

HUBERTUS GÜNTHER

EIN ENTWURF BALDASSARE PERUZZIS
FÜR EIN ARCHITEKTURTRAKTAT

Für Christof Thoenes zum 60. Geburtstag

Die meisten großen Architekten der Hochrenaissance von Giuliano da Sangallo und Bramante bis zu Raffael und Michelangelo beschäftigten sich mit Architekturtheorie, untersuchten die antiken Ruinen und studierten Vitruv. Die ausgiebigsten Studien dieser Art sind von den Gebrüdern Antonio und Giovanni Battista da Sangallo, verstreut in mehreren Sammlungen, erhalten. Trotz ihrer Fülle und Qualität werden diese Studien in der zeitgenössischen Literatur kaum erwähnt. Die architekturtheoretischen Studien der Hochrenaissance, die zu Ruhm gelangten, stammen von Baldassare Peruzzi. Aber gerade davon ist bisher wenig Reales bekannt¹.

Dabei sind viele von Peruzzis Zeichnungen erhalten². Sie gelangten großteils mit dem Nachlaß seines Sohnes Sallustio in die Uffizien. Es handelt sich hauptsächlich um Baupläne und Aufnahmen antiker Ruinen oder Spolien. Eine Serie von besonders schön ausgearbeiteten Antikenzeichnungen, die als „disegni scelti“ bekannt sind, stützt sich weitgehend auf Studien zu Raffaels Romplan, wurde aber vielleicht erst um 1530 angefertigt. Wenn die Datierung zutrifft, spricht sie dafür, daß Peruzzi in seiner Spätzeit seine Antikenstudien aufarbeitete.

Hingegen enthält das Konvolut nur wenig theoretische Studien³: Zweifelsfrei gehören zu dieser Gattung eigentlich nur eine Serie von Konstruktionszeichnungen für die Archimedische Spirale bzw. für das ionische Kapitell⁴ und die Gelegenheitsskizze einer befestigten Bergstadt nach dem Vorbild von Francesco di Giorgio, aber mit der Ergänzung von Bastionen moderner Art⁵. Einige Grundrisse von Villen⁶ oder Kirchen⁷ und besonders eine kleine Serie von Klostergrundrissen⁸ wirken wie Idealpläne. Allerdings stehen sie in Zusammenhang mit konkreten Bau-

projekten oder könnten darin stehen. Peruzzi neigte in seiner Spätzeit überhaupt dazu, Überlegungen zu praktischen Bauprojekten so weit zu treiben, bis sie mehr theoretischen Charakter annahmen. Das berühmteste Beispiel dafür ist der herrliche St. Peter-Plan auf UA2. Das lehrreichste Beispiel bildet wohl die Serie von ursprünglich mindestens elf kommentierten Alternativentwürfen, die Peruzzi 1531 der Stadt Siena vorlegte, um den Damm der Bruna zu erneuern⁹. Sie könnten, so wie sie sind, in einem Traktat ein Kapitel über Dammbau illustrieren.

Sebastiano Serlio führt die Literatur zu Peruzzis theoretischen Studien an mit dem Vorwort zu seinem Buch über die Säulenlehre (1537)¹⁰. Es beginnt mit der auffälligen Eröffnung, das Verdienst an dem Werk gebühre nicht dem Autor, sondern seinem Lehrer Peruzzi, der nicht nur sehr beschlagen in Theorie und Praxis gewesen sei, sondern auch so liberal, daß er jedem, der wollte, sein Wissen weitergegeben habe. Nach diesem Vorbild sei er, Serlio, nun seinerseits bereit, sein Wissen zu verbreiten. In der Widmung des Buches bezeichnet sich Serlio selbst in exaltierter Bescheidenheit als einen „kleinen Geist“, bei dem „durch Gottes Gnaden mit Hilfe Baldassare Peruzzis“ ein „minimaler Funke“ des Faches gezündet sei. Einige vereinzelte Illustrationen des Säulenbuchs lassen sich auf Peruzzi zurückführen; manche Teile stammen sicher von Serlio selbst; im übrigen kann man nur spekulieren, wie weit Peruzzis Einfluß wirklich reichte¹¹.

Dagegen läßt sich Peruzzis Einfluß auf Serlios Buch über die antiken Ruinen (1540) ziemlich präzise bestimmen¹²: Fast die Hälfte der Antikenaufnahmen finden Parallelen in den überlieferten Zeichnungen Peruzzis. In unserem Zusammenhang besonders wichtig ist die Re-

1 M. TÒCA, La fortuna critica di Baldassare Peruzzi architetto e della sua opera grafica. In: *Apulum* X, 1972, 291–311. H. BURNS, Baldassare Peruzzi and sixteenth-century architectural theory. In: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Paris 1988, 207–226.

2 H. WURM, *Baldassare Peruzzi, Architekturzeichnungen*. Tübingen 1984. H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen 1988, 243–327 Kap. VII.

3 Burns, loc.cit. M. Tòca, I disegni di Baldassare Peruzzi per i trattati di architettura. In: *Necropoli XIII/XIV*, 1971, 54–72.

4 Wurm, Nr. 269–284.

5 Wurm, Nr. 203. Vgl. R. N. ADAMS, Postille ad alcuni disegni di architettura militare di Baldassare Peruzzi. In: *Baldassare Peruzzi, Pittura Scena e Architettura nel Cinquecento*. Rom 1987, 205–223.

6 Wurm, Nr. 261, evtl. 262s.

7 Wurm, Nr. 377, evtl. 379, 383.

8 Wurm, Nr. 241–246.

9 F. GRAF WOLFF METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*. Wien/München 1972, Fig. 107. Wurm, Nr. 295–300. Vgl. R. N. ADAMS, *Baldassare Peruzzi: Architect of the Republic of Siena 1527–1535*. Ph. D. New York 1977, 129–177. S. DI PASQUALE, Riflessioni e note sui progetti di Baldassare Peruzzi per la formazione di un lago artificiale nel territorio di Siena. In: *Rilievi di Fabbriche attribuite a Baldassare Peruzzi*. Kat. Ausstlg. Siena 1982, 71–88.

10 S. SERLIO, *Regole generali di architettura ... Venedig 1537*, 5. Vgl. W. B. DINSMOOR, The literary remains of Sebastiano Serlio. In: *The Art Bulletin* XXIV, 1942, 55–91, 115–154.

11 H. GÜNTHER, Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio. In: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Paris 1988, 227–245.

12 Günther, Studium, 376–379 Anh. VIII.

konstruktion des Marcellustheaters, die Serlio als einzige von seinen Abbildungen ausdrücklich Peruzzi zuschreibt, denn sie beruht auf einer sehr individuellen Interpretation von Vitruvs Beschreibung des antiken Theaters, die Giovanni Battista da Sangallo in seinen Vitruv-Illustrationen übernommen hat, obwohl Antonio da Sangallo sie nicht teilte¹³. Womöglich orientierte sich Giovanni Battista dort noch häufiger an Peruzzi. Serlios Antikenbuch bietet aber auch die Möglichkeit, Peruzzis Einfluß einzugrenzen: Ungefähr die Hälfte der Antikenaufnahmen gehen nicht auf ihn zurück, sondern stehen mit anderen Architekten in Verbindung. Und nicht alle Antikenaufnahmen, die Parallelen bei Peruzzi finden, stammen unbedingt von diesem. Viele davon gehen auf Untersuchungen zurück, an denen Serlio selbst beteiligt war, zusammen mit Peruzzi und anderen, speziell den Sangallo¹⁴.

Wohl gemerkt, sagt Serlio nicht, daß theoretische Schriften Peruzzis seine Grundlage gebildet hätten, sondern nur, daß er von Peruzzi lernte. Er gebraucht dabei eine Formulierung, die auffällig an den Vertrag anklingt, mit dem Peruzzi 1527 als Architekt der Stadt Siena angestellt wurde: Er erhält dort die Auflage, allen seine Kunst zu lehren, die darum bitten¹⁵. Allerdings empfing Serlio seine Schulung durch Peruzzi schon unter Papst Leo X. in Rom; 1528 publizierte er bereits eine Stichserie zu den drei griechischen Säulenordnungen, deren Glieder sehr genau mit denjenigen im Säulenbuch übereinstimmen.

Bei aller Anerkennung seiner geistigen Prägung durch Peruzzi bemerkt Serlio doch ausdrücklich, daß er sein eigenes Wissen weitergebe. Die Berufung auf die Schule Peruzzis versteht sich als Reverenz und als Rückversicherung bei einer berühmten Persönlichkeit. Sie steht in der Nachfolge der mehr handwerklich ausgerichteten Kunstlehren. Während die Schriften, die aus dem Literatenstand hervorgingen, Ruhm und Ehre ihrer Autoren herausstreichen, hielten sich die Autoren der Künstlerlehren, die aus dem Handwerkerstand hervorgingen, mehr im Hintergrund, weil sie nur literarische Laien waren^{15a}. Dürer

entschuldigt sich im Vorwort seiner „Proportionslehre“, daß er „als ein ungelernter kleins Verstandts und mit wenig kunst begabt“ sich erlaubt, zu schreiben und sein Metier zu lehren. Hanns Schmuttermeyer leitet sein „Fielenbüchlein“ mit dem Hinweis ein, er schreibe „nit umb meiner eygen Ere willen, sunder mer zu preyse rum und lob der altten unnsere vorgeer seczer unn vinder dieser hohen kunst des pauwerks“ und was er schreibe, habe er nicht selbst erfunden, sondern „vil andern grossen berumbten maisteren“ wie die Parler und andere, auf welche sich auch Matthäus Roritzer beruft. Diese hätten „am mainsten die new art an das Licht gepracht“. Mit der gleichen Formulierung rühmt Serlio Bramante, und auch die anderen Wendungen seines Vorworts zur Säulenlehre finden offenkundige Parallelen in diesen Schriften.

Natürlich wollte sich Serlio mit der Berufung auf Peruzzi nicht selbst als Plagiator hinstellen, aber genauso wurde das Vorwort zum Säulenbuch nun zumeist in der Literatur aufgefaßt.

Vasari¹⁶ behauptet in der ersten Edition der Viten, Serlio habe viele von den Studien Peruzzis geerbt und sie in seinen Büchern verwertet oder „größtenteils abgeschrieben“. Die gleiche Behauptung wiederholt Cellini¹⁷, schmückt sie jedoch mit seinem bekannten Erzähl talent aus und spitzt sie mit seiner ebenso bekannten bösen Zunge zu. Er setzt Serlio zum Kleingeist herab, der nur das zum Druck geben konnte, was sein um so genialerer Lehrer ihm hinterließ, und selbst das noch schlecht gemacht habe. Eine parallele Geschichte erfindet er zu Serlios Buch über die Perspektive, das inzwischen erschienen war. Dort soll Serlio „das bißchen, was sein Geist aufnehmen konnte“, aus einem Manuskript Leonardos gesogen haben¹⁸. 1575 wird dann wie selbstverständlich beiläufig erwähnt, daß Serlio Peruzzis Antikenbuch unter seinem eigenen Namen herausgegeben habe¹⁹. Egnazio Danti²⁰ versichert, daß Serlio alles Gute, das sich in seinen Büchern finde, inzwischen sind es deren sieben, von Peruzzi habe. 1590 schließlich weiß Gian Paolo Lomazzo²¹ sogar,

13 S. SERLIO, *Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma*. Venedig 1540, 69 v–70 r. Günther, Studium, 305 ss.

14 Günther, Studium, 234 ss.

15 G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*. Siena 1856 III, 101 Nr. 49.

15a Zur Unterscheidung zwischen den beiden Arten von Literatur nach der sozialen Stellung der Autoren und Leser vgl. L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen Literatur*. Heidelberg 1919–27 II; 31 ss. E. ZILSEL, The origins of William Gilbert's scientific method. In: *Journal of the History of Ideas* II, 1941, 1–32. Ders., The genesis of the concept of scientific progress. In: *Journal of the History of Ideas* VI, 1945, 325–349. E. PANOFSKY, Artista scienziato genio: appunti sulla Renaissance-Dämmerung. In: *Jahrbuch des Italienisch-Deutschen Instituts in Trient* III, 1977, 287–319.

16 G. VASARI, *Le vite ...* Florenz 1550 III, 725.

17 B. CELLINI, Della architettura. In: *Opere di Baldassarre Castiglione ...* Ed. C. Cordié, Mailand/Neapel 1960, 1110 s.

18 Op. cit., 1111.

19 Zu einer Gregorius Caronica zugeschriebenen Zeichnung in einem verschollenen Band, der aufgeführt wird in: J. BAER, *Lagerkatalog*. Frankfurt 1927, Nr. 1118 a. Diese wie auch die anderen hier herangezogenen Quellen im Wortlaut zitiert von Burns 1988, 212.

20 J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*. Ed. E. Danti, Rom 1583, 82.

21 G. P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*. Ed. R. Klein, Florenz 1974 I, 47.

daß die sämtlichen Bücher von Peruzzi stammten und nur unter Serlios Namen herauskamen.

Wenn Vasari 1550 meinte, daß Serlio weitgehend die geerbten Studien Peruzzis ausschaltete, so müssen diese nach seiner Vorstellung schon ein annähernd abgeschlossenes Traktat gebildet haben. Serlio blieb nach Vasari ja kaum Zeit für eigenes Zutun, da Peruzzi erst im Jahr vor der Publikation des Säulenbuchs starb. Auch die anderen, die Serlio für einen reinen Plagiator hielten, mußten konsequenterweise annehmen, daß Peruzzis Studien weitgehend fertig ausgearbeitet waren. Das behauptet denn auch bereits um 1540 ein gewisser Francesco Fortuna aus Padua im Vorwort zu einer eigenen durchaus mediokren Vitruv-Übersetzung, die er in Florenz begann²². Er zählt dort seine Vorläufer auf: Alberti und Cesariano²³, also nur diejenigen, die inzwischen im Druck erschienen waren. Serlio übergeht er. Statt dessen beruft er sich auf Peruzzis Studien. Wenn er in dem Zusammenhang Peruzzis „Architekturbücher“ als weitgehend vollendet hinstellt, will er damit anscheinend umschreiben, daß Serlios Architekturbücher bloß ein Derivat von Peruzzi darstellen. Offenbar in Analogie zu Serlios Publikationen spricht er von Architekturbüchern Peruzzis statt von einem Architekturtraktat. Besonders intime Kenntnisse der Szene demonstriert dieser Fortuna kaum, wenn er nicht einmal die berühmten Traktate Francesco di Giorgios zur Kenntnis nimmt, nur weil sie nicht gedruckt vorlagen. Konkret geht aus den Bemerkungen Fortunas, Vasaris oder Cellinis im Grunde nur hervor, daß Serlio in Florenz als Plagiator galt.

Aber da, wo sich dies Verdikt prüfen läßt, speziell bei Serlios Antikenbuch, erweist es sich als übertrieben. Ähnliches gilt bekanntlich für den Vorwurf des Plagiats, den Vasari noch massiver gegen Luca Pacioli erhob. Es erscheint gut möglich, daß alle die strengen Richter Serlios sich letztlich auf dessen eigenes Vorwort zum Säulenbuch stützten und Peruzzis Studien nicht aus eigener Anschauung kannten. Auch im Fall Paciolis war es die weitherzige Anerkennung der Vorleistungen des Lehrers, die die üble Nachrede auslöste. Vielleicht provozierte

überhaupt Serlios Vorwort die zahlreichen Zitate von Peruzzis Studien in der Literatur des 16. Jahrhunderts. Jedenfalls erklärt sich das gleichzeitige Schweigen über die bahnbrechenden Studien der Sangallo wohl durch das Fehlen eines entsprechenden Hinweises.

Wieviel wirklich über Peruzzis Studien bekannt war, geht am klarsten aus der zweiten Edition von Vasaris Viten (1568) hervor²⁴. Inzwischen war Vasari, wie er selbst eingesteht, durch Peruzzis Schüler Francesco da Siena²⁵ über vieles informiert worden, was er zuvor nicht wußte. Francesco zeigte ihm Zeichnungen antiker und moderner Bauten von der Hand seines Lehrers und belehrte ihn, daß Peruzzi in seiner Spätzeit begann, ein Werk über die Antiken Roms anzulegen und Vitruv zu illustrieren. Von einem weitgehend abgeschlossenen Traktat oder ähnlichem ist keine Rede mehr. So schwächt denn Vasari den Einfluß dieser Studien auf Serlio beträchtlich ab. Jetzt heißt es nur noch, sie hätten Serlio „sehr geholfen“. Vasaris neue Angaben übernahm als erster Raffaele Borghini (1584)²⁶. Das einzige weitere authentische Zeugnis zu Peruzzis Studien, das bekannt ist, liefert Pirro Ligorio²⁷. Er bezieht sich auf Zeichnungen und Notizen zu antiken Bauten, die Peruzzi zur Kommentierung von Vitruv herangezogen habe. Wieder ist also von Vitruv-Studien und Antikenaufnahmen die Rede, und zwar von Arbeitsmaterial, nicht von einem fertigen Traktat. Cellinis Angaben zur Methode Peruzzis sind indes nichts weiter als eine Spiegelung der eigenen Auffassung vom inspirierten Kunstverständnis des bildnerisch geschulten Architekten im Unterschied zur trockenen Regelgläubigkeit des reinen Baufachmanns, für den Serlio als Beispiel steht.

Die authentischen Zeugnisse, die darauf hinauslaufen, daß Peruzzi antike Ruinen aufnahm und sich mit Vitruv beschäftigte, lassen sich mit den erhaltenen Studien Peruzzis in Einklang bringen. Die Nachricht, daß Peruzzi höchstens begonnen hatte, seine Studien für eine Publikation aufzubereiten, paßt zu dem, was aus der Renaissance erhalten blieb. Die bedeutenden Traktate, wie etwa diejenigen von Peruzzis Lehrer Francesco di Giorgio, kursierten

22 Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. Med. Pal. 51, 3 r. L. PUPPI, Maestro J. Francesco Fortuna Padovano, ditto del Sole, architetto. In: *Bollettino del Museo Civico di Padova* LXVII, 1978, 43–58. Dazu noch ders. in: *Badassarre Peruzzi, Pittura Scena e Architettura nel Cinquecento*. Rom 1987, 491–502; und in: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Paris 1988, 255–262.

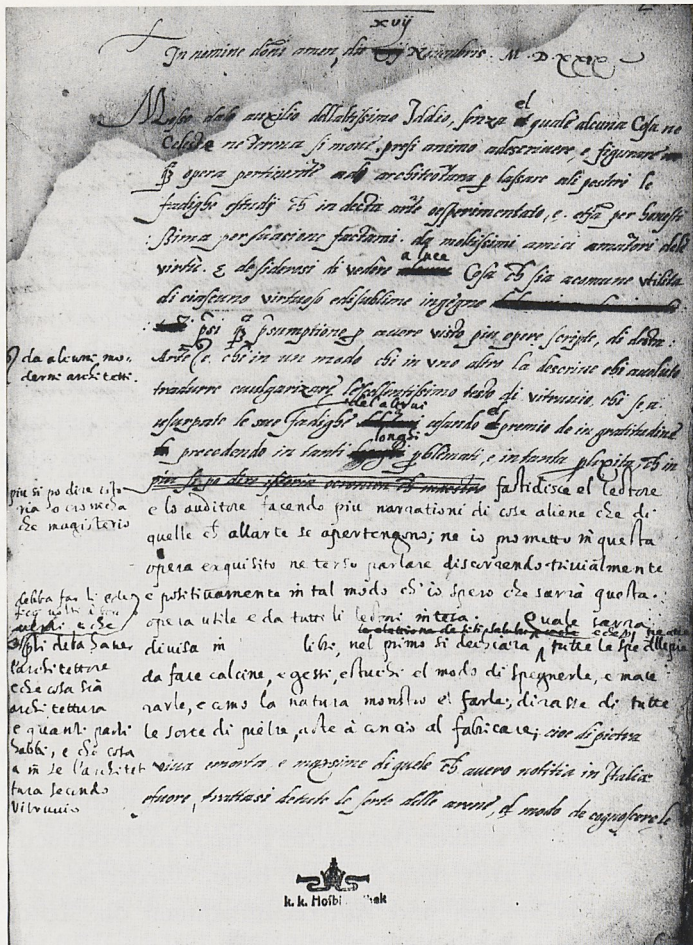
23 Fortuna erwähnt neben Cesariano noch die beiden weiteren Beteiligten an der Vitruv-Edition von 1521, die allerdings nur finanzielle Mittel beisteuerten: Alvisio Pirovano und Agostino Gallo. Vgl. das Vorwort von C. H. Krinsky zum Reprint dieser Edition, München 1969, 10.

24 G. VASARI, *Le vite ...* Ed. G. Milanesi, Florenz 1878–85 IV, 604, 606 s.

25 Zu diesem wenig bekannten, um 1550 in Rom tätigen Maler vgl. neben W. KALLAB, *Vasari-Studien*. Wien 1908, 392, jetzt die diversen Artikel von R. GUERRINI in: *Bollettino Senese di Storia Patria* IX, 1983, 155–195; in: *Athenaeum* LXII, 1984, 74–108; und in: *Baldassarre Peruzzi, Pittura Scena e Architettura nel Cinquecento*. Rom 1987, 503–536.

26 R. BORGHINI, *Il riposo*. Florenz 1584, 414.

27 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. ital. 1129, 387 v–388 r. Burns 1988, 210.



