

CHRISTOF THOENES

VIGNOLAS „REGOLA DELLI CINQUE ORDINI“

Unter den Architekturtraktaten der Renaissance nimmt Vignolas „Regola delli cinque ordini“ in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein¹. Nur ein einziges, eng begrenztes Gebiet der Architektur wird behandelt, und auch dies unter einem höchst einseitigen Aspekt. Zwar hatte schon Serlio 1537 mit seinen „Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici“ den ersten Schritt zur Isolierung der Säulenlehre getan; doch war sein Buch als „Libro quarto“ eines umfassenden Lehrbuchs der Architektur konzipiert, dessen andere Teile dann ja auch sukzessive erschienen. Demgegenüber tritt Vignolas Säulenbuch von vornherein als Prototyp einer neuen, eigenen Gattung auf. Ist es überhaupt ein „Traktat“? Fortlaufenden Text enthält nur das knapp eine Seite umfassende Vorwort; im übrigen beschränkt sich der Autor auf Bildtafeln mit ein paar erläuternden Zeilen; sie enden zuweilen mit der (von Serlio entlehnten) Schlußformel „Il resto si vede“².

Die Tendenz zur Zuhilfenahme des Bildes läßt sich bis in die Anfänge der neuzeitlichen Architekturschriftstellerei zurückverfolgen. Wenn Alberti seinen Text ohne Illustrationen niederschrieb, so geschah dies wohl weniger in bewußter Nachahmung des Vitruv als vielmehr aus Mangel an geeigneten Reproduktionsmöglichkeiten: von Kopisten, denen man nicht einmal die korrekte Wiedergabe römischer Ziffern zutraute³, waren brauchbare Nachzeichnungen nicht zu erhoffen. Was Vitruv anging, so wußte man aus dessen eigenen Verweisen⁴, daß sein Werk ursprünglich von Zeichnungen begleitet war, und beklagte deren Verlust⁵. Die Folge war allerdings, daß die

ganze Architekturtheorie zunächst zur Domäne der Philologen wurde, deren Beschreibungen mehrdeutig blieben, wo ein paar gezeichnete Linien Klarheit gebracht bzw. zu klaren Entscheidungen genötigt hätten. Tatsächlich sind es nicht die Texte, sondern die Randzeichnungen in den Manuskripten Filaretos und Francesco di Giorgios, die uns verraten, wie weit die Nachfolger Albertis noch von einem echten Verständnis der vitruvianischen Terminologie entfernt waren⁶. Zum Motor des Fortschritts wurde auch hier der Buchdruck. Nur die älteste, von Giovanni Sulpizio besorgte Vitruv-Edition, zwischen 1483 und 1490 in Rom erschienen, blieb unillustriert⁷. Die anonymen Ausgaben von 1495/96 und 1497 haben je drei primitive Holzschnitte, die des Fra Giocondo von 1511, schon im Titel als „cum figuris“ angekündigt, bereits 136, darunter auch Abbildungen der drei griechischen Säulen (aber ohne die zugehörigen Gebälke). Die Ausbildung des Kanons der „fünf Ordnungen“ muß im Zug der Vitruvstudien Raffaels⁸ und Sangallos⁹ erfolgt sein; die geplanten Publikationen, in denen Text und Bilder, d.h. vor allem Aufnahmen der Monumente, zum ersten Mal als gleichwertige Elemente sich gegenüberstanden hätten, sind nicht zustande gekommen. Dafür haben wir Cesare Cesarianos skurrilen, mit zahlreichen Holzschnitten versehenen Vitruv-Kommentar von 1521. Fra Lutio von Casteldurante (Durantino) übernahm für seine 1524 erschienene Vitruvübersetzung die Holzschnitte Fra Giocondos; auf Cesariano griffen 1536 Caporali, 1543 und 1548 Walther Ryff (Rivius) zurück; neue Abbildungen brachten

da Sangallo glaubte, Vitruv habe bei der Überreichung seines Manuskripts an Augustus die Zeichnungen für sich behalten, damit die „ignoranti“ aus der Umgebung des Kaisers nicht in den Besitz seiner Geheimnisse kämen (A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Florenz 1875, II, 130).

6 Vgl. CH. THOENES, „Spezie“ e „ordine“ di colonne nell'architettura di Brunelleschi, in: *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, Firenze 1981, 459–469.

7 Zum Folgenden vgl. Dinsmoor, 58–61, mit ausführlichen Nachweisen. Zur Bibliographie der Vitruvausgaben grundlegend GIOVANNI POLENI, *Exercitationes Vitruvianae primae* ..., Padua 1739; B. EBHARDT, *Die zehn Bücher Vitruvs und ihre Herausgeber seit 1484*, Berlin 1918; Röttinger, 13 ff.

8 V. FONTANA/P. MORACHIELLO, *Vitruvio e Raffaello*, Rom 1975.

9 Bibliographie bei A. HORN-ONCKEN, *Über das Schickliche*, Göttingen 1967, 78 f., n. 153 f. Über die Rolle Peruzzis vgl. die Beiträge von H. BURNS und H. GÜNTHER in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, 24ème Colloque International d'Études Humanistes, Tours 1981 (im Druck).

1 Der folgende Text war ursprünglich als Einleitung zu einem von Wolfgang Lotz angeregten Reprint der Erstausgabe gedacht, wurde aber seinerzeit nicht termingerecht fertig; vgl. IACOMO BAROZZIO DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Riproduzione a cura della Cassa di Risparmio di Vignola, ed. Ch. Thoenes, Bologna 1974. Ein zweiter Aufsatz mit Kommentaren zu den einzelnen Tafeln ist in Vorbereitung.

2 Vgl. Meister von 1515 (s.u. Anm. 13): „reliqua ichnographici demonstrant“.

3 „Hic peto ex his, qui hoc nostrum opus exscribant, numeros, qui recensebuntur, non figuris sed nominibus Latinis litteris referant“ (VII, 6).

4 III, 4, 4 u. III, 5, 8.

5 „... per essere il Testo di Vitruvio difficile da capere, e massimamente promettendoci esso Authore la figura di questa nel estremo Libro, insieme con altre cose belle, il qual Libro non si truova“: Serlio IV (1537), fol. XXXVII (recte XXXIX) v. A.

Guillaume Philandrier (Philander) 1544, Jean Martin/Jean Goujon 1547, Cataneo 1554, Barbaro/Palladio 1556 und Bertano 1558. 1550 erschien Cosimo Bartolis italienische Übersetzung des Alberti, ebenfalls reich mit Holzschnitten illustriert.

Als Vorbild der „Regola“ kommt die Vitruv-Literatur dennoch nicht in Betracht: es handelt sich stets um fortlaufende Texte, die von Bildern nur begleitet werden. Der erste Autor, bei dem das Verhältnis sich umkehrt, ist Serlio: seine Bücher bestehen aus Bildtafeln mit – bisweilen freilich langen – Erläuterungen¹⁰. Das Gewicht der Holzschnitt-Illustrationen wuchs mit dem Schritt zum Folio-Format, vollzogen zuerst von Philibert de l'Orme in seinen „Nouvelles Inventions“ (1561, später zur „Architecture“ erweitert), gefolgt vom der „Règle générale“ des Jean Bullant (1564). Schon 1547 war in Nürnberg Walther Ryffs Säulenbuch erschienen, ein reines Tafelwerk, allerdings von bescheidenem Umfang – fünf von Serlio abgeleitete Holzschnitte, eine Textseite – und gedacht als Ergänzung zu Ryffs vom gleichen Verleger herausgebrachten „Vitruvius Teutsch“¹¹. Ein neuer großformatiger Buchtyp entwickelte sich in den fünfziger Jahren: auf nicht-illustrierte, in beweglichen Lettern gedruckte Textseiten folgt eine Reihe in Kupfer gestochener Abbildungstafeln; so Serlios in Frankreich zuerst publiziertes „Livre extraordinaire de architecture“ (1551) und Du Cerceaus „Livres d'architecture“ (1559 und 1561). In Rom hatte schon 1552 Antonio Labacco in seinem „Libro appartenente all'architettura“ Illustrationen und Begleittexte in Kupfer gestochen, nur zwei reine Textseiten noch in Lettern gesetzt. Dies ist der unmittelbare Vorläufer der „Regola“¹², die nur noch aus Kupfertafeln besteht und

damit zu einem Grenzfall zwischen Buch und Stichserie wird¹³.

Hieraus resultieren die eigentümlichen Unklarheiten in bezug auf Gestalt und Erscheinungsdatum der Erstausgabe, die die Forschung so lange beschäftigt haben¹⁴. Während ein in Lettern gedrucktes Buch von Auflage zu Auflage neu gesetzt wird, können von Kupferplatten über Jahrzehnte identische Abzüge hergestellt werden; andererseits ist mit Veränderungen der Platten zu rechnen („États“), auch kann die Gesamtgestalt des Werkes durch Weglassen oder Zufügen einzelner Blätter laufend verändert werden. Davon zu unterscheiden sind echte Neuausgaben aufgrund neu gestochener Platten, die die alten verdrängen, aber auch gleichzeitig mit ihnen produziert werden können. Was die Erstausgabe der „Regola“ angeht, wußte man lange Zeit nur, daß das Titelblatt (Abb. 1) weder Jahreszahl noch sonstige Druckvermerke trug; das Erscheinungsdatum war lediglich erschließbar aus einem 1562 datierten Brief, mit dem Giacinto Vignola ein Exemplar des Werkes – sicherlich eines der ersten überhaupt hergestellten – an den Herzog Ottavio Farnese schickte¹⁵. Strittig blieben Umfang und Inhalt der Erstfassung; erst genaue Vergleiche einzelner Exemplare führten auf einen Kernbestand von 32 Tafeln, die 1562 vorgelegen haben müssen¹⁶. Sie sind im Stil homogen bis auf die Beschriftung, die zwei oder drei verschiedene Hände erkennen

13 Insofern wären auch gestochene Vorlagenblätter in die Reihe der Vorläufer einzubeziehen. Bei HIND, *Early Italian Engraving*, Part II, finden sich Serien von Kapitellen, Basen und Gebälken von Giovanni Antonio da Brescia (vol. V, S. 52f., Nr. 57–61; vol. VI, pl. 563–65) und dem Meister von 1515 (vol. V, S. 286–289, Nr. 23–38; vol. VII, pl. 872–880). P. DREYER und M. WINNER, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin, in: *JbBerlMus* VI, 1964, 53–94 haben zuerst gesehen, daß die Nr. 36 u. 37 – zwei vollständige Schemata der ionischen und korinthischen Ordnung mit Maßen, lateinischer Terminologie und Erläuterungen zur Konstruktion – einer anderen, wohl späteren Hand gehören; die Art der Darstellung weist hier auf das 1550 erschienene Säulenbuch des Hans Blum voraus, das wiederum mit der „Regola“ manche Verwandtschaft zeigt (s. u. S. 356).

Die erste Gesamtdarstellung der Ordnungen (fünf waren laut Begleitschreiben Serlios geplant, nur die drei griechischen wurden ausgeführt) bringt die bekannte Serie von neuen Stichen Agostino Venezianos nach Serlio von 1528 (Bartsch XIV, S. 328f., Nr. 525–533; Dinsmoor 64f.; D. HOWARD, Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights, in: *BurlMag* CXV, 1973, 512–516). Über spätere Zustände und Kopien einzelner Blätter vgl. Dinsmoor l.c.; ferner Forßmann, Abb. 7f. (D. Hopfer, um 1540, u. H. S. Beham, 1543).

14 Zum Folgenden ausführlicher Thoenes, *Storia editoriale*.

15 A. RONCHINI, I due Vignola, in: *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, 3, 1865, 361–396; Faksimile in dem Anm. 1 zitierten Reprint.

16 Thoenes, 183ff.; Vorwort zum Reprint l.c.

10 Forßmann, 62: „Der erste Italiener, der auf die geniale Idee kam, Architektur in Bildern zu lehren.“ M. ROSCI, *Il Trattato di Architettura di Sebastiano Serlio*, Milano o. J. (1966), 4 zieht den geplanten Architekturtraktat Leonardos als Vorläufer in Betracht. Zur Bibliographie der Serlioausgaben vgl. Dinsmoor, Casali/Servolini, Mortimer, Fowler.

11 Röttinger, 22.

12 Zur Editionsgeschichte des Labacco-Traktats vgl. Ashby. Wie bei Vignola fehlt auch in der Erstausgabe Labaccos ein Verlagsvermerk; im Vorwort bezeichnet der Autor sein Buch als „impresso in Roma in casa nostra“ (fol. 2r). Da Labacco und Vignola 1559 gemeinsam als Architekten im Vatikanischen Palast tätig waren (Walcher Casotti 161f., 265–268), wäre auch eine verlegerische Kooperation denkbar. Beide Bücher finden sich häufig auf dem gleichen Papier gedruckt und zusammengebunden und sind auch von Lafréry gemeinsam vertrieben worden; vgl. dessen Lagerkatalog von 1572 und Nachlassinventar von 1581 in F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V*, La pianta di Roma Dupérac-Lafréry del 1577, Rom 1908, 44, 49, 59. Als Darstellung der römischen Monumente bildete Labaccos „Libro“ das gegebene Komplement zur „Regola“ (entsprechend Serlios Buch III u. IV). Über den Zusammenhang zwischen den Titelblättern s. u. S. 366.

1. Vignola, *Regola delli cinque ordini*, Titelblatt



läßt: die vorherrschende Normalschrift ist auf den Tafeln V und VI größer und dekorativer gestaltet; auf Tafel XXX–XXXII erscheint eine stark stilisierte Zierschrift mit Schnörkeln und Arabesken. Der Zustand der Platten wies bei keinem der von uns untersuchten Exemplare signifikante Unterschiede auf. Doch läßt der Text des Vorwortes erkennen, daß dieses in zwei Phasen entstanden ist; der letzte Abschnitt wurde, in kleinerem Schriftgrad, nachträglich angehängt¹⁷. Das gleiche gilt für die Erläuterungen architektonischer Fachausdrücke auf den Bildtafeln, denen man die spätere Einfügung bisweilen deutlich ansieht. Aufgrund dieser Beobachtungen konnten wir 1974 einen vor den genannten Veränderungen liegenden 1. Zustand postulieren; wenig später wurde ein entsprechendes Exemplar von Maria Walcher Casotti entdeckt und bekannt gemacht¹⁸.

Der Aufbau der 32blättrigen Urausgabe ist streng systematisch, doch bedürfen einige Einzelheiten der Erläuterung. Die ersten drei Tafeln enthalten das Titelblatt (unpaginiert), das Druckprivileg (II) und die Widmung an Alessandro Farnese, gefolgt vom Vorwort „Ai lettori“ (III). Jede der fünf Ordnungen wird nach einem fünfteiligen Grundschema vorgeführt: Kolonnade – Arkade – Arkade mit Piedestalen – Einzelformen von Piedestal und Basis – Einzelformen von Kapitell und Gebälk. Dementsprechend erscheinen auf Tafel IV–VIII die toskanische, IX–XIII die dorische Ordnung. Tafel XIV bringt als Zusatz einen Alternativ-Vorschlag für das dorische Kapitell und Gebälk. Bei der Ionica folgt auf die fünf Schema-Tafeln XV–XIX eine Zusatztafel XX mit Anweisungen für die Konstruktion der Volute des Kapitells. Die korinthische Ordnung umfaßt die Tafeln XXI–XXVI; die Zusatztafel XXV mit Details zum Aufbau des Kapitells ist vor die Kapitell-Gebälk-Tafel eingeschoben. Bei der Kompositordnung, deren Gesamtproportionen denen der korinthischen entsprechen, werden nur Piedestal/Basis und Kapitell dargestellt (XXVII–XXIX). Die Tafeln XXX–XXXII sind Spezialproblemen gewidmet (Figuralkapitelle, attische Basis, Entasis, Spiralsäule, Kranzgesims), die in den Umkreis des kompositen Stils gehören.

Aus dem Text zu Tafel XXXII geht klar hervor, daß diese als Abschluß des Werkes gedacht war: es schien Vignola passend, ein selbsterfundenes Kranzgesims „in ultimo di questa operetta“ erscheinen zu lassen. Doch

hatte er im Vorwort in Aussicht gestellt, „altre cose maggiori in questo soggetto“ folgen zu lassen, falls seine Arbeit günstige Aufnahme fände. Das war nun allerdings der Fall, und wir dürfen den Ansatz zu einer solchen Fortsetzung in vier oder fünf unnummerierten Tafeln sehen, die in manchen Exemplaren der Erstaussgabe auf Tafel XXXII folgen. Es handelt sich um vier Portale – je zwei aus Caprarola und dem Palazzo della Cancelleria – und, nicht in allen Fällen, einen Kamin aus dem Palazzo Farnese¹⁹. Für die Auswahl dieser Objekte sind verschiedene Motive denkbar. Es könnte sich um einen ersten Versuch des Künstlers handeln, durch die Publikation eigener Werke für seinen Nachruhm zu sorgen, eine Möglichkeit, von der spätere Traktatisten ja ausgiebig Gebrauch gemacht haben. Damit verbinden ließ sich eine Huldigung an den Patron Alessandro Farnese, der sich in dem Buch seines Hausarchitekten nicht ausreichend repräsentiert finden mochte (sein Name kommt nur in Widmung und Vorwort vor, der Hauptteil begnügt sich mit einigen Farnese-Emblemen²⁰ auf den Tafeln XI, XIV und XXXII). Tatsächlich waren Caprarola und die Cancelleria die beiden Bauten, an denen Vignola bis dahin für Alessandro tätig geworden war; auch der römische Familienpalast war nach dem Tode Ranuccios (1565) an Alessandro als Bauherrn übergegangen. Drittens könnte die Absicht Vignolas dahin gegangen sein, sein Buch systematisch im Sinne Serlios zu einer Darstellung der fünf „maniere de gli edifici“ zu erweitern. Darauf scheinen zunächst das Portal-Motiv²¹ wie auch die Fünzfzahl der neuen Tafeln zu deuten. Die beiden Caprarola-Portale wären als Exempla für den toskanischen (rustikalen) und den dorischen Stil zu verstehen, das Portal von S. Lorenzo in Damaso könnte die ionische Ordnung vertreten²². Aber das Cancelleria-Portal ist wieder dorisch^{22a}, und ein korinthisches Beispiel fehlt. Die Idee wäre also, wie auch immer geplant, nicht konsequent durchgeführt worden, und das Gleiche läßt sich von der graphischen Gestaltung, insbesondere von der Beschriftung der Tafeln

19 Näheres hierzu im kommenden zweiten Teil dieser Arbeit.

20 S. u. S. 358.

21 Zum besonderen Rang der „Porta“ als Bauaufgabe im 16. Jahrhundert vgl. Forssmann, 73 n. 54.

22 Es entspricht dem Portal von S. Maria dell’Orto und dem rückwärtigen Portal im Piano nobile von Caprarola, die beide einer ionischen Ordnung angehören; dazu paßt auch die Unterteilung des Moduls in 18 Teile (s. u. S. 354).

