

Malea Steuer

## COECKE VAN AELST UND DIE TOSKANISCHE SÄULE UNTER BERÜCKSICHTIGUNG VERSCHIEDENER ARCHITETKURTRAKTATE

Die Regeln der Säulenordnungen waren von grundlegender Bedeutung für die Architektur vom Beginn der Neuzeit bis zum Klassizismus und standen im Zentrum der Architekturtheorie. Die Rezeption der Antike in der Renaissance galt als Leitlinie für die neue Architektur. Somit bildeten die Säulenordnungen die eigentliche Essenz der Antikenrezeption in der Architektur und waren häufig sogar das Einzige, was wirklich aus der Antike übernommen wurde. Vitruvs antikes Architekturtraktat *De architectura libri decem* (Zehn Bücher über die Architektur) bildete dabei die Grundlage für die Säulenlehre der Renaissance:<sup>1</sup> Vitruv behandelt die Säulenordnungen als einen Teil von Tempeln und berücksichtigt ausschließlich freistehende Portiken.<sup>2</sup> Die wichtigsten Traktate der Neuzeit, welche die fünf Säulenordnungen erstmals als einen systematisch geordneten Kanon erfassen, stellen Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi gen. Vignola, Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi dar. Nach Leon Battista Alberti hat Sebastiano Serlio das erste entscheidende Architekturtraktat verfasst, welches vor allem deshalb so starke Verbreitung fand, da es illustriert war. Sein Traktat erschien in einzelnen Büchern ab 1537 bis 1575 in Venedig. Serlio bezieht sich deutlich konkreter auf die moderne Baupraxis als Alberti. Entscheidend für die Baupraxis ist, wie erwähnt, die auf Vitruv basierende Säulenlehre, welche Serlio im vierten Buch darstellt. Er behandelt die fünf Säulenordnungen, die in der römischen Antike als kanonisch galten. Im Zentrum steht dabei die tuskische Säulenordnung, welche Serlio mit der Rustica, der Verkleidung der Wände mit grob behauenen Steinen, verbindet.<sup>3</sup> In Hinblick auf die Verbreitung der Renaissance-Ideen und der gedruckten Architektur- und Kunsttheorien in den Niederlanden nimmt der flämische Maler und Architekt- Szenograf Pieter Coecke van Aelst eine bedeutende Transmitterfunktion ein. Der flämische Maler wurde am 14. August 1520 in Aalst geboren und verstarb am 6. Dezember in Brüssel. Coecke van Aelst war ein begabter Linguist und bekannt für seine Übersetzung von Vitruvs *De Architectura* ins Flämische und seiner Veröffentlichung der fünf Bücher von

Sebastiano Serlios Architekturabhandlungen *Architettura* auf Flämisch, Französisch und mit Hilfe von Jakob Rechlinger auch auf Hochdeutsch. Die erste veröffentlichte Übersetzung war das vierte Buch der *Architettura*, welches 1539 unter dem Titel *Generale Regeln der Architecturen op de vyve manieren van edificie (Die gemaynen Reglen von der Architectur, uber die funff Manieren der Gebew, zu wissen Thoscana, Dorica, Ionica, Corinthia, und composita, mit den Exemplen der Antiquitaten, so durch den merren thayl sich mit der leer Vitruun vergleychen)* erschienen ist. Seine flämische Übersetzung von Serlio gilt als eine der ersten illustrierten architektonischen Abhandlungen in Europa und lieferte den Niederlanden eine relativ preisgünstige Übersetzung. Damit diente die flämische Ausgabe von Coecke van Aelst auch als Grundlage für die erste englische Übersetzung von Serlio. Coecke van Aelsts Übersetzungen der Architekturwerke spielten also eine signifikante Rolle bei der Verbreitung der Renaissance-Ideen und der gedruckten Architektur- und Kunsttheorien in den Niederlanden, welche wiederum über die Niederlande in den deutschsprachigen Raum kamen.<sup>4</sup>

Coecke van Aelst nimmt also eine Transmitterfunktion für die Vermittlung von künstlerischen Formen im Bereich der Architektur ein. Als Beispiel kann der Weserraum nördlich von Kassel entlang der Weser bis nach Osnabrück und Wolfsburg gelten.<sup>5</sup> Ebenfalls einen bedeutenden Einfluss hatten seine Übersetzungen auf den Architekten und Architekturschriftsteller Hans Vredeman de Vries, welcher seine Entwürfe nachgestellt haben soll und einen ornamentalen Baustil im mitteleuropäischen Raum geprägt hatte, in dem auch Skulptur ihren Platz bekam.<sup>6</sup> Im deutschsprachigen Raum begann die Tradition der Säulenbücher in der Mitte des 16. Jahrhunderts, die sich bis zum 18. Jahrhundert fortsetzte. Die Reduktion der gesamten Architekturtheorie begann mit dem Werk Hans Blums, welcher 1550 ebenfalls durch Sebastiano Serlio beeinflusst, die Schrift *Quinque Colvmnarum Exacta descriptio atque deliniatio, cum symmetrica earum distributione* veröffentlichte. In dieser begründet er, dass durch ein mechanisches Vorgehen entwickelte Verhältniszahlen für jede vorgegebene Höhe in jeder Ordnung einschließlich der Postamente sofort die absoluten Maße erreicht werden können.<sup>7</sup> Den künstlerischen Höhepunkt der deutschen Säulenlehre bildet die *Architectura* des Straßburger Malers Wendel Ditterlin, welche ab 1593 erschien und 1598 abgeschlossen vorlag. Dieser legt die Variation über das Thema des Säulenbuches dar. Darüber hinaus spielen bei der

Produktion von Säulenbüchern bis ins 18. Jahrhundert die Werke von Gabriel Krammer, Daniel Meyer oder Georg Caspar Erasmus eine interessante Rolle.<sup>8</sup>

## DIE SÄULENORDNUNG NACH LEON BATTISTA ALBERTI

Die Lehre von Säulenordnungen wurde also seit der Antike mit Vitruv als Bestandteil größerer architekturtheoretischer Abhandlungen entwickelt. Laut Hanno-Walter Kruft haben sich die Künste erst in der Frührenaissance aus ihrer Nutzfunktion heraus- und auf eine Autonomie hin entwickelt, wodurch man versuchte, das Bedürfnis in der Funktion und den Prinzipien der Künste systematisch zu reflektieren.<sup>9</sup> Diese „geistige“ Entwicklung des sogenannten „Humanismus“ beschreibt Kruft wie folgt: „Kunst wurde zum Spiegel einer kommensurabel verstandenen Wirklichkeit; demzufolge mussten ihre Gesetze identisch sein oder sich analog verhalten. Definition und Systematik bedeuteten Beschreibung und Festlegung von Gesetzmäßigkeiten.“<sup>10</sup> Leon Battista Alberti stellt mit seinen theoretischen Schriften über die Malerei, Skulptur und Architektur des 15. Jahrhunderts, einen überaus entscheidenden Wegbereiter für die folgende Architekturtheorie und speziell für die Säulenordnung dar. Sein zwischen 1443 und 1452 in Florenz entstandenes Werk *De re aedificatoria* lässt sich in zehn geschriebene Bücher einteilen und behandelt unter anderem drei Säulenordnungen. Alberti sah Vitruvs Werk durchaus kritisch, übernahm jedoch seine Grundbegriffe *firmitas*, *utilitas* und *venustas*. Allerdings betrachtete er die ästhetischen Grundbegriffe anders als Vitruv. Im Zentrum stehen nicht die Darstellungen der Phänomene, sondern Alberti konzentriert sich auf die nach ihnen zugrundeliegenden Prinzipien.<sup>11</sup> Alberti vertritt die Ansicht, dass ein Gebäude eine Art Körper sei, der aus Linien und Materie bestehe. Dabei sollen die Linien vom Geist abstammen und die Materie sich aus der Natur herleiten.<sup>12</sup> Er beschreibt erstmals ausführlich die antiken Säulenordnungen (*Dorica*, *Ionica* und *Korinthia*). Die spätere toskanische sowie die komposite Ordnung entstammen der klassisch-römischen Architektur. Dabei liegt die Unterscheidung der Ordnungen auf ihren Kapitellen.<sup>13</sup> Um das Verhältnis der toskanischen Säulenstellung zu verstehen, muss das Verhältnis der Säulenstellungen bei Alberti dargestellt werden, welcher schreibt: „Die Säulenzwischenweiten mache ungerade an Zahl. Säulen setze nur in gerade Zahl. Die mittlere Öffnung, welche der Tür gegenüber liegt, mache breiter als die andern. Wo engere Zwischenweiten angewendet werden müssen, verwende schlankere Säulen“.<sup>14</sup> Das Verhältnis spielt