1. Anfang der ersten Kopie von Peruzzis Traktat-Entwurf. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10873

jeweils in diversen Kopien oder Auszügen²⁸. Wenn wirklich weitgehend vollendete Traktate Peruzzis existiert hätten, wäre es doch merkwürdig, daß gerade sie bei ihrer exzeptionellen Berühmtheit nicht kopiert worden wären. Jacopo Strada kaufte Serlios grafische Sammlung auf²⁹. Diverse Manuskripte Serlios sind deshalb noch erhalten^{29a}. Nur die weitgehend vollendeten Traktate Peruzzis, die Serlio plagiiert haben soll, bleiben im Dunkeln. Auch das obscure Manuskript Leonardos, das Cellini zitiert, tauchte nie wieder auf.

28 Vgl. die Listen der Kopien bei C. PROMIS, *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*. Turin 1841 I, 89–122; und in: FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. Ed. C. Maltese/L. Maltese Degrassi, Mailand 1967, p. XXXII ss.

29 Dinsmoor 1942, 77 ss. Vgl. R. VON BUSCH, *Studien zur deutschen Antikensammlung des 16. Jahrhunderts*. Diss. Tübingen 1973, 193–219, 330–352.

29^a Vgl. neuerdings J. Erichsen, *L'extraordinario libro di architettura. Note su un manoscritto inedito*. In: Sebastiano Serlio. Ed. C. Thoenes, Vicenza 1989, 190–195.

Hier soll nicht die historische Bedeutung von Peruzzis berühmten Architekturstudien in Frage gestellt werden. Aber die wenigen konkreten Zeugnisse darüber sprechen zusammen mit dem erhaltenen Bestand dagegen, daß Peruzzis Architekturstudien bereits weitgehend zu einem Traktat gediehen waren. Sie bildeten vielmehr Arbeitsmaterial: einzelne ausgearbeitete Illustrationen, wie etwa die „disegni scelti“ oder die zitierten Klosterpläne, oder vorbereitende Schriftsätze wie der bisher unbekannte Entwurf zu einem Architekturtraktat, der hier publiziert wird.

Der Traktat-Entwurf ist überliefert in zwei illustrierten Abschriften, die sich im Codex 10873 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befinden (Abb. 1–2, 18–19); einige von den Illustrationen der Abschriften haben sich in den Codex 10935 der Österreichischen Nationalbibliothek verirrt (Abb. 20–21) (vgl. Anhang). Über die Provenienz der beiden Bände ist nur bekannt, daß sie schon Ende des 17. Jahrhunderts zur Hofbibliothek in Wien gehörten³⁰. Manches deutet daraufhin, daß sie bzw. die Blätter, die sie enthalten, schon im 16. Jahrhundert zusammen aufbewahrt wurden.

Der Cod. 10873 wurde im Verzeichnis der Österreichischen Handschriften von H. J. Hermann³¹ beschrieben, fand aber, soweit ich sehe, in der kunsthistorischen Literatur keine Beachtung: Er enthält neben den beiden Abschriften des Traktat-Entwurfs eine bisher ebenfalls unbeachtete Kopie nach der zweiten Version von Francesco di Giorgios Traktat, die nicht illustriert ist (Abb. 3)³². Sie umfaßt nur die ersten vier Bücher; die folgenden Bücher über Festungen und Maschinen fehlen. Die Diktion des Textes weicht in Details von den beiden quattrocentesken Fassungen in Siena und Florenz ab, die ja auch untereinander vielfach im Ausdruck variieren³³.

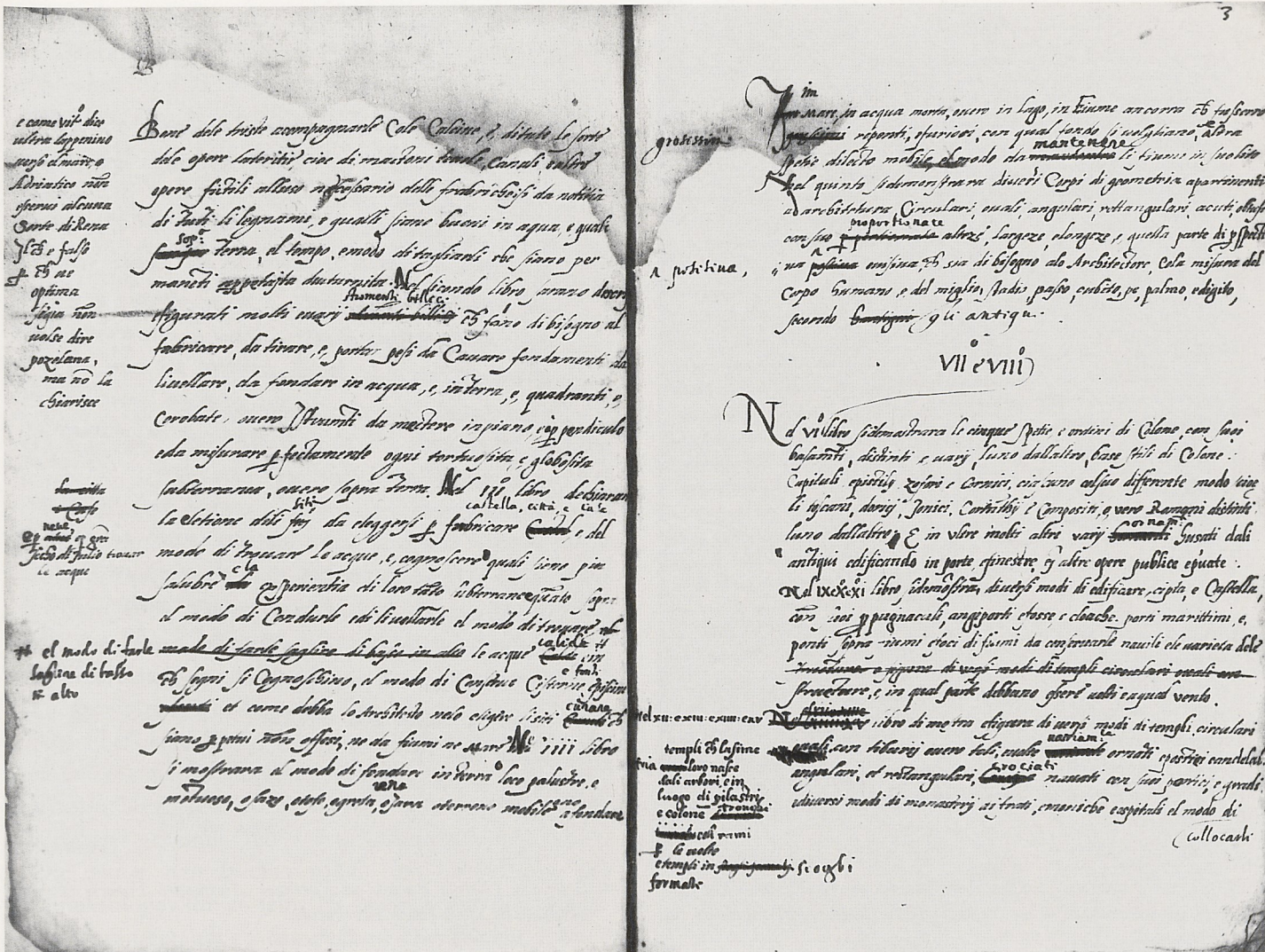
Die Kopien entstanden in der Zusammenarbeit von drei Personen. Die laufenden Texte sowohl des Traktat-Entwurfs, als auch von Francesco di Giorgios Traktat stammen von einer Hand. Ein eigener Zeichner ergänzte die Illustrationen des Traktat-Entwurfs, für die der Hauptkopist an den entsprechenden Stellen Platz aus-

30 Auskunft von Frau Dr. E. Irblich, Österreichische Nationalbibliothek, die meine Arbeit liberal unterstützte.

31 H. J. HERMANN, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance*, III (Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom) (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Folge VIII, VI 3). Leipzig 1932, 123 s.

32 Fol. 40–83. Nicht berücksichtigt in den zitierten Listen der Kopien von Francesco di Giorgios Traktaten bei Promis und Maltese/Degrassi 1967.

33 Vgl. Einführung zu Francesco di Giorgio Ed. Maltese/Degrassi 1967.



2. Zwei Seiten der ersten Kopie von Peruzzis Traktat-Entwurf. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10873

sparte, und fügte deren Legenden an. Von ihm stammen auch die Illustrationen zum Traktat-Entwurf, die sich in den Cod. 10935 verirrt haben (Abb. 20–21). Ein weiterer Schreiber korrigierte und ergänzte alle drei Kopien. Er hat sie auch erstmals gebunden, wie aus einer seiner Notizen hervorgeht. In seinen Bemerkungen zur Kopie nach Francesco di Giorgio bezieht sich der Korrektor mehrfach ausdrücklich auf das „Original“, auf das sich die Schreiber stützten³⁴. Die erste Kopie nach dem Traktat-

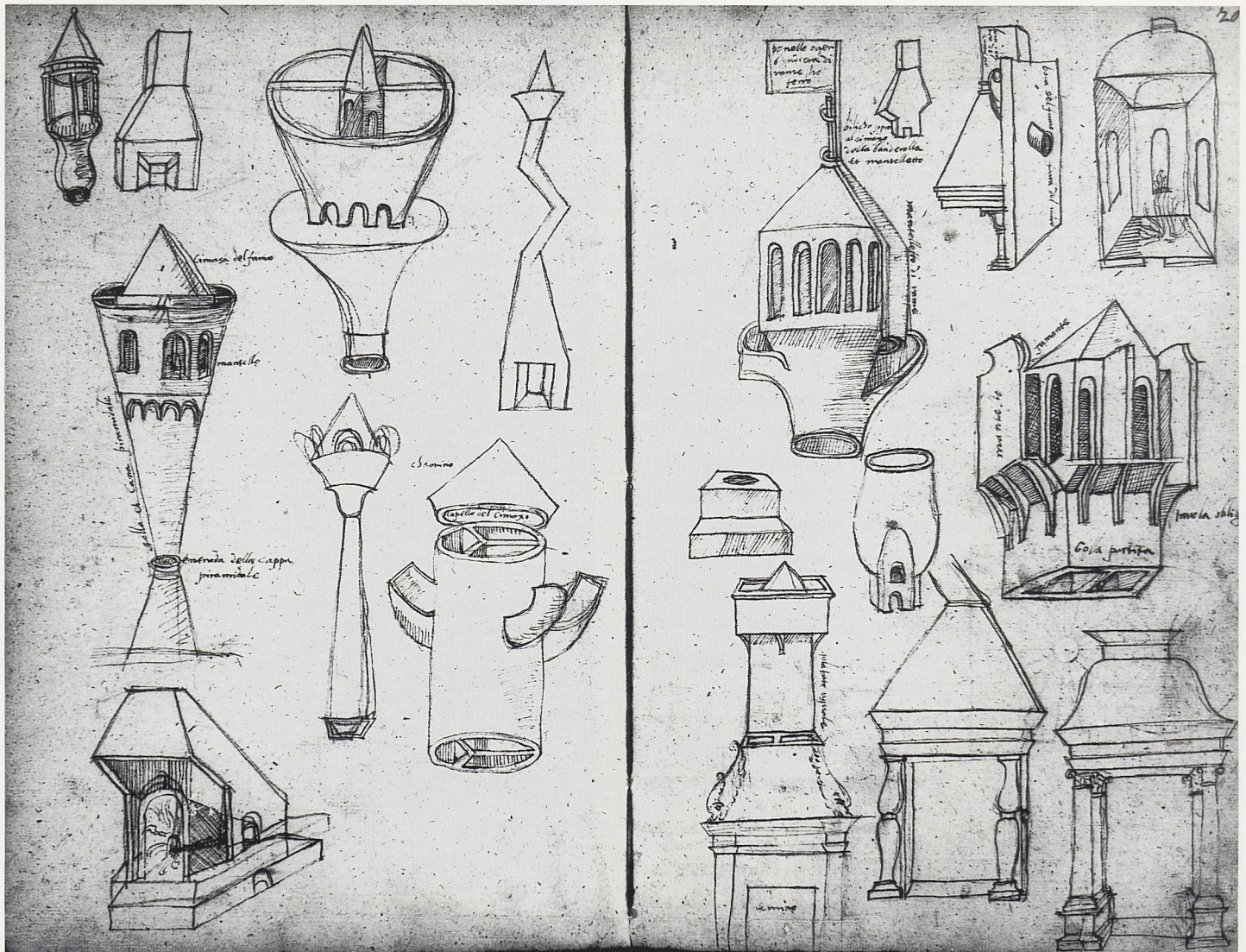
Entwurf stellt eine Rohfassung dar, die der Korrektor nach Maßgabe des jetzt verlorenen Originals überarbeitete. Diese Überarbeitung bildete die Grundlage für die folgende Reinfassung.

Der Cod. 10935 wurde von H. Egger³⁵ bekannt gemacht. Er enthält hauptsächlich Kopien eines anonymen italienischen Zeichners aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dieser Zeichner kopierte auch die Illustrationen von Hebemaschinen, die zum Traktat-Entwurf

34 So Cod. 10873, fol. 73r: „Cosi era scritto nell'originale ...“; und am Ende der Kopie, fol. 86r: „I qui mancano nell'originale carte n.º VI: cioè poiche dal foglio (= carta) 14 al 21 manca il foglio (= carta) 15, 16, 17, 18, 19, 20, onde io avara (= ancora?) faccio che in (ue)sta copia subito dopo foglio 30 seguiti il 37 lasciando medesimamente il foglio 31, 32, 33, 34, 35, 36 che alla scrittura dell'originale fariano tre fogli ovvero sei carte, ma a questa fariano molto piu p(er) esser magg(ior)e carattere“. Die Blätter der Kopie

tragen eine alte Folierung, die tatsächlich von 30 zu 37 springt, und der Text weist dort eine entsprechende Lücke auf. Bemerkenswert an dieser Notiz sind die Nachrichten über das jetzt verschollene „Original“ und die Skrupelhaftigkeit der Kopisten.

35 H. EGGER, Entwürfe Peruzzis für den Einzugs Karls V. in Rom. Eine Studie über die Echtheit des sienesischen Skizzenbuches. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXIII, 1902, 1–44.



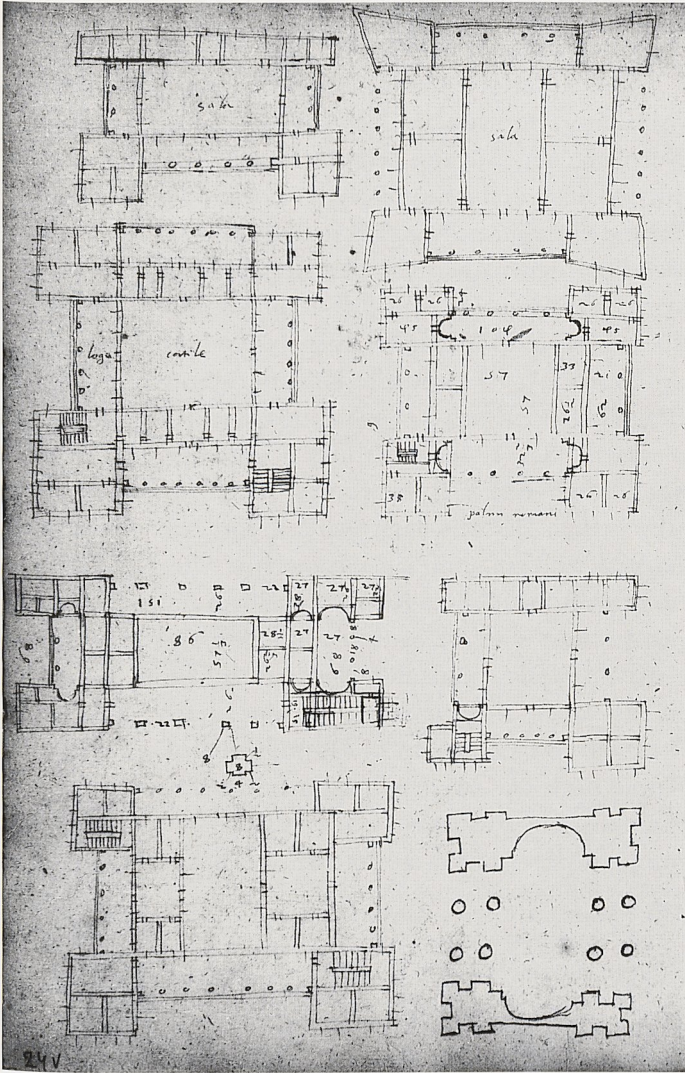
7. Anonymer Kopist 16. Jahrhundert, Illustrationen von Kaminen und Herden zum Architekturtraktat des Francesco di Giorgio. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

Säulenlehre, Türen und Fenster, weitere Dekorformen oder Anwendung des behandelten Dekors.

Buch 9 bis 11 sind für Stadtplanung vorgesehen und für alles, was zu ihr gehört: Befestigungsanlagen, Wasserbau (Brücken, Häfen), allgemeine Grundsätze für Straßenführung. Die urbanistischen Grundsätze gehen dem Hochbau voran, der den Hauptteil des Traktats bilden soll. Buch 12 bis 23 behandeln Bautypen. Der Sakralbau steht am Anfang und soll am ausführlichsten behandelt werden (in vier Büchern). Hier ist anscheinend hauptsächlich an zeitgenössische Architektur gedacht. Nur Zentralbauten und Klöster werden ausdrücklich aufgeführt. Allerdings kann sich die Erwähnung von Portiken auf antike Peripteroi beziehen, und die Studie Peruzzis, die Ligorio zitiert, galt einem antiken Rundtempel, ähnlich wie im Inhaltsverzeichnis angekündigt, „con tiburio overo

tolo“. Den einfachen Wohnhäusern und den Landhäusern ist jeweils genausoviel Platz gewidmet wie den Palazzi aller Art zusammen (je ein Buch). Dennoch stehen sie erst ganz am Ende des Hochbaus, wohl weil sie dessen schlichteste Teile bilden. Zwischen Palästen und Häusern sind Profanbauten eingeschoben, die hauptsächlich von der Antike inspiriert sind: Portiken, Theater und andere Schauspielanlagen, Mausoleen und andere Erinnerungsmale, Thermen, Triumphmonumente. Gelegentlich wird versucht, auch da Bezüge zur Baupraxis der eigenen Zeit herzustellen (Türme, Bäder).

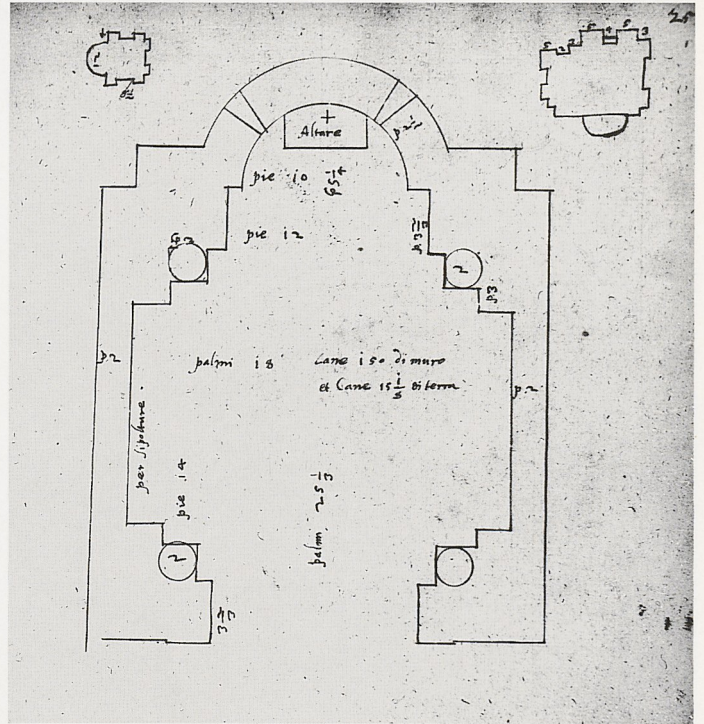
Am Ende des Traktats stehen die praktischen Gebiete der Baukunst: Zunächst wird der Wohnbau behandelt, und hier steht wieder das Repräsentativere am Anfang (Disposition von Hausöffnungen und Treppen), zuletzt das Einfachere (Toiletten, Kamine etc.), sowie Instandset-



8. Anonymer Kopist 16. Jahrhundert, Entwürfe Baldassare Peruzzis für Villen und für ein Triumphtor für den Einzug Karls V. in Rom. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

zung und Sanierung von Altbauten. An zweiter Stelle folgen die weniger repräsentativen Notwendigkeiten der öffentlichen Architektur (Gefängnisse, Kasernen, Bordelle). Die letzten vier Bücher sind Kriegsmaschinen, Pyrotechnik, Fortifikation und Kriegsschiffen gewidmet. Dabei gelangt der Autor ausnahmsweise in der Inhaltsangabe nochmals zu einer Grundsatzerklärung: Nur Ignoranten oder Verräter würden die Befestigung des eigenen Vaterlandes gering achten.