22a Cancelleria- und Caprarolaportal stehen hier für die beiden Varianten des Dorischen nach Taf. XIII/XIV; sie gehen, wie Hubertus Günter demnächst darlegen wird, auf die Anfänge der Hochrenaissance-Theorie zurück. Dies bestätigt die systematische Intention unserer Zusatztafeln.

17 S. u. S. 357.

18 Exemplar der Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz; M. WALCHER CASOTTI, Note vignolesche, in: *Arte in Friuli, arte a Trieste*, III, 1979, 55–60. Die dort gegebene Aufzählung der Veränderungen (58, n. 13) ist unvollständig; es fehlen die Tafeln, wo die Erläuterungen nicht am unteren Rand stehen, sondern direkt in die Abbildung eingefügt worden sind.

sagen. Sie tragen keine Nummern (und erscheinen deshalb von Exemplar zu Exemplar in verschiedener Reihenfolge), außerdem fehlen entweder die Texte (Caprarola Untergeschoß, S. Lorenzo) oder die Maße (Cancellaria, Kamin), oder diese sind nicht im Modulsystem der „Regola“, sondern in Palmi romani angegeben (Caprarola Hauptportal).

Andererseits sind die „Porte“ in dieser Form mit den Tafeln der Originalausgabe zusammen gedruckt worden (gleiche Wasserzeichen) und auch stilistisch nicht von diesen zu trennen. So drängt der Gedanke sich auf, daß wir es mit Material für eine erweiterte Neuauflage des Buches zu tun haben, die Vignola noch selbst in Angriff nahm, aber bei seinem Tode (1573) unfertig hinterließ. Seinen Erben wäre dann vor allem daran gelegen gewesen, eine solche Ausgabe schnell herauszubringen, auch wenn sie noch nicht vollendet war. Der Grund dieser Eile könnte ein Raubdruck der „Regola“ gewesen sein, der vermutlich nach Erlöschen von deren zehnjährigem Druckprivileg – also in Vignolas Todesjahr – auf dem Markt erschien und den Hinterbliebenen das Geschäft zu ruinieren drohte (Abb. 2)²³. Er unterscheidet sich von der Originalfassung nur durch das Fehlen des Privilegs; dafür wurde, nach entsprechender Änderung der Numerierung, zwischen das Vorwort und die toskanische Kolonnade eine Übersicht der fünf Säulenordnungen eingeschoben²⁴, so daß die Gesamtzahl von 32 Blättern erhalten blieb. Dies und die außerordentlich sorgfältige Arbeit des Nachstechers²⁵ haben bewirkt, daß die Kopie von der Forschung lange Zeit nicht als solche erkannt wurde²⁶. Beide Plattenserien lassen sich noch bis ins 17. Jahrhundert weiter verfolgen²⁷; die Geschichte der späteren



2. *Regola delli cinque ordini*, Nachdruck, Titelblatt

23 Exemplar der Bibliotheca Alessandrina, Universität Rom; beschrieben bei Thoenes, 184.

24 S. u. S. 358 ff.

25 Die Linienführung ist im ganzen etwas gröber, die Schraffuren meist weitmaschiger. Beim Vergleich der Titelblätter (Abb. 1, 2) fällt der Mangel an Lebendigkeit in den Gesichtern und die Blicklosigkeit der Augen auf. Kennmale des Nachstichs sind die veränderte Gestalt der Flügel der wappenhaltenden Putten und die weiß gebliebene rechte obere Ecke der Deckenkassetierung; bei detaillierter Betrachtung ergeben sich zahlreiche weitere Abweichungen. Die verschiedenen Schriften der folgenden Tafeln sind sehr genau nachgeahmt, doch ist der Duktus im ganzen unsicherer, weniger regelmäßig, die Buchstabengröße leicht reduziert; dadurch ergeben sich gelegentlich andere Zeileneinteilungen. Die fälscherische Absicht geht klar aus dem Text zu Tafel VIII hervor, wo ein Schreibfehler des Originals („acedente“ statt „antecedente“) mitsamt der dort erscheinenden Verbesserung kopiert wird.

26 Als Erstausgabe behandelt von G. GIOVANNONI, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, 2. Aufl. Rom 1935, 258; Walcher Casotti, I, 172–176; II, Abb. 4 u. 283–285.

27 Thoenes, 184.

Nachdrucke, Neubearbeitungen und Übersetzungen, die Vignola postum zu einem der größten Erfolgsautoren der Kunstliteratur machten, kann hier nicht mehr dargestellt werden²⁸.

28 Für die Nachdrucke des 16. Jh. vgl. Fowler, 281–307. Eine Ausgabe der Moskauer Akademie der Wissenschaften (1939), mir zugänglich in polnischer Übersetzung (Warschau 1955), führt im bibliographischen Anhang 242 Ausgaben in neun Sprachen auf. Die Zahl der italienischen Editionen wäre beträchtlich zu vermehren, da „der Vignola“ in Italien bis mindestens 1944 an den Architekturfakultäten als Lehrbuch benutzt wurde.

„Die fünf Säulenordnungen als das Um und Auf aller wahren regelmäßigen Baukunst“: mit dieser Formel hat Julius v. Schlosser den Inhalt der „Regola“ umschrieben²⁹. Sie enthält in konzentrierter Form alle Mißverständnisse, denen Vignolas Opus seit seinem Erscheinen ausgesetzt war. Zugrunde liegt die Assoziation von „Regel“ und „Ordnung“ zu einer Art Law-and-order-Komplex, der Vignolas Verhältnis zur Architektur bestimmt haben soll³⁰. Indessen ist „ordine“, synonym mit „maniera“, „genus“, „specie“ etc., hier zunächst ein Begriff der Logik und bedeutet nichts weiter als Art, Gattung oder Klasse³¹; die Säulen bzw. die Baustile überhaupt wurden nach bestimmten äußeren Merkmalen in „Ordnungen“ aufgeteilt wie etwa heute in der Zoologie die Säugetiere³². Und „regola“ bezeichnet im Cinquecento ganz allgemein eine Verfahrens-, speziell eine Konstruktionsregel, vor allem wenn sie in numerischen Relationen ausgedrückt werden kann³³. In diesem Sinne bedeutet „formare regola“, „trarne regola“ (sc. „da l'opere antiche“) etc. (Taf. III, IV u. passim)³⁴ die Aufstellung eines Proportionskanons, aufgrund dessen der betreffende Bauteil nachkonstruiert werden kann. Es geht also weder um „Reglementierung“ noch um „Ordnung“ der Architektur, sondern lediglich um ein Verfahren zur korrekten Proportionierung der fünf Säulenarten.

Damit wäre zugleich dem verbreitetsten und, wie sich zeigen wird, ältesten Mißverständnis der „Regola“ zu be-

gegen: Vignola habe mit ihr eine Art Musterbuch für die Detailbildung der Säulen, Gebälke und Postamente liefern wollen. In Wahrheit war diese Aufgabe mehr als zwei Jahrzehnte zuvor von Serlio gelöst worden, und Vignola konnte bei seinen Lesern dessen Kenntnis voraussetzen oder glaubte wenigstens dies tun zu können³⁵. Das Problem seiner Generation war die Anwendung des von Serlio gelieferten Apparats in der Praxis, und eben dafür hatte er – wohl selbst mehr oder minder autodidaktischer Serlio-Leser – sich ein neues Verfahren zurechtgelegt³⁶. In der Tat war das Lehrbuch Serlios, unmittelbar aus den Antikenstudien der Hochrenaissance hervorgegangen, für den Praktiker nur von beschränktem Nutzen. Was half die Aufstellung einer „regola generale“, nach der das Gebälk ein Viertel der Säulenhöhe erhalten sollte³⁷, wenn die zugehörigen Illustrationen je nach Vorbild wechselnde, zum Teil ganz abweichende Verhältnisse zeigten? Konsequenterweise hat Vignola es unternommen, die vereinzelt, rein empirisch ermittelten und nicht selten widersprüchlichen Faustregeln³⁸ Serlios zu einer einzigen³⁹, in sich stimmigen und universal anwendbaren „Regola“ zusammenzufassen, aus der alle Einzelvorschriften sich ableiten lassen und der auch die an den Monumenten gewonnenen Einzelmaße sich unterzuordnen haben⁴⁰. Nur diese Regel für die „distribuzione delle proporzioni“ hat er im Vorwort als eigenen Beitrag zur Theorie der Ordnungen in Anspruch genommen; die Formen selbst seien den längst bekannten klassischen Mustern nachgebildet.

29 J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, 366.

30 Dem daraus abgeleiteten Charakterbild Vignolas als des „vollendeten Regelmenschen“ hat einzig WÖLFFLIN mit merkwürdiger Bestimmtheit widersprochen (*Renaissance und Barock*, 4. Aufl. München 1926, 30); im übrigen herrscht die Ansicht Schlossers: „der eigentliche Schulmeister der Baukunst“ (l.c., 365). Zum Glück ist wenig bekannt, daß Vignola der Enkel eines deutschen Infanteriehauptmanns war (Danti, 1).

31 Vignola spricht im Titel von „ordini d'architettura“, also Arten von Architektur, als deren charakteristische „ornamenti“ er die Säulen, Gebälke und Piedestale behandelt. Erst der spätere Sprachgebrauch hat diese zu „den architektonischen Ordnungen“ („ordini architettonici“) hypostasiert.

32 Die heute gängige Auffassung, daß „durch die gleichmäßige Reihung von Säulen (oder Pilastern) Ordnung in den Bau gebracht werden sollte“ (J. JAHN, *Wörterbuch der Kunst*, 6. Aufl. Stuttgart 1962, 601), dürfte schwerlich vor dem späten 16. Jahrhundert nachzuweisen sein. Auf die Wortgeschichte kommen wir im zweiten Teil dieser Arbeit zurück.

33 Noch Ende 17. Jahrhunderts unterscheidet C. FONTANA, *Il Tempio Vaticano*, Rom 1694, 411 u. passim zwischen „delineazione“ (Zeichnung) und „regola“, d.h. einem numerischen Maßschema, das die Reproduktion der Figur in beliebiger Größe ermöglicht.

34 Wir zitieren im folgenden nur die Tafelnummern der Urausgabe.

35 S. u. S. 357 ff.

36 Und zwar zunächst nur für den eigenen Gebrauch, ohne Hinblick auf literarische Auswertung: „... una regola nella quale io mi acquetassi ... et questo solo per servirmene nelle mie occorrenze, senza aver posta in essa altra mira ... ch'io avessi l'animo molto lontano di doverla pubblicare“ (III).

37 „Io tuovo una regola generale, che l'altezza della colonna con la base e il capitello, si divide in quatro parti, e una d'esse si dà a l'architrave, fregio e cornice ...“: Serlio IV (1537), fol. XLVIII v.

38 So wäre Serlios Titel „Regole Generali ...“ sinngemäß zu übersetzen; vgl. etwa fol. XXXIX v: „et il tutto s'intende sempre per Regola generale, lassando sempre molte cose nell'Arbitrio del prudente Architetto“. Dagegen gilt bei Vignola eine „Regola generale“ ausnahmslos und allgemein: „in tutti li cinque ordini per regola generale ho osservato ...“ (VII, u. passim).

39 Der programmatische Singular wird durch die heute selbst in der Spezialliteratur eingebürgerten Rede von Vignolas „cinque regole“ in sein Gegenteil verkehrt.

40 Die errechneten Zahlen sind „richtiger“ als die durch unzuverlässige Maurer- und Steinmetzpraxis entstellten Monumente: „Se qualche minimo membro non havrà così ubidito intieramente alle proporzioni de numeri (il che avviene ben spesso dall'opera dei Scarpellini ...) questo l'averò accomodato nella mia regola ...“ (III).

So gesehen, verliert das Buch einiges von dem Stumpfsinn, der ihm üblicherweise nachgesagt wird⁴¹. Die fünf-fache Repetition der gleichen, extrem simplen Arkaden- und Kolonnadenmuster, scheinbar Ausgeburt ödester Pedanterie, soll in Wahrheit den Blick auf das lenken, was von Ordnung zu Ordnung sich *ändert*: die eingeschriebenen Zahlen; während Detailtafeln wie etwa die Alternativen zur Dorica (XIII, XIV)^{41a} das hohe Maß an Freiheit anschaulich machen, das die „Regola“ dem entwerfenden Architekten beläßt. Wiederholung war überhaupt nicht Vignolas Sache. Wenn sein Prosastil – nüchtern, unpersönlich und eben dadurch höchst charakteristisch für seine Person, vielleicht nicht weniger als seine architektonische Formensprache – einen Vorzug hat, so den der Ökonomie⁴²: jeder Schritt wird nur einmal erklärt, nichts repetiert, nichts in Worten umschrieben, was schon den Bildtafeln zu entnehmen ist. Dies gilt auch und gerade für den Grundgedanken des Buches, die „regola“ selbst: sie wird in Bild und Zahl demonstriert, aber nirgends als Lehrsatz ausformuliert. Die Absicht war, dem Benutzer die Lektüre langwieriger Texte zu ersparen: „in un occhiata sola senza gran fastidio di leggere“ (III) sollte alles verständlich werden. Da nun zumindest bei Vignolas kunsthistorischer Leserschaft dieser Erfolg nicht eingetreten ist, lassen wir einige Erklärungen folgen⁴³.

Der Versuch, die Proportionen der Ordnungen zu „regulieren“, läßt sich in der Architekturtheorie bis auf Alberti zurückverfolgen; er ist nicht zu trennen von der Idee der Säulenordnung überhaupt, die die Renaissance aus den Tempelstilen Vitruvs entwickelt hat. Ausgangspunkt war zunächst das Verhältnis von Säulenhöhe und -durchmesser; nach ihm ließen die Ordnungen sich in eine kontinuierliche, aus ganzen Zahlen gebildete Reihe bringen. Verbindlich wurde, nach den tastenden Versuchen des Quattrocento⁴⁴, der Kanon Serlios: Toscana 1:6,

Dorica 1:7, Ionica 1:8, Corinthia 1:9, Composita 1:10⁴⁵. Vignola hat dann unter Berufung auf Vitruv IV, 7 der Toscana 1:7 gegeben⁴⁶ und die folgenden Werte entsprechend erhöht bis auf die Composita, die bei ihm mit 1:10 der Corinthia gleicht. Die Probleme begannen mit dem Versuch, das Gebälk in die Regel einzubeziehen. Gab man ihm nach dem Vorschlag Serlios ein Viertel der Säulenhöhe, so erhielt man nur bei der Ionica noch einen ganzzahligen Wert (Säule 1:8, Gebälk 1:2); in allen anderen Fällen ergaben sich Brüche, und damit war auch die Gesamthöhe der Ordnung nicht mehr in ganzen Säulendurchmessern auszudrücken. Das Bild verwirrt sich weiter durch die Einführung des Piedestals. Serlio beschränkt sich hier auf die seit Alberti geläufige Proportionsreihe 1:1, $1:\sqrt{2}$, 2:3, 3:5 und 1:2, ohne dabei auf den Säulendurchmesser Bezug zu nehmen⁴⁷. So ergeben sich in jedem Fall inkommensurable Gesamtverhältnisse, die Wirkung ist notwendig disharmonisch, und der praktischen Anwendung innerhalb eines gegebenen Maßrahmens stellen sich kaum überwindbare Schwierigkeiten entgegen.

gekommen; Rusconi, 83 lehrt sogar variable Säulenproportionen innerhalb einer Ordnung, in Abhängigkeit von wechselnden Interkolumnien (nach Vitruv III, 3). Auch Albertis Versuch einer Systematik leidet noch an Widersprüchen, die der Übersetzer Bartoli tunlichst zu glätten versuchte. Ganzzahlige, kontinuierlich wachsende Proportionen für die drei griechischen Ordnungen (bei teilweise unkorrekter Bezeichnung) bringen zuerst Filarete und Francesco di Giorgio.

41 „Il più cretino dei trattati“, nach dem gesprächsweisen Urteil eines italienischen Kollegen; vgl. v. Schlosser, l.c.: „ganz formelhaft und blutleer bis zum Erschrecken ... die richtige Eselsbrücke des Architekturschülers und -freundes“.

41a S. o. Anm. 22a.

42 Abgesehen von der Widmung an Alessandro Farnese (III) mit ihrer selbst nach den Maßstäben des 16. Jahrhunderts outriert wirkenden Huldigungs-Rhetorik.

43 Einzig Forssmann, 132–134, gibt den Inhalt der „Regola“ richtig wieder, legt aber im Vergleich mit Serlio den Hauptakzent auf die veränderten Einzelproportionen von Säulen und Piedestalen (Tendenz zu „manieristischer“ Schlankheit) statt auf den Zuwachs an Systematik. Zutreffend auch die kurze Charakteristik bei Walcher Casotti, 99–109; ferner Walcher Casotti in Vita e Opere, 21 f.

44 Vitruv selbst liefert vielfach schwankende, auch mehrdeutig formulierte Angaben. Daher sind Vitruvianer strenger Observanz (Philibert de l'Orme, Barbaro) zu keinem festen Kanon

45 So etwa noch Vasari, s. u. Anm. 66. Von Serlio abhängig ist auch ein handschriftlich erhaltener Traktat über die fünf Ordnungen, der im 19. Jahrhundert als Werk Albertis galt: Bibl. Vat., Cod. Chigi VII 149; Editionen: A. BONUCCI, *Opere Volgari di Leone Battista Alberti*, Florenz 1843, VI, 377–387; H. JANITSCHKE, *Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877, 207–225; F. BORSI, *I cinque ordini architettonici e L. B. Alberti*, in: *Studi e documenti di architettura*, I, 1972, 57–130. Die Zuschreibung an Alberti, schon in der älteren Literatur widerlegt (vgl. Dinsmoor 62, n. 36), wird von Borsi nochmals umständlich bestritten. Siehe auch L. B. ALBERTI, *Opere Volgari*, ed. C. Grayson, III, Bari 1973, 430.

46 Ohne sich übrigens um die von Vitruv ebendort gegebenen Regeln für die Verjüngung der toskanischen Säule zu kümmern. Serlios objektiv verbesserungsbedürftige 1:6-Proportion erklärt sich aus der nachträglichen Anfügung der Toscana an den von Alberti/Francesco di Giorgio entwickelten Kanon (vgl. THOENES in *Kunstchronik* 1977, 62 f.). Serlio selbst (ed. cit., fol. VIIIr) entschuldigt sich mit dem Hinweis auf Vitruvs Kapitel über die Entstehung der Ordnungen (IV, 1, 6), wo es heißt, die ältesten (sc. dorischen) Säulen seien 6 Durchmesser hoch gewesen, entsprechend dem 6 Fuß hohen männlichen Körper; in seinen Holzschnitten stellt er beide Proportionen zur Wahl.

47 Ed. cit., fol. VIr (Abb. 5). Alberti hatte für Piedestale (arulae) unter Halbsäulen in der Außengliederung von Theatern ein Sechstel der Gesamthöhe der Ordnung (columnatio) vorgeschrieben (VIII, 7).

