IV. VERBREITUNG DES VITRUVIANISMUS

1. Brief über Denkmalpflege

Aus dem geistigen Klima von Florenz, Mailand und Urbino, wo die Toskana als Führerin gilt, kommen wir in das päpstliche Rom nach dem Jubiläumsjahr 1500, das mit dem Neubau von St. Peter das sichtbarste Zeichen für den eigenen Führungsanspruch setzt.

Das Dokument, das ich als Brief über Denkmalpflege vorstelle, ist auch als Brief über Architektur, als Raffaelbrief, als Castiglionebrief, als Peruzzibrief, als Brief an Leo X., aber auch als Brief Bramantes an Julius II. bekannt, denn der Adressat ist der Heilige Vater, der Brief muß in den 1510er Jahren geschrieben worden sein, aber keine der drei erhaltenen Fassungen gibt unzweideutig den Verfasser zu erkennen, und keine stammt aus dem päpstlichen Archiv. Die in Mantua aufbewahrte Version ist ein Entwurf, der Castigliones Handschrift zeigt; die vermutlich zweite Fassung liegt in München; das Original der vermutlich dritten Fassung, die schon 1733 veröffentlicht wurde, ist verloren.

Die jüngste Ausgabe hat Renato Bonelli in dem Quellenband *Scritti rinascimentali di architettura* (1978) auf Grund der Münchner Handschrift besorgt. Er hält den Brief für ein Gemeinschaftswerk des Malers und Architekten Raffael Sanzio (1483–1520) und des Baldassare Castiglione (1478–1529), berühmt als Verfasser eines Buches über den vollkommenen Höfling, gedruckt 1528. Anlaß des Briefes ist der päpstliche Auftrag an den Unterzeichner, das antike Rom zu vermessen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts scheint Giovan Paolo Lomazzo zu glauben, schon Bramante habe diese Arbeit unternommen (*Idea del Tempio della Pittura*, 1590, Kapitel IV). Jedenfalls trat Raffael, nach Bramantes 1514 erfolgtem Tod, dessen Nachfolge als Bauleiter an St. Peter an und warf sich auf die Lektüre Vitruvs. Sein Interesse an der Antike wuchs rasch. Man weiß zum Beispiel, daß er 1515 die päpstliche Erlaubnis erhielt, bei drohender Zerstörung römischer Inschriften einzuschreiten (Müntz, 1880, S. 316). Warum sollte Raffael nicht den Entwurf zu einem Memorandum seines Vorgängers benutzt und mit Hilfe von Freunden wie Castiglione ausgearbeitet haben, um es dem Papst

vorzulegen? Die jüngste Fassung dürfte im Jahre 1519 entstanden sein.

Der Brief zerfällt in zwei Teile. Der erste behandelt die Architekturgeschichte Roms und nennt Gründe für die Denkmalpflege; der zweite beschreibt Verfahren der Bauaufnahme und der Architekturdarstellung; das Ende des zweiten Teils läßt auf einen geplanten dritten Teil über die Säulenordnungen schließen; vielleicht sollte ein vierter und letzter Teil die verlangten Pläne kommentieren. Was uns hauptsächlich beschäftigen soll, ist der erste Teil, der die Erhaltung antiker Bauten empfiehlt. Wer immer die Verfasser gewesen sein mögen: sie haben Gedanken niedergelegt, die zum geistigen Klima des aufblühenden Rom gehörten.

Eine umfassendere Sicht als hier findet man in dem Gemeinschaftswerk von Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray und Manfredo Tafuri über Raffael als Architekten (1984). Ich übersetze (unter Benutzung von Vogel, 1910) nach der Münchner Fassung und streue Bemerkungen ein.

„Heiliger Vater,

Viele Menschen halten lieber für phantastisch als für wahr, was über die Riesentaten der Römer im Kriegswesen und über die Stadt Rom hinsichtlich der ans Wunderbare grenzenden Technik, des reichen Schmuckes und der Größe der Bauten geschrieben steht, weil sie solches mit ihrem geringen Verstand messen. Mir aber pflegt es anders zu gehen; denn wenn ich an Hand der Überreste, die man in Roms Ruinen sieht, die Göttlichkeit der antiken Geister betrachte, dünkt mich die Auffassung berechtigt, daß ihnen oft ein leichtes schien, was wir für unmöglich halten."

Der Verfasser hat offenbar ein Interesse an den römischen Konstruktionsmethoden, ob er Bramante oder Raffael heiße; denn beiden gab der Neubau von St. Peter konstruktive Aufgaben genug.

„Da ich", fährt er fort, „die Denkmäler der Antike eifrig untersucht habe und nicht wenig Mühe darauf wandte, ihnen umsichtig nachzugehen und sie sorgfältig zu vermessen, beständig die guten Autoren zu lesen und die Denkmäler mit den Quellen zu vergleichen, glaube ich einige Kenntnis der antiken Architektur erreicht zu haben."

Vergleich der Quellen mit den Denkmälern: das ist genau die Methode moderner Baugeschichte und besonders der mit der Denkmalpflege verbundenen Kunstdenkmäler-Inventarisation. Immerhin ist der Verfasser nicht der erste, diese Methode zu befolgen. Ähnlich schrieb zum Beispiel schon Martini (II, S. 296): „Ich

glaube keine gültigere Autorität befolgen zu können als die des Vitruv. Und ich verstand ihn um so leichter, als ich seine Aussprüche größtenteils mit den wenigen Überresten antiker Baukunst und Bildhauerei in Übereinstimmung brachte, die es in Italien noch gibt und von denen ich wohl die meisten gesehen und untersucht habe."

Als nächstes begründet der Verfasser des Briefes den Denkmälerschutz: Meine Kenntnis verschafft mir einerseits wahre Genugtuung, weil ich eine hervorragende Sache kennengelernt habe; andererseits ist sie auch Ursache tiefen Schmerzes, wenn ich gleichsam den Leichnam der edlen Vaterstadt, die einst die Welt regierte, traurig zerfleischt sehe. Gleich wie für jeden einzelnen die Pietät den Eltern und dem Vaterland gegenüber Pflicht ist, ebenso fühle ich mich verpflichtet, alle meine geringen Kräfte daranzusetzen, daß soweit als möglich ein Stück von dem Bild lebendig bleibe oder vielmehr der Schatten dessen, was in Wahrheit das Vaterland aller Christen ist, welches einst so vornehm und mächtig war, daß die Menschen zu glauben begannen, dieses einzige Reich stehe über dem Schicksal und sei gegen den Lauf der Natur dem Tod entzogen, um zu dauern in Ewigkeit. Doch es scheint, daß die Geschichte, als neide sie den Sterblichen den Ruhm und mißtraue den eigenen Kräften, sich mit dem launischen Glück und mit den unwissenden und ruchlosen Barbaren verbündete, welche zum nagenden Zahn der Zeit und zu dessen vergiftetem Biß ihre ungezügelte Kraft, die eisernen Waffen und das versengende Feuer fügten. So wurden denn jene berühmten Werke, die heute mehr denn je in blühender Schönheit dastehen könnten, im Gegenteil von der maßlosen Wut und von dem gnadenlosen Ansturm der schlechten Menschen verwüstet, versengt und zerstört, obgleich nicht dermaßen, daß nicht wenigstens das des Schmucks entkleidete Gerüst davon bleibt, gleichsam das Skelett des Körpers ohne das Fleisch."

