

Papierpaläste

Einleitung

Die Ausstellung "Papierpaläste - illustrierte Architekturtheorie des 15. bis 18. Jahrhunderts" präsentiert eine in vielen Belangen außergewöhnliche Buchgattung, denn sie vereint die Ansprüche von Theorie und Praxis ebenso wie das Zusammenspiel von Wort und Bild zu einem sonst nur selten erreichten Ideal der Wissensvermittlung. Autoren und Herausgeber dieser Bücher waren sowohl praktizierende Architekten als auch in der Baukunst dilettierende Laien unterschiedlichster beruflicher Ausrichtung: Humanisten, Maler, Bildhauer, Graphiker und Dichter. Alle hatten einander etwas mitzuteilen. Der Theoretiker versuchte dem Praktiker von der Notwendigkeit theoretischer Reflexion zu überzeugen, und der Praktiker griff diesen Versuch gerne auf. Tatsächlich konnte er mithilfe der Architekturtheorie und ihrer Veröffentlichung seinen Anspruch auf gesellschaftliche Anerkennung unterstreichen, eigene Bauideen verbreiten und architektonische Utopien formulieren, deren Realisierung gar nicht oder nur teilweise möglich war. Beide, der Theoretiker ebenso wie der Praktiker, erkannten hierbei, dass das gedruckte Buch ein ideales Mittel zur Verbreitung eigener Vorstellungen war und dass dieses ideale Medium sich durch die Beigabe von Illustrationen noch vervollkommen ließ. Betrachtet man die Geschichte des Architekturtraktats von den Anfängen bis in die Zeit der Aufklärung, gewinnt man sogar den Eindruck, dass die Illustrationen den Texten in einem langsamen, aber stetigen Prozess den Rang abgelaufen haben. Diesen Prozess, der praktisch den Siegeszug des Bildes in der modernen Mediengesellschaft um mehr als 200 Jahre vorwegnimmt, dokumentiert unsere kleine Ausstellung in aller Deutlichkeit.

Die Wurzeln der abendländischen Kultur liegen in der Antike. Das gilt auch für die Geschichte der Architekturtheorie, an deren Anfang Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur* stehen. Das seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in immer neuen Editionen und Übersetzungen (Kat. I-II) gedruckte Werk Vitruvs gibt bereits die für fast alle späteren Traktate verbindlichen Themen vor. Hierzu zählt in erster Linie der Anspruch auf wissenschaftliche Bildung. Daneben treten als weitere Themenkomplexe die Proportionslehre, die Säulenordnungen und Differenzierung der Gebäudetypen. Vitruvs Text ist allerdings fehlerhaft und ohne erläuterndes Bildmaterial überliefert. Daher bestand eine der großen Leistungen der Humanisten und Architekten der Renaissance darin, den antiken Text philologisch und archäologisch aufzuarbeiten und mit Illustrationen zu versehen (Kat. II) sowie die Vorgaben Vitruvs um eigene Ideen zu bereichern. Eigenständige Ergänzungen zeichnen bereits das umfassendste Architekturtraktat der Frühen Neuzeit aus, Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* von 1485 (Kat. III). Dasselbe gilt auch für den 1499 veröffentlichten Architekturroman der *Hypnerotomachia Poliphili* (Kat. IV) oder für die meisten Vitruveditionen und -übersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts (Kat. V-VI, XI, XIII). Zugleich gingen diese Publikationen dazu über, mit ihren Kommentaren und Illustrationen verbindliche Vorbilder für die architektonischen Formen und die Gebäudetypen zu etablieren, wozu, wie das Beispiel Albrecht Dürers zeigt (Kat. X), auch Festungsbauten gehörte. Noch wichtiger für die Festlegung des Formenvokabulars, die sich vor allem in der Kanonisierung der fünf wichtigsten Säulenordnungen niederschlug, waren die Architekturtraktate Sebastiano Serlios und Giacomo Barozzi da Vignolas (Kat. VII-VIII). Deren Bücher ebenso wie Andrea Palladios *Quattro libri dell'architettura* (Kat. IX) oder Wendel Dietterlins *Architectura* (Kat. XII) schufen die Grundlage dafür, dass sich die aus dem Studium der antiken Architektur und den Angaben Vitruvs gewonnenen Vorstellungen und deren Weiterentwicklung in ganz Europa und sogar bis nach Übersee verbreiteten.

Die Konsolidierung des architektonischen Formenschatzes durch illustrierte Architekturbücher wird seit dem 17. Jahrhundert um eine zunehmend kritische Herangehensweise ergänzt.

Bezeichnend hierfür ist Claude Perraults Kritik an Vitruvs Proportionslehre (Kat. XIII). Im Gegensatz zu seinem antiken Vorläufer sieht Perrault die Maßverhältnisse in der Architektur nicht mehr durch feststehende Gesetze bestimmt, sondern durch veränderbare gesellschaftliche Konventionen. Eine gewisse Distanz zu den Ansichten des antiken Autors zeigt sich auch in anderen Publikationen. So geht der spanische Jesuit Juan Bautista Villalpando in seinen architekturtheoretischen Reflexionen davon aus, dass Vitruv sich bei seinen Überlegungen teilweise am Salomonischen Tempel in Jerusalem orientiert habe, was natürlich nicht den Tatsachen entspricht (Kat. XIV). Villalpandos Text markiert somit einen gewissen Einschnitt in der Vitruvrezeption, denn der antike Autor gilt nun definitiv nicht mehr als das Maß aller Dinge. Kennzeichnend für diese Entwicklung ist die sinkende Bedeutung illustrierter Vitruvausgaben, an deren Stelle die oft phantastisch bebilderten Architekturbücher des Barock treten. Hierunter befinden sich einerseits praktisch orientierte, für Handwerker und Architekten unmittelbar nützliche Werke wie beispielweise Nikolaus Goldmanns *Anweisung zur Civil-Baukunst* (Kat. XVIII), und andererseits Veröffentlichungen, die sich auch an den interessierten Laien richten. Zu diesem Buchtyp gehören neben Marc-Antoine Laugier's *Essai sur l'architecture* (Kat. XVII), der die Prinzipien der Baukunst aus der Natur abzuleiten versucht, vor allem Paulus Deckers *Fürstlicher Baumeister* (Kat. XV) und Matthias Daniel Pöppelmanns *Beschreibung des Zwinger-Garten-Gebäudes* (Kat. XVI). Beide Publikationen bringen in allegorischer Überhöhung die Bauleidenschaft der barocken Fürsten ebenso zum Ausdruck wie die Auffassung, dass die Architektur alle anderen Künste an Bedeutung überragt. Diese und andere Architekturbücher des Barock vermittelten zudem einem überregionalem Publikum die Bedeutung der Bautätigkeit individueller Fürstenhäuser. Eine weniger regionale als vielmehr globale Vision von Baukunst entwirft schließlich Johann Bernhard Fischer von Erlach. In seinem *Entwurf Einer Historischen Architectur* (Kat. XIX) präsentiert er sowohl Rekonstruktionen ausgewählter Monumente des klassischen Altertums als auch Beispiele für die Baukunst außereuropäischer Kulturen. Daneben stellt Fischer von Erlach sein eigenen Entwürfe und Utopien. Auf dem Papier, im Medium des Buches, vereint er also historische und aktuelle, eigene und fremde, gebaute und nicht realisierte Architekturen zu einem universellen Panorama der Möglichkeiten von Baukunst.

Frank Zöllner

Katalog

I. Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem* (Zehn Bücher über die Architektur) , Venedig 1495.

Marcus Vitruvius Pollio (um 84-27 v. Chr.), oftmals nur Vitruv oder Vitruvius genannt, diente in der römischen Antike als nur mäßig erfolgreicher Architekt unter Caesar und Augustus. In dieser Funktion leitete Vitruv unter anderem den Bau von Kriegsmaschinen und war an der Konstruktion der römischen Wasserleitungen beteiligt. Der einzige von ihm ausgeführte Bau, eine Basilika in der Provinzstadt Fano im heutigen Umbrien, hat sich nicht erhalten. Nach seiner Pensionierung sicherte ihm eine finanzielle Unterstützung durch das Kaiserhaus, die ihm die Schwester des Kaisers vermittelte, ein sorgloses Alter.

Die Kenntnis über Vitruv stützt sich in weiten Teilen auf das von ihm selbst gegen Ende seines Lebens verfasste Architekturtraktat *De Architectura Libri Decem*. Vitruv gibt darin einen systematischen Überblick über die antike Baukunst und will dadurch, wie er selbst schreibt, *den großen Wert unserer Wissenschaft aufzeigen* (De architectura 3.0). Mit dieser Definition der Architektur als Wissenschaft verbindet sich auch Vitruvs Konzeption des Traktats als Lehrbuch für Bauherren und Architekten. Die zehn unterschiedlich gewichteten Bücher behandeln daher die historischen, ästhetischen und technischen Grundlagen der Architektur ebenso wie den Bau

von Tempeln, Wohnhäusern und Städten. Das Traktat soll dem Leser aber nicht nur ermöglichen Bauwerke zu errichten, sondern sie auch nach den Kriterien zu beurteilen und zu bewerten, die Vitruv erstmals in dieser Form zusammengetragen hat.

Nachdem die *Zehn Bücher* in Antike und Mittelalter nur begrenzt rezipiert wurden und keine nennenswerte Auswirkung auf die Baupraxis hatten, erlebte Vitruvs Traktat in der Renaissance eine umso größere Aufmerksamkeit. Seine zunehmende Popularität verdankte Vitruv dabei weniger der Originalität seiner Architekturtheorie als vielmehr der Tatsache, dass sein Traktat das einzige vollständig aus der Antike überlieferte Werk dieser Art darstellt. Als Resultat der Auseinandersetzung mit Vitruvs Architekturtraktat in der Renaissance wurden seine Vorstellungen zur Baukunst auch in der Folge immer wieder aufgegriffen. Der Bezug auf vitruvianische Tempeltypen, Proportionsregeln und Säulenordnungen ist daher bis ins 19. Jahrhundert hinein ein wesentlicher Bestandteil der architekturtheoretischen Diskussion.

(ML)

I. Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem*, Venedig 1495. Illustrationen zu Platon und Pythagoras.

Diese frühe Druckausgabe der *Zehn Bücher* wurde 1495 in der Werkstatt des Christophorus de Pensis in Venedig hergestellt und enthält neben den Textseiten nur zwei Blätter mit einfachen Holzschnitten. Das hier besprochene zweite Blatt illustriert Platons Lehrsatz von der Verdoppelung der Quadratfläche und den bedeutenden Lehrsatz des Pythagoras, die Vitruv im neunten Buch als für die Architektur hilfreich beschreibt. So ermögliche es der platonische Lehrsatz, die Fläche eines Quadrates zu verdoppeln, ohne Berechnungen anstellen zu müssen. Dadurch, dass man in ein kleines Quadrat eine Diagonale einzeichne, erhalte man die Seitenlänge eines weiteren Quadrates, dessen Fläche doppelt so groß wie die des kleineren Quadrates sei. Der unten auf der Seite zweifach bebilderte pythagoreische Satz hingegen erlaube es, ein exaktes Winkelmaß zum Anreißen rechter Winkel zu bauen, indem man Stäbe mit den Längen von drei, vier und fünf Fuß zu einem Dreieck zusammenlege. Dass die über den kurzen Seiten des Dreiecks gezeichneten Quadrate zusammen die Fläche des größten Quadrates ergeben ($a^2+b^2=c^2$), sei zudem eine vielfach nützliche Berechnungsmethode. Wie Vitruv anmerkt, *kommt sie auch beim Treppenbau in Gebäuden zustatten, dass die Treppen eine wohlausgewogene Lage ihrer Stufen haben* (De architectura 9.0.7).

Die Ausführungen Vitruvs zu Platon und Pythagoras nehmen in seiner Abhandlung aber vor allem eine dezidiert exemplarische Funktion ein. An ihnen demonstriert Vitruv den hohen Wert schriftlicher Überlieferungen durch Denker und Schriftsteller, *die aller Welt für alle Ewigkeit unendliche, gute Dienste leisten*. Diese würden nicht nur ihren eigenen Geist, *sondern das allgemeine Geistesleben bereichern, da sie durch Bücher Lehren bereithalten, damit man durch sie Kenntnisse erwirbt und den Geist schärft. [...] Sie müssten für würdig befunden werden, dass man ihnen einen Platz unter den Göttern anwiese* (De architectura 9.0.1-3). Vitruv stellt sich mit seinem Architekturtraktat daher auch implizit in die Tradition solcher Gelehrter wie Platon, Pythagoras und Archimedes, deren Wissen nur durch handschriftliche Vervielfältigungen überliefert werden konnte. Ein Topos, der sicherlich auch das Selbstverständnis der humanistischen Buchdrucker der Renaissance widerspiegelt, zu denen sich auch Christophorus de Pensis, der Drucker dieser Ausgabe, zählte.

(ML)

II. Giovanni Giocondo, *M. Vitruvius solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit* (M. Vitruv von Fehlern bereinigt, mit Abbildungen und Registertafel versehen, damit es gelesen und verstanden werden kann), Venedig 1511.

Giovanni Giocondo (1433-1515) war ein veronesischer Gelehrter aus vornehmer Familie, der sich nicht nur auf dem Gebiet der Architektur und Archäologie hohes Ansehen erwarb. Neben seiner Tätigkeit als Architekt in Paris, Venedig und Neapel edierte der Franziskanermönch auch eine Vielzahl antiker Schriften wie Iulius Caesars bedeutende *Commentarii* (Berichte) und Iulius Frontinus' Abhandlung *De Aquaeductibus* (Über den Wasserleitungsbau). Als Höhepunkt seiner Karriere wurde der bereits betagte Giocondo 1514 durch Papst Leo X. zum Bauleiter von Sankt Peter in Rom berufen.

Zu Giocondos editorischen Tätigkeiten zählt auch eine Ausgabe des Vitruv, die 1511 bei dem Drucker Giovanni Taccino in Venedig erschienen ist. Die *De Architectura Libri Decem* (Zehn Bücher über die Architektur) des antiken Baumeisters hatten sich zwar aus der Antike in verschiedenen Abschriften überliefert, dabei aber die authentische lateinische Textgestalt und die Illustrationen verloren. Im Mittelpunkt von Giocondos Interesse steht daher die Rekonstruktion des korrupten Textes, die er aufgrund seiner langjährigen Erfahrung als Philologe und Architekt sowie einer sorgfältigen Kompilation mehrerer Handschriften bewältigt. Zu seiner Absicht, das zuvor nur schwer lesbare Traktat besser zugänglich und verständlich zu machen, gehört ebenso ein Anhang mit Fachbegriffen, auf den bereits der Titel der Ausgabe hinweist. Die griechischen Epigramme aus dem achten Buch - die in den Druckausgaben des 15. Jahrhunderts noch handschriftlich nachgetragen werden mussten - vervollständigen den ursprünglichen Zustand des Traktats. Neben der philologischen Bearbeitung fertigt Giocondo auch 136 detaillierte Illustrationen an, die die verloren gegangenen Abbildungen Vitruvs ersetzen sollen und Passagen aus dem Text erstmals eindrücklich veranschaulichen.

Giocondos Vitruv-Edition, die bereits 1513 eine Zweitausgabe in Florenz erfuhr, bildete angesichts dieser Eigenschaften eine wichtige Grundlage für weitere Vitruv-Ausgaben und Übersetzungen. Sowohl Cesare Cesariano (Nr. V) als auch Daniele Barbaro (Nr. VI) konsultierten seine Ausgabe für ihre eigenen Bearbeitungen. Sie übernahmen das Darstellungsschema Giocondos, welches Anmerkungen durch Buchstaben in den Abbildungen kennzeichnet.

(ML)

II. Giovanni Giocondo, *M. Vitruvius solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Venedig 1511.

Illustration des homo ad circulum.

Illustration des homo ad quadratum.

Die Abbildung zeigt ein in der Architekturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts viel behandeltes Thema: Den Anthropomorphismus, der die Maße des Menschen zur Grundlage von Proportionslehren macht. Vitruv beschreibt diese Auffassung im ersten Kapitel des dritten Buches (*De architectura* 3.1.1-9). Er vergleicht hier die symmetrische Formgebung von Tempeln mit den Maßen eines wohlgeformten Menschen. Die Symmetrie des Menschen werde daran deutlich, dass dieser mit ausgestreckten Armen sowohl in einen Kreis als auch in ein Quadrat eingeschrieben werden könne. Kein Tempel könne deshalb eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht wie die Glieder eines Menschen zueinander in Beziehung gesetzt seien. Giovanni Giocondo illustriert mit dem abgebildeten Holzschnitt den so genannten *homo ad circulum*, also den in den Kreis eingeschriebenen Menschen. Weitere

bekannte Interpretationen der vitruvianischen Proportionsfigur finden sich unter anderem bei Leonardo da Vinci (1490), Cesare Cesariano (1521) und Albrecht Dürer (1532).