Vignolas Einfall war es nun, das Verfahren umzukehren und von den Gesamtmaßen auszugehen. Er legt vorab fest, daß in allen Ordnungen das Gebälk ein Viertel, das Piedestal ein Drittel der Säulenhöhe bekommen soll⁴⁸; mit anderen Worten, Piedestal, Säule und Gebälk verhalten sich bei ihm konstant wie 4:12:3. Der Entwurfsgang beginnt also mit der Aufteilung einer gegebenen Strecke (Gesamthöhe) in 19 Teile, von denen je 4, 12 und 3 den drei Hauptelementen zugeteilt werden⁴⁹; bei einer Ordnung ohne Piedestal werden nur 15 Teile gebildet, 12 für die Säule und 3 für das Gebälk. Der nächste Schritt ist die Proportionierung der Säulen selbst, d.h. die Festlegung ihres Durchmessers bzw. Halbmessers oder „Moduls“. Hier erst wird zwischen den Ordnungen differenziert. Nach dem von Vignola gewählten Schlüssel beträgt die Säulenhöhe jeweils 14, 16, 18 oder 20 Moduln; durch diese Zahl also muß man das zuvor ermittelte Säulenmaß – $\frac{12}{19}$ bzw. $\frac{12}{15}$ der Gesamthöhe – teilen, um die jeweils charakteristische Proportion zu erzeugen. Der Modul liefert dann das Grundmaß für die je nach Ordnung verschieden geregelte Bildung der Basen und Kapitelle⁵⁰; zur weiteren Detaillierung wird er nochmals unterteilt, und zwar bei der toskanischen und dorischen Ordnung in je 12, bei den anderen in je 18 „parti“⁵¹.

Der Benutzer der „Regola“ braucht nun diese Schritte nicht im einzelnen nachzuvollziehen. Der Modul läßt sich direkt errechnen, indem man die Gesamthöhe durch eine der im Text der entsprechenden Tafeln angegebene Schlüsselzahlen teilt – nämlich, in der Reihenfolge der Ordnungen, $22\frac{1}{6}$, $25\frac{1}{3}$, $28\frac{1}{2}$ oder 32 ⁵². Die Gesamtproportion 4:12:3 ergibt sich dann automatisch, ebenso wie die kontinuierliche Veränderung der Verhältnisse von

Ordnung zu Ordnung: wie die folgende Tabelle zeigt, wächst relativ zum Modul die Höhe des Piedestals jeweils um $\frac{2}{3}$, die der Säule um 2, die des Gebälks um $\frac{1}{2}$ – die Gesamthöhe mithin um $3\frac{1}{6}$, bzw. der Modul selbst nimmt von einer Ordnung zur anderen um das entsprechende Maß ab.

	Toscana	Dorica	Ionica	Corinthia	Composita
Gebälk	$3\frac{1}{2}$	4	$4\frac{1}{2}$	5	5
Säule	14	16	18	20	20
Piedestal	$4\frac{2}{3}$	$5\frac{1}{3}$	6	7	7
	$22\frac{1}{6}$	$25\frac{1}{3}$	$28\frac{1}{2}$	32	32

Konstant bleiben in allen Ordnungen ferner die Proportionen der Arkadenöffnungen – $1:2$ ⁵³ – und nach Möglichkeit auch die Dimensionen der Pfeiler: der mit einfachen Halbsäulen besetzte Pfeiler ist 3 Moduln, der mit Halbsäule und Piedestal 4 Moduln stark, bei der Dorica allerdings 5, da nur auf diese Weise das Öffnungsverhältnis von 1:2 zu bewahren ist⁵⁴. Im Konfliktfall rangiert also die Gesamtproportion der Arkade vor der der Einzelglieder, so wie ja überhaupt das System Vignolas auf dem strikten Vorrang des Ganzen vor seinen Teilen beruht: das absolut gesetzte Grundverhältnis von Säule, Piedestal und Gebälk gibt den Rahmen vor, dem das Detail einzupassen hat. Dies entspricht einer architektonischen Kompositionsweise, die stärker als die der Hochrenaissancegeneration auf die Entwicklung übergreifender, jedem Glied seinen „Stellenwert“ zuweisender Gesamtschemata gerichtet ist⁵⁵. Organisation von oben her gewinnt die Prärogative gegenüber dem sich abschwächenden Individualismus der Einzelform: in diesem, höchst mittelbaren Sinne käme das Wort vom „Zuchtmeister“ doch zu seinem Recht, so wie es nicht mehr als Zufall erscheint, daß Vignola im Milieu des sich formierenden Absolutismus, von den farnesischen Fürstentümern bis zur Krone von Spanien, seine bedeutendsten Auftraggeber fand.

Einen speziellen Kommentar erfordert Vignolas Gebrauch des Moduls. In der Architekturtheorie der Renais-

53 „L'altezza sarà doppia alla larghezza la quale è regola da osservare fermamente in tutti gli archi di simili ornamenti ogni volta gran necessità non si astringa“ (XVI). Auch für Rechtecköffnungen hat Vignola nach Möglichkeit diese Regel befolgt, so hier in den „Porte“, Taf. 33–36. Nur bei der Corinthia/Composita mit Piedestalen kommt es zu einem leicht überlängten Verhältnis (12:25): „et benchè passi li duoi quadri, in questo ordine si conviene per più leggiadria“ (XXIII).

54 Die Säulenstellung ist hier durch die Triglyphen des Frieses präjudiziert.

55 Vgl. THOENES in *Kunstchronik*, 1962, 158, 162 f.

48 „... in tutti li cinque ordini per regola generale ho osservato li pedestalli con suoi ornamenti dover essere la terza parte della sua colonna ... si come tutto l'ornamento di sopra ciò è architrave fregio et cornice ha da essere la quarta parte“ (VII).

49 „Dalla qual intelligenza et presupposto nasce questa gran facilità nell'operare, che avendo a fare qual si voglia di questi cinque ordini dopo che s'habbi terminato l'altezza che deve avere, questa si divide in diciannove parti ...“ (ibid.).

50 Gewisse spezifische Differenzen werden dadurch ausgeglichen, daß bei der toskanischen und dorischen Ordnung die unteren Listelli der Säulen mit zur Basis gezählt werden, bei den folgenden nicht. Die Höhe der Basis beträgt dann jeweils 1 Modul.

51 Bei den „ordini più gentili“ sind „più minute divisioni“ erforderlich (XV).

52 VI, XI, XVII, XXIII. Überraschend ist der für Corinthia und Composita angegebene Wert von 32, statt des zu erwartenden $31\frac{2}{3}$. Die Erklärung gibt Vignola auf Tafel XXIV: das Piedestal hat 7 statt $6\frac{2}{3}$ Moduln, weil sein Schaft auf diese Weise eine Proportion von genau 1:2 erreicht – also ein Relikt der absoluten Proportionen Serlios! Außerdem ist die größere „sveltezza ... molto conveniente a simil ordine“.

sance wird mit diesem von Vitruv abgeleiteten Terminus allgemein der untere Säulenhalmmesser bezeichnet, der das Maß für die übrigen Teile der Ordnung abgibt; so wird diese gleichsam additiv aus Moduln (und Bruchteilen davon) zusammengesetzt. Vitruv selbst war allerdings umgekehrt vorgegangen: bei ihm steht wie bei Vignola am Anfang ein Gesamtmaß – meist die Frontbreite des Tempels –, das in eine bestimmte Anzahl von gleichen Teilen – Moduln – zerlegt wird. Erst danach wird der Säulendurchmesser (*crassitudo columnae*) bestimmt, der zwei oder auch einen Modul betragen kann⁵⁶. Das Verfahren der „*commodulatio*“ – d.h. der Ermittlung des größten gemeinsamen Nenners der bei der Teilung entstehenden Brüche – hat Vitruv in allgemeiner Form am Beginn seines III. Buchs erläutert⁵⁷. Die berühmte Stelle ist in der Renaissancetheorie zum Ausgangspunkt weitgreifender Spekulationen über das Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen geworden, hat aber auf die Entwurfspraxis der Zeit vor Vignola kaum Einfluß gehabt. Einzig Antonio da Sangallo d. J. scheint sich intensiver damit auseinandergesetzt zu haben, doch ist das einschlägige Material noch nicht im Zusammenhang untersucht worden⁵⁸. Wie weit Vignola von diesen Versuchen Kenntnis besaß⁵⁹, wie weit er von anderer Seite an den Vitruvtext herangeführt wurde⁶⁰, kann hier nicht erörtert werden. Sein eigenes Interesse jedenfalls war auch hier rein dogmatisch: die „*regola*“ rechtfertigt sich weder historisch (durch Rückgang auf die Antike) noch metaphysisch (durch Übereinstimmung mit den Gesetzen des Weltbaus⁶¹), sondern

einzig durch Klarheit und Stimmigkeit in sich selbst, d.h. Brauchbarkeit für die Praxis.

Wo lagen konkret die Vorzüge des Modulverfahrens? Vignola selbst streicht als Hauptpunkt die Unabhängigkeit von den von Ort zu Ort wechselnden lokalen Maßsystemen heraus: man benutzt „*né braccia, né piedi, né palmi di qual si voglia luogo, ma solo una misura arbitraria detta modulo ...*“ (III). Tatsächlich war ja in der Renaissance das Studium der antiken Monumente und die Verständigung über die daraus abzuleitenden Normen vor allem durch die Vielzahl der gängigen Maßsysteme behindert worden, zumal die nicht-dezimalen Unterteilungen nur annäherungsweise Umrechnungen erlaubten. Folgerichtig konzentrierte die antiquarische Forschung sich seitdem auf die Ermittlung der antiken Originalmaße⁶², während der Dogmatiker Vignola in Vitruvs „*misura arbitraria*“ das ideale Medium zur Darstellung seiner Lehre fand⁶³. Für die Realisierung konnte dann, wie Wolfgang Lotz dargelegt hat, der Modul mit einem beliebigen Werkmaß gleichgesetzt, die Einzelmasse durch Multiplikation mit den Zahlen der „*Regola*“-Tafeln gewonnen werden⁶⁴. Der reale Verlauf des Entwurfsprozesses ist allerdings eher umgekehrt vorzustellen. Denn der Architekt, der ein Gebäude mit architektonischen Ordnungen zu dekorieren hatte⁶⁵, war ja in der Wahl des Moduls bzw. der Säulenstärke nicht frei. Er mußte vielmehr von der Höhe des zur Verfügung stehenden Wandfeldes – einer Fassade, eines Geschosses – ausgehen und den dazu passenden Säulendurchmesser *ermitteln*, und eben dafür bot Vignola die Lösung: mit Hilfe der Schlüsselzahlen der „*Regola*“ ließ jede Ordnung sich jedem gegebenen Höhenmaß anpassen⁶⁶.

56 Zwei Moduln: Dorica (IV, 3, 4); ein Modul: Tuscanica (IV, 7, wobei das Wort Modul nicht fällt), und programmatisch beim Eustylos (III, 3, 7).

57 „*Proportio est ratae partes membrorum in omni opere totoque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum ...*“ (III, 1, 1).

58 Vgl. einstweilen H. GIESS, Die Stadt Castro und die Pläne Antonio da Sangallos d. J., II, in: *RömJbKg*, 19, 1981, 85–140, bes. 108. Hubertus Günther weist mich auf weitere Zeichnungen hin: Uff. 948 A, 1238 A (Türentwürfe).

59 Auf Sangallo und seinen Kreis könnte ein Passus der Vorworts gemünzt sein, in dem Vignola die Unabhängigkeit seiner *Regola* von optischen Rücksichten verteidigt: „... se qualcuno giudicasse questa fatica vana ... atteso che secondo il parere di tutti, et massimamente di Vitruvio molte volte conviene crescere o scemare delle proporzioni dei membri delli ornamenti ... dove la vista nostra venghi ingannata ...“; folgt Hinweis auf den geplanten Perspektivtraktat, der dieses Problem behandeln werde. Die einschlägige Vitruvstelle (III, 3, 12) wurde von Sangallo ausführlich erörtert in der Zeichnung Uff. 826, r. u. v., die ich ebenfalls mit H. Günther diskutieren konnte.

60 Zur Frage der vitruvianischen Akademie und der Vitruvkenntnisse Vignolas s. u. S. 358 u. Anm. 83.

61 Nur als Nebeneffekt stimmiger Proportionen wird vermerkt, daß diese unseren Sinnen wohlgefallen, „*come bene provano li Musici nella loro scienza*“ (III).

62 Vgl. Philibert de l'Orme, V, fol. 131 rff. Fußmaße, die nur als antike verstanden werden können, schon bei Alberti I, 10 (Alte Peterskirche) und im sog. Raffael-Brief (RAFFAELLO SANZIO, *Tutti gli scritti*, ed. E. Camesasca, Mailand 1956, 60). Eine zusammenfassende Behandlung der Frage ist von Hubertus Günther zu erwarten.

63 Die Unabhängigkeit der in Moduli festgelegten „Symmetrien“ von jeweiligen Lokalmaß läßt sich auch aus Vitruv VI, 2, 5 herauslesen: „*Igitur statuendum est primum ratio symmetriarum ... deinde explicetur operis futuri locorum imum spatium longitudinis ...*“ Vgl. G. SOERGEL, *Untersuchungen über den theoretischen Architektorentwurf von 1450–1550 in Italien*, Phil. Diss. Köln 1957, München 1958, 25.

64 L. H. HEYDENREICH/W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, PelicanHist, Harmondsworth 1974, 267.

65 Wie Alberti spricht auch Vignola von „*quelli ornamenti antichi delli ordini*“ (III, u. passim).

66 Als springender Punkt der „*Regola*“ erkannt und herausgestellt von Vasari in einem, allerdings durch einen Druckfehler entstellten, Satz der 2. Auflage seiner *Viten*: „... Jacopo Barozzo da Vignola Architetto, il quale in un libro intagliato in

Die lakonische Art, in der Vignola seine Errungenschaft präsentiert, läßt wenig von der intensiven Gedankenarbeit erkennen, die ihr notwendig vorausgehen mußte. Dies wird deutlich im Vergleich mit dem 1550 in Zürich erschienenen Säulenbuch des Hans Blum, der im wesentlichen die gleichen Ziele verfolgte, aber auf halbem Wege stecken blieb⁶⁷. Wie Vignola geht Blum von den „Regole generali“ des Serlio aus. Die fünf Ordnungen werden in streng systematischer Abfolge auf 16 Tafeln mit erläuternden Texten vorgeführt, und zwar in rein dogmatischer, d.h. um historischen Differenzen unbekümmerter, allein auf die Praxis gerichteter Absicht. Vignolas entscheidenden Einfall, die Umkehrung des Proportionierungsgangs vom additiven zum divisiven Verfahren, hat Blum vorweggenommen, und doch ist es ihm nicht gelungen, ein rationales, auf alle fünf Ordnungen anwendbares System zu entwickeln. Die einzigen allgemein durchgehaltenen Regeln sind die von Serlio übernommenen Proportionen der Säulen und Piedestale; aber schon die Gebäuhöhen schwanken von einer Ordnung zur nächsten, ohne daß auch nur eine Tendenz erkennbar wäre. Dementsprechend ist das Verfahren für die Ermittlung der Einzelmaße (Säulendurchmesser, Piedestalhöhe etc.) von Ordnung zu Ordnung verschieden, und vor allem, der Leser muß es in jedem Fall Schritt für Schritt nachvollziehen – während in den Tafeln Vignolas der Wert in Moduln oder Partes direkt abgelesen werden kann.

Um so merkwürdiger mutet es an, daß Vignola darauf verzichtet hat, dem Benutzer der „Regola“ die Vorzüge seines Systems in einem Gesamtbild vor Augen zu führen. Wir haben versucht, das Versäumte nachzuholen, und nach seinem Verfahren die fünf Ordnungen auf eine Höhe gebracht (Abb. 3)⁶⁸. Wie zu erwarten war, bleiben

die Hauptverhältnisse einander gleich, während der Säulendurchmesser von Ordnung zu Ordnung kontinuierlich abnimmt. Zugleich bot das zeichnerische Experiment⁶⁹ Gelegenheit zu erproben, wie die „Regola“ als Entwurfshilfe tatsächlich arbeitet. Vignola hat ja großen Wert auf die durch seine Lehre bewirkte „facilità nell'operare“ (VII) gelegt, und die Kritik ist bis heute nicht müde geworden, dies nachzusprechen⁷⁰. Hier wäre aber zu unterscheiden zwischen der dem System tatsächlich eigenen logischen Klarheit und Simplizität und den Zeichen- oder Rechenoperationen, die seine Anwendung in der Praxis erfordert, also etwa der Teilung einer (in Palmi, Oncie und Minuti gegebenen) Strecke durch Zahlen wie $22\frac{1}{2}$ oder $25\frac{1}{3}$, oder der Multiplikation der dabei entstehenden Werte mit den Einzelmaßen der „Regola“. Sie sind in der Tat so mühsam, daß man sich doch fragen muß, ob Vignolas Hoffnung auf eine praktische Durchsetzung seiner Methode nicht einigermaßen wirklichkeitsfremd war. Wie weit er selbst in seinen Bauten sich an seine Regel gehalten hat, ist ohne exakte Vermessungen nicht zu entscheiden⁷¹. Ohnehin liegen die Differenzen, um die es geht, oft nur im Zentimeterbereich und damit schon weitgehend in der Zone material- und ausführungsbedingter Unschärfen. Das Vergnügen am bruchlosen Aufgehen der Rechnung („quanto ogni nostro senso si compiaccia in questa proportione“), das beim Betrachten der Tafeln sich einstellt, bleibt letztlich Selbstzweck.

Die Ambivalenz von Praxis und Theorie, pragmatisch-technischer und abstrakt-mathematischer, quasi zweckfrei spielender Vernunft⁷² ist kennzeichnend für die Architekturtheorie der Epoche überhaupt. Sie läßt sich verstehen als Reflex einer sozialgeschichtlichen Entwicklung, die, vom Autor undurchschaut, vor allem in der Rezep-

Rame ha con una facile regola insegnato ad aggrandire, e smi-
nuire secondo gli spazi de cinque ordini d'Architettura ...“
(G. VASARI, *Delle Vite* ..., Florenz 1568, II, 308; VasMil V,
432). Es muß natürlich heißen „gli spazi li cinque ordini“. Bezeichnenderweise hat keiner der späteren Herausgeber die Stelle emendiert. Vielleicht geht der Satz auf eine mündliche Information Vignolas zurück, die schon Vasari selbst nicht richtig verstand. Vasaris eigener Darstellung in der kunsttheoretischen Einleitung (VasMil I, 128–138) liegt noch das System Serlios zugrunde.

67 *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio, cum symmetria earum distributione conscripta per IOANNEM BLUOM* ... Tiguri MDL. Ausführlich gewürdigt und mit Serlio und Vignola verglichen von Forssmann, 75–79 u. 132–135.

