



Frank Zöllner

Architektur als Vision und Traum. Das Frontispiz bei Barbaro, Perrault und Galiani

Nicht alle Theorie ist grau, schon gar nicht, wenn sie so schön bebildert daherkommt wie in der Kunstliteratur des 16. bis 19. Jahrhunderts.¹ Paradebeispiele für diesen Triumph sinnlicher Anschauung und visionärer Schau über die Ausdruckskraft des gedruckten Wortes und die realen Möglichkeiten auf dem Bauplatz finden sich in zahlreichen Architekturbüchern seit der Renaissance. Die sinnfälligen Illustrationen dieser Traktate stehen gelegentlich in einem gewissen Kontrast zu den oft zähen Abhandlungen, deren Erläuterung sie dienen. Die Bilder ergänzen nicht nur den Text, sie drücken bisweilen mehr aus als das geschriebene Wort. Hierbei sind es besonders die Frontispize und Vignetten, aber auch die Illustrationen zur Entstehung der Baukunst sowie die allegorischen Darstellungen architektonischer Tugenden, in denen sich traumhaft-visionäre Vorstellungen zur Baukunst buchstäblich, aber ohne die Hilfe von Worten, Raum schaffen.² Dieser Raum liegt oft merkwürdig weit entfernt von jenen Orten, an denen wir üblicherweise die Verwirklichung architektonischer Ideen erwarten würden, nämlich in den Städten als Zentren der Zivilisation. Auf Frontispizen hingegen scheint die Architektur oft der Stadt entfliehen zu wollen. So wachsen bei Christian Ludwig Stieglitz im Jahre 1800 die

Abb. 1.
Berardo Galiani/
Francesco la Marra,
Frontispiz zu Galianis
Vitruvedition von
1758, Kupferstich

¹ Zur Architekturtheorie und deren Illustrationen vgl. Kruff, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. München 1991; Payne, Alina Alexandra: *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge 1999; Thoenes, Christof (Hg.): *Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln 2003; Kempf, Esther (Hg.): *Papierpaläste. Illustrierte Architekturtheorie des 15. bis 18. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Leipzig, Bibliotheca Albertina. Leipzig 2005. – Für Hinweise zu diesem Text danke ich Jörg Martin Merz, Werner Oechslin und Johannes Gebhardt.

² Zur Geschichte des Frontispizes als Bildmedium vgl. Frese, Annette: *Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570–1700)*. Funktion, Sujet, Typologie. Köln/Wien 1989, S. 1–13 und S. 162f.; Remmert, Volker: *Widmung, Weiterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der wissenschaftlichen Revolution*. Wiesbaden 2005 (mit Begriffsklärung); Möller, Joachim: *Entree aus Schrift und Bild. Titelblatt und Frontispiz im England der Neuzeit*. In: Busch, Werner (Hg.): *Entree aus Schrift und Bild. Titelblatt und Frontispiz im England der Neuzeit*. Berlin/Münster 2008, S. 9–39, bes. S. 9–11 (mit jeweils weiterführenden Angaben).

Säulen auf wundersame Weise aus der Wildnis arkadischer Landschaften heraus.³ Auf August Reichenspergers Frontispiz für seine ›Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchlichen Baukunst‹ von 1854 scheint die gotische Kathedrale am Rande eines Gehölzes zu liegen.⁴ Das Ingenium des Architekten entzündet sich seit dem 18. Jahrhundert offenbar am ehesten in der freien Natur – etwa in Marc Antoine Laugiers bekannter Vision von 1765, wo ein Knabe mit flammenbesetztem Haupt der Entstehung der Urhütte sekundiert.⁵ Im ›Fürstlichen Baumeister‹ des Paulus Decker von 1711 residiert die Architektur auf den flüchtigen Fundamenten einer Wolke, die aus einer arkadischen Landschaft heranschwebt.⁶ Diesem visionären Darstellungstypus, der oft nicht von praktizierenden Architekten, sondern von Amateuren ersonnen wurde, möchte ich mich am Beispiel von drei Frontispizen des 16. bis 18. Jahrhunderts widmen, wobei ich mit dem jüngsten Beispiel, einem neapolitanischen Vitruvkommentar, beginne.