Anscheinend beschäftigte sich der Autor mit Wehrbau. Aber die Plazierung der Kasernen zwischen Kerkern und Bordellen weist darauf, daß er trotz seiner patriotischen Haltung das Militär mehr für ein notwendiges Übel als für ein Glanzstück der Gesellschaft hielt. Eine so nüchterne Einschätzung des Soldatenberufs war für die Betroffenen des Sacco di Roma wohl verständlich. Allerdings wäre es



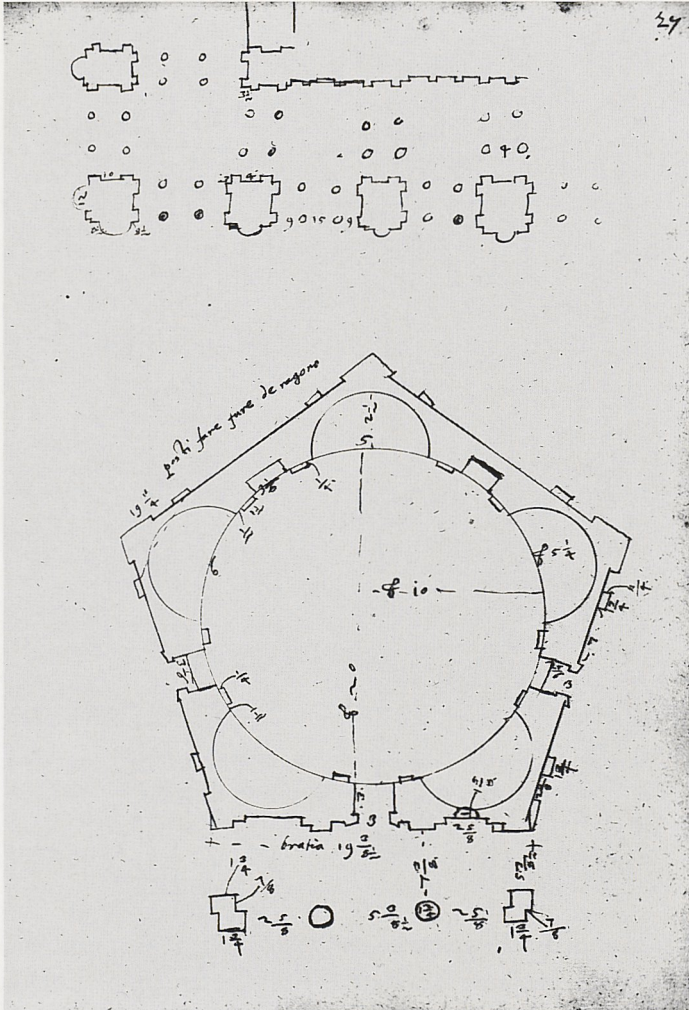
9. Anonymer Kopist 16. Jahrhundert, Entwürfe Baldassare Peruzzis für eine Grabkapelle und für Pfeiler. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

kaum angebracht gewesen, sie zum Ausdruck zu bringen, wenn das geplante Traktat einem Fürsten vom Schlage eines Francesco Sforza oder Federigo da Montefeltre hätte gewidmet werden sollen.

Das erste Buch, das zur Niederschrift gelangte, behandelt gemäß dem Programm die Baustoffkunde: Steinsorten für Mörtel, Sandarten für Mörtel, die Herstellung von Ziegeln und Hausteinen, Holzarten und Zeiten für das Fällen von Bäumen.

Das Vorwort zum zweiten Buch zählt die Gegenstände der folgenden Kapitel im Einzelnen auf. Eine ausführliche Randnotiz dazu kündigt eine Abhandlung über den „Paragone“, der vergleichenden Wertung der bildenden Künste, an. Das Thema war in der Kunsttheorie der Renaissance sehr beliebt, aber seine Berücksichtigung in einem Architekturtraktat deutet darauf hin, daß der Autor als Maler ausgebildet war. Vermutlich sollte der Paragone als Einleitung zum fünften Buch dienen, das über Perspektive handelt.

Illustriert sind: die verschiedenen Formen von Ziegeln, Dachschindeln und Leitungen (Abb. 18, 21) und das Fällen von Bäumen (Abb. 19, 21). Am Ende des Textes folgen zwei Zeichnungen von Hebemaschinen, die offenbar für das erste Kapitel des zweiten Buches bestimmt sind (vgl. Abb. 21).



10. Anonymer Kopist 16. Jahrhundert, Entwürfe Baldassare Peruzzi für einen fünfeckigen Zentralbau und für einen Portikus (wohl für St. Peter). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

Das Original des Traktat-Entwurfs bildete sicher keinen klaren durchlaufenden Text. Die Rohfassung der Kopien zeigt, wie viel Mühe der Kopist hatte, es zu entziffern. Der Korrektor fand reichlich Arbeit (Das ist in der Transkription markiert; vgl. Abb. 1–2). Gelegentlich notierte er, daß auch er nicht weiter wußte. Vieles war anscheinend im Original zwischen die Zeilen und neben den Text geschrieben, manches davon war als Einschub, anderes aber als Randnotiz gedacht. Das Original bildete demnach die Skizze eines Entwurfs. Allerdings ist der Text zu ausgefeilt, um aus dem Stegreif notiert sein zu können. Er basiert sichtlich auf Vorstudien und gründlichen Überlegungen.

Die Kopien des Traktat-Entwurfs und von Francesco di Giorgios Traktat stammen von Cosimo Bartoli, wie der Vergleich mit dessen bezeugten Schriftzügen (Abb. 4) zeigt. Der Zeichner und der Korrektor lassen sich nicht

identifizieren. Der Korrektor bezeichnet seine eigenständigen Notizen gewöhnlich als „R. C.“.

Cosimo Bartoli (1503–1572) war hauptsächlich literarisch tätig, zumeist als Herausgeber oder Übersetzer⁴⁵. Nach eigener Angabe schulte er sich jedoch in seiner Jugend auch architektonisch. In einem 1564 publizierten Traktat über Vermessungstechnik demonstriert er die Anwendung der mathematischen Regeln bei der Aufnahme von antiken Bauten (Abb. 5)⁴⁶. 1550 besorgte er eine selbst übersetzte und illustrierte Ausgabe von Albertis „De re aedificatoria“. Er sammelte Künstlerschriften; in seinem Besitz befanden sich so bedeutende Werke wie die „Commentarii“ des Lorenzo Ghiberti und der „Zibaldone“ von dessen Enkel Buonaccorso⁴⁷. Einige eigenhändige Abschriften Bartolis nach Werken von Architekturtheoretikern sind bekannt: eine Kopie von Albertis „Descriptio urbis Romae“, eine Kopie von einem anonymen knappen Extrakt über die Säulenordnungen, der im Wesentlichen auf Serlios Säulenlehre basiert, und eine Kopie des Buches über Maschinenbau aus der ersten Version des Traktats von Francesco di Giorgio, die wie die Wiener Kopie nach der zweiten Version nicht illustriert ist und ebenfalls im Ausdruck beträchtlich von den anderen Skripten des Traktats abweicht⁴⁸. G. Scaglia weist mich

45 G. MANCINI, Cosimo Bartoli (1503–1572). In: *Archivio Storico Italiano* LXXVI 2, 1918, 84–135. R. CANTAGALLI/N. DE BLASI, Stichwort „Cosimo Bartoli“ im *Dizionario Biografico degli Italiani*. A. PARRONCHI, Sulla composizione dei trattati attribuiti a Francesco di Giorgio Martini. In: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“* XXXVI (N. S. XXII) 1971, 161–229, spez. 216–221.

46 C. BARTOLI, *Del modo di misurare ...* Venedig 1564, 47 r, 48 r–v.

47 Mancini 1918, 88 s.

48 Alle im Cod. Vat. Chigi M VII 149. Zur Identifizierung der Handschrift Bartolis vgl. Mancini, loc. cit.

Fol. 3–8: „Romae imago per Leonem Bap(tist)am Alberti florentini“. Publ. bes. gründlich von L. VAGNETTI/G. ORLANDI in: *Quaderno. Università degli Studi di Genova* I, 1968, 25–88.

Fol. 13–18: Anonymer Extrakt über die Säulenordnungen, ohne Titel. Publ. von A. BONUCCI in L. B. ALBERTI, *Opere volgari*. Florenz 1843–49 IV, 377–387; von H. JANITSCHKE in L. B. ALBERTI, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Wien 1877, 208–252; und von F. BORSI, I cinque ordini architettonici e L. B. Alberti. In: *Documenti di Architettura* I, 1972, 57–130. Die Abhandlung wurde von Bonucci, 377, Janitschek, 209, und G. Mancini (*Vita di Leon Battista Alberti*, Florenz 1882, 326 Anm. 2) Alberti zugeschrieben, jedoch mit dem einzigen Argument, daß die vorhergehende Rombeschreibung auf Alberti zurückgeht, und in Unkenntnis des Autors der Schrift, die auf den folgenden Seiten des Kodex kopiert ist. Borsi und C. Grayson (in: L. B. ALBERTI, *Opere volgari* III. Bari 1973, 430 s.) stellen zu Recht fest, daß die Zuschreibung an Alberti völlig unhaltbar ist. Nach wie vor steht ein Versuch aus, den historischen Ort der Schrift im Zeitraum um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu bestimmen.

fol. 19–43: „Questo libro è il trattato de' pondi e lieve di alcuna rota ...“, ohne Angabe des Autors. Buch über Hebmäschinen und Mühlen aus der ersten Version von Francesco di Giorgios Traktat.



11. Anonymer Kopist 16. Jahrhundert, Baldassare Peruzzis Aufnahme der Säulen von Alt-St. Peter. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

darauf hin, daß Bartoli um 1548–56 auch Teile des Textes und einige Zeichnungen aus Francesco di Giorgios „Opusculum“ kopierte^{48a}.

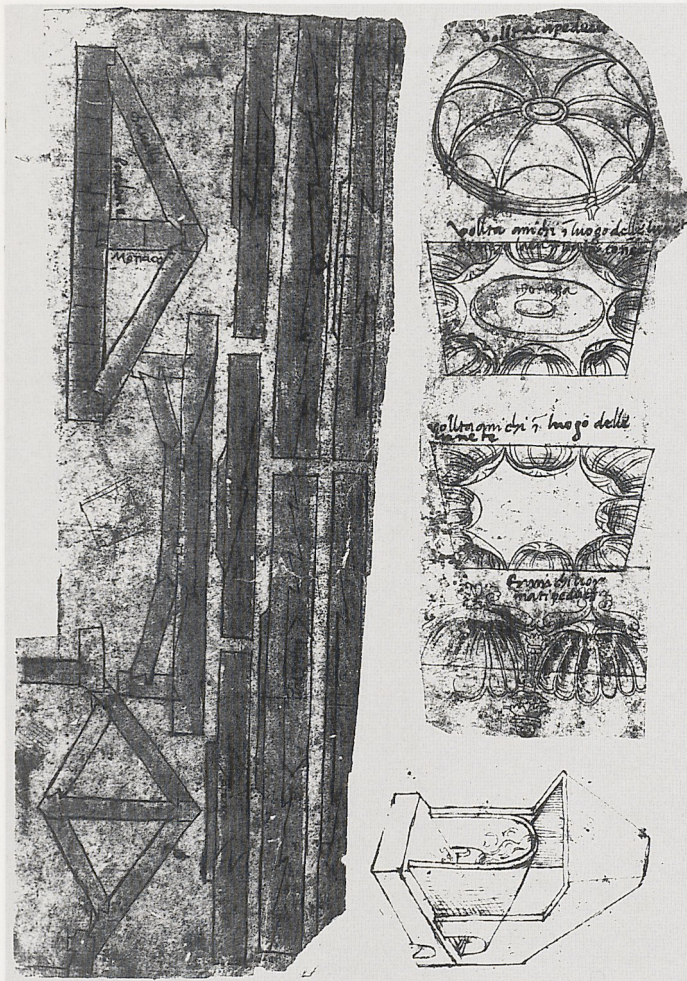
Manche Besonderheiten im Inhalt des Traktat-Entwurfs und auch der ganze Kontext, in dem die Kopien stehen, weisen auf eine sienensische Herkunft des Originals.

Francesco di Giorgio scheidet allerdings als Autor des Traktat-Entwurfs aus, weil dieser 1529 datiert ist und weil im Text Papst Julius II. erwähnt wird, dessen Pontifikat erst nach dem Tod Francesco di Giorgios begann. Pietro Cataneo kommt aus verschiedenen Gründen ebenfalls nicht als Autor in Frage. Er wurde erst Anfang des 16. Jahrhunderts geboren, und sein Traktat von 1554/67 weist keine besondere Beziehung zu dem Traktat-Entwurf auf. Sein Traktat von 1533, das in den Uffizien aufbewahrt wird, bildet im Wesentlichen ein Derivat von Francesco di Giorgios Werken und ist weit von der Eigenständigkeit des Traktat-Entwurfs entfernt⁴⁹. Auch Bartoli

Vgl. Ed. Maltese/Degrassi, 141–159. Der Anfang des Textes publ. von Mancini 1882, 326ss. Anm. 2, mit dem Vorschlag einer möglichen Zuschreibung an Alberti. Mancini publizierte das Buch nach den Abschriften im Cod. Laur. Ashb. 361 und im Cod. Tor. Saluzz. 148 wieder mit dem Vorschlag einer möglichen Zuschreibung an Alberti in: G. VASARI, *Vite cinque*. Florenz 1917, 105ss. Zur Zuschreibung an Francesco di Giorgio vgl. die Ed. von Maltese/Degrassi, spez. p. XXXIII.

^{48a} Cod. Palat. 1418. Die Datierung ergibt sich nach Scaglia aus den weitgehend identischen, aber anonymen Kopien im Codex 1077. Vgl. die Auflistung und Geschichte von Francesco di Giorgios Zeichnungen und Manuskripten, die G. Scaglia neuerdings zusammenstellt.

⁴⁹ E. BERTI, Un manoscritto di Pietro Cataneo agli Uffizi e un codice di Francesco di Giorgio Martini. In: *Belvedere* VII 1, 1925, 100–103. Francesco di Giorgio Ed. Maltese/Degrassi, p. LXIV. Parronchi 1971, 180–187. G. SCAGLIA, Francesco di Giorgio's chapters on fortresses and on war machines. In: *Fort X*, 1982, 53–63.



12. Anonymer Kopist des frühen 16. Jahrhunderts, Illustrationen von Gewölben, Balkenkonstruktionen und eines Herdes zum Architekturtraktat des Francesco di Giorgio. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

selbst war kaum der Autor des Originals. Einen eigenen Text hätte er wohl ohne große Schwierigkeiten abschreiben können, und sicher hätte er sich dabei nicht von einem Fremden helfen lassen müssen.

Der Zeichner, der die Kopien des Traktat-Entwurfs illustrierte, bezeichnet eine Version der Illustrationen als Werk Baldassare Peruzzis (Abb. 21; Transkription im Anhang). Diese Zuschreibung bezieht sich anscheinend auch auf den zugehörigen Text.

Der Autor des originalen Traktat-Entwurfs stellt heraus, wie viel Mühen und Studien er bereits der Architektur gewidmet habe und wie ihn zahlreiche Freunde der Tugend gedrängt hätten, seine Erfahrungen schriftlich niederzulegen, weil sie für jeden nützlich seien, der Können und Geist besitze. So rühmt sich Cataneo nicht einmal in seinem Architekturtraktat von 1554/67. Außer Peruzzi gab es 1529 kaum einen Sienerer Architekten, der so stolz von sich reden konnte. Und für welchen anderen

Sienerer Architekten dieser Zeit wären später wohl so viele Umstände gemacht worden, um ein unfertiges und dazu noch kaum leserliches Konzept zu kopieren? Zudem ist kaum ein anderer sienerer Architekt der Zeit um 1529 zu sehen, der sich wie der Autor des Traktat-Entwurfs im Wehrbau engagierte, aber als Maler ausgebildet war.

Die Datierung von 1529 bestätigt den von Vasari zitierten Bericht des Francesco da Siena, daß Peruzzi erst in seiner Spätzeit begann, seine theoretischen Architekturstudien auszuarbeiten. Vielleicht wurde er durch die neue Aufgabe als Stadtbaumeister von Siena mit ihrer besonderen Lehrverpflichtung dazu angeregt, den Entwurf für ein Traktat niederzuschreiben, um sich ähnlich wie sein großer Vorgänger im Amt, Francesco di Giorgio, zu qualifizieren. Aber auch Serlio mag eine Rolle gespielt haben: Die Publikation der Stiche zu den drei griechischen Säulenordnungen (1528) regte Peruzzi vielleicht an, seine Architekturstudien selbst zu publizieren, statt es seinem Schüler zu überlassen, Profit daraus zu ziehen.

Auch die Stellung, die der Traktat-Entwurf in der Entwicklung der Architekturtheorie einnimmt, paßt zu Peruzzi.

Man darf annehmen, daß Peruzzi bei seinen architekturtheoretischen Studien an seinen berühmten Landsmann, Lehrer und Vorgänger im Amt des Stadtbaumeisters von Siena, Francesco di Giorgio, anknüpfte⁵⁰. Er war es sicher, der Serlio Francesco di Giorgios Werk vermittelte. Als Adept Francesco di Giorgios erweist sich Peruzzi in der zitierten Skizze für eine befestigte Bergstadt und besonders in seiner sorgfältig ausgearbeiteten Serie von Entwürfen für Klöster, die man sich geradezu als Illustrationen zum geplanten Kapitel über Klöster denken kann. Speziell die Abhandlung über Baustoffe im Traktat-Entwurf ist an Francesco di Giorgio orientiert, und zwar an der zweiten Version von dessen Traktat. Einige Formulierungen sind so verwandt, als hätte Peruzzi die zweite Version neben sich gehabt, während er sein erstes Buch schrieb. Der Gedanke liegt nahe, daß er die Vorlage für die Kopie im Wiener Cod. 10873 benutzte. Dafür spricht auch, daß manche sprachlichen Besonderheiten, die besonders die Wiener Abschrift von Francesco di Giorgios Traktat auszeichnen, im Traktat-Entwurf wiederkehren⁵¹. Bekanntlich besaß Peruzzi auch Zeichnungen seines Lehrers⁵².

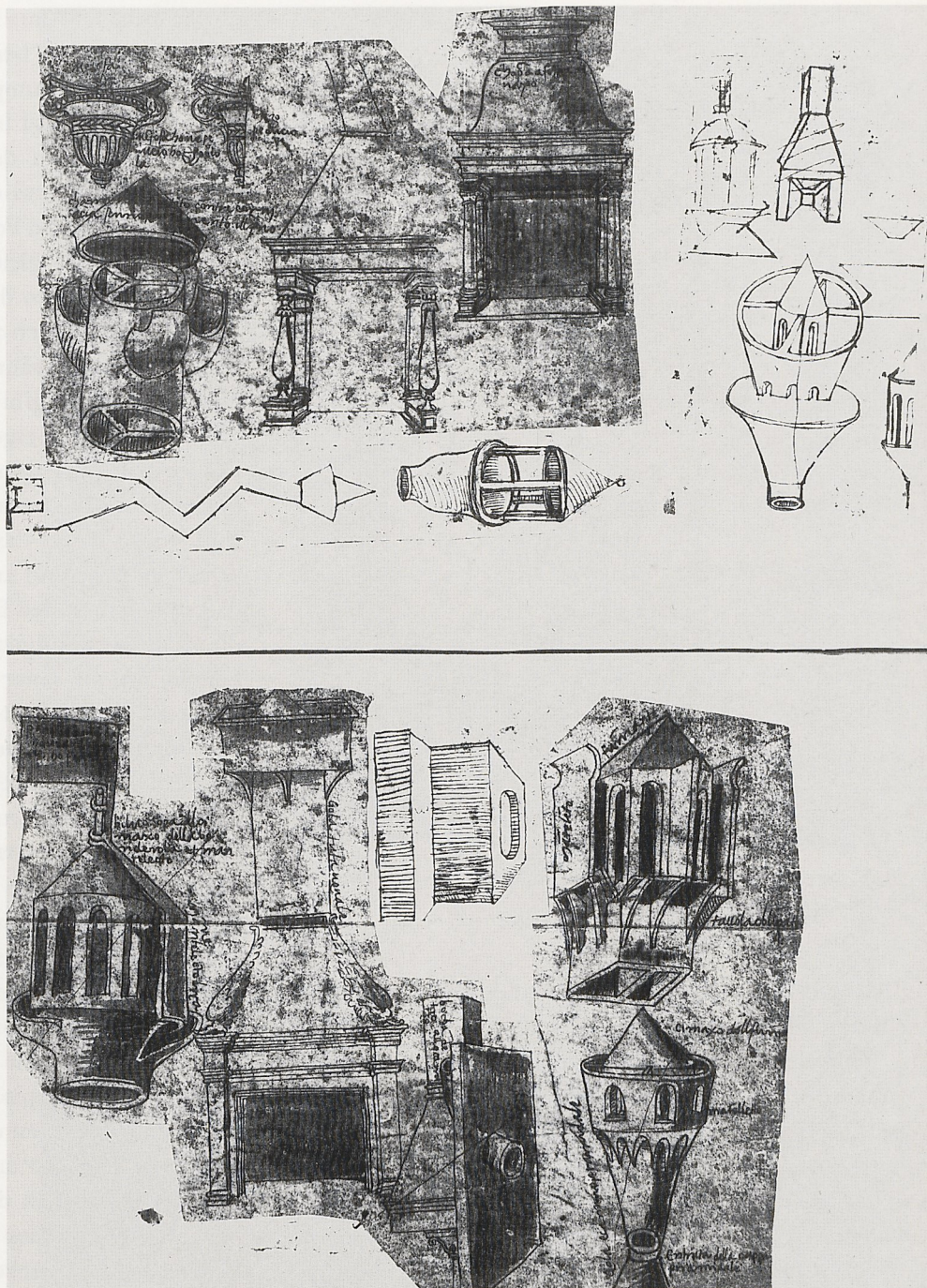
Daneben benutzte Peruzzi auch die erste Version von Francesco di Giorgios Traktat. Pietro Cataneos Traktat

50 Burns 1988, 215 s.

51 So etwa die Ausdrücke „artisti“ statt artigiani oder „edifici rustici“ statt ville. Vgl. Anh. Anm. 18 s.

52 Günther, Studium, 245.

13. Anonymer Kopist des frühen 16. Jahrhunderts, Illustrationen von Kaminen und Konsolen zum Architekturtraktat des Francesco di Giorgio. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935



von 1533 in den Uffizien und andere Schriften einschließlich der Notizen Leonardos^{52a} zeigen, daß es in der Nachfolge Francesco di Giorgios durchaus üblich war, beide Versionen des Traktats zu benutzen.

