

Sabine Frommel: Sebastiano Serlio architetto; Mailand: Electa 1998; 402 S., zahlr. SW-Abb.; ohne ISBN; Lit. 250.000

Sebastiano Serlio selbst hätte, am Ende seines Lebens über die Erfolglosigkeit als Architekt sogar Klage führend, schwerlich geglaubt, daß seiner Bautätigkeit dereinst eine Monographie gewidmet werde, die ihn – zumindest in den Bücherschränken der Kunsthistoriker – neben Alberti und Brunelleschi, neben Francesco di Giorgio, Bramante und Raphael, neben Giulio Romano und Jacopo Sansovino stellt. Der Aufschwung der Serlio-Forschung seit der Mitte der siebziger Jahre – Wendemarke war 1987 das von CHRISTOF THOENES organisierte *Sesto Seminario Internazionale di Architettura* in Vicenza, dessen Akten 1989 bei Electa erschienen sind¹ – hatte dem einflussreichsten Architekturpublizisten der Renaissance, den man schon zu einem bloßen Zeichnungsgehilfen seines Meisters Peruzzi hatte degradieren wollen, eine Ehrenrettung beschert. Im Mittelpunkt des neuen Interesses standen wiederum die *Sette Libri di Architettura*, welche die Vorstellung des europäischen Publikums von der antiken und der davon abgeleiteten Renaissance-Architektur maßgeblich geprägt haben. Demgegenüber hat Sabine Frommel es nun in einem gewichtigen Bande unternommen, den planenden und ausführenden Architekten Serlio ins Licht zu rücken und seine Stellung in der italienischen und französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts zu bestimmen. Der Titel – Sebastiano Serlio *architetto* – ist Programm und nicht ohne Polemik gegen eine überwiegend theorielastige oder gar theologische Interpretation des literarischen Nachlasses, wie sie zuletzt MARIO CARPO vorgenommen hat². Theoretische Aussagen und typologische Vorschläge Serlios sind bewußt ausgeklammert und die Schriften nur in dem Maße berücksichtigt, wie sie die Entwurfstätigkeit reflektieren oder erklären.

Der Titel ist Programm auch insofern, als Serlio wie so viele bedeutende Baumeister der Hochrenaissance von der Malerei zur Architektur kam. Der Perspektivmaler aus Bologna hat sich zwar schon in der Mitte der 1520er Jahre der Architektur zugewandt, doch lagen die Schwerpunkte seiner Tätigkeit in Italien offensichtlich bei Architekturlehre, Beratung und Expertise einerseits, bei Innenarchitektur und Raumausstattung andererseits. Als Architekt im modernen Sinne kann Serlio allenfalls von 1540 an gelten, als er, von Franz I. berufen, nach Frankreich übersiedelte und dort eine Anstellung als *notre peintre et architecte ordinaire au fait de nosdits édifices et bastimens audit lieu de Fontainebleau* erhielt. Was Sabine Frommel an Bauten und Entwürfen aufzuführen kann, steht auf französischem Boden und stammt aus dem guten Jahrzehnt, das dem alternden Künstler noch verblieb. Die mehr oder weniger intensive Auseinandersetzung mit den Bautraditionen des Landes prägt demgemäß die Erscheinung

1 CHRISTOF THOENES (Hrsg.): Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Vicenza 31.8.–4.9.1987; Mailand 1989.

2 MARIO CARPO: Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 271); Genf 1993. DERS.: La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario Libro di Sebastiano Serlio (*Di fronte e attraverso*, 324); Mailand 1993.

dessen, was der Apostel der neuen italienischen Architektur in Frankreich planen oder gar bauen konnte. Insgesamt hat man es also nur mit einem guten Viertel von Serlios Schaffenszeit und kunstgeographisch mit einer Ausnahmesituation zu tun.

Um den italienischen Hintergrund von Serlios Vorstellungen zu klären, hat die Autorin sich verdienstvollerweise der Mühe unterzogen, vorab die disparaten – und in den letzten Jahrzehnten um viele Einzeldaten vermehrten – Nachrichten über Leben und Tätigkeit des bolognesischen Künstlers zusammenzustellen und parallel dazu seine Entwicklung vom Perspektivmaler zum Architekten bis zur Übersiedlung nach Frankreich zu rekonstruieren. Das entworfen Bild zeigt freilich nicht zuletzt, wie sehr unsere Vorstellung noch immer von Lücken und Hypothesen bestimmt ist. Zu Recht erklärt die Autorin die systematische Durchsicht der Archive von Bologna und Lyon zu dringenden Desideraten künftiger Serlio-Forschung, damit aber eingestehend, daß der gegenwärtige Forschungsstand für eine bleibende Monographie des Künstlers noch nicht hinreicht. Wichtige Ergänzungen ergaben sich bereits bei einem von SYLVIE DESWARTE-ROSA organisiertem Kolloquium „Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie“ (Lyon 1998), dessen Akten sich noch in Vorbereitung befinden.

Drei Probleme der Vita seien hier herausgehoben:

Erstens: Serlios Geburtsdatum hat die ältere Forschung mit 1475 angenommen. FRANCESCO PAOLO FIORE machte demgegenüber 1994 auf eine redaktionelle Änderung im 7. Buch aufmerksam, mit der ein Datum 1497 durch die Formulierung „nei miei primi anni“ substituiert ist – was mit einem angeblich 22-jährigen gewiß schwer übereingeh³. Die von Sabine Frommel offen gelassene Frage nach einem Jahrzehnt mehr oder weniger ist für das Problem der *peer group* des Künstlers nicht ohne Belang. War Serlio wirklich älter als Peruzzi (* 1481) und Raffael (* 1483), als Sanmicheli und Antonio da Sangallo d. J. (beide * 1484), oder nicht doch zumindest gleichaltrig, wenn nicht gar ein Stück jünger? Übernahm und propagierte er fertige Ideen einer jüngeren Generation oder konnte er ältere Ansätze aus einer fortgeschritteneren Position heraus zusammenbringen und fortbilden? Ich neige mit einigen Kollegen eher letzterer Auffassung zu; auch die späte Eheschließung (Mitte der 30er Jahre? die Tochter Julia war bei der Übersiedlung nach Frankreich noch in zartem Alter) und die für 1551 belegte Agilität sprechen eher für ein Geburtsdatum um 1485/90.