Bis dahin wiederholt der Briefsteller nur das Geschichtsbild der Humanisten, wie wir es auch schon bei Filarete und Martini gefunden haben. Nun aber gibt er dem Gedankengang eine überraschende Wendung: „Allein, weshalb beklagen wir uns über die Goten, die Vandalen und andere arglistige Feinde, wenn gerade diejenigen sich lange und eifrig um die Zerstörung von Roms geplagten Überresten bemühten, die sie als Väter und Beschützer hätten verteidigen müssen? Wie viele Päpste, Heiliger Vater, die dasselbe Amt hatten wie Eure Heiligkeit, nicht aber dieselbe Einsicht, Tugend und Großmut: wie viele Päpste, sage ich, haben es zugelassen, daß antike Tempel, Statuen, Triumphbögen und andere ruhmreiche

Bauten ruiniert und zerstört wurden! Wie manche haben dazu beigetragen, daß Fundamente ausgegraben wurden, allein um Puzzolanerde zu gewinnen, so daß die Bauten binnen kurzem einstürzten. Wieviel Kalk wurde nicht aus Statuen und anderem antiken Schmuck gebrannt! Ja, ich wage zu sagen: Dieses ganze neue Rom, das man heute sieht, wie groß es auch sein mag, wie schön, wie reich an Palästen, Kirchen und anderen Bauwerken, die wir erblicken: alles ist mit dem Kalk aus antikem Marmor errichtet. Nicht ohne tiefes Bedauern entsinne ich mich, daß, seit ich in Rom bin, also in weniger als 12 Jahren, so viele schöne Dinge zugrunde gerichtet worden sind [. . .]."

Die verschiedenen Fassungen des Briefs geben verschiedene Listen zerstörter Denkmäler, so daß man an die Räumungsarbeiten für das Jubiläumsjahr 1499 denken kann, was auf Bramante paßt, oder an spätere Zerstörungen, die Raffaels Autorschaft wahrscheinlich machen.

„Es muß deshalb", beschwört der Briefsteller den Papst, „einer der vordringlichsten Gedanken Eurer Heiligkeit sein, dafür Sorge zu tragen, daß die spärlichen Überreste von Roms Größe und Italiens Ruhm nicht gänzlich ausgemerzt oder von Übelwollenden und Unwissenden verdorben werden, sondern von den damaligen göttlichen Geistern zeugen, welche allein durch die Erinnerung, die sie wecken, unsere Zeitgenossen zur Tugend aufrufen. Es ist schlimm genug, daß man bis dahin jene Menschen geschmäht hat, die durch ihre Blutopfer für ihre und unsere Vaterstadt grenzenlosen Ruhm erwarben."

Ein Kirchenhistoriker könnte an dieser Stelle einwerfen, daß jene Römer auch das Blut der Märtyrer zum Ruhm des Christentums vergossen; aber um 1500 verklärte sich die Pax Romana zur Vorläuferin der Pax Christiana. Daraus schließt der Verfasser:

„Noch eher aber versuche Eure Heiligkeit, während Ihr die antiken Vergleichsbeispiele stehen laßt, es den Alten gleichzutun und sie zu übertreffen, wie Ihr das tatsächlich tut, indem Ihr große Bauten errichtet, Tugend nährt und begünstigt, Talente erweckt, indem Ihr ferner belohnt, wer seine Kräfte übt, und den heiligen Samen des Friedens unter die Fürsten der Christenheit streut. Denn wie aus dem Unheil des Krieges Zerstörung und Niedergang aller Wissenschaften und Künste folgen, so folgt aus Frieden und Eintracht das Glück der Völker, das auf den Gipfel der Vortrefflichkeit führt. Dorthin hoffen wir alle durch die göttliche Weisheit und Kraft Eurer Heiligkeit in unserem Jahrhundert zu gelangen. Und darin

zeigt sich wahrhaftig der gütige Hirt, ja des Erdkreises bester Vater. Ich kehre zurück zum oben berührten Gegenstand.

Eure Heiligkeit hat mir befohlen, das antike Rom zu zeichnen, soviel man heute davon nach dem, was man noch sieht, wissen kann. Auf der Zeichnung werde ich diejenigen Gebäude rekonstruieren, welche genug Überreste aufweisen, daß sie durch richtige Schlußfolgerungen zuverlässig in den ursprünglichen Zustand zurückgeführt werden können, indem man jene Glieder, die gänzlich zerstört und unsichtbar geworden sind, denen entsprechend gestaltet, die noch aufrecht stehen."

An der umständlichen Darlegung zeigt sich, daß die ideelle Rekonstruktion damals etwas Neues war. Im folgenden unterscheidet der Verfasser drei Architekturepochen und modifiziert auf Grund seiner archäologischen Beobachtungen das kurz zuvor gegebene humanistische Geschichtsbild. Er schreibt:

„Ich habe alle erdenkliche Sorgfalt aufgewandt, Eure Heiligkeit und alle anderen Liebhaber unserer Studien nicht zu verwirren, sondern zufriedenzustellen. Und obgleich ich aus vielen lateinischen Autoren geschöpft habe, was ich darzulegen gedenke, so bin ich doch vor allem dem Publius Victor [gemeint ist die heute als anonym geltende Schrift *De Regionibus Urbis Rome Libellus Aureus* (1503 u. ö.)] gefolgt, der als einer der jüngsten Schriftsteller am ehesten besondere Auskunft über die spätesten Dinge weiß, ohne die älteren zu vernachlässigen, und der in der Umschreibung der Stadtviertel mit einigen antiken Marmorstücken [Katasterpläne auf Marmortafeln] übereinstimmt. Obgleich es schwierig scheinen möchte, die alten Denkmäler von den modernen zu unterscheiden oder die älteren von den jüngeren, glaube ich vielmehr, daß der Wissensdurstige die Unterscheidung mit geringer Mühe vollzieht. Wir finden nämlich in Rom nur drei Arten (maniere) von Gebäuden. Die erste Art umfaßt die guten alten Gebäude aus dem Zeitraum von den ersten Kaisern bis zur Zerstörung und Verwüsung Roms durch die Goten und andere Barbaren. Die zweite Art hielt vor, solange die Goten Rom beherrschten und noch 100 Jahre darüber hinaus. Die dritte Art dauerte von da an bis in unsere Zeit. Die modernen Gebäude nun sind aufs leichteste daran zu erkennen, daß sie neu sind, aber auch daran, daß sie noch nicht völlig den Glanz und Aufwand erreicht haben, den wir an den antiken Gebäuden sehen und hochachten. Obschon in unseren Tagen die Architektur wiedererwacht und der Art der Alten recht nahegekommen ist, wie man an vielen schönen Werken Bramantes sieht, sind doch