Aber Peruzzi hielt sich nicht einfach an Francesco di Giorgios Angaben, sondern ergänzte auch, was er bei Vitruv und Alberti gelesen hatte, und brachte seine eigene

Erfahrung ein. Gelegentlich widerspricht er sogar Francesco di Giorgios Meinung^{52b}.

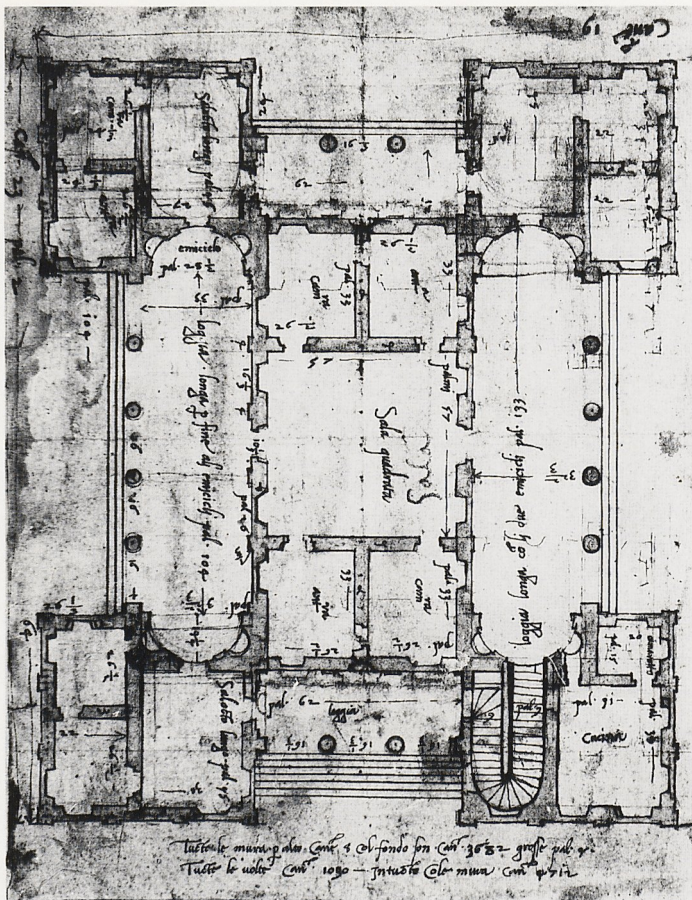
Peruzzi wurde auch durch seinen Aufenthalt in Rom geprägt und beteiligte sich gemeinsam mit den Sangallo und Raffael an den antiquarischen Studien, die besonders unter Leo X. aufblühten⁵³.

Der Traktat-Entwurf als Ganzes folgt der Tradition der umfassenden Architekturtraktate in der Art Vitruvs, wie

52a Vgl. das unt. besprochene Traktat-Konzept des Lorenzo Donato. Leonardo besaß die erste Version von Francesco di Giorgios Traktat und exzerpierte die zweite Version in den Madrider Codices.

52b Cf. z. B. Anh. Anm. 39.

53 Burns 1988, 216s. Günther, Studium, Kap. VII.



14. Baldassare Peruzzi, Entwurf für eine Villa. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935

sie Alberti, Francesco di Giorgio und, wenn man vom erzählerischen Rahmen absieht, auch Filarete begründeten. Die Anlehnung an Francesco di Giorgio war später in einem entsprechenden vitruvianischen Rahmen durchaus nicht ausgefallen, auch wenn man sich sonst mehr an Alberti orientierte. Das lehren der Vitruv-Kommentar des Daniele Barbaro (1556) und das Architekturtraktat des Vincenzo Scamozzi (1615)⁵⁴. Die meisten Themen, die Peruzzi aufführt, wurden von allen diesen Autoren schon berücksichtigt. Die Baustoffkunde behandeln auch Vitruv und Alberti am Anfang. Die Übersicht über den vorgesehenen Inhalt steht Francesco di Giorgio keineswegs besonders nahe, im Gegenteil fällt auf, wieviel weniger die Festungsarchitektur hervortritt. Dagegen wird der antiken oder antiken Architektur soviel Raum

54 VITRUV, *I dieci libri dell'architettura*. Ed. D. Barbaro, Venedig 1556, 178 (Wiedergabe der Beschreibungen und Abbildungen der Kamine von Perugia und Civitavecchia). V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*. Venedig 1615 I, 321 (Berufung auf Francesco di Giorgios Beobachtungen solcher Kamine), 18: „Antonio Filarete e Francesco Sanese ... l'opere de' quali habbiamo appresso di noi scritte a penna“.

eingerräumt wie nur bei Alberti oder Filarete. Nur bei Alberti, und nicht bei Vitruv oder Francesco di Giorgio, werden eigens Triumphbögen, Mausoleen etc. behandelt, wie es sich Peruzzi im Traktat-Entwurf vornahm. Aber auch manche von den einzelnen Angaben finden sich nur bei Alberti und nicht bei Vitruv oder Francesco di Giorgio⁵⁵. Die von Peruzzi geplante Abfolge und Gliederung des Stoffes gleicht im Ganzen Vitruv und Alberti mehr als Francesco di Giorgio. Speziell von Vitruv und Alberti stammt auch die Behandlung prominenter Bauten vor einfacheren, während Francesco di Giorgio dem Profanbau Priorität gibt. Wie Alberti widmet Peruzzi den Säulenordnungen eigene Bücher, während sie Vitruv und Francesco di Giorgio in Verbindung mit dem Sakralbau behandeln. Aber auch noch Alberti stellt, unter dem Einfluß von Vitruv, das Buch über die Säulenordnungen direkt in Anschluß an dasjenige über den Sakralbau, so daß es zwischen den Bautypen steht. Peruzzi löst dagegen die Säulenordnungen aus dem angestammten Kontext heraus, um sie unter die Voraussetzungen für die Baukunst zu ziehen. Die konsequent zusammengefaßte Abhandlung aller Voraussetzungen für die Baukunst kehrt bei Serlio wieder; aber erst Palladio greift sie im Rahmen eines vergleichbar konzipierten Traktats auf⁵⁶. Palladios Gliederung der Voraussetzungen entspricht, mit Ausnahme des Verzichts auf ein Kapitel zu Baumaschinen, der von Peruzzi geplanten.

Das geringe Interesse an den rechteckigen peripteralen Tempeln, die heute gewöhnlich als typisch für die Antike angesehen werden, und die Vorliebe für Triumphbögen oder Mausoleen, die aus dem Traktat-Entwurf spricht, sind allgemein typisch für die römisch-florentinischen Architekturschriften und Antikenaufnahmen der Renaissance vor Labacco und Palladio. In diesem Zusammenhang gehören auch die Versuche Peruzzis und der Sangallo, das Grab des Porsenna und das Mausoleum in Halikarnassos zu rekonstruieren⁵⁷. Die Vorliebe für den Zentralbau, die der Traktat-Entwurf zeigt, entspricht einem in der gesamten Architekturtheorie der Renaissance verbreiteten Zug, und sie ist schon in den literarischen Architekturphantasien des Mittelalters vorgebildet.

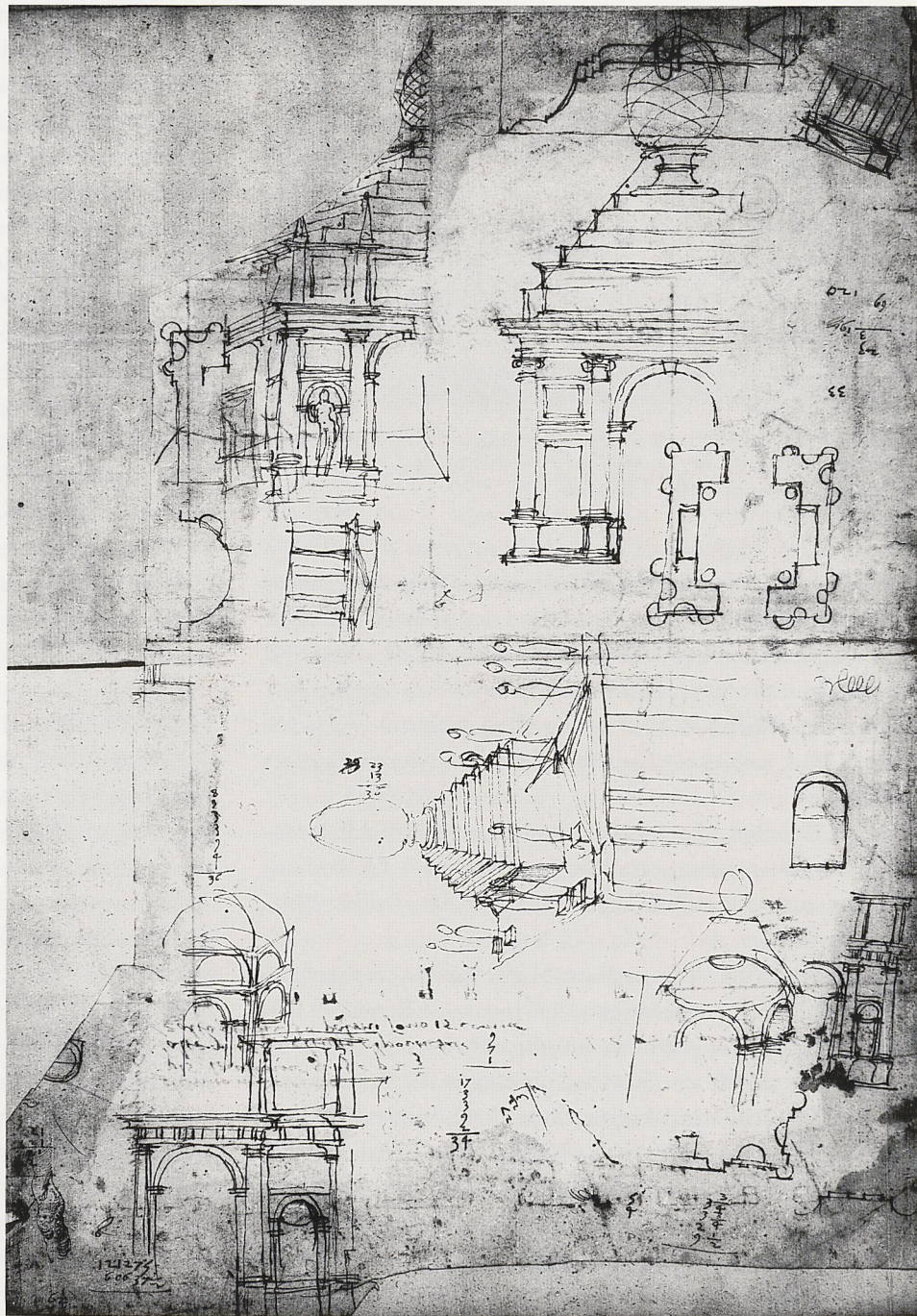
Einige Teile des Inhaltsverzeichnisses zeigen, daß der Traktat-Entwurf von den Strömungen der römischen

55 Vgl. etwa Anh. Anm. 50, 54.

56 A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570, lib. 1.

57 Günther, *Studium*, 256. Zur Auswirkung dieser Studien auf die Grabmäler der Renaissance vgl. C. L. FROMMEL, „Capella Julia“: Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XL, 1977, 38–43; und L. PUPPI, *Michele Sanmicheli architetto*. Rom 1986, 126 (Grabmal des Alessandro Contarini).

15. Umkreis des Baldassare Peruzzi, Entwürfe für Triumphbögen für den Einzug Karls V. in Rom. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935



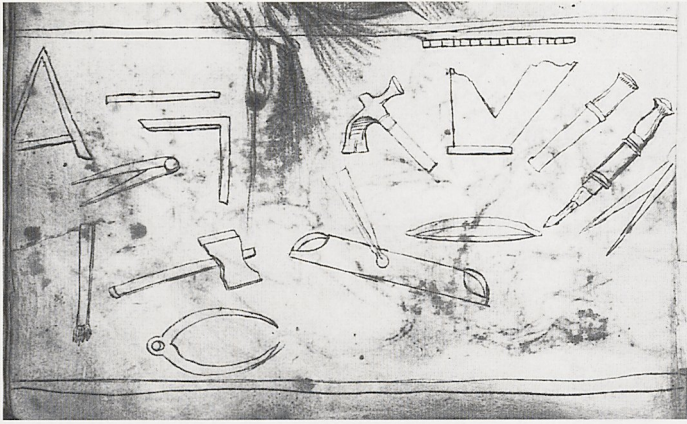
Hochrenaissance beeinflusst ist, so besonders die Abhandlung über die Maße, die für das 5. Buch angekündigt ist. Francesco di Giorgio berührt das Thema nur kurz in der ersten Version seines Traktats⁵⁸, die zweite Version berücksichtigt es gar nicht. Auch Alberti war noch nicht daran interessiert, und in Cataneos Traktat fehlt es wieder. Filarete⁵⁹ geht natürlich auf die Maße ein. Aber, abgese-

hen von generellen Erwägungen, beschränkt er sich auf die geläufigen modernen Einheiten. Die von Peruzzi geplante Behandlung der antiken Maße bildet offenbar einen Reflex auf die intensiven Forschungen zu den antiken Maßen, die Angelo Colocci um 1500 in Rom einleitete und 1514 gemeinsam mit Fra Giocondo fortsetzte⁶⁰. Sie gingen in das 1524 publizierte Buch des vicentiner Gelehrten Leonardo da Porto „De sestertio ..“ ein. Das spektakulärste Ergebnis dieser Forschungen bildete wohl die

58 Ed. Maltese/Degrassi, 68.

59 A. AVERLINO GEN. IL FILARETE, *Trattato di architettura*. Ed. A.M. Finoli/L. Grassi, Mailand 1972, 13–23.

60 Günther, *Studium*, 227 ss.



16. Anonymer Nachahmer des Baldassare Peruzzi 16. Jahrhundert, *Architektenwerkzeuge am Grabmal des Architekten Gn. Cossutius Agatangelus*. Siena, *Biblioteca Comunale, Cod. S IV 7*

Entdeckung, daß auf dem Grabaltar des römischen Architekten Gn. Cossutius Agatangelus, der sich in Colocis Antikengarten befand, das antike Fußmaß unter anderen Werkzeugen für Architekten in seiner wahren Größe dargestellt ist. Dieses Relief ist in dem zitierten Sienser Cod. S IV 7 aus dem Umkreis Peruzzis wiedergegeben (Abb. 16)⁶¹.

Auch Themen, die im Memorandum zu Raffaels Romplan neuerdings angeschnitten werden, oder Gedanken, die dort zum Ausdruck kommen, gibt der Traktat-Entwurf wieder.

So stellt Raffael die antiken Maße und als neuartiges Hilfsmittel bei Vermessungen den Kompaß heraus⁶². Die Behandlung des Kompasses kündigt Peruzzi im Vorwort zum zweiten Buch an. Das Instrument wurde zwar schon von Luca Fancelli und Leonardo in der Landvermessung angewandt⁶³, aber Francesco di Giorgio berücksichtigt es noch nicht. Pietro Cataneo hat dann den Gebrauch des Kompasses bei Vermessungen im siebten Buch, das er seinem Architekturtraktat 1567 anfügte, als „nuovo modo“ erläutert⁶⁴.

In einer Randnotiz zum geplanten Inhalt der Bücher 12–15, die über Kirchenbau handeln sollen, bemerkt Peruzzi, das Gestaltungsprinzip („simetria“) von Gewölbesystemen stamme von den Bäumen her: Pfeiler oder Säulen ersetzen Stämme und die Gewölbe Äste. Im Memorandum zum Romplan heißt es, das System der gotischen Architektur stamme von „noch nicht gefallen“ Bäumen,

deren gebogene und zusammengebundene Zweige Spitzbögen ergäben⁶⁵. Diese Parallele erscheint mir so bedeutend, daß sie kurz kommentiert sei. An anderer Stelle werde ich ihr ausführlicher nachgehen.

Zum klassischen Repertoire der vitruvianischen Architekturtheorie gehört die Ableitung der Gliederung des antiken Tempels von den Stützen und Querbalken des Holzbaus⁶⁶. Alberti und Filarete entwickelten nach ähnlichem Muster Ableitungen vom Holzbau für den Rundbogen⁶⁷. Aber die Ableitung von Gewölben und gotischen Spitzbögen aus den Ästen, die vom Stamm lebendiger Bäume abzweigen, war ungewöhnlich, und sie gehört nicht in den gleichen Bereich der vitruvianischen Theorie. Denn im Unterschied zur Ableitung der Tempelgliederung läßt sie sich kaum wirklich morphologisch verstehen. Sie ist offenbar metaphorisch gemeint. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Vergleich gotischer Kirchen mit lebendigen Bäumen und Wäldern als poetische Umschreibung persönlicher Eindrücke geläufig⁶⁸.

Raffaels Ableitung des gotischen Spitzbogens wird seit Erwin Panofskys berühmter Analyse gewöhnlich so aufgefaßt, daß hier der primitive Charakter der Gotik angesprochen sei, die noch der Natur nahestehe und nicht zu einer eigenständigen künstlerischen Ordnung gefunden habe wie die antike oder antikische Architektur⁶⁹. Raffaels Ableitung wurde auch zusammengebracht mit der seit der Romantik verbreiteten pantheistisch inspirierten Betrachtung gotischer Kirchen als Abbilder der Haine, in denen die Germanen nach Tacitus ihre Götter verehrten⁷⁰. Peruzzis Ableitung stellt Panofskys Auffassung in Frage, weil dort ja generell gewisse Architekturformen mit der Natur verglichen werden.

Mir scheint, die Naturmetapher soll bei Peruzzi und Raffael vielmehr auf eine höhere Ordnung verweisen, der die Künstler folgen. Raffael will mit ihr ausdrücklich beweisen, daß sich die gotische Architektur nach einer gewissen Ordnung richte⁷¹. Ähnliche, wenn auch abstrak-

65 Ed. Camesasca, 56 s.

66 Vgl. zuletzt G. CATALDI, *Le origini dell'architettura nella trattatistica classica*. In: *Studi e Documenti di Architettura* XI, 1983, 39–54.

67 G. GERMAN, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt 1980, 72.

68 P. FRANKL, *The gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*. Princeton 1960, 390 s., 444 s., 481 ss., 457.

69 E. PANOFSKY, *Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris. Eine Studie zur Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*. In: *Städte-Jahrbuch* VI, 1930, 25–72, spez. 39 s.; R. BERNHEIMER, *Gothic survival and revival in Bologna*. In: *The Art Bulletin* XXXVI, 1954, 263–284, spez. 271; Frankl 1960, 275 s.

70 Vgl. J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*. Wien 1924, 175.

71 Vgl. R. WITTKOWER, *Gothic versus classic*. London 1974, 83 ss.

61 Fol. 48 v.

62 R. SANZIO, *Tutti gli scritti*. Ed. E. Camesasca, Mailand 1956, 59, 62, 57 s.

63 Günther, *Studium*, 322.

64 Cataneo 1567, 173 s.

tere Metaphern gebrauchen später Daniele Barbaro und Andrea Palladio⁷² wiederum mit Bezug auf die klassische Architektur: Die beiden vergleichen das Prinzip der zunehmenden Grazilität von Säulenordnungen in der Supraposition mit der Verzweigung von Bäumen, weil die Äste nach oben zu kontinuierlich dünner werden. Philibert de L'Orme empfiehlt Portiken mit Säulen, die wie Baumstämme geformt sein sollen, weil sie „die Darstellung eines kleinen Waldes“ bildeten⁷³. Er beruft sich wiederholt darauf, daß die Kunst und speziell auch die Architektur der Natur „soweit wie möglich“ folgen sollte. Palladio empfiehlt den Architekten ebenfalls, sich an die Natur zu halten, weil sie „Mutter und Meisterin aller guten Dinge“ sei. Diese Auffassung legt schon Alberti dar⁷⁴. Das Argument, daß die Natur das Maß der Kunst abgebe, gilt ebenso für die in der Renaissance übliche Ableitung der Proportionen von Säulen oder manchmal sogar von ganzen Kirchen aus dem menschlichen Körper oder für die Ableitung harmonischer Proportionen aus der Sphärenharmonie als Grundlage.

Alberti beruft sich für die Empfehlung der Natur als Vorbild für die Architekten wie üblich auf „die Vorfahren“. Zu den Beispielen, die er dafür anführt, kommt besonders Vitruv hinzu: Vitruv (V 1) empfahl als erster, die oberen Säulen in der Supraposition kleiner als die unteren zu machen, so wie die Äste an Bäumen nach oben zu dünner werden, „weil man das Wachstum in der Natur nachahmen muß“. – Auch diese antike Tradition lebte im Mittelalter fort.

Wilhelm von Conches (1080–1145) etwa hielt es für die Aufgabe der Künstler, die Natur nachzuahmen, während er Gott als Schöpfer mit dem Handwerker verglich⁷⁵. Bernhard von Clairvaux nahm sich zum Grundsatz, aus der Natur zu lernen, und fand in den Wäldern mehr als in Büchern zu erfahren⁷⁶. Der Beitrag der Renaissance zur Theorie von der Ausrichtung der Kunst nach dem Maß der Natur bestand wie in vielen Bereichen des geistigen Lebens in der Präzisierung und Konkretisierung von Vorstellungen, die mehr oder minder vage im Mittelalter vorgebildet waren⁷⁷.

72 Vitruv/Barbaro 1556, 121. Brief vom 11. 1. 1578 an Gio. Pepoli. G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Florenz 1839–40 III, 397. German 1980, 146 s.