Zweitens: Eng damit zusammen hängt die Frage, wann Serlio denn die Lehren der römischen Architekturschule kennengelernt habe. Die Autorin folgt der m. E. wohlbegründeten Auffassung von CHRISTOPH-LUITPOLD FROMMEL⁴, Serlios Kontakt datiere erst von der Begegnung mit Baldassare Peruzzi in Bologna 1521/23 her. Daraus folgt allerdings, daß die in der älteren Forschung angenommenen, ausgedehnten römischen Lehrjahre Serlios sich maximal auf den knappen Zeitraum zwischen Herbst 1523 und Frühjahr 1525 zusammendrängen – der römische Erfahrungshori-

3 FRANCESCO PAOLO FIORE (Hrsg.): Sebastiano Serlio: Architettura civile. Libri Sesto Settimo e Ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna; Mailand 1994, Introduzione S. XV f.

4 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL: Serlio e la scuola romana, in: Thoenes (wie Anm. 1), S. 39–49.

zont war demzufolge wohl sehr viel beschränkter als der oberitalienische. Darf man Serlios Ideen und Stilelemente also so leicht auf einen römischen Hintergrund projizieren, wie die Autorin es vielleicht unbeabsichtigt tut? Immer noch wissen wir auch viel zu wenig über Serlios frühe Bildung und Tätigkeit in Bologna, die als Substrat für die Aneignung der römischen Formen und der Ideen Peruzzis von Bedeutung sind.

Drittens: Für die Jahre in Venedig (1527/28–1540) diskutiert Sabine Frommel einige Entwürfe, deren Zuschreibung an Serlio sie akzeptiert (Konvent von San Salvatore) oder ablehnt (Palastprojekt für Vettor Grimani, Villa Trissino in Cricoli, Palazzo Bocchi in Bologna?). Sonderbarerweise fehlt hier der Palazzo Zen, für den ENNIO CONCINA 1984 Serlios (zumindest beratende) Tätigkeit nachgewiesen hat⁵ und der nach dem aktuellen Kenntnisstand allein eine sichere Grundlage für Serlios architektonische Handschrift in den venezianischen Jahren bieten könnte. Zugleich wird aus dem von Concina benutzten Material deutlich, wie wenig die Tätigkeit des architektonischen Konsulenten mit dem heutigen Bild vom Architekten als Künstler übereinstimmt. Fragt man nach den Gründen, die Serlio einen dem seines Freundes Sansovino vergleichbaren Erfolg verwehrten, so wird es wohl nicht nur an Sansovinos institutionellem Vorteil, sondern auch an persönlicher Wendigkeit und gewiß an der Art der Spezialisierung gelegen haben, daß Serlio in Venedig nicht als Architekt im heutigen Sinne reüssierte. Sabine Frommel sieht sehr wohl, daß die architektonische Erfindung bei Serlio über lange Strecken hin die Baupraxis substituieren mußte und daß die eigenen Kenntnisse auf dem Umweg über den Buchmarkt verwertet wurden. Man sollte aber vielleicht auch berücksichtigen, daß Serlios 1537 in Venedig publiziertes Viertes Buch, dessen exemplarische Fassadenentwürfe die Autorin auf Prinzipien und Vorbilder hin untersucht, letztlich um die äußere Erscheinung des Bauwerks kreist und Fragen der Grundrißbildung, Funktion und Bautechnik außer Acht läßt – diese einen Bauherrn in erster Linie bewegenden Probleme waren nicht Serlios Spezialität.

Die Erwartungen, die Serlio mit der 1540 erfolgten Berufung an den französischen Hof verband, sollten nicht in Erfüllung gehen. Das Kapitel *Sebastiano Serlio architetto di Francesco I* kann nur Pläne erörtern, da es dem Bolognesen offensichtlich nicht gelang, den König vom Wert und der Durchführbarkeit seiner Vorschläge zu überzeugen oder in der Baubürokratie des Hofes eine Schlüsselstellung zu erobern, wie sie 1548 Philibert De l'Orme in Gestalt der *surintendance des Bâtiments* zufiel. Serlios Entwürfe für Fontainebleau waren in der Mehrzahl offenbar Alternativen ex post für Bauteile, deren Entwürfe von anderer Hand stammten. Für die ursprünglich als offene Loggia geplante *Salle de Bal* beklagte Serlio selbst, daß man ihn nicht einmal um Rat gefragt habe. Sabine Frommel entschärft die Brisanz dieser Nachricht dadurch, daß sie den Baubeginn der *Salle de Bal* vor Serlios Ankunft in Fontainebleau 1541/42 ansetzt, doch hat CHANTAL ESCHENFELDER neuerdings einen Nachweis von 1544 für

5 ENNIO CONCINA: *Fra Oriente e Occidente: gli Zen, un palazzo e il mito di Trebisonda*, in: MANFREDO TAFURI (Hrsg.): *Renovatio urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523–1538)*, Roma 1984, S. 265–290.

die Existenz der Vorgängergalerie gefunden und den Neubau auf 1544/46 datiert⁶, somit in Serlios Tätigkeitszeit. Auch die ihm wiederholt zugeschriebene, mit seinem Stil freilich unvereinbare *Grotte des Pins* mußte Serlio um 1542/43 nach fremden Entwürfen – doch wohl Primaticcios, obwohl Sabine Frommel nun auch Pierre Lescot nicht ausschließen will – entstehen sehen; Serlios Gegenentwurf glaube ich in dem Stich des Antonio Fantuzzi von 1545 erkennen zu können⁷. Ebenso wenig konnte Serlio seine Vorschläge für einen Pavillon im Teich von Fontainebleau durchsetzen, die er (eigener Angabe zufolge im Rahmen einer Architektenkonkurrenz) für Franz I. schuf – immerhin wurde in diesem Fall auch kein Konkurrenzentwurf ausgeführt. Sabine Frommel diskutiert hierbei auch zwei im Sechsten Buch gezeigte Varianten⁸ als reale Projekte und berührt damit ungewollt die schwierige Frage, wieweit die in typologische und semantische Demonstrationen eingebundenen Entwürfe des Sechsten Buchs konkrete Vorschläge für den König widerspiegeln: warum nur diese Projekte, und nicht auch die weiteren Vorschläge für königliche Landschlösser?