die Verzierungen nicht von ebenso kostbarem Material wie in der Antike. Die Alten setzten nämlich mit unermeßlichem Aufwand ins Werk, was sie sich ausdachten, und allein der Wille brach jeden Widerstand. Die Bauten aus der Zeit der Goten sodann sind jeder Anmut bar, haben keine Art (senza maniera alcuna) und sind von den antiken wie von den modernen verschieden. So ist es nun nicht schwer, die Bauten der Kaiserzeit zu erkennen, welche durch die schönste Art, den bedeutendsten Aufwand und die größte Kunstfertigkeit aus allen anderen hervorragen. Von diesen will ich handeln. Übrigens braucht man keinen Zweifel daran aufkommen zu lassen, daß von den antiken Bauten die jüngeren ebenso schön und durchdacht sind wie die älteren und dieselbe Bauart zeigen; denn sie beruhen alle auf den gleichen Grundsätzen. In vielen Fällen wurden schon von den Alten selbst Gebäude ersetzt; so kann man lesen, daß an der Stelle der Domus Aurea des Nero die Thermen des Titus, die Domus Flavia und das Kolosseum errichtet wurden. Das darf aber nicht zu dem Schluß verleiten, ihre Bauart und Grundsätze seien anders gewesen als Bauten der vorneronischen und der neronischen Zeit. Mochten die Wissenschaften, die Bildhauerei, die Malerei und beinahe alle anderen Künste langsam niedergehen und bis zu den letzten Kaisern immer schlechter werden: die alte Bauart lebte fort, und die Architektur beobachtete weiterhin die guten Grundsätze und war deshalb unter den Künsten die letzte, die sich verlor. Dafür gibt es viele Beweise. Man nehme den Konstantinsbogen: Die Komposition ist schön und gut in allem, was die Architektur betrifft; aber die Skulpturen desselben Bogens sind dumm und schlecht in Entwurf und Ausführung (arte o disegno). Die Spolien aus der Zeit der Kaiser Trajan und Antoninus Pius sind dagegen hervorragend und im Stil vollkommen. Ebenso beobachten wir in den Thermen des Diokletian, daß die Skulpturen und Malereien, die man sieht, ungeschlacht sind und nichts mit denen aus der Zeit des Trajan und des Titus zu tun haben, während die Architektur vornehm und wohldurchdacht ist. Nachdem Rom jedoch von den Barbaren gänzlich zerstört und verbrannt war, scheinen dieser Brand und diese traurige Zerstörung zugleich mit den Bauten die Baukunst selbst verbrannt und zerstört zu haben. So wandte sich das Schicksal der Römer, und auf die ungezählten Siege und Triumphe folgten das Unheil und das Elend der Knechtschaft. Als ob es sich für die, welche nun unterworfen und von den Barbaren zu Sklaven gemacht waren, nicht schickte, in derselben Art und Großartigkeit zu wohnen wie zu der Zeit, als die Barbaren

ihnen untertan waren, wandelte sich mit dem Glück plötzlich die Art des Bauens und Wohnens und wurde ebenso verschieden von der früheren, wie Knechtschaft und Freiheit verschieden sind; sie verlor Kunstfertigkeit, Maß, Anmut und paßte sich dem Elend an. Es scheint, die Menschen jener Epoche hätten zusammen mit der Herrschaft alles Talent verloren und alle Kunst vergessen; denn sie wurden so unwissend, daß sie nicht einmal Ziegel zu brennen verstanden, vom Zierat zu schweigen; sie zerbröckelten alte Mauern, um Backsteine zu gewinnen; sie zerstampften die Marmorquader und füllten die Bruchstücke zwischen Futtermauern von Backsteinen, wie man an der sogenannten Torre delle Milizie sieht. In solcher Unwissenheit, wie man sie an allen Dingen aus jener Periode wahrnimmt, fuhren sie noch eine Zeitlang fort. Es scheint, daß nicht allein in Italien Kriegsstürme und Zerstörung wüteten, sondern daß sie auch Griechenland überfluteten, wo einst die Erfinder und vollkommenen Meister aller Künste lebten. Auch dort entstand nun eine schlechte und wertlose Art von Malerei, Bildhauerei und Architektur."

Wir müssen einen Augenblick innehalten und das hier entworfene Geschichtsbild überdenken. Zunächst das Konzept der Künste: Die uns geläufige Dreizahl der bildenden Künste erscheint hier wie selbstverständlich, hatte sich aber erst im Laufe des 15. Jahrhunderts in einem Prozeß der Theoriebildung gefestigt, der weiterhin anhielt, weil andere Künste in den Dreibund aufgenommen werden sollten oder die Architektur ausscherte.

Der Dreibund der Künste forderte aber auch immer wieder zum Vergleich heraus. Im Brief über Denkmalpflege wird der Aufstieg und Abstieg der Künste verfolgt und eine ungleiche Kurve beobachtet. Im Gegensatz zu Malerei und Bildhauerei soll die Architektur während der ganzen römischen Kaiserzeit dieselbe Höhe, dieselbe „ragione" (System, Grundsatz) und dieselbe „maniera" (Bauart, Stil) behalten haben. Als Kronzeuge dient der mit Skulpturen von älteren Bauten geschmückte Konstantinsbogen (entstanden 313–315). Im Gegensatz zu Filarete zieht der Briefsteller keine Parallele zwischen den bildenden und den redenden Künsten.

Wir müssen uns fragen, warum der Verfasser des Briefes an Bildhauerei und Malerei der Kaiserzeit einen Abstieg zu sehen vermag, nicht aber in der Architektur. Offenbar besitzt er für die Architektur eigene Qualitätskriterien: der Aufwand (spesa) steht an erster Stelle, „bella maniera" an zweiter, „ragione" an dritter. Unter diesen Gesichtspunkten schnitten spätrömische und frühchristliche

Bauten gut ab, und ihre Sonderformen konnten als willkommene Erweiterung des Formenschatzes betrachtet werden.

Denn die Aufmerksamkeit galt einerseits der Größe der Römer überhaupt, als deren Nachfahren und Nachfolger sich die Italiener fühlten, andererseits dem Vorbild für das eigene Tun, mit dem diese Nachfolge anzutreten war. Für den heutigen Menschen sind alte Bauten Denkmäler einer historisch verstandenen Zeit, für die Menschen von damals gleichzeitig verehrungswürdige Reliquien und nachzuahmende Muster. Formengeschichte hat in diesem Denken keinen Platz, Architekturgeschichte nur als Spiegel des zuerst unbändigen, dann gebrochenen Willens der einst weltbeherrschenden Römer. Der Lebenswille, nicht die Vielfalt der Lebensäußerungen interessiert. Die Qualitätsnormen für alte und neue Kunst sind dieselben.

Der Blick bleibt lange auf Rom gerichtet, dessen antike Denkmäler der Verfasser zeichnerisch aufnehmen soll. Wenn in der historischen Schilderung die Griechen auftreten, dann gewiß nicht, weil der Verfasser griechische Baudenkmäler aus eigener Anschauung gekannt hätte, sondern weil die griechische Architektur bei Vitruv und anderen antiken Schriftstellern beschrieben und gepriesen wird; selbst die griechischen Tempel auf italienischem Boden, etwa die von Pästum, blieben bis ins 18. Jahrhundert unbeachtet. Der Blick bleibt auch auf Rom gerichtet, wo vom Wiedererwachen der Architektur die Rede ist; nicht ein Toskaner wie Brunelleschi, sondern Bramante tritt als einziger moderner Architekt auf, wie das in einem Brief an den Papst die Höflichkeit gebietet, auch wenn dieser wie Leo X. aus dem Hause der Medici stammt.