Bekanntlich galt die Baukunst als die vornehmste unter den Wissenschaften und Künsten; ihre Darstellung durfte daher auch prächtig und monumental ausfallen – so auch auf dem Frontispiz der 1758 von Berardo Galiani in Neapel publizierten Übersetzung und Kommentierung Vitruvs, die ihr Autor dem König beider Sizilien, Karl III. (1716–88), widmete (Abb. 1).⁷ Galiani thematisiert in seiner Darstellung die These aus Vitruvs ›De architectura libri decem‹ (1.1.11), dass niemand sich ohne eine lange Ausbildung Architekt nennen dürfe. Nur Zöglinge, die von frühester Jugend an die Stufen der Wissenschaften erklommen hätten, um schließlich ganz oben, bei der Architektur, anzugelangen, dürften sich schließlich Baumeister nennen. Diesen Aufstieg zum ›summum templum architecturae‹ illustriert der neapolitanische Literat beinahe wörtlich. Auf den Stufen einer säulengeschmückten Architektur spielt sich die Erziehung zum perfekten Baumeister ab. Am unteren Bildrand übt sich ein pausbäckiger ›putto‹ in der Geometrie, unterstützt von einem etwa gleichaltrigen Kollegen zu seiner Linken; die Aufmerksamkeit der Knaben gilt zudem einem Himmelsglobus, unter dem sich Folianten und Schriftrollen, ein Fernglas und eine Sonnenuhr befinden – offenbar Anspielungen auf die Astronomie. Eine musikalische Note der Erziehung zum Baumeister steuert ein Flöte spielender ›putto‹ am linken Bildrand bei. Auf der rechten Seite ist

3 Stieglitz, Christian Ludwig: *Plans et dessins tirés de la belle architecture*. Leipzig 1800; Krufft 1991 (wie Anm. 1), Abb. 159.

4 Reichensperger, August: *Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst*. Leipzig 1854; Krufft 1991 (wie Anm. 1), Abb. 161.

5 Laugier, Marc Antoine: *Essai sur l'architecture*. Paris 1765 (Reprint Brüssel 1979); Krufft 1991 (wie Anm. 1), Abb. 159.

6 Decker, Paulus: *Fürstlicher Baumeister*. Augsburg 1711; Krufft 1991 (wie Anm. 1), Abb. 113.

7 *L'architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e commento del Marchese Berardo Galiani*. Neapel 1758. Zu Galiani vgl. Carrafiello, Tommaso: Berardo Galiani intendente d'architettura 1724–1774. In: *Archivio storico per le province napoletane* 113, 1995 (1996), S. 245–379.



Abb. 2.
 Francesco la Marra,
 Vignette zu Galianis
 Vitruvedition von
 1758, Kupferstich

die Mathematik in Form eines Rechenexempels dargestellt. Der daneben befindliche Äskulapstab verweist auf die Medizin. Galiani, »Inventor« des von Francesco la Marra umgesetzten Kupferstichs, thematisiert hier also die für die Architekturausbildung nötigen Künste und Wissenschaften. Zudem hat die am rechten Rand sitzende Personifikation der Skulptur das königliche Wappen gemeißelt. Deren Blick fällt auf eine weitere weibliche Gestalt, wohl Pallas Athene, die den inzwischen zum Knaben gereiften Architekturschüler den Personifikationen von Malerei (oder Zeichnung) und Architektur zuführt. Über allem in den Wolken thront entsprechend den Darstellungsconventionen, wie man sie etwa aus dem Medici-Zyklus des Peter Paul Rubens kennt, der Göttervater Zeus-Jupiter. Den Bildformeln des Barock entsprechen auch Säule und Tuch im Hintergrund, denn sie gehören zur Standardausstattung des absolutistischen Herrscherporträts. Genannt seien hier nur Hyacinthe Rigauds »Ludwig XIV.« im Louvre und Anton Raphael Mengs' »Karl III.« im Prado.