In guter Tradition deutscher Kunstgeschichtsschreibung in Bezug auf die Benennung von Vorbildern, auf die Herausarbeitung einer Stilentwicklung und den Versuch, die gewonnene Stilvorstellung zur Feindatierung der Entwürfe zu nutzen, sich konzentrierend und damit auch einige bemerkenswerte Ergebnisse erzielend, vernachlässigt die Autorin leider etwas die Fragen nach den konkreten Aufgaben des königlichen *peintre et architecte ordinaire ... audit lieu de Fontainebleau* (die spärlichen Quellen belegen wiederum die Überwachung von Innendekorationen) und nach den Gründen für das Scheitern des Bolognesen bei der Durchsetzung eigener Entwürfe. Letzteres fällt insbesondere bei der Behandlung des gigantischen Schloßprojektes im Sechsten Buch auf, welches seit ANDRÉ CHASTEL als Serlios Konkurrenzprojekt für den Neubau des Louvre gedeutet wird⁹. Gewiß läßt Serlios Vorschlag sich als „grandios“ bezeichnen, doch erscheint angesichts von Sabine Frommels Rekonstruktion der Situierung des Neubauprojekts auch das Epitheton „maßlos“ nicht unangemessen. Daß Serlio italienische Bautypologien geschickt weiterentwickelte, sollte nicht an dem Eingeständnis vorbeiführen, daß sein Projekt die Frage nach der Verfügbarkeit des Baugrundes ebenso außer Acht ließ wie die nach der Zweckbestimmung der schier unendlichen Raumfluchten. Pierre Lescots Louvre kam mit einem Bruchteil des von Serlio projektierten Bauvolumens aus und entsprach gewiß auch mit der Fas-

6 CHANTAL ESCHENFELDER: Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau (*Europäische Hochschulschriften; Reihe 28, 348*); Frankfurt am Main 1999.

7 Abb. z. B. bei SABINE KÜHBACHER-FROMMEL: Giulio Romano e la grotta di Fontainebleau, in: Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale di Studi; Mantua 1989, S. 345–360. Die Autorin hat dort überzeugend auf Michelangelos Sklaven für das Juliusgrab als ein – Serlio schwerlich zugängliches – Formvorbild hingewiesen. Zur Grotte vgl. neuerdings FLAMINIA BARDATI: La Grotte des Pins a Fontainebleau, in: ISABELLA LAPI BALLERINI (Hrsg.): *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*; Florenz 1999, S. 39–47.

8 MS New York, Ex. 27f. (Abb. bei MYRA NAN ROSENFELD: *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture ...*; New York 1996, XXXVI–XXXIX); MS München, Nrn. 32f. (Abb. bei FIORE – wie Anm. 3 – VI, Taf. 36–38).

9 ANDRÉ CHASTEL: *La Demeure royale au XVIe siècle et le Nouveau Louvre*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*; London – New York 1967, S. 78–85.

sadenbildung mehr dem herrschenden Geschmack des französischen Hofes. Fehlten Serlio die Flexibilität in der realistischen Einschätzung der Möglichkeiten und die dekorative Phantasie, die seinen Landsmann Primaticcio zum vielbeschäftigten Hauptmeister dieser Jahre machten? War er nicht geschickt genug auf dem höfischen Parkett? Primaticcio bekam 1544 eine Abtei verliehen, nicht anders als Lescot und De l'Orme – warum Serlio nicht?

In den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellt Sabine Frommel natürlich nicht Serlios Enttäuschungen – oder Versagen? – im Dienste des Königs, sondern sein mittlerweile unbestrittenes architektonisches Hauptwerk, das von Antoine III de Clermont mit erheblichem Aufwand errichtete Schloß von Ancy-le-Franc in Nordburgund, das den Ausgangspunkt ihrer Beschäftigung mit Serlio bildete. Die Untersuchung von Ancy ist zu einer veritablen Monographie angewachsen, die immerhin ein Drittel des Buches beansprucht. Die Autorin untersucht die drei oder gar vier Planvarianten in den drei bekannten Versionen des Siebten Buchs, von denen zumindest die beiden letzten aus der Zeit nach der Ausführungsplanung stammen müssen, und sucht jene Diskrepanz zwischen Bau und Plänen aufzuklären, derentwegen die französische Forschung die Intervention eines heimischen Architekten postuliert hatte. Da sie überzeugende Gründe für Serlios Autorschaft an den Ausführungsplänen beibringen kann, scheint der Architekt Vorbehalte gegen das eher „französisch“ geratene und stilistisch retardierte Endergebnis gehabt zu haben. Offensichtlich ist es ihm nicht gelungen, gegenüber dem Bauherrn die eigenen, italienisch geprägten Vorstellungen von Raum- und Stockwerkdisposition (Aufgabe der Mezzanine!), von Hofloggien und Fassaden durchzusetzen. Aus den verschiedenen zu rekonstruierenden Phasen der Planung sind nachträglich einzelne Elemente in die Pläne der Traktatversionen eingeflossen, aber Serlio hat die stimmiger erscheinenden eigenen Vorschläge offensichtlich nicht zugunsten des gefundenen Kompromisses unterdrücken wollen.