Anthropomorphe Proportionslehren dürften in Antike und Renaissance aber eher metaphorischer Art gewesen sein, da sich die Übertragung menschlicher Proportionen in bauliche Praxis außerordentlich schwierig gestaltet. Bereits bei Vitruv ist statt einer Bauanleitung vielmehr von einer Veranschaulichung abstrakter Proportionsregeln anhand des Menschen auszugehen. Der in der Frührenaissance aufkommende Rekurs auf den antiken Anthropomorphismus ist daher auch als ein Resultat der geistigen Strömung des Humanismus anzusehen, der das Individuum stärker als bisher betonte. In der auf Vitruv aufbauenden Theorie Leon Battista Albertis (Nr. III) und Andrea Palladios (Nr. IX) entwickelten sich in kritischer Auseinandersetzung mit dem Anthropomorphismus deshalb auf musikalischen Prinzipien basierende Proportionslehren, die durch praktische Anwendbarkeit überzeugen konnten. Dass der Einfluss des Anthropomorphismus im Verlauf der Renaissance zunehmend geringer wurde, zeigt sich auch daran, dass spätere Vitruv-Ausgaben dem *homo vitruvianus* keine Illustrationen mehr widmen. Anthropomorphe Maße wie Klafter, Elle und Fuß hingegen wurden erst mit der Einführung des Meters als einem geomorphen Maß im 19. Jahrhundert ersetzt.

(ML)

**II. Giovanni Giocondo, *Vitruvius iterum et Frontinus revisi repurgatique quantum ex collatione licuit* [Vitruv und Frontinus wiederum durchgesehen und bereinigt, soweit es durch Quellenvergleich möglich war], Florenz 1513.
Illustrationen zu Messwerkzeugen und Aquädukten.**

Bereits zwei Jahre nach Erscheinen von Giovanni Giocondos Vitruv-Edition von 1511 wurde der nur geringfügig verbesserte Text im Jahre 1513 erneut aufgelegt und von der Werkstatt Philipp de Giuntas' in Florenz gedruckt. Das handliche Oktavformat und die daraus resultierenden wenig aufwändigen Holzschnitte sowie der kleine Schriftgrad machen das Buch aber im Vergleich mit der Edition von 1511 zu einer qualitativ minderwertigeren Ausgabe. Lediglich die verzierten Initialen einzelner Kapitel, die sicher auch in anderen Büchern des Druckers Verwendung fanden, heben sich in der ansonsten einfach gehaltenen Ausgabe ab.

Die vorliegende Doppelseite entstammt dem achten Buch, in dem Vitruv sich dem Wasserleitungsbau widmet. Auf der linken Seite sind die zur Nivellierung der Aquädukte notwendigen Werkzeuge abgebildet. Da die antike Wasserversorgung zu großen Teilen auf den Prinzipien der Schwerkraft beruhte, war ein exaktes Ausgleichen der Leitungen unerlässlich. Vitruv favorisierte zu diesem Zwecke den Chorobat (a), der die Wasserwaage (b) und den Diopter (c) an Präzision noch übertrüfe (De architectura 8.5.1). Die Darstellung auf der rechten Seite zeigt ein in die Stadt führendes Aquädukt und die Aufteilung des Wassers für den anschließenden Verbrauch. In einem Wasserschloss (a) wird das Wasser zunächst gesammelt und dann auf Wasserkästen (b) verteilt, aus denen Rohrleitungen für öffentliche Springbrunnen und Privatbadeanstalten abgehen. Der dritte Wasserkasten ist für Leitungen zu Privathäusern bestimmt, *damit die, die privat Wasser in ihre Häuser leiten, jährlich dem Volk ein Wassergeld zahlen, durch das sie die Unterhaltung der Wasserleitung durch die Steuerpächter sicherstellen* (De architectura 8.6.2).

Die große Bedeutung, die der Wasserleitungsbau für die römische Antike besaß, lässt sich neben Vitruvs Ausführungen auch an Iulius Frontinus' Schrift *De Aquaeductibus* (Über den Wasserleitungsbau) ablesen, die vermutlich noch im 1. Jahrhundert n. Chr. entstand. Ebenso wie die bereits 1495 erschienene venezianische Ausgabe des Vitruv (Nr. I) die Aufzeichnungen

des Oberaufsehers über die Wasserversorgung Roms enthielt, wurde auch 1513 die Abhandlung Frontinus' im Verbund mit der Vitruv-Ausgabe gedruckt und verkauft. Die beiden Architekten wurden in der Renaissance dadurch nicht nur inhaltlich, sondern auch räumlich aneinandergerückt.

(ML)

III. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem* [Zehn Bücher über die Baukunst], Florenz 1485.

Leon Battista Alberti (1404-1480) wurde als uneheliches Kind Lorenzo di Benedettos, Sohn einer einflussreichen exilierten Kaufmannsfamilie, und Bianca Fieschis in Genua geboren. Seine humanistische Grundausbildung erhielt er im angesehenen Haus Gasparino Barzizzas in Padua. Das sich anschließende Studium führte Alberti nach Bologna. Zuerst widmete er sich hier dem kanonischen Recht und später der Physik und Mathematik.

In seiner späteren Stellung als Schreiber (Abbreviator) am päpstlichen Hof hatte er Zugang zur vatikanischen Bibliothek und war unter anderem verantwortlich für die Vermessung und Katalogisierung von antiken Bauten. In die Umbau- und Neugestaltungspläne des Vatikan unter Papst Nikolaus V. wurde er als Berater integriert, bevor er sich in den letzten 25 Jahren seines Lebens selbst als Architekt betätigte. Zu seinen bekanntesten architektonischen Werken gehören die berühmte Fassade der Kirche S. Maria Novella in Florenz sowie S. Andrea in Mantua. Neben seinem literarischen Hauptwerk *De re aedificatoria libri decem* verfasste er zahlreiche andere kunsttheoretische Schriften wie beispielsweise *De pictura* und *De statua*, aber auch Theaterstücke, Fabeln, moralische Schriften und Prosa.

Das bereits 1442-1452 entstandene Architekturtraktat *De re aedificatoria* nimmt formal Bezug auf Vitruvs Werk *De architectura* (Nr. I) und besteht daher ebenso aus zehn Büchern. Ausgehend von der Notwendigkeit des Bauens bis hin zur Wiederherstellung alter Bauwerke liefert das Werk einen durchdachten Abriss der Baukunst, der sich sowohl an Architekten als auch an gebildete Laien richtet. Die von Vitruv eingeführten und von Alberti übernommenen Kategorien der *firmitas* (Festigkeit), *utilitas* (Nützlichkeit) und *venustas* (Schönheit) bestimmen den Aufbau seiner Architekturtheorie.

Albertis Überlegungen über die Baukunst sind getrieben von der Vorstellung einer innerhalb der Stadt existenten Gesellschaft, der *civitas*. Der Architekt trägt ihr gegenüber eine soziale Verantwortung und schafft durch seine Bauwerke nicht nur Sicherheit und Schutz für die Bewohner, sondern wirkt mittels einer angemessenen Gestaltung und Schönheit seiner Architektur ordnungsstiftend. Somit existiert neben der formal-ästhetischen Aufgabe eine sozial-ethische Komponente, der Rechenschaft geleistet werden muss. Damit definiert Alberti die Architektur als soziale Kunst, in deren Rangliste Sakralbauten an erster Stelle stehen und Privatbauten den Abschluss bilden.

(KB)

III. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, Florenz 1485. Leon Battista Albertis Schönheitsdefinition.

Leon Battista Alberti erläutert in *De re aedificatoria* nicht nur die politische Funktion von Architektur in Bezug auf das Gemeinwohl der *civitas*, sondern führt im zweiten Teil seines Werkes formal-ästhetische Überlegungen an. Im neunten Buch Über die Privatbauten findet sich diese Definition des Begriffs Schönheit: *Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und*

ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl (numerus), einer besonderen Beziehung (finitio) und Anordnung (collocatio) ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß (concinntas), das heißt das Vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert (S. 349).

In der Zahl (der Säulen, Öffnungen etc.), der Beziehung der Teile untereinander und ihrer Anordnung äußert sich nach Alberti das Ebenmaß, das er mit Schönheit gleichsetzt. Die *concinntas* (das Ebenmaß) tritt sowohl in der Gestaltung eines Bauwerks auf als auch in der Fähigkeit des Betrachters, ein Gebäude als "schön" zu erkennen. Die Angemessenheit der Schönheit eines Bauwerks spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Das Exemplar von 1485 stammt aus dem Florentiner Verlag des Nicolaus Laurentii. Es gehört somit zur ersten gedruckten Auflage des wohl intellektuell anspruchsvollsten und wichtigsten Architekturtraktats der frühen Neuzeit und ist mit Beigaben von Baptista Siculus versehen. Dieser ersten lateinischen Auflage gingen fünf bekannte, teilweise unvollständige, Handschriften voraus. Ihr folgten vier weitere lateinische Drucke, zehn in Italienisch und jeweils einer in Französisch, Englisch, Spanisch und Portugiesisch. Eine deutschsprachige Übersetzung veröffentlichte Max Theuer erst 1912.

Alberti selbst verzichtete auf Illustrationen, da er Architekten genug künstlerischen Freiraum bieten wollte. Die erste mit Holzschnitten illustrierte Edition erschien 1550 in Florenz (*L'Architettura di Leon Battista Alberti, tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo*).

Das Exemplar der Editio princeps, das die Universitätsbibliothek Leipzig besitzt, zeigt sich heute in einem vermutlich erst dem 18. Jahrhundert entstammenden Einband. Die rote Einfärbung der Seiten sowie die handschriftlichen Buchnummern (I-X) über dem Textblock und die Seitenzahlen fallen wahrscheinlich in dieselbe Zeit wie die Neubindung.

(KB)

III. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, Paris 1512. Illustriertes Frontispiz aus der Druckerei Sol Aureus.

Die Ausgabe aus dem Jahr 1512 wurde in der Pariser Druckerei Sol aureus (Goldene Sonne) von Berthold Rembolt und Ludwig Hornken hergestellt und verkauft. Beide gehörten zu den ersten deutschen Druckern in Paris und gaben vornehmlich theologische, homiletische und liturgische, aber auch humanistische, juristische und kanonische Schriften heraus.

Die abgebildete Seite zeigt das illustrierte Titelblatt des Druckes. Bei den einzelnen Komponenten handelt es sich um häufiger verwendete Vorlagen, die die beiden lateinischen Texte lediglich rahmen beziehungsweise auf die Druckwerkstatt verweisen. Es liegt also außer dem Textbezug kein graphischer Hinweis auf den Inhalt des Traktats vor. Der obere Text stellt den Autor als berühmten Florentiner Herrn vor, dessen Architekturtraktat hier nun als vollständiges und gesamtes Werk in einer überarbeiteten Version vorliegt. Zudem sei es um eine Kapiteleinteilung und eine Reihe von Randnotizen erweitert worden. Bei dem unteren lateinischen Text handelt es sich um eine Orts- und Herstellerangabe: Verkauft zu Paris von der [Buchdruckerei] Goldene Sonne im Viertel St. Jakobi / Und im Haus [wörtl. Hauszeichen, Türschild] zu den Drei Kronen im Stadtbezirk des heiligen Benedikt.

Das Blatt wird von einem Ornamentband eingefasst. Auf der rechten Seite ist dieses zusätzlich mit drei Fabelwesen versehen. Den zentralen hochrechteckigen Holzschnitt rahmt eine auf Pfeilern ruhende Bogenstellung. Vor den Mauerzwickeln, die sich direkt oberhalb der Pfeiler

befinden, stehen zwei hornspielende Figuren: Rechts ein Mann in Rüstung mit Schwert und geflügeltem Helm, links eine Frau, deren Scham durch eine spärliche Draperie verdeckt wird. Zwischen den Sockeln und Basen der Pfeiler findet die Rahmenkonstruktion durch ein Ornamentband ihren Abschluss. Hier treffen zwei Delphinköpfe in der Mitte zu einer französischen Lilie zusammen. Die so gebildete Arkade öffnet sich zu einem illusionistischen Raum, in dem zwei aufrecht stehende Löwen das Wappen der Druckwerkstatt vor einem reich bewachsenen Weinstock halten. Das Wappen ist zusätzlich durch einen Tragegurt an der Astgabelung des Gehölzes befestigt. Darüber ist eine Sonne zu sehen. Unter dem Wappen erscheint ein Schriftband mit der Aufschrift: B. Rembolt.

(KB)

IV. Anonymus, *Hypnerotomachia Poliphili* [Der Liebeskampftraum des Poliphil], Venedig 1499.

Die im Jahre 1499 bei dem Drucker und Humanisten Aldus Manutius (1449-1515) in Venedig erschienene *Hypnerotomachia Poliphili* gilt als ein Meisterwerk der italienischen Buchdruckkunst in der Renaissance. Der vollständige Titel der ersten Ausgabe lautet *Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat* (Der Liebeskampftraum des Poliphil, wo er zeigt, dass alles Menschliche nichts als ein Traum ist, und obendrein darlegt, dass das Berichtete überaus vernünftig ist). Die *Editio princeps* hat einen Umfang von 235 unpaginierten Blättern und enthält 172 Holzschnitte. Die Frage nach der Autorenschaft ist nicht eindeutig zu beantworten. Nach älteren Forschungen gibt das Akrostichon aus den 38 Kapitelinitialen des Werkes POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT (Frater Francesco Colonna liebte Polia sehr) Auskunft über den Autor. Der hier bezeichnete Colonna ist jedoch keiner historischen Persönlichkeit zweifelsfrei zuzuordnen. Jüngere Forschungen schreiben das Werk Leon Battista Alberti oder dem paduanischen Dichter Nicollo della Comare zu.

Der Text der *Hypnerotomachia Poliphili* ist ein Sprachgemisch aus Italienisch, Griechisch sowie Latein und wurde in reiner Antiqua gedruckt. Die zahlreichen Holzschnitte zeigen Darstellungen der im Roman beschriebenen Architektur und Illustrationen zur Handlung. Sie sind keinem Künstler eindeutig zuzuordnen.

Das Buch besteht aus zwei Teilen. Der erste erzählt auf drei verschiedenen Ebenen von den Eindrücken des Protagonisten Poliphil ("der, der Polia liebt") auf der Suche nach seiner Geliebten Polia. Zu Beginn der phantasievollen Erzählung legt er sich am Fuße eines Baumes nieder und versinkt in einen tiefen Schlaf. Träumend begibt er sich auf die Suche und erkennt nach einer langen Wanderung durch düstere und liebliche Gefilde in einer Nymphe, die ihn bereits weite Strecken begleitete, seine Geliebte Polia. Am Schluss des Romans wird ihre Liebe im Tempel der Venus durch die so genannte Heilige Defloration zeremoniell besiegelt. Detailreiche Kunst- und Architekturbeschreibungen bilden eine Erzählebene. Sie spiegeln die Liebesgeschichte in allen Nuancen und vermitteln eine Vorstellung von dem in der Renaissance wiederbelebten Interesse an antiken Werten. Eine zweite enthält genaue Schilderungen des jeweiligen Ambientes und eine dritte, die die beiden vorgenannten verbindet, führt den Rezipienten durch die einzelnen Etappen der Traumreise. Eine zeitliche oder räumliche Einordnung der Handlung ist nicht möglich. Im zweiten Teil des Buches erfährt der Leser die Liebesgeschichte aus Sicht der Polia.

(SV)

IV. Anonymus, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499. (Leihgabe des Museums für Kunsthandwerk Leipzig) Antikes Portal.

Diese Abbildung stammt aus einer Ausgabe der Offizin des Aldus Manutius in Venedig aus dem Jahr 1499. Sie zeigt das antike Portal einer Obeliskopyramide. Das Tor ist der Übergang zum Reich des freien Willens. Als der Protagonist Poliphil auf der Suche nach seiner Geliebten Polia im Verlaufe jener Traumreise diese Pforte durchschreitet, sieht er sich plötzlich in einem Labyrinth gefangen. Nur mit größter Mühe findet er schließlich den Ausgang und kann seine Wanderung fortsetzen.

In der *Hypnerotomachia Poliphili* finden sich häufig Bezüge zu antiker Architektur. Dabei wird nicht nur der Baustil als vollkommen in Form und Ausführung betrachtet, sondern auch die Kultur und Philosophie als vorbildhaft und nachahmenswert dargestellt. Eine unerlässliche Voraussetzung für die Gestaltung eines harmonischen Bauwerkes ist demnach die Tugendhaftigkeit des Architekten. Tugendhaft bedeutet in diesem Sinne die Suche nach dem Mittelmaß, wobei dies ausdrücklich als ein Mittel zwischen einem individuellen zu Viel und zu Wenig verstanden werden muss, ein Rückgriff auf die Nikomachische Ethik des Aristoteles. Der Architekt ist im Sinne der *Hypnerotomachia Poliphili* als der formgebende Geist zu verstehen, der das von der Natur gelieferte Material, die Materie, in ein übergreifendes Ordnungssystem einbindet und so ein ideales Stadium der Harmonie erreicht.

