

TILMANN BUDDENSIEG

BERNARDO DELLA VOLPAIA UND GIOVANNI FRANCESCO DA SANGALLO

Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis

Seit der meisterhaften Veröffentlichung durch Thomas Ashby gehört das in Sir John Soane's Museum in London bewahrte Skizzenbuch¹ zu den wichtigsten Quellen der Renaissancearchitektur, sowohl im Hinblick auf die zeitgenössische Architektur, vor allem Bramantes², als auch für die Antikenkenntnis der Renaissance, nicht zuletzt aber wegen der Originalität des zeichnerischen Darstellungsvermögens seines unbekanntem Autors³.

Den zwei bisher unternommenen Versuchen, den Zeichner zu bestimmen, hat die Forschung mit überzeugenden Gründen widersprochen. Der von Ashby vorgeschlagene

erste bekannte Besitzer und gelehrte Bamberger Kanoniker Andreas Coner kommt nicht erstlich in Frage. Das hatte Ashby später selbst erkannt⁴. Giovanni Battista da Sangallo, genannt il Gobbo, für den de Angelis d'Ossat eintrat, kann der Zeichner des Codex nicht sein, weil die Schriftunterschiede unüberbrückbar sind (Abb. 3)⁵. Trotzdem trifft dieser Zuschreibungsversuch insofern den richtigen Umkreis, als die von Lowry betonte Nähe des Codex Coner zu den Sangallo offensichtlich ist⁶.

Eine der Schwierigkeiten, den Autor des Codex Coner zu bestimmen, liegt in dem Umstand begründet, daß sich bisher keine Blätter von seiner Hand in anderen Sammlungen auffinden ließen. Der Sammelband des Soane Museums schien das gesamte, wenn auch lückenhaft erhaltene Werk

1 Ashby.

2 J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Rom 1954, 139 ff. F. Graf Wolff Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, *RömForsch* 20, 1972, 15, zu Fig. 16 (Ashby, Nr. 31): „ohne diese Zeichnung bliebe ein großer Teil des gesamten Planmaterials des 2. Jahrzehnts unverständlich und die Rekonstruktion der Absichten Bramantes unmöglich“. Es sei hier angemerkt, daß die vielen Änderungen und Pentimenti, die verschiedene, gelbliche und graue Lavierung, auf eine langfristige Bearbeitung des Blattes Ashby, Nr. 17, Metternich, Fig. 120, schließen lassen. Zur Zuschreibung von Metternich, Fig. 119 (Uffizien A 85), siehe Anm. 25.

3 Lotz, 201 ff.

4 Ashby, 3 ff. Siehe Ashby VI, 189 ff., wo er seine Ansicht aufgrund des Widerspruchs von Hülsen, XLIV, Anm. 1 und Egger, in: *Kunstgeschichtliche Anzeigen* 1906, Nr. 3, 91 ff., aufgibt.

5 G. de Angelis d'Ossat, *L'Autore del codice londinese attribuito ad Andrea Coner*, in: *Palladio NS I* (1951), 94 ff.

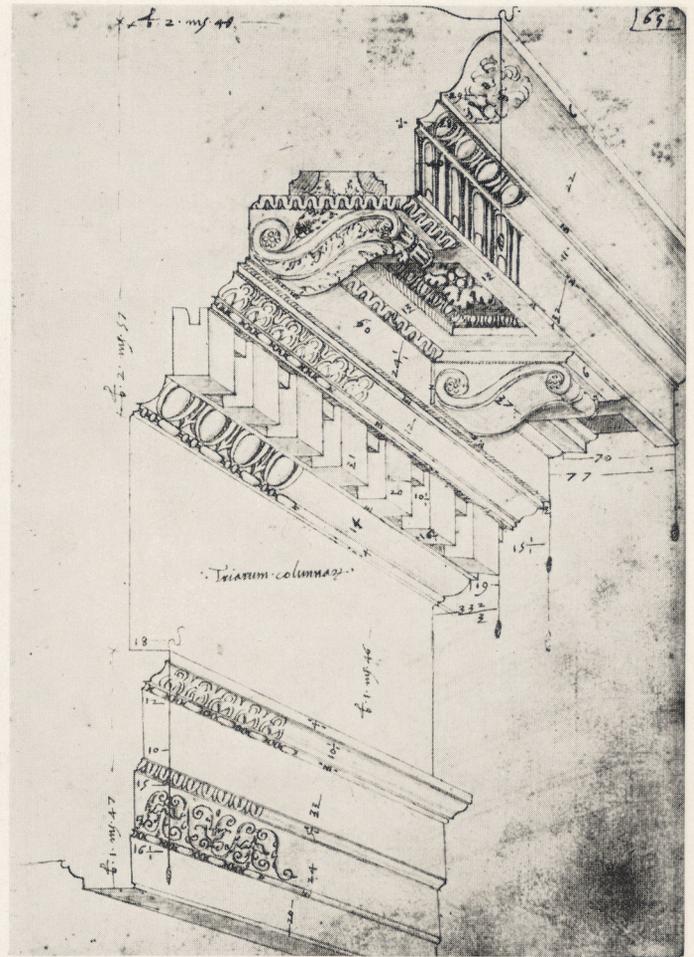
6 B. Lowry, *Bespr. von J.S. Ackerman* (siehe Anm. 2), in: *ArtBull* 39 (1957), 159 ff., bes. 161 ff. W. Lotz nennt den Autor des Codex Coner „Anonimo Sangallescò“ in seinen *Osservazioni intorno ai disegni Palladiani*, in: *BollPalladio* 4 (1962), 61 ff.

als „bernardo“. Bartoli hatte bereits bemerkt, daß die Perspektivzeichnung nicht von Antonio da Sangallo dem Jüngeren stammt, wie die übrigen Skizzen des Blattes, ein Profil des gleichen Gebälks und eine Skizze des Zahnschnitts, ferner Maßangaben und Maßadditionen. Diesen von Antonio „Bernardo“ genannten Zeichner hatte Bartoli, im Anschluß an Ferri, versuchsweise als Bernardo della Volpaia bestimmt⁷.

Zunächst sei der Nachweis geführt, daß diese Zeichnung des Bernardo von dem Zeichner des Codex Coner stammt. Auf fol. 85 des Londoner Skizzenbuchs (Abb. 2) findet sich das gleiche Gebälk in gleichem perspektivischem Schnitt wie auf der Uffizien-Zeichnung und in gleicher Größe⁸. Das Londoner Blatt ist in seinem heutigen Zustand 23,4 cm hoch, das Florentiner Gebälk mißt 24,4 cm von seiner Oberkante bis zur unteren rechten Ecke. Das ist genau der eine Zentimeter mehr, um den das Londoner Blatt beschnitten ist. Die Maße des wohl kaum beschnittenen Florentiner Blattes, 32,3 × 22,8 cm, geben einen Anhaltspunkt für die ursprüngliche Größe der stark verkleinerten Blätter des Londoner Codex.

Trotz dieser Maßübereinstimmungen sind beide Aufnahmen selbständig konstruiert, denn die perspektivische Verkürzung des Gebälks ist in der Florentiner Zeichnung stärker als in ihrem Londoner Gegenstück. Es besteht also kein Kopienverhältnis im strengeren Sinne, und es erhebt sich die Frage, ob die Florentiner von der Londoner, oder die Londoner von der Florentiner Zeichnung abhängt, wenn nicht beide gemeinsam auf ein verlorenes Vorbild zurückgehen, wofür es keine Anhaltspunkte gibt.

Die Uffizienzeichnung ist sicher nicht die Kopie irgendeines Zeichners nach dem Londoner Blatt, denn die Schrift und die Maßangaben sind ohne jeden Zweifel von der gleichen Hand. Es genügt, auf solche, immer individuelle Eigenheiten aufdeckende Bildungen wie das Braccio- und Minuto-Zeichen hinzuweisen, auf die Form des Lotes, auf die Kreuzchen, die die Entfernungen festlegen, auf die Punkte, die jeden Posten bei längeren Maßangaben unterteilen. Die Zahlenformen sind in beiden Zeichnungen identisch. Man vergleiche die Drei mit dem langen Rückstrich, desgleichen die Zwei, sodann die Eigenart, etwa den Querstrich der Vier als Bruchteilung durchzuziehen. Endlich stimmen alle Maßangaben überein, bis auf wenige Unterschiede, die noch besprochen werden sollen. Über diese Gemeinsamkeit der Schriftelemente hinaus zeigen beide Blätter den gleichen scharfen, geraden Strich, der dem Co-



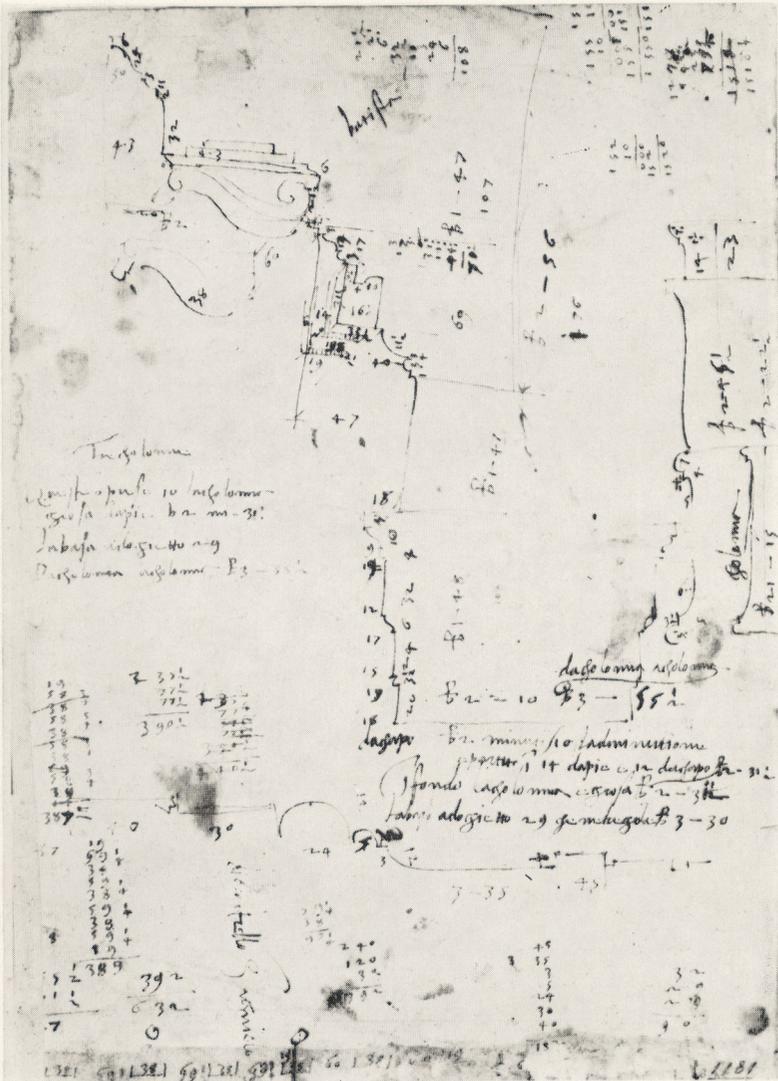
2. London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, Nr. 85. Bernardo della Volpaia, Gebälk des Castortempels

dex Coner seinen einzigartigen Charakter zugleich technischer Präzision und sinnlicher Anschaulichkeit verleiht.

Die Frage, welches Blatt auf welchem basiert, ist schwer mit Sicherheit zu beantworten. Insgesamt ist das Londoner Blatt sorgfältiger durchgestaltet, in Licht und Schatten differenzierter als die blassere Zeichnung der Uffizien. Ein interessantes Detail läßt aber doch vermuten, daß das Uffizien-Blatt dem Londoner Gegenstück vorausgeht: in ersterem sitzt die Konsole direkt auf der glatt durchlaufenden rückwärtigen Vorlage auf, die nach nur zweifachem Rücksprung in die Astragalkehlung übergeht. In der schnellen, aber wie immer bei Antonio, unerhört präzisen Profilskizze des gleichen Gebälks neben Bernardos Studie korrigiert er dieses Detail und legt eine schmale Platte zwischen Konsole und Rücklage, so daß die Konsole erst nach dreifachem Rücksprung in die Astragalkehlung übergeht. Diese Korrektur ist im Londoner Blatt aufgenommen und durch die Maßangabe „2 minuti“ ausdrücklich festgehalten.

⁷ Bartoli, 71, Fig. 380. Ferri, XLVIII.