73 P. DE L'ORME, *Architecture*. Rouen 1648, 217 v.

74 Besonders De re aed. IX 5. German 1980, 57 s.

75 R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln 1963, 151 s.

76 E. ROTHACKER, *Das „Buch der Natur“*. *Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*. Bonn 1979, 16 s.

77 Vgl. H. GÜNTHER, Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. In: *Il Disegno di Architettura*. Mailand 1989, 137–148.

Vermutlich stehen hinter Peruzzis und Raffaels Ableitungen mancher Architekturformen von Bäumen und Ästen auch einfach spontane Assoziationen, ähnlich wie bei den Nachahmungen vegetabler Formen in der Kunst der Spätgotik. Fazio degli Uberti gelangte auf diese Weise schon um 1350/60 zu einem Vergleich der vielen Geschlechtertürme im Weichbild von Lucca mit einem Wald^{77a}. Leonardos Ausmalung der „Sala delle Asse“ wirkt wie ein Bindeglied zwischen manchen spätgotischen Raumausstattungen und Peruzzis Metapher⁷⁸.

Wenn man den Traktat-Entwurf mit Serlios literarischem Werk vergleicht, so sollte man vielleicht nicht von vornherein die Erwartungen überspannen.

Wenn Serlio kein reiner Plagiator war, dann hat sich natürlich seine besondere eigene Disposition in seinen Schriften niedergeschlagen. Zum Beispiel besaß Serlio kaum eigene Erfahrungen in der Baupraxis, als er sein Traktat konzipierte, während Peruzzi 1529 auf eine lange Tätigkeit als Architekt zurückblicken konnte. Darin liegt vermutlich der Grund dafür, daß Serlio die praktische Baulehre, Festungsarchitektur und Maschinen kaum berücksichtigt hat. Nicht nur Peruzzi, sondern alle großen Traktate der Renaissance – von Alberti, Filarete und Francesco di Giorgio zu Pietro Cataneo und Palladio – setzen sich mit der Praxis und speziell mit den Baustoffen auseinander. Nur eine Besonderheit in dieser Hinsicht, die Peruzzis geplantes Traktat vor allen anderen auszeichnet, hat Serlio in das Programm seines Traktats übernommen: Die Behandlung von Restaurierung und Altbau-Sanie rung, die sonst kaum je Berücksichtigung fand (Traktat-Entwurf, 25. Buch). Serlio kündigt im Vorwort zum vierten Buch an, im siebten Buch seines geplanten Traktats „li restauramenti o restitutioni di case e come habbiamo a far servirci de gli altri edifici e simili cose“ zu behandeln⁷⁹. Allerdings wußte er dann offenbar nicht recht, wie er das Thema angehen sollte. Im ausgeführten siebten Buch wird es nur ziemlich am Rande berührt.

Zudem ist zu berücksichtigen, daß Serlio und Peruzzi wohl nur bis gegen Ende des Pontifikats Leos X. in so engem Kontakt miteinander standen, daß Serlio sich als Schüler Peruzzis auffassen konnte. Dann teilten sich ihre Wege. Serlio verließ Rom, um in seine Heimat Bologna

77a Dittamondo III 6.

78 Vgl. F. D. FERGUSON, Leonardo da Vinci and the tigurio of Milan cathedral. In: *Architettura* 1977, 175–192; p. 191 wird der Zusammenhang mit der Natur-Metapher im Memorandum zum Romplan erwähnt mit dem üblichen Fazit über Raffaels Auffassung der Gotik: „Nature, rather than rule and theory, dictated the forms of Gothic“.

79 Serlio 1537, 5.

zurückzukehren, und zog später nach Venedig⁸⁰. Peruzzi blieb in Rom und kehrte später nach Siena zurück. Beide entwickelten sich ab 1520 auf ihre Weise weiter. Ein Beispiel für Serlios Entwicklung bilden die venezianisch beeinflussten Palastfassaden, die Serlio nachträglich ins Säulenbuch einfügte⁸¹. Ein Beispiel für Peruzzis Entwicklung bildet die ionische Volute: Die ionische Volute, die Serlio im Säulenbuch abbildet, findet ein Gegenstück in einer frühen Zeichnung Peruzzis⁸². Die Konstruktion, die ihr zugrunde liegt, stammt aus dem Mittelalter und wurde von Alberti in die Architekturtheorie der Renaissance eingeführt. Die Intensivierung der Antikenstudien unter Leo X. führte dann unter anderem auch zur Entwicklung besserer Konstruktionsmodi, die Vitruv näher kommen. Im Unterschied zu Serlio nahm Peruzzi in seinen späteren Zeichnungen modernere Lösungen auf. Wenn Serlio wirklich, wie Vasari will, am Nachlaß Peruzzis partizipierte und mehr als ein Plagiator war, dann kam dies Erbe zu spät, als daß es sich noch entscheidend auf die Säulenlehre und auf die Konzeption des gesamten Traktats hätte auswirken können.

Schließlich konzipierte Serlio einen anderen Typ von Traktat als Peruzzi in unserem Entwurf. Die umfassenden vitruvianischen Traktate mittelitalienischer Prägung, von Alberti bis Francesco di Giorgio, stehen zwar hinter seinen Büchern, aber sie bilden nur eine Komponente. Serlio orientierte sich auch an den Säulenbüchlein, die sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts außerhalb der Zentren der Vitruv-Studien verbreiteten, wie die Traktate Luca Pacioli (1509) und Diego de Sagredos (1526) oder in Frankreich das sog. Kasseler Traktat (um 1526/37)⁸³.

Aus der Verbindung dieser beiden Formen erklärt sich die sehr individuelle Konzeption von Serlios Traktat, die neu war und eigentlich ohne Nachfolge blieb. Einerseits reduzierte Serlio die Teile an Vitruv, die mehr als humanistische Lektüre interessant waren, andererseits erweiterte er die für die architektonische Praxis aufbereitete Säulenlehre um solche Teile, die den gebildeten Architekten ansprechen konnten. Die Verbindung der beiden Traditionen bestimmte ihn auch, statt des Traktats in seiner Gesamtheit die Bücher einzeln herauszugeben. Die Säulenlehre, die zuerst erschien, war ursprünglich im Titel noch nicht als Teil des gesamten Traktats gekennzeichnet (als

dessen viertes Buch). Eine solche Markierung setzte erst bei den folgenden Büchern ein.

So sind Serlios Traktat und Peruzzis Entwurf von vornherein schwer vergleichbar. Aber an den Punkten, an denen sie sich berühren, zeigen sie durchaus Parallelen.

Manche Gemeinsamkeiten spiegeln nur allgemeine Strömungen wieder, wie die ausführliche Behandlung von Triumphbögen in Serlios Antikenbuch oder sein Desinteresse an rechteckigen peripteralen Tempeln. Man vergleiche etwa auch die Programme für die Behandlung der Sakralarchitektur für Peruzzis 12. bis 15. Buch und Serlios fünftes Buch. Serlio: „Nel quinto libro dirò de i molti modi di tempj disegnati in diverse forme, cioè rotonda, quadrata, di sei faccie, di otto faccie, ovale, in croce ...“⁸⁴ Das Interesse am Oval wie an unregelmäßigen Polygonen ist typisch für Peruzzi⁸⁵. Solche Formen kommen sonst nur ausnahmsweise in der Architektur der Renaissance vor. Noch im Traktat des Pietro Cataneo werden sie nicht berücksichtigt.

Serlios Traktat und Peruzzis Entwurf haben vor allem zwei generelle Züge gemein, die für ihren gesamten Charakter bestimmend sind, aber nicht durchgehend üblich waren und vor allem Alberti abgehen: Beide verbinden die schriftliche Abhandlung mit Illustrationen, die größer als normale Textabbildungen der Zeit sind. Beide nehmen sich vor, klar und einfach zu schreiben, damit sie für alle verständlich sind. Das ist im Kern der Inhalt der Vorworte sowohl von Peruzzis Entwurf als auch von Serlios viertem Buch. Serlio kommt später noch darauf zurück⁸⁶.

Die beiden Vorworte Peruzzis und Serlios sind überhaupt auffallend ähnlich aufgebaut: Sie stellen anfangs die Qualifikation des Autors heraus (Peruzzi seine eigene Erfahrung, Serlio die Schulung durch Peruzzi), kündigen dann die leicht verständliche Art der Abhandlung an und setzen das Programm des Traktats auseinander. Diese Aufteilung ist durchaus nicht selbstverständlich. Man vergleiche nur, wie anders Francesco di Giorgio vorging: Im Vorwort zur zweiten Version seines Traktats holt er weit aus, um zunächst den wissenschaftlichen Rang der Architektur herauszukehren und um seine Methode des Vergleichs von Vitruv mit den antiken Ruinen auszubreiten. Die umständliche Art der Darlegung und die Demonstration der eigenen Gelehrsamkeit stehen deutlich im

80 Vgl. die neuen Forschungsergebnisse, die D. Lenzi und R. Tuttle beim Serlio-Kongreß in Vicenza 1987 vortrugen: Sebastiano Serlio. Ed. C. Thoenes, Vicenza 1989, 22–38.

81 Günther, Das geistige Erbe, 237 s.

82 Vgl. im folgenden Günther, Studium, 221 ss.

83 Zum Kasseler Traktat vgl. op. cit., 358 s.

84 Serlio 1537, 5.

85 W. Lorz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* VII, 1955, 7–98. J. H. MÜLLER, *Das regulierte Oval. Zu den Ovalkonstruktionen im Primo libro di architettura des Sebastiano Serlio*. Bremen 1967.

86 Serlio 1537, 5 und Widmung an Ercole d'Este. Ders., *Il secondo libro*. Paris 1545, 35, 39.

Gegensatz zum knappen und klaren Vortrag Peruzzis und Serlios. Das Vorwort Francesco di Giorgios zu einem „Opera di architettura“ genannten Entwurf zu einem Traktat⁸⁷ gleicht demjenigen der zweiten Version des Traktats nach Form und Inhalt. Die erste Version von Francesco di Giorgios Traktat und ebenso Cataneos „Quattro libri“ verzichten auf ein Vorwort.

Francesco di Giorgio erhob zuerst die Forderung, Architekturtraktate zu illustrieren, damit sie auch für diejenigen gut verständlich seien, die keine literarische Bildung besitzen. Damit richtet er sich gegen literarische Werke wie Albertis „De re aedificatoria“⁸⁸. Aber im Text mit seinen unzähligen Zitaten antiker Autoren orientierte er sich offenbar an den Werken der Literaten. Serlio und Peruzzi knüpfen in ihren Vorworten an die eingangs zitierte Tradition der Schriften an, die aus dem Handwerkerstand hervorgingen, oder überhaupt an einfache Lehrbücher für praktische Metiers. Statt zu Vergnügen und Bildung wie die Werke der Literaten diene diese Art von Lektüre pragmatischer dem Zweck, die behandelte Angelegenheit zu lehren oder, wie es Cennini zu Beginn seines „Libro dell’arte“ formuliert: „a ultolità e bene e guadagno di chi alla detta arte vorrà pervenire“. Daher soll sie klar und verständlich sein. Stilistischer Dekor gehört nicht zu ihr. So wollte etwa auch Dürer das Vorwort seiner „Proportionslehre“ ohne alle „Ruhmredigkeit“ abgefaßt haben, wie er an Willibald Pirckheimer schrieb⁸⁹. Obgleich sich Peruzzis Traktat-Entwurf schließlich doch recht gelehrt gibt, zeigt sein Vorwort die Herkunft von den einfachen Lehrbüchern besonders klar. In diese Richtung weist gleich anfangs die Berufung auf Freunde, die die Publikation angeregt hätten. Mit demselben Topos beginnen die Vorworte von Piero della Francescas Rechenbuch, von Viators Einführung in die Perspektive oder von Luca Paciolis Säulenlehre, die sich ausdrücklich an einfache Handwerker richtet⁹⁰. Allerdings die Bescheidenheit, die den spätgotischen Architekturbüchern, Dürer und noch Serlio eignet, ist einem neuen künstlerischen Selbstbewußtsein gewichen, wenn Peruzzi mit der eigenen praktischen Erfahrung gegenüber solchen Theoretikern auftrumpft, die weitschweifig

87 G. SCAGLIA, L. „Opera di architettura“ di Francesco di Giorgio Martini per Alfonso Duca di Calabria. In: *Napoli Nobilissima* XV, 1976, 129–161. Das auf p. 147–148 (II. i. 1) aus Vitruv exzerpierte Material sollte offenbar für das geplante Vorwort dienen.

88 Günther, Studium, 155 ss.

89 Vgl. Züsel 1945, 339. E. PANOFKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977, 326 ss.

90 PIERO DELLA FRANCESCA, *Trattato d’Abaco*. Ed. G. Arrighi, Pisa 1970, 39. L. BRION-GUERRY, *Jean Pélerin, Viator*. Paris 1962, 163. L. PACIOLI, *De divina proportione*, Venedig 1509, 23 r.

fremde Weisheiten kolportierten, wenn sich der Künstler getraut, offen mit den Humanisten zu wetteifern. Diese Haltung Peruzzis ist vorgebildet in den Notizen Leonardos, die freilich privateren Charakter haben und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren: Gegenüber der Kritik an seiner mangelhaften literarischen Schulung gibt Leonardo der eigenständigen Erfahrung, in dem Fall bei Naturwissenschaften, den Vorrang gegenüber dem gelehrten Repetieren fremder Weisheiten: „Se bene, come loro, non sapessi allegare gli autori, molto maggiore e più degna cosa allegherò allegando la sperienza, maestra ai loro maestri. Costoro vanno sgonfiati e pomposi, vestiti e ornati, non delle loro, ma delle altrui fatiche; e le mie a me medesimo non concedano; e se me inventore disprezzeranno, quanto maggiormente loro, non inventori, ma trombetti e recitatori delle altrui opere, potranno essere biasimati“⁹¹.

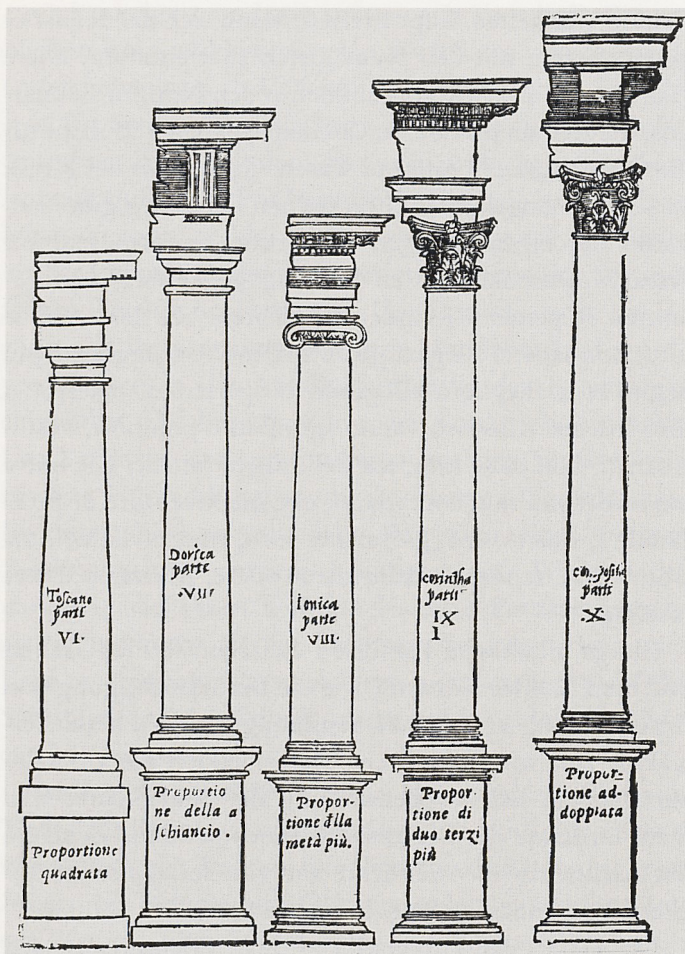
Einige inhaltliche Parallelen zwischen Serlios Traktat und dem Traktat-Entwurf, wie die Berücksichtigung von Restaurierung und Altbau-Sanierung, wurden bereits erwähnt. Am wichtigsten erscheinen jedoch die Übereinstimmungen bei der Behandlung der Säulenlehre, weil diese im Laufe der Renaissance zunehmend ins Zentrum der Architekturtheorie rückte und von Serlio als eigentlicher Kern seines Traktats hingestellt wird.

Die Daten der Publikation – 1528 Stichserie zu den Säulenordnungen, 1537 als frühestes Buch des Traktats die Säulenlehre – zeigen, welche Priorität dies Thema für Serlio besaß, und Serlio bestätigt ausdrücklich im Vorwort zur Säulenlehre, sie erscheine zuerst, weil sie der wichtigste Teil seines Traktats sei.

Damit der folgende Vergleich zwischen Serlio und dem Traktat-Entwurf plausibel werden kann, ist es nötig, vorher wenigstens kurz zu umreißen, wie sich die Säulenlehre nach Ansicht der neuen Forschung entwickelte⁹².

91 Cod. Atl. 117 r–b. LEONARDO DA VINCI, *Philosophische Tagebücher*. Ed. G. Zamboni, Hamburg 1958, 12. A. MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*. Mailand 1944 I, 61–90. A. BUCK, Zum Methodenstreit zwischen Humanismus und Naturwissenschaft in der Renaissance. In: *Sitzungsberichte der Gesellschaft zur Beförderung der gesamten Naturwissenschaften zu Marburg* LXXXI, 1959/1, 3–16. H. GÜNTHER, Méthodes scientifiques modernes et l’archéologie de la Renaissance. Les études inconnues de Gian Cristoforo Romano. In: *Archives et Histoire de l’Architecture*. Cahors 1990, 212–242.

92 C. THOENES, Bramante und die Säulenordnungen. In: *Kunstchronik* XXX, 1977, 62–63. Ders., „Spezie“ e „ordine“ di colonne nell’architettura del Brunelleschi. In: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Florenz 1980, 459–469. Ders./H. GÜNTHER, Zur Entstehung der Säulenordnungen in der Renaissance. In: *Max-Planck-Gesellschaft. Jahrbuch* 1983, 756–758. Ders., Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione. In: *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del*



17. Die fünf Säulenordnungen nach Sebastiano Serlio, *Regole generali ... Venedig 1537*

Die Architekten der Frührenaissance arbeiteten im wesentlichen mit einer „Einheitsordnung“, die einzelne Elemente variieren konnte, ohne daß sich ihr gesamter Charakter veränderte, so wie es Luca Pacioli beschrieben hat. Die vitruvianischen Ordnungen, die sich in ihrem ganzen Charakter voneinander unterscheiden, hatte zwar schon Alberti beschrieben, aber sie wurden im 15. Jahrhundert kaum relevant. Alberti selbst berücksichtigte sie höchstens ausnahmsweise in der Praxis; Filarete und Francesco di Giorgio verstanden nicht einmal die grundlegenden Prinzipien ihrer Differenzierung. Erst die römische Hochrenaissance brachte den Kanon der vier Ordnungen, die Vitruv und Plinius aufführen, zur Geltung. Der Kanon bestand, wie zahlreiche Schriften und Zeichnungen bezeugen, aus den Ordnungen tuskisch, dorisch, ionisch

cinquecento. Rom 1985, 261–310. Günther, Studium, 51 ss. Ders., Die Anfänge der modernen Dorica. In: *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*. Akten des Kongresses in Tours 1986 (im Druck). Ders., Serlio e gli ordini architettonici. In: *Sebastiano Serlio*. Ed. C. Thoenes, Vicenza 1989, 154–168.

und korinthisch. Raffael wollte diesen Viererkanon im Zusammenhang mit dem Romplan darlegen⁹³.

Daß verschiedene Kombinationen von klassischen Säulengliedern möglich sind, zeigten unübersehbar die antiken Ruinen und las man bei Vitruv. Alberti empfahl die besondere Form von Kapitellen, die ionische und korinthische Elemente miteinander verbinden, als lateinische Sonderform zur Anwendung. Serlio machte daraus eine selbständige Ordnung, indem er ihr, wie den klassischen Ordnungen auch, eigene Proportionen verlieh (Abb. 17). Die komposite oder lateinische Ordnung wurde zur reichsten und elegantesten Spezies des neuen Fünferkanons und trat gewissermaßen die Nachfolge der quattrocentesken Einheitsordnung an. Die klassisch römische Säulenlehre, wie sie Vignola später vertrat, akzeptierte die Komposita noch lange nicht als eigenständige fünfte Ordnung, obwohl man längst die lateinische Kapitellform Albertis kannte.

Der neue Kanon der fünf Ordnungen, die sich nach der Form ihrer Glieder und den Proportionen ihres Schaftes unterscheiden, erscheint erstmals in Peruzzis Traktat-Entwurf. Peruzzi bezieht in die Differenzierung zwischen den Ordnungen auch die Piedestale ein wie Serlio und vorher Francesco di Giorgio, aber im Unterschied zu Vitruv und Alberti. Daß Peruzzi nach Richtlinien zur regelrechten Gestaltung der Piedestale suchte, bestätigt eine sorgfältige Studie, in der er zahlreiche antike Exemplare der Gattung zusammenstellt^{93a}. Auch Peruzzis Vorsatz, Rahmen von Türen und Fenstern im Zusammenhang mit den Säulenordnungen zu behandeln, kehrt in Serlios Säulenbuch wieder und bildete eine Neuheit. Serlio orientierte sich bei der Gestaltung der Rahmen an Vitruv und an Peruzzis Werken⁹⁴.