also eine wichtige Rolle für die Proportion und die Hierarchie der unterschiedlichen Säulenordnungen.

## DIE TUSKISCHE SÄULENORDNUNG NACH SEBASTIANO SERLIO ANHAND DES TEMPIETTO DI BRAMANTE

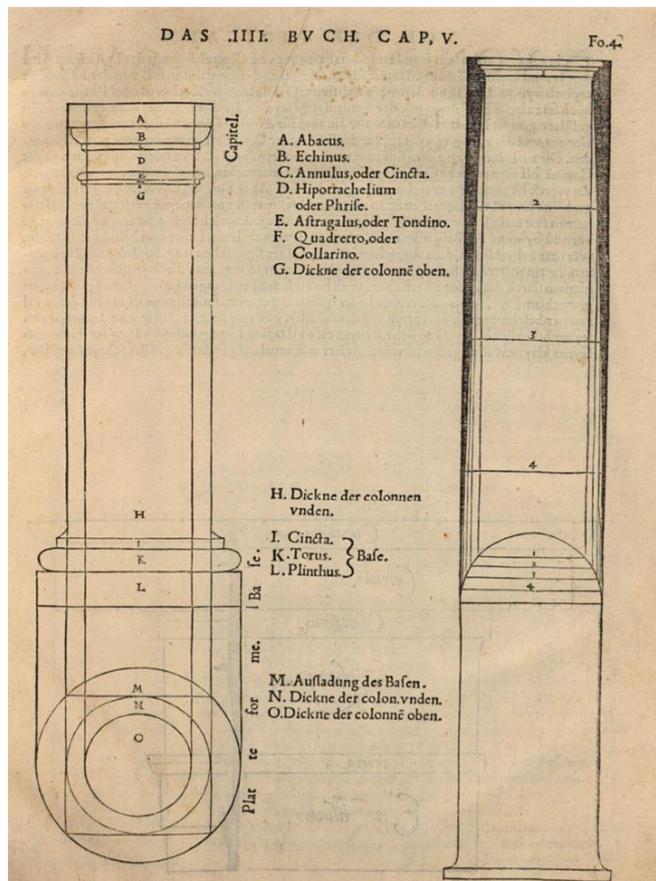


Abb. 1: Sebastiano Serlio, *Die gemaynen Regeln von der Architectur, Vereinfachung der Dorica*, 1542 (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 203 m)

Die Architekturtheorien des Quattrocento erreichten weniger die Praktiker als die Intellektuellen. Bis auf Sebastiano Serlio, welcher auf die theoretischen Begründungen verzichtet und in äußerst kurzer und verständlicher Sprache einen Bildatlas zur Architektur liefert.<sup>15</sup> Serlio behandelt in seinem vierten Buch bei jeder Säulenordnung zunächst die einzelnen Glieder, indem er angibt, wie ihre Formen und Proportionen sein sollen. Trotzdem lässt er zunächst die tuskische Ordnung außen vor.<sup>16</sup> In Bezug auf die griechische Ordnung richtet sich Serlio nach Vitruv, indem er jeweils die Ordnungen anhand einer gestalteten Tür darlegt. Anders als

Alberti, welcher ohne Illustrationen gearbeitet hat, zeigt Serlio, ohne Regeln festzulegen, eigene zeichnerische Entwürfe für Kamine, Dekore und die Gliederung von Fassaden. Auffallend ist zudem, dass Serlio sich nicht mit dem historischen Diskurs über die Schönheit auseinandersetzt, wie Alberti es tut. Laut Serlio sei die tuskische Säulenordnung die größte und einfachste. Dieses begründet er nicht. Nach Hubertus Günther aber sei „die tuskische Ordnung deshalb am primitivsten, weil die Etrusker, wie Plinius berichtet, schon vor Urzeiten auf diese Weise bauten“.<sup>17</sup> Die Gestaltung der tuskischen Säule beruht weder auf Vitruv noch auf antiken Spolien. Vitruv gibt lediglich an, dass die tuskischen Säulen den dorischen ähnlich sind. In der Form beruft sich Serlio auf das Prinzip der Vereinfachung der Dorica (Abb. 1).<sup>18</sup>

Die toskanische Säulenordnung nimmt also in der Hierarchie der Ordnungen den untersten Platz ein. Hauptsächlich beschäftigt sich Serlio mit den Aussagen Vitruvs. Eine Ausnahme nimmt sein viertes Buch ein, indem er die Säulenordnungen nach einer übergreifenden Systematik ausrichtet. Die Säulenordnungen bestehen aus der Säule mit Schaft, Kapitell mit Basis, dem Gebälk mit Architrav und dem Fries und Gesims (Abb. 2). Wichtig ist, dass Serlio das Piedestal erwähnt, welches als Gegenstück zum Gebälk eingeführt wird, obwohl Vitruv dieses nicht erläutert.<sup>19</sup> Ein Piedestal ist ein Postament, ein Sockelblock unter einer Säule, Halbsäule oder Pilaster, der sich aus einem Grundstein (Plinthe), einem Sockelgesims, einem Würfel und einem Abschlussgesims

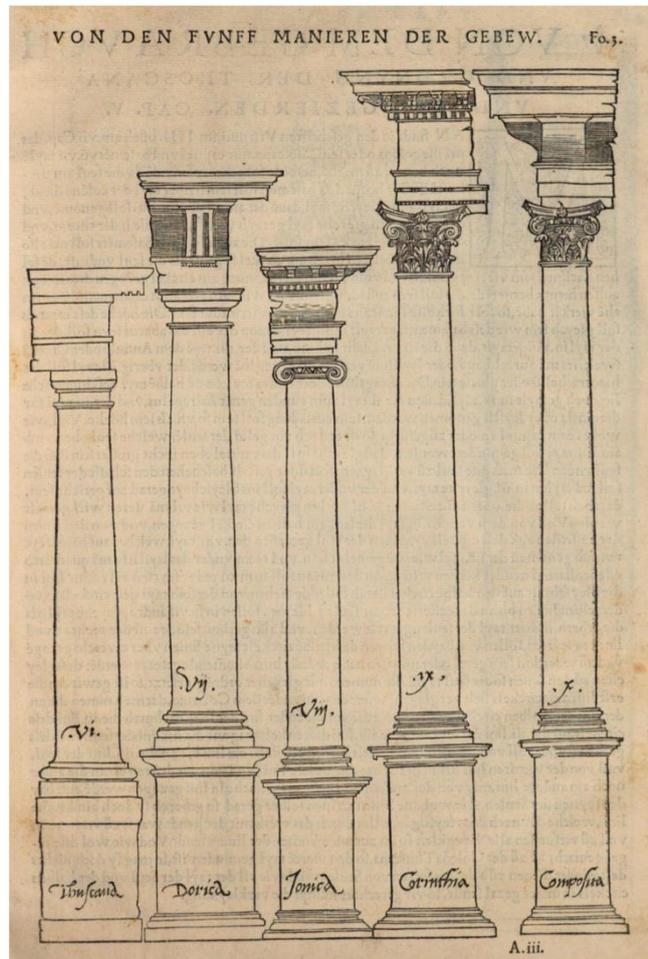


Abb. 2: Sebastiano Serlio, *Die gemaynen Regeln von der Architectur, Säulenordnungen*, 1542 (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 203 m)