Nichtsdestoweniger versteht die Autorin den Bau als ein Gesamtkunstwerk (*opera d'arte totale*) Serlios, dem sie auch die Bauführung und die Entwürfe zumindest für Decken und Täfelungen zuweisen möchte. Die stupende Qualität der Ausführung (die in zahlreichen Neuaufnahmen eindrucksvoll deutlich wird) spricht in der Tat dafür, daß der Architekt Profile und Ornamentik der Steinarbeiten bis ins Detail hinein festlegte. Andererseits muß man schon angesichts der Entfernung von Fontainebleau, an das der königliche *peintre et architecte* und Hausverwalter des Hôtel de Ferrare doch zweifellos gebunden war, fragen, ob Serlio sich wirklich regelmäßig auf der Baustelle aufhalten konnte. Von der Autorin vermerkte Unstimmigkeiten bei der Anlage der Gewölbe der Erdgeschoß-Appartements müssen nicht unbedingt als Ergebnis von Umbauten interpretiert werden, sondern mögen ebensogut auf Eingriffe von anderer Hand hinweisen. Die Anlage der Obergeschoß-Decken – die teilweise in Serlios Viertem Buch Entsprechungen finden – gehörte wegen der Definition der Balkenlagen während des Baus gewiß in den Verantwortungsbereich des Architekten, doch sind in Bezug auf die versuchsweise Trennung der (im 19. Jahrhundert zumindest stark restaurierten) Boiserien in eine Phase der 50er und eine Umgestaltung

der 70er Jahre Zweifel anzumelden, ob eine mittels intensiver Beschreibung gewonnene Stilvorstellung eine umfassende Befunderhebung als Grundlage für eine Datierung und damit Zuweisung ersetzen kann. Angesichts der von der Autorin erarbeiteten Biographie des Bauherrn, der 1551–60 königlicher Statthalter der Dauphiné mit Amtssitz in Grenoble war, wäre ohnehin zu fragen, ob die Ausstattung von Ancy in den 50er Jahren überhaupt fertiggestellt und nicht vielleicht erst nach dem Rückzug des Bauherrn aus der Politik – lange nach Serlios Tod – schrittweise dem Abschluß nähergebracht wurde? Solche Einschränkungen vermögen aber kaum das Verdienst zu schmälern, für einen der interessantesten und einflußreichsten Bauten der Jahrhundertmitte in Frankreich eine wissenschaftliche Basis geschaffen zu haben.

Serlios zweiten großen Werkkomplex in Frankreich bildeten die Bauten für einen italienischen Verwandten des Königs: den Kardinal-Erzbischof von Lyon, Ippolito d'Este, der sich 1542–46 in Fontainebleau gegenüber der Cour du Cheval blanc ein Hôtel errichten ließ. Obwohl Serlio sich nicht nur selbst, sondern auch der Bauherr ihn als Architekten dieses in formaler Hinsicht sehr zurückgenommenen, als erstes *hôtel entre cour et jardin* aber typologisch eminent wichtigen Baus bezeichnete, nahm man seit der Auffindung eines Vertrages über Maurerarbeiten von 1542 durch FRANÇOIS-CHARLES JAMES 1975 und angesichts des „französischen“ Aufrisses zuletzt einen französischen Urentwurf an, den Serlio nur um Galerieflügel und Hofabschluß ergänzt habe. Sabine Frommel schlägt nun mit einigen guten Gründen Serlio als Erfinder bereits für die 1542 verakkordierten Bauteile vor, die sie zu einem ersten Entwurf mit zwei Flügeln ergänzt¹⁰. Trotz der von ihr an einem Aufmaß des 18. Jahrhunderts beobachteten Differenzen von Maßen und Symmetrie wäre m. E. zu fragen, ob man 1542 nicht eher einen ersten Bauabschnitt in Angriff nahm: Schon die Situierung des Gebäudes auf dem Grundstück spricht dafür, daß die Bauteile rechts und links der *cour d'honneur* von vornherein mitbedacht waren, so daß man sich mit dem ersten Abschnitt (der, wie die Autorin feststellt, bereits in manchen Teilen vom Akkord abwich) auf die funktionsnotwendigen Teile des Baus beschränkt und Wünschbares wie Galerie, Bad und Gästezimmer auf die nächsten Jahre verschoben haben könnte. – Von Serlios Bau hat sich nur das rustizierte Hofportal erhalten, offenbar das einzige Stück wirklich „italienischer“ Architektur des Hôtel de Ferrare und Kristallisationskern für die Formexperimente des 1551 veröffentlichten *Extraordinario Libro*. Corps de Logis und Flügel orientierten sich im Aufriß hingegen bewußt an der gegenüberliegenden Cour du Cheval blanc des Schlosses, auf dessen Pilasterordnung sie aber in einer Art Submissionsgestus verzichteten: eine Entscheidung, die eher vom Bauherrn als vom Baumeister getroffen worden sein dürfte.

Für Ippolito d'Este hat Serlio als eine Art Hausarchitekt offenbar auch an anderen Orten gearbeitet. Einem erhaltenen Rechnungsbuch für 1544 zufolge hat der Kardinal außer in Fontainebleau damals auch in Paris und in seiner Abtei Chaalis bauen und Serlio nach Chaalis reisen lassen. In dem weitestgehend zerstörten Abteikomplex

¹⁰ Der im Akkord genannten „großen“ Wendeltreppe von 10 Fuß Durchmesser vermag die Autorin allerdings keinen Platz zuzuweisen.

hat sich ein monumentales Gartenportal mit dem Wappen Ippolitos erhalten, dessen Entwurf Sabine Frommel überzeugend für Serlio in Anspruch nimmt. Zweifelhaft erscheint mir allerdings die Vermutung, Serlio habe diesem Produkt reserviert gegenübergestanden: Wegen der fehlenden Ordnung unvereinbar mit den Prinzipien des *Extraordinario Libro*, findet es doch mit seiner Staffelung eine Entsprechung in Gartentoren des Wiener Manuskripts zum Siebten Buch¹¹. – Unter den Neuzuschreibungen der Autorin ist dieses Gartentor gewiß die unanfechtbarste.

