

genden Kritik im Detail, der eigentliche Wert von *Le Città Immaginate*, die Stadt und ihre Architektur bedürfen der öffentlichen Verantwortung, um ihre anstehenden Probleme zu bewältigen. Private und ökonomische Interessen einerseits oder ein omnipräsenter Staat andererseits stellen dazu keine Alternative dar. Daß die Ausstellung von einer außergewöhnlich großen Zahl von Sponsoren, seien es staatliche oder städtische, Unternehmen, Organisationen oder Privatpersonen, unterstützt wurde, gibt allerdings Anlaß zur Hoffnung. Mit um so höherer Spannung wird man daher Ende des Jahres die Eröffnung der Triennale-Hauptausstellung *Le città del mondo e il futuro della metropoli* erwarten dürfen. Bereits jetzt gebührt jedoch Pierluigi Nicolin und seinem Stab das Lob dafür, „die Stadt als Schicksal der Architektur und umgekehrt, die Architektur als Schicksal der Stadt“ (Nicolin) wieder in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt zu haben.

Peter Lack

Tagungen

SEBASTIANO SERLIO

Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“, 31. August bis 4. September 1987.

(mit einer Abbildung)

Sebastiano Serlios Bücher über die Baukunst sind dem Architekturhistoriker wohlvertraut als erstes gedrucktes, an ein breiteres Publikum gerichtetes Werk, als Quelle für wichtige stadtrömische Bauplanungen der Hochrenaissance und als Vorlage für eine Vielzahl von Bauten vor allem nördlich der Alpen, aber auch auf der iberischen Halbinsel. Hinter dem überaus einflußreichen Druckwerk blieb die Gestalt des Autors weitgehend im Schatten. Von Vasari nur zweimal und eher beiläufig erwähnt, von Lomazzo und Cellini ausgesprochen unfreundlich beurteilt, stand der bolognesische Maler und Architekt nicht im Scheinwerferlicht zeitgenössischer Künstlerbiographie. Was die Kunstgeschichte heute über ihn zu wissen meint, ist mühsam aus den Quellen zusammengetragen. Neuere Arbeiten gelten zumeist den nachgelassenen Manuskripten, deren vollständige Edition immer noch aussteht; die einzige Monographie datiert von 1869.

Diese Wissenslücke aufzufüllen, die Fakten und Meinungen zur Person, zum Künstler und zum Traktat zusammenzutragen, war Ziel des *VI. Seminario Internazionale* in Vicenza. Das gesteckte Ziel ist insgesamt erreicht worden, auch wenn das Bild Serlios immer noch blinde Stellen aufweist und manches kontrovers blieb. Hier kann nicht der Ablauf der Veranstaltung nachgezeichnet, sondern nur ein Gesamtbild skizziert werden, welches neue Ergebnisse und die noch offenen Fragen hervorhebt. Die rund 25 Referate des Seminars sollen noch 1988 im Druck erscheinen.

Das Geburtsdatum des Bolognesen hat die Lokalforschung des 19. Jahrhunderts in das Jahr 1475 gesetzt; schon der Vater sei Maler gewesen. Jetzt weiß man, daß der Vater Kürschner war und damit wohl über dem einfachen Handwerk stand. Auch das Geburts-

jahr ist nicht zweifelsfrei: manches in der Vita würde eher für einen Ansatz etwa 10 Jahre später sprechen. Erst zwischen 1510 und 1515 ist Serlio greifbar, wie Richard Tuttle zeigte, und zwar in Pesaro in den Marken, das nach dem Zusammenbruch der Bentivoglio-Herrschaft in Bologna zu einer Art Refugium für deren Anhänger wurde: Tuttle plädierte dafür, die bolognesischen Auftraggeber Serlios in den kultivierten Kreisen dieser Adelspartei zu suchen.