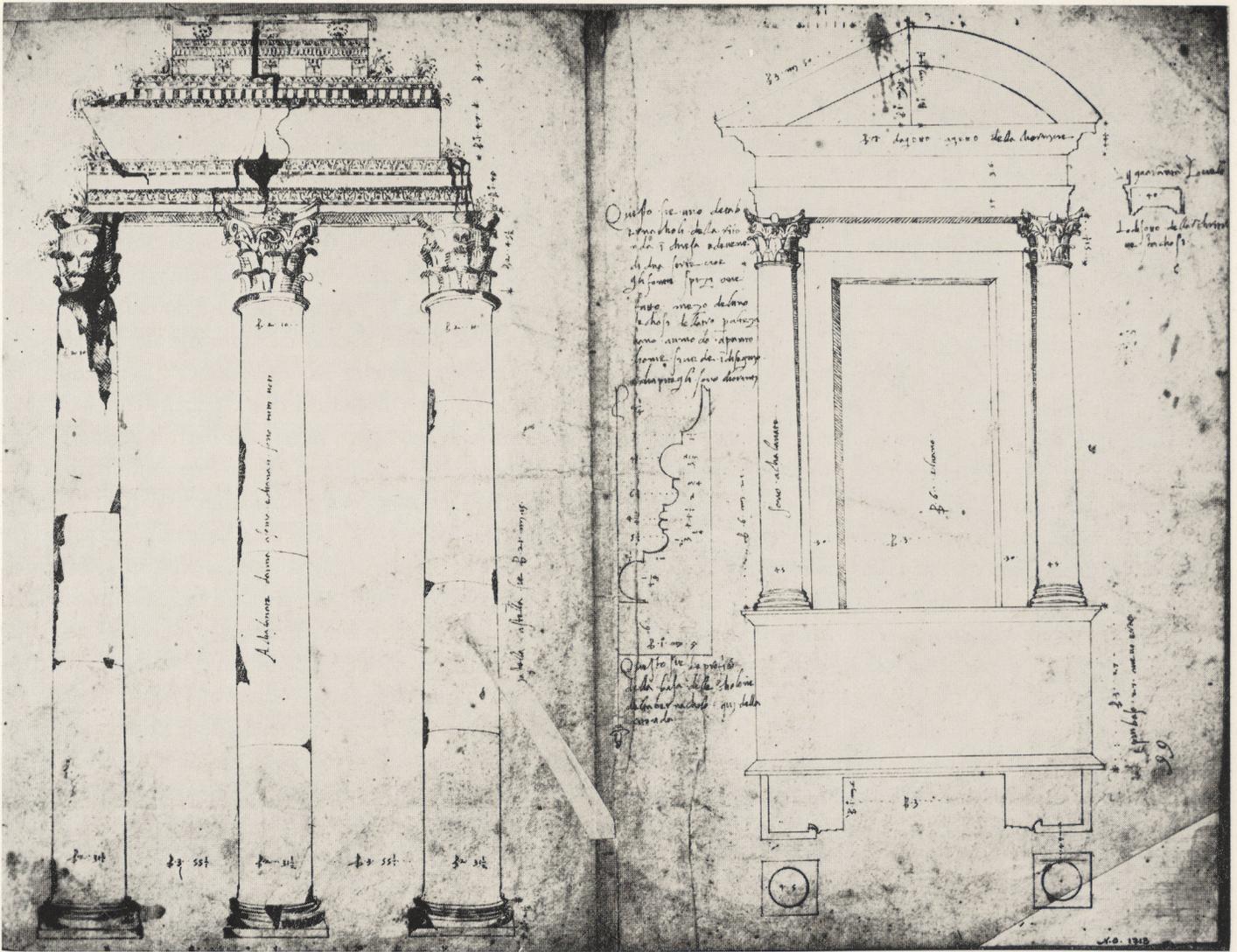
⁸ Ashby, 45, Nr. 85. Buddensieg, 69f.



3. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A1181 recto.
Giovanni Battista da Sangallo und Antonio da Sangallo
der Jüngere, Gebälk des Castortempels

Eine zweite, winzig erscheinende, aber Antonio fesselnde Korrektur betrifft den Übergang der Klötze des Zahnschnitts in den Eierstab. In der Florentiner Zeichnung sitzen sie direkt auf dem Eierstabprofil auf, ein Fehler, den Antonio mit dickem Strich in Bernardos Zeichnung korrigiert, mit der Maßangabe 3 ergänzt und in einer Skizze unter der Beischrift „le tre choulonne“ noch einmal verdeutlicht. In der Londoner Zeichnung ist der Fehler gleichfalls korrigiert, mit der gleichen Maßangabe „3 minuti“. Endlich sind die zurückgesetzten Klötzchen zwischen dem Zahnschnitt in der Florentiner Zeichnung offensichtlich zu lang geraten. Antonio zeichnet das richtige Verhältnis in einer dann wegen Irrtümern in den Maßeintragen wieder ausgestrichenen Skizze rechts unten. Der Zeichner des Codex Coner verbessert auch dieses Detail in seiner Londoner Zeichnung.

Demnach wird man das Florentiner Blatt von Bernardo als eine vielleicht von Antonio da Sangallo dem Jüngeren in Auftrag gegebene, jedenfalls früh in seinem Besitz befindliche und von ihm korrigierte Erstfassung eines Gebälkstudiums des Castor-Tempels ansehen dürfen, das der gleiche Bernardo in seiner Londoner Zeichnung verbessert wiederholt hat. Es verdient festgehalten zu werden, daß die spätere Zeichnung keine Kopie der früheren ist, so daß die gelegentlich ausgesprochene Vermutung, das Coner-Skizzenbuch bestünde aus Kopien verlorener Zeichnungen, keine Stütze findet. Wären die Zeichnungen des Londoner Codex als Kopien verlorener Vorbilder des Bramante-Kreises zu verstehen, so bliebe Bernardos Zeichnung in Florenz unverständlich; ist doch das Londoner Blatt eindeutig die sorgfältige Verbesserung einer älteren, gleichfalls sorgfältigen Studie, nämlich der in Florenz. Was



4. Lissabon, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1713. Giovanni Francesco da Sangallo, Castortempel und Pantheon, Tabernakel

uns fehlt, sind wahrscheinlich nicht die als verloren vorauszusetzenden „Vorlagen“ irgendeines Zeichners des Bramante-Kreises – dem Bernardo ja ohnehin angehörte –, sondern seine eigenen vorbereitenden Skizzen. Als eine solche wird weiter unten (S. 95, Abb. 8) Uffizien A3966 besprochen. Gegen die Ansicht, das Coner-Skizzenbuch sei durchgehend die Kopie eines verlorenen Vorbildes des Bramante-Kreises, spricht ferner der wenig beachtete Umstand, daß vor allem die Zeichnungen der Basen und Kapitelle, aber auch andere, deutlich sichtbare Pentimenti zeigen, die nicht unerhebliche Änderungen der perspektivischen Konstruktion der Objekte noch während der Reinschrift erweisen. Davon unberührt ist natürlich die selbstverständliche Benutzung älterer Aufnahmen durch Bernardo⁹.

⁹ Siehe hierzu auch S. 100 und Anm. 31.

Ob Antonio der Jüngere seine Korrekturen in Kenntnis auch der Londoner Zeichnung Bernardos vorgenommen hat – er wäre dann als der erste Besitzer des Codex Coner anzusehen –, oder ob Bernardo seine verbesserte Londoner Zeichnung der Kritik Antonios verdankt, – wie immer die Abfolge der beiden Zeichnungen zu verstehen ist: für unsere weitere Erörterung können wir davon ausgehen, daß der Bernardo der Florentiner Zeichnung der Autor des Codex Coner ist.

Damit fällt auch die Zuschreibung an Giovanni Battista da Sangallo, den gelehrten Vitruv-Übersetzer und jüngeren Bruder Antonios. Daß dieser nicht der Autor des Codex Coner sein kann, läßt sich noch durch einen interessanten Umstand erhärten.

Auf dem sicher später gezeichneten recto des Bernardo-Blattes der Uffizien, A 1181, findet sich ein Profil des glei-

chen Gebälks (Abb. 3) mit perspektivisch ausgeführten Details, dessen Autor wieder von Antonio dem Jüngeren als (Giovanni) „batista“ (da Sangallo) durch seine Beischrift benannt wurde¹⁰. Ein Vergleich der Maßangaben Giovanni Battistas und Antonios mit denen Bernardos zeigt, daß hier eine eigene, noch detailliertere Vermessung vorliegt, auch wenn sie in einigen Fällen mit der Bernardos übereinstimmt. Vielleicht haben die besprochenen Mängel der Bernardo-Zeichnung Antonio veranlaßt, Giovanni Battista später mit einer genaueren Aufnahme zu beauftragen. Die Korrekturen Antonios in Bernardos Florentiner Zeichnung beruhen jedoch nicht auf der Aufnahme Giovanni Battistas.

In einer sehr schönen Zeichnung im Nationalmuseum in Lissabon (Abb. 4), die hiermit der Forschung bekannt gemacht sei, faßt ein bisher unter dem Namen Giovanni Battistas da Sangallo verborgener, weiter unten (S. 103ff.) als Giovanni Francesco da Sangallo bestimmter Zeichner die Studien des Sangallo-Ateliers zum Castor-Tempel in einer Gesamtansicht zusammen. Alle Maßangaben, auch zu den Säulen und deren Abständen, stimmen mit Giovanni Battistas Studie, Uffizien A 1181 recto, überein¹¹. In dieser Lissabonner Vedute läßt sich also die Arbeit von Bernardo della Volpaia, der den Ausgangspunkt darstellt, und von drei Mitgliedern des Sangallo-Ateliers erschließen: Antonios des Jüngeren als des Auftraggebers und strengen Kritikers, Giovanni Battistas als Vermessers und Korrektors Bernardos und Giovanni Francescos, der die Synthese liefert. Die Ansicht der „tres columnae sub palatio maiore“ im Codex Coner, eines der schwächeren Blätter Bernardos, reicht an die durchaus raffaelische Vedute Giovanni Francescos da Sangallo nicht heran¹².

Demnach stellt sich die Abfolge der hier besprochenen Zeichnungen und Studien zum Castor-Tempel etwa so dar: Um 1510 oder früher wäre Bernardos Zeichnung in Florenz, A 1181 verso, anzusetzen; es folgen die Korrekturen von Antonio da Sangallo dem Jüngeren auf dem gleichen Blatt und die zweite verbesserte Zeichnung Bernardos im Codex Coner, um 1513–1515. Wenig später zeichnet Giovanni Battista da Sangallo auf das recto des in Antonios Besitz befindlichen Blattes, Uffizien A 1181, seine eigene Aufnahme des gleichen Gebälks; kaum nach 1519/20 folgt Giovanni Francescos Vedute in Lissabon.

Bernardos maßgerechte Analyse des Gebälks der „tre colonne“ stellt die Überwindung einer älteren Musterbuchformel dieses Gebälkes dar, die noch in der Dresdner

Zeichnung des jungen Baldassare Peruzzi nachwirkt (Abb. 5). Sie läßt sich wahrscheinlich bis in die Gozzoli-Werkstatt zurückverfolgen und erscheint im Umkreis Francescos di Giorgio und bei Giuliano da Sangallo¹³.

Doch wer war Bernardo? Nerino Ferri hatte schon 1885 bemerkt, daß der Bernardo von A 1181 verso als „aiuto“ Antonios da Sangallo des Älteren auf der Uffizien-Zeichnung A 1602 erwähnt wird (Abb. 6). Seine Skizze des Marcellus-Theaters trägt die Beischrift von seiner Hand: „queste misure sono levate di mano di berna(r)do della Golpaia e quelle delle chornice avemo da simo(n)e del polaiuolo“, womit Cronaca gemeint ist. Daß dieser „Bernardo della Golpaia“ mit dem Bernardo des Uffizien-Blattes A 1181 verso identisch ist, haben Ferri und Bartoli vermutet¹⁴, es läßt sich aber allein aufgrund dieser Erwähnung nicht beweisen. Die Datierung des Blattes konnte Bartoli überzeugend auf die Jahre 1492–1496 einschränken, ein wichtiger Umstand, der uns noch beschäftigen wird¹⁵. Die Maße dieses „Bernardo della Golpaia“ der Uffizienzeichnung A 1602 Antonios des Älteren aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts stimmen so weitgehend mit den Maßen der Aufrißzeichnung des Marcellus-Theaters im Codex Coner Nr. 42 überein, daß dieser Zusammenhang kein Zufall sein kann.

Das gleichfalls schon von Ferri im Zusammenhang mit Bernardo della Volpaia erwähnte, unter den Zeichnungen Antonios da Sangallo des Jüngeren eingeordnete Uffizienblatt A 987 ermöglicht aber den Schluß der hier vorgetragenen Argumentationskette. Dieser Grundriß der Cancellaria (Abb. 7) befand sich im Besitz Antonios des Jüngeren, der u. a. folgende Bemerkung an den Rand geschrieben hat: „questo disegno e di mano delo golpazo ed e misurato di una bracia e dove a palmi e che fatto falso aposta non stanno bene le misure“¹⁶.

13 Siehe das Barberini-Skizzenbuch, Hülsen, fol. 11 v, Siena, Bibl. Comun. S. IV, 6, fol. 17 v. Budapest, Stadtmuseum, Cod. Zichy, fol. 59, (Nr. 108, spiegelbildlich), Windsor, Royal Library, A 12, No 10425. Holkham, Earl of Leicester, sog. Raffaelskizzenbuch (Abb. 5) (siehe hierzu A. Schmitt, in: MüJbBK 21 [1970], 99ff.). Dresden, Kupferstichkabinett, C. 130 (spiegelbildlich); das recto dieses Blattes abgebildet bei C. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien 1967/68, Kat.-Nr. 22, 70, Taf. XVIII b. Zu Gozzolis Architekturzeichnungen siehe B. Degenhart, A. Schmitt, Corpus der italienischen Handzeichnungen, 1300–1450, I, 2, 478ff., Kat. 434–435, Taf. 327, ferner Kat. 463, Taf. 336. Eine von der Hand des Zeichners des Ripanda-Skizzenbuchs in Oxford stammende frontale Ansicht des Gebälks und der Kapitelle findet sich in Chatsworth, Vol. XXXV, fol. 24 v. Fra Giocondos zwei Skizzen des Gebälks, Uffizien A 7998 und A 7997, Bartoli, Fig. 81–82, kommen Bernardos Aufnahmen nahe.