68 Vergleichende Darstellungen der Ordnungen mit konstanter Höhe und wechselnden Säulendurchmessern begegnen zuerst in Vitruvkommentaren: Cesariano, 1521, IV, fol. LVIIIr; danach Caporali, 1536, IV, fol. 89r, und Ryff, 1548, IV, fol. CXXXIVr; ferner Martin, 1547, III, fol. 35 (gleich hohe Säu-

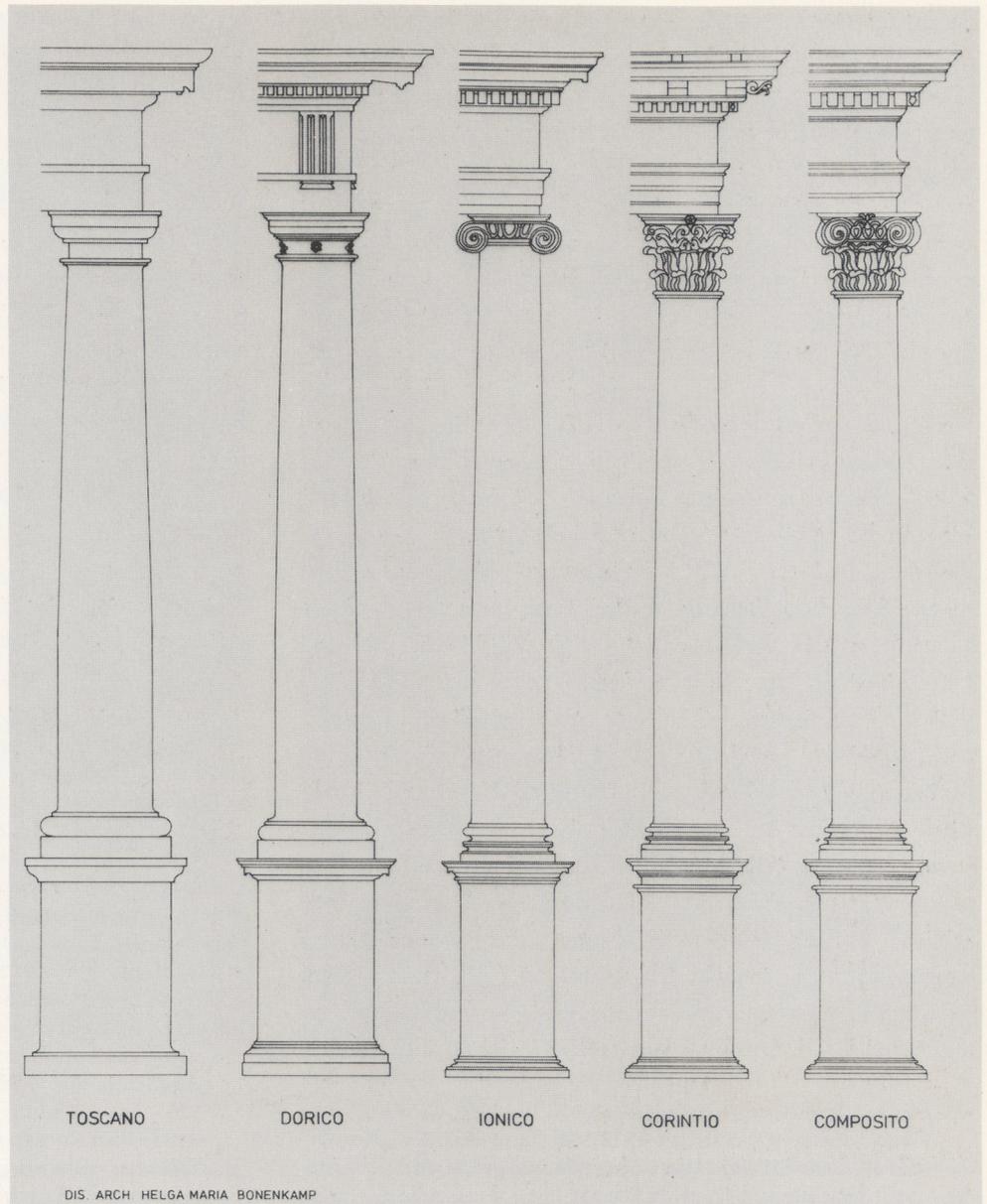
len, aber wechselnde Piedestale und Gebälke). Über Bramantes vatikanische Rundtreppe als Vorläufer vgl. THOENES in *Kunstchronik* 1977, 62f. Eine im Sinn unserer Zeichnung rektifizierte Darstellung des Systems Vignolas finde ich in einer „Regola“-Edition des 18. Jahrhunderts (Bologna 1736); ihr (französischer?) Prototyp wäre zu eruieren.

69 Für die Ausführung danke ich Frau H. M. Bonenkamp.

70 „... estrema limpidezza e semplicità ... così facile comprensione, anche per gli idioti (Laien)“: M. WALCHER CASOTTI in *Vita e Opere*, 21.

71 Nach den in der Literatur zugänglichen Aufnahmen finden sich exakt übereinstimmende Werte nur an den ionischen Pilastern der Fassade von Caprarola (mit Ausnahme des zu niedrigen Piedestals), den dorischen Elementen der Rundtreppe ebendort und der – apokryphen – Hoffront bei Piazza Navona (Walcher Casotti, I, 148f., II, Abb. 94–96; vgl. THOENES in *Kunstchronik* 1962, 157).

72 Vgl. hierzu H. EICHBERG, Geometrie als barocke Verhaltensform, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, IV, 1977, 17–50.



tionsgeschichte der „Regola“ deutlich wird. Wie das Vorwort zeigt, meinte Vignola selbst zunächst für Berufskollegen zu schreiben, die zwar nicht über besondere Geistesgaben verfügen mußten („mediocri ingegni“⁷³), wohl aber die Grundregeln des Metiers beherrschten: „Il mio intento è stato di essere inteso solamente da quelli che habbino qualche introductione nell’arte“ (III). Im letzten, später angefügten Absatz jedoch wird von einer ganz neuen Erfahrung berichtet: „Visto poi per esperienza come l’opera piace anco assai a molti Signori mossi dal gusto di poter intendere con pochissima fatica, l’intiero

dell’arte intorno questi ornamenti ...“ Nicht Praktiker also, sondern vornehme Dilettanten auf der Suche nach einem leicht faßlichen Bilderbuch waren es, die den Erfolg des Werkes begründeten und ihm zugleich eine neue Wirkungsdimension erschlossen^{73a}. Die im 16. Jahrhundert sich formierende Gesellschaft der Höfe⁷⁴ akzeptierte die architektonischen Ordnungen als Bestandteil eines neuen Verhaltenskodex; korrekt angewandt, garantierten

73 „Data tal facilità a questa parte dell’architettura ... ch’ogni mediocre ingegno ... potrà comprendere il tutto“ (III); nach Serlio, ed. cit., fol. Vr: „ogni mediocre ...“

73a Serlio hatte schon 1537 diesen Leserkreis direkt anvisiert: „... molti Gentil’homini de la nobilta, che pur non si dilettao, ma sanno di quell’arte quanto i migliori maestri“; folgen Elogen auf sämtliche in Betracht kommenden Fürstlichkeiten (ed. cit., fol. IIIr, Widmung an den Herzog von Ferrara).

74 Vgl. NORBERT ELIAS, *Die höfische Gesellschaft*, Bern 1969, und idem, *Der Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde., 2. Aufl. Bern 1969.

sie in der Baukunst die Überwindung der Barbarei, vergleichbar den guten Tischsitten im Bereich des täglichen Lebens⁷⁵. Vignolas Buch, als reines Fachmanual konzipiert, geriet damit zum Ferment eines umfassenden Zivilisationsprozesses, der, von Italien ausgehend, die ganze westliche Welt ergreifen sollte⁷⁶. Wie schon einmal zur Zeit der Römer, wurden die griechischen Tragformen, noch in ihrer banalsten, äußerlichsten Repetition, zu Signalen humanen Fortschritts⁷⁷ wie auch, und damit untrennbar verbunden, zum Modell sozialer Disziplinierung⁷⁸.

Vignola suchte der neuen Kundschaft entgegenzukommen, indem er seinen Tafeln die schon erwähnten terminologischen Erklärungen beigab – *contre cœur* vermutlich, da sie von der eigentlichen Doktrin der „Regola“ ablenken, mitunter auch das graphische Bild empfindlich stören. Das Vorgehen ist wieder vom Ökonomieprinzip diktiert: an der toskanischen Ordnung werden auf den Tafeln IV–VII die Hauptelemente bezeichnet, auf Tafel VIII die wichtigsten Einzelteile von Kapitell und Gebälk; von da an wird nur noch nachgetragen, was von Ordnung zu Ordnung hinzukommt⁷⁹. Übrigens hat Vignola, obwohl seit 1558 in Daniele Barbaros Vitruvedition eine kompetente und gründliche Erörterung der antiken Terminologie vorlag, sich damit begnügt, die Bezeichnungen Serlios⁸⁰ zu übernehmen, und zwar „in quel modo che à Roma vengono volgarmente nominati“, d. h. unter Weglassung der vitruvianischen Termini in Serlios italianisiertem Griechisch. Die Probleme selbständig zu diskutieren,

dürfte seine Vorbildung kaum ausgereicht haben. Ein an sich nebensächliches Detail zeigt die Grenzen seines Verständnisses auf: in Tafel IX führt er für das Plättchen am Fußende der Säule, unterhalb der Ausladung (Ablauf, Apophyge), den Terminus „*imo scapo*“ ein⁸¹. Dieses Wort steht aber bei Serlio wie bei Vitruv („*imus scapus*“) für das untere Ende des Säulenschaftes *oberhalb* der Ausladung, also an der Stelle, wo der untere Säulendurchmesser (= 2 Moduln) genommen wird; entsprechend bezeichnet „*sommo scapo*“, „*summus scapus*“ den oberen, kleinsten Durchmesser⁸². Die Verwechslung erlaubt den Schluß, daß der vitruvianische Kontext Vignola nicht geläufig war⁸³.

Zu den Kuriosa der „Regola“ gehört die Geschichte ihrer berühmtesten oder jedenfalls populärsten Tafel, die nach Art einer Musterkarte die fünf Ordnungen nebeneinanderstellt. Sie ist in allen Nachdrucken des Buches enthalten, nicht aber – wie sich bei den Vorarbeiten zum Reprint der Urausgabe herausstellte⁸⁴ – in den zu Vigno-

75 Das erfolgreichste Anstandsregelbuch der Zeit, Giovanni della Casas „Galateo“, erschien 1558 und hatte eine der „Regola“ sehr ähnliche Editions- und Übersetzungsgeschichte.

76 „Sehr bezeichnend ist es, daß sogar Peter der Große es seinem gewaltsam zum Westen bekehrten Volk aufnötigte“ (Schlosser l. c. in Anm. 28): er ließ es ins Russische übersetzen.

77 Vgl. Karl Borinskis Plädoyer für die „antike Baulüge“ der Renaissance (Das römische Bauideal und seine Folgen für die Welt): „Was davon geblieben ist, ... ist die *Humanisierung* unserer Städte und Wohnungen ... Es ist die Probe auf die Durchführung von Wohltaten, daß sie banal werden!“ (K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, I, 160f.). In der Tendenz ähnlich schon Jakob Burckhardts positive Neubewertung der „abgeleiteten“ Baustile der Römer und der Renaissance gegenüber der romantischen Vorliebe für die „echten“, „organischen“ Stile der Griechen und der Germanen: F. KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 2. Aufl. Stuttgart 1848, 659 ff.

78 Vgl. CH. THOENES, *Sostegno e adornamento*, zur sozialen Symbolik der Säulenordnung, in: *Kunstchronik* 1972, 343 f.

79 Für die „signori“ wird das Prinzip erklärt: „I membri quali sono comuni a più ordini, dopo che saranno notati una volta sola nel primo ordine che occorrerà, non se ne farà più menzione nelle altri“ (III).

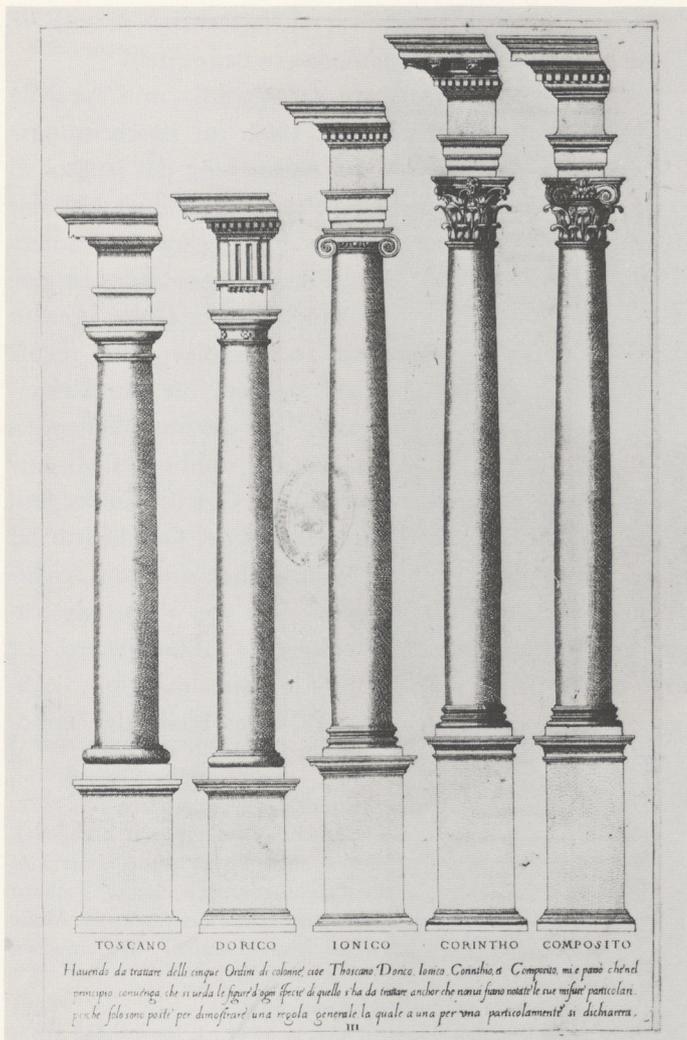
80 Ed. cit., fol. VIIr u. v, XXr u. v, XXXVIv, XXXVIIr, XXXIXr, XLVIIv, XLVIIIr.

81 „Alla base con l'imo scapo della colonna si darà un modulo, il fusto della colonna senza l'imo scapo si farà de moduli 14 ...“; vgl. auch XII: „B, imo scapo della colonna“. Serlio nennt das Plättchen richtig „quadretto“ oder „listello“; Barbaro, 88, erläutert: „quella parte dove termina il fusto della colonna, detta cimbria, o vero anulo o listello dell'Apophige“.

82 So, richtig, Vignola Taf. XXXI.

83 1547 trat Vignola an S. Petronio in Bologna als Vitruv-Kenner auf (vgl. R. TUTTLE in *RömJbKg* XVI, 1976, 217f.), doch ist seine in diesem Zusammenhang produzierte Zeichnung eines dorischen Gebälks als Kopie nach Serlio zu verstehen. Seine von Vasari und Danti bezeugte Tätigkeit für die vitruvianische Akademie war wohl eher untergeordneter Natur (VasMil VII, 106, Vita di Taddeo Zuccari; Danti 1 f.). Das schließt nicht aus, daß er dort für sein späteres Denken wichtige Impulse empfing (Walcher Casotti, 106). Das Hauptresultat der Akademie scheint der Vitruvkommentar Philanders gewesen zu sein; ihm ist – ohne Quellenangabe – die Anweisung zur Konstruktion der ionischen Volute auf Tafel XX der „Regola“ entnommen. Tolomei selbst hatte sich vor seinem Vitruvprojekt mit der lateinischen Metrik befaßt, deren „regole“ er exakt fixieren und auf die vulgärsprachliche Poesie angewendet sehen wollte (C. TOLOMEI, *Versi, et Regole de la nuova poesia toscana*, Rom 1539). Eine der führenden Persönlichkeiten der Akademie, Marcello Cervini, war zugleich der Förderer Palestrinas, dessen metrisch regulierte, auf Durchsichtigkeit des Satzes bedachte Kirchenmusik sich in mancher Hinsicht mit dem Werk Vignolas vergleichen ließe. Zu Tolomei und seiner Akademie vgl. Poleni (zit. Anm. 7), 59 ff.; weitere ältere Lit. bei L. S. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, II, Leipzig 1922, 187 f. Vgl. ferner M. STERZI, *Studi sulla vita e sulle opere di Annibale Caro*, in: *Atti della R. Deputazione della Storia Patria per le Marche*, III a serie, V, 1908, 75–199, bes. 90–97; C. SBARAGLI, *Claudio Tolomei*, Siena 1939, 70–77; P. PASCHINI, *Un cardinale editore: Marcello Cervini*, in: *Cinquecento Romano e Riforma Cattolica*, Rom 1958, 183–217, bes. 191; D. E. COFFIN, *Pope Marcellus II, and Architecture*, in: *architecture* IX, 1979, 11–29, bes. 13.

84 Das Folgende ausführlicher bei Thoenes, *Storia editoriale*.



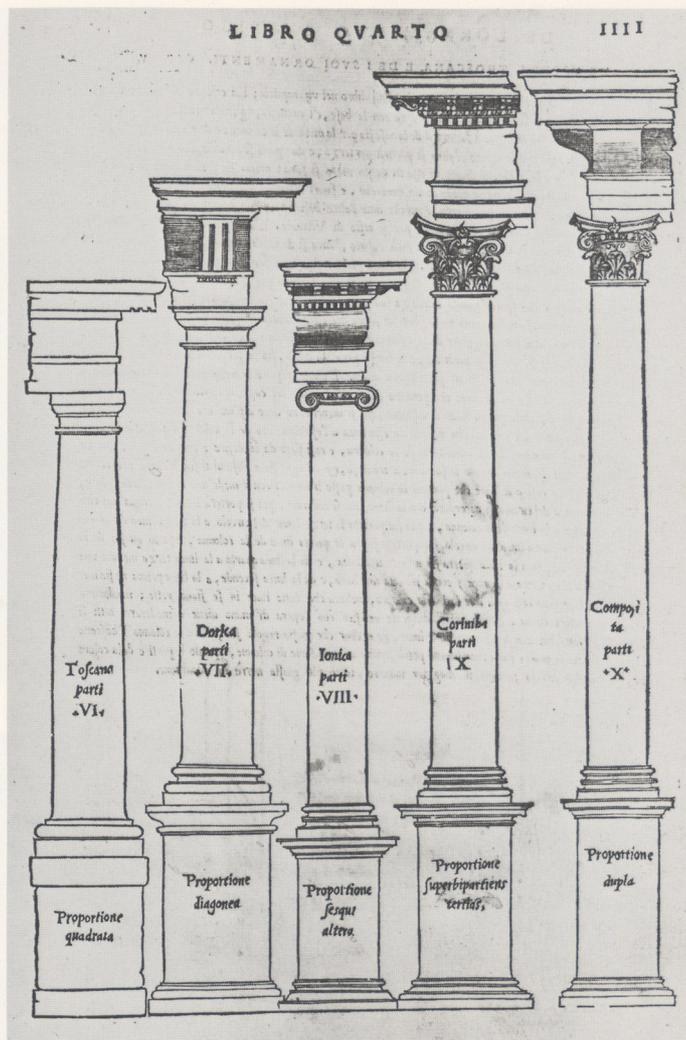
4. Regola delli cinque ordini, Nachdruck, Taf. III

las Lebzeiten hergestellten Exemplaren der Erstfassung. Offensichtlich hatte Vignola selbst nicht bedacht, was das Publikum von einem „Säulenbuch“ vor allem erwartete: eine rasche, mit einem Blick zu erfassende Information über das, was die „cinque ordini“ eigentlich *waren*. Diese Lücke füllte nun der schon genannte anonyme Nachdrucker, der um 1572 eine Kopie der „Regola“ auf den Markt warf⁸⁵. Seine Übersichtstafel (Abb. 4) fand nach entsprechender Abänderung der Blattnummern zwischen Vorwort und Toskanischer Ordnung Platz; da dafür das Druckprivileg wegfiel, blieb die ursprüngliche Zahl von 32 Tafeln erhalten. In Ermangelung eines Vignola-Originals nahm der Stecher sich Serlios Vergleichstafel „De le cinque maniere de gli edifici“ zum Vorbild (Abb. 5)⁸⁶. Der zugehörige Text, bei Serlio⁸⁷ eine umständliche Vorstel-

85 S. o. S. 351.

86 Ed. cit. fol. VIr.

87 *ibid.*, fol. Vv.