In Pesaro wird Serlio als Maler bezeichnet. Belegt jedoch ist für diese Jahre nur der Entwurf für ein Architekturwerk, die (verlorene) Arca des Stadtheiligen S. Terenzio, die im Zusammenhang einer Neugestaltung des Domchores von Pesaro zu sehen ist. So wenig ungewöhnlich eine solche Entwurfstätigkeit für einen Maler ist, so sehr scheint sie doch die Richtung zu bezeichnen, die der Maler Serlio eingeschlagen hat: den wenigen Indizien in eigenen Angaben („*essercitai prima la pittura & la prospettiva*“) und zeitgenössischen Bemerkungen zufolge dürfte ein Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf dem Sektor Innendekoration, Täfelwerk und Perspektivmalerei (zu der auch das Entwerfen der gerade damals in Bologna beliebten Intarsien-Arbeiten gehörte) gelegen haben.

Nach älterer Vorstellung ist Serlio aus den Marken nach Rom gegangen, wo er bis zum Sacco di Roma mit Baldassare Peruzzi — ihn bezeichnet er zu Beginn von Buch IV als „*precettor mio*“ in den Architekturdingen, die er ausbreiten will — zusammengearbeitet und antike Architektur studiert hätte. Um Zeitpunkt und Dauer eines römischen Aufenthalts (oder mehrerer?) wurde nun heftig diskutiert, ohne daß eine Einigung erreicht wurde. Denn Serlio fungierte, wie Deanna Lenzi vortrug, 1520, 1521, 1522 und 1523 in Bologna als Taufpate, jedesmal mit der Berufsangabe „*pittore*“. 1525 schloß er in Bologna einen Lehrvertrag über drei Jahre, um einen Knaben in der Malerei zu unterweisen. Von ausgedehnten römischen Studienjahren kann angesichts dieser Daten nicht mehr gut die Rede sein. Folgerichtig — doch nicht unwidersprochen — verneinte Christoph L. Frommel einen längeren Romaufenthalt und nahm an, daß Serlio erst im Kontakt mit Peruzzi in Bologna 1522/23 (1522 ist die Mitarbeit Serlios an der Planung von S. Petronio gesichert, um derentwillen Peruzzi in der Stadt weilte) den Grund zu seiner Kenntnis der architektonischen Neuerungen in Rom und der Theorie der Säulenordnungen gelegt habe. Andererseits sei Serlio kein einfacher Plagiator Peruzzis: die Verwendung von Zeichnungen des Sienesen sei nicht für Buch IV mit den Säulenordnungen (1537), sondern nur für Buch III mit den antiken Bauten (1540) nachweisbar, und die offensichtlich benutzten Blätter seien anhand der Wasserzeichen alle ins letzte Jahrzehnt Peruzzis zu datieren. Serlio müsse also nach dem Tode des etwa gleichaltrigen Freundes Zugang zu dessen Nachlaß gehabt haben (als Erbe wird er auch von Vasari bezeichnet).

In der Tat mag ein eher bolognesisch-oberitalienischer denn stadtrömischer Hintergrund eine Vielzahl von Details und Eigenheiten der Formensprache erklären, die sich in Serlios Entwürfen mit den „römischen“ Ordnungen und römischen Anregungen verbinden. Leider scheint es aber nicht möglich zu sein, Serlios Hand in Bologneser Architekturen oder Dekorationen der fraglichen Jahre zu erkennen: ein Tagesausflug nach Bologna, wo Anna Maria Matteucci und Deanna Lenzi zu den wichtigen Bauunternehmungen jener Jahre führten, hinterließ diesbezüglich Ratlosigkeit. Aus dieser ersten Phase von Serlios Tätigkeit fehlen Bauten, aus der zweiten (nach 1528) hingegen Gemäl-

de, mit deren Hilfe man ein — vielleicht auch gänzlich zerstörtes? — Frühwerk in einer Stadt mit vergleichsweise strikt beachteten Konventionen zu identifizieren vermöchte. So bleibt vorläufig festzuhalten, daß wir vom Werk des Künstlers bis in das reife Alter von etwa 50 Jahren (oder doch nur 40?) keine Vorstellung haben.