Der Kern von Serlios Traktat, die Säulenlehre, ist also im Traktat-Entwurf in den entscheidenden Zügen vorgebildet. So bestätigt sich, wie viel Serlio der Schule Peruzzis verdankt. Wer erwartet hat, daß Peruzzi Serlios Traktat im Ganzen vorformte, mag von seinem Traktat-Entwurf enttäuscht sein. Aber daß Peruzzi eine Neufassung von Vitruv ins Auge faßte, paßt immerhin besser zu Vasaris und Ligorios Zeugnissen als die Konzeption einer neuartigen Form von Traktat, die sich mehr an den Bedürfnissen zeitgenössischer Architekten orientiert. Im übrigen ist keineswegs sicher, daß Peruzzi nur den einen Entwurf für ein Traktat ausarbeitete, der hier publiziert wird.

93 C. THOENES, La lettera a Leone X. In: *Raffaello a Roma*. Rom 1986, 373–381.

93a UA 482. Wurm, Nr. 455. Günther, Studium, 300.

94 Vgl. Günther, Das geistige Erbe, Abb. 1–4.

A. Parronchi hat bereits ein anderes Traktat-Konzept, das in der Florentiner Akademie der Schönen Künste aufbewahrt wird, versuchsweise Peruzzi zugeschrieben⁹⁵. Allerdings bleibt Parronchi bei einer Vermutung. Das Florentiner Konzept trägt keine alte Zuschreibung und ist nicht datiert. Es ist überliefert durch eine Abschrift Lorenzo Donatis, an der Pietro Cataneo als Ergnzer offener Passagen mitarbeitete. Freilich setzt sich das Florentiner Konzept im Wesentlichen aus Elementen der ersten und zweiten Version von Francesco di Giorgios Traktat zusammen, so als wäre es im Zeitraum zwischen diesen beiden entstanden. Eingefugt ist nur eine italienische Fassung der damals Publius Victor zugeschriebenen Beschreibung der Regionen Roms in der um 1480 erarbeiteten Redaktion des Pomponius Laetus.

Mit Serlio und mit der Überlieferung über Peruzzis theorethische Studien hat das Florentiner Konzept kaum etwas gemein. Ebenso wenig mit Peruzzis Traktat-Entwurf. Gegen eine Zuschreibung des Florentiner Konzepts an Peruzzi spricht das Fehlen von eigenständigen Ergänzungen zu Francesco di Giorgios Werk, die sich mit der Entwicklung der römischen Hochrenaissance in Verbindung bringen lieen⁹⁶. Selbst die Regeln zur Befestigung sind einfach übernommen, ohne sie auf den neuen Stand zu bringen.

Dagegen weist so vieles auf Francesco di Giorgio, daß sogar erwogen wird, diesem das Original des Florentiner Konzepts zuzuschreiben⁹⁷. Parronchi hat zuerst erkannt, daß das Florentiner Konzept zwischen den beiden Versionen von Francesco di Giorgios Traktat steht. Um die Zuschreibung an Peruzzi dennoch zu ermöglichen, datierte er die zweite Version von Francesco di Giorgios Traktat in die Mitte des 16. Jahrhunderts und bestritt dementsprechend ihre übliche Zuschreibung. Dieser

⁹⁵ Florenz, Accademia di Belle Arti, Cod. E 2 I 28. (B. PERUZZI), *Trattato di architettura militare*. Ed. A. Parronchi, Florenz 1982. Dort ist eine Reihe vorbereitender Aufsätze Parronchis zitiert. Vgl. später noch ders., Di un trattato inedito di architettura militare riferibile a Baldassarre Peruzzi. In: *Baldassarre Peruzzi, Pittura Scena e Architettura nel Cinquecento*. Rom 1987, 225–240.

⁹⁶ Vgl. die Stellungnahme Malteses zu Parronchis These in: Francesco di Giorgio 1967, p. XXVIss. Anm. 8; und die Besprechung der Ed. Parronchis von 1982 durch F.P. FIORE in: *Architettura, Storia e Documenti* 1985/1, 128–131. Es wird auch vorgeschlagen, daß das Traktat in der Florentiner Akademie von Lorenzo Donati eigenständig verfaßt wurde: G. SCAGLIA, Drawings of forts and engines by Lorenzo Donati, Giovanbattista Alberti, Sallustio Peruzzi, the machine complexes artist, and Oreste Biringuccio. In: *Architettura* XVIII, 1988, 169–197. Scaglia datiert das Traktat merkwürdigerweise um 1520, ohne den Passus zu berücksichtigen, der sich anscheinend auf die Belagerung von Florenz 1530 bezieht.

⁹⁷ Vgl. die zit. Stellungnahmen Malteses und Fiores.

letzte Vorschlag wird durch die Abschrift im Wiener Cod. 10873 allerdings noch unwahrscheinlicher, als er ohnehin ist. Denn dort wird das Werk bereits ausdrücklich vom Kopisten selbst Francesco di Giorgio zugeschrieben⁹⁸.

Was den oben zitierten anonymen Extrakt über die Säulenordnungen so auszeichnet, daß Bartoli ihn zusammen mit berühmten Werken kopierte, ist eine offene Frage. Die blanke Aufzählung von Hauptmaen der Säulen wirkt wenig geistvoll und erinnert mehr an die einfachen Sulenbuchlein, die sich zunehmend im Laufe des 16. Jahrhunderts verbreiteten, als an die antiquarische Gelehrsamkeit der klassischen Architekturtheoretiker. Vielleicht ist Bartoli selbst der Autor des Extrakts. Die vielen Kopien, die im Laufe des 16. Jahrhunderts nach Serlios Säulenbuch angefertigt wurden, kommen nicht als Werke Peruzzis in Betracht⁹⁹.

Der Wiener Traktat-Entwurf führt also einerseits die sienese Tradition weiter, in der sich Peruzzi heranbildete. Andererseits stellt er ein charakteristisches Erzeugnis der römischen Hochrenaissance dar, zu deren Protagonisten Peruzzi gehörte. Typisch gerade für diese Epoche ist der hohe Anspruch der antiquarischen Studien. So eng wie Francesco di Giorgio oder Serlio waren die römischen Studien gewöhnlich nicht an der Praxis orientiert. Angeregt durch die allgegenwärtige Präsenz der Antike, strebten sie an, ihre Gegenstände so umfassend wie möglich zu behandeln und dennoch selbst die abgelegensten Details zu erfassen. Aber die Ansprüche waren so hoch gespannt, daß sie oft in den Anfängen steckenblieben. Berühmte Beispiele dafür bilden Raffaels Romplan, die geplante Vitruv-Illustrierung Antonio da Sangallos, die Accademia delle Virt oder Angelo Coloccis Vorbereitungen für ein Traktat über die Maße. Viele – alle soeben aufgeführten Personen oder Kreise – gingen ähnlich vor wie Peruzzi. Man sammelte Material, manchmal in solcher Flle, daß es am Ende kaum noch zu bewältigen war, und erstellte zugleich Programme, um den Weg der eigenen Studien abzustecken und wohl auch um diese Studien für die Nachwelt festzuhalten, wenn sie nicht zur Vollendung gelangten.

⁹⁸ „Incipit proemium Francisci georgii senensis architecti“; „Incipit tractatus primum francisci georgii senensis architecti“; „Incipit tractatum secundum Francisci Georgii senensis“. Cod. 10873, 42 r, 44 r, 53 r, etc. („tractatum“ = libro).

⁹⁹ Ein weiterer Auszug dieser Art, der allerdings auch über Serlios Theorie hinausgeht, im Ms. ital. 473 der Bibliothèque Nationale in Paris wurde neuerdings publiziert durch V. JUREN, Un traité indit sur les ordres d’architecture. In: *Monuments et Mémoires publiés par l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* LXIV, 1981, 195–239.

BALDASSARE PERUZZI
ENTWURF FÜR EIN ARCHITEKTURTRAKTAT

Diplomatische Transkription nach den beiden Abschriften in Wien, Nationalbibliothek
Cod. 10873, fol. 2r–12v, 24r–35r

Die Korrekturen in der ersten Transkription sind *kursiv* gesetzt. Gestrichene oder in einer der Kopien ausgelassene Passagen erscheinen hier zwischen +. Fortgelassen sind hier versehentliche Textwiederholungen der Kopy-

sten. Ich danke Frau Dr. Eva Irblich und der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien für die liberale Unterstützung meiner Arbeit und für die Publikationserlaubnis.

[2r/24r] In nomine do(mi)ni amen, die XVII Novembris MDXXIX

Mosso dallo auxilio dell'altissimo Iddio, senza el quale alcuna cosa, ne celeste ne terena, si move, presi animo a descrivere e figurare q(ue)st)a opera pertinente ad architettura, p(er) lassare ali posterì le fatiche e studij ch(e) in dicta arte o sperimentato e etia(m) per honestissima persuasione factami da moltissimi amici amatori dele virtù e desiderosi di vedere a luce cosa ch(e) sia a comune utilita di ciascuno virtuoso e di sublime ingegno p(re)si q(ue)st)a p(re)sumptione p(er) avere visto piu opere scripte di dicta arte da alcuni moderni architetti, e chi in un modo chi in uno altro la describe, chi a voluto tradurre e vulgarizare l'escellentissimo testo di Vitruvio, chi se a usurpate le sue del altrui fadighe usando el premio de ingratitudine procedendo in tanti longhi p(ro)blemati e in tanta p(ro)lixita ch(e) in piu si puo dire istoria o cronica che magistero, fastidisce el lectore e lo auditore facendo piu narrationi di cose

aliene ch(e) di quelle ch(e) all'arte se apertengano, ne io prometto in questa opera exquisito ne terso parlare discorrendo trivialmente e positivamente in tal modo ch'io spero che saria questa opera utile e da tutti li lectori intesa. Quale sarra divisa in ... (Lücke) libri

nel primo libro si dichiara

+ le eletione de siti salubri e che + debba far li edifici volti a buon venti e che ap(er)ti deba haver l'architettura e che cosa sia architettura e quali parti habbi e che cosa a in se l'architettura secondo Vitruvio¹

tutte le spe(cie) d(e)lle pie(tre) da fare calcine e gessi [24v] e stuchi e'l modo di spegnerle e macerarle e como la natura monstrò el farle, dirasse di tutte le sorte di pietra acte a aconcio al fabricare cioè di pietra viva e morta e maxsime di quele ch(e) avero notitia in Italia e fuore, trattasi de tute le sorte delle arene, el modo de cognoscere le [2v] bone dele triste, acompagnarle cole calcine e di tute le sorte delle opere lateritie cioè di mactoni tevole canali e altre opere fictili all'uso necessario delle fra-

e come Vit(ruvi)o² dice ultra l'appennino verso el mare Adriatico non es-

¹ Vitruv I 2–3.

² Vitruv II 6. Nicht bei Francesco di Giorgio.

briche i si da notitia di tuti li legnami e qualle siano buoni in aqua e quali *sop(r)a* terra, e'l tempo e modo di tagliarli che siano permanenti ap(ro)petaita di eternita³.

Nel sicondo libro saranno descripte e figurati molti e varii *stromenti bellici* ch(e) fano di bisogno al fabricare, da tirare e portare pesi, da cavare fondamenti, da livellare, da fondare in aqua e in terra, e quadranti e corobate overo instrumenti da mectere in piano e a p(er)pendiculo e da misurare p(er)fectamente ogni tortuosita e globosita subterranea [25 r] overo sopra terra⁴.

Nel III° libro dechiarara la eletione deli *siti* da eleggersi p(er) frabricare *castella, citta e case* e del modo di trovare le acque e cognoscere quali sieno piu salubre e *la experientia* di loro ta(n)to subterranea qua(n)to sopra e'l modo di condurle e di livellarle e'l modo di trovare le acque *calide e'l modo di farle saglire di basso in alto* e in ch(e) segni si conoschino e'l modo di conservare cisterne e *fonti* e piscini et come debba lo architecto nello eligere li siti curare ch(e) siano p(er)petui non offesi ne da fiumi ne mare⁵.

Nel IIII libro si mostrara el modo di fondare in terra o loco palustre o motuoso o sazo o tofo o greta + rena + o jara o terreno mobile o no, a fondare [3 r] in mare in aqua morta overo in lago in fiume ancora ch(e) fussero *grossimi* repentini e furiosi, con qual fondo si vo-

servi alcuna sorta di rena il ch(e) è falso p(er)ch(e) v'è optima segia, non volse dire pozolana ma non la chiarisce.

e p(er) neve e p(er) gra(n) secho di julio trovar le acque

gliono, e altra spetie di lecto mobile e'l modo da *mantenere* li fiumi in suo lito⁶.

Nel quinto si demonstrara diversi corpi di geometria appartenenti ad architettura, circolari ovali angulari rettangolari acuti obtusi, con sue *proportionate* alteze, largeze + e longeze + e quella parte di p(ro)spettiva *positiva* e visiva ch(e) sia di bisogno alo architectore, cola misura del corpo humano e del miglio stadio passo cubito p(i)e palmo e digito secondo *gli antiqui*⁷. [25 v]

Nel VI° VII° e VIII° libro si demonstrara le cinque spetie e ordini di colone con suoi basam(en)ti distinti e varii l'uno dall'altro, base stili di colone capituli epistilij zofori e cornici, ciascuno col suo differente modo, cioe li toscani dorici ionici corinthij e compositi overo romani distinti l'uno dall'altro e inultre molti altri varij *ornam(en)ti* husati dali antiqui edificando in porte e finestre e i(n) altre opere publice e p(ri)vate⁸.

Nel IX° e X° e XI° libro si demon(n)stra diversi modi di edificare cipta e castella con suoi p(ro)pugnaculi angiporti e fosse e cloache porti marittimi e ponti sopra fiumi e foci di fiumi da conservar le navili⁹ e le varietate dele structure e in

3 Vgl. den Inhalt von Vitruv II 3–10.

4 Vgl. den Inhalt von Vitruv X. Vitruv und Alberti in De re aed. beschäftigen sich kaum mit der Vermessungstechnik (Ausnahmen: Vitruv III, De re aed. X 6), aber Francesco di Giorgio 1967 I, 120ss., um so ausführlicher.

5 Vgl. den Inhalt von Vitruv I 4 bzw. VIII.

6 Vgl. den Inhalt von De re aed. III 1–5.

7 Maße bei Vitruv III 1. Geometrie bei Filarete 1972, 639–647, und Francesco di Giorgio 1967 I, 117–120 (vgl. FRANCESCO DI GIORGIO, *La pratica di geometria*. Ed. G. Arrighi. Florenz 1970); ebenso bei Luca Pacioli, Diego de Sagredo u. ähnlichen Traktaten. Zur Konstruktion des Ovals und seiner Bedeutung in Peruzzis architektonischem Werk cf. Lotz 1955. – Perspektive bezieht sich hier wohl auf die Arten von Rissen (Ichnographia, Orthographia, Scaenographia), vgl. Vitruv I 2; De re aed. I 1.

8 Vgl. Inhalt von Vitruv III 5 – IV 3, 6–7.

9 „Navili“ = navigli, hier nicht im Sinne von Schiffen wie in cap. 32, sondern offenbar von Kanälen. Diese sind erstmals berücksichtigt von Alberti, De re aed. IV 7, dann auch von Francesco di Giorgio.

qual parte debbano essere volti e a quel vento¹⁰.

Nel XII e XIII e XIII e XV libro si mostra e figura diversi modi di templi circolari + e + ovali con tiburij ovvero toli e volte *variament(en)te* ornati e postici candelabri angolari e rectangulari *crociati* navati, con suoi portici e gradi e diversi modi di monasterij di frati e moniche e ospitali e modo di *collocarli*¹¹. [3 v]

Nel XVI° libro si figura e dimostra diversi modi di palazi pubblici e privati con portici e senza¹² e

+ *Nel XVII* + archi *triumphiali* e portici transitorij¹³

+ *Nel XVIII* + *teatri* e amphiteatri naumachie e circi e piazze e amplissime ambulationi e viridari e altre p(er)tine(n)tie¹⁴. [26 r]

Nel XIX° libro si tracta dele specie deli sepulcri, mausolei, methe et obelisci *overo* piramide e¹⁵

Nel XX° dele therme bagni stufe forni e lavatoi¹⁶

templi
che la *simetria* loro
nasce dali arbori e in
luogo di pilastri col-
lone *tronchi* coli rami
p(er) le volte e tem-
pli in *scogli formate*

Nel XXI de colun(n)e *coclide* e *torri*¹⁷.

Nel XXII° si tracta dele case deli artisti¹⁸ e

Nel XXIII deli edificiij rustici e giardini da villa¹⁹.

Nel XXIII° si da la ragione dela largheze alteze di portte finestre scale e loro debita dependentia alteza e largeza²⁰ (*e a(n)si le alteze deli atrij aule exedre thalami amphithalami bibliotheche e guardarobbe e loro proportioni*²¹).

Nel XXV° dimostra la edificazione e reparatione deli edificiij umidi loci e'l modo dela instaurazione deli vecchi edificiij *e de unire un muro novo col vecchio*²²

Nel XXVI el modo di fare li dextri ovvero necessarij ... (lange Lücke) e camini ch(e) non faccino ... (lange Lücke) fumo ... (lange Lücke) sciaquatori da cascine ... (lange Lücke) e li noren²³ e lavatoi da pan(n)i e altre cose, monstrasi el modo di fare di no²⁴ fetore li

10 Vgl. Inhalt von Vitruv I 4–7. Häfen, Brücken und Wasserbau werden aber erst von Alberti behandelt: De re aed. IV 8, 6; VIII 6; X 9–10; dann teilweise auch von Filarete und Francesco di Giorgio.

11 Vgl. Inhalt von De re aed. VII, wo auch schon Klöster im Zusammenhang mit dem Sakralbau berücksichtigt werden. Francesco di Giorgio behandelt die Klöster in der ersten Version seines Traktats dagegen separat von den Tempeln, in der zweiten Version gar nicht. Die Entwürfe für Klöster, die zur ersten Version gehören (Ed. 1967, Taf. 121 s.), beeinflussten Peruzzi. Vgl. H. BURNS, Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di S. Bernardino e Santa Chiara di Urbino. In: *Studi Bramanteschi*. Rom 1974, 293–311.

12 Vgl. Inhalt von De re aed. V. Die Behandlung von Portiken im Zusammenhang mit den Palazzi nur bei Alberti, nicht bei Francesco di Giorgio.

13 Beides in De re aed. VIII 6, nicht bei Vitruv und Francesco di Giorgio.

14 Alberti behandelt erstmals diese Bautypen gemeinsam, De re aed. VIII 7–8; so nicht bei Francesco di Giorgio.

15 De re aed. VIII 2–3; nicht bei Vitruv und Francesco di Giorgio.

16 Eine Verbindung der Inhalte von De re aed. VIII 10 und Vitruv V 10 bzw. Francesco di Giorgio 1967 I, 99 ss., II 365.

17 De re aed. VIII 3, 5; nicht bei Vitruv und Francesco di Giorgio.

18 Hier meint „artisti“ artigiani. Nur Francesco di Giorgio II, 343, setzt sich speziell mit dem Haus des Handwerkers auseinander im Zusammenhang mit seiner Behandlung der Häuser nach sozialen Gruppen der Bewohner; allerdings beschränkt er sich auf wenige Sätze. In der Abschrift von Francesco di Giorgios Traktat im Cod. 10873, 63r, steht statt „artigiani“ (vgl. Ed. 1967, 343) ebenfalls „artisti“.

19 Vitruv VI 6: Meierhof mit Zweckbauten. De re aed. IX 2: Villen mit Gärten, die ausführlich beschrieben werden. Francesco di Giorgio 1967 II, 342, führt die „case di villa“, d. s. Meierhöfe, als einfachste von fünf Hausarten auf. Im Zusammenhang mit den Teilen des vornehmen Wohnhauses bespricht er auf p. 348 Gärten. In der Kopie von Francesco di Giorgios Traktat im Cod. 10873, 62r, steht „case rustice“ statt „case di villa“.

20 Besprochen in De re aed. I 12–13; Francesco di Giorgio 1967 II, 329 ss.

21 Nach Vitruv VI 3, 7.

22 Nach De re aed. X 13–14. Nicht bei Vitruv und Francesco di Giorgio.

23 Wohl „noria“ gemeint.

24 Wohl „di non fare“ gemeint.

camini ch(e) non facino *fumo e fa-*
cendovi el foco ... (Lücke), varie
sorte di pavimenti²⁵.

Nel XXVII° libro si dimostra el
modo ch(e) debba stare la carcere
p(er) nobili e p(er) plebei secondo
li demeriti loro, demonstrasi el
modo deli castru overo stancie
p(er) militi chavalieri e pedestri,
figurasi ancora el modo ch(e) deb-
bano essere facti [4 r] li postrubuli
de vie publiche²⁶.

Nel XXVIII° libro si dimostra
molte sorte di molini cioe a vento
p(er) rote p(er) moti p(er) recolte
d'aqua p(er) continuita d'aqua *e so-*
pra fiumi grossi, molini in barche
e senza barche²⁷. [26 v]

Nel XXIX° libro si contengano
molti instru(me)nti bellici cioè tra-
bochi ponti scale d'artiglarie carri
ripari gatti baliste modi di mine
contramine terraglij cabioni trin-
chiere bastioni portatili e no(n) ca-
valieri e baluardi di terra *o di muro*
da offendere e difendere in diversi
modi e diversi ponti di legnami da
passare fiumi e altre acque morte²⁸.

Nel XXX si figura molte spetie e
maniere de arteglarie de un pezo
e de altre sorte di molti pezi com-
poste da potersi fare di ferro di
bronzo e di semplice rame, el
modo di fare polvere de diverse

E parte de PYRO-
THECNIA in de-
st'arte di fuochi

sorte e fuochi lavorati e artiglierie
di legno²⁹.

Nel XXXI libro si figurano molti
modi fi forteze cioè alteze largeze
grosseze di muri largeza e p(ro)-
fundita di fossi e quali sieno li
luoghi piu alti a fortificare o in
mare o stagno o altra aqua morta
o in piact(e)vole collina overo ste-
rile e aspra o come quelli ch(e) con-
tradicano a le fortificationi di sua
patria ho sono homini ignorantanti o
nimici di quella o pusil'animi³⁰.