Neben diese Verweise auf die Apotheose des Barock treten Anklänge an dezidiert sakrale Bildformeln. So erinnert das gesamte Arrangement generell an hochformatige Altarbilder und speziell an den Tempelgang Mariens. Doch die Illustration stellt natürlich nicht einen Ort des religiösen Kultes dar, sondern den hier mit formalen Mitteln sakralisierten Architektenhimmel, genauer gesagt, einen Himmel, der sich hoch über den Campi Flegrei befindet und von dort einen herrlichen Blick nach Süden über den Golf von Neapel gewährt. Tatsächlich zeigt der Ausschnitt am linken Bildrand den rauchenden Vesuv sowie den Küstenverlauf, wie er sich etwa von Mergellina bis Torre el Greco, also bis auf die Höhe von Herkulaneum, erstreckt. Die Wiedererkennbarkeit dieser Topographie ist beabsichtigt, denn der Vesuv war zu jener Zeit mäßig aktiv gewesen, und auch der ge-

Abb. 3.
Sébastien Leclerc/
Gérard Scotin, Fron-
tispiz zur Vitruvedition
Perraults, 1684,
Kupferstich



wählte Bildausschnitt mit topographischen Anspielungen bezog sich auf aktuelle Begebenheiten. Sicherlich endet der Bildausschnitt nicht zufällig auf der Höhe Herkulaneums, also dort, wo König Karl seit dem Antritt seiner Herrschaft 1738 archäologische Ausgrabungen hatte vornehmen lassen. Johann Joachim Winckelmann berichtet davon, und Galiani selbst hat diesen Bericht einige Jahre später ins Italiensche übersetzt.⁸ Diese archäologischen Ausgrabungen und die Baupolitik Karls nennt Galiani in seinem Widmungsschreiben als Großtaten, die den Ruhm des Königs begründet hätten. Des Weiteren schildert Galiani den Regenten als einen sublimen Geist und würdigen Förderer der Architektur, vergleichbar mit Augustus, Franz I. von Frankreich und Ludwig XIV.

Einen ähnlichen Ton schlägt auch die der Widmung zugehörige Vignette an, denn dort findet sich das Bildnismedaillon des Königs inmitten eines Hofstaates von Künsten und Tugenden (Abb. 2). Auf der linken Seite weist

⁸ Giudizio dell'opera dell'Abbate Winckelmann intorno alle scoverte di

Ercolano contenuto in una lettera ad un'amico. Neapel 1765.

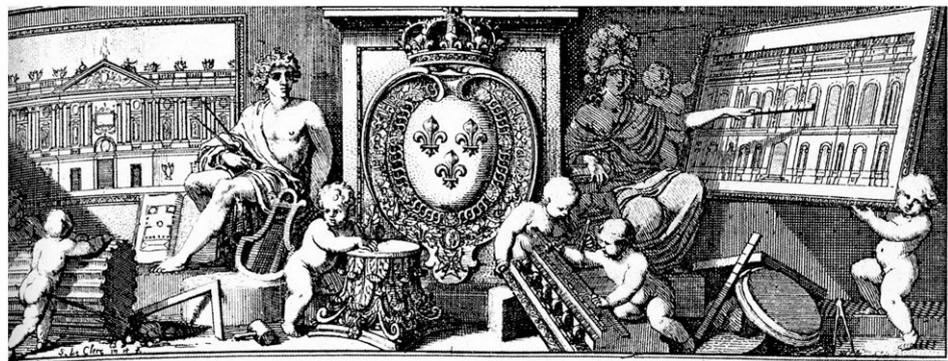


Abb. 4.
Sébastien Leclerc,
Vignette zur Vitruvianischen
Perraults, 1684,
Kupferstich