Während der Betrachtung des Portals reflektiert Poliphil die architekturtheoretischen Ansichten und lobt die Ausgewogenheit des Baukörpers und die sorgfältige Verteilung des Schmucks. Er beschreibt die Maßverhältnisse des Portals mit einer Begrifflichkeit, die eine Rezeption der Traktate von Leon Battista Alberti (Nr. III) oder Vitruv (Nr. I) erkennen lässt. Ausgehend von den quadratischen Sockeln der Säulen auf jeder Seite der Pforte ergibt sich ein der gesamten Konstruktion zugrundeliegender Proportionsschlüssel. Poliphil erläutert die einzelnen Baukörper, beginnend bei den beiden Sockeln, welche auf eine den ganzen Boden bedeckende Plinthe aufgesetzt sind. Auf diesen befindet sich je ein Säulenpaar mit korinthischen Kapitellen. Die Säulen tragen ein Gebälk, an welches sich ein Fries anschließt. Die Gebälk-Fries-Konstruktion wiederholt sich einmal im Verhältnis 1:2. Das folgende Konsolgesims bildet den Übergang zu einem Dreiecksgiebel mit Tympanon. In diesem Giebelfeld ist nochmals ein Tympanon im Verhältnis 1:2 enthalten. Darauf sind zwei Skyllen (ursprünglich Schreckenswesen, hier erhalten sie jedoch eine schützende Rolle) abgebildet, die einen Ring halten, was als Zeichen der Abwehr von Unheil gilt. Über dem Portal befinden sich zwei Medaillons. Das linke zeigt einen Jüngling und das rechte das Abbild eines Greises. Dies symbolisiert den Lebenszyklus, das Werden und Vergehen, und steht für den ewigen Kreislauf der Natur, dem alle Materie unterworfen ist.

(SV)

IV. Anonymus, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1545 (zuerst Venedig 1499). Sarkophag mit Renaissancehieroglyphen.

Bei den in der *Hypnerotomachia Poliphili* verwendeten Hieroglyphen, die eine Besonderheit dieses Werkes darstellen, handelt es sich um so genannte Renaissancehieroglyphen. Einige sind auf antike Quellen zurückzuführen, andere wiederum sind entsprechend dem kulturellen Kontext frei erfunden. Durch die Entdeckung der Hieroglyphica des Horapollon im Jahre 1419 und das Studium antiker Schriften wuchs das Interesse an diesen Schriftzeichen. Auch die mittelalterlich-christliche Symbolik übte Einfluss auf die Renaissancehieroglyphik aus.

Wichtigste Quelle hierfür ist der etwa um 200 n. Chr. von einem unbekanntem Autor geschriebene Physiologus.

Man versuchte im Sinne der alten Ägypter mittels Bildzeichen zu schreiben. Das Bildungs- und Lesemuster der Renaissancehieroglyphen in der Hypnerotomachia ist willkürlich und assoziativ. So finden Gegenstände, Formen und Symbole des täglichen Lebens ebenso Eingang wie Überlieferungen aus der Antike und der griechischen Mythologie. Die Zeichen sind dabei additiv zu lesen wie Wörter oder Sätze einer logischen Sprache. Anhaltspunkte zum Verständnis der Hieroglyphen geben beigelegte lateinische Bildunterschriften.

Die Abbildung zeigt einen Sarkophag mit Hieroglypheninschriften in der Tempelstadt Polyandron (Tempel mit Grabstätten vieler Menschen). Dort warten die beiden Liebenden auf die Barke des Amor, der sie auf die Insel Cythera zum Tempel der Venus übersetzen wird. Um sich die Zeit zu verkürzen, besichtigt Poliphil die ruinöse Tempelstadt und erfährt so vom tragischen Schicksal der ehemaligen Bewohner. Die unter der Abbildung befindliche lateinische Erläuterung hilft, den Zusammenhang zwischen den einzelnen Zeichen zu erfassen. Sie lautet: Den göttlichen Seelen. Der Tod, dem Leben feindlich und plötzlich, alles zerstampft, zertritt, raubt, verzehrt und trennt er; honigsüß hat er zwei sich gegenseitig eng und glühend Liebende, die hier erloschen, vereinigt. Dabei stehen beispielsweise das Doppelgesicht mit zwei Augen darüber für die göttlichen Seelen, die Spindel für den Tod und die zwei gekreuzten und verbundenen Fackeln für sich gegenseitig eng und glühend Liebende.

Die Herkunft der Bildzeichen lässt sich nicht immer genau nachvollziehen. Das Auge wurde bereits von den Ägyptern zum Ausdruck des Göttlichen, des Sehens und der intellektuellen Wahrnehmung verwandt. Auch die christliche Symbolik begreift das Auge als Stellvertreter für den sehenden, allwissenden Gott.

(SV)

V. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura* [Über die Baukunst von Lucius Vitruvius Pollio], Como 1521.

Der Mailänder Autor Cesare di Lorenzo Cesariano (1446/48-1543) arbeitete zunächst als Maler und Dekorateur, um dann, nach eigener Aussage, bei seinem wichtigsten Lehrer Donato Bramante geschult zu werden. Traditionell ausgebildet als Bauführer und Landvermesser eignete sich Cesariano am Hof von Ferrara in einem autodidaktischen Studium Kenntnisse in Mathematik und Philosophie an. Nach mehreren Reisen in Oberitalien kehrte er 1513 nach Mailand zurück. In diesem Jahr wurde S. Maria presso S. Celso errichtet - das einzige Bauwerk, an dem Cesariano einzelne Gebäudeteile eindeutig zugeschrieben werden können. Cesarianos Lebenslauf wurde von dem Versuch bestimmt, seinen niederen sozialen Rang als Handwerker zu verlassen. In diesem Kontext ist auch seine Vitruv-Edition zu verstehen, die 1521 in Como erschien.

Bei diesem Werk handelt es sich um die erste vollständig gedruckte Vitruv-Übersetzung ins Italienische. Cesariano muss schon vor 1513 mit der Arbeit daran begonnen haben. Der Hauptzeitraum der Entstehung liegt zwischen 1517 und 1521. Anfängliche Schwierigkeiten klären sich später, da die Finanzierung von Aluisio Pirovano und Agostino Gallo übernommen wurde. Cesariano stritt mit den Herausgebern über das Korrekturrecht und musste während der Drucklegung des 9. Buches mit den restlichen Manuskripten nach Como fliehen. Große Teile dieser Manuskripte wurden ihm jedoch wieder geraubt, so dass er schließlich als Autor der Vitruv-Übersetzung unterschlagen wurde.

Da Cesarianos großformatiges Werk in einer Auflage von 13 000 Exemplaren erschien und einen ästhetischen Anspruch sowohl im Schriftbild als auch in den Illustrationen aufweist, kann man davon ausgehen, dass es sich nicht an ausübende Architekten richtete. Das Buch ist eher für bürgerliche und adelige Laien gedacht, die Zeit, genügend Geld sowie Interesse an Architektur hatten und gegebenenfalls den Überblick über ihre Bauvorhaben behalten wollten. Cesarianos Kommentare legen sich wie eine Klammer um den etwas größer ausfallenden Übersetzungstext. So entsteht eine ansprechende Aufmachung, die Klarheit und Argumentation stützt.

Cesariano, der oberitalienischen Baupraxis verpflichtet, bezog seine Kenntnis antiker Bauten ausschließlich diesem geographischen Gebiet und der Lektüre von Büchern. Seine Edition kann also nicht als ein Beitrag zum historischen Verständnis Vitruvs gewertet werden. Sie stellt mehr eine Adaption der Beschreibungen und Theorien Vitruvs in die zeitgenössische Architektur dar. Trotz dieser manchmal problematischen Umsetzung war die Edition sehr erfolgreich, denn sowohl Text als auch Illustrationen wurden in den folgenden Jahrzehnten plagiiert und zum Teil unter fremdem Namen herausgegeben.

(EK)

**V. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura*, Como 1521.
Mundi Electiva Caesaris Caesariani Configurata, Autobiographischer Holzschnitt.**

Die allegorische Selbstdarstellung des Autors, die der Holzschnitt zeigt, ist in der Tradition von Architekturtraktaten einmalig. Cesare Cesariano veranschaulicht hier die mit seiner sozialen Herkunft verbundenen Schwierigkeiten und nimmt Bezug auf seine Bestrebung, mit literarisch-theoretischen Schriften sein künstlerisches Selbstverständnis zu stärken. Nachdem sein Vater 1482 starb, fand Cesarianos Erziehung im Umkreis des Mailänder Hofes statt. Nach eigenen Angaben lernte er die Welt von Lügen und Verleumdungen (fol. 91v-92v) durch seine Stiefmutter und deren Söhne kennen. Probleme mit dieser müssen Cesare Cesariano dazu veranlasst haben Mailand zu verlassen, denn er beklagt den Diebstahl seiner Vitruv-Studien durch seine Stiefmutter. Der autobiographische Holzschnitt illustriert die Textpassage, in der Vitruv seine eigene schriftstellerische Motivation beschreibt.

Links unterhalb des Bildzentrums erblickt man den Architekten Cesare Cesariano, wie er geführt von Audacia (Kühnheit) versucht, der Armut und seiner Stiefmutter zu entfliehen, um in höhere Sphären des Glücks und eines besseren sozialen Standes zu gelangen. Zu seiner Linken hält die Figur der Prudentia (Klugheit) seine Stiefmutter davon ab, ihm erneut die Studien zur Vitruv-Übersetzung zu entwenden. Links über dem Architekten in den Wolken befindet sich das Personal einer Welt der Verführung und Verleumdung: Invidia (Neid), die thronende Ignorantia (Unwissenheit) und Persuasio (Überredung), Tochter der Arglosigkeit, gleich darunter die Allegorie der Armut. Mit den wichtigsten Attributen des Architekten ausgerüstet, wendet Cesariano diesem Lebensabschnitt den Rücken zu und richtet seinen Blick auf den schicksalsleitenden Gott Merkur/Hermes. Er notiert dazu: Aufgrund dieses Nachsinnens [d. i. über die Frage der Herkunft] habe ich mich erkühnt, das unzuverlässige Gesicht des Glücks berühren zu wollen, auf dass ich die großartigen Göttlichen, Herrscher und Prinzen in ihren Plätzen der Unsterblichkeit erreichen zu können vermöge. Mittels des Ratschlags der Geduld und der Besonnenheit habe ich mich mit meinen Kommentaren sowie mit Zirkel und Richtscheit der Kühnheit überantwortet, um so den finsternen Kreisen und Umtrieben und den Händen der ruchlosen Stiefmutter sowie der Armut zu entfliehen zu versuchen (fol. 91v-92v).

(EK)

VI. Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti & commentati* [Vitruvs zehn Bücher über Architektur übersetzt und kommentiert], Venedig 1567.

Daniele Barbaro (1513-1570) entstammte einer angesehenen Familie von Humanisten und Aristokraten des Veneto. Er studierte ab 1535 Philosophie, Mathematik, Astronomie, Medizin und Optik an der Universität zu Padua, wo er im Jahre 1540 die Doktorwürde erwarb. Barbaro wirkte als Botschafter in England (1548-1550) und war Patriarch von Aquileia (1550), bekannt ist er heute durch seine intellektuellen Aktivitäten. So wirkte er als Herausgeber der Schriften seines Onkels, des Humanisten Ermolao Barbaro, und als Kommentator beziehungsweise Übersetzer antiker Schriftsteller wie Porphyrios und Vitruv. Eigene Schriften verfasste er zu Rhetorik und Perspektive.

Barbaros Vitruv-Übersetzung ist die bedeutendste Übertragung dieses Textes im 16. Jahrhundert. Sie erschien erstmals im Jahre 1556 und erneut in einer erweiterten Fassung 1567 in Venedig. Ihre Entstehungszeit reichte bis auf das Jahr 1547 zurück. Sein Unternehmen einer neuen Vitruv-Übersetzung umfasste möglicherweise von Beginn an die Mitarbeit Andrea Palladios (siehe Nr. IX), dessen Zeichnungen für die Illustrationen der ersten Ausgabe vielleicht schon vor 1550 entstanden sind. Zeitgleich mit der zweiten Auflage der Übersetzung publizierte Barbaro auch eine lateinische Fassung seines Vitruv-Kommentars, mit der er offenbar auf ein gesamteuropäisches Publikum zielte. Ausgestellt ist der Nachdruck der Ausgabe von 1567 mit den Illustrationen von Johannes Krüger.

Im Gegensatz zu dem Vitruv-Herausgeber Fra Giovanni Giocondo (Nr. II) und dem Übersetzer und Kommentator Cesare Cesariano (Nr. III) war Daniele Barbaro nicht selbst praktizierender Architekt. Er wandte sich mit seiner Publikation auch an ein Publikum interessierter Laien. Zentraler Bestandteil seines Kommentars ist eine elaborierte Proportionslehre, die auf der Annahme beruht, dass die Schönheit von Architektur direkt von musikalisch bestimmten Maßverhältnissen abhängt. Diese Architekturästhetik fand ihren Niederschlag in der Architekturtheorie und in den Gebäuden Andrea Palladios, des einflussreichsten Architekten der Renaissance.

(FZ)

**VI. Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti & commentati*, Venedig 1567 (Nachdruck Mailand 1997).
Aufriß eines Hypäthraltempels.**

Für die Ausstellung wurde mit dem Hypäthraltempel oder Hypäthros eine der aufwändigsten Holzschnitte zu den insgesamt sieben Tempelformen aus Vitruvs *De architectura* (3.2.8) ausgewählt. Beim Hypäthros handelt es sich um einen offenen Tempel ohne Bedachung der Cella, woraus sich sein Name ableitet (griech. Hypäthros, unter freiem Himmel). Vitruvs Beschreibung des Hypäthraltempels ist kurz, ungenau und am Schluss korrupt. Er schildert den Hypäthros als einen vorne und hinten von je zehn Säulen getragenen Tempel, der in seinem Inneren mit kleineren, übereinander gestellten Säulen geschmückt ist. Zudem vergleicht er den Hypäthros mit dem Dipteros. Als Beispiel für diesen Bau nennt er den Dianatempel des Architekten Chersipron in Ephesos (*De architectura* 2.2.7).

Barbaro und seine Illustratoren konnten den erst später entdeckten Hypäthros in Didyma in Kleinasien noch nicht kennen. In ihrer prachtvollen Illustrationen orientierten sie sich an damals bekannten römischen Tempeln und an den spärlichen Angaben Vitruvs zum Hypäthros und zum Dipteros. Der mit einer korinthischen Ordnung versehene Tempel erhebt sich über den Treppen des Stereobats. Die insgesamt zehn Säulen der Tempelfront und die kleineren,

übereinander gestellten Säulen des Inneren entsprechen den Angaben Vitruvs, der Rest ist weitgehend Konjektur. Das gilt etwa für die Hierarchisierung der Säulenordnung im Inneren (unten ionisch, oben korinthisch), deren Rangordnung in antiken Bauten wie dem Colosseum in Rom erhalten ist. Besondere Mühe verwandte man auf den figürlichen Schmuck. Die Akroterien auf dem Tympanon sind mit Attributen gekennzeichnet: Der nackte junge Mann links durch seinen Caduceus (Schlangenstab) als Merkur, Schutzgott der Kaufleute und des Handels, der Jüngling rechts durch Bogen und Lyra als Apoll, Sohn von Jupiter und Zwillingbruder der Diana. Die bekleidete weibliche Figur auf der Spitze der Sima weist ein Füllhorn auf und dürfte als Abundantia (Überfülle) zu deuten sein. Eine kaum erkennbare Gestalt im Inneren ist durch einen Adler als Jupiter gekennzeichnet, die weiblichen Figuren auf den Postamenten durch Ähren als Vegetationsgöttin Demeter und durch Pfeil und Lanze als Diana. Somit wurden einige Angaben Vitruvs doch noch illustriert.

(FZ)

VII. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva* > [Alle Werke über Architektur und Perspektive], Venedig 1551 und 1619.

Sebastiano Serlio (1475-1553/55) wurde in Bologna als Sohn eines Kürschners geboren. Von Hause aus war er zunächst Maler, erfuhr später aber bei dem sechs Jahre jüngeren Baldassare Peruzzi in Rom eine Ausbildung zum Architekten. Zwischen 1514 und 1527 erlebte er dort im Umkreis von Raffael und Schülern Bramantes die römische Hochrenaissance. Dies schlug sich in seinen Schriften nieder, die ab 1537 in ungeordneter Reihenfolge gedruckt wurden. Nachdem er Rom verlassen hatte, ließ er sich für 13 Jahre in Venedig nieder. In Frankreich, wo er einen Posten beim Bau des königlichen Schlosses Fontainebleau innehatte und sich schließlich mit theoretischen Studien beschäftigte, verbrachte er seine letzten Lebensjahre.