Nel XXXII el modo da fare di-
versi navillii da resistere a ogni *im-*
peto di fortuna e da ogni p(er)cossa
di scoglio senza lexione e ancora
de altre offese di guerra³¹. [4 v/27 r]

[4 v/27 r] Libro primo

dele pietre da fare calcina: Le spetie
dele pietre da fare calcine notis-
sime in Italia sono prima la pietra
Tiburtina la quale è p(ro)pinqua a
Roma miglia XIII in XIII così
chiamata dal nome di Tibure cipta
vicina dove el dicto saxo è in copia
grandissima e di continua saldeza.
de la medesima sorte n'è intorno a
Roma in varij luogi cioè a Horti a
Civita Castellana a fiano a Monte
Rotu(n)do Atiliano a palidoro a
Civita Vechia. ma in queste quela
di Tivoli è migliore. e in altri
luoghi de la medesima spetie e non
di minore bonta è nel distrecto e
territorio di Siena cioè a Sarteano
al bagno a Vignne al bagno a Ra-
polano e monte Elceto Asciano. e
tutii sono simili ali tiburtini. sono
ancora al bagno a Macereto e Pe-
triolo della medesima spetie, e in
luogho dicto filecta sono alquanto

25 Nach Francesco di Giorgio 1967 II, 331 ss., 353 ss., aber der Traktat-
Entwurf bezieht sich hier auf noch mehr praktische Einrichtungen.

26 Die verschiedenen Arten von Gefängnissen, die sich je nach geistiger
Bildung der Verbrecher und nach der Schwere von deren Ver-
brechen unterscheiden, vorgebildet in De re aed. V 13. Nicht bei
Vitruv und Francesco di Giorgio. Auch Filaretos Utopie eines
Gefängnisses ist nicht derartig klassifiziert. Architektonische Be-
schreibungen von Bordellen aus der Renaissance sind mir nicht
bekannt. Filarete berücksichtigt Bordelle immerhin in der urbanisti-
schen Konzeption von Sforzinda.

27 Nur vergleichbar mit Francesco di Giorgio 1967 I, 141–159; in der
zweiten Version von Francesco di Giorgios Traktat, 7. Buch, werden
die Windmühlen nicht besprochen.

28 Vgl. Francesco di Giorgio 1967 I, 195–216, 224–231.

29 Vgl. besonders Francesco di Giorgio 1967 I, 218–221; II, 417–423.

30 Vgl. Francesco di Giorgio 1967 II, 5. Buch.

31 Vgl. Francesco di Giorgio I, 223s.

piu giallecti. sono in piu diversi luoghi in Toscana et in Italia de quali per non tidiare p(re)termecto. sono ancora altre sorte di pietre dicte albazane e di questa se ne fa gran copia in nel distrecto di Siena e in tucta Toscana. in Lombardia sono due altre spetie molto tractabili cioè el saxo colombino e le silice fluviatice. e non ogni silice è bona e maxime quella dele strade intorno a Roma perch(e) tiene troppo di terra. dela *colombina* è maxima copia in nel monte di Gaeta Mola [5r/27v] *Circeo* Argentario e Terracina e in altri luoghi assai de Italia. – el modo da farla e cuocere in fornace a tucti è divulgato, è ben di bisogno di chiarare el modo di *macerarla* e spegnerla. La calce tiburtina colombina e silicea in due modi si puo spegnere. ancora che'l sia ad alcuno noto el volgio recordare a chi nol sapesse. e q(uest)o vole essere, subito ch(e) è fora della fornace sia messa in una fossa overo altro vaso alta e distesa equalmente in alteza de II° pe e di poi con celerita messavi tanta quantita de aqua che la supri decta *calcina* al manco de un mezo petal sia ben infusa. + cocesi in forno non molto caldo in pezzi piccoli accio el calore penetri dentro a poco a poco e la tenacita el cocere ditto gesso el monstra da causa del far foco sopravi. + altro modo di spegnere la medesima calcina bianca è ch(e) se abbi el fontone dell'acqua p(re)ssso ch(e) pieno e in quello buctare e afogare la calcina in tanta quantita che beva quasi decta aqua e q(uest)o sia norma a spegnere ogni sorte di calcine. quanto alo spegnire la calce de albazano buono saria di spegnerla subito che è *sforato* havendola *adoperare infra tre o quattro di perche la nat(u)ra sue è che doppo el quinto e sesto di dopo che sia spenta da*

Dal marmo ancora si fa calce, ma non he tanto p(ro)babile quanto le altre dicte. pietra da gesso in piu luoghi si trova: a Gaeta e Mola a Civita Vecchia a Clusio a Macerato a Sena a Voltera a monte Aziano a *Bonnonia* e in altri luochi da Lombardia. *Cocesi in forno non molto caldo in pezzi piccioli accio el calore penetri dentro a poco a poco e la tenacita el cuocere ditto gesso el monstra la causa del far fuocho sopravi.*

1. Fassung: R. C. *Non so dove seguiti q(ue)sto margine, credo la ch'è.*

e ogni sorte di pietra da calcina poi che cotta ritiene in se la medesima grandezza ma'l el peso manca circa la tertia parte per la p(er)dita del'aere e aqua.

che la natura abi inseg(n)ato a fare la calcina e gieso è manifestissimo p(er)che casualiter li pa-

le med(esi)ma in aqua fa la p(er)sa e rimanendola se converti in rena. pero bisogna spenere tal bazano qu(ando) el si debba mettere in opera tre di innanzi. el contrario dico della bianca la quale quanto piu sta in l'aqua a marcerarsi tanto è migliore e fa maggiore tenacita e piu facione. el modo [5v/28r] di conservarla la bianca è di fare un pezo o fossa profonda al manco pedi X e cup(er)ta con rena longo tempo si conserva. e in Roma al tempo mio ne fu trovata in campo martio circa di ruglia LX³³ che si persuma che vi fusi stato centenara d'an(n)i e era sotilissima come unguento e fece optima operatione³⁴. e p(er) la mita de le altre dela albazana non si puo fare cosi. ma non l'avendo a mectere in opera di poi che costa bisogna conservarla in luogo cuperto e asciuto dove non siè umidita alcuna.

Delle arene capitolo III: *Dele arene varie* sono le spetie. la migliore di tute è la fluviatice di fiumi jarosi che non tengha in se grassezza alcuna. la seconda è la fossitia gia butata e llassata in terra per le grandissime inu(n)dationi dele acque neli tempi del diluvio dela quale parte è congelata in sasso

stori fano el foco i(n)fra tali saxi atti a far calcina over sopra e p(er) il continuo e vehem(en)te fuoco si cosse tale pietra in modo che doppo spenta da le pluvie e insieme colle aque si compose la rena e calce e fece tenacissima presa donde li [28r] homini ne p(re)sono exemplo cosi mostro la terra cotta e'l ferro e rame collati e altri metalli³².
1. Fassung: *Non so. R. C. Manca questo dove si riferisca p(er)che queste parole „De un“ aminticiavano nel originale nel capo dela p(rim)a facciata o di f(ogli)o III. credo quest'altro, e ogni sorte etc.*

32 Vitruv, Alberti, Plinius oder Francesco di Giorgio gehen, soweit ich sehe, nicht auf die Erfindung von Kalk bzw. Gips ein, allerdings flüchtig Filarete 1972, 67s.

33 Altes römisches Hohlmaß. 1 rubbio romano entsprach ca. 294 Litern.

34 Alberti, De re aed. II 11, berichtet von einem Fund fünfhundert Jahre alten Kalkes in alten Gewölben, der zu seiner Zeit gemacht worden sei. Francesco di Giorgio 1967 II, 318, berichtet, daß zu seiner Zeit ca. zwanzig Fuß unter der Via Papalis in Rom ein Berg von jahrhundertaltem Kalk gefunden wurde. Ähnlich sei man beim Bau der Fundamente für die Rocca von Mondavi auf einen Berg von altem Kalk gestoßen. Leonardo, Cod. Madrid II, 87v, wiederholt die Geschichte des römischen Fundes: „E a' di nostri, a Roma, in via di Papa, sotto terra piedi 20, ne fu trovata un monte di calcina la qual era stata coperta centinaia d'anni. Nientedimeno era perfettissimo“. Das Florentiner Konzept Lorenzo Donatis führt den Fund von Mondavi an: „avendo el m.o mio a fare una roccha, e nel cavare i fondamenti, si trovò in quello luogo uno calcinaro fatto circa a piei vinticinque o più ...“ Ed. Parronchi, 163.

durissimo e parte in tufo. la exp(er)ientia di tute le arene è che metendosela in mano faccia stridore arido per la sua magrezza. la seconda exp(er)ientia è che metendola in acqua chiara e rimanendola che in breve spatio vada al fondo e lassi la acqua netta. la terza exp(er)ientia è pigliando la rena e metendola dentro de un pano bianco come dice Vitruvio in libro II e IIII cap(itu)lo³⁵ e stringendola [6 r] di poi [28 v] scosso el pan(n)o se restera neto sara segno a essere bonissima, el contrario se lassera el pan(n)o brutto. sono le arene di varii colori, nigra bianca rossa e bigia. la arena *maritima* potendo non è da usarla perche troppo stenta a strengere e fare la p(er)sa e i(n) li tempi humorosi gita salsedie e discioglie le mure. e se pure s'è necessitato de usarle in fondamenti imetera, e sopra terra si vole in piu tempo alzare la mura a poco a poco *accio* che la pluvia la vivia ogni sua salsedine e umidita. e molto meglio se acompagnaria con dicta arena la calce albazana che la tiburtina o altre calce bianche perche l'albazana tiene piu di foco e terra ch(e) le altre. e possendo havere copia di calce albazana in ogni sorte di fondamento è molto piu tenace e migliore che le altre e maxime in luoghi humidi. – El modo dele *mistioni* delle calcine cole arene: la regola è questa cioè la arena *maritima* o *fluviatica* vole una calce e due arena, la fossitia a tre e u(n)a calce e'l piu e mancho secondo la descriptione delo op(er)ante ch(e) debba usare questa diligentia di vedere qu(ando) è commista la calce e arena insieme cola debita p(ro)portione dell'aqua. advertire ali ferri e zappe con li quali

35 Vitruv II 4. Auch von Francesco di Giorgio 1967 II, 318, zitiert, aber ohne Angabe der Quelle.

si mesta non restano inmisciati in tuto. [29 r] per grossezza ne ancora per magrezza troppo neti e puliti. – è u(n)a altra generacione de rena dicta puteolana della quale in Italia in piu luoghi si trova in gran copia et è di quatro colori, [6 v] negra rossa pavonaza chiara e oscura e terrigna e bianca. le quantita sono intorno *ali Tibaiani* e a Pozolo e Napoli e circa al monte Vesuvio e in Campania a Roma e nel patrimonio distendendosi perfine ad Aquapendente e intorno a Savona e Saturnia in iuriditione di Siena. ditta puteolana è terra arsa dove sono passate le fiamme simili al monte Ethna in Sicilia e al monte Vesuvio *p(re)ssu a Sarento* perche si vede p(ro)prio la pomice e quello che a Napoli chiamano *rappillo* essere arsa al tuto exausta di grassezza e facta levissima conciosia che li carboni che trovano infra de pomici stano sopra della acqua. – el modo della mistione del calce con detta polvere è come l'antidecta cola arena piu o meno secondo la discretione dello op(er)a(n)te. e tale polvere dice Vitruvio³⁶ che i(n) mare fa p(er)sa senza altra compagnia di de calce.

cap(itu)lo IIII. deli lateritij ovvero mactoni, tevole e conduti, de diverse sorte ovvero taboli: *Dice el nostro auctore* Vitruvio in libro II e cap(itu)lo III³⁷ per fare li mattoni inprima [29 v] è da advertire di non pigliare la creta arenosa che è gravissima ne quella che *ha in se* petruzola o nichiarelli in quantita perche son quelli causa di fare che in la fornace scopiano e poi che son *infusi* nella acqua per le petraze facte in calcina e quelle incluse *conviene*

per lo elem(en)to del foco incluso

36 Vitruv II 5 (1).

37 Vitruv II 3. Der Text steht Vitruv näher als den entsprechenden Kapiteln von Francesco di Giorgio oder Alberti.

che ingrossando faccio(no) li crepti in diversi luoghi. ancora dice che'l non si pigli la creta latosa p(er)ch(e) non lassa fare buona tenacita e qu(ando) sono bagnati si *disfanno* e si frangino sopto el po(n)do. Adunq(ue) per evitare tal vitio si faccino di terra bianca leve e [7 r] *cretosa* ovvero di rossa ovvero di sasulone maschio optimo di tuti q(uest)e sorte. q(ue)sti an(n)o fermeza ne sono in opera *ponderosi* e facilmente se agregano. la residentia deli fiumi p(er)sa in superficie ancora è optima, ma in ogni luogo li fiumi non lassano grasseza ne per tuto sono li fiumi. e qu(ando) si trovasse creta molto vischosa vole essere temperata con creta spetie di terra non lotosa ma a modo di rena sotilissima. q(uest)a fa che la creta non si stramba o storcie nel seccare ne diminuisce sproportio- natamente come si vede in molte altre spetie. el tempo e'l modo di farli assai è noto. ancora che Vitruvio³⁸ dica in primavera o in *autunno* per essere el tempo conveniente e temperato, dico essere la verita, pero se nel tempo estivo sara previsto [30 r] accidentalmente di spianare li matoni e porli in luogo che la vehementia del sup(er)fluo calore del sole non li offenda, dico che continuamente si po lavorare tuto el tempo estivo e nelle parte tem(e)rate dove non si congelano le aq(ue) per fredo in ogni stagione si puo lavorare³⁹. tuta la importan- tia è inpurgare la terra ben da saxxi et altri nichii e che sia ben macerata. li Romani non consentivano che fussero spianati li lateritii se prima la creta non era macerata per tre an(n)i e quelli de sema Utica per cinque⁴⁰. e quel che importa el tuto

è che li lateri(zi) e altre opere fate di cretta non sieno messi in fornace se prima non sono *secchissimi*. *Delle* varietà delli lateriti Vitruvio⁴¹ ne describe tre sorte. el primo li Greci chiamano licho⁴², longo un pe largo un mezo. el secondo penta- dorò e questo è longo e largo palmi cinq(ue) antiq(ui). el tertio dicto tetradoron longo e largo palmi quatro. questi li antiq(ui) usorno tagliarli da a(n)gulo a angulo per diagonia *linea come si vedono in molte antique fabriche che li parti si legavano insieme con li integri*⁴³ come demo- straro in figura. li moderni mai li ano usati, e [7 v] io so(n) di parere che faccino migliore structura che li nostri quali comunem(en)te in Italia in p(ro)portione dupla costumano. pero le diversità loro si possono fare a benplacito delo archite- tore come in figura [30 v] demon- straro. dice etia(m) Vitruvio⁴⁴ che in Spania ulteriore in Calento in Gallia a Massilia e in Asia in Pitane si trova una spetie di creta che li mactoni facti di q(ue)lla nattano sopra all'acqua per essere tal terra di spetie pumicosa e *aerea*. se noi havessimo di tal sorte mactoni mediante la loro levità e forteza messi in op(e)ra con pozolana e calce fa- riano le migliori e piu *acute* abita- zioni che *fare* potesseno da potersi habitare in spatio di mesi sei doppo la p(er)fectione loro. *le altezze ovvero* grosseze deli mactoni che o visti deli antiq(ui) non excedeno digiti tre, alcuni due alcuni p(er) meta. usorno li antiq(ui) ancora lateritii

Konzept Lorenzo Donatis, Ed. Parronchi, 171: „Attica“. Aber „Uticha“ in Francesco di Giorgios Vitruv-Übersetzung, Ed. 1985, 83.

41 Vitruv II 3 (3). Auch von Francesco di Giorgio 1967 II, 315, und anderen referiert, aber ohne Illustrierung.

42 Richtig: „lidio“.

43 Nicht bei Vitruv, Francesco di Giorgio oder Florentiner Konzept Lorenzo Donatis, sondern in De re aed. II 10.

44 Vitruv II 3 (4).

38 Vitruv II 3 (2).

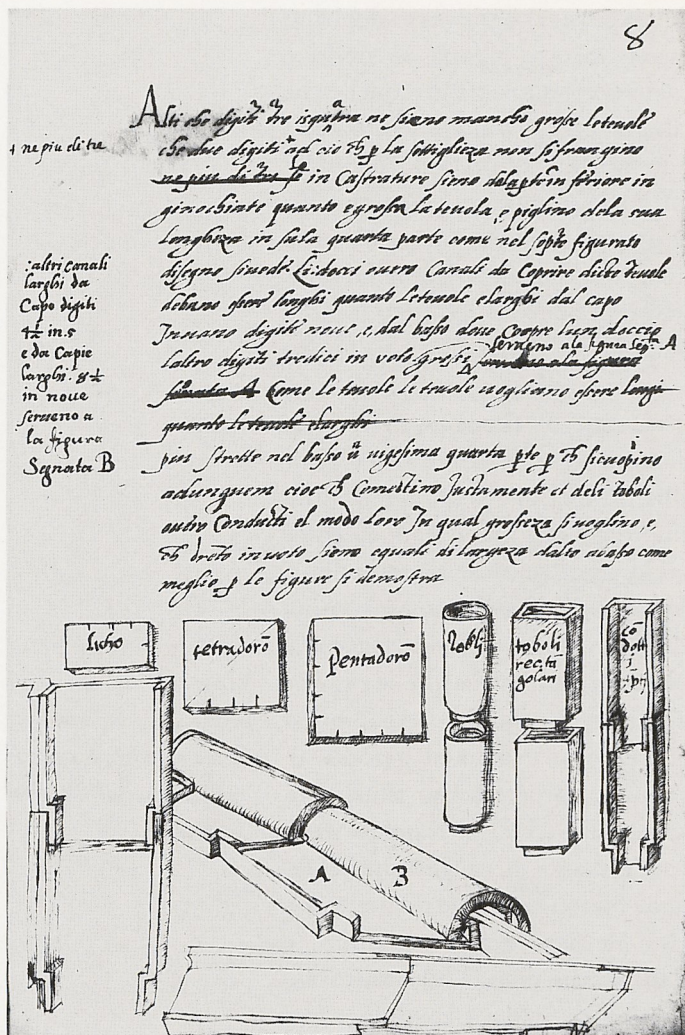
39 Im Unterschied dazu halten sich Alberti, De re aed. II 10, und Francesco di Giorgio 1967 II, 315, an die Meinung Vitruvs.

40 So Vitruv II 3 (2). Francesco di Giorgio II, 314, und Florentiner

di palmi tre p(er) longo e largo. e alcuni o visti in pavimenti longi mezo pe e lati un quarto e grossi digito uno. ancora hano usato tevole di palmi 5 sei septe otto e nove p(er) ogni verso, grose digiti due quadrate e iustissime al possibile macerate a demonstrare la loro p(er)fectione. el simile facevano a tucte loro opere laterictie. a le fornaci presso a Siena è tal sorte di creta che sicuramente si po fare d'essa ogni sorti di lateritii di un pe di due di tre e quatro e grossi dal terzo al mezo, ne si torceno o rompeno. la [31 r] maniera e modo dele tevole e canali overo docci da coprire diversi edificii e maximeamente edificii publici: non debano essere piu lunghe di pe tre ne manco di due e in longheza in proportione sexq(ue)altra cioè de un quadrato e mezo. le inginochiature e argine dali lati non sieno manco [8 r] alti che digiti tre isquatra, ne sieno mancho grosse le tevole che due digiti *ne piu di tre* adcio ch(e) per la sottiglieza non si frangino. *le incastrature sieno dala p(ar)te inferiore inginochiate quanto e grossa la tevola e piglino della sua longheza in sula quarta parte come nel sopto figurato disegno si vede.* li docci overo canali da coprire dicte tevole debano essere longhi quanto le tevole e larghi dal capo in vano digiti + nove e dal basso dove copre l'un doccia l'altro digiti + tredici in voto. *serano a la figura segnata A.* grossi come le tevole. vogliano essere piu strette nel basso u(n)a vigesimaquarta p(ar)te p(er)ch(e) si cuopino ad unguem cioè ch(e) comestino justamente. et delli toboli overo conducti el modo loro in qual grosseza si vogliono e ch(e) dre(n)to in voto sieno equali di largeza d'alto a basso come meglio per le figure si dimostra⁴⁵.

nel cocere ne si biecano

altri canali larghi da capo digiti $4\frac{1}{2}$ in 5 e da capo larghi $8\frac{1}{2}$ in nove, servono a la figura segnata B.



18. Erste Kopie von Peruzzis Traktat-Entwurf, Illustration von Ziegelformen zum vierten Kapitel des ersten Buches. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10873, 8r

Beischriften: licho| tetradoro(n)| pentadoro(n)| toboli| toboli recta(n)| golari| co(n)docti ap(er)ti| A| B.