Spätestens 1528 siedelt Serlio nach Venedig über, wo er bis 1541 arbeitet. Gestalt und kultureller Hintergrund werden von nun an deutlicher. Erst jetzt beschäftigt er sich ersichtlich mit Architektur. 1528 sucht er, „*professore di architettura*“, um ein Privileg der Serenissima für eine Folge von Architekturstichen nach, mit deren Hilfe man die fünf Säulenordnungen unterscheiden können solle, sowie für Stiche mit perspektivischen Architekturdarstellungen und „*altre varie cose antiche*“. Sein Interesse ist also von vornherein ein didaktisches, gerichtet auf Belehrung des interessierten Publikums und vor allem wohl der Maler, auf deren Bildarchitekturen er Einfluß ausübt. Eine Bautätigkeit ist nicht nachweisbar. Serlio scheint sich auf Beratung und Begutachtung konzentriert zu haben, was den Zutritt zur den an Kunst und Architektur interessierten Kreisen der venezianischen Gesellschaft voraussetzt. Den Freundeskreis dieser Jahre hat vor allem Loredana Olivato herausgearbeitet: zu ihm gehörten der agile und weitgeschätzte Mnemotechniker Giulio Camillo Delminio sowie Aretino, Tizian, Jacopo Sansovino und Lorenzo Lotto. Serlio kannte Girolamo Genga, unterhielt Beziehungen zu den Höfen von Ferrara und Urbino, gab auch die Verbindungen nach Bologna nicht auf; in Mantua empfing er entscheidende Eindrücke von der Kunst Giulio Romanos. Unzweifelhaft muß Serlio über eine gewisse Bildung verfügt haben, um sich in diesen Kreisen behaupten zu können. Sie hat sich auch in der literarischen Stilisierung seiner Texte niedergeschlagen; ungewiß ist vorläufig freilich, wie weit Serlio in theoretischen Dingen (vor allem gegenüber Delminio) allein der nehmende Teil gewesen ist.

In Venedig beginnt Serlio sein *magnum opus*, den auf 7 Bücher veranschlagten Architekturtraktat. Die enorme Ausstrahlung dieses Werkes — besonders der zuerst erschienenen Bände — ist nicht nur in seiner bewußten Allgemeinverständlichkeit, der Mischung von Text und Bild begründet, sondern auch in seiner bewußten Modernität. Serlio will nicht Alberti wiederholen, keine antiken Bautypen zu neuem Leben erwecken, sondern den Zeitgenossen über den Kreis der Bauleute hinaus Problemlösungen für die Gegenwart an die Hand geben und sie die Formenlehre der „*buona architettura*“ lehren (Christoph Thoenes). Dem Adressatenkreis (wie der eigenen Herkunft als Maler) gemäß sind bautechnische Fragen fast völlig ausgeklammert; es geht Serlio vorrangig um die Erscheinung des Bauwerks sowie um die Projektierung. Dementsprechend handeln Buch I und II von Geometrie und Perspektive, III von den antiken (und daran anschließend den modernen) Bauten, in denen sich die gute Architektur manifestiert, IV von den Säulenordnungen als Mittel der Charakterisierung und dem Schmuck der Architektur, V von den Kirchen, VI von den Wohnbauten gemäß der sozialen Rangordnung und den jeweiligen Erfordernissen der Menschen, VII von den „*accidenti*“ oder besser den Kunstgriffen, mit denen man schwieriger Situationen Herr wird. Es fehlen Ausführungen zu der damals so bedeutenden Militärbaukunst; wie Nicholas Adams überzeugend darlegte, verfügte Serlio über recht oberflächliche Kenntnisse von diesem Spezialgebiet. Wenn das strenge Schema nicht im Einzelnen durchgehalten ist, so liegt das nicht nur an der wenig systematischen, undoktrinären, allen Einflüssen gegenüber offenen Art