Wie dem Filarete ist auch dem Verfasser unseres Briefes die Bedeutung der Architekten von jenseits der Alpen bewußt; in der 1733 veröffentlichten Fassung des Briefes schildert er das, was wir heute mißverständlich „die Gotik" nennen, als den ersten Aufschwung nach den Gotenstürmen und nach den darauffolgenden barbarischen Zeiten. „Es scheint", schreibt er, „daß später die Deutschen diese Kunst", die Architektur, „ein wenig zu erwecken begannen." Die Münchner Fassung, im Gedankengang straffer, läßt die Architektur erst zur Zeit Bramantes wiedererwachen. Nachdem gegenüber Filaretes Darstellung die Franzosen als Mitschöpfer der Gotik ausgeschieden sind, erwarten wir vielleicht die bisher durchgeführte Parallele zwischen Herrschaft und Architektur und somit einen Hinweis auf die deutschen Kaiser. Selbstachtung, politische Rücksicht oder eine andere Ursache haben jedoch

diese Parallele nicht ausführen lassen. In der Münchner Fassung, der wir nun weiterhin folgen, heißt es:

„Beinahe überall begann sich darauf die deutsche Bauart (la maniera dell'architettura tedesca) zu erheben. Wie man schon an den Verzierungen sieht, war diese jedoch weit entfernt von der schönen Bauart der Römer. Die Alten besaßen nämlich außer dem eigentlichen Baukörper die schönsten Kranzgesimse, Friese, Architrave, Säulen, Kapitelle und Basen, ja, überhaupt waren alle Verzierungen von vollkommener und schönster Art. Die Deutschen aber, deren Art an vielen Orten noch fortlebt, setzen als Verzierungen nur kauernde, schlecht gemachte Figürchen als falsch verstandene Kragsteine unter die Balken und verwenden andere seltsame Wesen, Figuren und Laubwerk, denen jede vernünftige Grundlage fehlt. Immerhin entstand diese Architektur auf einer vernünftigen Grundlage; denn sie entstand aus ungefällten Bäumen, deren Äste, zusammengebogen und -gebunden, ihren Spitzbogen ergaben. Obgleich dieser Ursprung nicht zu verachten ist, bleibt solche Architektur gleichwohl schwach. Die aus Balken gefügten Hütten mit Säulen, First und Dach, wie sie Vitruv als Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, sind viel kräftiger als die spitzbogigen mit ihren zwei Zirkelschlägen. Noch tragkräftiger aber ist aus mathematischen Gründen der Rundbogen, der auf einen einzigen Mittelpunkt hin konstruiert ist. Abgesehen von seiner Schwächlichkeit hat ein Spitzbogen auch nicht dieselbe Anmut für unser Auge, weil diesem die Vollkommenheit des Kreises gefällt; die Natur selbst sucht offenbar fast keine andere Form."

Die Ableitung des Spitzbogens aus den zusammengebundenen Ästen ungefällter Bäume erinnert an die von Filarete vorgeschlagene Ableitung des Rundbogens aus einem biegsamen Ast und zeigt einmal mehr, wie unausweichlich der Initium-Topos des Vitruv war. Ebenso zeigt sich, wie dieser Initium-Topos je nach Bedarf abgewandelt wurde. Man kann nicht genug betonen, daß Vitruv selbst eindeutig zwischen dem Herkommen der Architektur, dem Zwilling der Sprache, und dem formalen Vorbild des dorischen Tempels unterscheidet, also zwischen Urhütte und Zimmermannstempel. Denn nur, wer die Verballhornung Vitruvs wahrnimmt und verfolgt, erkennt die eigene Leistung der Vitruvianer. Um es vorwegzunehmen: Das Interesse für den Zimmermannstempel erwacht zusammen mit dem Interesse für den griechisch-dorischen Tempel im 18. Jahrhundert.

Was mag den Verfasser des Briefs über Denkmalpflege dazu veranlaßt haben, den Spitzbogen der gotischen Architektur von den zusammengebundenen Ästen ungefällter Bäume abzuleiten? Wie betrachtet er überhaupt die gotische Architektur? Jedenfalls hält er den Spitzbogen für das formale und konstruktive Hauptelement der Gotik. Rudolf Wittkower (*Gothic versus Classic*, 1974, S. 85) hat seine Ehrenrettung der Gotik so beschrieben: „Griechische und deutsche Architektur hatten etwas gemeinsam: Beide waren nachahmende Künste und von der Natur abgeleitet." In der Tat hat nun offenbar der Mimesisgedanke den Initium-Topos abgelöst. Dies ist um so wahrscheinlicher, als die Spätgotik selbst die Verwandlung von Pfeilern und Bogenläufen in entästete Stämme und Zweige liebt, worauf ich schon bei der Erwähnung von Albertis und Martinis Baumstammsäulen hingewiesen habe.

Wie vor dem Konstantinsbogen richtet sich das Mißfallen des Briefstellers auch vor gotischen Bauten gegen die Skulpturen: dort gegen die Reliefs, hier gegen die kauernden Figürchen, die seltsamen Wesen und das Laubwerk.

Der geschichtliche Abriß endet mit einer Zusammenfassung: „Indessen wäre es überflüssig, von der römischen im Vergleich zur barbarischen Architektur zu sprechen; denn der Unterschied ist allbekannt. Auch ist es unnötig, ihre Ordnung zu beschreiben, die Vitruv bereits so hervorragend beschrieben hat. Es genügt vielmehr zu wissen, daß die Bauten Roms bis in die Zeit der letzten Kaiser stets nach guten Architekturgrundsätzen errichtet wurden und deshalb mit den ältesten im Einklang stehen. Es folgt daraus ferner, daß es keine Schwierigkeit bietet, die kaiserzeitlichen Bauten von denen der Gotenzeit und der viele Jahre dauernden Zeit danach zu unterscheiden; denn es handelt sich um völlige Gegensätze. Ebenso leicht ist es, die kaiserzeitlichen Bauten von den modernen zu unterscheiden, und wäre es nur kraft der Neuheit, die sie allgemein bekannt macht.

Nachdem ich hinreichend erklärt habe, welche alten Gebäude Roms wir zeigen wollen und wie leicht es ist, sie von den anderen zu unterscheiden, bleibt mir die Pflicht, darzulegen, in welcher Weise wir sie aufgemessen und gezeichnet haben, damit die beiden Verfahren ohne Irrtum anwende, wer sich mit Architektur beschäftigen wird. Er möge auch erkennen, daß wir uns in der nachfolgenden Beschreibung nicht von Zufall und Routine, sondern von Vernunftgründen leiten ließen. Soweit ich sehen und in Erfahrung bringen konnte, hat kein antiker Schriftsteller den Gebrauch des Magnetkompasses erklärt, mit dem wir selbst messen. Deshalb

nehme ich an, daß es sich um eine moderne Erfindung handelt, und erachte es als nützlich, den noch Unkundigen die Anwendung verständlich zu machen."