An Arbeiten für den Kardinal nachzutragen sind Festdekorationen für den Einzug König Heinrichs II. in Lyon 1548, die der Erzbischof zu errichten hatte. RICHARD COOPER hat sich 1998 im Rahmen des Kolloquiums in Lyon näher mit diesen, in seiner Arbeit über die Beschreibung des Einzugs durch Maurice Scève¹² nur gestreiften Dekorationen beschäftigt. Demzufolge kann als höchst wahrscheinlich gelten, was ANDRÉ CHASTEL bereits 1960 als gewiß formuliert hatte¹³: Serlio hat 1548 verschiedene ephemere Monumente architektonischer Prägung geschaffen, und er war vielleicht auch an der Ausschmückung des Saales im erzbischöflichen Palais beteiligt. Es ist bedauerlich, daß Sabine Frommel diesem Tätigkeitsfeld keine nähere Aufmerksamkeit geschenkt hat: Obwohl sie aus Ferrareser Archivalien von Ippolitos Lyoneser Veranstaltungen für den König weiß, ist lediglich Serlios Anteil an den Dekorationen zum Einzug des Kardinals de Tournon in Lyon 1552 kurz erwähnt. Ippolito d'Estes Mitverantwortung für die Festdekorationen erklärt wohl auch, warum und wann Serlio nach Lyon übergesiedelt ist: 1548 (nach Verlust der Anstellung am Königshof) im Gefolge seines „Protektors und Wohltäters“, wie er den Kirchenfürsten 1552 in einem Brief bezeichnete. Daß er vor dem Kontakt mit Jacopo Strada noch einmal nach Fontainebleau zurückgekehrt sei, ist – zumindest vorläufig – unbewiesen.

Serlio hat schon von Fontainebleau aus nicht nur für aristokratische Auftraggeber gearbeitet. Das zeigt ein im Siebten Buch abgebildetes und für begonnen erklärtes Projekt, das bei Sabine Frommel sonderbarerweise fehlt: ein monumentaler Kamin für eine schmale, zweifellos bürgerliche Giebelfassade¹⁴. Das Bemühen des Künstlers um Adaptation französischer Formen wird in diesem, die hohen Kamine in Fontainebleau reflektierenden Werk besonders deutlich. Gänzlich italienischen Vorbildern verpflichtet ist hingegen das Projekt einer Kapelle für die Pariser Goldschmiede, Saint-Eloi-des-Orfèvres, das freilich wiederum nicht über das Entwurfsstadium hinausgekommen ist. Auf einer der erhaltenen Alternativen hatte schon die Equipe, die in der Mitte der 60er Jahre unter ANDRÉ CHASTEL den Bau erforschte, die Hand Serlios erkannt, diesem aber die Rolle eines Gutachters zugewiesen; für Serlio hat François-Charles James 1987 die Pläne in Anspruch genommen¹⁵. In der Tat entsprechen diese, wie Sabine Frommel zeigen kann, vollständig dem Stil und den Graphismen

11 MS Wien, Ex. XIV; Abb. bei FIORE (wie Anm. 3), VII, Taf. 16.

12 RICHARD COOPER (Hrsg.): Maurice Scève. The Entry of Henri II. into Lyon, September 1548 (*Medieval and Renaissance Texts & Studies*, 160); Tempe (Arizona) 1997.

13 ANDRÉ CHASTEL: Palladio et l'escalier à double mouvement inversé, in: *Bollettino del Centro Palladio* 2, 1960, S. 26–29.

14 MS Wien Ex. XXIX (FIORE – wie Anm. 3 – Abb. VII Taf. 36); Druckfassung von L. VII Kap. 29.

15 Unveröffentlichter Beitrag zum Serlio-Seminar Vicenza 1997 (vgl. Anm. 1).

des Italieners und erweisen sich als inspiriert von einem Entwurf Baldassare Peruzzi, Serlios Meister. Warum die Goldschmiede anschließend einen anderen Meister mit geänderten Entwürfen und der Ausführung betrauten – gegenüber der älteren Zuweisung an Philibert De l'Orme hat JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS neuerdings für einen unter dessen Einfluß stehenden Maurer plädiert¹⁶ –, läßt sich angesichts der schlechten Aktenlage nicht überzeugend klären; die Autorin vermutet, daß Serlios Abreise nach Lyon ihn aus dem Planungsprozeß ausgeschaltet habe.

Für Lyon hat Serlio selbst in den Zufügungen zum Siebten Buch drei Projekte überliefert, die auf dem Papier blieben: eine Loggia mit Wohnungen für die italienischen Geldwechsler, einen Handelshof für einen ortsansässigen Adligen und schließlich 1551 das Schloßprojekt „Rosmarino“, hinter dem JEAN-JACQUES GLOTON 1979 das provençalische Lourmarin erkannt hat. In letzterem Projekt für François d'Agoult, den mit dem Bauherrn von Ancy verschwägerten Baron de Saulx, wird die Fähigkeit des Architekten zu einer planimetrisch überzeugenden Regulierung der Situation ebenso deutlich wie seine Unfähigkeit zu realistischer Einschätzung des Machbaren: Von dem Vorhandenen hätten nur ein paar Mauern und ein Treppenturm in den Neubau integriert werden können; kein Wunder, daß der Auftraggeber vor der Aufgabe zurückschreckte. Mit „Rosmarino“ schließt sich der Bogen der schönen Projekte, die in ihrer Großzügigkeit die Budgets und Terminpläne der Bauwilligen wohl nicht selten überforderten. Hat die Fixierung auf das Reißbrett den Meister nicht vielleicht zu einer gewissen Realitätsferne geführt, zu einer Projektemacherei, die manches Mal an JOSEF PONTENS „Architektur, die nie gebaut wurde“ denken läßt?