die von Skulptur und Malerei begleitete Architektur auf das Porträt des Königs. Oberhalb einer Wolke schiebt links eine fanfarenbewehrte »fama« einen Vorhang zu Seite. Weitere Personifikationen auf der rechten Seite des Blattes dürften die wichtigsten Herrschertugenden darstellen: »pax« (Ölzweig), »iustitia« (Liktorenbündel), »abundantia« (Füllhorn), »prudentia« (Hinterkopfmase) und Staatskunst (Ruder). Die Vignette verkündet also den auf Herrschertugenden gründenden Ruhm des Königs. Zu Karls Ruhmestaten zählt schließlich auch die Bautätigkeit, unschwer erkennbar an der im Hintergrund angedeuteten Fassade des 1751 von Luigi Vanvitelli begonnenen Königspalastes von Caserta.

Im Text der unmittelbar folgenden Widmung offenbart sich schließlich auch ein Motiv für Galianis überschwängliche Inszenierung der königlichen Kulturförderung. Er betont nämlich, dass er selbst, Galiani, bisher nur als Übersetzer und Herausgeber Vitruvs zu dieser Kulturförderung aktiv habe beitragen können. Doch gleichzeitig hoffe er, dem Genium des Königs sekundieren und mit weiteren Talenten nützlich sein zu können. Der im Frontispiz inszenierte Traum von der perfekten architektonischen Ausbildung hatte also appellativen Charakter; er war eine Aufforderung an die königliche Bereitschaft, auch weiterhin großzügig die Künste zu fördern.

Wenn wir Galiani Glauben schenken dürfen, dann befindet sich also der siebte Himmel des Architekten direkt über dem Golf von Neapel. In vieler Hinsicht vorbildlich für diese partenopeische Vision vom höchsten architektonischen Glück war der französische Mediziner, Literat und Architekt Claude Perrault, »premier théoricien« Ludwigs XIV.⁹ Perrault

⁹ Herrmann, Wolfgang: *The Theory of Claude Perrault*. London 1973; Picon, Antoine: *Claude Perrault, 1613–1688 ou la curiosité d'un classique*. Paris 1988; Millon, Henry: *The French Academy of*

Architecture. Foundation and Program. In: Hargrove, June (Hg.): *The French Academy, Classicism, and its Antagonists*. Newark [u.a.] 1990, S. 68–77.

stattete das Frontispiz seiner Vitruvübersetzung (1674 und 1684)¹⁰ mit einem ähnlichen allegorischen Personal wie Galiani aus (Abb. 3), und auch eine vergleichbare Vignette platzierte er unmittelbar über der Widmung selbst (Abb. 4). In der Vignette wird das Wappen des französischen Königshauses von zwei einheimischen architektonischen Produkten flankiert, nämlich von der Louvrefassade links und Perraults Observatorium rechts.

Das Frontispiz selbst versammelt vor einer grandiosen Platzanlage links die Personifikationen von Skulptur, Malerei und Architektur, wobei die Skulptur mit einer Hand das von Perrault entworfene Kapitell einer französischen Säulenordnung berührt.¹¹ Davor deutet die Personifikation der Geometrie, die formal gesehen wie ein Verkündigungengel daherkommt,¹² auf Perraults Vitruvausgabe. Die beiden ganz rechts platzierten Frauen personifizieren »abundantia« (erkennbar an ihrem Füllhorn) und »La France« (Krone, Zepher und Lilien). Neben der vordergründigen Symbolik des allegorischen Personals hat es aber auch der Hintergrund in sich, der den Traum eines jeden Architekten des 17. Jahrhunderts darstellt: Paris als Großbaustelle! Parallel zum Bildrand verläuft die vermutlich von Perrault selbst zusammen mit Louis Le Vau und Charles Le Brun projektierte Ostfassade des Louvre, links davor erkennt man den von Perrault entworfenen, 1670 begonnenen, aber nie vollendeten Triumphbogen für Ludwig XIV. auf der Place du Trône am Rande des Faubourg Saint-Antoine.¹³ Ganz im Hintergrund erhebt sich das bereits genannte Observatorium, das Perrault im Übrigen auch an anderer Stelle seines Vitruvkommentars illustriert. Es sind also die wichtigsten der von Perrault projektierten Großbauten auf diesem Blatt versammelt. Der Baustellencharakter der Darstellung erschließt sich darüber hinaus aus winzigen Details, etwa aus den Baukränen auf dem Louvre und anderen Maschinen auf der riesigen Platzanlage. Diese Maschinen, vor allem aber der riesige Triumphbogen, lassen vermuten, dass auch Perraults Frontispiz appellativen Charakter hatte. Im Text der Widmung lobt Perrault den König, dessen Genie und Großzügigkeit usw., und dieses Lob drücke Hoffnung auf weitere architektonische Werke aus, die Ludwig XIV. nicht nur zu Kriegszeiten, sondern auch als Zeichen und

