudie, ita. n. erit vt oīa vitia et methopæ et iter colūniarū et lacūariarū, q̄æ q̄

21

22



20. Giovanni Battista da Sangallo, die Proportio-
 nen der Säulenordnungen nach Vitruv. Illustratio-
 nen zur ersten Vitruv-Edition.
 21. Fra Giocondo, Dorisches Gebäck nach Vitruv.
 Vitruv-Edition 1511.
 22. Bramantes Hofprojekt um den Tempietto,
 Rekonstruktion.