Sabine Frommel hat den engen Kreis der Arbeiten Serlios durch drei weitere vorsichtige Zuschreibungen zu erweitern versucht. Ausgehend von zwei Briefen des notleidenden Architekten von 1551 und 1552 in der Bibliothèque Nationale, die FRANÇOIS-CHARLES JAMES 1987 vorgestellt¹⁷, aber leider nicht selbst veröffentlicht hat, untersucht sie die Bautätigkeit der Kirchenfürsten François de Dinteville, Bischof von Auxerre, und des Kardinals François de Tournon, Ippolito d'Estes Nachfolger auf dem Erstuhl von Lyon. Der von Dinteville in Auxerre vor oder zu 1551 erneuerte sog. Pavillon de l'Officialité (zugleich Eingangsgebäude zum bischöflichen Palast) entspricht in der Gliederung und den Details der Fassade Serlios Formensprache so weit, daß die von der Autorin vorgenommene Zuschreibung des Entwurfs an den Bolognesen plausibel erscheint. Problematisch sind allerdings das mittlere Kreuzstockfenster mit seiner für Serlio ungewöhnlichen Teilung und das hofseitige Fenster über Triglyphen-„Konsolen“, welche stilistisch über Serlios Formenschatz hinausgehen. Vielleicht hat Serlio hier nur eine Zeichnung für die Fassade geliefert, die vor Ort von einem jüngeren Meister komplettiert wurde. – Formengut Serlios zeigen auch die beiden Bauten des Kardinals de Tournon in Südfrankreich, das Collège de Tournon (dessen Portal von 1548 schon 1869 von Léon Charvet mit Serlio in Verbindung gebracht wurde) und das auf die späten 40er Jahre datierte Schloß von Roussillon.

16 JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS: Philibert De l'Orme Architecte du Roi (1514–1570); Paris 2000, S. 242 Kat. Nr. 19 (Jean Marchant?).

17 Wie Anm. 15.

Daß Serlios Name in den erhaltenen Dokumenten nicht vorkommt, wie NATHALIE MATHIAN, die Roussillon bearbeitet, 1998 auf dem Kolloquium in Lyon mitteilte, muß kein Gegenbeweis sein. Eher wäre zu fragen, warum Serlio Bauten wie das Collège de Tournon und den Pavillon de l'Officialité nicht nachträglich in das Siebte Buch hätte aufnehmen sollen, wie er es doch mit den Entwürfen für „Rosmarino“ und die Geschäftshäuser in Lyon getan hat – zum Thema gepaßt hätten das Kollegium wie der Torbau. Gewiß aber wäre der Meister weder mit der Detailbildung des Portals in Tournon noch mit der Fensterreihung des Hauptgebäudes und der Rustizierung der Loggia unter der Galerie in Roussillon einverstanden gewesen. Angesichts der eigentümlichen Verbindung von stilistischer Nähe und Fremdartigkeit bei diesen Bauten drängt sich die Frage auf, ob Serlio, der Architekturlehrer in Venedig, nicht auch französische Schüler gehabt habe, deren Stil aus dem seinen herauswuchs? Daß seine Zeichnungen zirkulierten und weiterentwickelt wurden, läßt sich etwa anhand von Kopien im Ducerceau-Band der Sammlung Dutuit¹⁸ zeigen; daß er seine Gedanken freizügig mitteilte, ist durch De l'Orme und Jean Martin belegt. Gab es statt der Antithese zwischen Serlio und den französischen Meistern vielleicht eine Synthese, eine französische „serlianische“ Architektur noch zu Lebzeiten Serlios?

Sabine Frommel nähert sich diesem in der französischen Kunstgeschichte bisher fast systematisch übergangenen Problem in einem unter „L'eredità“ subsumierten Abschnitt über Serlio und Lescot. Selbst wenn das Hôtel Carnavalet wieder aus Lescots Oeuvre zu streichen sein sollte¹⁹, steht er doch insbesondere in Vallery Serlio so nahe, daß man einen Einfluß des Italieners auf den Franzosen postulieren muß. Aber auch bei De l'Orme und Ducerceau²⁰ lassen sich Formen aufzeigen, die auf direkten Einfluß Serlios hindeuten – es ist wenig wahrscheinlich, daß Serlio, wie Frommel punktuell annimmt, sich konkret vom Louvre oder von Anet habe inspirieren lassen. Ein umfassenderer Blick auf die französischen Zeitgenossen hätte die Untersuchung zweifellos abgerundet und Serlios Rolle besser definiert.

Einige Bemerkungen sind noch zu Sabine Frommels Vorstellungen über Serlios schriftlichen Nachlaß zu machen. Beim Sechsten Buch möchte sie die den Wiener Probeabzügen zugrundeliegende, verlorene Fassung – die teils der New Yorker, teils der Münchner Version nahestand – zwischen die beiden erhaltenen Manuskripte datieren. Sie ist weiterhin der Ansicht, die Wiener Holzschnitte seien von Serlio selbst veranlaßt und mit den Aussagen des Ferrareser Botschafters Alvarotti und Ippolito d'Estes vom Mai und Oktober 1546 über die Fertigstellung eines Buches gemeint. Serlio habe die Arbeit daran vielleicht angesichts des mit dem Ende Franz' I. verbundenen künstlerischen Umschwungs abgebrochen und eine dem französischen Geschmack adäquatere Neubearbeitung (München) begonnen, die dem neuen Monarchen dediziert werden sollte. Dieser Gedankengang beobachtet erstmals richtig die eigentümliche Zwitterstellung der Probeabzüge, läßt aber einige Probleme offen.

18 Paris, Musée du Petit Palais, Bibl. Dut. 188, fol. 72–74.

19 PÉROUSE DE MONTCLOS (wie Anm. 16), S. 250–252, Kat. Nr. 36.

20 Vgl. DAVID THOMSON: Renaissance Paris. Architecture and Growth 1475–1600 (*Studies in Architecture*, 23); London 1984, S. 18. ff.