¹⁰ Perrault, Claude: Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigé et traduits nouvellement en François (...). Paris 1684 (Reprint Paris 1979). Das Frontispiz wurde entworfen von Sébastien Leclerc und gestochen von Gérard Scotin.

¹¹ Kagis McEwen, Indra: On Claude Perrault: Modernising Vitruvius. In: Hart, Vaughan (Hg.): Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise. New Haven/London 1998, S. 320–337.

¹² Germann, Georg: Zu einigen von Perraults Vitruvillustrationen: Claude Perrault als neuer Vitruv. In: Horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft. Konzept und Schriftleitung Juerg Albrecht, Kornelia Imesch. Ostfildern-Ruit 2001, S. 277–288.

¹³ Vgl. Petzet, Michael: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs: Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München 2000, bes. S. 99–130.

Ornament des Friedens verwirklichen könne. Der Kupferstich entwirft somit ein Ideal, das möglicherweise über die reale architektonische Autorschaft Perraults hinausgeht.

Nun erschöpft sich das Frontispiz keineswegs in dieser nicht ganz uneigennütigen Elogie auf die wissenschaftlichen und architektonischen Interessen des Sonnenkönigs; hier finden sich ebenso Belege für einen künstlerischen Wettbewerb zwischen Perrault einerseits und anderen Künstlern wie Gian Lorenzo Bernini, Louis Le Vau und Charles le Brun andererseits. Bereits mit der zweifachen Abbildung der Louvrefassade – im Frontispiz und auf der genannten Vignette – thematisiert Perrault den Triumph seines Entwurfs über die Vorschläge Berninis. Aber auch der Konflikt mit Le Vau und Le Brun über die individuellen Anteile an der wohl gemeinschaftlich entworfenen Fassade dürfte hier ebenfalls zum Tragen kommen. Tatsächlich sind die individuellen Anteile am Entwurf nur schwer zu ermitteln, und Perraults Illustration für seine Vitruvübersetzung dürfte daher ebenfalls als Propaganda in eigener Sache zu verstehen sein.¹⁴ Das gilt im Übrigen auch für seine umstrittene Vision, sowohl auf die Louvrefassade als auch auf den Triumphbogen ein Reitermonument zu setzen.¹⁵ Genau diese niemals verwirklichte Vision stellt Perrault in seinem Frontispiz dar. Die beiden hier nur imaginierten Reiterdenkmäler auf dem Triumphbogen und auf der Louvrefassade sind vom Typ her mit dem Marc Aurel auf dem Kapitol in Rom verwandt. Möglicherweise spielt Perrault damit auf jene Kopie des Marc Aurel an, die von der französischen Akademie in Rom gleich nach ihrer Gründung 1666 angefertigt worden war und Aufnahme in die königliche Sammlung gefunden hatte.¹⁶ Dabei steht Perraults eher statische Variante in diametralem Gegensatz zu Gianlorenzo Berninis stark dynamisiertem Reiterdenkmal Ludwigs XIV., das zwar erst 1684 in Paris eintraf, aber schon zuvor durch Zeichnungen und »bozzetti« bekannt gewesen sein dürfte.¹⁷ Mit der imaginären Platzierung der beiden Reitermonumente im Frontispiz thematisierte Perrault also sowohl die Konkurrenz zu Bernini als auch eine eigene Vision, deren Verwirklichung ihm verwehrt geblieben war.