Serlio verfasste keine geschlossene Abhandlung, schuf aber eines der einflussreichsten Architekturtraktate der Renaissance. Der erste Druck, die *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, formuliert die erste kodifizierte Darstellung der Säulenordnungen in der Renaissance. Er steht damit zum einen in der Tradition von Marcus Vitruvius Pollio (Nr. I) und Leon Battista Alberti (Nr. III), zum anderen am Anfang einer Reihe einflussreicher Architekturtheoretiker wie Giacomo Barozzi da Vignola (Nr. VIII), Andrea Palladio (Nr. IX) und Vincenzo Scamozzi. Bis zu seinem Tode verfasste Serlio insgesamt neun Bücher zu baukünstlerischen Themen, von denen aber einige erst posthum verlegt wurden.

Mit einer einfachen und klaren Ausdrucksweise sowie zahlreichen Illustrationen wandte sich Serlio auch an Laien und weniger gelehrte Bauherren. Während zeitgenössische Architekten eine technisch-exaktere Wiedergabe von Bauteilen wählten, wirken viele von Serlios Grafiken gewissermaßen malerisch. Schattierungen und perspektivische Verkürzungen führen zwar zu einem Verlust an Präzision, bieten aber eine besonders plastisch wirkende Darstellung der Architektur, die das Bild sehr anschaulich macht.

Die Bedeutung Sebastiano Serlios basiert vorrangig auf seiner theoretischen Arbeit, während er als Baumeister kaum in Erscheinung getreten ist. Einzig das Schlösschen Ancy-le-Franc in Burgund (erbaut ab 1541) kann ihm zweifelsfrei zugeschrieben werden. Indirekt wirkt sein Erbe dennoch in vielen späteren Bauten nach: Die auch als Palladiomotiv bezeichnete Verknüpfung einer mittleren breiteren Arkade mit zwei flankierenden schmalere Kolonnaden wird heute noch Serliana genannt, da dieses Motiv durch Serlios Schriften Verbreitung fand.

(KN)

**VII. Sebastiano Serlio, *Livre extraordinaire de architecture* [Sonderband über Architektur], Lyon 1551.
Dorisches Portal.**

Während Sebastiano Serlio in Frankreich lebt, erscheint das *Extraordinario libro*, der Sonderband zu seinen Schriften. Diese französischsprachige Ausgabe ist zugleich mit der italienischen verlegt worden. Im Gegensatz zu den Holzschnitten seiner sonstigen Bücher ist dieser Band mit Kupferstichen illustriert, in denen 50 Portale vorgestellt werden. Der knappe erläuternde Text befindet sich auf den ersten Seiten, darauf folgt der Abbildungsteil. Während der Text bereits in den anderen Büchern eine untergeordnete Rolle spielt, ist er hier sogar zu kurzen, durchnummerierten Bildbeschriftungen reduziert. Anstelle theoretischer Abhandlungen liefert Serlio anschauliche Entwürfe, die für Architekten als Vorlage gedient haben können.

In der vierten Abbildung des Bandes ist ein dorisches Portal mit Rustika dargestellt. Als Extravaganz sind über den Kapitellen der Säulen Kissen eingefügt. Serlio bricht hier mit den scheinbar strengen Regeln aus dem vierten Buch, in welchem er die Säulenordnungen vorstellt, und interpretiert die dorische Ordnung sehr frei. Dies ist charakteristisch für Serlio, der das klassische Ordnungssystem Vitruvs verinnerlicht und systematisiert hat und sich dennoch orthodoxen Richtlinien nicht verpflichtet fühlt. Er lässt seine Phantasie spielen und stellt eine sehr ausgefallene Gestaltung vor, die praktisch kaum noch umsetzbar scheint. Serlio liefert damit eine der ersten Darstellungen manieristischer Baukunst.

Dem scheinbar spielerischen Umgang mit den Säulenordnungen liegen allerdings weiterhin die präzisen Relationen zugrunde, die er im vierten Buch dargelegt hatte. In der Beschreibung der Abbildung heißt es: Die Breite des Portals beträgt acht Fuß, & die Höhe dreizehneinhalb. Die Dicke einer Säule beträgt anderthalb Fuß: und in der Höhe zwölf, was die achtfache Dicke ist (fol. 3r/v).

Serlio schrieb seine Bücher aus didaktischem Antrieb. An antiken Bauwerken hatte er fehlerhafte Abweichungen von den Anweisungen Vitruvs registriert und wollte den zeitgenössischen Architekten ein Handwerkszeug geben, um solche Fehler zukünftig zu vermeiden. Er sah die Doktrin Vitruvs als zuverlässigen Leitfaden, riet den Architekten aber gleichzeitig zu künstlerischer Freiheit, wenn es ihr eigenes Urteilsvermögen verlangte. Insbesondere hielt er Lösungsvorschläge für zeitgenössische Anwendungsmöglichkeiten der antiken Ordnungen parat.

(KN)

**VII. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva*, Viertes Buch, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici* [Allgemeine Regeln der Architektur über die fünf Ordnungen der Gebäude], Venedig 1619 (zuerst 1584).
Synopsis der Säulenordnungen.**

Diese Ausgabe stellt eine Neuauflage zweier Editionen von 1584 und 1600 dar, wobei diese Bücher trotz des irreführenden Titels nicht Alle Werke Serlios, sondern nur jeweils sieben der neun Schriften enthalten. Dabei ist in der letzten Ausgabe das bis in jüngste Zeit unpublizierte sechste Buch durch das *Extraordinario libro*, einen Sonderband, ersetzt. Für die Holzschnitte wurden in allen Auflagen dieselben Druckplatten genutzt. Im Gegensatz zu den früheren Einzelditionen im Folioformat sind diese handlicher und für den praktischen Gebrauch besser geeignet. Möglicherweise kam ihnen aus diesem Grund eine weitere Verbreitung zu.

Die Darstellung der fünf Säulenordnungen ist sicher von Vitruv inspiriert, auf den Serlio sich ausdrücklich bezieht, und erhebt keinen Anspruch auf Innovation. In Anlehnung an Vitruvs Vorgabe erläutert Serlio die einzelnen Ordnungen allerdings mit deutlicherer Differenzierung. Er legt die verschiedenen Proportionen fest, die bis dahin nicht klar unterschieden wurden. Die Höhe sowohl der Säule als auch des Postaments charakterisiert jede Ordnung eindeutig. Serlios Verdienst liegt darin, die Ordnungen auf Grundlage der teilweise vagen Angaben Vitruvs in eine verbindliche schlüssige Form gebracht zu haben.

Während das toskanische Postament ein reines Quadrat bildet, entspricht beim dorischen die lange Seite des Rechtecks der Diagonalen dieses Grundquadrates. Das ionische Postament entspricht anderthalb Quadraten, das korinthische einem Quadrat und zwei Dritteln und das komposite zwei vollen Quadraten. Ähnlich systematisch sind die Säulenhöhen bestimmbar, die jeweils ein Vielfaches des Durchmessers betragen.

Serlio kannte die antiken Säulenordnungen nicht nur aus Cesare Cesarianos Vitruv-Edition (Nr. V), sondern auch von den römischen Ruinen sowie von modernen Varianten an zeitgenössischen Bauten. Durch die Zusammenarbeit mit führenden Architekten seiner Zeit besaß er ein fundiertes Wissen des gängigen Formenkanons. Trotz der eigentlich bescheidenen Qualität der Holzschnitte liefert die *Architettura* somit detaillierte und anschauliche Modelle der Renaissancearchitektur.

(KN)

VIII. Iacomo Barozzio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* [Leitlinie der fünf Ordnungen der Architektur], Rom 1620 (zuerst 1562).

Das emanzipierte Autorenporträt.

Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) war nicht nur Theoretiker, sondern auch Architekt. In eine Künstlerfamilie geboren, wurde Vignola zunächst Maler. Daraufhin ging er nach Rom und war in den ersten drei Jahrzehnten seiner künstlerischen Laufbahn vornehmlich an Projekten am Vatikan, aber auch in Bologna und Fontainebleau beteiligt. Er entwarf sogar Theaterdekorationen, bevor er sich zum intensiven Studium der Gesetzmäßigkeiten antiker Baukunst der Vitruvianischen Akademie anschloss. Im Jahre 1541 berief ihn Papst Paulus III. als Architekt in seinen Dienst. Mehr als drei Jahrzehnte blieb Vignola für drei verschiedene Päpste sowie die einflussreiche Familie Farnese tätig. In der zweiten Jahrhunderthälfte gehörte er endgültig zu den führenden Architekten Roms und schuf als solcher unter anderem die Villa Giulia und die Kirche Il Gesù.

Vignola verfasste zwei kunsttheoretische Schriften: Die *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) und *Le due regole della prospettiva pratica* (Die zwei Regeln der praktischen Perspektive, posthum 1583). Als Hofarchitekt der Familie Farnese widmete er die *Regola* seinem größten Mäzen, Kardinal Alessandro Farnese (1520-1589). Man kann allerdings nur bedingt von einem Traktat sprechen, denn das Regelwerk hat außergewöhnlichen Charakter. Der Text tritt in Form kurzer Erklärungen hinter den einseitigen, Seiten füllenden Kupferstichen zurück. Die Anleitungen bestechen durch ihre Pragmatik. Inhaltlich stehen die fünf Säulenordnungen im Mittelpunkt, toskanisch, dorisch, ionisch, korinthisch und komposit. Die Abhandlung der einzelnen Ordnungen erfolgt jeweils in fünf Teilen: Kolonnade, Arkade, Arkade mit Piedestal, Einzelformen von Piedestal und Basis sowie Kapitell und Gebälk (mit Variation oder Detail). Die Universitätsbibliothek Leipzig besitzt zwei Ausgaben der *Regola*. In dem römischen Nachdruck aus dem Jahre 1620 treten im Vergleich zur Ausgabe aus Venedig von 1577 wesentliche Änderungen deutlich hervor. So wurden zusätzliche Bildtafeln und Texte eingefügt.

Die Regola delli cinque ordini d'architettura ist eine fassbare Anleitung zum korrekten Bauen. Dabei steht nicht mehr das Studium antiker Monumente im Vordergrund, sondern die Vermittlung durch den gelehrten Künstler. So ist auch das Frontispiz der Ausgabe von 1620 zu verstehen. In der Mitte steht das Autorenporträt mit dem Attribut des Berufsstandes, dem Zirkel. Das selbstbewusste Bild des Architekten wird von zwei Allegorien flankiert, die auf Theorie und Praxis der Baukunst verweisen.

(KP)

VIII. Giacomo Barozzio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Venedig 1577 (zuerst 1562). Fol.74

Grund- und Aufriss eines korinthischen Kapitells.

Vor dem Hintergrund Sebastiano Serlios (Nr. VII), der die Tradition der isolierten Säulenlehre begründet hat, geht Vignola einen Schritt weiter. Mit einer revolutionären Neuerung führt er eine Wende in der Geschichte des architektonischen Lehrbuchs herbei. Aus empirisch gewonnenen Daten (Vermessung antiker Bauten) statt mathematisch-geometrischen Berechnungen entwickelt Vignola eine misura arbitria des Moduls, eine verständliche, praktisch anwendbare Proportionsberechnung. Sie führt ausgehend von den Gesamtdimensionen des Baus zum Detail. Vignola verallgemeinert die Werte zu der Formel 4:12:3 (Piedestal:Säule:Gebälk) und erhebt das Modul zum absoluten Maß, unabhängig von lokal wechselnden Maßsystemen. Diese Vereinheitlichung ist wesentlicher Bestandteil des Erfolges der Regola delli cinque ordini d'architettura.

Die Anleitung zum Bau eines korinthischen Kapitells verdeutlicht, wie Vignola mit dem Modul arbeitet. Text und Bild stehen dabei auf einer gemeinsamen Tafel. Die Abbildung zeigt in Grund- und Aufriss einen Blattkelch (Kalathos), bestehend aus Akanthus- (Bärenklau-)blättern. Einige bilden den unteren Kranz, während die übrigen höher ansteigen. Aus dem Blattkranz entwickeln sich Voluten, die an den Ecken und in der Mitte einer jeden Ansichtsfläche angeordnet sind. Überstehende Eckvoluten tragen die konkav eingezogene Abdeckplatte (Abakus), in deren Seitenmitte je eine Blume (Abakusblume) sitzt. Im dazugehörigen Text erklärt Vignola Aufbau und Proportionsberechnung des Kapitells.

Mit Hilfe des Grundrisses und der Seitenansicht dieses korinthischen Kapitells kann man alle Abmessungen erkennen: aus dem Plan nehme man die Breiten und bilde daraus ein Quadrat, welches durch eine diagonale Linie zum Modul 4 wird. Man bildet ein Dreieck in der Art und Weise, die man auf einer der Ansichten sieht. In dem im Winkel eingezeichneten Kreuz sollte die Spitze des Zirkels ansetzen, und man erhält den konkav eingezogenen Abakus. Aus der Seitenansicht ergibt sich die Höhe der Blätter, Voluten und des Abakus. Der Vorsprung der Blätter und Voluten ergibt sich aus der Linie, die aus der Ecke des Abakus entspringt. Wie man auf der Zeichnung der Seitenansicht sehen kann, bleibt es ein wenig der eigenen Betrachtung überlassen, dass man es leicht begreift.

Mit mehr als 250 Ausgaben in mehreren Sprachen liegt in der Regola eines der erfolgreichsten Lehrbücher der Architektur vor. Die Abnutzungserscheinungen an beiden Exemplaren aus den Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Leipzig dokumentieren die Jahrhunderte lange starke Rezeption des Standardwerks.

(KP)

IX. Andrea Palladio, *I quattro libri dell' Architettura* [Die vier Bücher zur Architektur], Venedig 1570.

Andrea di Pietro della Gondola (1508-1580) wurde als Sohn eines Bauern in Padua geboren. Nachdem er 1521 eine Lehre als Steinmetz begonnen hatte, siedelte er 1524 nach Vicenza über, um dort seine Lehre in der Pedemuro-Werkstatt zu beenden. Diese führte Steinmetz-, Skulptur- und Architekturarbeiten für die wohlhabenden Bewohner des Veneto aus. 1538 traf er erstmals auf den oberitalienischen Humanisten Giangiorgio Trissino (1478-1550), der ihn nicht nur zum Studium der Architekturtheorie animierte, sondern ihm auch Reisen nach Florenz und Rom ermöglichte. Der adlige Kunstmäzen Trissino war es auch, der Andrea di Pietro della Gondola dessen humanistischen Namen Andrea Palladio verlieh. Der Name stammte aus einem von ihm verfassten epischen Gedicht *La italia liberata dai Goti* (1547) und ist als Anspielung auf die Weisheit der Pallas Athene zu verstehen. Durch den Namen Palladio nobilitiert, erhielt der junge Künstler Zugang zu den humanistischen Kreisen im Veneto. Ab 1540 ist er als Architekt belegt, der viel Ruhm durch die Ausführung von Landsitzen der humanistischen Oberschicht erlangte. Zu einem weiteren Förderer Palladios wurde Alvise Cornaro (1484-1566), der der neuen Baukultur um Padua Aufschwung verlieh. Die dritte prägende Figur in Palladios Leben war Daniele Barbaro (Nr. VI). Mit ihm gab er 1556 in Venedig eine kommentierte Ausgabe der Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio heraus.

Während der Zusammenarbeit mit Barbaro reifte in Palladio der Entschluss, ein eigenes Architekturtraktat zu veröffentlichen. 1570 wurde es zunächst in zwei getrennten Büchern veröffentlicht. Das Traktat ist ähnlich den Architekturbüchern Sebastiano Serlios (Nr. VII) und dem Werk über die Säulenordnungen des Giacomo Barozzi da Vignola (Nr. VIII) aufgebaut. Der Text beschränkt sich auf die notwendigsten Informationen und verzichtet bewusst auf weitläufige Definitionen. Mehrere großformatige Holzschnitte werden zur Erläuterung eines einzelnen Gebäudes verwendet. Das Traktat untergliedert sich in vier Bücher, die sich alle mit der Zivilbaukunst beschäftigen. Wahrscheinlich wollte Palladio seine Architekturabhandlung analog zu Vitruvs und Leon Battista Albertis (Nr. III) Traktaten in zehn Büchern erscheinen lassen. Jedoch kamen zu den vier Büchern keine weiteren mehr hinzu, da er sich auch noch mit anderen Projekten beschäftigte.

(RF)

IX. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venedig 1570 (Nachdruck Mailand 1994).

Auf- und Grundriss einer Steinbrücke.