zusammensetzt. Die Glieder erhalten also in Entsprechung zum Körper des Menschen einen Fuß, bestehend aus Plinthe und Basis.<sup>20</sup> Der Aufbau der toskanischen Ordnung ähnelt in den Grundzügen der dorischen. Die tuskische Ordnung hat anders als die dorische eine Basis. Der Säulenschaft hat keine Kanneluren, dementsprechend ist das Kapitell schmucklos (Abb. 3). Der Architrav ist flacher als bei der griechisch-dorischen Säule. Ein weiterer Unterschied zu Vitruv ist, dass die tuskische Ordnung ein vollständiges Gebälk erhält und keine Holzbalken über den Säulen des tuskischen Tempels. Hubertus Günther führt dabei als Beispiel Bramante an. Bei ihm erhalten die einzelnen Glieder von Säulenordnung zu Säulenordnung immer mehr Elemente. Serlio gibt also der tuskischen Ordnung (der primitivsten Ordnung) weniger Elemente als der dorischen. Dabei entfernt er sogar die Triglyphen, obwohl diese nach Vitruv vom primitiven Holzbau abstammen.<sup>21</sup> Damit sind die Säulenordnungen in der Reihenfolge: tuskisch 1x6, dorisch 1x7, ionisch 1x8, korinthisch 1x9 und komposit 1x10

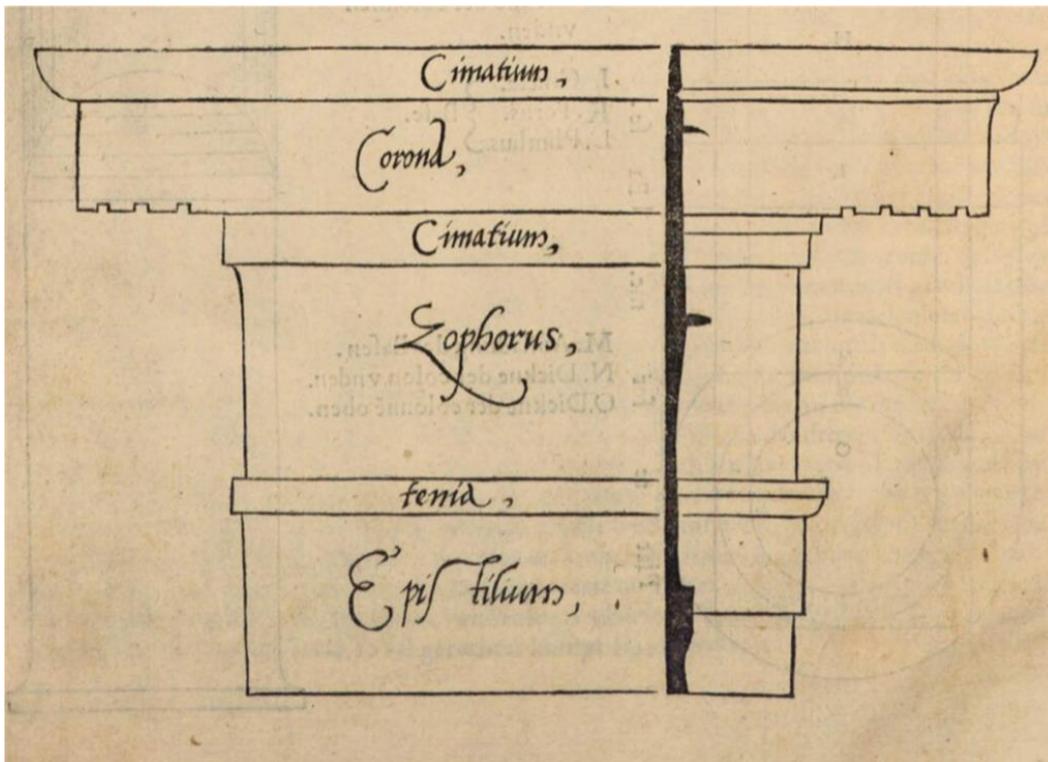


Abb. 3: Sebastiano Serlio, *Die gemaynen Regeln von der Architectur*, Kapitell der tuskischen Ordnung, 1542 (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 203 m)

proportioniert (Abb. 2). Die Säulen werden also einschließlich der Piedestale von Ordnung zu Ordnung immer schlanker.<sup>22</sup>

Man kann also zur Form der toskanischen Säule festhalten, dass sie die einfachste der Ordnungen ist, von den Maßen her die kleinste Säule, aus sieben Teilen besteht und ihre Interkolumnien weit auseinander stehen. Serlio hält sich also nicht an Vitruvs Ratschläge zur Anpassung an die *prospectiva aedificandi* (ihre Erscheinung je nach der Position am Bau), sondern macht lediglich darauf aufmerksam, wie die optische Wirkung an einem antiken Bau berücksichtigt wird.<sup>23</sup> Als Beispiel für ein italienisches Bauwerk mit der tuskischen Ordnung soll nun der Tempietto di Bramante dargestellt werden. (Abb. 4). Bramante schaffte durch die Verwendung der toskanischen Ordnung ein gebautes, architektonisches Vorbild für das Traktat von Sebastiano Serlio und seinem Regelwerk zur toskanischen Säulenordnung.

Der Tempietto di Bramante, entworfen von dem italienischen Renaissance-Baumeister Donato Bramante, befindet sich in dem Klosterhof von San Pietro in Montorio auf dem Gianicolo in Rom. Bramante errichtete den Rundtempel um 1502 zur Erinnerung an die Kreuzigung des Apostels Petrus und entwarf ihn deshalb als Zentralbau. Der Bau