14 Ferri, XLVI, XLVIII, Bartoli, 24, 29, 71, Fig. 129–130.

15 Bartoli, 25. Siehe unten S. 99.

16 Feder, mit brauner Lavierung, 32,6 × 25,7 cm, ohne WZ. Die Zeichnung (als nicht von Antonio dem Jüngeren) erwähnt und

10 Bartoli, 71f., Fig. 381. Eine weitere Skizze dieses Gebälks findet sich auf Uffizien A 1658, Bartoli, 98, Fig. 535.

11 Siehe unten S. 103 und Anm. 47.

12 Ashby, 38, Nr. 67. Die Basis ebd., 66, Nr. 134.

Der Zeichner dieses Blattes ist demnach ein gewisser „Golpazo“, dessen Notierungen und Beischriften, dessen präzise Zeichenweise und Lavierung eindeutig die gleiche Hand wie die des Bernardo auf A 1181 verso (Abb. 1) und im Codex Coner (Abb. 2) verraten. Da die von Antonio dem Jüngeren beide Male erwähnten „bernardo“ und „dello Golpazo“ auf zwei Zeichnungen der gleichen Hand bezeugt sind, liegt hier der Vorname und der verballhornte Familienname derselben Person vor, die gleiche Person, die Antonio der Ältere als seinen Gehilfen „bernardo della Golpaia“ bezeichnet hat. Dieser Bernardo della Golpaia oder Volpaia ist also der Autor des Codex Coner.

Eine weitere Zeichnung der Uffizien, A 3966, läßt sich mit Sicherheit dem Werk Bernardos zuweisen, eine Studie des sogenannten Tempels des Maecenas auf dem Quirinal (Abb. 8). Sie wurde von Ferri dem Antonio Labacco zugeschrieben, eine Bestimmung, die Bartoli beibehält, obwohl ihm die Schrift nicht diejenige dieses Schülers Antonios des Jüngeren zu sein schien. Bartolis und auch Hülsens Zweifel an dieser Zuschreibung waren berechtigt¹⁷. Die Schrift und Zeichenweise Labaccos sind in einer noch nicht kritisch durchgearbeiteten Gruppe von Zeichnungen in den Uffizien durchaus identifizierbar¹⁸. Ich stelle neben das Uffizien-Blatt eine Zeichnung aus dem noch nicht studierten Skizzenbuch der Rossiana im Vatikan¹⁹: die ch-Ligatur, das lange, gerade s, das hochgeführte r, die straff durchgezogene 3 – das sind Eigenheiten der Schrift Labaccos, die eine Zuschreibung von A 3966 an ihn ausschließen (Abb. 9).

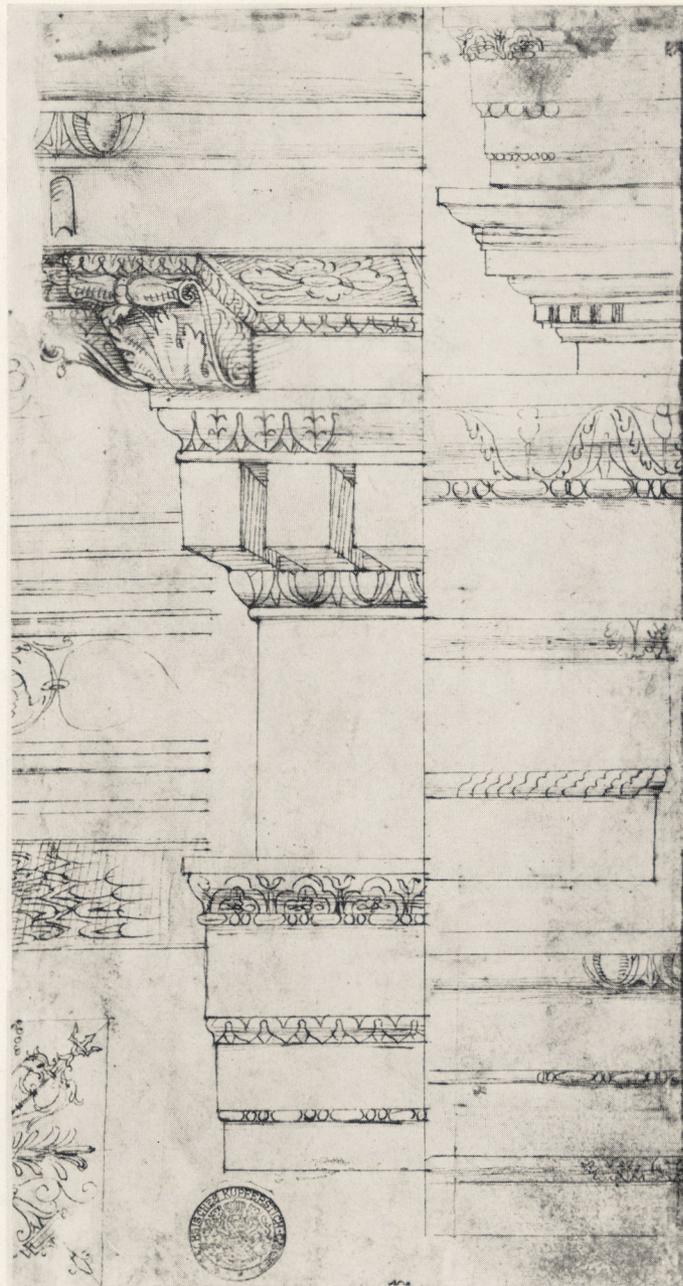
Dagegen zeigt das Uffizien-Blatt eindeutig die Hand Bernardos. Wir finden wieder die charakteristische 3; die Maßangabe „b(racci)^a 1“, dann „12 eminenti 45“ im Giebel begegnen identisch im Londoner Skizzenbuch auf den

Beischrift richtig transskribiert in Vasari 1854, X, 40. VasMil V, 488. R. Lanciani, in: ArchStorRom 6 (1883), 227. Ferri, XLVI, 179. Giovannoni, 307 (mit fehlerhafter Transskription). A. Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Rom 1963, 92, 144, Fig. 28 (mit fehlerhafter Transskription). Buddensieg, 70. Frommel, II, 267, III, T. 163a.

17 Feder, 22,2 × 16,7 cm. Ferri, XVII. Hülsen, 3, Anm. 1, vgl. auch 69, fol. 65r und v. Bartoli, 109, Fig. 602. Man vgl. auch Uffizien A 1586, Bartoli, Fig. 138 (Antonio d. Ältere).

18 Die Schrift von Labacco bei C. Pini und G. Milanesi, *La scrittura di artisti Italiani*, Florenz 1876, Taf. 151. Durch die Beischrift Antonios des Jüngeren gesichert Uffizien A 1190. Bartoli, Fig. 606. Auf dieser Grundlage läßt sich eindeutig Uffizien A 1211 Labacco zuweisen, ein Gebälk mit der Beischrift Antonios des Jüngeren, *di casa mia*, Bartoli, Fig. 384 (hier Giovanni Battista zugeschrieben), ferner Uffizien A 1793, Bartoli, Fig. 615 (als Labacco). Dies wäre ein Ausgangspunkt, der sich sicher erweitern ließe.

19 Bibl. Vat., Cod. Ross. 618, fol. 24. Auf dem verso des Blattes eine Aufnahme des Gebälks des Titusbogens.



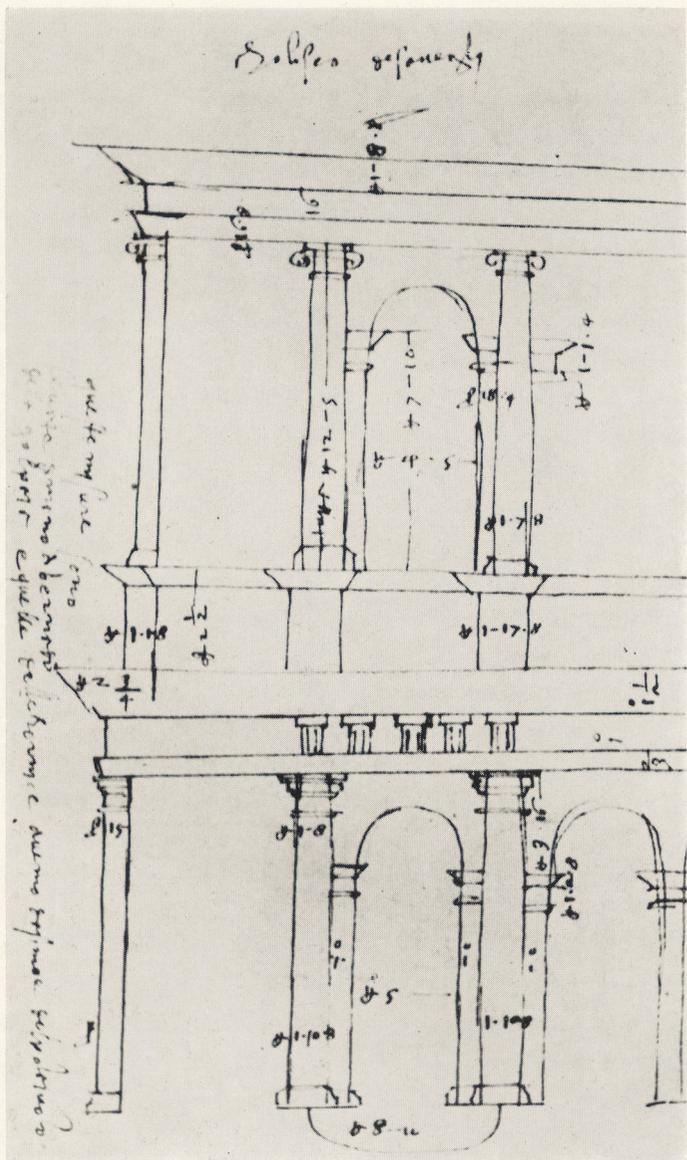
5. Dresden, Kupferstichkabinett, C 130 verso. Baldassare Peruzzi, Gebälk des Castortempels

folios 122 und 126²⁰. Es muß sich auch hier wieder um eine frühe Vorstudie Bernardos für seine Aufnahme in London handeln, zugleich die einzige bisher bekannt gewordene „Skizze“ von seiner Hand. Die Maßangaben wurden offenbar später überprüft und stimmen nur in einigen Fällen zwischen beiden Zeichnungen überein²¹.

Die Physiognomie unseres Bernardo gewinnt durch diese Zuschreibung aber deshalb einen wichtigen neuen

20 Ashby, Nr. 122, 124.

21 Ashby, 37, Nr. 64.



6. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A1602. Antonio da Sangallo der Ältere, Marcellustheater, Aufsichtsskizze

Aspekt, weil die Zahlenreihen, die sich auf dem recto und verso von 3966 finden, von Giuliano da Sangallo dem Älteren stammen. Hülsen brachte diese Zahlen mit der Borgo-Vecchio-Regulierung Giulianos von 1514 in Verbindung²², ein Datum, das als terminus ante vorzüglich zum Codex Coner paßt. Damit wäre der dokumentarische Beweis direkter Beziehungen und Zusammenarbeit zwischen Bernardo della Volpaia und Giuliano da Sangallo dem Älteren, Antonio dem Älteren und dem Jüngeren erbracht.

In dem ersten Versuch²³, das Werk Bernardos della Volpaia zu präzisieren, hatte ich auch die zwei in Antonios des

Jüngeren Besitz befindlichen sorgfältigen Grundrißzeichnungen des Palastes, den Raffael kurz vor seinem Tode in der Via Giulia plante, Bernardo zugeschrieben, nämlich Uffizien A 310 und A 311 (Abb. 10)²⁴. Nach erneuter Prüfung der Handschriften und Maßangaben möchte ich jedoch annehmen, daß die Blätter nicht von Bernardo, sondern von einem Anonymus in der Werkstatt Antonios des Jüngeren stammen, der sowohl Bernardo als auch Giovanni Francesco da Sangallo sehr nahe verwandt ist. Der kursive Charakter der Schrift, speziell aber das e und r und deren Verbindung im Wort, das a mit langem Abschwing, der weichere Rückschwung der 3, schließlich das weit ausfahrende z, scheinen mir die Zuschreibung an Bernardo zu verbieten. Man müßte mit der Änderung seines Schriftbildes rechnen, immer ein mißliches Argument, ohne das auszukommen hier versucht wurde.

Diesem „Anonymus des Raffaelpalastes von 1520“ läßt sich eine kleine Gruppe von Zeichnungen zuschreiben (Abb. 11), die wohl nach dem Zeitraum von Bernardos Tätigkeit anzusetzen ist²⁵.