5. Sebastiano Serlio, Regole generali, 1537, fol. VIr

lung der fünf Säulen als „dramatis personae“ des Buches („ho voluto nel principio di questo libro imitare i Comici antiqui ...“), ist nach Art der „Regola“ auf drei Zeilen am Fuß der Seite zusammengeschrumpft; die Ichform täuscht Vignola als Autor vor, doch verrät der Kopist sich in den von Serlio übernommenen „th“ (Thoscano, Corinthio). Bezeichnend auch die Inkonsequenz in der Darstellung der Gebälke: Architrave und Frieße sind wie bei einer Verkröpfung beidseitig profiliert, allein die Gesimse brechen – offensichtlich aus Platzgründen – einseitig ab wie bei Serlio das ganze Gebälk. Das zwanglose Auf und Ab der Säulen, das dem Holzschnitt Serlios sein eigenümliches Leben verleiht, hat der Plagiator zum tristen Gänsemarsch geordnet, ohne damit zu einer wesentlichen Klärung des Bildes zu kommen. Natürlich fehlen die Proportionsangaben der Serlio-Tafel; aber auch die neuen Proportionen Vignolas – die eigentliche Doktrin des Buches – sind nicht richtig wiedergegeben, geschweige denn in ihrer Systematik dargestellt. Damit war das Mißver-



6. Federico Zuccari, Studie für das Titelblatt der *Regola delli cinque ordini*. Paris, Louvre

ständnis der „Regola“ vorprogrammiert; gleichwohl hat keine der späteren Ausgaben – auch die noch mit den Originalplatten Vignolas veranstalteten nicht⁸⁸ – auf die Fünf-Säulen-Tafel verzichtet. Es war der Mißerfolg des Lehrers Vignola, der seinen Erfolg als Bestseller-Autor begründete.

III

Das bis heute am wenigsten studierte, aber sicherlich merkwürdigste Blatt der „Regola“ ist das Titelblatt (Abb.1). Gedrängt und doch klar in der Komposition, phantastisch und zugleich trocken, umständlich, ja pedantisch noch im Capriccio, scheint es ein echtes Kind von Vignolas Muse. Doch ist der Entwurf nicht ohne fremde Mitwirkung zustande gekommen. Im Louvre liegt eine seitenverkehrte Vorzeichnung für Teile des Blattes

(Abb.6)⁸⁹; sie ist Federico Zuccari zugeschrieben, und der Zeichenstil gibt keinen Anlaß, das zu bezweifeln⁹⁰.

Mit den Brüdern Zuccari hat Vignola in Caprarola mehrfach zusammengearbeitet. 1562, im Erscheinungsjahr der „Regola“, wurde die Ausmalung des (später so genannten) Appartamento dei Prelati im Erdgeschoß des Palastes vollendet. Der runde Eingangsraum (camera tonda) trägt an der Decke ein Fresko Vignolas: es ist jene perspektivisch konstruierte Ringbalustrade, die Ignazio Danti in seinem Kommentar zu Vignolas „Due regole della prospettiva pratica“ als Beispiel für raumerweiternde Deckenmalerei analysiert⁹¹. In der anschließenden Sala di Giove malte Taddeo Zuccari, wohl unter Mitwirkung seines jüngeren Bruders, die Gewölbebilder mit Szenen aus der Kindheit Jupiters und der Geschichte der Ziege Amalthea⁹²; drei der Wände aber sind mit Architekturperspektiven geschmückt⁹³, die von Vasari als „cassamenti tirati dal Vignola, e coloriti da un suo genero, che sono molto belli e fanno parare la stanza maggiore“ charakterisiert werden (Abb.7, 8)⁹⁴. Dies bleibt der Topos

89 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 4477, unpubliziert. Maße 0,253 × 0,189 m (die Figuren maßgleich mit denen des Stichs); Feder, braune Tinte, braun laviert, im Mittelteil Spuren von Weißhöhlungen. Ich danke Richard Tuttle, der mich auf das Blatt aufmerksam machte; die Maße kontrollierte freundlicherweise Mme Domitilla d'Ormesson Peugeot, Paris.

90 Zu Federicos Zeichenstil vgl. Gere, 88 n. 1.

91 Danti, 86; Walcher Casotti, 45 f. u. 179 f.; I. FALDI, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, s.l. 1962, 15 f.

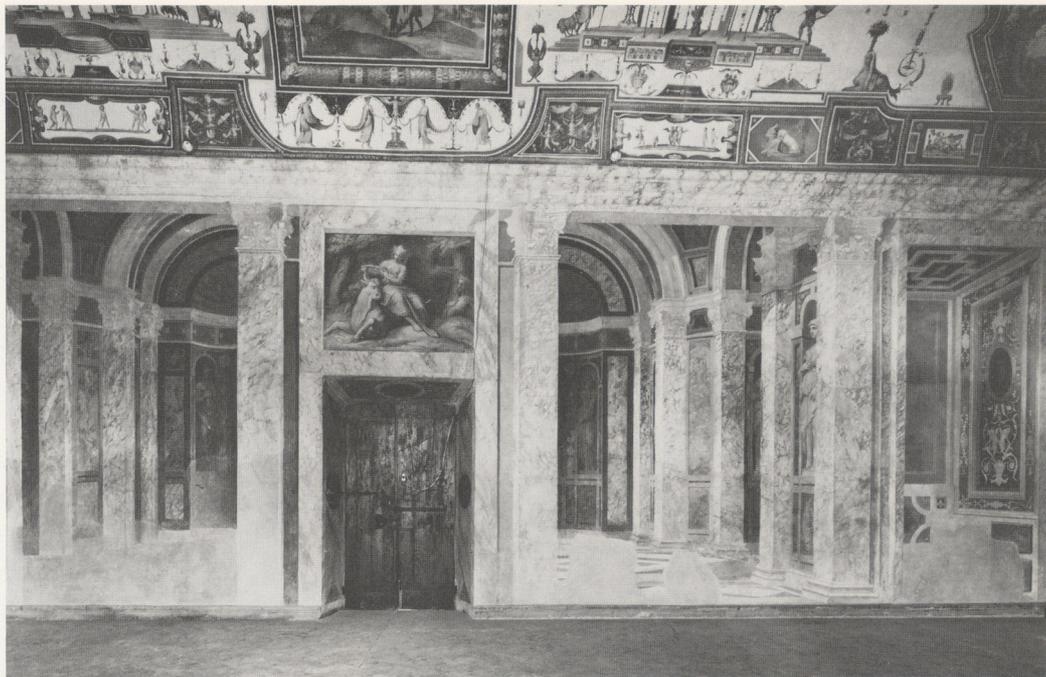
92 VasMil VII, 108 (s. auch Anm. 130). Die Mitarbeit Federicos ist nicht belegt, wird aber von Gere, 107–109, wahrscheinlich gemacht.

93 Auf alten Aufnahmen (vgl. Walcher Casotti, II, Abb. 66–68) stark beschädigt, neuerdings restauriert; die Dekoration der Fensterwand wurde ganz neu gemalt (auf Leinwand), ist aber in die Literatur schon wieder als Originalfresko eingegangen (J. RECUPERO, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Florenz 1975, 16 f.). Über den ursprünglichen Zustand habe ich nichts ermitteln können.

94 VasMil I. c.; vgl. Danti, vorletzte Seite: „Nè contentandosi il Barozzi di essersi immortalato con la stupenda Architettura di quella fabbrica, volse ancor mostrar in essa qualche saggio delle sue fatiche di prospettiva, tra le belle pitture di Messer Taddeo, e Federico Zuccari. Onde havendo fatto i disegni di tutto quello, che in simil materia occorreva, vi colori molte cose di sua mano ...“ Vgl. auch Walcher Casotti, 50 u. 179 f. Faldi, 16, läßt die Frage der Autorschaft offen. Für Vignola sprechen, außer den zitierten Quellen, die komplizierte Perspektivkonstruktion vor allem der Längswand und die Details der Architektur: Kompositkapitelle gleich denen der Palastkapelle, das Gebälk zwischen Kapitell und Bogen reduziert auf den Architrav, wie in S. Andrea in Via Flaminia, in Caprarola (Treppenhaus und obere Hofloggia), am Tabernakel von Fara Sabina u. a. m. Der an der Längswand dargestellte Raum ähnelt Bramantes damals noch stehender Kirche S. Biagio alla Pagnotta; das Dekorationsschema der Schmalwände ist von Va-

88 Vgl. Thoenes, 184.

7. Caprarola, Sala di Giove,
Längswand



8. Caprarola, Sala di Giove,
nördliche Schmalwand



saris Sala dei Cento Giorni (Fensterwand) abgeleitet. Als Dekorationsmotiv speziell in Villen- und Gartenpalästen haben gemalte Säulenprospekte eine alte Tradition: vgl. die Fresken im vatikanischen Belvedere Innozenz' VIII. und Alberti IX, 4: „In crustationibus parietum nulla picturae coniectatio erit gratior atque spectatior, quam quae lapideas columnationes exprimat“. D.R. COFFIN, Pope Innozenz VIII and the Villa Belvedere, in: *Studies ... in Honor of Millard Meiss*, New York 1977, I, 88–97. Als unmittelbares Vorbild Vignolas, auch für die Nischenfiguren, kommt Peruzzis Sala delle Colonne in der Farnesina in Frage.

ihrer Beschreibung auch in der späteren Guidenliteratur⁹⁵; nirgends dagegen ist von den Figuren die Rede, die in den Nischen der Architekturprospekte stehen, zum Teil auch hinter ihren Pfeilern verschwinden. Sie stam-

95 Vgl. die Reisebeschreibung Gregors XIII. von 1578, zit. bei Walcher Casotti, 180; L. SEBASTIANI, *Descrizione e Relazione istorica del Nobilissimo, et Real Palazzo di Caprarola*, Rom 1741, 21f. (mehrere Auflagen); ähnlich noch Walcher Casotti:



9. Federico Zuccari, Figurenstudie. Paris, Louvre

men sicherlich nicht von Vignola⁹⁶; eher möchte man sie Federico Zuccari zutrauen, an den auch das Kolorit des Ganzen erinnert. Die Steifheit der Haltung, das starre Gesicht und die Art der Draperie finden sich recht ähn-

„... caratterizzato in modo così vario ... da dare veramente l'impressione di una vasta spazialità“ (l.c., 50). Zur Gattung der „casamenti“ im 16. Jahrhundert vgl. SCHWAGER in ZKG XXXI, 1968, 267.

96 Zu Vignolas eigenem, etwas zähflüssigem Figurenstil vgl. den Marmortisch der Metropolitan Museums New York (O. RAGGIO, *The Farnese Table, a rediscovered work by Vignola*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1959, 213–231), und den Kamin Abb.19; ferner R. Tuttle, l.c. Anm. 83, 215f. („a certain characteristic inelegance“).

lich in einer auch motivisch verwandter Zeichnung aus Federicos von Taddeo beeinflusster Frühzeit (Abb. 9)⁹⁷.

Der Zusammenhang zwischen Freskenzyklus und Titelblatt zeigt sich am klarsten in den Figuren der nördlichen Schmalwand, von denen drei architektonische Instrumente tragen: Zirkel, Quadrant⁹⁸, Lot und Winkel (Abb.10, 11)⁹⁹. Handelt es sich um das Vorbild oder aber um ein Derivat unseres Titelblattes? Hier kommt es auf die exakte Bestimmung des Ausführungsdatums an. Nach den von L. Partridge aufgefundenen Dokumenten¹⁰⁰ waren Zuccaris Deckenbilder im Appartamento dei Prelati vom 20. Februar 1561 bis zum 15. Januar 1562 in Arbeit. Für die Wandfresken, die weder inhaltlich noch formal mit den Gewölben zusammenhängen, ergibt dies allenfalls einen Terminus post quem; doch haben wir einen im Juni 1562 datierten Brief Vignolas an Kardinal Alessandro, in dem er meldet, er sei mit „la prospettiva della sala“ beschäftigt¹⁰¹. Aus dem Singular hat Walcher Casotti geschlossen, es müsse sich um die Balustrade des Rundraums handeln¹⁰², doch kann der Ausdruck „salla“ nur auf die Sala di Giove bezogen werden¹⁰³. Am 12. Juni aber hatte Giacinto Vignola bereits ein Exemplar der „Regola“ an den Herzog Ottavio gesandt¹⁰⁴. Das Titelblatt muß also fertig gewesen sein, ehe die Fresken entstanden. Die Kooperation der beiden Künstler hat man sich wohl so vorzustellen, daß Vignola in beiden Fällen den architektonischen Rahmen gezeichnet, Zuccari die Figuren hineingesetzt hat. Diese sind ja auch das ausschließliche Thema des Louvre-Entwurfs, der ein schon anderwärts ausgearbeitetes architektonisches Schema voraussetzt; ausgeführt wurden hier also nur die beiden Nischenfigu-

97 Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 4472; J. GERE, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Musée du Louvre, LXIIe Exposition du Cabinet des Dessins, Paris 1969; Nr. 52. Vgl. auch die spätere Zeichnung ibid. Nr.84, Inv. Nr. 4514 (Allegorie der Architektur, Skulptur und Malerei).

98 S. u. Anm. 138.

99 Die Figuren der Längswand haben keine Attribute; an der Südwand trägt eine Hammer und Meißel (?), eine andere Palette und Pinsel, eine einen kurzen Stab. Die Einzelheiten sind nach der Restauration mit Vorsicht zu beurteilen.

100 Diss. Harvard 1969, unpubliziert; vgl. Gere, 22 u. 106f.; L. PARTRIDGE in *ArtBull* LII, 1970, 82 n. 4.

101 „Così como sia fornito la prospettiva della sala, mi mettero [= metterò] a fare il disegno [per la chiesa di Capodimonte], et vero [= verrò] quando piazza a V. S. ia Ill.ma“. G. FREGNI, *In ricordo di Jacopo Barozzi detto il Vignola*, Modena 1907, 18f.; R. Tuttle in *Vita e Opere*, 173.

102 Walcher Casotti, 179.

103 Der Rundraum heißt im allgemeinen „camera“, auch „stanza“.

104 S. o. Anm. 15.



10. Caprarola, Sala di Giove, nördliche Schmalwand, Detail



11. Caprarola, Sala di Giove, nördliche Schmalwand, Detail

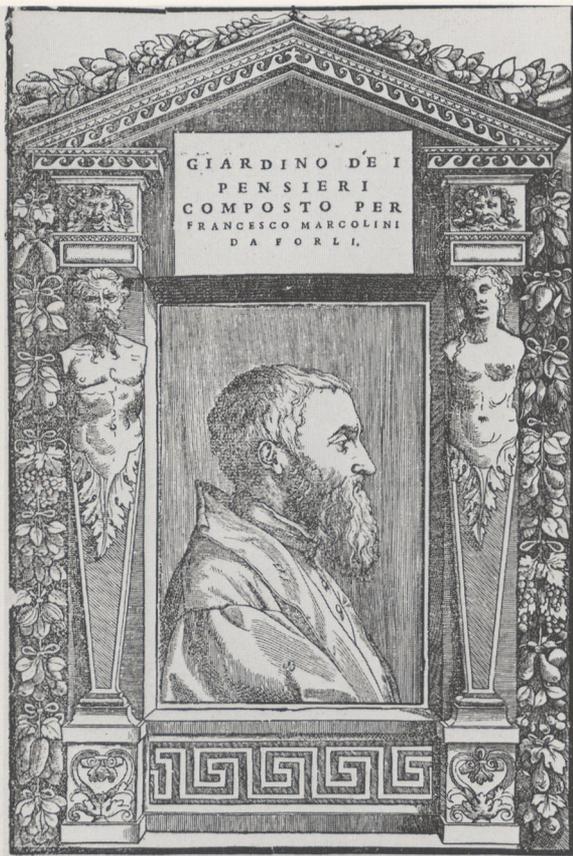
ren und die – an Perino del Vaga anknüpfende – Gruppe der wappenhaltenden Putti¹⁰⁵. Im freigelassenen Mittelfeld wurde die Puttengruppe noch einmal variiert.

Keine Vorzeichnung haben wir für das eindrucksvolle Bildnis Vignolas, das im Mittelfeld des Titels erscheint. So kann nur vermutet werden, daß es gleichfalls auf Federico, vielleicht auch auf den als Porträtisten erfahreneren und bedeutenderen Taddeo Zuccari zurückgeht. Für Haltung und Anordnung der Figur lassen sich im Werk der Zuccaris leicht Parallelen finden (Abb. 12). Der sonderbar quattrocentesk anmutende glatte Rahmenausschnitt hat Vorbilder in der zeitgenössischen Buchkunst, wie ein Blatt aus dem verbreiteten Gesellschaftsspielbuch „Le sorti“ des venezianischen Druckers Francesco Marcolini

105 Vgl. die von K.T. PARKER veröffentlichte Zeichnung Perino del Vagas im Ashmolean Museum, Oxford: *Old Master Drawings*, XI, 1937, 42, Taf. 38. Weitere Beispiele bei R. HARPRATH, *Paul III. als Alexander der Große*, Berlin 1978, passim. Ein Nachfolgebeispiel, offenbar von Vignolas Titelblatt inspiriert, am Grabmal des Kardinals Giov. Girol. Albani, † 1591, in S. Maria del Popolo, von Giov. Ant. Paracca.



12. Rom, Pal. Zuccari, Sala Terrena, Bildnis Federico und Taddeo Zuccari



13. Francesco Marcolini, *Le ingeniose sorti*, 1550, Titelblatt (Rückseite)

zeigt (Abb. 13)¹⁰⁶. Es ist aus zwei Holzstöcken gedruckt: das Rahmenwerk stammt aus dem Erstdruck von Serlios „Regole generali“, den Marcolini 1537 herausgebracht hatte (Abb. 14)¹⁰⁷, das Autorenbildnis wurde nachträglich eingepaßt. In der Erstaussgabe der „Sorti“ (1540)¹⁰⁸ ist es etwas kleiner und sitzt entsprechend locker in seinem Rahmen, in der hier abgebildeten Fassung von 1550 füllt es diesen voll aus, so daß der Porträtierte nun unmittelbar „hinter“ der Ädikula zu sitzen scheint. Der aufgestützte Arm des Vignola-Porträts bringt den Illusionseffekt dann vollends zur Geltung^{108a}.