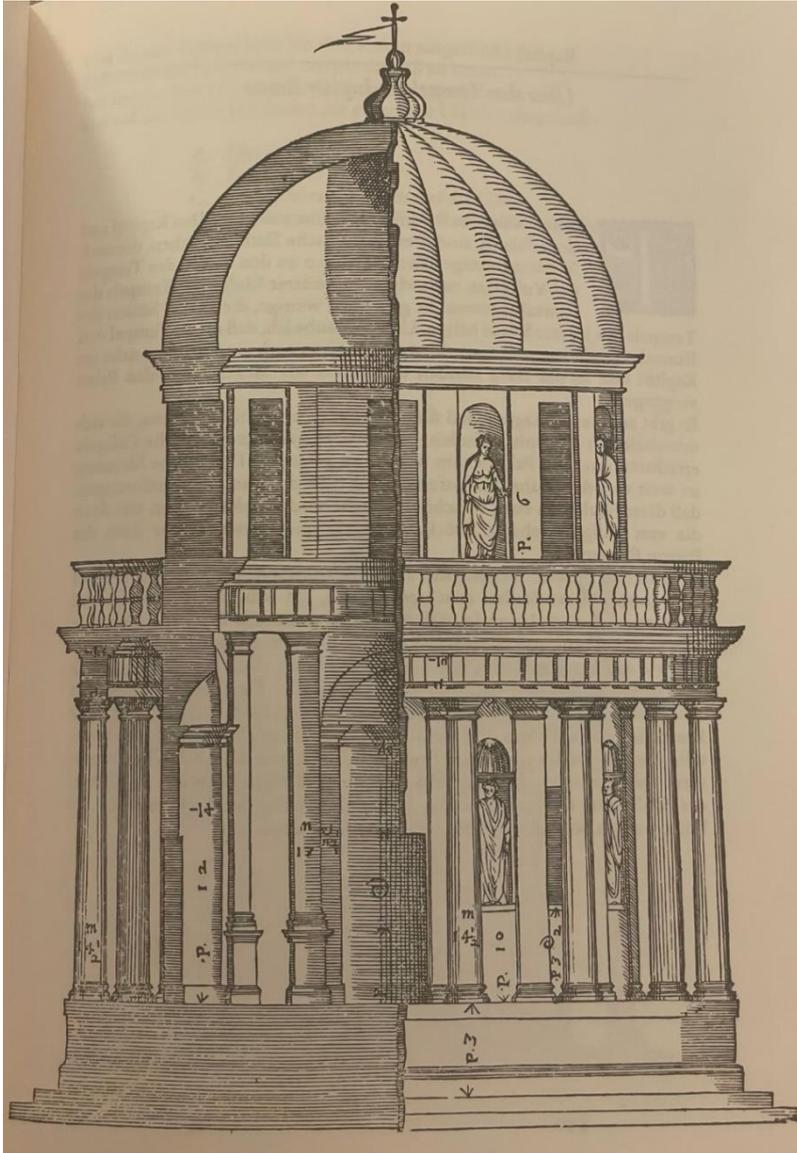


Abb. 4: Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1542, Tempietto von Donato Bramante (Heidelberger historische Bestände, T 2153 RES D\_066)

dauerte wahrscheinlich bis 1505, möglicherweise auch bis 1509. Ein absolutes Novum an dem Bau ist, dass Bramante die Form eines antiken runden *Peripteros* wieder aufnimmt, so wird der Tempietto durch den konsequenten Einsatz der dorisch-toskanischen Ordnung zu einem revolutionären Bauwerk.<sup>24</sup> Schon Palladio erwähnte den Tempietto in seinem Traktat als vorbildliche Architektur und schrieb, dass Bramante somit die antike Architektur zu neuem Leben erwecke.<sup>25</sup> Das Interessante also ist, dass Bramante ein Bauwerk schafft, welches die von Serlio geprägte toskanische

Säulenordnung aufweist, obwohl Serlios Traktat erst viele Jahre nach Bramantes Tempietto entstanden ist und Vitruv die toskanische Ordnung kaum behandelt. Der Tempietto ist mit einem Durchmesser von 5,5 Metern und ca. 11 Metern Höhe ein eher klein-dimensionaler Rundtempel (Abb. 4, 5). Anhand Bramantes Originalentwurf, welcher von Sebastiano Serlio dokumentiert wurde und den ganzen viereckigen Hof darstellt, kann man eine zweite Säulenreihe erkennen, die den Tempietto umschließt. Zudem fällt auf, dass das Bauwerk von vier kleinen Kapellen flankiert wird, die sich in den Ecken des Hofes befinden und im Zentralbau angelegt sind. Somit reflektiert der Grundriss den Entwurf von St. Peter.<sup>26</sup> In der Forschung wird Bramantes Tempietto eine besondere Bedeutung beigemessen. Bereits zu Lebzeiten Bramantes, im 15.

Jahrhundert, haben Architekten und Architekturtheoretiker wie Andrea Palladio und Sebastiano Serlio ausführlich den Tempietto wie keinen anderen Bau in der Renaissance studiert und gezeichnet. Zusätzlich haben auch bedeutende Renaissancemaler den Tempietto in ihren Werken rezipiert. So inszenierte zum Beispiel Raffaello Santi ihn 1504 in der Vermählung Mariä. Der Tempietto entspricht dem Bautypus des runden *Peripteros*, er ist als eine Hommage an sein antikes Vorbild zu verstehen. Zudem diente der runde Peripteros der Verehrung der Götter und hob sich somit von der

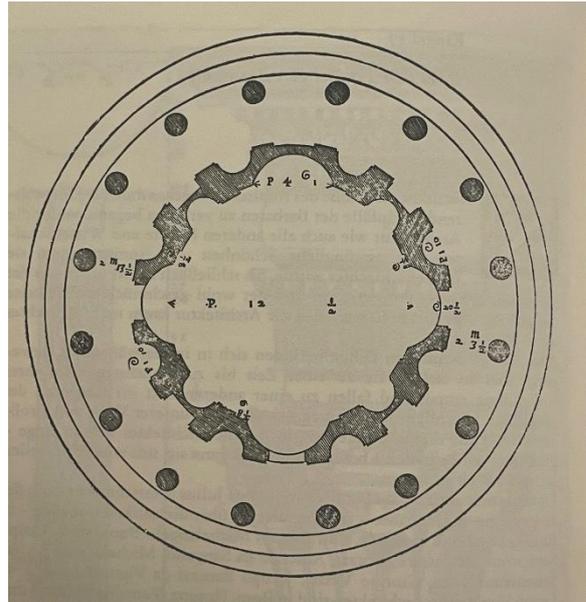


Abb. 5: Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1542, Grundriss des Tempietto von Donato Bramante (Heidelberger historische Bestände, T 2153 RES D\_065)

typischen christlichen Sakralarchitektur ab. Bramante schuf also einen Rundtempel mit Cella und Säulenkranz wie ihn Vitruv und Alberti beschrieben hatten, ähnlich dem antiken Vestatempel in Tivoli. Trotzdem verwendete er die von Serlio erstmals beschriebene tuskische Säulenordnung. Es ist davon auszugehen, dass Bramante Vitruvs *Zehn Bücher zur Architektur* studiert hatte und die Ausführungen zum Peripteros ihm als Inspirationsquelle für seinen Tempietto dienten.<sup>27</sup>

Der rotunden-förmige Grundriss des Tempiettos di Bramante ist von einem dreistufigen Treppenaufgang umgeben, welcher auf den Stylobat führt. Zudem leiten zwei weitere, übereinander angelegte Einzelstufen auf das Podest zum Haupteingang und zum Altar hin, der sich im Nordosten befindet (Abb. 5). Dieses System findet sich auch im Nordwesten und im Südosten wieder. Im Südwesten führen zwei gegenüberliegende Treppen mit einem gemeinsamen Austritt zur Krypta herunter. Auf dem Stylobat sind 16 symmetrische Säulen angeordnet, welche das Obergeschoss tragen. Im Inneren der Rotunde erkennt man den Schaft der Pilaster, die das Gebälk der Kuppel tragen.