Das Münchner Manuskript ist, wie schon FRANCESCO PAOLO FIORE beobachtete, unübersehbar als Druckvorlage und nicht als Präsentationsexemplar konzipiert: Die Angaben „rechts“ und „links“ sind grundsätzlich seitenverkehrt²¹, und einzelne Formulierungen zeigen eindeutig, daß Serlio die Seitenangabe nicht im heraldischen Sinne, sondern vom Betrachterstandpunkt aus verwendete²². Warum hätte Serlio, wenn er die Arbeit am Holzschnitt abgebrochen und eine neue, auf Heinrich II. zielende Überarbeitung begonnen hätte, die im Holzschnitt bereits vorliegenden Tafeln²³ neu zeichnen sollen? Setzt das aufwendige Schneiden von Holzschnitt-Illustrationen nicht eher eine verlegerische Entscheidung voraus als den einsamen Entschluß eines sonst in Verlagsfragen eher vorsichtigen und nicht eben vermögenden Autors? Spricht nicht auch die Tatsache, daß der genannte Pavillon für den König sowohl in der New Yorker wie in der Münchner Fassung eine Lilie, in den Probeabzügen aber den Halbmond als Emblem nicht der Diane de Poitiers, sondern Heinrichs II. (Devise: *Donec Totum Impleat Orbem*) zeigt, für die schon von Konrad Oberhuber vorgeschlagene Reihenfolge New York – Wien – München und die Zuweisung der Holzschnitte an einen (freilich anderweitig nicht belegten) Publikationsversuch Stradas? Könnte die von Strada erwähnte Überarbeitung letzter Hand in Lyon²⁴ nicht auch darin bestanden haben, daß Serlio aus den vorliegenden beiden Fassungen des Sechsten Buches eine neue Druckvorlage kompilierte, ohne noch einmal grundsätzlich zu überarbeiten?

Solche Fragen rühren natürlich an die Vorstellung der Autorin von der Stilentwicklung Serlios. Zweifel, ob die Entwicklung während des anhand der Manuskripte überschaubaren Jahrzehnts einlinig war und an den Manuskripten so eindeutig abgelesen werden kann, werden freilich auch durch den Bestand des Siebten Buches genährt. Sabine Frommel sieht richtig, daß Serlio hier älteres eigenes Material integriert oder eher kopiert hat; das von ihr gelesene und vermutungsweise auf die Fertigstellung in Lyon bezogene Datum „9. März 1552“ ist aber eher auf den 20. Februar 1542 zu beziehen und unterscheidet sich nur um neun Tage vom Datum des anderen Torentwurfs²⁵. Vielleicht ist es bezeichnend, daß ausgerechnet der Loggienentwurf

21 Eine Ausnahme macht bezeichnenderweise das Hôtel de Ferrare, bei dem Serlio die Durchfahrt von der cour d'honneur zur cour des écuries wohl gewohnheitsmäßig (weil real) „dal destro lato“ lokalisiert: Sechstes Buch ed. FIORE (wie Anm. 3) S. 69.

22 Vgl. die Formulierung „volgendosi“ – bzw. „voltandosi“ – „a man destra“ (Ed. FIORE – wie Anm. 3 – S. 90 zu Ex. 26, Taf. 27, u. S. 98 zu Ex. 28, Taf. 30) oder die Verkehrung von rechts und links bei der Lokalisierung der Details A und B zum Pavillon Ex. 32 (Ed. FIORE S. 107 zu Taf. 37). Zudem macht Fiore darauf aufmerksam, daß Serlio mit einer zweisprachigen Fassung rechnete – diese hätte sich wohl nicht recht als Präsentationsexemplar geeignet (Introduzione S. XXIX Anm. 2 zu Ms. München fol. 66v – Ed. FIORE S. 163).

23 Die Bauernhäuser MS München Ex. 1, 2, 3 (Ed. FIORE – wie Anm. 3 – VI Taf. 1 u. 2) entsprechen dem Probedruck S. 3, 10, 12.

24 (Il Settimo Libro d'Architettura, Frankfurt 1575, Vorrede: „mentre ch'egli con tanta sua satisfatione vivendo andava rimettendo le cose in assetto, e rivedendo le scritture che appartenevano alle figure degli disegni: accioche più facilmente di poi io me ne potesse servire ...“)

25 Die beiden Daten in den Torentwürfen Ex. XXXII und XXXX lauten „XMCCLII (sic) / CAL MAR IX“ und „MDXLII / CAL M. DIE(I) I“ bezeichnen also nach dem römischen Kalender den 20. und 28. Februar 1542. Vermutlich hat Serlio die Reihe der vier Stadttore en bloc entworfen. Ed. FIORE (wie Anm. 3), VII Taf. 39 und 49.

Ex. XXXIV, den Sabine Frommel als Exempel für Serlios Streben nach Originalität um jeden Preis benennt und in die späten 40er Jahre datiert, Giulio Romanos Gartenfassade des Palazzo del Tè paraphrasiert und damit auf Studien der Zeit vor 1537 zurückgreift²⁶. Gewiß gibt es neue Formbildungen, die etwa dem Siebten Buch und dem Extraordinario Libro gemeinsam sind, doch dank Serlios Techniken des Zitats, der Reprise und der fast zwanghaften Variation erscheint die Feindatierung nach allein stilistischen Kriterien als gewagt.