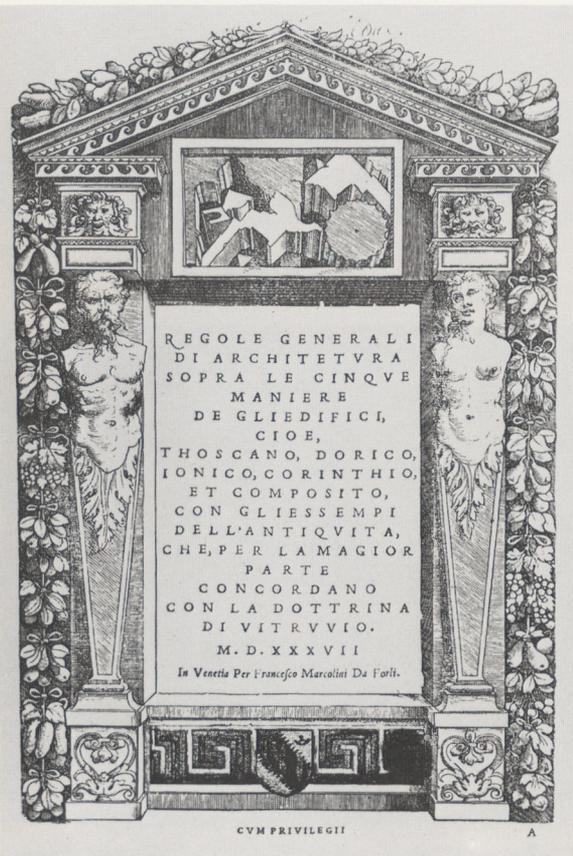
Serlios Titelblatt von 1537 ist mit seiner Ädikula, seinem Hermenpaar und den prachtvollen Fruchtgehängen für die Entwicklung der Gattung ebenso richtungweisend

106 FRANCESCO MARCOLINI, *Le sorti intitolate Giardino dei Pensieri*, Venedig 1550 (Mortimer II, Nr. 280; vgl. auch Casali/Servolini, Nr. 54 u. 78).

107 Mortimer II, Nr. 471; zur weiteren Verwendung vgl. Dinsmoor, 66 f., n. 61.

108 Mortimer II, Nr. 297.

108a Für die Zuschreibung an Zuccari könnte, worauf Hans Ost mich aufmerksam macht, auch die auffallende Ähnlichkeit mit zeitgenössischen *Malerselbstbildnissen* wie dem des Lambert Lombard (oder Frans Floris?) in Lüttich sprechen: M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, XIII, Leyden/Brüssel 1975, 111, Taf. 56 f. S. u. Anm. 118 a.



14. Sebastiano Serlio, *Regole generali*, 1537, Titelblatt



15. Leon Battista Alberti/Cosimo Bartoli, *L'architettura*, 1550, Titelblatt



16. Francesco Salviati, Titelblatt-Entwurf. Windsor Castle
(by gracious permission of Her Majesty the Queen)



17. Antonio Labacco, *Libro appartenente all'architettura*,
1567, Titelblatt

geworden wie sein literarisches Werk¹⁰⁹. Vor allem das Ädikula-Motiv erwies sich als zukunftsreich. Es kehrt wieder in den beiden künstlerisch interessantesten Titelblatt-Entwürfen der Jahrhundertmitte, von Giorgio Vasari und Francesco Salviati. Vasaris bekannte Zeichnung¹¹⁰ hat zuerst für die Alberti-Übersetzung Cosimo Bartolis (1550) als Titel gedient (Abb. 15), ist dann aber

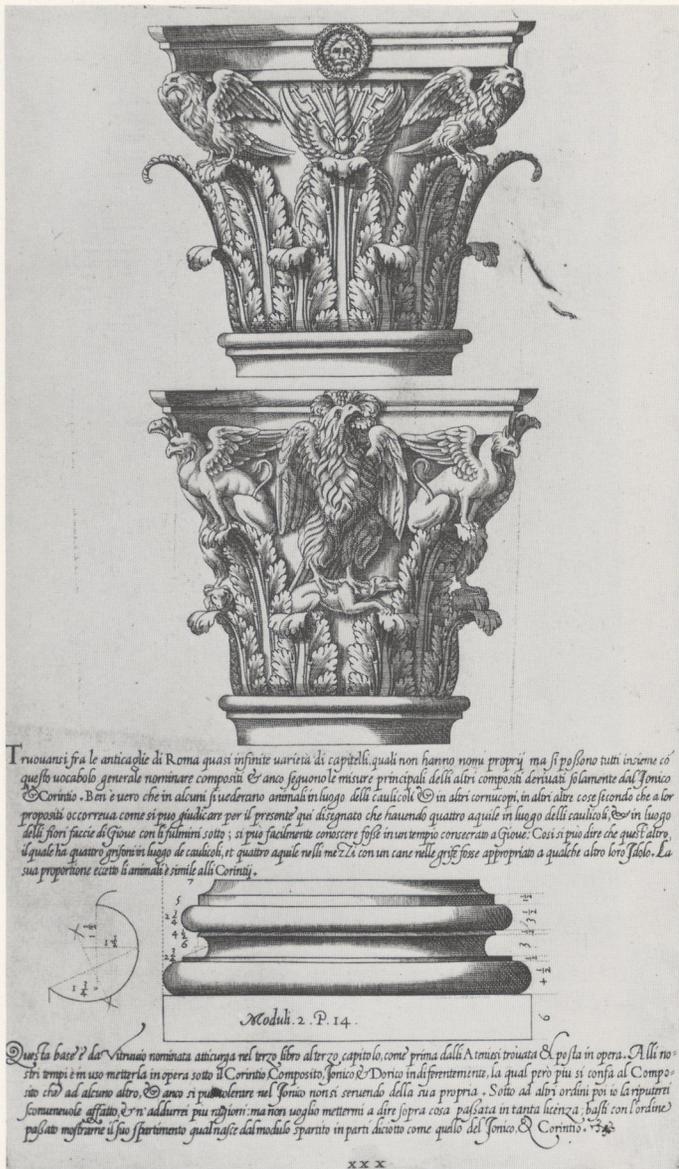
von deren Verleger Lorenzo Torrentino auch für andere Bücher verwendet und von anderen Druckern nachgeahmt worden¹¹¹. Bei Salviati (Abb. 16)¹¹² wird die Ädikula als Hauptmotiv herausgestellt; auf ihrem Giebel sitzen, statt der Frauengestalten Vasaris, michelangeleske Ignudi, gleich ihren Vorbildern an der sixtinischen Decke mit dekorativen Aufgaben beschäftigt. Der Auftraggeber war

109 „A landmark in the evolution of bookmaking“, Dinsmoor 66. Vorformen der Ädikula finden sich in der italienischen Buchkunst seit dem Ende des 15. Jh.; vgl. F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Mailand 1969.

110 Uff. 394 Orn.; vgl. Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, XV: *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno*, Catalogo a cura di P. BAROCCHI (u. a.), Florenz 1963, S. 36, Nr. 32. Zur Ikonographie: A. F. JOHNSON, *A Catalogue of Italian Engraved Title Pages in the 16th Century*, Oxford 1936, S. IX f.; danach W. PRINZ in *Il Vasari*, XXI, 1963, 1; neues Quellenmaterial wird CH. DAVIS in *Flor Mitt* 1980 veröffentlichen. Für freundliche Hinweise bin ich Julian Kliemann zu Dank verpflichtet. Vgl. jetzt J. KLIEMANN in *Giorgio Vasari, Catalogo della Mostra Arezzo 1981*, Firenze 1981, 149 f.

111 Bei Torrentino: PAUSANIAS, *Veteris Graeciae descriptio*, trad. R. Amaseo, 1551 (Mortimer II, Nr. 364) und G. P. VALERIANO, *Hieroglyphicorum, ex sacro Aegyptiorum literis* ..., 1556 (ibid. Nr. 511). Ein seitenverkehrter, leicht veränderter Nachschnitt in Bartoli/Alberti, Venedig 1565; BARTOLI, *Del modo di misurare*, Venedig 1572; und Barbaro/Vitruv, Venedig 1584; ein seitenverkehrter Nachstich von Mario Rota mit einem Porträt des Cosimo Medici in BARTOLI, *Discorsi storici*, Venedig 1569 (Johnson, Taf. VI); ein seitenrichtiger Nachschnitt in S. AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, Florenz 1580.

112 Windsor Castle, Inv. Nr. 19243. A. E. POPHAM/J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries*, London 1949, 327 f., Nr. 897 (Zuschr. Ph. Pouncey, datiert 1558, wohl in Unkenntnis der Arbeit Ashbys); I. HOFMEISTER CHENEY, *Francesco Salviati*, New York Univ., Ph. D., 1963, Univer-



18. Vignola, *Regola delli cinque ordini*, Taf. XXX

Antonio Labacco, dessen „Libro appartenente all'architettura“ 1552 erschien (Abb. 17)¹¹³. Es muß Vignola als unmittelbares Vorbild vor Augen gestanden haben¹¹⁴.

Labacco hat der Ädikula erstmals eine reguläre Ordnung mit Säulen und voll ausgebildetem Gebälk gegeben;

city Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan, II, 630. Zum Vorkommen seitenrichtiger Stichvorzeichnungen vgl. K. HARPRATH, *Italienische Zeichnungen aus eigenem Besitz*, Staatliche Graphische Sammlungen München, 1977, 13f. u. 16f. Gegen eine Nachzeichnung sprechen einige Varianten: bei der linken Figur fehlt noch die Meßlatte, bei der rechten erscheinen rechte Hand und Quadrant in abweichender Position.

113 Über die Beziehungen Salviati-Labacco vgl. VasMil VII, 13f. Zur Editions-geschichte des „Libro“ und den Fassungen seines Titelblattes s. Ashby, insbesondere die Tabelle 308f.

114 S. o. Anm. 12.

es ist die Dorica der Basilica Aemilia, die im „Libro“ selbst auf fol. 17f. behandelt wird. Dagegen scheint Vignolas Ädikula keinem der klassischen Stile zuzuordnen, und es verwundert nicht, daß sie bei Kritikern, die den Endzweck der „Regola“ in der Standardisierung des Details nach dem Muster der Ordnungen sahen, nur Kopfschütteln ausgelöst hat. Doch sind die Säulen mit ihren Adlerkapitellen und attischen Basen als Beispiele jener freien Variante der Composita zu verstehen, die Vignola auf Tafel XXX seines Werkes darstellt (Abb. 18)¹¹⁵. Gebälk und Volutengiebel entsprechen in ihrer betont atektonischen Bildung dem ornamentalen Zweck. Vignola selbst hat zwei Jahre später auf sie zurückgegriffen, als er für den Salone des Palazzo Farnese einen Kamin zu entwerfen hatte (Abb. 19)¹¹⁶. Dagegen haben die Autoren späterer architekturtheoretischer Titelblätter sich wieder durchweg konventioneller Formen bedient¹¹⁷.

Ganz ungewöhnlich ist die äußere Rahmenarchitektur des Vignola-Titels. Während in früheren Beispielen die Ädikulen selbst den Rahmen des Blattes bilden (Serlio, Vasari) oder in einem allseitig offenen Freiraum stehen (Labacco), konstruiert Vignola eine Art Bühnengehäuse, das die Ädikula umschließt und an dessen Rückwand sie sich anlehnt. Die simple Nischenarchitektur ähnelt etwa den „casamenti“ der Sala di Giove, doch ist der Effekt entgegengesetzt: dort Raumerweiterung, hier Abkapselung und drangvolle Enge, die die disparaten Größenverhältnisse der darin aufgebauten Figuren und Dinge peinlich bewußt macht. So bleibt zwischen Seitenwand und

115 Das obere, wohl wegen des zur Farnese-Emblematik gehörenden Blitzbündels gewählt, stammt aus den Caracalla-Thermen; vgl. E. v. MERCKLIN, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962, 270, Nr. 636; zum unteren ibid. 226f., Nr. 550 a u. b. Das Vorbild war Serlios Pferdekapitell „che si può dir Composito“, Serlio IV, fol. XLII v; im VI. Buch verselbständigt zur „ordine bestiale“ (ed. 1619, fol. 17r).

116 Zur Datierung vgl. François-Charles Uginet, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers, 1535-1612* (École Française de Rome, Le Palais Farnèse, III, 1), Rom 1980, 83, doc. 780. Die Putten hier offensichtlich von Vignola, s. o. Anm. 96.

117 Eine (seitenverkehrte) Kopie der Labacco-Ädikula bei Serlio 1566, Buch I und Libro Estrordinario; die Ignudi haben sich zu Putten verjüngt. Dorische Ädikulen mit Doppelsäulen bei Palladio und Alghisi, beide 1570; ionisch in Vignolas Perspektivtraktat (Titelblatt von Cherubino Alberti), 1583; korinthisch bei Scamozzi, *Discorsi*, 1582; komposit in Domenico Fontanas *Trasportazione dell'obelisco*, 1589, mit wappenhaltenden Genien frei nach Vignolas Puttenpaar, und Sirigattis *Perspektivtraktat*, 1596. Vignolas „freie“ Composita erscheint noch einmal in der „Nuova et ultima aggiunta“ zur „Regola“, 1610 (G. B. Montano), sogar mit einer Spiralsäule als Alternative. – Eine Variante stellt die architektonische Rahmung in Form eines Triumphbogens dar: dorisch bei Caporali, 1536, korinthisch bei Barabaro, 1556, komposit bei Cataneo, 1567.

19. Vignola, Kamin
im Salone des Pal.
Farnese, Rom



Ädikula für die Nischenfiguren kaum Platz; die Kasset-
tendecke drückt auf die Köpfe der Wappenputti, zu deren
Seiten noch zwei wie Beleuchtungskörper von der Decke
herabhängende Polyeder eingezwängt sind. Neu und in-
teressant ist die Möglichkeit einer zusammenfassenden
Hell-Dunkel-Komposition, in der die Ädikula sich vor
dunklem, die Gestalt des Autors im Zentrum vor hellem
Hintergrund abhebt. Trotzdem ist die Gesamtwirkung so
problematisch, daß keines der folgenden Titelblätter den
Gedanken aufgenommen hat¹¹⁸.

Nicht minder komplex als der formale Aufbau des
Blattes ist seine Ikonographie. Drei Komponenten lassen
sich unterscheiden. Die im Wortsinn zentrale Rolle spielt
das Bildnis Vignolas, der in der Attitude des Melancholi-
kers aus seiner Ädikula auf den Leser blickt^{118a}. In der

118 Eine gestörte Kommunikation zwischen Innen- und Außen-
raum scheint charakteristisch auch für Vignolas gebaute Archi-
tektur. Vgl. etwa die Tendenz, runde und ovale Binnenfor-
men in kubische Blöcke mit planen Fassaden einzuschließen
(W. Lotz in *RömJbKg*, VII, 1955, 42f.; zur Abkapselung gegen
den Freiraum vgl. auch THOENES in *Kunstchronik* 1962,
160).

118a Es stellt damit ein frühes Beispiel des kürzlich von H. J.
Raupp beschriebenen Typus von Künstlerbildnissen dar:
„Eine gerunzelte Stirn und ein angespannter, intensiver Blick“
sind als „Zeichen der Geistestätigkeit der Künstler“ zu verste-

Traktatliteratur stellt das Autorenbildnis, zumindest in
dieser monumentalen Form, ein Novum dar¹¹⁹. Sein spe-
zifischer Sinn wird wieder im Vergleich mit Labaccos Titel-
blatt deutlich. Dort rahmt die Ädikula den Ausblick in
eine Landschaft mit römischen Monumenten, Ruinen
und Architekturfragmenten; vorn rechts – gleichsam an
der Schwelle des gelobten Landes der Antikenstudien –
die leicht abgewandelte Schmuckbasis des Mars-Ulort-
Tempels¹²⁰. Das Motiv der Ruinenlandschaft geht über

hen, das „vornehme und würdige Äußere“ betont die „Würde
der Kunst“. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts*, Ausstellun-
gskatalog des Herzog-Anton-Ulrich-Museums Braunschweig,
1980, 7–35 (frdl. Hinweis H. Ost).

119 Caporalis Titelblatt, 1536, hat am Rand Ovalmedaillons mit
Bildnis und Wappen des Autors. Die Vitruvübersetzung des
Jean Martin, illustriert von Jean Goujon, 1547, zeigt auf dem
Titel und unter dem Kolophon ein unbeschriftetes Porträt, das
auf Vitruv, Martin, Goujon oder den Verleger Jean Barbé ge-
deutet wird (Mortimer, *French Books*, II, Nr. 549). In der
Bartoli/Alberti-Ausgabe 1550 erscheint ein Bildnis Albertis
auf der Rückseite des Titels. Spätere Beispiele: D. Fontana,
1589 (in direkter Nachfolge Vignolas); „Nuova et ultima ag-
giunta“, 1610 (Bildnis Michelangelos); Scamozzi, *Idea*, 1615.

120 Also an der gleichen Stelle wie in Raffaels Madonna unter der
Eiche im Prado: vgl. T. BUDDENSIEG, Raffaels Grab, in: *Mu-
nuscula Discipulorum*, Festschrift für Hans Kauffmann, Berlin
1968, 65f. Genaue Abbildung bei Labacco fol. 15. A. Nessel-
rath u. S. Storz bereiten eine Spezialuntersuchung vor.



20. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro*, 1540, Titelblatt

Vasari (Abb.15) auf Serlios 1540 zuerst publiziertes „Terzo Libro“ über die römischen Altertümer (Abb. 20) zurück¹²¹, dem Labaccos „Libro“ ja auch inhaltlich entspricht. Serlios Motto „Roma quanto fuit ipsa ruina docet“¹²² umschreibt das Konzept eines Lehrbuchs der Architektur in Form einer Darstellung der römischen Monumente. An ihre Stelle tritt also nun das Bild des dozierenden Architekten: die Wendung vom empirischen Antikenstudium zum Dogma der „Regola“ konnte kaum treffender illustriert werden¹²³.

121 Mortimer, II, Nr. 472; Dinsmoor, 68, n. 67.

122 Der Gedanke herzuleiten von HILDEBERT VON LAVARDIN: „Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina / Quam magna fueris integra, fracta doces“ (Carmina miscellanea LXIII, *De Roma*: Migne, PL 171, 1409); vgl. auch MAGISTER GREGORIUS, *Narracio de Mirabilibus Urbis Romae*, 1, 40f.: ed. R. B. C. Huyghens, Leiden 1970, 12). Der Weg bis zu Serlio (Aretino?) bleibt aufzuklären; die Formulierung scheint hier der mittelalterlichen Spruchdichtung zu entstammen. H. WALTHER, *Proverbia sententiaeque latinitatis mediæ aevi*, IV, Göttingen 1966, S. 626, Nr. 26933b verweist auf F. PHILIPPI, *Kleines lateinisches Conversationslexikon*, Dresden 1824, II, 114: „Roma olim fuerit quanta ruina docet“.