Der Tempietto besteht aus einem Erdgeschoss und aus einem Tambourgeschoss, worüber sich die Kuppel mit Laterne und Kreuz erstreckt. Auffallend an dem Äußeren des Tempiettos sind die 16 grauen Granitsäulen in dorisch-toskanischer Ordnung. Wobei die Kapitelle und Basen aus weißem Marmor angefertigt sind, wie es schon

Alberti beschrieben hat.<sup>28</sup> Das Kapitell der Säulen und die Pilaster sind schmucklos und ohne Kanneluren dargestellt und verkörpern damit die typischen Merkmale der toskanischen Ordnung nach Serlio. Hinter den Säulen in der Fassade kann man Pilaster erkennen, welche alternierend von rechteckigen Fenstern und von Wandnischen in Form eines Rundbogenfensters mit Tympanon und Rocaille-Ornamenten flankiert sind. Über den Säulen befindet sich das Gebälk, welches aus Architrav, Metopenfries mit Triglyphen und Kranzgesims besteht. Jeweils eine Triglyphe ist zwischen den Säulenachsen abgebildet und jeweils zwei sind über den Interkolumnien dargestellt. Unter jeder Triglyphe befindet sich eine Regula mit Guttae. Die Triglyphen sind eine Bestätigung dafür, dass Bramante natürlich Vitruvs Traktat als Vorbild nahm, denn wie oben beschrieben, entfernte Serlio später die Triglyphen aus der toskanischen Ordnung. Die Metopen besitzen eine quadratische Form und sind mit Reliefs, welche liturgische Symbole der christlichen Religion darstellen, verziert. Besonders auffallend ist der Rundgang mit der eleganten Balustrade, die sich komplett um den Tempietto erstreckt und somit in das zweite Geschoss einleitet. In dem zweiten Geschoss, dem Tambour, werden die Pilaster, die rechteckigen Fenster und die Wandnischen genau in dem Rhythmus weitergeführt, wie sie im Erdgeschoss präsentiert wurden. Das Tambourgeschoss wird wieder durch ein Gebälk von der Kuppel getrennt. Deutlich zu erkennen ist hier der Zahnschnittfries, der sich entlang des Tempiettos zieht. Auf der Höhe des Haupteingangs, am unteren Rand der Kuppel, befindet sich das Wappen des königlich-spanischen Gesandten in Rom, Juan Fernandez Pacheco, der 1605 die erste Restaurierung des Tempietto überwachte. Über diesem ist am Kuppelaufsatz das Wappen von Phillip III. von Spanien abgebildet, welcher 1604 3000 Dukaten für die Restaurierung der Kirche und des Klosters zur Verfügung stellte (Abb. 4). Die aus Bleiplatten bestehende halbkugelförmige Kuppel, setzt sich aus Tambour, 16 Rippen und einer Laterne zusammen. Über der Laterne steht auf einer Kugel das aufrechte Kreuz Christi und erinnert an den Apostel Petrus, der hier gekreuzigt worden sein soll.

Der Innenraum des Tempiettos gleicht in seinen Grundzügen der Vierung von Bramantes St. Peter-Projekt. Im kreisförmigen Inneren des Tempiettos öffnen sich die vier Exedren in Portale. Kommt man durch das Hauptportal in den Innenraum, wird der Blick direkt zum Altar und der darüber sitzenden Petrus-Skulptur gelenkt (Abb. 5). Im Tabernakel ist ein Relief eingearbeitet, welches die Kreuzigung des Apostelfürsten zeigt. Durch den Altar wird die hintere Exedra verdeckt. Ebenso fällt der Fußboden auf

Anhieb ins Auge, welcher mit Cosmaten-Arbeiten verziert ist. Vor dem Altar in dem Fußboden befindet sich ein Okulus mit Sichtkontakt in die Krypta herunter. Die Wände sind fast durchgehend weiß ausgestaltet. Zudem wird hier die Rhythmisierung der Außenfassade auf die Gestaltung des Innenraums übertragen. Auffallend ist, dass eine breitere Travée von zwei schmalen Travéen flankiert wird und somit ein rhythmisches Travéen-System gegeben ist. Die aufgesockelten dorisch-toskanischen Pilaster alternieren mit den Wandnischen in Form eines Rundbogenfensters, welche sich über den rechteckigen Fenstern befindet. Die Nischen sind jeweils mit den vier Evangelisten Markus, Matthäus, Johannes und Lukas ausgeschmückt. Die breitere Travée stellt die vier Exedren dar, in denen sich die Portale öffnen. Das Gebälk über den Pilastern ist ebenfalls wie an der Außenfassade des Tempietto dargestellt. Dieses besteht aus Architrav, Fries mit Triglyphen und Kranzgesims. Jeweils ein Triglyph befindet sich zwischen den Säulenachsen, eine über den schmalen Interkolumnien und jeweils drei über den breiteren Interkolumnien. Auch hier ist unter jedem Triglyph eine Regula mit Guttae angebracht. Die Pilaster im Erdgeschoss übernehmen die Struktur für die Pilaster in dem schmälere und schlichteren Tambour. Nur jeweils in der breiteren Travée werden die Pilaster von den vier rechteckigen Fenstern flankiert. Die schmalere Travéen stellen hellblaue rechteckige, schmucklose Wandnischen dar. Über dem Kuppelaufsatz erstreckt sich die halbrunde Kuppel in die Höhe. Die Architektur der unteren Geschosse ist nun bis zum Scheitelpunkt der Kuppel vollendet. Zwischen den acht sichtbaren Rippen ist die Kuppel mit einem hellblauen Sternenhimmel ausgestaltet. Im Südwesten auf der Rückseite des Tempietto wurde in den Stylobaten eine gegenüberliegende Treppe eingearbeitet, welche in die Krypta herunterführt. Der gewölbte, mit Marmor ausgeschmückte Innenraum präsentiert ebenfalls einen Altartisch mit der Statue des Apostel Petrus und auch das Tabernakel ist mit einem Bild der Kreuzigung Petri gestaltet. Auf der Predella des Altars ist die Inschriftenplatte aus dem Entstehungsjahr 1502 zu sehen. Die Architektur des Innenraumes wird in der Krypta weitergeführt, das Okulus in der Mitte der reich verzierten Decke wird immer wieder in der gesamten Krypta als kreisrundes Motiv aufgegriffen.

Donato Bramante rezipiert mit dem Tempietto die Antike, welches in der Renaissance Architektur und unter den Architekten des Quattrocento allerdings nicht unbedingt als guter Stil galt. Dadurch hatte Bramantes Tempietto anfangs Schwierigkeiten, dem typischen Sakralbau in der Renaissance gerecht zu werden. Jedoch ging es Bramante

nicht nur darum, die antiken Bauformen zu übernehmen und zu rekonstruieren, sondern laut Hubala, alle Vorbilder, alles Wissen, alle Anregungen der eigenen Fantasie zu unterwerfen und aus dieser ein neues Ganzes zu erschaffen, in dem die Antike aufgehoben war.<sup>29</sup> Auch Alberti lehnte in seinen *De architectura* das schlichte kopieren antiker Vorbilder ab. In diesem schreibt er ausdrücklich: „Deshalb laß, bitte, das Alte so lang unversehrt, bis Du ohne es niederzureißen Neues nicht bauen kannst“.<sup>30</sup> Der Tempietto ist also in keinem Fall als Nachahmung antiker Architektur zu verstehen, sondern als „Phantasiestoff“ der künstlerischen Auffassung der Antike.<sup>31</sup> Somit unterscheidet sich der Tempietto in einzelnen Elementen von dem runden Peripteros.<sup>32</sup>

Auch Bramantes Tempietto fungierte für viele spätere Architekten der Renaissance als Vorbild. Andrea Palladio schrieb: „Nachdem die Größe des römischen Reiches durch die fortwährenden Einfälle der Barbaren zu verfallen begann, verlor die Architektur wie auch alle anderen Künste und Wissenschaften ihre ursprüngliche Schönheit und Anmut“<sup>33</sup> und, „daß Bramante der erste war, der die gute und schöne Architektur wieder ans Licht brachte, die seit den Alten bis dahin verborgen geblieben war“.<sup>34</sup> In dieser Tradition errichtete Palladio dann 1567-1571 die Villa Rotonda in Vicenza.