Eine weniger grandiose, aber intellektuell subtilere Vision architektonischer Tätigkeit finden wir in den einleitenden Illustrationen zu Daniele

¹⁴ Vgl. hierzu Erben, Dietrich: Rezension von Petzet 2000 (wie Anm. 13). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66, 2003, S. 289–293.

¹⁵ Zum strittigen Bogen vgl. Schölller, Wolfgang: Die »Académie Royale d'Architecture«, 1671–1793. Anatomie einer Institution. Köln/Weimar/Wien 1993, S. 132–135; zum Reitermonument auch Petzet, Michael: Das Triumphbogenmo-

nument für Ludwig XIV. auf der Place du Trône. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 145–194, S. 177f.

¹⁶ Haskell, Francis/Penny, Nicolas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. New Haven [u.a.] 1981, S. 254.

¹⁷ Hibbard, Howard: Gian Lorenzo Bernini. Harmondsworth 1990, S. 182 und 212.



Abb. 5.
Daniele Barbaro (7),
Ursprüngliches Frontispiz
zur Vitruvedition
von 1556, Holzschnitt

Barbaros Vitruvedition aus dem Jahre 1556.¹⁸ Für diese Ausgabe existieren zwei »konkurrierende Titelblätter«, eines (Abb. 5) wohl von Barbaro selbst entworfen, das andere von Andrea Palladio.¹⁹ Das zweite, auch für die weiteren Auflagen verwendete Frontispiz in Form eines antikisierenden Triumphbogens zeigt Personifikationen der für die Architektur grundlegenden »artes«, Arithmetik, Musik, Geometrie, Disegno, Perspektive und Astronomie. Interessanter als dieses eher konventionelle Titelblatt erscheint mir die ursprüngliche Illustration, die für Barbaro offenbar wichtig genug war, um sie in die Edition von 1556 zusätzlich zum konventionelleren Fron-

¹⁸ I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro, Venedig 1556. – Zu Barbaro und seinen Vitruvauflagen siehe: Cellauero, Louis: Palladio e le illustrazioni delle edizioni del 1556 e 1567 di Vitruvio. In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 22, 1998, S. 55–128; ders.: *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e 1567 di Vitruvio*. In: *Arte Veneta* 56, 2000/2001, S. 52–633; ders.: Daniele Barbaro and Vitruvius: The Architectural Theory of a Renaissance Humanist and Patron. In: *Papers of the British School at Rome* 72, 2004, S. 293–329.

¹⁹ Dittscheid, Hans-Christoph: *Triumph der Architectura*. Zwei konkurrierende Frontispize in Daniele Barbaros Vitruv-Edition von 1556. In: Riegel, Nicole/Dombrowski, Damian (Hg.): *Architektur und Figur. Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag*. München/Berlin 2007, S. 184–201. – Zum Problem der Autorschaft von Frontispizen vgl. auch Thoenes, Christof: *Vignolas Regola delli cinque ordini*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, S. 345–376; Remmert 2005 (wie Anm. 2), S. 18–19.