123 Das Motiv der Ruinen- bzw. Architekturlandschaft kehrt wieder bei Scamozzi, *Discorsi*, 1583, und *Idea*, 1615.

Die Ädikula, die dem Autor seinen genau umschriebenen Freiraum bietet, steht nach außen unter dem Zeichen seines Brotherrn und Gönners Alessandro Farnese^{123a}. Vignola folgt hier wiederum dem Vorbild Vasaris, dessen Ädikula mit den bekannten Emblemen des mediceischen Hauses geschmückt ist: auf den Giebelecken Wappen und Steinböcke (als Anspielung auf das Horoskop Cosimos I., der den Verleger Lorenzo Torrentino 1547 nach Florenz geholt hatte)¹²⁴, am Sockel „Festina lente“ und Falke mit Diamantring. Bei Vignola erscheint das Wappen Alessandro Farneses, kenntlich am Patriarchenkreuz unter dem Kardinalshut¹²⁵, im Zentrum des Giebels. In den Zwickeln des Giebelfeldes erkennt man die Impresen des Kardinals: ΒΑΛΛ’ΟΥΤΩΣ, „Triff weiter so“¹²⁶ (Pfeil, der die Schießscheibe trifft) und ΠΑΡΑ ΠΛΩΣΟΜΕΝ, „Wir werden durchkommen“ (das Argonautenschiff auf der Fahrt nach Kolchis passiert mit eingezogenen Segeln die Felsen der Symplegaden)¹²⁷. Die im Ovalschild unter dem Giebel erscheinende „Lilie der Gerechtigkeit“ ΔΙΚΗΣ ΚΡΙΝΟΝ – Iris und Regenbogen –, an sich eine Imprese Pauls III.¹²⁸, tritt auch in Caprarola im Verein mit denen des Kardinals auf, der sie wohl zu Ehren seines päpstlichen Vorfahren in die Familienemblemik aufnahm. Nach Girolamo Ruscelli¹²⁹ wäre es übrigens der junge Alessandro selbst gewesen, der dieses Motto für den Großvater ersann. Auf Caprarola und seinen in der Sala di Giove dargestellten „Gründungsmythos“ (Capra

123a „L’artista lavora, metaforicamente, ‚sotto‘ il suo patrono, ovvero nella sua ‚casa‘, ma entro un limite ben definito, che gli permette di operare liberamente, impegnato solo nelle regole che si è posto egli stesso.“ CH. THOENES, *Osservazioni su architettura e società nell’opera del Vignola*, in: *Artisti e società a Roma e Firenze nei secoli XV e XVI*, Università di Roma, Convegno di Studi 1981 (im Druck).

124 Johnson, I. c. (Anm. 110).

125 Alessandro war seit 1539 Patriarch von Jerusalem. W. VAN GULIK/K. EUBEL, *Hierarchia Catholica*, III, 2. Aufl. Münster 1923, 210.

126 Homer, *Ilias*, VIII, 282 (übers. W. Schadewaldt). Dieses und das folgende Motto bei Vignola leicht verstümmelt. Von Giovio und Caro als Erfindung des Dichters Francesco Maria Molza erklärt (P. GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti...*, Venedig 1536, 85; A. CARO, *Lettere familiari*, ed. Aulo Greco, III, Florenz 1961, 145; G. RUSCELLI, *Le Imprese Illustri*, Venedig 1584, II, 38–48). Zur Deutung vgl. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, 227f., n. 185; E. BATTISTI in *Festschrift L. Dussler*, München 1972, 212f.

127 Anspielung auf die Schwierigkeiten des Hauses Farnese unter Julius III. (Ciocchi-Del Monte – „monti“ der Symplegaden); Erfindung Caros. Caro I. c., 145; vgl. R. Harprath, op. cit. Anm. 105, 24, n. 35a.

128 Caro I. c., 144. Das auch für Caro unverständliche Motto neuerdings überzeugend gedeutet von Harprath, 23–26.

129 Ruscelli I. c., II, 40f.

Amalthea)¹³⁰ – und damit zugleich auf das Opus Magnum Vignolas – könnte schließlich das vor dem Sockel der Ädikula ausgespannte Ziegenfell anspielen, in das der Buchtitel eingeschrieben ist.

Weniger leicht ist der dritte, im umgebenden Bühnengehäuse angesiedelte Bedeutungskreis zu verstehen. Er umfaßt die beiden an der Decke aufgehängten geometrischen Körper und die Nischenfiguren. Die Polyeder gehören der Gattung der archimedischen oder halbbregelmäßigen Körper an, deren Oberfläche aus regelmäßigen, aber untereinander verschiedenen Polygonen gebildet wird – in unserem Falle aus je 18 Quadraten und 8 gleichseitigen Dreiecken. Dieser 26-Flächner (Icosihexaedron, Vigintisex basium planus) wird von Luca Pacioli in „De Divina Proportione“ beschrieben und abgebildet¹³¹; als von der Decke herabhängender Kristallkörper erscheint er auf dem bekannten Bildnis Paciolis und eines Schülers in Capodimonte¹³². Ob ihm dort über seine Funktion als mathematisches Demonstrationsobjekt hinaus noch ein spezifischer – sei es kosmologischer, sei es emblematischer, auf die Temperamentenlehre (Melancholia) bezüglicher – Sinn zukommt, ist nicht bekannt. Häufig werden die regelmäßigen und halbbregelmäßigen Körper, möglichst schiefwinklig ins Bild gesetzt, als Probestücke perspektivischen Könnens abgebildet, so vor allem in Holzintarsien des Fra Giovanni da Verona und seiner Schule; in diesem Zusammenhang ist wohl auch das Erscheinen der fünf (platonischen) „corps reguliers“ auf dem zweiten Titelblatt von Jean Cousins Perspektivtraktat von 1560 zu verstehen, den Vignola sicherlich gekannt hat¹³³. Zugleich bilden sie dort einen Hinweis auf die Geometrie als das Fundament aller zeichnenden Künste. Damit dürfte auch die Aussage der Polyeder des Vignola-Titelblattes etwa umschrieben sein, sofern es nicht überhaupt nur auf die Erzeugung einer allgemeinen „Ars-docta“-Atmosphäre abgesehen war. Auf die weitere Entwicklung des architekturtheoretischen Titelblattes haben sie zumindest formal anregend gewirkt; als Beispiel das Frontespiz eines 1596 erschienenen Perspektivtraktates (Abb. 25)¹³⁴, das an

der gleichen Stelle einen Dodekaeder und eine Ikosaeder zeigt, dargestellt als Gitterfiguren nach dem Vorbild Luca Paciolis. In Verbindung mit Ädikula, wappenhaltenden Putten und allegorischem Figuren paar ist die Nachwirkung des Titels der „Regola“ unverkennbar.

In ihren Nischen seitwärts der großen Ädikula führen die beiden Frauenfiguren ein Schattendasein, das in auffälligem Gegensatz zu ihrer jedenfalls bedeutsamen Aussage steht. Der Eindruck, sie seien aus einem anderen Zusammenhang übernommen und mehr schlecht als recht in Vignolas Kompositionsschema eingebaut worden, ist unabweisbar. War es doch die Wanddekoration der Sala di Giove, die zumindest im Entwurf dem Titelblatt vorangeht? In der Tat wirkt das Fresko im ganzen geschlossener, harmonischer, wenngleich die Figuren auch dort deutlich untergeordnet bleiben. Die ihnen zugrundeliegende Idee einer allegorischen Repräsentation der Künste im Rahmen eines artistischen Bravourstückes, wie die „prospettiva della sala“ es darstellte¹³⁵, könnte wohl von den beteiligten Künstlern selbst ausgegangen sein; jedenfalls hat sie mit dem mythologisch-allegorischen Gesamtprogramm des Appartements – Jupiter als Schutzherr des Hauses Farnese, Jahreszeiten – nichts zu tun. Ob Zuccari oder Vignola den Anstoß gab, muß offenbleiben. Für Zuccari würde sprechen, daß er sich später mit dieser Thematik ausgiebig beschäftigt hat¹³⁶. Auch dann aber wäre er hier nicht der eigentliche Erfinder gewesen. Vielmehr liegt die ikonographische Quelle in den beiden – formal so verschiedenen – Frauengestalten Salviatas, die im Vordergrund des Labacco-Titelblattes agieren. Ihre Instrumente sind besser erkennbar als bei Vignola/Zuccari: die linke¹³⁷ trägt in der einen Hand einen Winkel und eine Meßlatte (wohl einen in 12 Oncie unterteilten Braccio), in der anderen einen Zirkel; die rechte hält über dem Kopf einen Quadranten zur Messung des Sonnenstandes, in der Architektur auch als Hilfsmittel zur Berechnung von Gebäudehöhen benutzt¹³⁸, und auf die

Philibert de l'Ormes Architekturtraktat erschienen, mit den gleichen Körpern auf Balustern zu seiten des Titels (Mortimer, French Books, II, Nr. 355).

130 „Storie di Giove, cioè la nascita, quando è nutrito dalla capra Amaltea ... e con un'altra simile storia della medesima capra, che allude, come fanno anco l'altre, al nome di Caprarola“: VasMil VII, 108.

131 I, Cap. LIII, Taf. XXXVf. Parte I, fol. 15 v der Urausgabe (Venedig 1509), p. 97 der Manuskriptedition (Fontes Ambrosiani ..., XXXI, Mailand 1956).

132 Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte, sign. u. dat. „Jaco. Bar. 1495“.

133 JEHAN COUSIN, *Livre de perspective*, Paris 1560, fol. A ij (Mortimer, French Books, I, Nr. 157).

134 LORENZO SIRIGATTI, *La pratica di prospettiva*, Venedig 1596 (Mortimer, II, Nr. 479). 1567 war in Paris die 1. Auflage von

135 Vgl. K. HERRMANN-FIORE, Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur, eine Allegorie in der Sala Clementina des Vatikan, in: *FlorMitt* XXII, 1978, 61–84.

136 K. HERRMANN-FIORE, Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: *RömJbKg*, XVIII, 1979, 35–112, bes. 78–81.

137 Bei Salviatas-Labacco und Zuccari; im Stich des „Regola“-Titels sind die Seiten vertauscht.

138 In den vorstehenden Ecken der Oberkante des Instruments befinden sich zwei Visierlöcher, der Winkelgrad wird an dem vom oberen Ende herabhängenden Lot abgelesen. Vgl. Francesco di Giorgio Martini, Cod. Torinese Saluzziano 148, fol.



21. Giambattista Caporali, *Vetruvio in volgar lingua raportato*, 1536, Titelblatt



22. Daniele Barbaro, *I dieci libri di Vitruvio*, 1550, Titelblatt

Hüfte gestützt eine Tafel mit zwei geometrischen Figuren, die wieder auf Luca Paciolis „De Divina Proportione“ zurückgehen: sie zeigen das Verhältnis des regelmäßigen 20-Flächners (Ikosaeders) zur umhüllenden Pyramide und Kugel¹³⁹. Bei Zuccari erscheinen diese Figuren reduziert und entstellt, der Quadrant hat im Stich Gradeinteilung und Lot und damit seine praktische Verwendbarkeit eingebüßt; trotzdem kann an der ikonographischen Identität der Gestalten kein Zweifel bestehen.

Die Deutung bleibt, mangels erläuternder Beischriften oder Texte, auch hier auf Analogieschlüsse angewiesen. Winkel, Meßlatte und Zirkel sind als wichtigste Werkzeuge des Architekten auch die häufigsten Attribute der „Architectura“¹⁴⁰. Diese tritt im Bereich der Titelblätter zuerst in Caporalis Vitruv-Übersetzung, Perugia 1536, auf (Abb. 21)¹⁴¹; in Majestas-Pose über einem Triumphbogen thronend, hält sie die Meßlatte als Szepter in der Rechten, während die gesenkte Linke sich auf eine Setz- oder Lotwaage stützt¹⁴². Eine wie bei Labacco mit Zirkel,

28 r u. v (ed. C. Maltese, Mailand 1967, I, 120f.), ferner Siena, Bibl. Comm., Cod. S. IV. 5, fol. 99–106; sowie den Raffael-Brief (ed. cit. Anm. 62), 59. Mit den bei Salviati-Labacco eingezeichneten Kurven dient das Gerät auch zum Anvisieren der Sonne zwecks Bestimmung von Jahreszeit und Tagesstunde bzw. geographischer Breite (astronomische Navigation). Vgl. M. BOBINGER, *Alt-Augsburger Kompaßmacher*, Augsburg o. J. (1966), 48 ff., Abb. 43.

139 *Tractatus secundus*, Casus 31–36; ed. cit. (1509), Parte II, fol. 13r–15r.

140 L. STAUCH in *RDK* I, 903–905. Eine neuere Untersuchung fehlt.

141 Die Inschrift ARCHITETTURA zu seiten des Kopfes, durch die darüber gelegte Schraffur unleserlich geworden, ist auf dem Fries der Ädikula wiederholt.

142 Lat. libella, ital. archipendolo; durch ihre A-Form als Architectura-Attribut besonders geeignet. In der antiken Sepulkral-kunst Symbol des Ausgleichs durch den Tod („Omnia mors aequat“, Claudian); vgl. O. BRENDL in *RömMitt* 49, 1934,

Meßlatte und Winkel ausgestaffte Gestalt steht in einer Nische von Serlios Ruinenlandschaft von 1540 (Abb. 20). Kein unmittelbares Vorbild findet sich für die rechte der beiden Salviati-Figuren. Ihren Attributen nach möchte man sie zunächst als „Geometria“ ansprechen. In der Tat hatte ja die Verbindung von Architektur und Geometrie, schon dem Mittelalter geläufig, für die Renaissance neue Aktualität gewonnen in Zusammenhang mit den an Vitruv I, 1 anknüpfenden, die ganze Traktatliteratur durchziehenden Bemühungen um die Wiederaufnahme der Architektur in den Kreis der Wissenschaften, aus dem sie von Martianus Capella verbannt worden war. So sind schon bei Caporali die vier Ecken der Rahmenleiste mit Emblemen der Mathematica, Musica, Litteratura und Pittura besetzt; das Titelblatt der Vitruv-Übersetzung Barbaros von 1556 (Abb. 22)¹⁴³ zeigt an der Attika eines Triumphbogens vier weibliche Figuren, die als Poesie, Musik, Astronomie und Geometrie (oder: Geometrie und Architektur) gedeutet werden können; eine Ädikula auf dem Titel von M.G. Alghisis Befestigungslehre (1570)¹⁴⁴ hat als Nischenfiguren Architektur, Geometrie, Arithmetik und Astronomie.

Von diesen Beispielen unterscheidet Salviatis Entwurf sich dadurch, daß der Kreis der Figuren auf zwei reduziert ist. Polar gegeneinander gestellt, scheinen sie nicht sowohl den Kosmos der Künste und Wissenschaften als vielmehr den wissenschaftlichen (theoretischen) und den praktischen Aspekt des Architektenberufs zu repräsentieren; allegorisch ausgedrückt, Theorie und Praxis als die zwei „Säulen“ der Architektur. Es wäre ja nicht überraschend, wenn gerade der Florentiner Salviati diesen Gesichtspunkt vorgebracht hätte. Als Gegensatz von „intelletto“ und „mano“ war er italienischen Künstlern um die Mitte des 16. Jahrhunderts ohnehin vertraut; selbst Serlio zitiert das berühmte Begriffspaar, unter Berufung auf „lo intendentissimo Leonardo da Vinci“, wie einen Gemeinplatz¹⁴⁵. Dabei geht es nicht um Entwurf und Ausfüh-

rung, also Architektur und Bauhandwerk¹⁴⁶, sondern vielmehr um die Entwurfsarbeit selbst, die theoretisch, d. h. ganz allgemein mathematisch begründet sein muß¹⁴⁷. Erst wenn man Salviatis Figuren paar auf diesen Grundgedanken bezieht, macht seine Übernahme in den Titel der „Regola“ – deren Scienza ja nicht in Geometrie, sondern in Arithmetik besteht – einigen Sinn.

Auf den Titelblättern der Folgezeit haben die Allegorien Zuccari/Vignolas reiche Nachfolge gefunden. Um ihre eigene Achse gedreht und an die Ädikula Labaccos gelehnt, erscheinen sie schon 1566 in Serlios Buch I (Abb. 23); Palladio, 1570, schließt sich wieder enger an Labacco an (Abb. 24); einen verdünnten Aufguß Vignolas bringt dann Montanos „Nuova et ultima aggiunta“ zur „Regola“, 1610¹⁴⁸. Neuprägungen finden sich bei Scamozzi, Discorsi, 1583, Sirigatti 1596 (Abb. 25), einem undatierten Montano-Entwurf¹⁴⁹ und in Scamozzis Idea, 1615 (Abb. 26), wo sie endlich als „Theorica“ und „Experientia“ beschriftet sind¹⁵⁰. Die Attribute sind hier verschwunden, bis auf ein Buch in den Händen der einen, und einen Stab in denen der anderen Figur; der Hauptunterschied liegt in den auf- und abwärtsgewandten Gesten und Blicken. Zur Erklärung läßt sich ein drei Jahre später veröffentlichter Text des platonisierenden Philosophen und Pädagogen Fulvio Mariotelli heranziehen, der in einem Zusatz zu Ripas Iconologia eine ausführliche

157–179; in der neuzeitlichen Emblematik Zeichen für Gleichgewicht, Stabilität, Ausgewogenheit: so bei Ripa, Iconologia, s. v. Architettura, Edifitio, Etica, Giuditio, Misura, Ordine dritto e giusto. Vgl. auch A. HENKEL/A. SCHÖNE, *Emblemata*, 2. Aufl. Stuttgart 1976, 1422f. (Tugend als Mitte zwischen zwei Lastern). Zum praktischen Gebrauch des Instruments in der Renaissance siehe Fra Giocondos Vitruv-Ausgabe, Illustration zu Buch VIII, 5, 1, und Uff. 1882 A v (Bartoli, I, Abb. 65; frdl. Hinweis von Arnold Nesselrath). Fra Giocondo identifizierte es irrig mit Vitruvs Diopter.

143 Mortimer, II, Nr. 547.

144 Mortimer, I, Nr. 15.

145 „Perchè nel vero la teoria sta nell'intelletto, ma la pratica consiste nelle mani ...“ Libro II, ed. Venedig 1566, fol. 27r.

146 Hierauf scheinen die Sockelreliefs am Triumphbogen des Caporali-Titelblatts anzuspieren: links Zeichen- und Meßgeräte (Lot, Zirkel, Winkel), rechts Handwerkszeug (Hacke, Schaufel, Hammer, Schlegel). Eine vergleichbare Ikonographie am Grab des Bildhauer-Architekten Andrea Bregno in S. Maria sopra Minerva: links Reißzeug und geometrische Figuren, rechts Setzwaage, grober Zirkel und Winkel, auf den Pilastern Steinmetz- bzw. Bildhauerwerkzeug (H. EGGER in *Festschrift Julius Schlosser*, Wien 1927, 127–130, Abb. 56).