Nun wird umständlich die Herstellung eines Magnetkompasses geschildert und das Verfahren, mit dem Kompaß alte Bauten einzumessen. Noch interessanter sind die folgenden, ebenfalls umständlichen Ausführungen über die Darstellung. Dabei scheint der Verfasser von dem neuen Prinzip der reinen orthogonalen Projektion so hingerissen zu sein, daß er zeitweise vergißt, nicht von Projektplänen, sondern von archäologischen Plänen zu sprechen.

„Das Zeichnen von Bauten, welches eher zu den Aufgaben des Architekten gehört, ist vom Zeichnen des Malers verschieden. Ich möchte deshalb darlegen, was ich für geeignet halte, um alle Maße richtig zu verstehen und alle Bauglieder ohne Irrtum zu finden. Die Darstellung von Bauten, wie sie der Architekt übt, zerfällt in drei Teile: Da ist zuerst der Plan oder Grundriß; es folgt als zweites der Aufriß der Außenmauer mit ihren Verzierungen; dazu kommt schließlich als drittes der Aufriß der Innenwand, ebenfalls mit ihren Verzierungen. Der Plan ist diejenige Zeichnung, welche die ganze Baufläche darstellt oder, anders gesagt, die Fundamente des ganzen Gebäudes, sobald sie den Boden erreichen. Die Baufläche muß eben angenommen werden, selbst wenn es sich um einen Hügel handelt, und die Basislinie des Hügels so gemacht werden, daß sie parallel zu den Basislinien der Stockwerke des Gebäudes läuft. Man muß also die Linie am Hügelfuß nehmen und nicht auf der Hügeloberfläche, so daß die Mauern lotrecht daraufstehen. Diese Zeichnung also heißt Plan. Dieser Plan wäre in beinahe derselben Weise das Fundament des ganzen Gebäudes, wie die von den Sohlen bedeckte Fläche das Fundament des Körpers ist.

Wenn man den Plan gezeichnet und darin die Glieder mit ihrer Breite verteilt hat, die Form sei rund, viereckig oder anders, muß man durch die Breite der Gebäudebasis, ständig mit dem verkürzten Maßstab messend, eine Linie ziehen und durch deren Mitte im rechten Winkel eine andere gerade Linie ziehen; diese sei die Mittelachse. Von den äußersten Punkten der Breitenlinie ziehe man rechtwinklig zwei parallele Linien über die Basislinie hoch, und zwar so weit, wie es der beabsichtigten Gebäudehöhe entspricht. Zwischen diesen beiden Linien, welche die Aufrißzeichnung begrenzen, zeichnet man maßstäblich die Säulen, Pilaster, Fenster und anderen Verzierungen ein, die sich bereits auf dem Plan des ganzen Gebäudes befinden, und man zeichnet die ganze Form von

Säule, Pilaster, Öffnung oder was auch immer, indem man von der Begrenzung ausgeht und die Linien parallel zu den beiden ersten Aufrißlinien zieht. Quer dazu werden sodann die Höhenmaße der Basen, Säulen, Kapitelle, Architrave, Fenster, Friese, Kranzgesimse und so fort eingesetzt, und das alles mit Linien, die parallel zur Grundrißlinie laufen. Man soll dabei nicht verkürzen, was in dem Gebäude weiter entfernt liegt, auch nicht, um ein rundes Gebäude rund darzustellen oder um einem eckigen zwei Ansichten zu geben. Unmöglich kann der Architekt ein genaues Maß aus der Zeichnung nehmen, wenn sich die Linien verkürzen; das ist jedoch in der Architektur notwendig, welche die vollkommenen tatsächlichen Maße sucht. Ihr geht es nicht darum, wie die Maße erscheinen, sondern wie sie sind. Sie verlangt deshalb parallele Linien. Wenn sich aber runde oder dreieckige Formen im Aufriß verkürzen, findet man die Maße sofort im Grundriß, und was sich im Grundriß verkürzt, wie Gewölbe, Bogen, Dreiecke, stellt sich wiederum vollkommen im Aufriß dar. Um nun die tatsächlichen Maße auszurechnen, muß man stets genaue Meßlatten für Palmi, Fuß, Zoll und Grani, hinunter bis zu den kleinsten Teilstrecken, zur Hand haben.

Der dritte Teil der Darstellung ist der, welchen wir den Aufriß der inneren Wand mit ihren Verzierungen genannt haben. Dieser ist nicht weniger notwendig als die beiden anderen Risse. Er wird ebenfalls vom Grundriß aus mit parallelen Strichen gezeichnet wie der Aufriß und stellt die Mitte des Gebäudeinneren dar, wie wenn dieses in der Mitte halbiert wäre. Der Schnitt zeigt den Hof, die Übereinstimmung der Gesimshöhen außen und innen, die Höhe der Fenster und Türen, die Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe oder was immer für Gewölbe es seien. Zusammenfassend darf man sagen, daß man aus diesen drei Ordnungen oder Modi jede Einzelheit im Inneren und am Äußeren eines Gebäudes ersehen kann.

Das ist der Weg, den wir selbst beschritten haben, wie sich im Verlauf unseres Werkes zeigen wird. Damit man das Gesagte besser verstehe, haben wir hier unten ein einziges Gebäude in Grundriß, Aufriß und Schnitt dargestellt."

Die 1733 veröffentlichte Fassung des Briefes kommt an dieser Stelle zu einer kurzen Zusammenfassung des zweiten Teils und endet mit der Grußformel. In der Münchner Fassung dagegen hat eine zweite, flüchtige Hand den Text fortgesetzt, der vielleicht einen nicht ausgeführten dritten Teil einleiten sollte.

Darstellungsweise, Sehweise und Entwurfsvorgang sind dermaßen miteinander verquickt, daß mir die vollständige Übersetzung der Angaben über Baurisse angebracht schien. Auch der Leser, der keine Architekturzeichnungen der Renaissance vor Augen hat, kann an der umständlichen Ausdrucksweise ermessen, wie neuartig rein orthogonale Darstellungen um 1500 noch waren.

Was ist denn das Neue? Grundriß, Aufriß, Schnitt finden wir doch schon im Musterbuch des Villard de Honnecourt. Der anonyme Verfasser betont, er beschreibe ein wissenschaftliches Verfahren, das sich von der routinemäßigen Praxis einerseits, dem Verfahren der Maler andererseits unterscheide. Die Maler aber wenden seit dem 15. Jahrhundert ein zentralperspektivisches Verfahren an, das ebenfalls eine wissenschaftliche Grundlage besitzt, also mehr als eine bloße Technik ist. Die Projektion von Körper und Raum auf die Bildebene setzt neue Denkformen voraus, sie ist nicht einfach eine Verbesserung der durch Erfahrung gewonnenen Perspektive. Erwin Panofsky nennt sie deshalb eine „symbolische Form".