tispiz aufzunehmen. Es handelt sich dabei um die Darstellung eines architektonischen Traumes, der sich im untersten Geschoss einer antiken Ruine lokalisieren lässt. Die Innenausstattung von Barbaros Vision einer aus den Ruinen des Altertums neu aufsteigenden, architektonischen Kultur orientiert sich einerseits an der Bildformel des ›Hieronymus im Gehäuse‹ und ist andererseits deutlich den Frontispizen zu Sebastiano Serlios Architekturtraktaten von 1540, 1547 und 1551 sowie dem so genannten ›Prospectivo Milanese‹ nachempfunden.²⁰ Doch erscheint Serlios Vision in vielen Belangen gradliniger als das Blatt Barbaros. Die schon von Gras überwucherten Außenmauern folgen bei Barbaro einer deutlichen Krümmung; offenbar handelt es sich bei dem ruinösen Gebäude um ein Amphitheater. Eingefasst wird die Ansicht dieser Ruine oben von einer Rollwerkskartusche und seitlich von Karyatiden, auf deren Schulterhöhe die Personifikationen von Sieg (Palmenwedel) und Frieden (Ölzweig) zu identifizieren sind.

Am Ort des Traumes selbst herrscht eine gewaltige, aber doch genau kalkulierte Unordnung. Sie wird von zwei Gestalten bevölkert: Ein bärtiger Mann links weist auf ein Instrument, das möglicherweise als Ziffernblatt einer mechanischen Uhr zu verstehen ist. Mit diesem Herren könnte der alexandrinische Ingenieur Ktesibios gemeint sein, der Erfinder der mechanischen Wasseruhr und anderer Wunderwerke, erkennbar an einem Turban in seiner linken Hand. Vitruv selbst erwähnt ihn im achten Kapitel seines neunten Buches. Im Hintergrund, jenseits der Mauern, erkennt man einen ›Tempietto‹ sowie einen verfallenden Turm, an ihm befestigt einen Quadranten, den ich als Sonnenuhr deuten möchte. Das Thema des Arrangements wäre also die Zeit, die vergeht, ganz gleich, mit welchem Instrument man sie misst. Es ist jene Zeit, die sogar die glänzendsten Erfindungen der Antike geraubt hat, wie Barbaro selbst im Kommentar zum neunten Buch Vitruvs beklagt.²¹

Hauptperson dieser grandiosen Darstellung ist allerdings der bärtige, ältere Mann im Vordergrund rechts, der sich mit einem Zirkel an einem Astrolabium zu schaffen macht. Ein Winkelmaß vor und ein Buch hinter diesem Instrument vervollständigen seine Ausrüstung, die vor allem die Bedeutung der messenden Wissenschaften wie Geometrie und Astronomie verbildlichen soll, zugleich aber auch die Bedeutung literarischer Tätigkeit betont und zu den Attributen der Melancholie gehört (s. u.). Aufgrund der antikisierenden Kleidung darf man in dem bärtigen Alten zunächst ein fiktives Bildnis Vitruvs sehen. Doch möglicherweise meint Barbaro mit dieser Darstellung zugleich auch sich selbst. Jedenfalls lassen Bart und Gesichts-

²⁰ Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese (...). Venedig 1540; Il Quinto Libro d'architettura, di Sebastiano Serlio Bolognese (...) Paris 1547 und Venedig 1551. – Vgl.

Thoenes, Christof: Serlio e la trattatistica: prolusione. In: Ders.: Sebastiano Serlio. Vicenza/Mailand 1989, S. 9–18.

²¹ Barbaro 1556 (wie Anm. 18), S. 430.

züge eine gewisse Ähnlichkeit mit Paolo Veroneses Barbarobildnis in der National Gallery in London erkennen. Für diese doppelte Kodierung des älteren Herren spricht auch die Bildformel. Sie erinnert einesteils an den klassischen, bei Gelehrten beliebten Darstellungstypus des ›Hieronymus im Gehäuse‹²² und andernteils von der Pose her an Personifikationen der Melancholie, ebenfalls eine topische Identifikationsfigur der Renaissance-humanisten vom Schlage Barbaros.²³