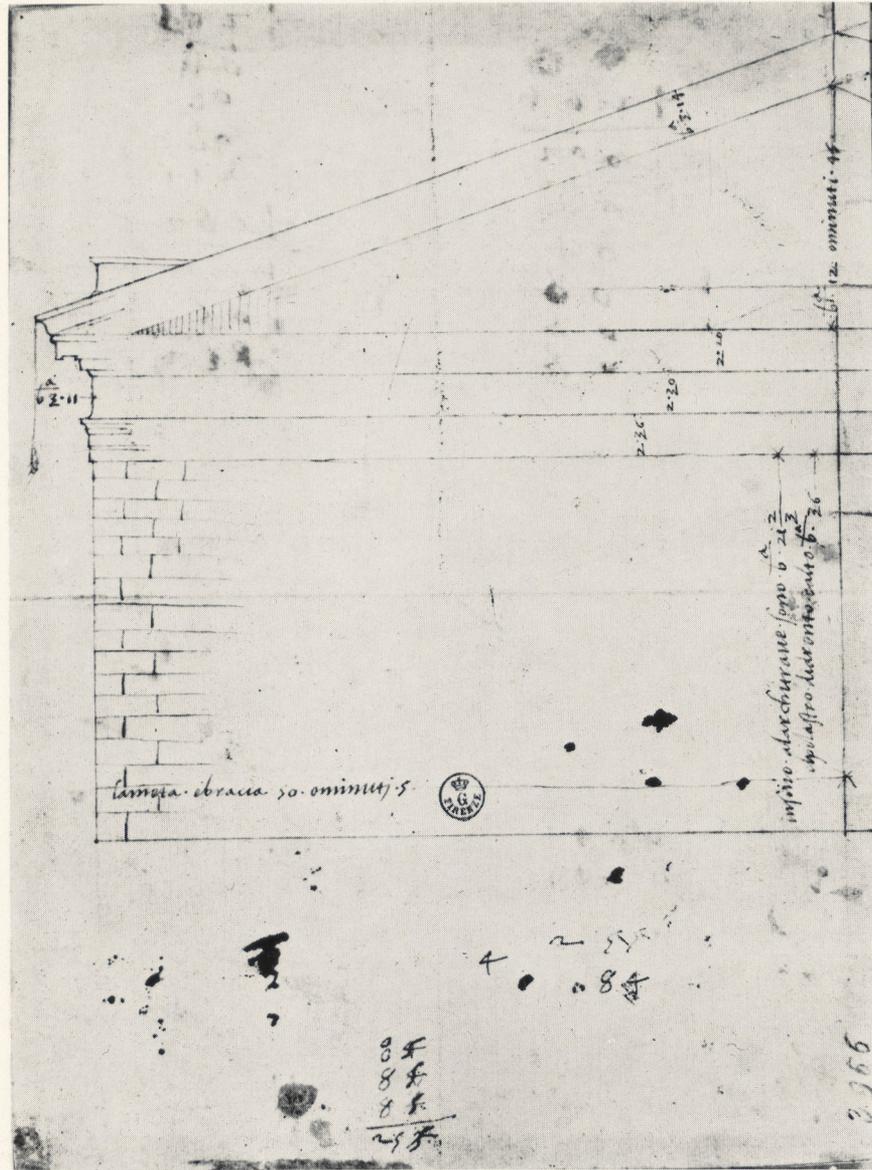
Wer war nun dieser Bernardo della Volpaia, alias Golpaia, alias Golpazo? In dem Versuch, diese Frage über die Zusammenstellung seines zeichnerischen Oeuvres hinaus zu beantworten, sind wir nicht über dürftige Anhaltspunkte hinausgekommen.

24 A 310: Feder, laviert, 40,8 × 36,1 cm, auf Karton aufgezogen. WZ: Anker in Kreis mit Stern oder Lilie. Hofmann, II, 143ff. (als Antonio d. J.), Taf. LX, d XXIII. Geymüller, 96f., Fig. 68 (Umzeichnung, als Giovanni Battista). Giovannoni, 314. A 311: 42,2 × 37,3 cm, Feder laviert, auf Karton aufgezogen. WZ: Sonne. Erwähnt bei Vasari 1854, 43: dort schon erkannt, daß die Zeichnung nicht von Antonio d. J. stammt. Geymüller, 96f. Hofmann, II, 143ff., Taf. LIX, d XXI. Frommel, II, 264, 266ff., III, T. 110a und b.

25 Uffizien A 980, Entwurf eines Palastes für Antonio del Bufalo (Giovannoni, 44, 322, Umzeichnung Fig. 20, als Giovanni Battista). A 1079 bis A 1084 und A 1851, Aufnahmen der Säulen von Alt-St. Peter, Kopien (?) nach Peruzzi, nach 1521, siehe J. Christern, in: RömQs 62 (1967), 172, Anm. 80. Bartoli, Fig. 574 (als Giovanni Battista). A 919v, Bartoli, Fig. 369 (als Giovanni Battista), mit einem Kürzel für minuti, das bei Bernardo, Giovanni Battista und Giovanni Francesco nicht vorkommt. A 3965r (Abb. 11) und v, Bartoli, Fig. 603–604. A 1404, Bartoli, Fig. 605 (alle drei Zeichnungen als Labacco). A 1172, Bartoli, Fig. 412 (als Antonio d. J.). Die von Metternich (s. Anm. 2) vorgeschlagene Zuschreibung von Uffizien A 85r an Bernardo della Volpaia, Bartoli, Fig. 445, 446 (A 85v), hatte ich auch erwogen, aber schließlich zugunsten einer Bestimmung als Giovanni Francesco da Sangallo aufgegeben (s. unten S. 108). Das verso stammt von der gleichen Hand und zeigt eindeutig deren Schrift. Man vergleiche für die Worte *drentro, fregio, della ritonda, mensola*, Bartoli, Fig. 500, 537, 540, 564, 569, 570. Die 3 mit und ohne Rückstrich kommt bei Bartoli, Fig. 544, nebeneinander vor, siehe auch Abb. 4, 16–18.

22 Hülsen, 3, Anm. 1.

23 Buddensieg, 69f.



8. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A 3966.
Bernardo della Volpaia, sogen. Maecenastempel,
Quirinal, Fassade

der Architekturzeichner wie unser Bernardo della Volpaia hervorgegangen sein könnte. Doch läßt sich in den gedruckten Angaben über die weitverzweigte Familie kein Bernardo auffinden, und es war nicht möglich, Archivstudien zu betreiben, um unseren Bernardo als Mitglied der berühmten Florentiner Familie der della Volpaia nachzuweisen²⁸.

28 Zur Familie der Volpaia siehe vor allem die auf den Notizen des Poligrafo Gargani beruhenden Angaben von Th. Ashby, *La campagna Romana al tempo di Paolo III. Mappa della campagna Romana del 1547 di Eufrosino della Volpaia ... nella Bibliotheca Vaticana, Rom 1914* (Le piante maggiori di Roma, App. 2), 1 ff. Ein Lorenzo della Volpaia stellte für Lorenzo de' Medici eine berühmte Uhr her (VasMil II, 593). Dessen Vater Lorenzo di Benvenuto della Volpaia baute für Cosimo de' Medici eine Uhr. Ein Bruder des ersteren beteiligte sich als Astrologe zusammen mit

Antonio da Sangallo dem Jüngeren an der Grundsteinlegung der Fortezza di basso in Florenz (Doni, I marmi, ed. 1552, I, 20). Ein weiterer Bruder, Benvenuto di Lorenzo della Volpaia, wird 1532 als Kurator der Wasserleitungen des Belvedere und als *soprintendente* des Brunnens auf dem Petersplatz erwähnt (K. Frey, in: *JbPrKs* 30 [1909], Beih., 137). Vasari erwähnt ihn als „*buon maestro d'orioli e quadrati ... ma soprattutto eccellentissimo maestro di levar piante*“. Dieser Benvenuto di Lorenzo della Volpaia zeichnete im Auftrag von Clemens VII. zusammen mit Tribolo einen als Holzmodell ausgeführten Plan von Florenz und Umgebung, der während der Belagerung von Florenz 1520–30 Dienste leistete (VasMil VI, 62, Pastor VI, 2, 371 ff.). Nach Abschluß meines Manuskriptes ist mir in der Bibliotheca Hertziana das Umbruchexemplar der beiden Textbände von C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance, RömForsch* 21, 3 Bde, Tübingen 1973, zugänglich gewesen. Frommel schlägt II, 267, Anm. 29, vor, einen am 3. 11. 1521 erwähnten *Magister Bernardo Laurentii Florentino fabro lignario* mit Bernardo della Volpaia zu identifizieren, und sieht in dem oben erwähnten Lorenzo della Volpaia dessen Vater.

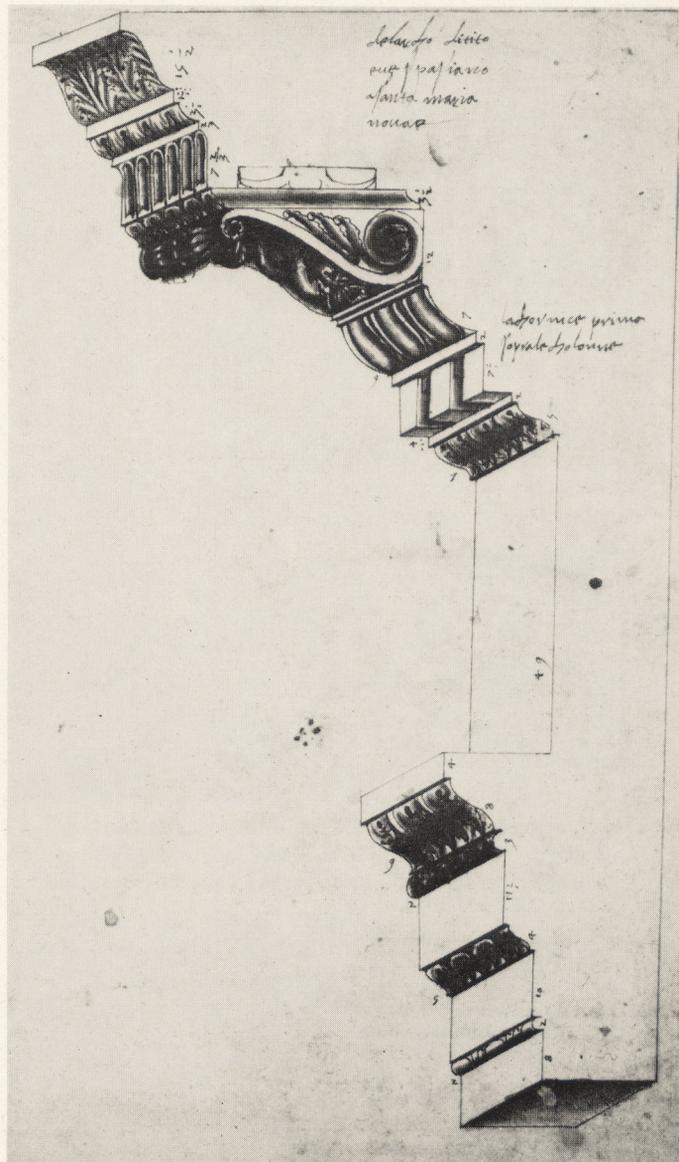
Abschließend seien einige Schlußfolgerungen und Vermutungen angedeutet, die die erweiterten Kenntnisse des Werkes und des Autors des Codex Coner erlauben.

Die Erwähnung Bernardos della Volpaia auf Antonios da Sangallo des Älteren Zeichnung der Uffizien A 1602 bereits Mitte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts erlaubt eine erste Vermutung zu den ungefähren Lebensdaten des Coner-Zeichners, den de Angelis d'Ossat als noch nicht zwanzigjährigen Jüngling bei der Redaktion dieses Skizzenbuches ansah²⁹. Auch sonst bestand in der Forschung die Neigung, die Beziehungen des Coner-Zeichners zu den Sangallo als die eines Lernenden oder Kopisten zu betrachten. Dieses Verhältnis stellt sich aber ganz anders dar, wenn wir Bernardo della Volpaia als Gehilfen Antonios des Älteren etwa zwanzigjährig annehmen und sein Geburtsdatum somit spätestens in der Mitte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu suchen sein wird. Er stünde damit zwischen Giuliano (geb. 1445) und Antonio dem Älteren (geb. 1455) einerseits und Antonio dem Jüngeren (geb. 1483) andererseits. Um 1515, etwa der Zeit der Endredaktion des Londoner Codex, wäre Bernardo dann mindestens vierzig gewesen und sein Skizzenbuch nicht das Zeugnis eines lernenden Anfängers im Sangallo-Kreis, sondern die Summe der Erfahrungen bereits zwanzigjährigen zeichnenden und messenden Studiums der antiken und zeitgenössischen Architektur. Die Messungen Bernardos auf Antonios da Sangallo des Älteren Uffizien-Zeichnung des Marcellus-Theaters, A 1602 (Abb. 6), aus dem Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, sind in seine zwanzig Jahre jüngere Aufrißzeichnung im Codex Coner, Nr. 42, eingegangen.

Man wird, wenn diese Schlußfolgerungen zutreffen, das Verhältnis Bernardos della Volpaia zu den Sangallo neu bestimmen müssen, und man wird versuchen können, die im Codex Coner niedergelegten Erfahrungen und Studien in einem längeren Zeitraum entstanden zu denken. Seine altertümlichen Gebälk-, Kapitell- und Basisstudien könnten durchaus schon vor der Jahrhundertwende entstanden oder wenigstens konzipiert sein und brauchen nicht als späte Wiederholungen nach Giuliano da Sangallo oder dem Codex Escorialensis angesehen werden.

Bernardo della Volpaia wäre demnach ein spätestens um 1475 geborener Zeichner, der Antonio da Sangallo dem Älteren um 1495, zusammen mit Cronaca, bei Messungen antiker Architektur behilflich war, und dessen Antiken-aufnahmen Giuliano und Antonio da Sangallo der Jüngere besaßen.

²⁹ Siehe Anm. 5.