Mit Recht hat Wolfgang Lotz in seinem Aufsatz über *Das Raumbild der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance* (1956) hervorgehoben, daß zwischen 1450 und 1520 der Wandel der Darstellungsweise Auskunft über den Wandel der Raumkonzeption gibt. In der Tat ist der Schnitt erst im 16. Jahrhundert systematisch entwickelt worden. Der orthogonale Schnitt setzt den perspektivischen Schnitt voraus, den wir bei Filarete angetroffen haben und den vor allem Leonardo da Vinci liebte. Der perspektivische Schnitt, der gleichsam ein aufgeschnittenes Modell darstellt, führt dem Betrachter einen Gegenstand vor; der orthogonale Schnitt läßt ihn den Raum selbst konstruieren; die Malerei der Hochrenaissance versetzt den Betrachter in den Bildraum hinein.

Als Demonstrationsmittel war auch den Architekten die Perspektive fast unentbehrlich, obwohl Alberti dafür möglichst schlichte und einfache Modelle empfahl. Bessere Veranschaulichung erscheint auch unserem Briefsteller erwünscht. Er fährt deshalb fort:

„Außer den drei vorgeschlagenen und beschriebenen Darstellungsweisen haben wir einige Gebäude auch perspektivisch dargestellt, um noch vollständiger dem Wunsch derer zu genügen, welche die künftigen Bauaufnahmen sehen und in allen Teilen verstehen möchten. Wir haben dafür Beispiele ausgesucht, die perspektivische Darstellung erfordern, damit das Auge die Anmut der Form

sehen und berurteilen kann, die in der schönen Proportion und der Symmetrie der Gebäude hervortritt, die auf den maßstäblichen Zeichnungen nicht erscheinen. Denn das Volumen der Körper läßt sich auf einem Plan nicht zeigen, wenn sich diejenigen Teile, die entfernter sind, nicht in dem Maße verkürzen, in welchem sie das Auge natürlicherweise sieht; diesem Erfordernis genügen die Strahlen der Sehpyramide, deren Basis auf dem Gegenstand, deren Spitze im Auge selbst liegt; je kleiner der Winkel an der Spitze, desto kleiner erscheint der Gegenstand und, entsprechend dem Winkel, auch höher, tiefer, weiter links oder rechts."

Der anschließende, teilweise unleserliche Text beschreibt offenbar das Distanzpunktverfahren. Ich nehme den Faden einige Zeilen weiter unten wieder auf: „Wir haben diese und die anderen zur Perspektive gehörenden Regeln in den perspektivischen Zeichnungen befolgt, während wir die architektonischen Maße nur auf den drei ersten Darstellungsweisen anbrachten. An Hand der perspektivischen Zeichnungen aber wäre es unmöglich oder mindestens äußerst schwierig, das Dargestellte auf die eigentlichen Formen so zu reduzieren, daß sie sich messen ließen; freilich sehen wir im Grunde genommen die Maßverhältnisse ebenfalls. Obwohl die perspektivische Darstellungsweise die des Malers ist, ist sie also auch dem Architekten nützlich."

Hier wird vollends deutlich, daß Zentralperspektive und orthogonale Projektion als zwei gleichwertige, wissenschaftliche und objektive Darstellungsverfahren angesehen werden, doch mit verschiedenen Vorteilen: anschaulich, aber nur mittelbar maßstäblich die eine, maßstäblich, aber unanschaulich die andere. Die Abwicklung als maßstabgetreue Darstellung der Mauern und Wände von Rundbauten bleibt außerhalb der Betrachtung und erst recht die Darstellung gänzlich schiefer Bauten, weil Unregelmäßigkeit nur als Unvollkommenheit erfaßt und deshalb unterdrückt wird. Vielleicht führen uns weitere Lücken genauer auf das, worauf es dem Briefsteller ankommt. Die Konstruktion von Mauer, Gewölbe und Dach übergeht er, ebenso die seit jeher übliche Kombination verschiedener Horizontalschnitte im Grundriß, wo nach seiner Definition keine Fenster anzugeben wären, wohl aber gemäß der weiteren Beschreibung, wonach die Fenster aus dem Grundriß in den Aufriß übertragen werden müssen. Ähnliches gilt für die Gewölbeformen.

Aber, wie gesagt, die neuen Darstellungsweisen stehen ja nicht nur im Dienste der archäologischen Vermessung, sondern auch im

Dienste der Propaganda für eine neue, sich intellektuell gebärdende Architektur, die sich auch Bühne und Malerei erobert:

„Wie dem Maler die Kenntnis der Architektur nützlich ist, um die Verzierungen mit korrekten Maßen und Proportionen anzubringen, ebenso bemüht sich der Architekt um die Kenntnis der Perspektive, weil er mit diesem Verfahren das ganze Bauwerk und seine Verzierungen besser ersinnt." Ob der Ausdruck „besser ersinnt" (meglio immagina) darauf hindeutet, daß perspektivische Darstellung eine Entwurfshilfe sein kann, welche die Einbildungskraft führt, ist unklar. Wenn ja, dann geht es eher um die Anordnung der Verzierungen als um ihre Erfindung, wie die Fortsetzung zeigt:

„Von den Verzierungen muß nicht viel gesagt werden. Alle leiten sich von den fünf Ordnungen her, welche die Alten anwandten, nämlich dorisch, ionisch, korinthisch, toskanisch und attisch. Von diesen ist die dorische die älteste; sie wurde von Doros, König von Achaia, gefunden, als er in Argos einen Junotempel baute; hernach in Ionien beim Bau des Apollotempels, indem man den dorischen Säulen die Proportionen des Mannes gab, so daß (diese Ordnung) ohne weitere Verzierungen Symmetrie, Kraft und schönes Maß erhielt. Aber am Dianatempel änderte man die Form, indem man die Säulen nach Maß und Proportionen der Frau ordnete und mit vielen Verzierungen an Kapitellen und Basen sowie am Stamm oder Schaft zusammenfügte, alles in Nachahmung der fraulichen Gestalt. Diese (Ordnung) nannten sie ionisch. Diejenigen (Säulen) aber, die man korinthisch nennt, sind schlanker und zierlicher, weil sie in Nachahmung der jungfräulichen Anmut und Feinheit geschaffen wurden; ihr Erfinder war Kallimachos aus Korinth, weshalb man sie korinthisch nennt. Über ihren Ursprung und ihre Form schreibt weitläufig Vitruv, auf den wir die verweisen, die mehr darüber wissen möchten." Im anschließenden Satz ist ein Wort der Münchner Handschrift, die allein den Abschnitt über die antiken Säulenordnungen enthält, nicht sicher zu lesen; ich verzichte deshalb auf eine Übertragung ins Deutsche. Der Briefsteller fährt fort:

„Wir setzen die Kenntnis Vitruvs voraus. Es gibt noch zwei weitere Arten, außer den drei oben beschriebenen. Die attische hat vierkantige Säulen, während die toskanische der dorischen recht ähnlich sieht; dies wird im Fortgang der Darlegung, wie wir sie beabsichtigen, deutlich werden. Man wird übrigens auch viele Gebäude finden, die aus mehreren Arten zusammengesetzt sind, zum

Beispiel ionisch und korinthisch, dorisch und korinthisch, toskanisch und dorisch, vor allem an den Tempeln, und zwar entsprechend dem, was dem Künstler geeignet schien, das Aussehen des Gebäudes mit seiner Bestimmung in Einklang zu bringen."