Barbaro reflektiert also über sich selbst und seine Aktivität als Humanist und Architekturtheoretiker. Darauf verweisen die schon genannten Attribute, aber auch die Musikinstrumente, die die Relevanz der musikalischen Proportionen für Barbaros Architekturtheorie thematisieren. Am Fuße dieses wissenschaftlichen Idylls breitet sich die besagte Unordnung aus, bestehend aus Kriegsgeräten links sowie verschiedenen Hebewerkzeugen und einem Säulenschaft rechts daneben. Bei den Kriegsgeräten handelt es sich um Belagerungsmaschinen, wie sie Barbaro selbst in seiner Vitruvsausgabe jedoch nicht illustriert. Überhaupt hält er sich im Gegensatz zu anderen Kommentatoren mit der Rekonstruktion antiken Kriegsgeräts auffallend zurück. Die hier, auf dem einleitenden Blatt seines Kommentars dennoch und ausgerechnet im ausgemusterten Zustand abgebildeten Rammböcke und Schildkröten ähneln allerdings den Illustrationen anderer Vitruveditoren. So finden sich beinahe identische Belagerungsmaschinen bereits in den Vitruvsausgaben Fra Giovanni Giocondos aus den Jahren 1511 und 1513²⁴ und Cesare Cesarianos von 1521.²⁵ Es scheint beinahe so, als habe Barbaro diese Geräte nur übernommen, um sie gleich wieder auf den Schuttabladeplatz der Zeit zu werfen. Tatsächlich erscheint das Kriegsgerät auffällig und abfällig beiseite gerückt, ganz so, als ob man nun kriegerischer Konflikte müde sei und den Frieden herbeisehne. Nun spielte ›pax‹, die Personifikation des Friedens, eine gewisse Rolle in den hier bereits genannten Blättern. Zudem taucht ›pax‹ auch auf zahlreichen Frontispizien weiterer Architekturbücher auf. So auf Cosimo Bartolos italienischer Übersetzung von Albertis ›De re aedificatoria‹, 1550, auf Sebastiano Serlios ›Libro straordinario‹, 1566, in der venezianischen Ausgabe seines

22 Rice, Eugene F.: Saint Jerome in the Renaissance. Baltimore/London 1985; Bietenholz, Peter G.: Erasmus von Rotterdam und der Kult des Heiligen Hieronymus. In: Füssel, Stephan/Knape, Joachim (Hg.): Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Bild und Text in Handschriften und alten Drucken. Baden-Baden 1989, S. 191–221.

23 Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a. M. 1992 (zuerst englisch 1964).

24 M. Vitruvius per Iocundum solito castigatur factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit. Venedig 1511, fol. 108r.

25 [Cesariano, Cesare]: Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem traducti de latino in Vulgare (...). Como 1521 (Reprint München 1969), fols. 178v und 180r.

vierten Buches, 1618, in der lateinischen Edition von Barbaros Vitruvkommentar, 1567, und in der Neuauflage seiner italienischen Ausgabe, 1584, oder in Giovanni Antonio Rusconis Vitruvparaphrase von 1590.²⁶ Es sei dahingestellt, ob diese Illustrationen intentional eine Friedensbotschaft formulieren. Doch die auffällige Häufigkeit von ›pax‹ erinnert daran, dass die Baumeister von der Antike bis weit in das 17. und 18. Jahrhundert oft auch Kriegingenieure waren. Der Krieg gehörte zu ihrem Geschäft, auch wenn sie lieber im Frieden arbeiteten.

Die hier erörterten Illustrationen verdeutlichen, wie sehr doch das Schreiben über Architektur und dabei besonders die ins Bild gesetzten Assoziationen über dieses Metier Visionen freisetzen, deren vollständige Verwirklichung selbst einem so erfolgreichen Mann wie Perrault und einem so einflussreichen Theoretiker wie Barbaro gar nicht oder doch nur sehr beschränkt möglich war. Letztlich lassen sich also architektonische Träume und Visionen auf dem Papier viel besser und manchmal auch viel schöner realisieren als in der schnöden Wirklichkeit.

²⁶ Zu diesen Illustrationen vgl. Thoenes 1983 und 1989 (wie Anm. 19 und 20). Zum Motiv der ›pax‹ auf Frontispizien siehe auch Dittscheid 2007 (wie Anm. 19).