Nicht verschwiegen werden können einige technische Schwachpunkte des Buches. Abweichend von dem in vielen Monographien der Electa-Serie bewährten Verfahren, den Text in diskursive Kapitel und in den Forschungsstand diskutierende *schede* zu den einzelnen Objekten aufzuspalten, hat Sabine Frommel sich für einen fortlaufenden Text entschieden, der die bisher vorgetragenen Argumente nicht immer transparent werden läßt. Ihre suggestive Formulierungskunst macht es auch dem Eingeweihten nicht leicht, quellenmäßig Belegtes auf den ersten Blick von Hypothesen zu unterscheiden, zumal mit Unschärfen der Übersetzung zu rechnen ist. Zusätzlich erschwert wird das Verständnis der Argumentation durch den Verzicht auf eine Numerierung der Abbildungen, der zum Blättern und Suchen und gelegentlich zu detektivischen Überlegungen zwingt. Überdies scheint es bei der Bildredaktion zu Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Autorin und Verlag gekommen zu sein: Bilder sind seitenverkehrt (S. 46) oder vertauscht (S. 299 f.), die Wiener Probeabzüge zum Sechsten Buch in den Bildlegenden als „Manuskript“ tituliert (z. B. S. 354). Einer Anmerkung auf S. 12 zufolge seien alle Holzschnitt-Entwürfe nach der von Domenico Scamozzi besorgten Quarto-Ausgabe (Venedig 1584 und später) und demzufolge nach verkleinerten Nachschnitten reproduziert. Mit Erleichterung nimmt man demgegenüber wahr, daß die Reproduktionen aus dem Dritten und Vierten Buch nach den Originalholzschnitten der frühen Folio-Ausgaben, die des Extraordinario Libro nach den Lyoneser Kupferstich-Ausgaben gefertigt sind. Ein Autor wie Serlio, der so viel Wert auf die adäquate und koordinierte Illustration seiner Traktate gelegt hat, wäre über solche Behandlung gewiß nicht erbaut gewesen.

Es ist also ein schmales und in vieler Hinsicht problematisches Œuvre, das Sabine Frommel vorstellen kann. In ihren klug formulierten Schlußfolgerungen spricht sie von den „*pregi e difetti*“ Serlios, die in Frankreich deutlich geworden seien: Enzyklopädischen Kenntnissen der Architektur standen ein Mangel an praktischer Erfahrung und Kreativität gegenüber. Doch hielt der König Serlio am Hof und gab ihm damit Gelegenheit, sein Wissen an französische Baumeister und Dilettanten weiterzugeben. Gewiß hat Serlio durch die Lehre mehr Wirkung ausgeübt als durch seine wenigen Bauten. Vielleicht kann der Befund aber Anlaß dazu geben, den Begriff des „Architekten“ in der nordalpinen Baukunst des 16. Jahrhunderts noch einmal zu überdenken. Serlio zumindest war kein frei schaltender Urheber, sondern ein Berater des Bauherrn, der immer wieder neue Vorschläge einbrachte, um trotz Bauprogramm und vielerlei Sachzwängen eine regelmäßige Form zu finden. „*Io mi accuso povero*

26 Ed. FIORE (wie Anm. 3), VII Taf. 41.

forestiero in parte aliena dove non ha luogo questa mia arte“: Die briefliche Aussage über seine Situation in Lyon 1552 läßt erahnen, daß der für ihn relevante Teil seiner Kunst nicht im Entwerfen und Durchkalkulieren von Bauplänen bestand, sondern in einem in der Wahrnehmungspsychologie gegründeten Mehr an Schönheit und „Richtigkeit“. Vielleicht darf Serlio bei anhaltendem Interesse darauf rechnen, daß auch diesem Aspekt seiner Arbeit dereinst eine ähnlich umfangreiche Untersuchung gewidmet wird.

JOHANNES ERICHSEN
Haus der Bayerischen Geschichte
Augsburg

Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583) (*Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 3*); Köln: Walther König 2000; 496 S. mit 188 Abb. im Text; ISBN 3-88375-358-0; DM 189,-

Themen, wie das der hier anzuzeigenden Dissertation, die sich mit einer zentralen Gestalt der Altertumswissenschaft des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt, haben in der deutschen Universitätslandschaft keine rechte Verankerung, und sie werden sie – trotz der Fülle unbearbeiteten Materials, das noch der Auswertung harrt – auch mittelfristig kaum erlangen. Der unabdingbare zweigleisige Zugang über Archäologie und Kunstgeschichte, über Antike und frühe Neuzeit zugleich sowie die Einbeziehung verschiedenster wissenschafts-geschichtlicher Teildisziplinen machen die Erforschung der sogenannten Antiquare zu einem Gegenstand, für den das akademische Ausbildungssystem hierzulande keine Voraussetzungen schafft. Einschlägige Beiträge gehen dann auch eher aus interdisziplinär angelegten Forschungszentren wie dem Londoner Warburg Institute und der Scuola Normale Superiore in Pisa, neuerdings aber auch aus dem Archäologischen Institut der Humboldt-Universität hervor. Eine zeitweilige Heimat fanden derartige Fragestellungen schließlich in dem von Gunter Schweikhart geleiteten Bonner Graduiertenkolleg *Die Renaissance in Italien und ihre Rezeption in Europa*, an dem Anna Schreurs maßgeblich mitgearbeitet hat¹.

Ein Muster für das, was die Autorin versucht, stand nicht zur Verfügung. Die Konzeption ihres Buches besticht vielmehr durch ihre Eigenständigkeit. Der Respekt vor der Autorin wächst noch einmal beträchtlich angesichts der immensen Quellenarbeit, die sie bewältigt hat. Nicht ohne Grund haben zwei um Ligorio seit langem verdiente italienische Forscher, Maria Luisa Madonna und Marcello Fagiolo, inzwischen ein *Comitato nazionale per lo studio delle opere di Pirro Ligorio* aus der Taufe gehoben. Anna Schreurs scheint die mehr als 30 dickleibigen, im Folioformat redigierten antiquarischen Manuskripte Ligorios dagegen im Alleingang gesichtet zu haben. Da-

1 Die Studienreihe *Atlas* hat auch in ihren früheren Bänden Ergebnisse aus dem Umkreis des Graduiertenkollegs bekannt gemacht. In Schreurs' Buch erscheint Gunter Schweikhart – drei Jahre nach seinem Tod – immer noch als Herausgeber der Reihe!