An dieser Stelle bricht der Text unvermittelt ab. Unser Briefsteller versucht, die Säulenlehre des Vitruv zum Verständnis der römischen Denkmäler zu benutzen, die beträchtlich vielfältiger sind. Er zieht deshalb jene Stelle bei Vitruv heran, wo die Mischung der Tempeltypen der Anpassung an die Vielfalt der Kultformen dient (Buch IV, Kapitel 8). Er überträgt sie aber auf die Säulenordnung, um zum Beispiel die in Rom verbreitete Kompositordnung als Zusammensetzung aus der ionischen und der korinthischen zu erklären. Solche Zwitter lehnt er nicht ab; vielmehr erklärt er ihr Vorkommen ikonologisch: Die Säulenordnungen sind ihm Bedeutungsträger; sie zeigen die Bestimmung eines Gebäudes an. Da aber die Zahl der Bauaufgaben viel größer ist als die Zahl der Säulenordnungen, konnte die Mischung die Abstufung verfeinern.

Die Theoretiker des 15. Jahrhunderts schenkten dem Ausdrucksgehalt der Säulenformen und -proportionen noch wenig Aufmerksamkeit. Aus Theorie und Praxis gewinnt man zuweilen den Eindruck, die dorische und die ionische Ordnung seien als Vor- und Sonderformen betrachtet worden. Filarete, der ein ikonologisches, fast schon ideologisches Konzept vorschlägt, geht von der korinthischen Form aus, stuft aber die Proportionen ab. Erst im 16. Jahrhundert werden die Säulen zu „Vokabeln", wie Erik Forssman in seinem Buch über den Gebrauch der Säulenordnungen (1961) formuliert hat. Ebenfalls Forssman verdanken wir die Einsicht, daß Bramante gleich zu Beginn des Cinquecento die entscheidenden Schritte tut. Sein Tempietto bei San Pietro in Montorio, Rom (Abb. 13), ist nicht nur das erste große Beispiel für die Verwendung dorischer Säulen in der Renaissancearchitektur, sondern auch ihrer ikonologischen Bedeutung. Der Rundbau steht an der Stelle, wo nach der Legende der Heilige Petrus gekreuzigt worden ist. Welche Säulenordnung aber konnte passender sein als die dorische, von der Vitruv schreibt (Buch I, Kapitel 2): „Der Minerva, dem Mars und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden." Das in unserem Zusammenhang Entscheidende ist die „Übertragung der vitruvianischen Götter-Ikonographie ins Christliche" (Forssman, 1961, S. 20). Man kann die Berühmtheit von Bramantes kleiner Rund-

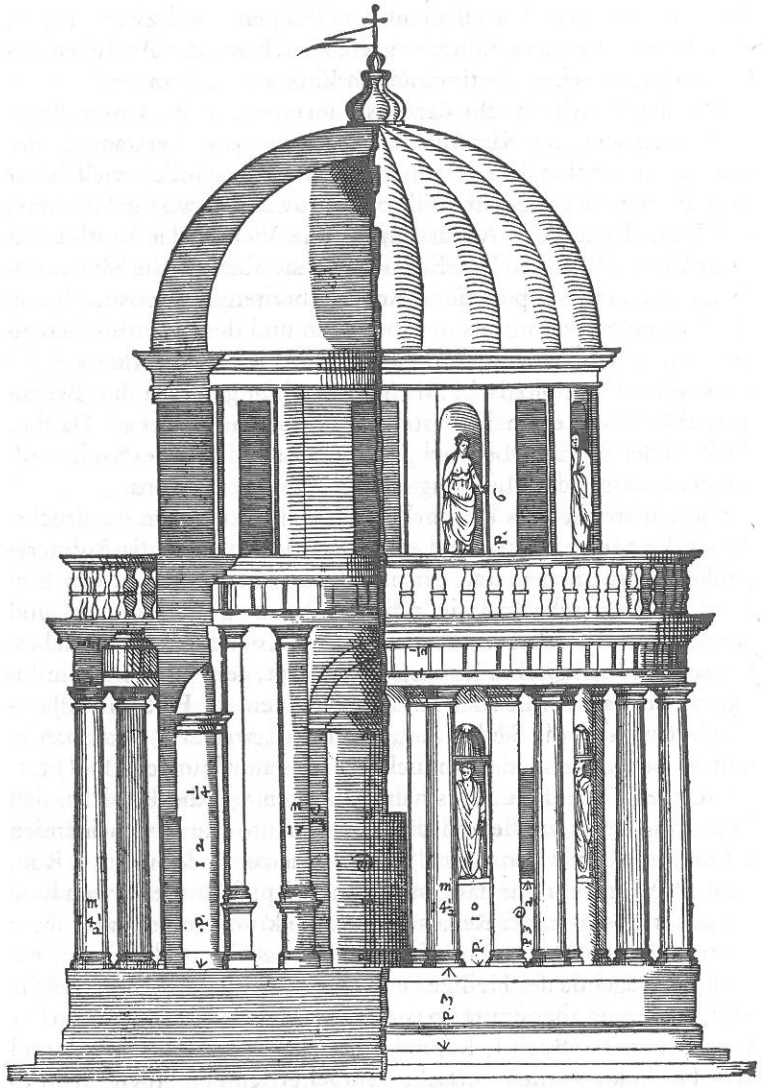


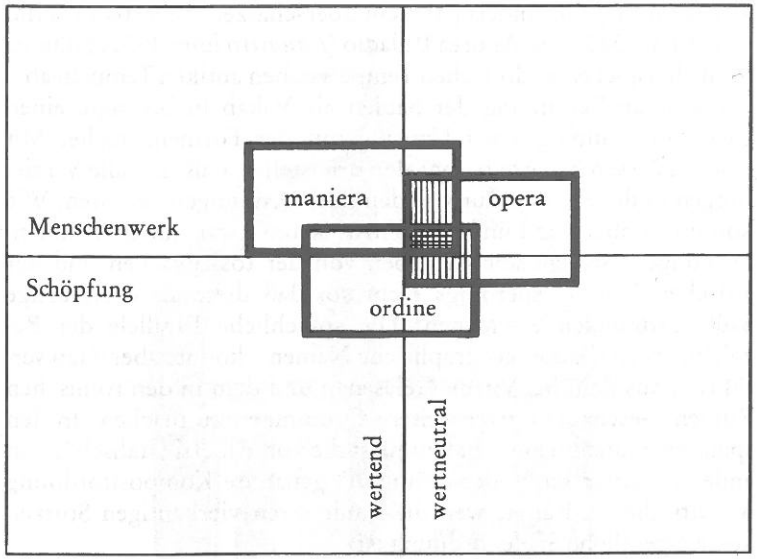
Abb. 13. Tempietto von Donato Bramante. Erbaut 1502 neben San Pietro in Montorio, Rom. Ansicht und Schnitt aus Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570, Buch IV, S. 66.

kirche im 16. Jahrhundert gar nicht überschätzen. Sebastiano Serlio (Buch III, 1540) und Andrea Palladio (*I quattro libri*, 1570) bildeten sie als Beispiel eines dorischen Tempels neben antiken Tempeln ab.