147 Seit Vitruv und Alberti von allen Renaissance-Theoretikern wiederholt; vgl. etwa noch Francesco dei Franceschi im Vorwort zu seiner Quartausgabe von Barbaros Vitruvübersetzung (Venedig 1567): „... molti, che fanno professione di Architetti, ... insegnando a tirare le linee semplicemente, senza le dimostrazioni mathematiche, pensano, che quella sia la Theorica, e a questo modo non hanno nè Theorica, nè Pratica; perchè la Theorica si riferisce alla Pratica, e la Pratica dipende dalla Theorica: e in somma chi non ha le mathematiche, non ha la Theorica“.

148 Vergleichbare weibliche Figurenpaare mit architektonischen Instrumenten (Winkel, Maßstab, Setzwaage, Zirkel) finden sich etwa auch in den Rahmenädikulen der Künstlerporträts der zweiten Ausgabe von Vasaris Viten, 1568; W. PRINZ, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Florenz 1966 (FlorMitt XII, Beiheft), 29–33.

149 I sette libri della architettura di Giovan Battista Montani, Titelblatt-Entwurf; London, Soane Museum, vol. V, fol. 1 („Montano-Sketchbook“).

150 Das philosophische Konzept erläutert im Proemio, 1–4.



23. Sebastiano Serlio, *Libro primo*, 1566, Titelblatt



24. Andrea Palladio, *I quattro libri*, 1570, Titelblatt

Ikonographie von „Theoria“ und „Prattica“ entwickelt¹⁵¹. Danach befaßt sich die Theorie mit den „cose del cielo eterne, e stabili“, während die Praxis, hier deutlich als untergeordnet, ja minderwertig eingestuft¹⁵², die „cose terrestri, variabili ... da stabilire dall'uomo“ zu besorgen hat. Demzufolge ist Theoria eine „donna giovane che miri in alto“, während Prattica als „donna vecchia ... testa e mani verso la terra“ gerichtet hält. Das wichtigste Attribut ist der Zirkel, der beiden zukommt, aber auf unterschiedliche Weise gehandhabt wird: bei Theoria ist er „aperto con le punte rivolte al cielo“ – gleichsam als Empfangsantenne für die von oben kommenden ewigen Wahrheiten –, während Prattica sich auf einen großmächtigen Bodenzirkel stützt, „aperto e con una punta fitta in terra“.

Die Motive sind als solche nicht neu. Die Position des Zirkels mit aufwärts weisenden Spitzen, an sich unnatür-

151 C. RIPA, *Nuova Iconologia*, Padua 1618, 613f., 632–634. Ausführlicher in: F. MARIOTELLI, *Neopaedia*, Rom 1644.

152 Vgl. Scamozzi, *Idea*, 2: „Tutte le arti hanno la Theorica, e anco la practica, quella come padrone, e questa come sua ancilla“.

lich, fällt schon bei Architektenbildnissen des Quattrocento ins Auge¹⁵³. Caporalis Architectura (Abb. 21) scheint, soweit der sehr grobe Holzschnitt erkennen läßt, wie die Theoria der Abbildung bei Ripa-Mariotelli den nach oben geöffneten Zirkel an ihrer Stirn – metaphorisch: im Kopf – zu tragen; zusammen mit dem erhobenen Regolo und dem abwärts gekehrten Archipendolo

153 In Peruginos Schlüsselübergabe in der Sixtinischen Kapelle erscheint rechts ein Mann mit nach oben gekehrtem Zirkel, neben ihm einer mit Winkel: von Redig de Campos gedeutet als Darstellung des Architekten (Baccio Pontelli) und des Baumeisters (Giovannino de' Dolci) der Kapelle. D. REDIG DE CAMPOS, *L'architetto e il costruttore della Cappella Sistina*, in: *Palatino*, IX, 1965, 90–93. Bei Baumeisterbildnissen des Mittelalters weist der Zirkel stets abwärts. Zahlreiche Beispiele bei K. GERSTENBERG, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966; ferner JOHN HARVEY, *The Mediaeval Architect*, London 1972; G. BINDING / N. NUSSBAUM, *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt 1978. Dagegen ist bei Ripa die Aufwärtshaltung zur Regel geworden; vgl. die Illustrationen zu *Bellezza*, *Dissegno*, *Economia*, *Geografia*, *Geometria*, *Giudizio*, *Ichonografia*, *Misura*, *Operazione perfetta*, *Perfezione*.



25. Lorenzo Sirigatti, *La pratica di prospettiva*, 1596, Titelblatt



26. Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura*, 1615, Titelblatt

wären so beide Aspekte in ihr vereinigt. Blick oder Zeigegestus gen Himmel begegnen gleichfalls schon im 15. Jahrhundert (Pollaiuolo, Grabmal Sixtus' IV.) als Abzeichen der Astrologie, später auch der Urania¹⁵⁴. Wie eine vorweggenommene Illustration der Mariotellischen Theoria erscheint eine nicht ohne weiteres deutbare Figur in der linken Nische von Barbaros Triumphbogen (Abb. 22), 1556, mit ostentativ emporgehaltenem Zirkel, dem die Kopfwendung folgt¹⁵⁵. Kein klares Bild ergibt sich indessen für das uns interessierende Figuren paar. Erst Sirigatti (Abb. 25) hat 1596 im Sinne Mariotellis zwei Frauen mit abwärts und aufwärts gerichteten Zirkeln konfrontiert (wenngleich beide den Blick gesenkt halten). Von den früheren Autoren kommt Salviati dem noch am

154 K. Herrmann-Fiore, l.c. Anm. 135; dort S.69 eine Reihe späterer Beispiele. Ich verdanke Frau Fiore wertvolle Hinweise auf diesen Zusammenhang.

155 Die Gegenfigur rechts trägt den Januskopf der Prudentia und eine Armillarsphäre. Auch die Bedeutung der gekrönten Mitelfigur ist unklar.

nächsten, indem sein „Praxis“ ihren Zirkel erdwärts kehrt, während die „Theorie“ den Quadranten (das Instrument der Himmelsbeobachtung) hoch über den Kopf hebt¹⁵⁶. Dies mag Zufall sein oder nicht, für uns ist entscheidend, daß auf dem Titelblatt der „Regola“ gerade diese Züge des Vorbilds verwischt erscheinen; die Instrumente werden beiderseits einfach hochgehalten, ohne daß in Pose und Gestik ein Unterschied faßbar würde.

So wäre abschließend zu fragen, ob diese ganze Ikonographie, so interessant sie an sich ist, nicht sozusagen über Vignolas Kopf hinweggeht. Ohnehin besteht ja ein deutliches Mißverhältnis zwischen dem rein pragmatischen, einer konkreten Aufgabe gewidmeten Inhalt der „Regola“ und dem allgemeinen Ideenhimmel der Kunsttheorie, der über Salviatis Gestalten sich wölbt. Wollte Vignola, indem er sie übernahm, überhaupt eine theoretische Aussage machen? Faßt man noch einmal das Blatt als Ganzes ins Auge, ergibt sich ein Eindruck ganz anderer Art: als

156 Mariotellis „Theoria“ hält „le mani sopra la testa“.

werde die Allegorie außer Kraft gesetzt oder doch relativiert durch die Person des Autors, der den Zirkel nicht als Attribut, sondern als Handwerkszeug führt. Tatsächlich verkörpert das Reißzeug in der Hand Vignolas, dem der „Theoria“ spiegelbildlich entgegengesetzt und somit formal in den allegorischen Kontext verwoben, zugleich dessen realistisches Gegenteil: „l'operare proprio“¹⁵⁷. Dem entspricht, beabsichtigt oder nicht, das anschauliche Ver-

blassen der Randfiguren gegenüber dem Bildnis. Konkret ist in diesem die Virtus des Künstlers präsent, sein Ernst, seine professionelle Würde wie auch die quasi moralische Qualität seiner Arbeit, die die heterogenen Aspekte zusammenzwingt und den Charakter des Blattes unmittelbar prägt. Auch hier war es Praxis, nicht Theorie, in der Vignola – wenn überhaupt – die Reflexion der eigenen Problematik gelang.

157 Horst Bredekamp macht mich auf Vasaris etwa gleichzeitiges, in Gestus und Ausdruck auffallend ähnliches Bildnis Cosimos I. von Medici an der Decke des Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio aufmerksam. „Intento a nuovi piani di guerra“ (Belagerung von Siena), setzt der Herzog den Zirkel auf einen Festungsplan und erweist sich dadurch als Mann der Tat, der seine Pläne selber macht: entgegen der von Vasari zunächst vorgeschlagenen konventionellen Fürsten-Ikonographie

wollte er, wie W. Kemp hervorhebt, ohne Berater dargestellt sein. P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Florenz 1964, 139; W. KEMP, *Disegno*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XIX, 1974, 234. Über den anti-theoretischen Impuls der „Regola“, verstanden als Reaktion handwerklich-technischer Rationalität gegen die antiquarisch-literarische Kultur der Humanisten, vgl. meine Beiträge in den Anm. 9 u. 123 a genannten Sammelbänden.

POSTSCRIPTUM

Etwa gleichzeitig mit diesem Aufsatz wird in den Edizioni Il Polifilo, Mailand, ein Reprint des in Anm. 18 erwähnten Florentiner Exemplars der Erstausgabe der „Regola“ erscheinen. In ihrer Einleitung, deren Manuskript sie mir freundlicherweise zu lesen gab, nimmt die Herausgeberin Maria Walcher Casotti auch zur Frage des Nachdrucks der Biblioteca Alessandrina (Anm. 23–25) Stellung. Sie übernimmt dort meine Datierung 1572/73 (nach Erlöschen des Druckprivilegs), hält aber an der Autorschaft Vignolas fest und denkt nun an eine vom Autor selbst besorgte Neufassung des Werks. Ich fasse noch einmal zusammen, was in meinen Augen gegen diese Annahme und für einen Raubdruck spricht.

1. Es ist nicht einzusehen, wozu Vignola sich der Mühe einer exakten Kopie seiner eigenen Tafeln unterzogen haben sollte, solange die Originalplatten noch vorhanden und brauchbar waren (sie wurden noch 1607 von Andrea Vaccaro benutzt).
2. Die Kopie eines Schreibfehlers mitsamt seiner Korrektur (Taf. VIII, vgl. Anm. 25) kann nur als Täuschungsmanöver verstanden werden: der Käufer sollte den Unterschied zwischen Original

und Nachstich nicht bemerken. Vignola selbst hätte in einer Neufassung den Fehler stillschweigend verbessert.

3. Der Nachdruck umfaßt nur die Tafeln I–XXXII, muß also vor Anfügung der vier Portale und des Kamins entstanden sein. Diese Zusatztafeln treten aber zuerst in Exemplaren der Erstfassung (mit dem Privileg, ohne das Fünf-Säulen-Blatt) auf. Die einzige Erklärung ist, daß die Erstfassung, erweitert um die Zusatztafeln, weiter vertrieben wurde, nachdem der Raubdruck erschienen war.
4. Nach wie vor halte ich die Darstellung der fünf Ordnungen nach Serlio auf Taf. III des Alessandrina-Exemplars und alle danach gefertigten Kopien für unvereinbar mit der Doktrin der „Regola“.
5. Auch in Darstellungsstil und -qualität weicht das Fünf-Säulen-Blatt erheblich von den Originaltafeln Vignolas ab. Es gibt in der „Regola“ auch kein weiteres Beispiel für die Kopie eines ganzen Blattes nach Serlio. Festzuhalten bleibt schließlich, daß Vignola die Worte „toscano“ und „corintio“ grundsätzlich ohne „th“ schreibt; zwei Ausnahmen auf Taf. IV und VII sind offensichtliche Flüchtigkeitsfehler.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

Ashby	TH. ASHBY, Il libro di Antonio Labacco appartenente all'architettura, in: <i>La Bibliofilia</i> , XVI, 1914-1915, 289-309.	Mortimer	R. MORTIMER, <i>Harvard College Library Catalogue of Books and Manuscripts, Part II: Italian 16th Century Books</i> , Cambridge, Mass., 1974.
Casali/Servolini	S. CASALI, <i>Gli annali della tipografia di Francesco Marcolini</i> , ed. A. Gerace, Bologna 1953 / L. SERVOLINI, <i>Supplemento agli annali ...</i> , Bologna 1958.	Mortimer, French Books	R. MORTIMER, <i>Harvard College Library Catalogue of Books and Manuscripts, Part I: French 16th Century Books</i> , Cambridge, Mass., 1964.
Danti	E. DANTI, Vita di M. Iacomo Barozzi da Vignola ..., in: VIGNOLA, <i>Le due regole della prospettiva pratica</i> , ed. E. Danti, Rom 1583.	Röttinger	H. RÖTTINGER, <i>Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius</i> , Straßburg 1914.
Dinsmoor	W. B. DINSMOOR, The Literary Remains of Sebastiano Serlio, in: <i>ArtBull</i> XXIV, 1942, 55-91 u. 115-154.	Thoenes	CH. THOENES, Per la storia editoriale della „Regola delli cinque ordini“, in: <i>Vita e Opere</i> , 179-189.
Forssmann	E. FORSSMANN, <i>Säule und Ornament</i> , Upsala 1956.	Vita e opere	<i>La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola</i> , contributi di J. COOLIDGE, W. LOTZ u. a., Bologna 1974.
Fowler	L. H. FOWLER / E. BAER, <i>The Fowler Architectural Collection of the John Hopkins University</i> , Catalogue, Baltimore 1961.	Walcher Casotti	M. WALCHER CASOTTI, <i>Il Vignola</i> , Trieste 1960.
Gere	J. A. GERE, <i>Taddeo Zuccari, his Development studied in his Drawings</i> , Chicago 1969.		

ARCHITEKTURTRAKTATE (ERSTAUSGABEN) IN CHRONOLOGISCHER REIHENFOLGE

1483/90 Sulpicius	<i>Vitruvii L. Pollionis De Architectura libri decem</i> (ed. GIOVANNI SULPIZIO, Rom 1483/90).	1546 Lauro	LEON BATTISTA ALBERTI, <i>I dieci libri dell'architettura</i> (trad. Pietro Lauro), Venedig 1546.
1485 Alberti	LEON BATTISTA ALBERTI, <i>De re aedificatoria</i> , Florenz 1485.	1547 Ryff	WALTHER RYFF, <i>Der fürnembsten ... künst eigentlicher Bericht ...</i> , Nürnberg 1547.
1494 (?) Grapaldi	FRANCESCO MARIA GRAPALDI, <i>De partibus aedium</i> , Parma (1494?).	1547 Ryff	WALTHER RYFF, <i>Der fünff manieren der Colonen ... augenscheinliche Exempel</i> , Nürnberg 1547.
1511 Fra Giocondo	M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus ..., Venedig 1511.	1547 Serlio V	SEBASTIANO SERLIO, <i>Quinto libro d'architettura</i> (trad. Jean Martin), Paris 1547.
1521 Cesariano	<i>Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri dece</i> (trad. CESARE CESARIANO), Como 1521.	1547 Martin	JEAN MARTIN, <i>Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion ...</i> , Paris 1547.
1524 Durantino	FRANCESCO LUTIO DURANTINO (ed.), <i>M. L. Vitruvio Pollione di Architettura dal vero esemplare latino nella volgar lingua tradotto</i> , Venedig 1524.	1548 Ryff	WALTHER RYFF, <i>Vitruvius Teutsch</i> , Nürnberg 1548.
1536 Caporali	<i>Con il suo commento et figure Vetruvio in volgar lingua raportato</i> (trad. GIANBATTISTA CAPORALI), Perugia 1536.	1550 Bartoli	LEON BATTISTA ALBERTI, <i>L'Architettura</i> (trad. Cosimo Bartoli), Florenz 1550.
1537 Serlio IV	SEBASTIANO SERLIO, <i>Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici</i> , Venedig 1537.	1550 Blum	HANS BLUM, <i>Quinque columnarum exacta descriptio ...</i> , Zürich 1550.
1540 Serlio III	SEBASTIANO SERLIO, <i>Il terzo libro nel quale si figurano, e descrivono le antiquita di Roma</i> , Venedig 1540.	1551 Serlio, Extr.	SEBASTIANO SERLIO, <i>Livre extraordinaire de architecture</i> , Lyon 1551.
1543 Ryff	M. Vitruvii ... de architectura libri decem (ed. WALTHER RYFF), Straßburg 1543.	1552 Labacco	ANTONIO LABACCO, <i>Libro appartenente all'architettura</i> (Rom 1552).
1544 Philander	<i>Guglielmi Philandri ... in decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes</i> , Rom 1544.	1554 Cataneo	PIETRO CATANEO, <i>I quattro primi libri di architettura</i> , Rom 1554.
1545 Serlio I, II	SEBASTIANO SERLIO, <i>Il primo (secondo) libro d'architettura/Le premier (second) livre d'architecture ...</i> (trad. Jean Martin), Paris 1545.	1556 Barbaro	<i>I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio</i> (trad. DANIELE BARBARO), Venedig 1556.
		1558 Bertani	GIOVAN BATTISTA BERTANI, <i>Gli oscuri et difficili passi di Vitruvio</i> , Mantua 1558.
		1559 Du Cerceau	JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, <i>Livre d'architecture, De Architectura</i> , Paris 1559.
		1560 Cousin	JEHAN COUSIN, <i>Livre de perspective</i> , Paris 1560.

- 1561 De l'Orme PHILIBERT DE L'ORME, *Nouvelles inventions pour bien bastir ...*, Paris 1561.
- 1561 Du Cerceau JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, *Second livre d'architecture / De Architectura liber secundum*, Paris 1561.
- 1562 Vignola GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Rom 1562).
- 1564 Bullant JEAN BULLANT, *Reigle generale d'architecture des cinq manieres de colonnes*, Paris 1564.
- 1567 Barbaro M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem (ed. DANIELE BARBARO), Venedig 1567.
- 1567 De l'Orme PHILIBERT DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, Paris 1567.
- 1567 Cataneo PIETRO CATANEO, *L'architettura*, Venedig 1567.
- 1570 Palladio ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570.
- 1570 Alghisi GALASSO ALGHISI, *Delle fortificazioni libri tre*, Venedig 1570.
- 1575 Serlio VII SEBASTIANO SERLIO, *Architecturae liber septimus / Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt 1575.
- 1582 Scamozzi VINCENZO SCAMOZZI, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venedig 1582.
- 1583 Vignola IACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica* (ed. E. Danti), Rom 1583.
- 1589 Fontana DOMENICO FONTANA, *Del modo tenuto nel trasportare l'Obelisco Vaticano*, Rom 1589.
- 1590 Rusconi GIOVANNI ANTONIA RUSCONI, *Dell'architettura ... secondo i precetti di Vitruvio*, Venedig 1590.
- 1596 Sirigatti LORENZO SIRIGATTI, *La pratica di prospettiva*, Venedig 1596.
- 1610 Vignola, Aggiunta NUOVA ET ULTIMA AGGIUNTA DELLE PORTE D'ARCHITETTURA DI MICHEL ANGELO BUONAROTTI (Roma 1610).
- 1615 Scamozzi VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Venedig 1615.