[8 v/31 v] Delle generationi di pietre da concio: In Italia molte sono le generationi de pietre acte al fabricare e maximeamente intorno a Roma sono varie spetie di tuffi, alcune dure alcune teneri, come sono le fidenate aleatine *veientine* e molte altre simili p(ro)xime al Tibro in la regione di Toscana perfine a Saturnia e Savona contengano. queste sono molto levi per la loro porrosita ma la loro exp(er)ientia si debba fare in q(uest)o modo cioè ch(e) cavate e factone pezi di circa

45 Soweit ich sehe, bildet die Abhandlung über die Dachziegel eine Neuheit in der Baustoffkunde der Renaissance.

de un pe p(er) ogni verso debbano essere instese all'aria al freddo e caldo p(er) uno an(n)o e quelle che cinerescano servino in fondamenti e le p(er)mane(n)ti sono bene per fabricare sopra terra come dice Vitruvius⁴⁶. sono circa a Roma e dentro u(n)a altra spetie di tufo fixo e ponderoso, el bono è fuore dela porta portuense di buona tenacita, altre spetie simili sono p(ro)xime al fiume Aniene oggi dicto Teverone. sono altre spetie albano silice altre p(ro)xime a Marino dicte oggi paperigni di color bigio. dopo questa è la pietra tiburtina *overo pallienze* molto venusta e acomodata al frabricare come è antidecto la quale a tute le op(er)e di fabrica è optima e resiste mirabilmente al pondo al giaccio all'acqua salza p(er)petuo rimane inlexa, ma al fuco si frange e fassi com'è decto in calcina p(er)ch(e) tiene puoco di terra e de humore e assai de aere e di fuco. sono in Italia marmi dicti [32 r] carrarosi di continuata saldeza candido e pastoso da fare ogni bellissima statua e intaglio. nel medesimo luogo marmi saligni durissimi [9 r] e venenosi. sono ancora nella medesima riviera p(re)sso a Pietrasanta delli medesimi marmi statuarij e p(re)sso a Campiglia di Pisa. e tuti li sopradecti marmi sono di grandissima continuita e saldeza. sono altra spetie di marmi in Toscana presso a Siena a Septemiglia di piu colori bianchi bigi gialli rossi e negri e misti bellissimoi. sono in Toscana p(re)sso a Fiesole macignigentili e in altri luoghi. a Verona sono di tre sorte pietra nera bianca e rossa acta a ogni op(e)ra de intaglio e in Lombardia assai la usano. sono ancora in la Isola di Giglio è dela graniti simili a quelli d'egipto

*è u(n)a sorte di pietra
oltra al laco di Vol-
scena acta a ogni fa-
brica e resiste a tutti li
temporali e al foco non
patisce.*

*nel med(esi)mo terri-
torio son marmi assai
migliore de carraresi e
piu tenaci e candidi si-
mile al marmo greco.*

dove si vede le tagliate *grandissime*, pirramide e colonne cavate vi si trovano. è circa a Venecia u(n)a sorte di pietra di colore cetrino molto agile a llavorarla e doppo in p(ro)cesso di tempo indurisce. e de u(n)a simile si trova in Gallia. Sono altre sorte di pietre bellissimoi a noi incognite come porfido serpentino numidico e siracusano e luculleo li quali si vegghano in li edifigi antiq(ui) di Roma e fora. e molti altri sono da comemorare ch(e) p(er) abbreviare le p(re)termecto.

Diverse sorte di legnami e qu(ando) sia el tempo di tagliarli: [9 v/32 v] Varia è la oppinione delli auctori del tempo acto al tagliare li legnami, pero ad me pare molto conveniente in lo autupno quando li arbori an(n)o p(er)se gia le foglie e riduti li fruti, nel tempo che cominciano le brinate e li *venti freddi* durante, come dice Vitruvius⁴⁷ inanzi che cominci a regnere el vento favonio. la ragione ch(e) se adduce è questo cioè qu(ando) li arbori an(n)o p(er)so in tucto le foglie el feddo è sopra a la terra e il calore intrato in le viscere d'epsa, e p(er) la sua calidita subterranea causa el mancamento delo humore ch(e) teneva in se l'arbore nel tempo estivo e temperato, e per esserli mancato tale humectatione e refrigeram(en)to cascano le foglie. adu(n)q(ue) dico e(sser)e buono e optimo tempo el tagliarli p(er) le ragioni asignate. e qu(ando) el contrario fuse di necisita li arbori d'ogni tempo sarieno fronduti e *verdi* e la stagione saria temp(er)ata come è in Siria e altri luoghi simili, dico adunq(ue) ch(e) si taglino + *nel modo che dice Vi-*

reservato li arbori che non perdono la foglia p(er) niun tempo, ma debbansi tagliare doppo la p(er)fectione ad loro frutto nelli tempi sop(ra)dicti⁴⁸.

46 Vitruv II 8 (5).

47 Vitruv II 9 (1).

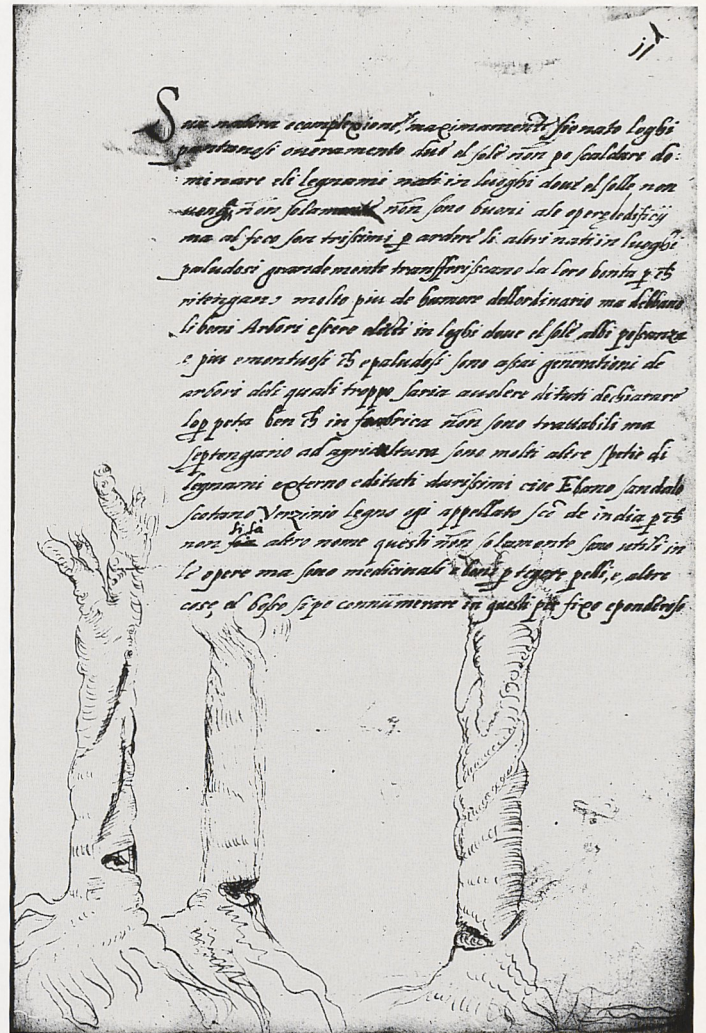
48 Diese Einschränkung ist neu in der Architekturtheorie.

tr(uvi)o⁴⁹ cioè che sia + inciso l'ar-
bore perfine + a meza medula e io
dico + passata la medulla e così
lasato impietato ch(e) li sup(er)flui
umori si scolino e asciughi(n)o ac-
cio li tarli non si possano drento
nutrire ne [33r] per lo umore si
riscaldano e ribollino, e posto in
luogo asciutto di poi messo a terra e
tagliati li rami e squadrato secondo
el bisogno abbi [10r] da servire.
è da intendere che'l tagliare vole
essere cominciato a la XVI di dela
luna a finir p(er) tuto el dì XXII
dela luna cioè durante el primo quarto
della luna dopo la quintadecima⁵⁰. Le
varietà delli legnami bisogna di-
stinguere secondo la natura loro e
a quello effecto opera(r)li ch(e) sia
conviniente e ch(e) siano buoni.
Dico che la quercia ovvero rovara
tiene assai piu di terra ch(e) de aiere
humore e foco, e p(er) in aqua
messa e abrustalata è p(er)petua e
è buona a molte altre opere sopra
terra. el leccio isechio tengano di
simile comistione ma non sono
tanto p(ro)babili benche io credo
tagliati al tempo conveniente siano
optimi. l'olmo e'l frassimo an(n)o
assai humore e puoco aere e fuoco,
e temp(er)atamente del terreno
non son boni a resistere al pondo.
ma l'olmo è di tucti migliore p(er)
instrumenti billici per carri e ar-
ghani in tutta p(er)fectione. lo
abeto è di tuti il piu levissimo et he
di tuti li arbori el piu alto. p(a)p(a)
Julio ne comp(rò) u(n)o in Puglia
alto pe. 450 p(er) piantare. in mezo
al tolo ha pocho humore e men ter-
reno e ritiene assai de aere e di
foco. questo è di tuti migliore per
[33v] travi e per altre opere da tecti
o palchi, in fustera in aqua messo

49 Vitruv II 9 (3). Auch in De re aed. II 5 und bei Francesco di Giorgio
1967 II, 321.

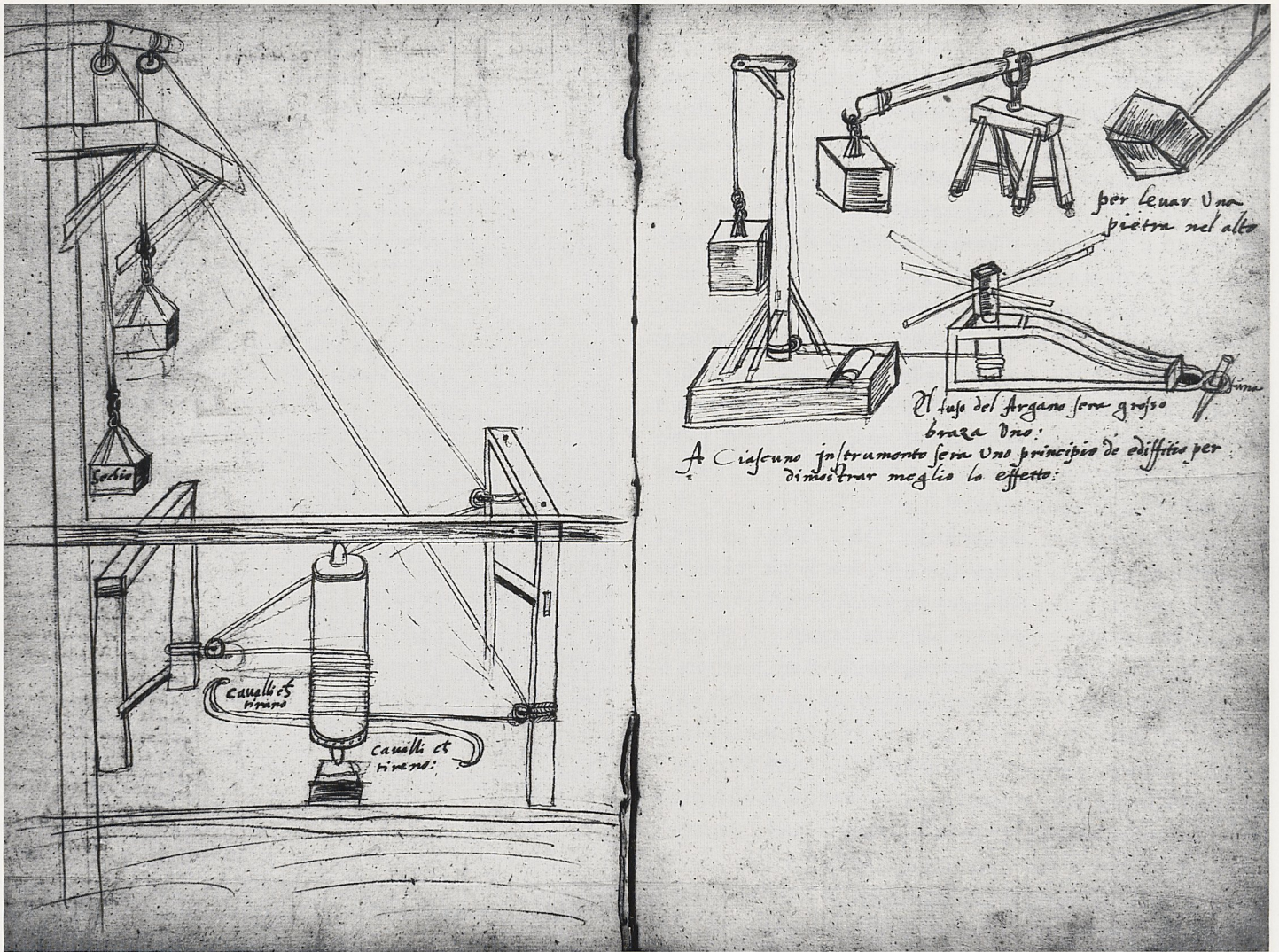
50 Nicht bei Vitruv oder Francesco di Giorgio, aber in De re aed.
II 4 nach Vegetius. Dann auch übernommen von Cataneo 1554,
33v–34r.

Nascono li abeti in
Apulia in Toscana e
in piu luoghi de Ita-
lia e in Appenino
monte in Sicilia.



19. Erste Kopie von Peruzzis Traktat-Entwurf, Illustration von Baum-
fällen zum letzten (sechsten) Kapitel des ersten Buches. Wien, Österrei-
chische Nationalbibliothek, Cod. 10873, 11r

verde mo(n)dala tuccia e p(er)petuo
trucia facilmente e l'acqua assai ...
(Lücke) nere e'l peso p(er) el caldo
facilmente si fende e crepa. el ce-
presso e'l pino tengano assai de
humore e de aere e foco equale
mistione e pochissimo di terra, ano
la medesima bonta in travi e difen-
denti dale tarme per la moltitudine
del suo licore. el cedro ginepro ano le
medesime utilita, p(er)och(e) come
dal pino [10v] e cipresso nasce. +
la ragia dal cedro nasce + l'olio
quale e dito cedrino nasce in Creta
in Affrica e in Siria. Ma lo arice
quale è di simile natura ma piu



20. Kopie von Peruzzis Traktat-Entwurf, Illustrationen von Hebe­maschi­nen zum zweiten Buch. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935, 7v-8r

Beischriften: sechio| cavalli che tirano| per levar una pietra nel alto| Il fuso del argano sera grosso braza uno. A ciascuno instrumento sera uno principio de ediffitio per dimostrar meglio lo effetto.

ponderoso al suo succo amaro e grandemente *resiste* contra el foco p(er)ch(e) tiene pochissimo d'aere e di foco e assai de humore e terra. e di tale legno ne viene copia per el Padoe e Ravena e Venecia. le vene sue simili alo abeto o pino. el pero bosco e'l *noce* sono molto acti e buoni ali intagli, ne tengano in loro alcuna rarica o *untione* e tengano parimente di foco aere e terreno e poco o *men* de umore. el sorbo a q(ue)sti è simile, ma non

E come dice Vitruvius⁵¹ Julio Cesare ne fece exp(er)ientia a le Alpe dello Appenino al castello ditto Larigno.

buono per intaglio. el carpino carcere e bellissimo per le sue aviluppa. serve el tiglio al buccio oppio salcio e gattaro a tuti [34r] sono legnami bonissimi per fare porti finestre case banche tavole da *pitture* e ancora p(er) intaglio, sono optime in op(e)re ch(e) vano ingessate e dorate depincte lo olivo antano ovvero alno el castagno è optimo per travi archali e travicelli da solari per tavole e per fare bocti e barili e altri vasi⁵². el cerro su-

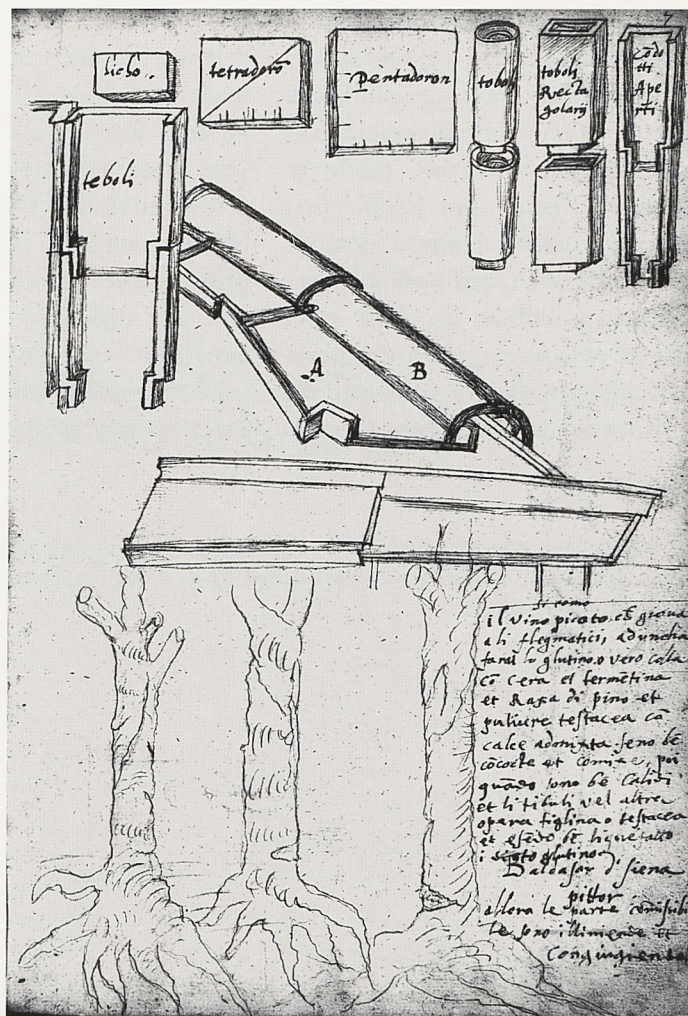
larice

51 Vitruv II 9 (15).

52 Vgl. De re aed. II 6.

verro e faggio li quali come dice Vitru(vi)o⁵³ tengano parimente dell'aere humore foco e terreno per la loro rarita celeremente marciscano, ma el faggio è molto utile a molte op(e)re perch(e) si fende sottilissimamente in fecte larghe delle quali se ne fa assai op(e)re *utili*. ma el none manca da advertire del luogo onde sieno nati li arbori ch(e) del tempo del tagliarli p(er)ch(e) el luogo donde puo essere natto el legname facilmente puo haver mutato la [11 r] sua natura e complexione e maxime si è nato (in) loghi pantanosi overamente dove el sole non po scaldare (e) dominare. e li legnami nati in luoghi dove el solle non venga non solamente non buoni ale opere d'edificii ma al foco son trissimi p(er) ardere. li altri nati in luoghi paludosi grandemente transferiscano la loro bonta p(er)ch(e) ritengano molto piu de humore dell'ordinario. ma debbano li [34 v] boni arbori escere electi in luoghi dove el sole abbi possanza e piu è montuosi + ch(e) è paludosi. sono assai generationi de arbori deli quali troppo saria a volere di tuti dechiarare le p(ro)p(ri)eta bench(e) in frabrica non sono trattabili ma se ap(par)tengano ad agricultura. sono molti altre spetie di legnami externo e di tuti durissimi cioè ebano sandalo scotano verzinio legno oggi appellato sco. de India p(er)ch(e) non *si sa altro nome*. Questi non solamente sono utili in le opere ma sono medicinali e boni p(er) tegere pelli e altre cose. el bosco si po connumerare in questi perfixo e ponderoso.

la palma secondo Vitruvio⁵⁴ si torce verso el pondo.



21. Kopie von Peruzzis Traktat-Entwurf, Illustrationen von Ziegelformen und Baumfällen zum ersten Buch. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10935, 7r

Beischriften: licho| teboli| tetradoro(n)| pentadoro(n)| toboli| toboli rectangulari| co(n)dotti aperti| Baldasar d'Siena

pittor

Nachträglich von anderer Hand angefügt: si come il vino picato ch(e) giova a li flegmatici, aduncha farai lo glutino ovvero colla co(n) cera et terme(n)tina et raxa di pino et pulvere testacea co(n) calce admixta, seno be(n) co(n)cocte et comixe. poi qua(n)do sono be(n) calidi et li tibuli vel altra opera figlina o testacea et ese(n)do be(n) lique fatto in dicto glutino|

allora le parte com(m)issibile sono illinixnde et congiungente.

53 Vitruv II 9 (9).

54 Nicht bei Vitruv und Francesco di Giorgio, aber in De re aed. II

6. Nach Cataneo 1554, 33r, bei Plinius.

[11 v/35 r] Lo ingeno humano a p(re)visto ad quel ch(e) ali humori delli homini era impossibile: el portare p(er) via de diversi instrumenti belici, a trovato modo di condure *diversi* gravissimi pesi dove in questo tractato demonstraro tuti quei *varii modi ch(e)* per me sara possibile: da tirare travi colone epistili e ogni altra generatione di pondi e pesi pertinenti ala frabrica in diversi luoghi e opere

dell'arte di pictura overo graphida assai anno *descritto* essere stata eq(uale) p(rov)ata ale arti liberali e messan el primo grado. ma ad me par no(n) solamente co(n)veniente q(uest)o ma ch(e) sia reputata e

tanto di saxo quanto di legnami quali modi sarano figurati nel presente primo libro⁵⁶ cioè argani troclet polcie troclet castelli da palificate da alzare pesi in alto lieve carri e altri traini rulli cavalleti instrume(n)ti da livellare da squadrare e la bossola dali venti cola calamita da pigliare e cogliere iustamente ogni tortuosita subterranea e sopra a terra⁵⁷.

honor(a)ta *suplime* a piu suppra concioche el buon pictore è necessitato *di sapere* e di intendere la maggior di *decta arte e chiarirasi in qualsia mag(io)re intellig(ent)ia e diffi-culta o in la scultura e el reputata piu degna⁵⁵.*

55 Vgl. Plinius, Nat. hist. XXXV 77. Hier aber wohl in Anlehnung an den Beginn des Vorwortes der zweiten Version von Francesco di Giorgios Traktat.

56 Nach Maßgabe des Inhaltsverzeichnisses sollte dieser Passus bereits die Einleitung des zweiten Buches bilden.

57 Zum Gebrauch des Kompasses vgl. kommentierenden Text Anm. 63.