Die Abbildung zeigt den Entwurf Palladios für eine Steinbrücke, die in drei Rundbögen über einen breiten Fluss führen sollte. Geplant war die Bebauung der in sich steigungslosen Brücke mit Läden auf quadratischem Grundriss (C) in sechs Reihen, wodurch sich eine symmetrische Gliederung in drei Straßen ergibt. Zwei schmalere (B) flankieren dabei eine breite, geräumige in der Mitte (A). An den Brückenden und in der Mitte über dem Hauptbogen sollten Loggien errichtet werden, um den Händlern als Raum für ihre Geschäfte zu dienen. Die Fassaden der beiden mittleren Loggien (F), die auf den Fluss zeigen, sind nach dem Vorbild antiker Tempelfassaden gestaltet. Sechs Säulen einer Ordnung und je seitliche Pfeiler, die im Inneren Wendeltreppen aufnehmen, tragen einen großen Giebel. Dessen Ecken werden von Statuen gesäumt, genauso wie die rundbogigen Nischen der Pfeiler. Die Loggien an den Enden der Brücke (D) orientieren sich ebenfalls am Tempelmotiv. Sie blicken jedoch nicht auf den Fluss, sondern auf die Straße. Zu den Flusssseiten öffnen sie sich in einer Arkade, die von einem kleineren Giebel überfangen wird. Zu den Loggien gelangt man mittels einer Treppe (E). Durch die gleiche Säulenhöhe bei allen Loggien ergibt sich eine einheitliche Höhe für die Giebelansätze, wobei es durch die unterschiedliche Größe der Giebelfelder zu einer Hierarchisierung kommt. Im Begleittext weist Palladio ausdrücklich auf das klassische Vorbild der Aelius-Brücke in Rom hin, die bereits in der Antike mit Loggien versehen war.

Der Architekt führt weiter aus: Sie hätte ausgezeichnet an den Ort gepasst, an dem sie hätte errichtet werden sollen, nämlich die Mitte einer Stadt, die zu den größten und edelsten in Italien zählt und die das Zentrum vieler anderer Städte ist (Drittes Buch, 13. Kapitel, S. 25). Dies lässt darauf schließen, dass es sich bei der abgebildeten Brücke um einen Entwurf Palladios für die Rialtobrücke in Venedig handelt. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts schrieb die Stadt einen Wettbewerb zur Errichtung einer neuen Brücke über den Canal Grande aus. Neben Palladio beteiligten sich daran auch andere berühmte Architekten, wie Vincenzo Scamozzi oder Michelangelo Buonarroti. Ihre Entwürfe waren alle dem antiken Vorbild einer dreibogigen Brücke nachempfunden, die ein klassischer Tempel mit Giebel und Säulen bekrönte.

(RF)

IX. Andrea Palladio, *Traicté des cinq Ordres d'Architecture, desquels se sont seruy les Anciens* [Traktat von den fünf Ordnungen der Architektur, die die Alten gebrauchten], Paris 1647.

Ionische Säulenordnung.

Die vorgestellte Publikation ist ein Kompendium aus zwei Büchern. Der erste Teil ist aus Palladios Architekturtraktat *I quattro libri dell' Architettura* übernommen. Es handelt sich dabei um die Kapitel zwölf bis zwanzig des ersten Buches, in denen vor allem die fünf Säulenordnungen (toskanisch, dorisch, ionisch, korinthisch, komposit) vorgestellt werden. Die einzelnen Ordnungen erscheinen im Modulsystem, welches Marcus Vitruvius Pollio in seinem antiken Architekturtraktat (Nr. I) erstmals für die dorische Ordnung verwendete. Der untere Säulendurchmesser entspricht dabei einem Modul (Mo) und kann in 60 Minuten unterteilt werden. Er dient als abstraktes Maß zur Darstellung sämtlicher Proportionen und hat somit universellen Charakter. Palladio betont, dass er in den Teilen und Maßen der Säulenordnungen seinen Messungen an antiken Bauwerken folgt, weshalb es zu einigen Abweichungen gegenüber Vitruvs Ausführungen kommt.

Stellvertretend für die fünf Säulenordnungen wird hier die ionische Ordnung vorgestellt. Sie soll in der kleinasiatischen Provinz Ionien entstanden sein und wurde nach Eusebius von Caesarea (263-339) zur Errichtung des Tempels der Diana in Ephesus verwendet. Die Ionika weist eine Höhe von neun Modulen auf. Die Höhe des aus Architrav, Fries und Gesims zusammengesetzten Gebälks beträgt den fünften Teil der Säulenhöhe, also fünfeinhalb Module. Die Interkolumnien, die Säulenabstände, sollen im rechten Maß dazu zweieinviertel Säulendurchmesser betragen. Diesen Abstand bezeichnet Vitruv als *Eustylos* (griech., schönsäulig).

Im zweiten Teil wird die Proportionslehre des Herausgebers Pierre Le Muet (1591-1669) vorgestellt. Sie greift den Gedanken der richtigen Proportionen der Säulenordnungen noch einmal auf, um die Maße von Fenstern, Türen und Kaminen zu berechnen. Die Gestaltung dieser Architekturelemente sollte sich in den Gesamteindruck des restlichen Baus eingliedern.

Die Nachfrage nach solchen Proportionslehren war im absolutistischen Frankreich sehr hoch. Es erschienen viele Publikationen, die sich mit dem richtigen Maßverhältnis auseinandersetzten, so dass sich in Frankreich ein dogmatischer Klassizismus entwickelte.

(RF)

IX. Andrea Palladio, *Les Thermes des Romains, publiées de nouveau avec quelques observations par Octave Bertotti Scamozzi d'après l'exéemplaies du Lord Comte de Burlington* [Die Thermen der Römer, neu veröffentlicht mit einigen Betrachtungen Octavio Bertotti

**Scamozzis nach einem Exemplar des Earl von Burlington], Vicenza 1785.
Die Thermen des Diocletian.**

Die vorliegende Edition wurde von Octavio Bertotti Scamozzi (1719-1790) veröffentlicht, der mehrere Publikationen zum Werk Andrea Palladios zwischen 1776 und 1785 verlegte. Das Buch stellt römische Thermen vor und ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil beinhaltet Erläuterungen der Thermen in chronologischer Reihenfolge. Die Thermen werden mit Verweisen auf den zweiten Teil, den Abbildungsteil, beschrieben. Scamozzi verwendete die Zeichnungen Palladios einer englischen Publikation aus dem Jahr 1732 von Richard Boyle (1694-1753), dem dritten Earl von Burlington. Dieser gab viele Editionen in Auftrag, nachdem er 1719 auf einer Italienreise einige Zeichnungen Andrea Palladios erwerben konnte. Die Kupferstiche wurden durch Carlo Barerra aus der Testolini-Werkstatt angefertigt.

Die abgebildeten Seiten zeigen die Rekonstruktion der Thermen des Diokletian in Rom (erbaut 298-306), die mit einer Gesamtfläche von circa 13 ha Platz für mehr als 3000 Personen bieten. Damit übertreffen sie alle anderen Kaiserthermen des Römischen Reiches. Die Anlage gehört dem Typus der so genannten Großen Kaiserthermen an. Diese sind durch eine Hauptachse gekennzeichnet, in deren Mitte sich ein Caldarium (Warmbad) befindet, an welches sich zu beiden Seiten jeweils ein Tepidarium (Übergangsraum) und daran ein Frigidarium (Kaltbad) anschließt.

Die drei oberen Schnitte der aufgeschlagenen Seiten wurden jeweils quer zur Blickrichtung des Betrachters angelegt, der sich am Eingang der Thermenanlage befindet. Sie führen in unterschiedlichen Tiefen durch die Thermen und zeigen die einzelnen Thermenräume, die sich jeweils in gleiche Funktionsbereiche A/B um einen mittleren Hauptraum C nach dem Schema A-B-C-B-A gruppieren. Der oberste Schnitt zeigt die Hauptachse, wie sie oben bereits beschrieben wurde. Von außen nach innen verläuft der dann folgende Schnitt durch die Umgrenzungsmauer mit halbrunden offenen Räumen A, die Platz für Diskussionen über Philosophie und Rhetorik bieten. Dann folgen die Räume für Gymnastikübungen, an die sich Peristyle (Säulenumgänge) um jeweils ein Schwimmbecken B anschließen. Studien- und Athletenräume befinden sich in der Mitte C. Der dritte Schnitt wurde auf Höhe der Zimmer für Öle und Salben A angelegt, in denen die Athleten nach dem Kampf oder die Besucher nach dem Bad abgerieben wurden. Diese gruppieren sich um die mittleren Räume, in welchen Siegerehrungen B und Preisverleihungen C stattfanden. Da der letzte Schnitt längs zur Blickrichtung des Besuchers am Eingang angelegt ist, verläuft er durch die Mittelpunkte der ersten drei Schnitte C. Er erstreckt sich vom Eingangsbereich auf der rechten Seite bis zum Garten mit halbrundem Amphitheater in der Umgrenzungsmauer auf der linken Seite.

(RF)

**X. Albrecht Dürer, *Etliche vnderricht zu befestigung der Stett, Schloß vnd flecken.*
Nürnberg 1527.**

Albrecht Dürer (1471-1528), vor allem als Maler und Grafiker bekannt, war auch ein bedeutender Festungsbautheoretiker. In Nürnberg als Sohn eines Goldschmiedes geboren, ging er zunächst bei seinem Vater in die Lehre, um sich dann der bildenden Kunst zuzuwenden. Die letzten Jahre seines Lebens widmete er der kunsttheoretischen Arbeit. Bemerkenswert sind Dürers große sprachschöpferische Leistung sowie die sorgfältige Ausstattung der Bücher mit Holzschnitten, die seinen pädagogischen Absichten dienen.

Obwohl Dürer keine eigene Kriegserfahrung besaß, zeigte er dennoch großes Interesse für das Geschützwesen, wie zahlreiche Holzschnitte, Kupferstiche und auch Zeichnungen belegen.

Möglicherweise hatte er auf seiner zweiten Italienreise Befestigungen, wie die von Verona, Padua oder Ferrara, studiert.

Dürers Befestigungslehre ist das erste deutschsprachige Lehrbuch über den neuzeitlichen Festungsbau. Sie erscheint 1527 in seiner eigenen Druckerei in Nürnberg. Bis zu dieser Zeit galt die Befestigungskunst noch als Bestandteil einer übergreifenden Architekturauffassung. So zählte beispielsweise Leon Battista Alberti in Zehn Bücher über die Baukunst (Nr. III) die Stadtmauer nach den Sakralbauten zu den ranghöchsten Gebäuden einer Stadt. Dürers Schrift ist nun das erste Traktat, das sich ausschließlich der Militärarchitektur widmet. Schnell erlangt das Buch große Verbreitung und auch Generationen später wird es immer wieder von Kriegsbaumeistern und Militärschriftstellern benutzt.

Offensichtlich veranlasst die Bedrohung Mitteleuropas durch die in Ungarn stehenden Türken Dürer zu dieser Schrift, die er daher auch dem bedrängten König von Ungarn und Böhmen, Ferdinand I., widmet. Es trägt selbst dessen Wappen auf dem Titelblatt, was für ein Architekturtraktat recht ungewöhnlich ist. Dürer behandelt neben verschiedenen Alternativen für den Basteibau den Entwurf eines kreisrunden Sperrforts, den Plan eines befestigten Residenzschlosses sowie die Anpassung veralteter Ummauerungen an die neuen waffentechnischen Gegebenheiten. Die Entwicklung der Kriegstechnik Ende des 15. Jahrhunderts, vor allem der Einsatz von mit Schießpulver gezündeten Kanonen und von Eisenkugeln, führt zu durchgreifenden Veränderungen im Festungsbau.

Auch wenn Dürers Vorschläge aufgrund der riesigen Dimensionen die Grenzen des Ausführbaren weit überschreiten, gehen doch einige Festungsbauten des 16. Jahrhunderts, wie die Basteien vom Sparrenberg über Bielefeld, der Munot über Schaffhausen und die Zirkularbefestigungen von Pöggstall und Michelstetten, auf seine Ideen zurück.

(IH)

X. Albrecht Dürer, *Etliche vnderricht zu befestigung der Stett, Schloß vnd flecken. Nürnberg 1527.*

Aufriss, Schnitt und Grundriss einer kreisrunden Festung zwischen Gebirge und Meer.

Die Holzschnitte zeigen die im dritten Teil behandelte feste Clause, eine Festung in einer Passenge zwischen Gebirge und Meer. In gewaltiger Ausdehnung baut Dürer das Fort aus einer Folge konzentrischer Kreise auf. Die Verwendung geometrischer Grundformen geht auf Idealstadtideen des italienischen Quattrocento zurück. Auch Dürers Utopie der Befestigung einer Residenzstadt entwickelt sich aus reiner Geometrie zu einer quadratischen Anlage.

Zentrum der dargestellten Zirkularbefestigung ist ein im Durchmesser 400 Schuh (120 m) großer Hof (A), von welchem vier Wendeltreppen in den Kasemattencorps (B) führen. In den oberen 40 Kasematten, vor Beschuss sicheren Räumen in Festungsanlagen, befinden sich Wohnungen, die unteren fassen Stallungen für 300 Pferde. Auf der Westseite führt ein großes Tor mit Fallbrücke aus dem Schloss. Das Gebäude ist von einem 100 Schuh (30 m) breiten und 50 Schuh (15 m) tiefen Graben (C) und einem ebenfalls kasemattierten, gemauerten Werk (D) umgeben. Der sich anschließende äußere Graben (E) ist durch Streichwehre (Caponiere) (K, L, M, N, O, P) befestigt. Von diesen frei stehenden Bauwerken aus kann der Graben in zwei Richtungen unter Feuer genommen werden. Die Dächer der inneren Streichwehre (F, G, H, I) sind zu einem Drittel offen und vergittert, wodurch der Rauch der Geschütze abziehen kann. Im Norden steht auf der äußeren Bastei ein 150 Schuh (45 m) hoher Wachturm (Q). Ein von Gräben begleiteter Wall schließt mit dem Gebirge, im Süden wird die Sperrfront durch eine ins

Meer vorgreifende Rundbastei vollendet. Die Pass-Straße wird über zwei Brücken durch das Bauwerk geführt.

Der vorliegende Sammelband umfasst neben der Befestigungslehre noch weitere Schriften Dürers, so die Vnderweysung der Messung mit dem Zirckel vnd Richtscheyt (1525) und das Buch Von menschlicher Proportion (1533). Des Weiteren sind diverse Aufsätze von Johannes ab Indagine enthalten. Der Halbledereinband auf Holzdeckel ist mit zwei verschiedenen Rollenstempeln geprägt, deren florale Motive auf einen Leipziger Buchbinder hinweisen. Der Vorderschnitt des Bandes trägt in der Art, wie Caspar Borner (1492-1547) seine Bücher kennzeichnete, den Schriftzug DURERIANA. Beides sind Indizien dafür, dass dieser Sammelband aus dem Privatbesitz von Borner stammt. Er führte als Rektor der Leipziger Universität 1543 die Büchersammlungen von vier Leipziger Stadtklöstern und weiteren im Zuge der Reformation aufgelösten Klöstern des Umlandes zusammen. Damit begann die eigenständige Geschichte der Universitätsbibliothek.

(IH)

X. Albrecht Dürer, *Institutionum geometricarum libri 4* [Vnderweysung der Messung mit dem Zirckel vnd Richtscheyd, in Linien, Ebenen vnd gantzen Corporen], Lyon 1532 (zuerst auf Deutsch Nürnberg 1525).

Konstruktion von Antiquabuchstaben.

Die Unterweisung der Messung ist das erste der drei in Nürnberg erschienenen Bücher Dürers und wurde 1525 gedruckt. Das erste deutschsprachige Lehrbuch der angewandten Geometrie befasst sich ausgehend von Euklid in vier Kapiteln mit der Linie, den ebenen Figuren, den festen Körpern und regelmäßigen Vielflächnern. Bei der ausgestellten Ausgabe handelt es sich um eine Übersetzung ins Lateinische.

Den Schluss des dritten Kapitels bildet eine systematische Anleitung zur geometrisch exakten Konstruktion von Buchstaben, gedacht für Bauleute und Maler, die Schrift beispielsweise an Säulen, Türmen oder an hohen Mauern anbringen. Als Schriftart schlägt Dürer die Lateinische und die Textura vor. Letztere zählt zu den gebrochenen Schriften und gilt als höchstentwickelte Buchschrift der Gotik. Verwendung fand sie vor allem für liturgische Texte.

Die von Dürer als Lateinisch bezeichnete Schrift ist eine von ihm durchgeformte Antiqua (lat. littera antiqua, alte Schrift). Die Antiqua entstand in der italienischen Renaissance um 1460. Aus dieser Zeit stammt die von Aldus Manutius in Venedig gedruckte Hypnerotomachia Poliphili (Nr. IV). Durch die geschickte Kombination von Text und Bild sowie die Verwendung der venezianischen Renaissance-Antiqua entstand ein Layout, das noch heute als Vorbild für den Buchdruck dient. Alle Antiqua-Schriften leiten sich von der auf antiken Inschriften gebräuchlichen römischen Capitalis Monumentalis ab. Sie weist ausschließlich Majuskeln (Großbuchstaben, von lat. maior, größer) auf und orientiert sich deutlich an geometrischen Grundformen wie Quadrat, Kreis und Dreieck.