Die neue Benutzung der Säulen als Vokabeln bedingte einen gleichsam philologischen Umgang mit der Formensprache. Mit einer gewissen Schärfe betont der Briefsteller, daß sich alle Verzierungen in der Architektur von den fünf Ordnungen herleiten. Wie kommt er aber zur Fünfzahl? Vitruv kennt zwar nur drei Säulenordnungen, spricht aber daneben von der toskanischen und der attischen Bauart, allerdings nicht so, daß diese als ebenbürtige Säulenordnungen erscheinen. Die sprachliche Parallele der Bezeichnungen – lauter geographische Namen – konnte aber dazu verführen, aus dem bei Vitruv Gelesenen und dem in den römischen Ruinen Geschauten zwei weitere Ordnungen zu machen. In den späteren Säulenbüchern hat zumeist die von Alberti „italisch", von anderen „lateinisch" oder „römisch" genannte Kompositordnung die attische verdrängt, weil diese mit ihren vierkantigen Stützen keine eigentliche Säulenordnung ist.

Der Ausdruck „Säulenordnung" selbst verdient eine Untersuchung. Vitruv spricht von „genera", und nur an einer einzigen Stelle heißt es (Ende Buch I) „commensus aedificiorum et ordines et genera singula symmetriarum". Die Autoren des Mittelalters bevorzugen „opus", „modus", „mos" und „genus", wo sie eine Bauart benennen wollen. Alberti liebt „columnatio" neben „genus" und „ordo"; „ordo" kann bei ihm aber auch „Geschoß" bedeuten. Filarete braucht für die Säulenarten gerne „modo" und „misura", Martini das vielseitige Wort „specie". Unser Brief aber dürfte der erste sein, der „ordine" als Synonym für „maniera" und neben „opera" an vorderste Stelle setzt und von den „cinque ordini" spricht.

Wir dürfen die Vielfalt der Ausdrucksweise nicht leichtfertig übergehen. Synonym sind die im Brief über Denkmalpflege verwendeten Wörter „ordine", „maniera" und „opera" nur, solange sie mit „dorico", „ionico" usw. verbunden sind. Sonst aber unterscheiden sie sich um 1500 in Inhalt und Geltungsbereich. „Maniera" kann wertneutral und wertend gebraucht werden (Handschrift; Manier), ebenso „ordine" (System; Gegenteil von Unordnung), „opera" dagegen nicht. Verschieden ist aber auch der Geltungsbereich der drei Wörter: „maniera" sagt man von Menschenwerk, „opera" und „ordine" auch von der Schöpfung. Mit Quadranten und Feldern läßt sich das graphisch so darstellen:



Wo die Wortfelder einander überlappen, sind die Wörter austauschbar, ohne deswegen schon dasselbe zu heißen. „Opera" bedeutet immer noch Werk und Erscheinungsweise zugleich (im Gegensatz zu „fabrica"), „maniera" unwillkürliche und willentlich gewählte Erscheinungsweise, „ordine" Wesens- und Erscheinungsart.

Wenn sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts „ordine" gegenüber diesen und weiteren Synonymen durchsetzt und mit Wörtern desselben Stammes wie deutsch „Ordnung" auch auf andere Sprachen übergreift, dann zeigt sich darin die dogmatische Verhärtung der Architekturtheorie, die in anderen Denkbereichen ihre Entsprechung findet.

Für die Theoriebildung des 16. Jahrhunderts ist es fernerhin wichtig, daß „ordine" weit mehr als die Säulen mit ihren Basen und Kapitellen umfaßt. Auch bei Vitruv umfassen die „genera" mehr als bloß die Säulen; zu einem weitreichenden Formenkanon jedoch werden die Ordnungen erst in den Lehr- und Musterbüchern des Cinquecento. Wiederum kann man in dem Brief über Denkmalpflege Ansätze finden. Die Formglieder, auf die es bei der archäologischen Aufnahme und in der Architekturdarstellung ankommt, werden mehrmals aufgezählt, nämlich: Säule, Pilaster, Architrav, Fries, Kranzgesims, Tür- und Fensteröffnung, Fensterrahmen, Bogen, Gewölbe. Es fehlen die Baluster, die man ohne starke Über-

treibung eine Neuerfindung der Renaissance nennen kann und denen Martini einen eigenen Abschnitt widmet, die Karyatiden, Perser und Atlanten, die Cesariano illustriert, und die Hermenpfeiler, die später alle systematisiert und eingeordnet werden, wie Erik Forssman in seiner Dissertation über *Säule und Ornament* (1956) gezeigt hat.

Ich habe das besprochene Dokument als *Brief über Denkmalpflege* vorgestellt. Es mag nützlich sein, sich am Ende daran zu erinnern, daß die archäologische Aufnahme der antiken Bauten Roms der Auftrag war, über den der Verfasser einen Zwischenbericht erstattet und der ihn über Vermessungstechnik und Architekturdarstellung zu Form und Anwendung der Säulenordnungen führt. Manfredo Tafuri hat in den *Scritti rinascimentali di architettura* (1978, S. 407) unterstrichen, daß an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert die kulturelle Vorherrschaft der Toskana von derjenigen Roms abgelöst wird, der politisch denkende vom kosmopolitisch denkenden Intellektuellen, die humanistische Architektur von einer antihumanistischen, die sich in den Dienst der Gegenreformation stellt.

2. Serlio und Vignola

Mit Serlio betreten wir zwei neue Schauplätze der Ausbreitung des Vitruvianismus: Venedig und Frankreich. Sebastiano Serlio (1475 – um 1554) wurde in Bologna geboren. Er begann die Laufbahn als Perspektivemaler, wandte sich 1514 nach Rom, um sich bei dem jüngeren Kollegen Baldassare Peruzzi weiterzubilden, wurde aber im Jahre 1527 vom Sacco di Roma vertrieben. Er hielt sich nun die meiste Zeit in Venedig auf, reiste von dort auch nach Istrien und Dalmatien, um römische Ruinen zu vermessen, und begann, neben einer vielleicht unterschätzten Architekturpraxis, sein großangelegtes, auf sieben Bücher veranschlagtes Werk zu schreiben.

Dieses Werk war von Anfang an für die Verbreitung durch den Druck berechnet. Venedig mit seinen ausgezeichneten Pressen war dafür günstig. Hier war schon 1499 ein illustriertes Buch über Architektur gedruckt worden, wie Filaretes Traktat romanhaft eingekleidet, nämlich die *Hypnerotomachia Poliphili*, gewöhnlich Francesco Colonna zugeschrieben, die 171 Holzschnitte zählt.

Buchhändlerische Überlegungen ließen es Serlio geraten scheinen, sein Architekturlehrbuch und -musterbuch in Lieferungen zu