Bramante vollzog also mit seinem Tempietto durch die oben nachgewiesenen baulichen Zitate Vitruvs, eine, bis dato noch nie stattgefundenene, Antikenrezeption. Er revolutionierte die Baukunst, indem er den Tempietto zusätzlich mit christlich-sakralen Elementen und der toskanischen Ordnung kombinierte. Er schuf somit ein *concetto* das seiner eigenen Vorstellung von der idealen Architektur entsprach. Er wählte die nach Alberti höchste Leistung der Baukunst, den Tempel, um dem Martyrium gerecht zu werden. Er passte sein *Decorum* an das *Memoire* an, um seinem Tempietto Anmut und Würde zu verleihen. Durch die Verwendung der toskanischen Ordnung schaffte Bramante ein gebautes, architektonisches Vorbild für das Traktat von Sebastiano Serlio und seinem Regelwerk zur toskanischen Ordnung. Bramantes Tempietto hat also über Jahrhunderte eine prägende Rolle in der Architekturtheorie der Säulenlehre und in dem abendländischen Sakral- und Zentralbau übernommen.

## WEITERE SIGNIFIKANTE WEGBEREITER DER SÄULENLEHRE

Die regelmäßigen Verhältnisse der toskanischen Ordnung findet man nur in den Traktaten von Serlio, Vignola, Palladio und Scamozzi. Serlios Verhältnis zu Vitruvs Schrift erweist sich während seines ganzen Werkes immer wieder als gespalten. Er

bewahrt gegenüber Vitruvs Regeln kritischen Abstand und weicht teilweise sogar von ihnen ab. Serlios Herausstellung der Lehre von den Säulenordnungen begründet also eine Tradition, welche sich in den zahllosen Säulenbüchern, besonders des Nordens, im 16. Jahrhundert fortsetzt.<sup>35</sup>

Dabei spielt das Traktat *Regola delli cinque ordini d'architettura* des italienischen Malers und Architekten Jacopo Barozzi da Vignola aus dem Jahr 1562 eine wichtige Rolle. Vignolas Traktat bezieht sich weitgehend auf eine bildliche Informationsvermittlung, allerdings mit genauen Maßgaben. Er beschreibt ebenfalls die fünf durch Sebastiano Serlio etablierten Säulenordnungen. Im Zentrum von Vignolas theoretischer Schrift steht eine allgemeine gültige Verfahrensweise für die Gewinnung konkreter Maße für die fünf Säulenordnungen. Anders als Serlio beruft er sich nicht auf die geometrische oder mathematische Gesetzmäßigkeit, sondern stellt konkrete Beispiele dar, an denen er Messungen vornimmt und die Proportionen darlegt. Für die toskanische Ordnung nennt er kein Beispiel und orientiert sich dabei an Vitruv, da Vignola in Rom keinen antiken Bau toskanischer Ordnung kannte.<sup>36</sup> (Abb. 6).

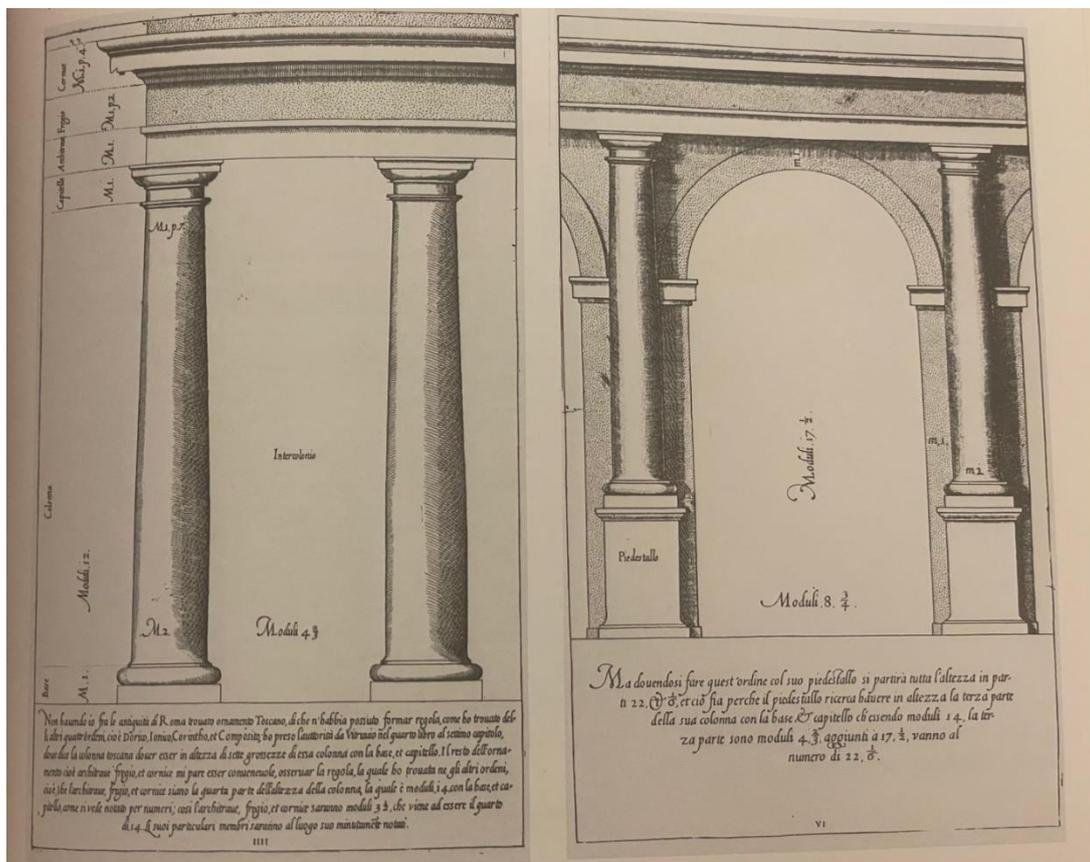


Abb. 6: Giacomo Barozzi da Vignola: *Regola delli cinque ordini*. Toskanische Ordnung, 1562, aus: Kruft 1991