Auch Dürer verwendet für die Konstruktion seines um 1520 entworfenen Majuskel-Alphabets Quadrate und kleine Kreise als Referenzsysteme, nicht jedoch den bei seinen Vorgängern üblichen eingeschriebenen Kreis. Deutlich zu erkennen sind die kleinen Abschluss- und Begrenzungsstriche am Fuß oder Kopf der Buchstaben, Serifen genannt. Die abgerundeten Übergänge zu den Serifen, die durch unterschiedlich große Kreissegmente bestimmt werden, sind typisch für die Renaissance-Antiqua. Serifen gehen ebenfalls auf die römische Capitalis Monumentalis zurück. Vermutlich sollte durch einen "Querschlag" am Anfang und am Ende eines jeden Striches verhindert werden, dass der Stein beim Meißeln weiter aufplatzt. Die Form

der Serifen bestimmt im Wesentlichen die Charakteristik und auch die Lesbarkeit einer Antiqua.

(IH)

XI. Walther Hermann Ryff, *Der fürnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Kunst eigentlicher bericht*, Nürnberg 1547. - Vitruvius Teutsch, Nürnberg 1548.

Walther Hermann Ryff (1500-1548), auch Riff, Reiff oder latinisiert Gualtherus Herminus Rivius genannt, war Arzt und Mathematiker. Nach seiner Geburt in Straßburg lebte er in Mainz und Frankfurt am Main. Er starb in Nürnberg, wo auch seine beiden Architekturtraktate *Architectur* und *Vitruvius Teutsch* in den Jahren 1547 und 1548 entstanden sind.

Walther Ryff veröffentlichte Abhandlungen zu vielen Themen, beispielsweise zur Anatomie, Medizin, Pharmazie und Philosophie. Obwohl er selbst nie als praktizierender Architekt tätig war, edierte er aus Interesse an der antiken Baukunst weitere architekturtheoretische Werke. So publizierte er 1543 den auf Fra Giocondo basierenden Vitruv-Text (Nr. II) in lateinischer Sprache und 1547 fünf Tafeln zur Säulenordnung, die sich an Sebastiano Serlio (Nr. VII) und Cesare Cesariano (Nr. V) orientierten. Ryffs Texte sind in einer leicht verständlichen Sprache geschrieben und mit zahlreichen Illustrationen versehen. Diese stellen meist peinlich genaue und oft seitenverkehrte Kopien aus früheren Büchern anderer Autoren dar.

Die Besonderheiten der *Architectur* und des *Vitruvius Teutsch* liegen in Ryffs Bemühen, ein neues Verständnis von Architektur zu schaffen. Er versucht die Architektur in den Rang einer mit der Mathematik vergleichbaren Wissenschaft zu erheben. Der Herausgeber dieser reich bebilderten Publikationen ist Johann Petreius.

(LP)

XI. Walther Hermann Ryff, *Der fürnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Kunst eigentlicher bericht*, Nürnberg 1547. **Aufstellung einer Schlachtenordnung.**

In seinem häufig *Architectur* genannten Traktat stellt Walther Hermann Ryff Auszüge und Bearbeitungen meist italienischer architekturtheoretischer Schriften in deutscher Übersetzung zusammen. Quellen nennt Ryff nur ungenau. Diese sind allerdings leicht zu identifizieren. Weitgehend stützt sich der Arzt und Mathematiker auf die ersten drei Bücher Sebastiano Serlios. Auch greift er auf Albrecht Dürer (Nr. X), Nicolo Tartaglia und Oronce Finé zurück.

Ryff gliedert seine *Architectur* in drei Bücher. Das erste behandelt den architektonischen Teil mit Konzentration auf Geometrie und Perspektive, das zweite ist der Artillerie und der Ballistik gewidmet, das dritte Buch geometrischen Messverfahren. Den Abschluss bildet eine Abhandlung über Maße und Gewichte. Insgesamt kann Walther Ryffs *Architectur* also nicht als geschlossene Architekturtheorie verstanden werden. Dies ist auch ein gewichtiger Grund dafür, dass das Traktat kaum als Vorlagenbuch dienen konnte.

Zu Zeiten Ryffs gehörte das Militärwesen noch mit zum Berufsfeld der Architekten, weshalb es häufig Eingang in architekturtheoretische Schriften fand. Auch Ryff behandelt diese Thematik. Beispielhaft ist der Bericht über die Schlachtenordnung im achten Teil des zweiten Buches. In diesem beschreibt er, Wie man in einer besatzung / oder zu Veldt / schnel / ein jeden hauffen kriegsvolck / in mancherlej form unnd gestalt der Veldt / oder Schlacht ordnungen / mit

grossem vorteil stellen / und ordnen sol [...] (zweites Buch, achter Teil, fol. XXXVIr). Die Illustrationen der Schlachtenordnung zeigen identische, bewaffnete Männchen, die Ryff in geometrischen Formen aneinanderreihet. Die zwei abgebildeten Holzschnitte demonstrieren den Übergang von einer geschlossenen Gruppierung des Kriegsvolks zu einer neuen Aufstellung der Schlachtenordnung mit zwei Nebenflügeln. Bei einem Angriff sollen die Nebenflügel das bewegliche Vorfeld des Heeres bilden, während die übrigen Krieger als geschlossener Haufen Rückhalt bieten. Laut Ryff verspricht diese Aufteilung der Truppen im Kriegsfall den größten Erfolg.

(LP)

XI. Walther Hermann Ryff, *Vitruvius Teutsch*, Nürnberg 1548. Ein Genius.

Walther Hermann Ryffs *Vitruvius Teutsch*, die erste deutsche Vitruv-Übersetzung überhaupt, erschien zuerst 1548. Als Grundlage seiner Übersetzung dienten ihm die Textedition Fra Giocondos sowie die Schriften Cesare Cesarianos, Sebastiano Serlios, Albrecht Dürers und weiterer Autoren. Die insgesamt 190 Holzschnitte des *Vitruvius Teutsch* wurden von Virgil Solis (1514-1562) angefertigt.

Ryffs Publikation war besonders für die Etablierung der Renaissance-Architektur in den Ländern nördlich der Alpen von immenser Bedeutung. Er übersetzte den Vitruv-Text sehr frei und fügte zum besseren Verständnis der Lehre erläuternde, berufsnaher Kommentare hinzu. So gelang es ihm, Vitruvs schwer verständliche Sprache im Deutschen stark zu vereinfachen. Deutsche Baumeister erhielten auf diese Weise Zugang zur Lehre Vitruvs und konnten dessen Formenschatz mit dem der deutschen Spätgotik kombinieren.

Der abgebildete Holzschnitt ist eine Nachbildung aus den *Emblemata* Andrea Alciatis. Der Holzschnitt dient der Illustration des ersten Buchs von Vitruv, also der ausführlichen Erläuterung des Berufsbildes eines Architekten. Ryff benutzt diese Abbildung bereits ein Jahr zuvor in seiner *Architectura*. Dort findet man sie unter dem aufschlussreichen Titel *Man lebt durch den Geist, alles andere fällt dem Tode anheim. Gold wird durch Feuer geprüft, der Geist aber durch die Mathematik* (fol. Iv). Zu sehen ist ein Genius, der auf einem Sternsockel und einem Postament steht und von wissenschaftlichen Instrumenten sowie Werkzeugen des Baubetriebs umgeben ist. Die Flügel in seiner rechten erhobenen Hand würden ihn in den Himmel tragen, wäre nicht der schwere Stein in seiner linken Hand, der ihn zu Boden zieht. Die Abbildung soll als Allegorie des wissenschaftlich gebildeten Handwerkers verstanden werden. Laut Ryff kann Ehre und Ruhm nicht durch das Errichten eines Bauwerks erreicht werden, sondern allein durch die hinter dem Gebäude steckende Idee und deren Umsetzung. Zur Entwicklung einer Idee bedarf es eines gewissen Grades an Bildung. Ryff möchte mit dem Holzschnitt betonen, dass jeder handwerklich begabte Künstler durch das Studium von Wissenschaften wie der Mathematik diese Bildung erlangen kann.

(LP)

XII. Wendel Dietterlin, *Architectura. Von Auftheilung Symmetria und Proportionen der fünf Seulen und aller darauß volgender Kunst Arbeit von Fenstern Caminen Thürgerichten Portalen Bronnen und Epitaphien*, Nürnberg 1598.

Wendling Grapp (1550/51-1599), genannt Dietterlin, der sich bei Philipp Memberger in Konstanz zum Maler ausbilden ließ, betätigte sich auch als Architekt und Radierer. Seine großformatigen Gemälde waren begehrt, und er arbeitete unter anderem im Auftrag des

Herzogs von Württemberg an einigen Deckenbildern. Nur ein einziges von ihm signiertes Werk, die Auferweckung des Lazarus von 1587, ist erhalten. Während der letzten Jahre seines Lebens beschäftigte er sich in Straßburg mit der Herstellung der *Architectura*, die 1598 erschien.

Die *Architectura* umfasst 209 Bildtafeln und nur wenige Textseiten. Sie gliedert sich in fünf Bücher, in denen die fünf Säulenordnungen mit kurzer theoretischer Einleitung, Namensklärung, jeweiliger Entstehungssage sowie einer kurzen Anweisung zu einzelnen Architekturelementen versehen sind. Jedes Buch wird von einem Blatt mit Zeichnungen der entsprechenden Säulenordnung eröffnet, die deren inhaltliches und dekoratives Programm andeuten. Im Fortgang der Bücher folgen nach einem festen Schema stets Illustrationen zu Gebälken, Fenstern, Kaminen, Portalen, Brunnen und Wappen. Das Werk war offenbar für eine universelle Verbreitung vorgesehen, denn neben der deutschen Ausgabe erschienen weitere in Latein und Französisch. In technischer Hinsicht ist die *Architectura* eine Besonderheit in der deutschen Druckgraphik. Sie enthält die erste Serie von Radierungen dieser Größe, die in verhältnismäßig kurzer Zeit entstanden sind.

Die fünf kanonischen Säulenordnungen sind inhaltlich verschieden konnotiert. So gilt beispielsweise die tuskische Ordnung als robust, die dorische als heroisch-männlich, die ionische als reif und weiblich und die korinthische als jungfräulich. Mit der kompositen Ordnung, die nicht mit derartigen Attributen belegt ist, schließt Dietterlin sein Werk.

Die *Architectura* gilt als Höhepunkt der Entwicklung von renaissancezeitlichen Säulenbüchern, deren Vorbild in den Zehn Büchern über die Architektur des Marcus Vitruvius Pollio (Nr. I) zu suchen ist. Obwohl Dietterlin die Gesetze antiker Baukunst nur oberflächlich anwendet, erfuhr das Werk eine starke Rezeption. Die *Architectura* ist ein Lehrbuch und ein in sich geschlossenes Kunstwerk, das als Ganzes gesehen werden muss. Ein Gebäude, das den Einfluss der *Architectura* erkennen lässt, stellt der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses dar.

(MJ)

**XII. Wendel Dietterlin, *Architectura. Das Vierte Buch. Von der Corinthia sampt Ihrn Zugegebenen Stuckhen, Nürnberg 1598.*
Korinthische Säulenordnung mit Karyatide.**

Die abgebildete Seite entstammt dem vierten Buch der *Architectura*, das sich mit der korinthischen Säulenordnung befasst. Neben einer Säule im eigentlichen Sinne sind hier auch weibliche Statuen zu sehen, die gleichsam die Stelle von Säulen einnehmen. So trägt die frontal gesehene Frauengestalt auf ihrem Kopf einen Korb, mit dem sie das Gebälk darüber stützt, genau wie die Säule rechts von ihr mit ihrem Kapitell.

Solche weiblichen Stützfiguren werden in der Fachsprache als Karyatiden bezeichnet. Die Benennung geht auf Vitruv zurück, der in seinem Architekturtraktat folgende Geschichte dazu erzählt: Wenn einer mit langen Obergewändern bekleidete weibliche Marmorstatuen, die Karyatiden heißen, an Stelle von Säulen an seinem Bau aufgestellt und darüber Kragsteine und Kranzgesimse gelegt hat, wird er denen, die danach fragen, folgendermaßen dafür Rechenschaft ablegen. Karya, eine peloponnesische Stadt, stand mit ihrer Gesinnung auf Seiten der persischen Feinde gegen Griechenland. Als die Griechen später durch ihren Sieg ruhmreich vom Kriege befreit waren, erklärten sie auf gemeinsamen Beschluss den Karyaten den Krieg. Und so führten sie nach Einnahme der Stadt, Ermordung der Männer und völliger Zerstörung der Gemeinde deren Frauen in die Knechtschaft ab und gestatteten ihnen nicht, ihre langen Gewänder und Schmuckstücke, wie sie die Frauen tragen, abzulegen, damit sie nicht in dem

einmaligen Triumphzug vorgeführt würden, sondern in einem ewigen Triumphzug, einem Musterbild der Knechtschaft, mit schwerer Schande belastet, für ihre Bürgerschaft zu büßen schienen. Daher schufen die damaligen Architekten Nachbilder von ihnen, die an öffentlichen Gebäuden zum Tragen einer Last aufgestellt waren, damit auch der Nachwelt die Bestrafung des Vergehens der Karyaten als bekannt überliefert werde (De architectura 1.1.5).

Dietterlins Radierungen ähneln Kupferstichen. Sie zeichnen sich durch harte Konturen und regelmäßige Diagonal- und Kreuzschraffuren aus, was den Tafeln etwas Skizzenhaftes verleiht. So wirkt jedes Blatt improvisiert, obwohl es durch Vorzeichnungen vorbereitet wurde. Ein großer Teil der Zeichnungen befindet sich heute in der Bibliothek der Kunstakademie Dresden.

(MJ)

XIII. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures* [Die zehn Bücher über Architektur von Vitruv, korrigiert und neu ins Französische übersetzt, mit Anmerkungen und Abbildungen], Paris 1673.

Allegorische Figuren mit einem Ensemble von Perrault in Paris errichteter Bauten.

Claude Perrault (1613-1688) lehrte Physiologie und Pathologie an der Pariser Universität. Er wechselte 1666 zur neu entstandenen Académie des Sciences (die französische Akademie der Naturwissenschaften) und trat ab dieser Zeit auch als Architekt in Erscheinung.

Für die Académie des Sciences entwarf er das Pariser Observatorium, das von 1667 bis 1672 im Süden der Stadt entstand. Zur gleichen Zeit nahm er an den Beratungen über die Gestaltung der Ostfassade des Louvre teil und lieferte den am Ende verwirklichten Entwurf. 1669 erhielt er den Auftrag, für Ludwig XIV. den ersten dauerhaften Triumphbogen seit der Antike zu bauen. Bei allen bisherigen hatte es sich um temporäre Festarchitektur gehandelt, die nach kurzer Zeit wieder beseitigt worden war. Das Vorhaben erwies sich jedoch als zu aufwändig und kostspielig. Als nach über zehn Jahren Bauzeit nur die Sockelzone und ein Modell im Maßstab 1:1 standen, wurden die Arbeiten eingestellt und beides 1716 wieder abgerissen.

Während seiner praktischen Tätigkeit als Architekt beschäftigte sich Perrault auch mit Architekturtheorie. Er sollte eine neue französische Vitruv-Übersetzung für die Académie d'Architecture (die französische Bauakademie) liefern. Sie erschien in zwei Auflagen 1673 und 1684 und zeigt auf dem Frontispiz neben allegorischen Figuren auch Perraults oben erwähnte Bauwerke. Vor ihm hatte allein Jean Martin 1547 den antiken Text ins Französische übersetzt und mit Holzschnitten illustriert, die vor allem von Fra Giocondos (Nr. II) und Cesare Cesarianos (Nr. V) Vitruv-Ausgaben stammen. Perrault ließ neue Kupferstiche anfertigen, die eine sehr viel feinere und exaktere Darstellung ermöglichen. Zusätzlich erläutert er im Gegensatz zu Martin strittige Stellen durch ausführliche Anmerkungen.

In seinen Kommentaren stellt Perrault die antike Lehre aber auch in Frage. Er widerspricht zum Beispiel der Auffassung, die Proportionslehre folge einem Naturgesetz und zeige sich auch an der menschlichen Gestalt (siehe Nr. II, Illustration des homo ad circulum). Was man dabei als schön empfinde, würde schlicht durch Gewohnheit und gesellschaftliche Übereinkunft festgelegt und sei damit veränderlich. Seine Überlegungen expliziert er noch einmal in einer 1683 erscheinenden Schrift über die antiken Säulenordnungen.

(BW)

XIII. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, Paris 1673.

Grundriss und Querschnitt der Basilika von Fano.

Die Basilika von Fano ist der einzige eindeutig Vitruv zugeschriebene Bau (siehe Nr. I). Da man von ihr nur aus dem Text selbst weiß (De architectura 5.1), haben sich Vitruv-Übersetzer und Herausgeber immer wieder darum bemüht, anhand der Beschreibung die ihrer Meinung nach "richtige" Basilika von Fano zu rekonstruieren. Perrault übernimmt dafür in etwa den Grundriss aus Daniele Barbaros Vitruv-Ausgabe (Nr. VI), hält sich beim aufgehenden Mauerwerk aber an eigene Interpretationen. Beispielsweise nimmt er zusätzliche Thermenfenster im Gewölbe an, da ihm die Säulenzwischenräume über den Pultdächern der Seitenschiffe als Lichtquelle nicht ausreichend erscheinen.