Serlios, sondern — wie mehrfach betont wurde — auch an dem bewußt eingesetzten Stilmittel der „varietà“, welches den Leser durch Abwechslung zu erfreuen sucht — wie denn überhaupt das stete Variieren, das fast serielle Arbeiten als ein Grundzug des Künstlers und Stilisten Serlio verstanden wurde. Ähnlich gebrochen ist Serlios Verhältnis zu den Regeln Vitruvs, das in Vicenza leider etwas am Rande stand. Auch hier kann von dogmatischer Starre nicht die Rede sein: Serlio lobt das Gedankengebäude Vitruvs als „guida e regola infallibile“ (freilich: „mentre la ragione non ci persuade altrimenti“); er benutzt es, um in der disparaten Menge der antiken Denkmäler „far elezione del bello“; aber er verbindet damit die Einsicht, daß das Publikum Abwechslung liebe, Neues und Interessantes wünsche und daß auch in der „licenza“ von den Regeln ästhetisch überzeugende Lösungen möglich seien. So meinen auch die „regole generali“ des 1537 zuerst erschienenen Buch IV über die Säulenordnungen — es mag Serlio in Hinblick auf sein pädagogisches Anliegen als vordringlich erschienen sein — keine unverrückbare Festlegung, sondern eine Richtlinie, von welcher der „giudizioso architetto“ aus triftigen Gründen abweichen kann.

Mit Buch IV (1537) kodifizierte Serlio das Gebäude der Säulenordnungen. Der klassische (vitruvianische) Kanon hatte nur vier Ordnungen gekannt, die drei griechischen und die toskanische. Serlio fügte die Composita als die fünfte und feingliedrigste hinzu. Dafür scheint er sienesisische Vorläufer gehabt zu haben — Hubertus Günther konnte auf einen unveröffentlichten Traktat von 1529 (von Pietro Cataneo?) verweisen, in dem die komposite Ordnung in das alte Schema eingefügt ist.

Auf den Modell-Charakter des Inhalts von Buch III (1540), gleichsam als eine Erweiterung des Regelgebäudes von Buch IV, ging Hans-Christoph Dittscheid ein. Serlio wählte aus den antiken Bauten diejenigen aus, welche — in Übereinstimmung mit den Regeln Vitruvs — die „buona architettura“ repräsentierten, von der man sich schon in der Antike entfernt habe. Die Wiedergabe dieser Bauten wurde — z. B. beim Inneren des Pantheon — gelegentlich korrigiert, wenn der Befund der Theorie widersprach. Moderne Bautypen — christliche Kirchen, Villen — komplettierten die Mustersammlung.

Die organisatorische Leistung in Buch I und II (erst 1545 in Frankreich erschienen) betonten Decio Gioseffi und Maurizio Lorber. Serlio habe aus dem schwierigen Gebiet der *prospettiva* genau das ausgewählt und verständlich dargestellt, was der Praktiker benötige, und damit den mit Abstand brauchbarsten Perspektivtraktat geschaffen. Für die geometrischen Definitionen habe er — anders als Alberti und Piero della Francesca — direkt auf Euklid zurückgegriffen, angeregt vielleicht durch ein Manuskript Leonardos (Madrid), das ihm Cellini zugänglich gemacht hatte. Wie weit Serlio von Leonardo abhängt, bedarf noch näherer Untersuchung.