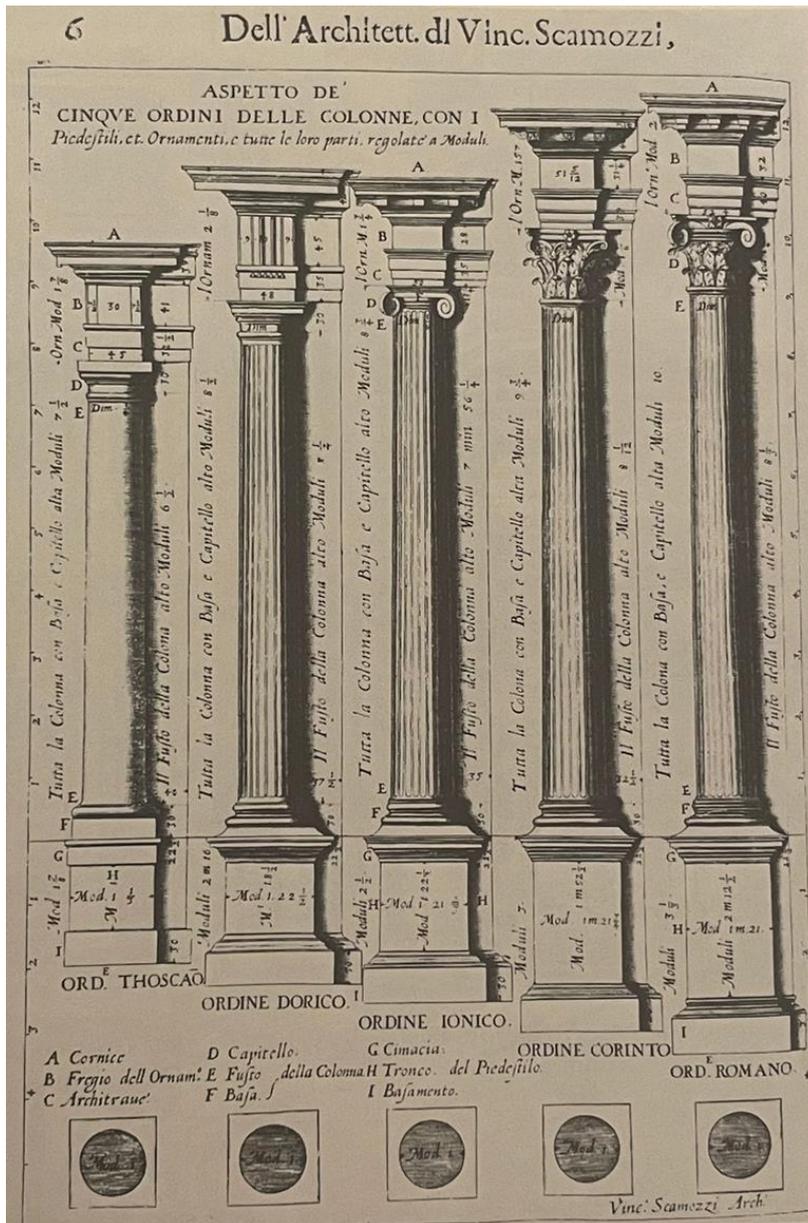


Abb.7: Scamozzi, Vincenzo: *L'idea della architettura universal*. Darstellung der Säulenordnung, 1615, aus: Palladio 1983

Andrea Palladio ist ebenfalls ein Repräsentant des Humanismus. In seinem Traktat *I quattro libri dell'architettura* (um 1570) behandelt er in seinem vierten Buch zusammen mit dem antiken Tempelbau, die Säulenordnungen. Bezüglich der Säulenordnungen schließt Palladio an Vitruv und Serlio an, übernimmt jedoch nicht Serlios Einstellung für den christlichen Gebrauch.<sup>37</sup> Er schreibt: „[d]eshalb bleibt sie sehr zweckmäßig dem Gebrauch bei Villen, um Wagen und andere bäuerliche Geräte unterzustellen, und auch wegen der geringen Kosten“.<sup>38</sup> Den letzten

herausragenden Verfasser von Architekturtheorien der Säulenlehre stellt Vincenzo Scamozzi mit seinem Werk *L'idea della architettura universale* aus dem Jahr 1615 dar. Sein sechstes Buch konzentriert sich auf die Säulenordnungen, dabei stellt die „Ordnung“ für ihn das vernünftige Funktionsprinzip der Welt und Natur dar, dem auch die architektonischen Ordnungen unterliegen (Abb. 7).<sup>39</sup>

Scamozzi bezieht sich zwar einerseits auf Serlios Säulenordnungen, aber andererseits kritisiert er ihn, wie Vignola, indem er sagt, dass die fünf Säulenordnungen im Prinzip natur-verankert und von Gott gesetzt und verwandelbar seien.<sup>40</sup> Außerdem schreibt Scamozzi, dass in Italien, seit der Sintflut bis zu den Römern von den Etruskern

beherrscht wurde. Dort soll man ausschließlich mit der tuskischen Säulenordnung gebaut haben. Erst danach sollen die Griechen die klassischen Säulenordnungen dorisch, ionisch und korinthisch erfunden haben. Die Ähnlichkeit der tuskischen und dorischen Ordnung wird damit erklärt, dass die Griechen den Etruskern nachgeahmt haben sollen.<sup>41</sup>

### COECKE VAN AELST, BLUM, VREDEMAN DE VRIES UND DITTERLIN ALS TRANSMITTERFUNKTION ZWISCHEN DEN NIEDERLANDEN UND DEUTSCHLAND IN DER „WESERRENAISSANCE“ DES 16. JAHRHUNDERTS

In den Niederlanden und im Deutschland des 16. Jahrhunderts reduzierten sich die Architekturtheorien unter anderem auf die Lehre zu den Säulenordnungen. Diese „Säulenbücher“ stammten von Autoren, die ihre Erkenntnisse fast ausschließlich aus Sebastiano Serlios Werk bezogen. Sie besaßen weder Kenntnisse von antiken Bauwerken noch von italienischer Renaissance-Architektur. Das führte zu einer Architekturtheorie aus zweiter Hand: Bücher und Vorlagestiche wurden zum Zentrum der Antiken-Kenntnis.<sup>42</sup> Als Transmitterfunktion zwischen den Niederlanden und Deutschland agierten unter anderem Pieter Coecke van Aelst, Hans Blum, Hans Vredeman de Vries und Wendel Dietterlin. Durch die Überarbeitung von Serlios Werk durch Coecke van Aelst und Blum wurde die Architekturtheorie in der Tendenz zur Beschränkung auf die Säulenlehre im deutschsprachigen Raum geprägt. Coecke van Aelsts Übersetzung hielt sich weitestgehend an Serlios Originalausgabe und zeigte noch nicht das Bemühen, Serlio an das nordische Stilempfinden anzupassen.<sup>43</sup> Blums Säulenbuch erschien 1550 auf Lateinisch und wurde ins Französische, Englische und Niederländische übersetzt. Sein Werk bezieht sich vor allem auf Darstellungen und Fragestellungen fester Maßverhältnisse einzelner Säulenordnungen. Er entwickelte durch ein mechanisches Vorgehen Verhältniszahlen, die es erlaubten, für jede vorgegebene Höhe in jeder Ordnung die absoluten Maße zu erreichen.<sup>44</sup> Der Niederländer Hans Vredeman de Vries spielte eine signifikante Rolle in der Weserrenaissance und in dem mitteleuropäischen Raum.<sup>45</sup> Seinem Säulenbuch wurde kunsthistorische Aufmerksamkeit als ein Exponat der Ausstellung im Schloss Brake und Antwerpen zuteil.<sup>46</sup> Vredeman de Vries versuchte in seinem Säulenbuch die Anwendung nordischer Ornamentik auf die antik verstandene Säulenordnung zu übertragen. Damit wandte er sich mit seiner Schrift nicht nur an Architekt\*innen und Baumeister\*innen, sondern auch an Kunsthandwerker\*innen und Schreiner\*innen.<sup>47</sup> Die Säulenordnungen werden bei Vredeman de Vries mit einer ganz neuen Symbolik

versehen. Er setzt die fünf Ordnungen in verkehrter Reihenfolge mit verschiedenen Lebensabschnitten gleich, indem die Komposita für die Kindheit, die korinthische Ordnung für die Jugend, die ionische für die reife Frau, die dorische für den reifen Mann und die toskanische dem Alter zugeordnet wird.<sup>48</sup> Auch Vredeman de Vries' Sohn versuchte die Ordnungen anders zu fassen, indem er die Ordnungen auf die fünf Sinne des Menschen aufteilt: die toskanische Ordnung steht für das Sehen, die dorische für das Hören, die ionische für den Geruch, die korinthische für den Geschmack und die komposita für das Gefühl.<sup>49</sup> Außerdem wird durch Vredeman de Vries ein wichtiger Terminus eingeführt, der vor allem im Weserraum Anwendung fand. In der frühen Neuzeit wurden figürliche Stützen als *Terme*, heute als *Herme*, bezeichnet und als Skulpturentypus dargestellt. Dabei charakterisieren die Hermenpilaster eine männliche Halbfigur auf einem keilförmigen Pilaster als Gebälkträger.<sup>50</sup> Den Höhepunkt der deutschen Säulenlehre bildet der Straßburger Maler Wendel Dietterlin mit seinem Werk *Architectura* um 1593 bis 1598.<sup>51</sup>

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Coecke van Aelsts Säulenbuch der Vorreiter vieler weiterer Übersetzungen gewesen ist und somit einen wichtigen Wegbereiter für die Architekturtheorie aus zweiter Hand darstellt. Die Architekturwerke von Coecke van Aelst, Blum, Vredeman de Vries und Dietterlin spielten eine signifikante Rolle bei der Verbreitung der Renaissance-Ideen und der gedruckten Architektur- und Kunsttheorien in den Niederlanden. Von dort aus verbreiteten sich die Lehrschriften auch im deutschsprachigen Raum. Die Wegbereiter der Architekturtheorie aus zweiter Hand nehmen eine Transmitterfunktion ein, indem sie indirekt die Architekturlehre der Antike und Renaissance übermitteln.