Der Querschnitt zeigt das geräumige Mittelschiff der Basilika mit gewölbter Decke und durchgehenden korinthischen Säulen. Ringsherum laufen zweigeschossige Seitenschiffe, die aber nur an drei Seiten dargestellt sind, um den Blick ins Innere zu ermöglichen. In das Tonnengewölbe des Mittelschiffes eingeschnitten, erkennt man die großflächigen Thermenfenster und darunter die offenen Säulenzwischenräume als eigentliche Lichtquellen. An der rechten Seite der Basilika schließt sich der Augustustempel mit dem Tribunal an, einem halbrunden erhöhten Raumabschluss, auf dem Verteidigungsreden gehalten wurden. Beim Querschnitt sind davon nur die beiden mit H und L markierten Dächer zu sehen, die den Hauptbau mit dem Tempel verbinden. Auch das Treppenhaus der Basilika auf der linken Seite, über das man das Obergeschoss der Seitenschiffe erreicht, ist nur auf dem Grundriss sichtbar.

In einer Fußnote gibt Perrault einen kurzen Abriss der Geschichte des basilikalen Bautypus (S. 141). Die antiken Basiliken seien ursprünglich Versammlungs- und Gerichtsorte gewesen und später zu Markthallen umfunktioniert worden, bevor Christen sie als Kirchenräume genutzt hätten. Tatsächlich eignen sich die geräumigen Basiliken gut für christliche Gottesdienste und erlauben eine eindeutige Distanzierung vom römischen Tempel. Heute geht man jedoch davon aus, dass zwar das Schema mit hohem Mittelschiff, niedrigeren Seitenschiffen und dazwischen eingefügten Fenstern in etwa übernommen wurde, nicht jedoch die vorhandenen Bauten selbst.

(BW)

XIV. Juan Bautista Villalpando, *De postrema Ezechielis Prophetiae visione* [Über die letzte Vision des Propheten Ezechiel], Rom 1604.

Der aus Cordoba stammende Juan Bautista Villalpando (1552-1608) erhielt eine Ausbildung beim spanischen Hofarchitekt Juan de Herrera. Alle von Villalpando entworfenen Bauten entstanden für den Jesuitenorden, dem er 1575 beigetreten war. Als Beispiel sei die Jesuitenkirche in seiner Heimatstadt genannt.

Um das Jahr 1583 weckte Villalpando die Aufmerksamkeit seines Ordensbruders Jerónimo Prado, der damals ein Buch über die biblischen Weissagungen des Propheten Ezechiel vorbereitete. Ein besonderer Akzent sollte bei diesem Kommentar auf der visionären Beschreibung jenes Tempels liegen, die Ezechiel gegen Ende seiner Schrift gibt (Ez 40-44): Von Gott auf einen hohen Berg entrückt, führt ein Mann mit Schnur und Messlatte in der Hand den Propheten durch das gesamte Tempelareal und weist ihn an, alles Gesehene aufzuschreiben und in Plänen festzuhalten. Wie viele seiner Zeitgenossen identifizierte Prado diesen Tempel mit dem Bau Salomos in Jerusalem (1 Kön 5,15-7,51). Zur Veranschaulichung der Ausführungen hatte er geplant, dem Text eine Reihe von Schaubildern beizugeben, mit deren Herstellung er Villalpando beauftragte. Dieser sandte seine Entwürfe auch Herrera zu. Der

Hofarchitekt war von den Zeichnungen so angetan, dass er den spanischen König Phillip II. dazu bewegen konnte, die Herausgabe des Kommentars finanziell zu unterstützen. Villalpando erkämpfte sich gegen Prado das Recht, die Erläuterungen zu den Kapiteln über den Tempel selbst zu schreiben. Sie füllen den 655 Folioseiten starken zweiten Band der insgesamt dreibändigen *In Ezechielem Explanaciones* (Erklärungen zu Ezechiel). Der Tod Prados ließ Villalpando mit der Fertigstellung des Kommentarwerkes allein, das schließlich zwischen 1596 und 1604 in Rom erschien.

Die Zeichnungen Villalpanδος wurden von flämischen und italienischen Stechern auf Kupferplatten übertragen. Sie bereichern als 15 zum Teil ausfaltbare Tafeln sowie weitere in den Text eingefügte Abbildungen den zweiten Band. Die Universitätsbibliothek Leipzig besitzt den Kommentar in doppelter Ausführung.

(BS)

XIV. Juan Bautista Villalpando, *De postrema Ezechielis Prophetæ visione*, Rom 1604. Stützmauern des Salomonischen Tempels.

Gemäß der Bildunterschrift zeigt die Illustration in einer Ansicht von Osten den dreihundert Ellen hohen, zur Unterstützung der Wälle errichteten Unterbau, auf dem Salomo das weitläufige Areal der Tempelhöfe angelegt hat [...]. Die auf dem Plateau erkennbare Gebäudefront gehört noch nicht zum eigentlichen Tempel, sondern bildet die Randbebauung der ihn umgebenden Vorhöfe.

Die Tafel bezieht sich auf den Kommentarabschnitt zu den Stützmauern. Die dortigen Ausführungen muten auf den ersten Blick hin sonderbar an. Villalpando will Übereinstimmungen zwischen der Gestaltung des Salomonischen Tempels (um 950 v. Chr.) und der Architekturlehre Vitruvs (um 14. v. Chr., siehe Nr. I) nachweisen. Er sei, so lässt Villalpando den Abschnitt beginnen, bei der Erforschung des besagten Gebäudes bei Vitruv auf eine Stelle gestoßen, in der solcherart von Stützmauern geredet wird, dass man glaubt, alle hier mitgeteilten Ratschläge seien aus der Beobachtung dieser Stützmauern [d. i. derjenigen des Salomonischen Tempels] gewonnen worden (S. 80).

Ezechiel berichtet nichts von solchen Mauern. Villalpando beruft sich für ihre Existenz auf den jüdischen Chronisten Josephus (37/38- um 100 n. Chr.), der freilich den Jerusalemer Tempel nur in der Überformung durch Herodes (20/19 v. Chr.) kannte. Josephus ist ebenfalls Villalpanδος Zeuge für die durch riesige Nischen und Strebepfeiler gegliederte Form des Unterbaus. Hinweise zu einer derartigen Gestaltung von Stützmauerwerk gibt auch Vitruv in seinem Traktat (*De architectura* 5.8.5). Er veranlasste so Villalpando zu der Spekulation, er könnte sie am Jerusalemer Tempel studiert haben.

Dies ist aber kaum wahrscheinlich, da die Provinz Judäa an der Peripherie des Römischen Reiches lag. Doch lässt sich Villalpanδος Assoziation von seinen theologischen Voraussetzungen her durchaus nachvollziehen. In Anlehnung an Ezechiel begreift er Gott als den eigentlichen Architekten des Jerusalemer Tempels und erhebt letzteren so zum normativen Urbild der Architektur. Es erscheint für Villalpando daher nur folgerichtig, dass sich auch Vitruvs Architekturlehre von der Tradition dieses Urbildes ableitet und Übereinstimmungen mit ihm aufweist.

(BS)

XIV. Juan Bautista Villalpando, *De postrema Ezechielis Prophetae visione*, Rom 1604. Salomonische Säulenordnung.

Nicht bei Ezechiel, sondern im ersten Buch der Könige ist von zwei großen Säulen die Rede, welche Salomo vor dem Tempelgang habe aufstellen lassen (1 Kön 7,13-22). Ausgehend von ihrer dortigen Beschreibung nimmt Villalpando in Analogie zu den bei Vitruv überlieferten Typen der dorischen, ionischen und korinthischen auch eine salomonische Säulenordnung an. Die Auffassung vom Urbildcharakter der Jerusalemer Tempelarchitektur tritt auch in Villalpandos Ausführungen zur salomonischen Säulenordnung zutage. Auf sie führt er die bei Vitruv überlieferten Säulensysteme zurück (S. 436f.).

Formal entspricht die salomonische Ordnung der korinthischen, weist aber in den Kapitellen Lilienblätter und Granatapfelsamen auf, wie die Abbildung zeigt. Links ist zunächst der Aufriss von oberem Schaftende, Kapitell und Gebälk der salomonischen Ordnung wiedergegeben, weiterhin eine Ansicht von unten sowie eine dazugehörige Detailabbildung. Bei der Darstellung der Säulenbasis, die rechts unten erscheint, verwundert einerseits, dass der Schaft hohl ist, und andererseits, dass die begleitende Inschrift als Material Bronze angibt (*aeneae columnae*). Beides geht auf die Beschreibung im ersten Buch der Könige 7,15 zurück. Oben rechts zeigt die Abbildung zum Vergleich zwei römische Marmorkapitelle.

Villalpandos Werk will ein Kommentar zu Ezechiel 40 bis 44 sein. Angesichts des dargelegten Leitgedankens von der Urbildhaftigkeit des Jerusalemer Tempels ist es aber auch ein Kommentar, mit dem der Autor zu zeitgenössisch aktuellen Themen Position bezieht. Das Architekturtraktat Vitruvs etwa ist ein seinerzeit viel diskutiertes Werk. Humanistische Gelehrte suchen es als Leitfaden zum rechten Bauen zu verstehen. Dieser Fabel setzt nun Villalpando gewissermaßen die Bibel entgegen. Indem er den Salomonischen Tempel zum Urbild aller Architektur erklärt und Vitruvs Traktat zu einer davon abgeleiteten Folgeerscheinung, wird letzteres in seiner Geltung relativiert. Man kann so Villalpandos spezifische Vitruvrezeption als Äußerung der Gegenreformation verstehen, die sich um eine Harmonisierung von Humanismus und kirchlicher Lehrtradition bemüht.

(BS)

XV. Paulus Decker, *Fürstlicher Baumeister oder: Architectura Civilis* (erster Teil), Augsburg 1711. "Plafond des Audientz Gemaches" mit aufgemalter Kuppel.

Paulus Decker (1677-1713), Spross einer alteingesessenen Metallwerkerfamilie aus Nürnberg, gilt als Urheber eines der aufwändigsten gestochenen Architekturwerke des deutschen Barock. Nach Beendigung seiner Lehre als Kupferstecher wurde er in Berlin im Umkreis Andreas Schlüters in Architektur unterwiesen. Zurück in Nürnberg (1705/06) erlangte er mit der Ausführlichen Anleitung zur Civil-Bau-Kunst rasch Bekanntheit. Knapp zwei Jahre wirkte er als Inspektor der neuen fürstlichen Gebäude in Erlangen am markgräflichen Hof zu Bayreuth, bis er 1712 von Markgraf Georg Wilhelm zum Baudirektor der Markgrafschaft Brandenburg-Bayreuth ernannt wurde.

Während Deckers Bayreuther Tätigkeit erschien 1711 in Augsburg der erste Teil des Fürstlichen Baumeisters. Es handelt sich in erster Linie um ein Tafelwerk, dessen Querformat besonders gut für Architekturdarstellungen geeignet ist. Der nur sieben Seiten umfassende Text ist den 59 Kupfertafeln vorangestellt, die allesamt auf Zeichnungen Deckers zurückgehen. Ganz in der Tradition Andrea Pozzos, auf dessen Perspektivtraktat vor allem Deckers Deckenentwürfe fußen, steht die Architekturdarstellung mehr im Mittelpunkt als die

Architektur selbst. Das Neue an Deckers Ansatz besteht in der Erweiterung des architektonischen Entwurfs einer dreiflügeligen Palastanlage um die räumliche Ausstattung und Vorschläge für die Möblierung. Sein Ziel lag in einer sehr detaillierten grafischen Präsentation, die nahezu als Bauplanung hätte dienen können. An einen Abschluss des Werkes, das in fünf Bänden systematisch nach Gebäudetypen das gesamte fürstliche Bauwesen abhandeln sollte, war deshalb von vornherein nicht zu denken. Kurz vor Deckers Tod im Jahre 1713 folgte dem ersten Teil ein Anhang und 1716 veröffentlichte der Verleger Jeremias Wolff einen zweiten Teil, der allerdings nur zusammenfassen konnte, was Decker an fertigen Entwürfen hinterlassen hatte. Obwohl dem Werk eine formulierte Architekturtheorie fehlt, ist es aufgrund der gut gearbeiteten Drucke und seines streng gegliederten Aufbaus ein Dokument für die Bauleidenschaft deutscher Barockfürsten.

(MW)

**XV. Paulus Decker, *Fürstlicher Baumeister oder: Architectura Civilis* (erster Teil), Augsburg 1711.
Allegorie der freien Künste.**

Der ausgewählte Kupferstich zeigt eine allegorische Darstellung der barocken Auffassung über die Künste und damit die Unterordnung von Malerei und Skulptur unter die Architektur. Decker bedient sich dabei eines zu seiner Zeit beliebten Mittels, um abstrakte Begriffe, Gedanken oder Vorgänge, oft in Form der Personifikation, beschreiben zu können. Die Darstellungen können durch andere Figuren zu einer Szene erweitert werden, die dann mittels Gebärden, Kleidung, Attributen oder auch Schrift Hinweise auf den Sinn der Allegorie geben. Die im abgebildeten Kupferstich enthaltenen Gedanken erläutert Decker ausführlich im einführenden Text des Fürstlichen Baumeisters.

Das Zentrum des Bildes wird von einer Gottheit bestimmt, die in ihrer rechten Hand als Zeichen ihrer Herrschaft über die Welt ein Zepter trägt. Mit der Linken überreicht sie der zu ihrer Seite stehenden Architektur Zirkel und Winkelmaß. Sie pflanze Ihr hiermit den gehörigen Verstand und Weißheit ein, allerley Sachen zierlich und schicklich auszuarbeiten (fol. 3v). Die Malerei wird neben der Architektur kniend als deren treue Gehilfin gezeigt. Ihre Aufgabe besteht darin, die Gebäude ansehnlich zu verzieren. Auf dem Dreifuß wird der Gottheit ein wohlriechendes Opfer dargebracht, um zu verdeutlichen, dass sich die edlen Künste Gott widmen und ihm zu Ehren Gebäude errichten. Links steht ein Mann mit Spiegel, welcher die kluge Anweisung, durch die man zu den Künsten gelangen muß, vorstellig macht (fol. 3v). Die Bildhauerkunst kommt hastig hinzu gelaufen und trägt in ihren Armen das Modell einer Statue herbei. Durch ihre Arbeit werden die Gebäude dekoriert und erhalten Lebendigkeit. Die schwebenden Engel über den Künsten beziehen sich auf den Architekten. Zwei von ihnen halten eine Sternenkronen, um dem wahren Virtuosen Ruhm über seinen Tod hinaus zu verleihen. Ein anderer Engel trägt goldene Ketten mit kostbaren Medaillen, um den Künstler mit Reichtum und Vergnügen zu ehren. In der Ferne stehen Tempel und Lustgebäude. Die Selbsteinschätzung barocker Architektur als die höchste Form in der Hierarchie der bildenden Künste wird selten so deutlich wie in Deckers Beispiel.

(MW)

XVI. Matthias Daniel Pöppelmann, *Vorstellung und Beschreibung des Zwinger-Garten-Gebäudes*, Dresden 1729.

Matthias Daniel Pöppelmann (1662-1736) entstammte einer Kaufmannsfamilie aus dem westfälischen Herford. Als Vierundzwanzigjähriger nahm er eine Stelle im Dresdner

Hofbauamt an. Im Gegensatz zu anderen Residenzen unterhielt der sächsische Hof eine große Bauabteilung mit zahlreichen Mitarbeitern.

Pöppelmanns Beteiligung kann an verschiedenen Bauten nachgewiesen werden, so beispielsweise am Dresdner Taschenbergpalais, am Schloss Pillnitz und an der Moritzburg. Im Jahr 1718 erhielt er die Berufung zum Oberlandesbaumeister.

Eines von Pöppelmanns Großbauprojekten ist der Dresdner Zwinger, der anfangs als Einheit mit einem Schlossneubau konzipiert war. Die Bauzeit des Zwingers von 1711 bis 1732 lag in einer Friedensperiode des aufblühenden wirtschaftlichen Lebens in Kursachsen. Seit sich der Herrschaftsbereich August des Starken bis nach Polen ausdehnte, erfuhr sein Ansehen im Kreis der europäischen Großmächte eine deutliche Aufwertung. Mit den neuen Residenzgebäuden beabsichtigte er, seiner politischen Position Ausdruck zu verleihen. Selbst architekturinteressiert, ermöglichte er seinem Hofbaumeister Pöppelmann Studienreisen in die Habsburger Monarchie, nach Italien und Frankreich.