Die Kirchenbauten in Buch V (1547) untersuchte Arnaldo Bruschi, der wie Manfredo Tafuri (er referierte über Serlios Religiosität) von der Widmung an Serlios Mäzenatin Marguerite de Navarre ausging. So interessante Beobachtungen namentlich Tafuri über freidenkerische Züge und Elemente im Umkreis der Prinzessin vortrug, so erhellend seine Analyse der „fede paolina“ Serlios für dessen Regelverständnis sein mochte, so wenig Anhaltspunkte ergaben sich aus einem solchen freidenkerisch-„evangelischen“ Hintergrund für die konkrete Gestalt der Kirchenentwürfe, deren geometrisches Spiel wenig Rücksicht auf kultische Bedingungen und die Anforderungen verschiedener Nut-

zer nimmt. Ob die ungewöhnliche Reduktion der Raumproportion auf das Verhältnis 1:1 wie im Pantheon (Frommel) als Zeichen eines Klassizismus zu werten, ob Serlio aus religiöser Überzeugung zur Reduktion der Formen und Typen gekommen sei: solche Fragen entzogen sich ebenso der Beurteilung *hic et nunc* wie das Grundproblem, ob man aus unorthodoxen Meinungen im Umkreis Serlios und aus einer Dedikation wirklich auf die religiöse Überzeugung dieses Mannes und noch weiter auf dessen Entwürfe schließen könne.

Die letzten beiden Bücher hat Serlio bekanntlich nicht mehr veröffentlicht. Durch einen Brieffund von François-Charles James weiß man nun, daß die Manuskripte im Mai 1552 abgeschlossen waren, daß der Autor wegen wärender Kriegszeiten aber nicht sofort an einen Verleger herangetreten ist. Er verkaufte die Manuskripte samt seinen Zeichnungssammlungen 1552/53 an den Kunstagenten und Antiquar Jacopo Strada, über dessen Umgang mit Serlios literarischem Nachlaß Dirk Jansen referierte. Jansen plädierte dafür, diesen Erwerb im Rahmen eines Publikationsprogrammes des architekturkundigen Strada zu sehen, so daß Serlio geglaubt haben mag, einen Financier für die Veröffentlichung gefunden zu haben. Erst 1575 aber brachte Strada das VII. Buch heraus; die geplante Drucklegung des sog. VIII. Buches (*Castrametatio*) blieb unvollendet; vom VI. Buch ist bei Strada nie die Rede. Jansen glaubt jedoch, in den Probeabzügen der Wiener Nationalbibliothek für die Tafeln von Buch VI ein Relikt Stradascher Publikationsbemühungen auch um diesen Teil erkennen zu dürfen. Von der Aufklärung des Schicksals des Strada-Nachlasses sind weitere Aufschlüsse über Serlios Nachlaß zu erhoffen. Leider brachte die Erörterung der Manuskripte zu Buch VII und „VIII“ (das Referat zu Buch VI fiel aus) durch Tancredi Carunchio und Paolo Fiore keine eindeutige Antwort auf die Frage, wieviele Varianten es wohl gegeben habe und nach welchen Kriterien Serlio (oder ein Bearbeiter) seine Texte und Pläne für den Druck redigiert habe.

Im Vicentiner Programm fehlte ein Referat zum einflußreichen „*Extraordinario Libro*“ mit den 50 Portalentwürfen, mit dessen Veröffentlichung Serlio 1551 die Reihenfolge seines Werkes gewissermaßen unterbrach. Der Problemkreis Regeln — Lizenzen wäre an diesem Werk gut darzustellen gewesen. Die Vorstellung eines bisher unbeachteten Manuskriptes zu diesem Buch (*Abb. 7*) durch Johannes Erichsen und das Anreißen der Fragen, die sich aus den Textvarianten für Serlios Redaktionsprinzipien und eine evtl. Selbstzensur ergeben, konnte diese Lücke nicht auffüllen. Die Veröffentlichung dieses Neufundes ist beabsichtigt; auch die lange geplanten Editionen der Manuskripte zu Buch VI, VII und „VIII“ bei „Polifilo“ in Mailand soll, dem Vernehmen nach, ernstliche Fortschritte machen.

Schon der Druck von Buch III (1540) war von Franz I. von Frankreich finanziert worden. 1541 folgte Serlio dem Ruf nach Frankreich und wurde, als Maler und Architekt, mit der Aufsicht über die Arbeiten in Fontainebleau beauftragt. Von den Entwürfen für dieses Schloß und das Hôtel de Ferrare, das Quartier des Kardinal-Erbischofs von Lyon Ippolito d'Este, war in Vicenza nur am Rande die Rede.