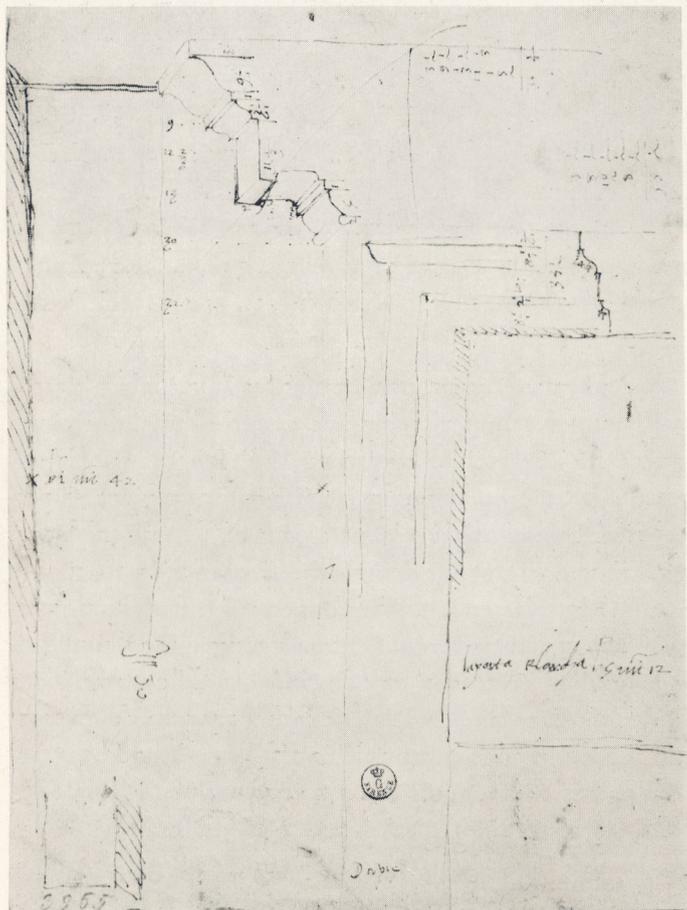


9. Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Ross. 618, fol. 24v. Antonio Labacco, Gebälk des Titusbogens

Bedenkt man ferner, daß Bernardos Londoner Skizzenbuch immer schon als eine aus erster Hand informierte Quelle für die architektonischen Projekte Bramantes angesehen wurde, so beginnen sich die Umrisse einer Künstlerpersönlichkeit abzuzeichnen, die in den Werkstätten wichtiger Architekten der Hochrenaissance in Rom ihre Spuren hinterlassen hat. Wir können die Entwicklung verfolgen vom gemeinsam mit Cronaca tätigen Meß- und Zeichengehilfen Antonios da Sangallo des Älteren und des Jüngeren, über einen zeichnenden Eckermann Bramantes, zum Erfinder einer neuen zeichnerischen Methode der Architekturdarstellung, die einen tiefen Einfluß nicht nur auf Giuliano, sondern auf die Architekturdarstellung der Hochrenaissance überhaupt ausgeübt hat und Antonio dem Jüngeren als Basis für seine und seiner Werkstatt bis zum ä-



10. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A 311. Anonymus,
Palast Raffaels in der Via Giulia, Grundriß
11. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A 3965. Anonymus,
Forum Olitorium, Portal



bersten Grad der Genauigkeit betriebenen Antikenstudien diene. Dieses Weiterwirken Bernardos im Sangallo-Kreis läßt sich insbesondere im weiter unten (S. 103 ff.) rekonstruierten zeichnerischen Werk von Giovanni Francesco da Sangallo beobachten. Schließlich diene das Londoner Skizzenbuch Bernardos Michelangelo während seiner Arbeit an den Medici-Gräbern als Lehrbuch, sein Autor vielleicht als Lehrmeister antiker Architektur.

Einer der erstaunlichsten Aspekte des Codex Coner ist dieser exemplarische Lehrbuch-Charakter, der ihm eine unvergleichliche Nachwirkung, eine „fortuna“ gesichert hat, die weit über den Sangallo-Kreis hinausreicht. Die Benutzung des Codex durch Amico Aspertini sei nur am Rande erwähnt³⁰.

Beim späten Raffael, in der Madrider Madonna unter der Eiche, findet sich immerhin der Reflex einer auch im Codex Coner benutzten Musterbuchformel einer berühmten antiken Basis³¹.

Eine ganz andere Bedeutung hat demgegenüber das intensive Studium des Londoner Skizzenbuchs durch Michelangelo. Insgesamt 115 Skizzen fertigte er zwischen 1515 und 1518, wahrscheinlich vor Juli 1516, nach dem Codex Coner an, um sich anhand der damals wohl zuverlässigsten und zeichnerisch geschicktesten Sammlung antiker Architektur einen Einblick in deren Formensprache zu verschaffen. Jede andere Annahme als die einfachste, nämlich daß Michelangelo direkt nach dem Londoner Skizzenbuch gezeichnet habe, kompliziert den Sachverhalt ins Unwahrscheinliche. Die Tatsache, daß alle Skizzen Michelangelos ihr Gegenstück im Londoner Codex finden, spricht erstens für die relativ vollständige Erhaltung der Michelangelo interessierenden Teile des Codex³² und gegen die sonst unausweichliche Annahme eines verlorenen, bis ins letzte Detail und bis in die Anordnung der einzelnen Studien auf der Seite identischen Facsimiles des Codex Coner. Es sei hervorgehoben, daß Michelangelo seine Skizze des Gebäcks der „tre colonne“ nach der Londoner Endfassung der Florentiner Vorstudie A 1181 (Abb. 2) gemacht hat, ein

30 Ph. Pray Bober, *Drawings after the Antique* by Amico Aspertini, London 1957, speziell interessant 89, Fig. 125 (London II, fol. 42v), Kopien des Pantheon, nach Ashby, Nr. 36, 37. Der von Pray Bober beobachtete, aber irrtümlich interpretierte Umstand, daß Aspertini im Innern des Pantheon „the ground story into a continuous colonnade“ macht, „bearing an uninterrupted entablature“, ist ein Argument für die direkte Benutzung des Codex Coner, weil sich auch in dessen Pantheon-Zeichnung dieses interessante Motiv einer harmonisierenden Kritik am Pantheon findet.

31 Buddensieg, 65f., Abb. 55–57.

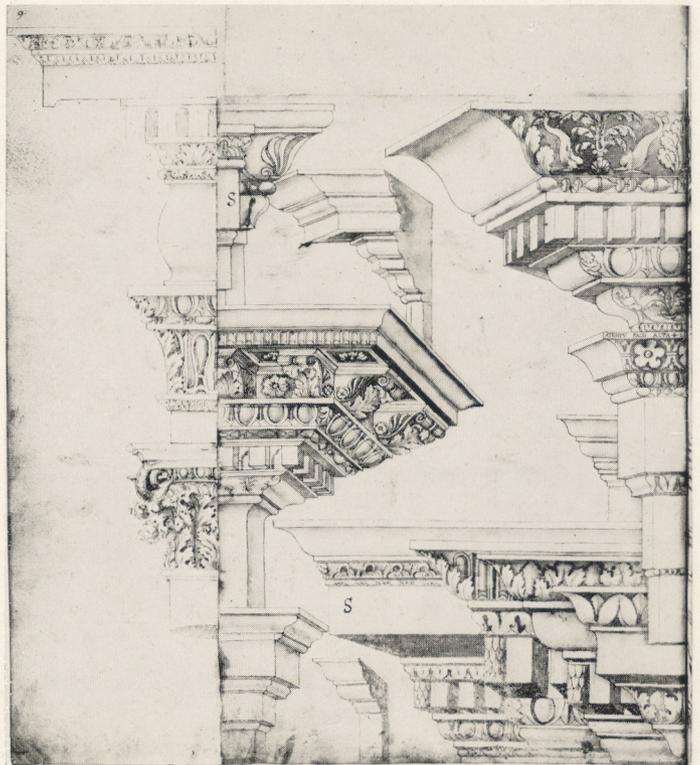
32 Siehe B. Lowrys ergebnisreiche Untersuchung des ursprünglichen Bestandes des Londoner Codex. zit. in Anm. 6.

Beweis dafür, daß Michelangelo seinen „Intensivkurs“ antiker Architektur nicht an früheren, den Londoner ähnlichen Fassungen der Studien Bernardos, sondern an deren Endredaktion, eben dem Londoner Codex, vorgenommen hat³³.

Auf das Studium Palladios nach dem Codex Coner hat erstmals Lotz hingewiesen³⁴. Sollte sich die neuerdings wieder von Burns vertretene Ansicht durchsetzen, die umstrittenen sogenannten Falconetto-Zeichnungen seien als Frühwerk Palladios selbst anzusehen, so stellt sich die von Lotz aufgeworfene Frage um so dringlicher. Man wird hier allerdings sicher mit verlorenen Zwischenstufen rechnen müssen und schwerlich direkte Kopie nach dem Codex Coner annehmen dürfen³⁵.

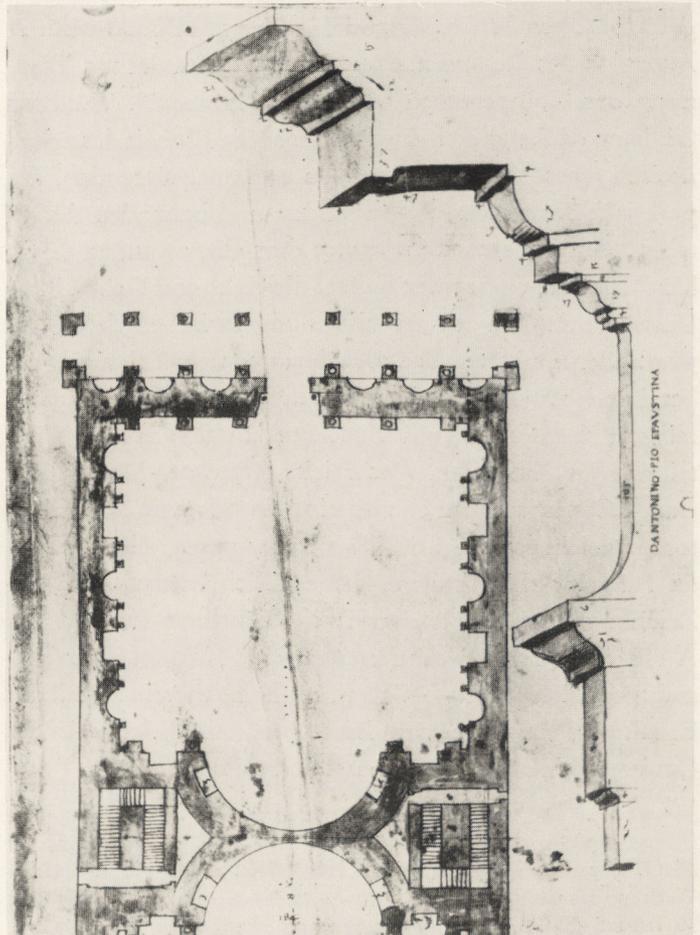
Um 1620–23 studierte der junge Borromini das Londoner Skizzenbuch, 16 Zeichnungen haben sich erhalten³⁶. Da der Codex Coner aus der dal-Pozzo-Sammlung stammt, die zweite spätere Hand des Skizzenbuchs ein für Cassiano dal Pozzo arbeitender Kopist ist, Cassiano schließlich auch Kopien nach Giulianos da Sangallo Barberini-Codex anfertigen ließ, ist es wahrscheinlich, daß Borromini den Codex Coner im Umkreis Barberini–dal Pozzo studiert hat³⁷. Es zeigt sich in diesem Kreis ein überraschendes Interesse auch für das architektonische Antikenstudium der Renaissance.

Wir kommen zurück zu Bernardo della Volpaia. Er vertritt das neuartige Berufsbild eines professionellen und abschließlichen Architekturzeichners, das sich im Umkreis



12. Rom, Bibliotheca Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 9v. Giuliano da Sangallo der Ältere, Gebälkstudien

13. Rom, Bibliotheca Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 70. Giuliano da Sangallo der Ältere, Antoninus und Faustina-Tempel, Gebälk



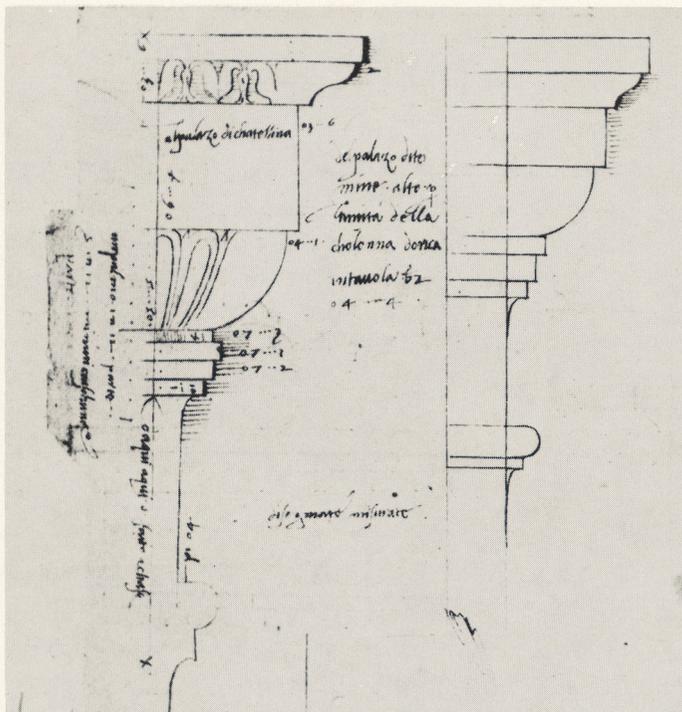
33 Ashby, 6ff., 80ff., Ashby VI, 190. Italian Drawings in the Dep. of Prints and Drawings in the Brit. Mus., J. Wilde, Michelangelo and his Studio, London 1953, 31ff., Taf. XXXII–XXXVI. Hier die Studien Michelangelos vor Juli 1516, seinen Weggang von Rom, datiert. Damals müßte der Codex Coner also im wesentlichen abgeschlossen gewesen sein. Wilde nimmt auch direkte Kopie nach dem Londoner Codex an. L. Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo, Berlin 1959, Nr. 277–278, 315–316, 450–453. P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuola, I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Firenze 1962, 35ff., Taf. XLIV–LXII. W. Lotz, Zu Michelangelos Kopien nach dem Codex Coner, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten 21. Internat. Kongr. f. Kunstgesch., Bonn 1964, II, Berlin 1967, 12ff. Lotz nimmt auch direkte Kopie nach dem Codex Coner an.