Die Arbeiten am Zwinger waren erst zur Hälfte abgeschlossen, als ein Ereignis europäischen Ranges, die Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha im Jahr 1719, die königlichen Kassen erschöpfte. Während in den darauf folgenden vier Jahren die Bauarbeiten ruhten, schuf Pöppelmann mit Hilfe renommierter Kupferstecher das vorliegende Werk. Es umfasst 24 Tafeln, welche geplante und ausgeführte sowie nie verwirklichte Entwürfe abbilden. Im vorangestellten Erklärungstext richtet sich Pöppelmann an den sächsischen Kurfürsten und Liebhaber der Baukunst. Die Stichsammlung trägt weniger den Charakter einer didaktischen Architekturabhandlung, vielmehr stellt sie ein anregendes Bildwerk für interessierte Laien und Baufachleute dar.

Alle Stiche sind neben dem Bildtitel mit einem Signum des Leipziger Bürgers Ferdinand von Reiboldt versehen. Dies lässt vermuten, dass das Kupferstichwerk in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Schenkung in den Besitz der Universitätsbibliothek gelangte. Die ursprünglich losen, unnummerierten Tafeln wurden in jüngerer Zeit zwischen Pappdeckel gebunden und durch einen Textilband verstärkt.

(BÖ)

XVI. Matthias Daniel Pöppelmann, *Vorstellung und Beschreibung des Zwinger-Garten-Gebäudes*, Dresden 1729.

Das Nymphenbad im Dresdner Zwinger.

Die Raummitte des Nymphenbades bildet ein Wasserbecken mit reich profilierter Einfassung. Entlang der seitlichen Wände stehen sich in von Muscheln überfangenen Nischen jeweils sieben Nymphen auf geschmückten Sockeln gegenüber. An der Stirnwand, die Kaskade flankierend, befinden sich weitere Nischen mit Nymphen sowie zwei im Halbrund verborgene Treppenarme, die auf den Wall führen. Zur Kaskade leiten zwei von einem halbrunden Becken umrahmte Brunnen mit wasserspeienden Delphinen über. Im Nymphenbad ist die arkaden- und balustradenreiche Zwingerarchitektur fortgeführt und zusätzlich mit Tropfsteingebilden und Grottenwerk dekoriert. Die obere Bildhälfte ziert das polnisch-sächsische Wappen mit den Initialen des Landesherrn Fridericus Augustus Rex Poloniae.

Pöppelmann führt den Blick des Betrachters durch fragmentarisch angedeutete Arkaden des Französischen Pavillons in das Nymphenbad hinein. Er verstärkt damit den Eindruck tiefenräumlicher Weite. Das in den Jahren 1711 bis 1713 erbaute Nymphenbad erscheint in natura jedoch wesentlich kleiner. Im eigentlichen Sinne ist es kein Bad, sondern ein als Saal

gestaltetes Wassertheater unter freiem Himmel. An der bauplastischen Ausgestaltung arbeitete die Werkstatt Balthasar Permosers bis zum Jahr 1732.

Ein Reservoir auf dem Wilsdruffer Torturm gewährleistete die Wasserversorgung. Das Nymphenbad hielt etliche Überraschungen für seine Besucher bereit. Es sollte ihnen kaum gelingen, die Treppen zu passieren, ohne dabei mit Wasser bespritzt zu werden. Ein eigens dafür angestellter Grottierer sorgte für die Wasserspiele sowie für die Wartung der Anlagen. Mit dem Abbruch des Wilsdruffer Torturmes am Ende des 18. Jahrhunderts versiegte die Wasserzufuhr. Seitdem war das Nymphenbad wildem Pflanzenbewuchs und Verwitterung preisgegeben.

Heiligtümer für Nymphen als Quellgottheiten existierten bereits in der römischen Kaiserzeit. Im 16. Jahrhundert baute man erneut Nymphäen in Italien. Bezeichnenderweise verbreiteten sie sich gerade unter dem Einfluss der Aufklärung in zahlreichen Städten Europas. Die naturverbundene antike Mythologie fand besonders in höfischen Kreisen regen Anklang. Als Vorbilder für den Dresdner Bau gelten prominente Beispiele aus Frankreich und Italien.

(BÖ)

XVII. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture* [Abhandlung über die Baukunst], Paris 1755.

Marc-Antoine Laugier (1713-1769) war Mönch, Architekturtheoretiker, Herausgeber der Gazette de France, Historiker und Diplomat. Bereits mit vierzehn Jahren trat er in das Jesuitenkolleg zu Avignon ein. 1745 legte er in Paris die Ordensgelübde ab und predigte von 1749 an vor dem französischen König Ludwig XV. Im Jahre 1754 löste seine fromme und zugleich kritische Predigt einen Skandal aus, da sie die Vergnügungssucht des Hofes sowie die politischen Verhältnisse der Zeit heftig anprangerte. Wenige Tage später musste sich Laugier Disziplinarmaßnahmen unterziehen und wurde von den Ordensgelübden entbunden.

Sein 1753 veröffentlichtes Essay galt als Meisterwerk, das durch Originalität und gewagte Theorien bestach. Im ersten Kapitel entwickelt Laugier seine grundsätzlichen Prinzipien für Architektur, behandelt anschließend die Säulenordnungen sowie den Kirchenbau und endet mit Vorschlägen zur Verschönerung von Gärten und Städten.

Um 1755 wurde Laugier ein einziges Mal praktisch tätig, als ihn das Domkapitel von Amiens anlässlich der Renovierung des Chores der dortigen Kathedrale zu Beratungen heranzog. Laugiers Einfluss reichte bis nach Deutschland, wo der Architekt Johann Friedrich Dauthe bei der klassizistischen Umgestaltung der Leipziger Nikolaikirche in den Jahren 1784-1797 Laugiers Anschauungen übernahm und Säulen mit floralem Kapitellschmuck entwarf.

(TP)

XVII. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1755. Die vitruvianische Urhütte.

Laugiers Essai erscheint erstmals ohne Angabe des Autors im Jahre 1753 mit nur wenigen Illustrationen. Die 1755 veröffentlichte zweite Ausgabe nennt bereits den Verfasser und enthält das bekannte Frontispiz mit der Darstellung der Urhütte in der Natur. Laugier erklärt die Urhütte zur Norm aller Architektur. Er glaubt an eine absolute, von Gewohnheit und Konvention unabhängige Schönheit sowie an unveränderliche Prinzipien, die das

architektonische Gestalten regieren sollen. Eine konsequent vernunftmäßige Architektur zu konzipieren ist sein Ziel. Die einzige Autorität, die er dabei anerkennt, ist die einfache Natur.

Als Grundmodell jeder nur möglichen Architektur versteht Laugier die mythische Urhütte: Vier Baumstämme bilden einen rechteckigen Grundriss und sind mit einem rudimentären Dachstuhl überfangen. Vor der Hütte sitzt eine junge schöne Frau, die Zirkel und Winkelmaß in ihrer linken Hand hält. Ihr rechter Arm weist auf die Urhütte. Die geometrischen Werkzeuge sowie der aus Säulen- und Frieselementen gestaltete Sitz kennzeichnen sie als eine Personifizierung der Architektur. Neben ihr steht ein halbnackter Genius, der die Flamme der Inspiration auf seinem Kopf trägt. Als Bindeglied zwischen der Allegorie der Architektur und der Urhütte symbolisiert er hier die Erfindungskraft des Architekten.

(TP)

XVIII. Nikolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst*, Braunschweig 1699.

Der gebürtige Breslauer Nikolaus Goldmann (1611-1665) studierte ab 1629 Mathematik in Leipzig und begann 1632 das Studium der Rechtswissenschaften in Leiden. Später lehrte er dort als Privatdozent Mathematik, Architekturtheorie und Festungsbaukunde an der Universität.

Sein bekanntestes Werk *Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst*, an dem Goldmann 30 Jahre arbeitete, wurde posthum gedruckt, nachdem das Manuskript in den Besitz des Mathematikprofessors Johann Christoph Sturm (1669-1719) gelangt war. Dieser veranlasste die Veröffentlichung des Traktats 1696 in Wolfenbüttel, 1699 in Braunschweig und 1708 in Leipzig. Es folgten weitere Auflagen, wobei die letzte 1962 erschien. Sturm, der das geistige Erbe Goldmanns antrat, erweiterte das Werk durch eigene Kommentare und ließ Kupferstiche zur Veranschaulichung anfertigen.

Das Traktat ist das erste deutschsprachige Handbuch über Zivilarchitektur und richtete sich sowohl an Baumeister als auch an Handwerker. Der didaktische Charakter, den das Werk trägt, zeigt sich in der Bibliographie, die eingangs erscheint, im tabellarischen Inhaltsverzeichnis und in den fünfsprachigen Übersichten zur Architekturterminologie. Das Kompendium besteht aus vier Büchern, in denen die Vorstellung des Tempels von Jerusalem mit eigenen Rekonstruktionsvorschlägen, die fünf Säulenordnungen, die innere Einteilung der Gebäude sowie profane beziehungsweise öffentliche Bauten abgehandelt werden. Den vier Büchern folgt ein Anhang über die Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der *Civil-Baukunst* Nikolai Goldmanns bestehend in neun ausführlichen Bemerkungen von Sturm. Dieser versuchte hier unter anderem eine sechste, deutsche, Säulenordnung zu begründen.

Ziel des Autors war es, die Architekturtheorie in den Rang der mathematischen Wissenschaft zu erheben. Dabei gründete er, dem calvinistischen Glauben angehörend, die von ihm gelehrte Mathematik und die Architekturtheorie auf biblisches Gedankengut. So fügte Goldmann im Text häufig Bibelzitate ein, welche die baulichen Schritte rechtfertigen sollten. Goldmann und Sturm übernahmen zwar die vitruvianische Lehre, waren aber der Auffassung, dass deren Ursprung in der biblischen Tradition liegt. Ähnliche Überlegungen traten schon zuvor in Juan Bautista Villalpandos Ezechiel-Kommentar (Nr. XIV) zutage.

(LW)

XVIII. Nikolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst*, Braunschweig 1699.

Hohe Schule nach Goldmann.

Der Kupferstich, angefertigt von Cornelius Nicolas Schurtz, präsentiert den Typus der Hochschule in verschiedenen Ansichten: Als Längsschnitt, bei dem sich der Aufbau des Gebäudekomplexes dem Betrachter Schale um Schale offenbart, und als Aufriss. Die Gesamtkonzeption wird schließlich durch den Grundriss ersichtlich. Über die Konstruktion einer Hochschule schreibt Goldmann: Der Hohen Schule Abtheilung kann aus dem Tempel Salomonis / mit weniger Veränderung angegeben werden (S. 131). Als Basis für den Aufbau der im vierten Buch erläuterten Bauten, so auch den der Universität, dient der Jerusalemer Tempel. Goldmann und Sturm richten sich bei ihren Rekonstruktionsvorschlägen nach Villalpando.

Das Areal der Hohen Schule soll ein schachtförmiger Platz sein, 768 Modul lang und breit, so dass ein quadratischer Grundriss entsteht (S. 131f.). Goldmann bezeichnet die Gebäudeanreihungen als Schächte. Im dazugehörigen Text ist die Information enthalten, dass den Platz ein Graben umgibt, der auf jeder seiner vier Seiten von einer Brücke überspannt wird. So tritt die Hochschule als eine in sich geschlossene, von der Stadt abgegrenzte Anlage auf. In der Mitte jeder Seite des äußeren Quadrats sind Toreinfahrten angelegt. Sie stehen in einer Achse mit den Pforten der Vorhäuser des inneren Quadrats, um das eine Gasse führt. Die beiden oberen Geschosse des äußeren Quadrats bieten Wohnungen für 24 Professoren, während die Zimmer direkt neben und über den Toreinfahrten Unterkünfte für andere Bedienstete der Universität sind. Das innere Quadrat hält die Studentenstuben und Kammern bereit. Im unteren Geschoss befinden sich die Lehrsäle und die Bibliotheken. Für das innenliegende Quadrat ist ein Hof vorgesehen, den eine schmale Galerie umgibt. In ihm sind vier Gebäude angeordnet, die als Auditorien genutzt werden sollen. Von Goldmann wird zusätzlich eine Kirche mit rundem Grundriss im Zentrum der Gesamtanlage geplant. Er schreibt Schulgebäuden einen religiösen Gehalt zu, da sie sich vor allem aus dem klösterlichen Kolleg entwickelt haben.

(LW)

XIX. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Leipzig 1725 (zuerst Wien 1721).

Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) erlernte bei seinem Vater in Graz den Beruf des Stukkateurs und Bildhauers. Anschließend ging er für mehrere Jahre nach Rom. Hier arbeitete er im Atelier des päpstlichen Architekten und Hofmalers Philipp Schor und stand in Verbindung mit Gian Lorenzo Bernini. Während seiner Zeit in Italien befasste er sich mit Architekturtheorie, studierte die Bauten Francesco Borrominis und machte sich bereits mit den Methoden der wissenschaftlichen Archäologie vertraut, die sich hier gerade entwickelten. Im Jahr 1687 kehrte er nach Österreich zurück, wo er in Wien als Bildhauer und Architekturlehrer des Kronprinzen Joseph am kaiserlichen Hof Leopolds I. tätig war. In der Folgezeit erhielt er zahlreiche Aufträge für Kirchen- und Schlossbauten. Nach dem Regierungsantritt Josephs I. (1705) ernannte man Fischer zum Oberinspektor für die Gebäude des kaiserlichen Hofes.

Bereits 1712 legte Fischer ein erstes Manuskript seiner Historischen Architektur als Empfehlung bei dem neuen Kaiser Karl VI. vor. Im Jahr 1721 erschien die Erstausgabe des querformatigen Stichwerkes. Bei dem vorliegenden Exemplar handelt es sich um eine vier Jahre später in Leipzig erschienene Neuauflage. Fischers Traktat setzt sich aus insgesamt fünf Büchern mit 94 Kupferstichen zusammen. In seinem ersten Buch bildet er die sieben Weltwunder und Bauten der Griechen, Syrer, Ägypter und des jüdischen Volkes ab. Allem

voran stellt Fischer den Salomonischen Tempel, dessen Vorbild er bei Juan Bautista Villalpando (Nr. XIV) fand. Das zweite Buch widmet er ganz der römischen Architektur, wobei sein Hauptaugenmerk auf unbekanntem Bauten liegt. Diese rekonstruiert er anhand von Ruinenbefunden, Gedenkmünzen und Reisebeschreibungen. Auf islamische und ostasiatische Architektur geht Fischer im dritten Buch ein, und seine eigenen Entwürfe präsentiert er ausführlich im vierten. Das Stichwerk schließt im letzten Buch mit Abbildungen antiker Vasen.

Fischers Ziel ist eine Zusammenstellung exemplarischer Werke der Architektur. Sie richtet sich nicht an Gelehrte, sondern soll, wie er in seinem Einführungstext schreibt, das Auge des Liebhabers ergötzen (S. 4).

(MK)

XIX. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Leipzig 1725.

Das Wunder - Bild des Olympischen Iupiters von Gold und Helffenbein.

Die älteste Überlieferung der sieben Weltwunder stammt aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. von dem griechischen Dichter Antipatros von Sidon. Eines dieser sieben Weltwunder stellt die von Phidias geschaffene Zeus-Statue dar. Der hier vorliegende Kupferstich aus Fischers erstem Buch illustriert die anhand von Reiseberichten des Pausanias rekonstruierte Kolossalstatue.

Der im Querschnitt gezeigte Zeus-Tempel in Olympia offenbart den thronenden Gott. Auf einem dreistufigen Postament erhebt sich die zehn Meter hohe Statue des sitzenden, halbnackten Zeus. In seiner Rechten befindet sich ein Bildnis der Siegesgöttin Nike, während die linke Hand auf der Armlehne liegt und das Zepter mit dem ihn ausweisenden Adler hält. Ölzweige bekränzen sein Haupt. Ein um seine Hüfte und den linken Arm drapiertes Gewand fließt wallend über die Beine hinab. Vor dem Thron kniende und das Kultbild anbetende Menschen verdeutlichen die Monumentalität sowohl des Tempels als auch der Statue. Laut Pausanias' Beschreibung schuf Phidias die Skulptur aus Gold, Elfenbein, Edelsteinen und den edelsten Hölzern.

Bei der Rekonstruktion des Tempels konnte Fischer sich nicht auf Pausanias berufen, weil dieser ausschließlich die Skulptur beschreibt. So entwarf er eine dreischiffige basilikale Anlage, deren Grundriss zunächst römische Tempel wie der des Iupiter Stator in Rom darstellen. Fischer schreibt, dass er sich der korinthischen Kapitelle dieses Tempels bedient habe. Interessanterweise ähneln die Kapitelle am Außenbau der Universitätsbibliothek Leipzig den von Fischer genutzten. Auch das kassettierte Tonnengewölbe entlehnte er einem römischen Bau, dem Diokletianspalast in Spalato. Darüber hinaus nutzte Fischer den illustrierten Reisebericht von Jacob Spon und George Wheler aus dem Jahr 1679. Die darin befindlichen Illustrationen ermöglichten ihm die Einbettung der Architektur in ihren landschaftlichen Kontext. So konnte sich Fischer seinem Ziel nähern, Bauwerke in möglichst realistischer Umgebung abzubilden.

(MK)