Jean Guillaume zeigte die intensive Reaktion Serlios auf die französische Architektur, die Verbindung französischer Gewohnheiten (und Bequemlichkeiten) mit italienischen Bauformen, wie sie vor allem im VI. Buch Niederschlag gefunden hat. Es fragte sich,

für welches Publikum Serlio die teilweise hybriden Kompositionen entworfen habe, wie Italiener wohl auf die Publikation reagiert hätten?

André Chastel handelte, Ausführungen in der Festschrift für Anthony Blunt (1967) wiederaufnehmend, von Serlios Entwürfen für die „*Casa del Re*“ (Buch VI), die er mit Nachrichten von Claude Perrault und Germain Brice über einen Louvre-Entwurf Serlios, dem jener des Lescot vorgezogen worden sei, in Verbindung brachte und die er auf das in den letzten Jahren Franz' I. akute Problem einer Residenz in Paris beziehen wollte. Wie Chastel zugab, fehlt freilich noch das Glied, welches beide Indizienketten eindeutig verbände. Deutlich wurde aber, wie Serlio mit ungewöhnlichen Projekten die Aufmerksamkeit des Königs zu erregen versuchte, wie die „*variazione seriale*“ aber eine konsequente Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen und Möglichkeiten und damit den Erfolg verhinderte. Wie wenig nachvollziehbar andererseits Planungsabläufe sein können, legte Susanne Kühbacher in einer eindringlichen Analyse des Schlosses von Ancy-le-Franc und der drei überlieferten Projektstufen dar. Für die Referentin gab es keinen Zweifel daran, daß dieser Bau bis in die Details von Serlio selbst verantwortet wurde, der sich freilich verschiedentlich mit Interventionen des Bauherrn auseinandersetzen mußte. Paradoxerweise ist dieser in der Disposition wie in der Schärfe der Details so unitalienische Bau „*all'italiana*“ das einzige bekannte, erhaltene Werk des Bologneser Architekten.

Doch dies mag sich noch ändern: Zum Schluß der Veranstaltung wartete François-Charles James noch mit einigen Neuigkeiten hinsichtlich Serlios letzter Schaffensphase in Lyon (1549?—53?) auf. Er konnte aus einem Brief von 1551 einen Korrekturvorschlag Serlios für eine Kirchenfassade erschließen, der zu einer sensationellen dreigeschossigen Fassade geführt hätte; er konnte einen überzeugenden Identifizierungsvorschlag für das (freilich unausgeführte) Schloßprojekt „*Rosmarino*“ vorstellen (La Colette, damals im Besitz des François-Louis d'Agoult, Herr von Sault), konnte Serlios Versuch der Kontaktaufnahme mit dem neuen Kardinalerzbischof von Lyon, François de Tournon (1552), belegen und auf ein Schloß dieses Kirchenfürsten hinweisen, dessen einer Flügel von 1553 durchaus serlianische Züge trägt. Die Schaffenskraft des Architekten war in diesem letzten Moment, da wir ihn fassen können, offenbar noch ungebrochen. Es mag also sein, daß das Kapitel „*Serlio und Frankreich*“ noch überraschende Erweiterungen erfahren wird.

Johannes Erichsen

Forschungsberichte

ANDREA DEL SARTO REVIVED

(mit sechs Abbildungen)

„*Assai puote l'arte in Raffaello, l'ingegno nel Buonarrotto; ma senza dubbio è sovrano Andrea*“ wrote Francesco Bocchi, one of the most sensitive observers in early Art History, in *Le Bellezze della Città di Firenze* published in Florence in 1591 (p. 140). That this enthusiasm was not just a manifestation of 'campanalismo' is shown by the contemporary Emilian art critic Scannelli who characterized Del Sarto as the Florentine