34 Siehe Anm. 6 und den in Anm. 33 zit. Aufsatz, 17f.

35 H. Burns, I disegni, in: Mostra del Palladio, Vicenza, Basilica Palladiana, ed. R. Cevese, Electa 1973, 133ff. In dem angekündigten Katalog der Palladio-Zeichnungen in London von Burns wird man eine Diskussion der Frage Bernardo della Volpaia – Palladio erwarten dürfen.

36 H. Thelen, Francesco Borromini, Die Handzeichnungen, I, 1, Graz 1967, Nr. 1–5.

37 Ashby VI, 184ff. Neben den Arbeiten von C. Vermeule siehe auch F. Haskell and S. Rinehart, The Dal Pozzo Collection, Some New Evidence, in: BurlMag 102 (1960), 318ff.



14. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A1743 verso. Bastiano (Aristotele) da Sangallo, antike Baudetails

Bramantes, Raffaels und in der Sangallo-Werkstatt herausgebildet haben dürfte. Man wird in dem „Architekturbüro“ Antonios des Jüngeren Anzeichen einer modernen Trennung der Kompetenzen beobachten können³⁸. Während Giuliano da Sangallo in idealer Weise die Einheit des zeichnerisch messenden, studierenden und analysierenden, des praktisch entwerfenden, planenden und bauenden Architekten der früheren Renaissance darstellt, zwangen offenbar Bramante und später Raffael die Zahl und Größe ihrer Unternehmungen zur Arbeitsteilung zwischen dem Entwerfer der konkreten Bauvorhaben und dem Zeichner vorbereitender Studien und endlich definitiver Pläne, und damit zur Wandlung vom Handwerksbetrieb zum arbeitsteiligen Unternehmen. Das reiche Bramante-Material im Codex Coner ist dafür ebenso ein Hinweis, wie Menichantonios zeichnerische Mithilfe für Bramante, die Antonio da Sangallo der Jüngere ausdrücklich bezeugt: an die Zeichnung des Gebälkprofils im Pantheon-Inneren auf A 1191 der Uffizien schrieb Antonio: „la prese per bramante menichantonio“³⁹. Es wäre demnach kein Zufall der Erhaltung, daß wir von Bramante kein zeichnerisches Oeuvre vom Umfang der Sangallo besitzen.

38 G. Marchini, in: *EncArte* 12 (1964), 172: „... come in un moderno studio d'architetto“.

39 Bartoli, Fig. 376.

Liest man aufmerksam die ungemein aufschlußreichen Beischriften Antonios des Jüngeren auf seinen eigenen und den vielen Zeichnungen seiner erstaunlichen Zahl von benennbaren Zeichnungsgehilfen, so stellt er sich als vielbeschäftigter „Chef“, als „maestro“ eines großen „Architekturbüros“ dar, der streng Aufträge und Studien verteilt, barsche Wünsche an die Werkstatt übermittelt, rücksichtslos das vorgelegte Material zur Verbesserung zurückweist⁴⁰, die Werke anderer Architekten, und seien sie Raffael oder Michelangelo, und ihm fehlerhaft erscheinende, sonst gefeierte Bauten der Antike rückhaltlos kritisiert⁴¹. Ein umfangreiches Archiv eigener und fremder zeichnerischer Studien ist zur Hand. Der Meister selbst bearbeitet nur die immer noch staunenswert vielen, ihn unmittelbar interessierenden Aufträge oder architekturtheoretischen Probleme.

Die Wirkung dieser professionellen Architekturvermesser, Perspektiv- und Schnittzeichner läßt sich in der Stilgeschichte von Giulianos da Sangallo Barberini-Codex verfolgen⁴². Sein ältester Bestand ist gekennzeichnet durch eine dekorative, Malerzwecken dienende Darstellungsweise der Gebälke, ohne jede Maßangaben, immer frontal

40 Zur Benennung Antonios als „Maestro“ siehe Anm. 51. Hier einige Anweisungen Antonios auf Zeichnungen seiner Werkstatt: Uffizien A 716, Bartoli, 72, Fig. 385: *Batista Bisognia rimisurare e perche ci manca misure e fare le suoi intagli misurare a ditta. Questo non sta bene* für abgelehnte, oder „così“ und „sta bene“ für akzeptierte Zeichnungen findet sich häufig. A 1043 mit Beischrift an Aristotele da Sangallo, die Rocca von Perugia betreffend, nach der Transskription in: Vasari 1854, 70: *Voglio si vegia tutto l'arco antico, e tutta dua li pilastri grandi si vegino, e lo muro novo stia come sta el tocho di penna. Qui non posso terminare, se non so dove l'altezza delli 17 palmi se afronta colle regole del baluardo: co, malanno che Dio ve dia! signiateli come stanno in opera le loro altezzel come se afrontano l'una coll'altra, accio lo possa terminare: qui sono signiate ciascuna da per se, e non si vede dove s'affrontano l'una coll'altra, ne per lo scritto mancho si puo comprendere. Togliete uno pocho piu carta. Lo epitaffio voglio stia come e qui signiato sopra COLONIA VIBIA.*

41 Zur Kritik Antonios an Raffaels Palastprojekt in der Via Giulia siehe die in Anm. 24 angegebene Literatur zu Uffizien A 310 und A 311. Seine Kritik an Raffaels St. Peter-Entwurf in *VasMil* V, 476f. H. de Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom, Paris 1878, 893ff. Giovannoni, 132f. Vom Unmut Antonios über Michelangelos Kranzgesims des Palazzo Farnese berichtet Vasari, *VasMil* V, 470. Giovanni Battistas da Sangallo Kritik an dem Gesims bei Meller: *JbPrKs* 30 (1909), 1ff. Die Transskription von Antonios scharfer Kritik des Pantheon teilweise in Vasari 1854, 46f. und *VasMil* V, 492f. Siehe hierzu T. Buddensieg, Das Pantheon in der Renaissance, in: *Sitzungsber. der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* 13 (1964–65), 3ff. Ders., *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in: *Classical Influences on European Culture*, ed. R.R. Bolgar, Cambridge 1971, 259ff.

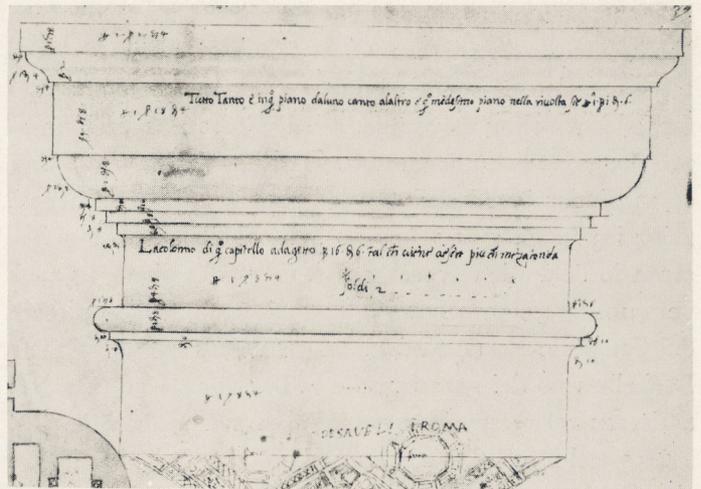
42 Bei Lotz, 211ff., findet sich der bisher einzige Versuch einer stilkritischen Analyse des Codex.

und horizontal, mit sorgfältiger, weit über den bloßen Rapport hinausgehender Darstellung der ornamentalen Verzierung der antiken Architektur⁴³. Diese Gebälkstudien (Abb. 12) folgen praktisch dem Typus zeichnerischer Aufnahmen, wie er uns schon von Benozzo Gozzoli in seinem Rotterdamer Skizzenbuch her bekannt ist⁴⁴. Den Detailstudien entsprechen die prächtigen Rekonstruktionen antiker Ruinen, die eher die Phantasie und Vorstellungskraft anzusprechen als die Fragen eines Architekten zu beantworten vermochten. Diese frühen Zeichnungen Giulianos dienten nicht dem nachmeßbaren Vergleich zwischen antiker und Renaissance-Architektur, sie sollten nicht das Nach- und Einbauen von Details der antiken Baukunst ermöglichen, sondern waren offenbar zur dekorativen Bereicherung von Grundrißentwürfen und Schmuckelementen gedacht.

Die Anfänge gründlicherer Vermessung von Baudetails und zugleich die ersten ziemlich mißglückten Versuche perspektivischer Darstellung von Gebälken und Basen wären nach Hülsen erst um 1504–1507 zu datieren⁴⁵. Es bleibt aber auch hier bei der altertümelnden frontal-horizontalen Projektion. Die Perspektive wird nicht zur genaueren Information über das gezeichnete Bauelement eingesetzt, der Schnitt fehlt noch.

Erst in einer dritten Phase, um 1513, bedient sich Giuliano der neuen Darstellungsmethode des Codex Coner (Abb. 13)⁴⁶. Die Detaillierung der Maßangaben nimmt derart zu, daß die Mithilfe von Meßspezialisten angenommen werden muß. Liegt es da nicht näher, den fundamentalen Wandel von der approximativen Zeichnung dekoriertes Zierglieder für Architekturkulissen von Malern zum maßgerechten analytischen Schnitt für die Zwecke des Architekten der Einwirkung und Mithilfe Bernardos zuzuschreiben, statt in dessen Studien nur eine Art korrekterer Paraphrase sangallesker Studien zu sehen? Es waren doch wohl gerade die neuen technischen Fertigkeiten Bernardos, die aus den phantasievollen Ganzheitsvisionen antiker Architektur und der dekorativen Pracht ihrer Schmuckglieder beim frühen Giuliano plötzlich minutiöse Detailstudien oder abstrakte Schnitte antiker Architektur hervorbringen ließen.

Für Antonio da Sangallo den Jüngeren ist diese von Bernardo um 1510 erreichte Stufe der Genauigkeit in Maß und Schnitt nur der Ausgangspunkt für die zäh verfolgte



15. Rom, Bibliotheca Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 39. Giuliano da Sangallo der Ältere (?) und Francesco da Sangallo, Marcellus-theater, Kapitell

Perfektionierung der Analyse antiker Architektur, ihres Maß- und Kompositionssystems. Die Uffizien-Zeichnung A 1181 (Abb. 1, 2) ist hierfür ein anschauliches Beispiel. Immer neue Überprüfung von Bruchteilen von minuti, von winzigsten Baudetails werden seit dem zweiten Jahrzehnt bis in die vierziger Jahre von den Mitgliedern des Ateliers verlangt.

Unter dem Namen Giovanni Battista da Sangallo liegt das bedeutende Werk des eigentlichen Erben Bernardos della Volpaia noch verborgen, eines Zeichners, der seine Leidenschaft des genauen Messens und sein Talent analytischer Vergewärtigung mit den formalen und technischen Mitteln Bernardos verwirklicht. Das Werk dieses zeichnenden Architekten und sein Name seien abschließend rekonstruiert.

Im Nationalmuseum in Lissabon befinden sich zwei Doppelblätter eines Skizzenbuchs mit sorgfältigen Aufnahmen nach antiken Bauwerken Roms (Abb. 4, 16), die, nimmt man das monumentale Werk Alfonso Bartolis zur Hand, mühelos dem Bruder Antonios des Jüngeren, nämlich Giovanni Battista da Sangallo zuschreibbar erscheinen⁴⁷. Doch

43 Hülsen, fol. 9–12 (1485), fol. 18, 20, 22, 24, 36 (vor 1494).

44 B. Degenhart–A. Schmitt, siehe Anm. 13.

45 Hülsen, fol. 38 v (1504–07), 71 v. Die Gebälkzeichnungen in reiner Orthogonalprojektion entsprechen dem Zeichenstil Antonios da Sangallo des Älteren.

46 Hülsen, fol. 37 v, 63 v (wohl gleichzeitig mit 65 v, um 1513), 70.

47 Die beiden zusammengeklebten Doppelblätter fand ich bei einer Durchsicht der Portugiesischen Architekturzeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon, zusammen mit Wolfgang Lotz, im Juni 1972. Ich danke der Konservatorin, Frau Marie Alice Beaumont für die Hilfsbereitschaft beim Studium der Zeichnungen und für die Übersendung der Photographien. – Inv. Nr. 1713, 32,6 × 43,8 cm, dunkelbraune Tinte mit Lavierung, links Castortempel, rechts Tabernakel des Pantheon mit Detailstudien der Säulenbasis, des Sockels und des Architravs. – Inv. Nr. 1713c, 39 × 45 cm, dunkelbraune Tinte, in hellerer Tinte von der Hand Antonios des

ist dieser Name zum Sammelbecken aller nicht einwandfrei bestimmbar Architekturzeichnungen des Sangallo-Kreises geworden, das noch immer systematischer Überprüfung harret. Schon Geymüller sah 1884 das Zuschreibungsproblem, das sich mit Giovanni Battista stellt, nur glaubte er, es mit der Annahme lösen zu können, dessen Zeichenstil zeige im Laufe seines Lebens „tre, anzi quattro maniere secondo l'età e le circostanze“⁴⁸. Geymüller hatte es auch verwundert, „non trovare agli Uffizi fra i numerosi disegni dei Sangallo, un solo di Giovan Francesco che fu sotto Raffaello uno dei soprastanti a S. Pietro e da lui mandato a Firenze per metter in opera il Palazzo Pandolfini“⁴⁹.