Anhand der verschiedenen dargelegten Traktate wie Alberti, Serlio, Vignola, Palladio und Scamozzi kann man feststellen, dass die Säulenordnungen dem menschlichen Körper, dem Geschlecht und der menschlichen Charaktereigenschaften zugeordnet werden. In den Schriften wird die steinerne Säulenarchitektur mit dem lebendigen, fleischlichen und menschlichen gegenübergestellt, so entsteht eine Symbiose von steinerner Baukunst und menschlicher Schöpfung.

- 
- <sup>1</sup> Günther 2019, S.94.  
<sup>2</sup> Ebenda, S. 106.  
<sup>3</sup> Günther 2014, S. 189.  
<sup>4</sup> Günther 2014, S.189.  
<sup>5</sup> Coecke van Aelst 1546, S.74ff.  
<sup>6</sup> Bischoff 2008, S. 8.  
<sup>7</sup> Krufft 1991, S. 188ff.  
<sup>8</sup> Ebenda.  
<sup>9</sup> Ebenda, S. 44.  
<sup>10</sup> Ebenda, S. 44.  
<sup>11</sup> Ebenda, S. 46.  
<sup>12</sup> Ebenda, S. 47.  
<sup>13</sup> Syndikus 1995, S. 17.  
<sup>14</sup> Alberti 1991, S. 359.  
<sup>15</sup> Ebenda, S. 80.  
<sup>16</sup> Günther 2019, S. 106.  
<sup>17</sup> Ebenda, S. 107.  
<sup>18</sup> Günther 2014, S. 189ff.  
<sup>19</sup> Günther 2019, S. 108.  
<sup>20</sup> Syndikus 1995, S. 157.  
<sup>21</sup> Günther 2019, S. 108.  
<sup>22</sup> Ebenda.  
<sup>23</sup> Ebenda.  
<sup>24</sup> Frommel 2009, S.122.  
<sup>25</sup> Palladio 1983, S. 347.  
<sup>26</sup> Murray 1975, S. 146f.  
<sup>27</sup> Günther 2010, S. 222f.  
<sup>28</sup> Alberti 1991, S. 335.  
<sup>29</sup> Hubala 1968, S. 7.  
<sup>30</sup> Alberti 1991, S. 119.  
<sup>31</sup> Hubala, 1968, S. 7.  
<sup>32</sup> Günther 2010, S. 222.  
<sup>33</sup> Palladio 1983, S. 347.  
<sup>34</sup> Palladio 1983, S. 347.  
<sup>35</sup> Krufft 1991, S. 82.  
<sup>36</sup> Ebenda, S. 89.  
<sup>37</sup> Ebenda, S. 101.  
<sup>38</sup> Palladio 1983, S. 43.  
<sup>39</sup> Krufft 1991, S. 112.  
<sup>40</sup> Ebenda, S. 112.  
<sup>41</sup> Günther 2014, S. 201.  
<sup>42</sup> Krufft 1991, S. 186.  
<sup>43</sup> Ebenda.  
<sup>44</sup> Ebenda, S. 188.  
<sup>45</sup> Dazu der Beitrag von Christina Pustkowski in dieser Ausgabe.  
<sup>46</sup> De Vries, Veredemann 1577.  
<sup>47</sup> Krufft 1991, S. 189.  
<sup>48</sup> Ebenda.  
<sup>49</sup> Ebenda.  
<sup>50</sup> Pectu 2015.  
<sup>51</sup> Krufft 1991, S.190.

## LITERATURVERZEICHNIS

Coecke van Aelst 1546

Coecke van Aelst, Pieter: Die aldervermaertste antique edificien va[n] templē[n] theatre[n], amphiteatre[n], paleisen, therme[n], obelisce[n], brugge[n], arche[n] triu[m]phal, &c. bescreue[n] en[n] gefigureert met haren gronde[n] en̄ mate[n] oock de paletsen daerse staen/ en[n] wiese dede make[n], Antwerpen 1546.

Alberti 1991

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, Theuer, Max (Hg. / Übers.), Darmstadt 1991.

Bischoff 2008

Bischoff, Michael: Weserrenaissance – was ist das? In: Bischoff, Michael / Ibbken, Hillert (Hg.): Schlösser der Weserrenaissance / Castles of the Weserrenaissance, Stuttgart / London 2008, hier: S. 8.

Frommel 2009

Frommel, Christoph-Luitpold: Die Architektur der Renaissance in Italien. Studien zur Karriere eines Baugedankens im Quattro- frühen Cinquecento, I, München 2009.

Günther 2010

Günther, Hubertus: Tempietto in San Pietro in Montorio, Rom, Italien, in: Ausstellungskatalog, Nerdinger, Winfried (Hg.): Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte, Architekturmuseum, München 2010, hier: S. 222.

Günther 2014

Günther, Hubertus: Serlio und Scamozzi. Wege der Architekturtheorie von Mittelitalien in die Republik Venedig, in: Frommel, Sabine / Leuschner Eckhard (Hg.): Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa, Rom 2014, hier: S. 189.

Günther 2019

Günther, Hubertus: Das Buch über die Säulenordnungen. Sebastiano Serlio. Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifice 1537, in: Erben, Dietrich (Hg): Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch, Paderborn 2019, hier: S. 94.

Hubala 1968

Hubala, Erich: Renaissance und Barock. Epochen der Architektur, Frankfurt am Main 1968.

Kruft 1991

Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1991.

Murray 1975

Murray, Peter: Architektur der Renaissance, Stuttgart 1975.

Palladio 1983

Palladio, Andrea: Die vier Bücher zur Architektur, Beyer, Andreas / Schütte, Ulrich (Hg. / Übers.), Zürich / München 1983.

Pectu 2015

Pectu, Elizabeth J.: Anthropomorphizing the Orders. 'Terms' of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance, Leiden 2015.

Serlio 1542

Serlio, Sebastiano: Die gemaynen Regeln von der Architecktur, uber die funff Manieren der Gebew, zu wissen Thoscana, Dorica, Ionica, Corintha, und Composita, mit den Exemplen der Antiquitaten, so durch den merren sich mit der leer vitruun vergleychen, Antwerpen 1542.

Syndikus 1995

Syndikus, Candida: Leon Battista Alberti. Das Bauornament, Münster 1995.

Vredeman de Vries 1577

Vredeman de Vries, Hans: Architectura oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius, waelches sein funff Collummen orden, daer auss man alle Landts gebruch von Bauuen zu accommodieren dienstlich fur alle Baumaystren usw. ann dag gebracht, Antwerpen 1577.