Howard Burns hat als erster bemerkt, daß sich in der älteren Literatur, bei Bartoli und bei Giovannoni unter dem Namen Giovanni Battista das Werk eines hervorragenden Zeichners des Sangallo-Kreises verbirgt, dessen Schrift und Zeichenstil nichts mit dem gut bezeugten Giovanni Battista zu tun haben. Burns hat eine Anzahl Blätter dieses Anonymus zusammengestellt, ohne allerdings einen Namen in Vorschlag zu bringen⁵⁰. Im folgenden soll dieser Anonymus als Giovanni Francesco da Sangallo, der Bruder Giovanni Battistas und Vetter Antonios da Sangallo des Jüngeren identifiziert werden.

Das zeichnerische Werk dieses Architekten ist einerseits so umfangreich, andererseits durch die Kommentare, Korrekturen, erläuternden und kritisierenden Skizzen von Antonio da Sangallo dem Jüngeren so eng mit dessen Werkstatt verknüpft, daß es sich nicht um irgendeinen „aiuto“ handeln dürfte, sondern um ein Mitglied der weitverzweigten Familie der Sangallo selbst. Schrift und Zeichenstil der folgenden Architekten der Familie sind inzwischen zweifelsfrei oder doch hinreichend bekannt: Giuliano da Sangallo (1445–1516) (Abb. 12, 13), dessen Bruder Antonio der Ältere (1455–1534) (Abb. 6), der Neffe der beiden, Antonio der Jüngere (1483–1546) (Abb. 1, 3), dessen Bruder Giovanni Battista, genannt il Gobbo (1496–1552) (Abb. 3) und der Neffe Giulianos, Bastiano, genannt Aristotele (1481–1551) (Abb. 14), endlich der Sohn Giulianos, der Bildhauer Francesco (1494–1576) (Abb. 15)⁵¹. Das ein-

Jüngeren *Toscana*. Links Portal des Pantheon, dessen Gebälk und das der Tabernakel. Rechts Gesims und Architrav eines Grabes an der Via Nomentana, jenseits des Ponte Nomentano. Siehe hierzu die Aufnahme im Codex Coner, Ashby, 42, Nr. 75 und von Palladio in London, Zorzi, Abb. 256 (fälschlich als Ponte Nomentano bestimmt), ferner Hülsen, fol. 38 v.

48 Geymüller, 60, Anm. 29.

49 Geymüller, 95.

50 H. Burns, A Peruzzi Drawing in Ferrara, in: *FlorMitt* 12 (1965–66), 245ff., bes. 254, Anm. 28.

51 Zu den Zuschreibungsfragen siehe B. Degenhart, Dante, Leonardo und Sangallo, in: *RömJbK* 7 (1955), 103ff., bes. 194ff.

zige Mitglied der Familie, dessen Tätigkeit über die Notizen Vasaris hinaus noch im dunkeln liegt, ist der Vetter Antonios des Jüngeren und Bruder Giovanni Battistas, Giovanni Francesco da Sangallo (1480–1530). Wenn Vasari ihm auch keine Vita gewidmet hat, so erwähnt er ihn doch als vielseitig, vornehmlich im Festungsbau, dann als in administrativen Ämtern und Baugeschäften tätigen Architekten⁵². Unter der Gruppe von Zeichnungen, die wir seiner Hand zuschreiben möchten, befinden sich zahlreiche Aufnahmen und Entwürfe von Befestigungsanlagen. Doch über die hier angedeutete generelle Wahrscheinlichkeit einer Zuschreibung der Gruppe an Giovanni Francesco, läßt sich seine Autorschaft durch die folgenden Überlegungen wahrscheinlich machen.

Auf der Zeichnung der Uffizien A 1329 (Abb. 17) finden sich zwei antike Gesimse, deren unteres „in chasa nostra a S. rocho in roma“ lokalisiert wird⁵³. Es handelt sich um das erste, 1512 erworbene Haus Antonios des Jüngeren in Rom, an der Via di Ripetta bei S. Rocco, das von Giovannoni als die „casa comune dei Sangallo“ bezeichnet wurde⁵⁴. Unser Zeichner muß also ein Sangallo gewesen sein. Keiner der zahlreichen „aiuti“ Antonios des Jüngeren, die nicht in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu ihm standen, würde von der „chasa nostra“ gesprochen haben. Da Schrift und Zeichenstil nicht die eines der bekannten, oben genannten sechs Sangallo sind, werden wir wieder auf Giovanni Francesco, als den letzten Unbekannten der Sangallo, verwiesen.

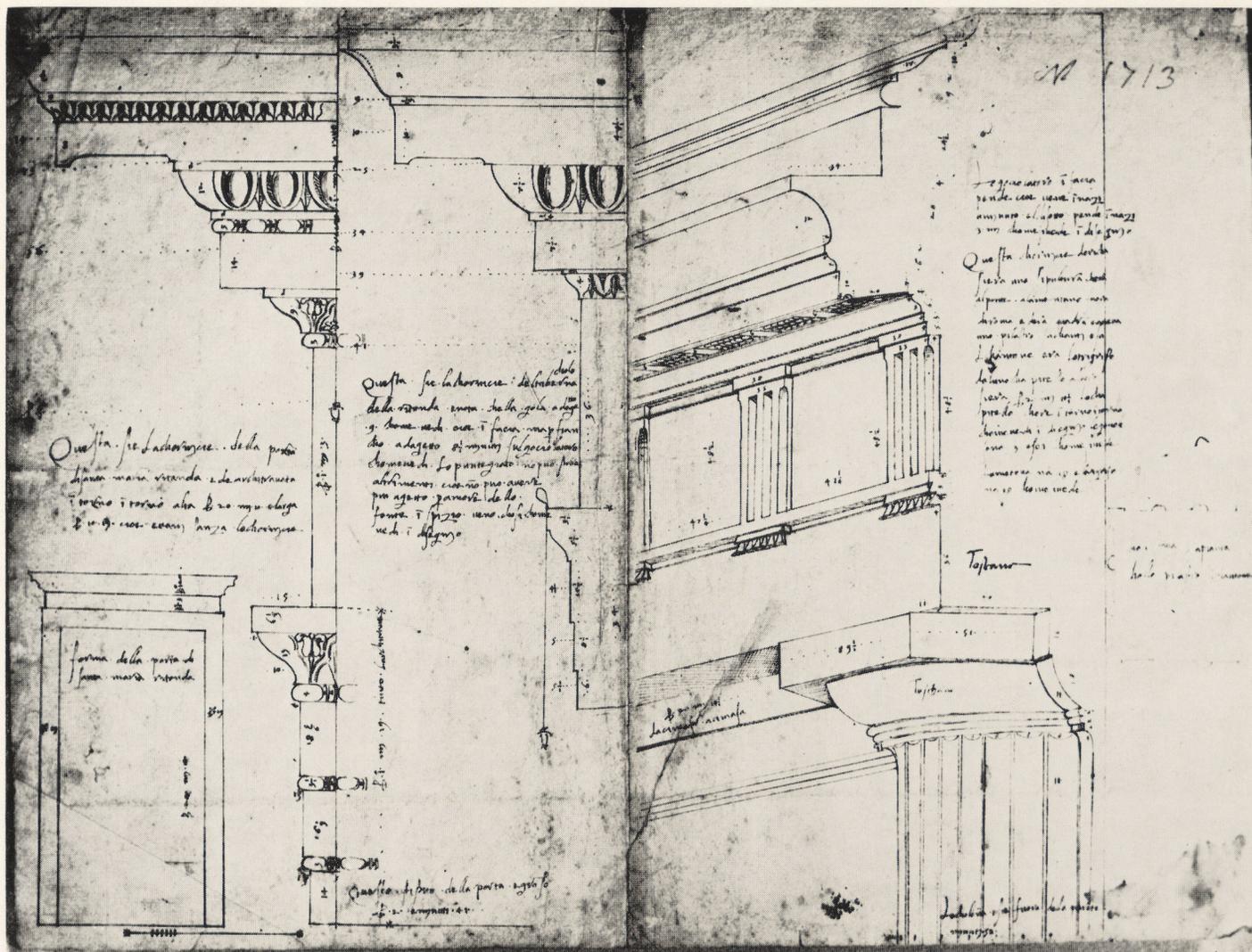
Das gleiche Gesims, zusammen mit einem anderen in der casa der Sangallo, hält unser Zeichner in einer flüchtigen

Auch für Degenhart ist Giovanni Francesco nicht faßbar gewesen, 284, Anm. 411. Zu Francesco da Sangallo siehe Degenhart, loc. cit., 256, Hülsen, XXXVI f. und Bartoli, Fig. 97, 721, 722. Zu seinem bildhauerischen Werk siehe U. Middeldorf, in: *Th.-B.* 29 (1935) und D. Heikamp, in: *Berliner Museen* VIII, 1958, 34ff. – Das durchgängig in dem Zeichnungsmaterial der Sangallo zu beobachtende, durch Beischriften und „Signaturen“ bestätigte Interesse für den Autor einer Studie, ja die „Eigenschaft“, erscheint mir in der Geschichte der Handzeichnung gänzlich singulär, zumal es sich um reines Werkstattmaterial, keine Gegenstände für Sammler handelt. Siehe hierzu auch Uffizien A 1681, Bartoli, Fig. 97. Hier nennt Francesco seinen Vetter Antonio den Jüngeren „Maestro“, wie auch Giovanni Battista auf A 1057 v, Bartoli, Fig. 533 (ohne Transskription des Textes).

52 VasMil IV, 289, Anm. 5, VI, 434ff.

53 Bartoli, 101, Fig. 553, als Giovanni Battista, ebenso Giovannoni, 94.

54 Giovannoni, 313, siehe auch 93: „fu insieme di tutti i Sangallo“. Antonios Haus wird im Censimento von etwa 1517 erwähnt, siehe M. Armellini, Un censimento della città di Roma sotto il Pontificato di Leone X, in: *Gli studi in Italia* IV–V (1882), 38. Frommel II, 298f.



16. Lissabon, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1713 c. Giovanni Francesco da Sangallo, Antikenstudien

Skizze in den Uffizien, A 1163 (Abb. 18), fest⁵⁵. Hier liegt ein ungemein interessanter Fall der Zusammenarbeit Antonios des Jüngeren mit einem seiner Atelierrmitglieder, nämlich Giovanni Francesco, vor. Beim oberen Gesims schreibt unser Zeichner „inchasa“ und Antonio ergänzt „mia, andrà a firenze“. Beim zweiten Gesims steht von der Hand Antonios „in casa mia“ und von der Hand unseres Zeichners „in chasa“. Auch in diesem Blatt erweist sich sein Autor wieder als ein Sangallo, denn wer sonst würde vom Haus Antonios des Jüngeren als seinem „zuhause“ sprechen?

Giovanni Francesco da Sangallo hat, wie sein Bruder Aristotele, mit Raffael in enger Beziehung gestanden. Er wurde, wie Vasari berichtet⁵⁶, beauftragt, den Entwurf

Raffaels für den Palast des Bischofs von Troia, Giannozzo Pandolfini, in der Via di San Gallo in Florenz auszuführen. Hofmann bildet in seinem Raffaelwerk die Uffizien-Zeichnung A 1822 für das Portal des Palastes ab⁵⁷, die von der gleichen Hand stammt, wie unsere Zeichnungsgruppe Giovanni Franciscos und die, wie Frommel erstmals erkannt hat, dem Baumeister des Palastes zugeschrieben werden muß⁵⁸.

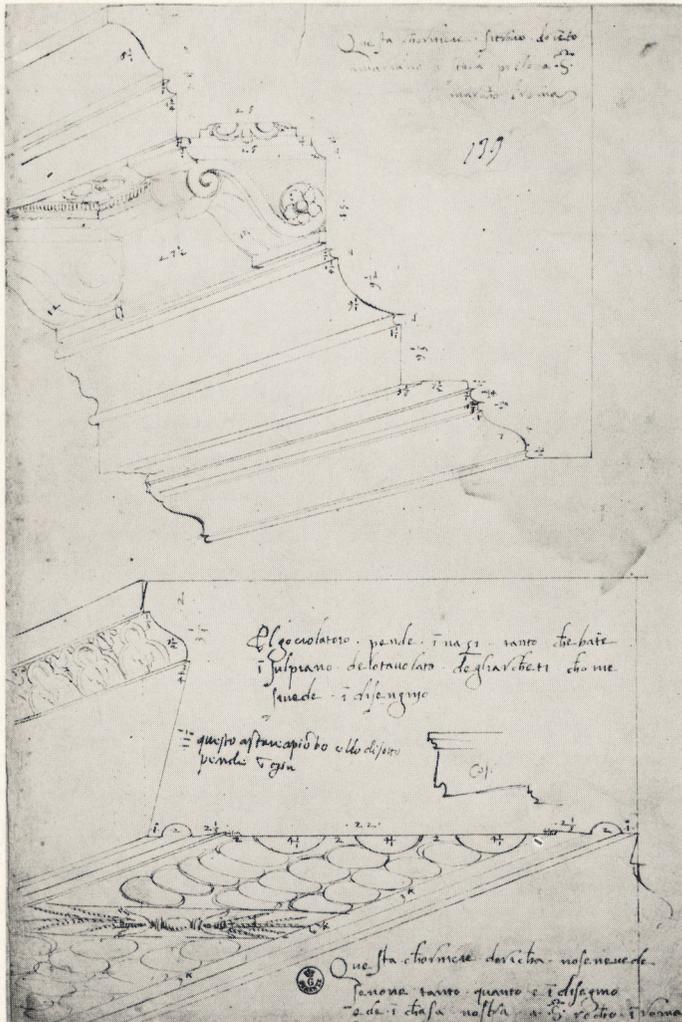
Damit ist das Oeuvre des hervorragenden Zeichners der Werkstatt Antonios da Sangallo des Jüngeren rekonstruier-

57 Hofmann III, Taf. XXX, 2. Hier Giovanni Battista zugeschrieben, wie auch Giovannoni, 169. Die Zuschreibung ist aufgrund der Maßangaben und des bei Hofmann kaum sichtbaren Wortes „finestre“ ausgeschlossen.

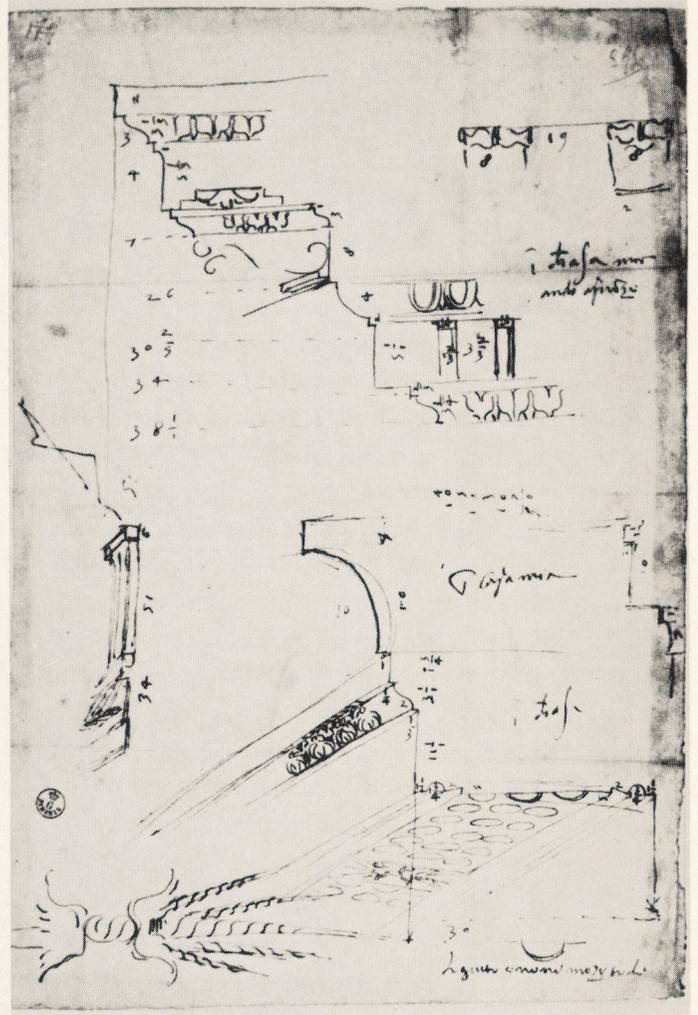
58 Frommel ist aufgrund von Uffizien A 1822 zu der gleichen Zuschreibung an Giovanni Francesco gelangt, II, 358. Seine handschriftlichen Bemerkungen im Hertziana-Exemplar des Bartoli ergänzen die Beobachtungen von Burns, siehe Anm. 50, und stimmen mit den Ergebnissen meiner Studien in den Uffizien überein (siehe Anhang).

55 Giovannoni, 94, mit fehlerhafter Beschreibung und Transskription.

56 VasMil, VI, 435.



17. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A1329. Giovanni Francesco da Sangallo, zwei antike Gesimse



18. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, A1163. Giovanni Francesco da Sangallo, zwei antike Gesimse

bar, der, auf der Grundlage der zeichnerischen Methodik Bernardos della Volpaia, die Analyse der antiken Architektur deshalb bis zum äußersten Grad der Genauigkeit getrieben hat, weil sich in der Hochrenaissance nur Antonio da Sangallo der Jüngere nicht mit subjektiv empfundener Antikenbegeisterung im Sinne des „non so che“⁵⁹ oder des emotionalen Überspringens rationaler Begründung bei Serlio⁶⁰ zufrieden gab. Mit dem erforschenden Zeichenstift, dem kontrollierenden Maßstab und dem zähen Ringen um das Verständnis Vitruvs sah sich Antonio in einem

„paragone colle antiche“ verwickelt⁶¹, der, am Ende allen Studiums von buchstäblich zahllosen Trümmern der antiken Baukunst, den Einklang der Maße und Regeln suchte und unerbittlich die Einheit der überlieferten antiken Baukunst, der Regeln Vitruvs und jener Bauten der Neuzeit, die nach Antonios strenger Auffassung „stanno bene“, zu

59 J. Bialostocki, The Power of Beauty. A Utopian Idea of L.B. Alberti, in: Studien zur Toskanischen Kunst, Festschrift L.H. Heydenreich, München 1964, 17 und Anm. 31.

60 Serlio, Architettura, ed. Venedig 1619, III, Cap. IV, wo er bei der Beschreibung des Pantheon die vielfachen Abweichungen von Vitruvs Regeln als „nondimeno“ gefällig und befriedigend für das Auge des Betrachters erklärt.

61 Auf Uffizien A 981, Giovannoni, 63, 316, 320 (ohne Erörterung des Blattes), findet sich der Entwurf eines Kamins von Antonio dem Jüngeren für casa mia in via Giulia mit zwei Alternativen für das Gesims, rechts gemäß Vitruv, mit der Beischrift „Vitruvio, e goffo“, daneben „fare lo fregio come questo“. Oben fügt Antonio nach Proportionsangaben gemäß Vitruv am Ende des Satzes an: „ne bisogna fare paragone colle (?) antiche“, in mikroskopischer Schärfe ein bewegender Satz, dem die Erforschung der architektonischen Schöpfungen Antonios erst noch gerecht werden müßte. Die Studie zeigt ferner, daß Antonios permanente Kontrolle seiner Entwürfe an Vitruv, selbst für sekundäre Motive, nicht immer zugunsten des antiken Autors ausging.

beweisen suchte⁶². Er war der einzige der Renaissance-Architekten, der die immer wieder erfahrenen Abgründe in Systematik und Evidenz zwischen antiker und Renaissance-Architektur weder naiv als unvermeidlich hinnahm, noch sich der Illusion, die Alten übertroffen zu haben, hingeben wollte, sondern solche Differenzen noch nicht weit genug getriebener Kenntnis der antiken Baukunst und noch unzulänglichem Verständnis von Vitruv, damit eigener Unzulänglichkeit, zuzuschreiben bereit war⁶³. Immer neue Studienaufträge an die Mitglieder des Ateliers, deren Begabung er herrisch seinem zentralen Anliegen unterordnete, sollten den Beweis dieser Einheit von empirischer Erfahrung der antiken Architektur, theoretischer Begründung bei Vitruv und seinem eigenen System neuzeitlicher Baukunst erzwingen.

62 Dies wird von Antonio deutlich ausgesprochen in seiner Einleitung zur Übersetzung Vitruvs in Florenz, Bibl. Naz., Cod. Magl. C I XXVII 20, abgedruckt bei A. Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, Florenz 1876, II, 129ff. und bei P. Fontana, Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla teorica dell'architettura di Rinascimento, in: Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I. B. Supino, Florenz 1933, 305ff., 315ff. Siehe jetzt auch P. N. Pagliara, L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane, il confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana, etc., in: Controspazio IV, Juli 1972, 19ff.

63 Siehe Uffizien A 989, Giovannoni, 26, Fig. 50, mit Selbstkritik an einem eigenen Jugendwerk: *Non sta bene fu delle prime io facesse non avea anchora inteso vitruvio bene.*

Als aber ein derartiges Antikenstudium zur Waffe eines dogmatischen Vitruvianismus des „richtig“ und „falsch“ zu werden begann, die gleichermaßen gegen die alte wie die neue Architektur gerichtet wurde, setzte der Widerstand wohl schon Raffaels, vor allem aber der vernichtende von Michelangelo ein. Das Projekt eines Vitruvius Sangallensis bleibt in den Scheden der Uffizien und in Giovanni Battistas Manuskript einer Vitruv-Übersetzung in der Corsiniana begraben. Antonios vitruvianisches St. Peter-Projekt scheitert.

Nach Antonios Tod werden bis zur neuzeitlichen Archäologie hin Bruchteile von minuti, winzigste Vor- und Rücksprünge an Baudetails nur noch von Franzosen studiert, den Anonymi Destailleur, Desgodetz und den Prix de Rome-Architekten der Ecole des Beaux Arts⁶⁴.

64 Diese Arbeit konnte ich während eines Forschungssemesters im Sommer 1973, mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dank der Gastfreundschaft des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und der Bibliotheca Hertziana in Rom, fertigstellen. Dank schulde ich ferner Sir John Summerson und Miss Strout, die das Studium des Codex Coner in Sir John Soane's Museum im April 1968 gestatteten, dem Gabinetto dei Disegni der Uffizien, wo das Sangallo-Material auch bei kurzfristigen Besuchen bereitwilligst zugänglich gemacht wurde, der Biblioteca Vaticana, insbesondere Mons. J. Rujsschaert, und Frau Maria Alice Beaumont, Museu Nacional de Arte antiga, Lissabon. Der kritischen Überprüfung einiger Fragen durch C. L. Frommel verdanke ich es, wenn diese Arbeit zwei grobe Irrtümer weniger enthält.

ANHANG

LISTE DER ZEICHNUNGEN GIOVANNI FRANCESCOS DA SANGALLO

Vorbemerkung: Auf eine Begründung der Zuschreibung im einzelnen kann hier verzichtet werden, ebenso auf die Behandlung der Fragen der Chronologie, der Identifizierung der gezeichneten Objekte und der Beziehung der Blätter zu anderen Mitgliedern des Sangallo-Kreises. In der Liste sind, mit nur geringfügigem Dissens, die von Burns einem Anonymus zugeschriebenen Zeichnungen aufgenommen (siehe Anm. 11 und 50), sowie die von Frommel Giovanni Francesco gegebenen Blätter (siehe Anm. 28 und 58). Um für die publizierten Blätter eine Überprüfung der Liste zu erleichtern, sind den Nummern die folgenden Siglen hinzugefügt: Zahl in Klammern hinter Zeichnungsnummer = Abb. bei Bartoli, G = Erwähnung bei Giovannoni, F = Frommel, Der römische Palastbau III.

Uffizien

85rv (446)	1324 (571)
124rv	1325 (573)
200	1326 (561)
273 (Frommel, RömJbKg 12 [1969], Abb. 30)	1327 (565)
292 (G 35)	1328 (554)
293	1329 (553)
314	1331 (G 324, F T. 17b)
317 (G 35)	1332rv (F T. 17a)
863rv (F T. 6c)	1334
898 (489)	1346
905 (G 191)	1348
909	1349 (G 189)
989 (G 50)	1372 (413)
1084 (574)	1374rv (507)
1163	1375 (508, G 292)

1376 (498)	1652rv (545-546, dat. 1511)
1377rv (499-500)	1702rv (567-568)
1378rv	1703rv (563-564)
1382	1704 (540)
1383rv	1705 (562)
1384 (541)	1706rv (544)
1385rv (Tolnai, Michelangelo IV, T. 214/215)	1716rv (555-556)
1386rv	1804rv (559-560)
1387rv (537-538)	1822 (F T. 160a)
1388 (542)	1846
1389	1852
1390rv	2054rv (557-558)
1391	2056v
1392rv	2057
1393	2103
1394rv	2163 (525)
1395	3951rv
1396	3963
1397	3973 (511)
1398rv (539)	6803rv (186-187)
1399 (G 286, F T. 72a)	
1424 (512)	<i>Lissabon</i>
1425 (513)	1317
1427	1317c
1528rv	
1563 (?)	
1630 (?)	
1648 (519)	
1650rv (569-570)	

LISTE DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Ashby	Thomas Ashby, Sixteenth Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner, in: PapBritRome II (1904)	Palastbau der Hochrenaissance, RömForsch 21, 3 Bde, Tübingen 1973
Ashby VI	Thomas Ashby, Addenda and Corrigenda to Sixteenth Century Drawings etc., in: PapBritRome VI (1913), 184ff.	Geymüller Heinrich von Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, Mailand 1884
Bartoli	Alfonso Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 Bde, Rom 1914-22	Giovannoni Gustavo Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, 2 Bde, Rom 1958
Buddensieg	Tilmann Buddensieg, Raffaels Grab, in: Munsucula Discipulorum, Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, 45ff.	Hofmann Theobald Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, 4 Bde, Zittau und Leipzig 1908-11
Ferri	Nerino Ferri, Disegni di architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi, Ministero di Pubblica Istruzione, Indici e Cataloghi, III, Rom 1885	Hülßen Christian Hülßen, Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barb. lat. 4424, Codices e Vaticanis selecti XI, Leipzig 1910
Frommel	Christoph Luitpold Frommel, Der römische	Lotz Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: FlorMitt 7 (1953-56), 193ff.
		Vasari 1854 Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, X, Florenz, Felice le Monnier 1854

BILDNACHWEIS

Uffizien, Florenz: 1, 3, 7, 8, 10, 11, 17, 18; Courtauld Institute: 2; Nationalmuseum Lissabon: 4, 16; Kupferstichkabinett, Dresden: 5; nach Bartoli: 6, 14; Bibliotheca Vaticana, Rom: 9, 12, 15; nach Hülßen: 13