

Zeitschrift: Scholion : Bulletin
Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band: 16 (2024)

Artikel: Vincenzo Scamozzi bei der Lektüre
Autor: Günther, Hubertus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1075004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VINCENZO SCAMOZZI
BEI DER LEKTÜRE

Der vorliegende Beitrag soll am Beispiel von Vincenzo Scamozzi vor Augen führen, wie sich die Leser der Renaissance bei der Arbeit mit Büchern verhielten und was man aus den Zeugnissen, die sie dafür hinterlassen haben, lernen kann. Scamozzi ist als Beispiel gewählt, weil er vielleicht den besten Einblick in diese Sphäre vermittelt. Er besass eine interdisziplinäre Bibliothek.¹ Seine langjährigen Studien mündeten unvollendet in die „*Idea della architettura universale*“ (1615), deren überragende Gelehrsamkeit fast an das klassische Architekturtraktat der Renaissance, Leon Battista Albertis „*De re aedificatoria*“, heranreicht.² Sie bezieht annähernd das gesamte einschlägige Schrifttum der Antike und der Neuzeit ein und zeichnet sich durch einen ungewöhnlich breiten geistigen Horizont aus.³ Als einziger Architekt der Frühen Neuzeit trat Scamozzi zudem als Herausgeber auf. Er betreute die erste vollständige Ausgabe von Sebastiano Serlios Architekturbüchern, des am weitesten verbreiteten Architekturtraktats der Frühen Neuzeit (1584, 1600, 1618/19).

SCHRIFTTUM DER RENAISSANCE ZUM STUDIUM
AUS BÜCHERN

Nur selten geben Bücher über Architektur Auskunft darüber, auf welche Weise sich die Autoren mit der Literatur auseinandergesetzt haben. Ein Beispiel dafür bildet die laute Klage Leon Battista Albertis in seinem Traktat „*De re aedificatoria*“ darüber, wie viel Mühe es ihm bereitet habe, Vitruvs Architekturtraktat zu verstehen: Da es als einziges Werk seiner Gattung vom Untergang der Antike bewahrt

geblieben sei, müsste es eine Grundlage für seine Arbeit sein, wenn es nicht im Lauf der Zeit so verfälscht und verstümmelt überliefert und so unklar geschrieben wäre, „dass es für uns ist, als hätte er es überhaupt nicht geschrieben, weil er es so schrieb, dass wir es nicht verstehen können“.⁴ Albertis Traktat bereitete dann seinerseits Francesco di Giorgio Martini die gleichen Probleme. Seine Beschwerde zeigt, wie mühsam es für einen Architekten war, auch wenn er sich viel mit Architekturtheorie beschäftigt hatte, ein so gelehrtes humanistisches Werk zu verstehen, das in lateinischer Sprache abgefasst und nicht illustriert ist, obwohl es von anschaulichen Dingen handelt.⁵ Zahllose Missverständnisse zeugen davon, dass Vitruvs Traktat auch Francesco di Giorgio nur eingeschränkt verständlich war, weil es ebenfalls lateinisch und nicht illustriert war. Der Architekt und Humanist Fra Giocondo, der mit seiner grossartigen Edition von 1511 den Zugang zu Vitruvs Traktat wesentlich erleichterte, hat einmal notiert, wie schwer ihm seine Arbeit an dem Text gefallen ist.⁶

Im Lauf der Renaissance entstand eine eigene Fachliteratur darüber, wie man Wissen aus Büchern zieht.⁷ Zunächst enthielten manche Bücher einzelne Kapitel über das Thema, dann wurden ihm ganze Traktate gewidmet. In der Theorie entwickelte sich geradezu eine eigene ‘ars’ des Lesens. Besonders einflussreich waren Jean Bodins Traktat über den „*Methodus ad facilem historiarum cognitionem*“ (Paris 1566)⁸ und Francesco Sacchinis „Büchlein über die Methode, Bücher mit Gewinn zu lesen“ (*De ratione libros cum profitu legendi libellus*, 1614), das bis ins

19. Jahrhundert mindestens zwanzig Auflagen erlebte.⁹ Orazio Lombardelli lehrt in seinem Traktat „Della eccellenza“ (1578), wie sich Angehörige verschiedener Berufsgruppen, Handwerker, Künstler, Akademiker und Literaten, zu exzellenten Persönlichkeiten ausbilden können. Gediegene Handwerker einschliesslich Künstler aller Art, fordert er, brauchten dafür zumindest Kenntnis des Triumvirats (Grammatik, Logik, Rhetorik).¹⁰ Generell bestätigt er die Devise, die schon 1399 an der Dombauhütte von Mailand kursierte: „ars sine scientia nihil ist“ und „scientia sine ars nihil est“,¹¹ in Lombardellis Worten: „Quei per tutto ciò non debbono esser tenuti eccellenti, che senza teorica si danno alla pratica, ò che alla pratica non sanno applicarsi perdendosi nella teorica.“¹²

Die Literatur über den Umgang mit Büchern gibt ganz praktische Ratschläge dazu, wie man sich Wissen aneignen soll. Eine Bibliothek als Sammlung ‘makeloser’ Bücher entsprach nicht dem Ideal der Renaissance. Sebastian Brant verspottet im „Narrenschyff“ (1494) Leute, die Bibliotheken anhäufen, um zu demonstrieren, dass sie Gelehrte sind, aber sie weder lesen noch verstehen, sondern nur sauber halten (Abb. 1).¹³ Der englische Schriftsteller Geoffrey Whitney schreibt zu dem Emblem „Der Gebrauch der Bücher, nicht die Lektüre macht den Klugen“ (*Usus libri, non lectio prudentes facit*, 1586): „Erst lese, dann markiere, dann praktiziere, was gut ist, denn ohne Anwendung trinken wir nur die Flut des Vergessens.“¹⁴ Sacchini empfiehlt, nicht nur flüchtig zu unterstreichen und Anmerkungen zu kritzeln, weil das nicht die Aufmerksamkeit erfordere, die zum Lernen

nötig sei. Wer nachhaltig lernen wolle, solle exzerpieren. Als Vorteil des Schreibens beim Lesen wurde allgemein genannt, dass es die Aufmerksamkeit verstärke und das Gedächtnis unterstütze. Mit diesem Argument begründete Johannes Trithemius 1494 sogar den Vorteil des handschriftlichen Kopierens vor der Verbreitung von Schriften im Druck.¹⁵ Zudem sollte durch Exzerpieren das, was man gelernt hat, in eine Ordnung gebracht werden, um es leichter verarbeiten zu können. Nach dem Vorbild der doppelten Buchhaltung im Geschäftswesen hält es Sacchini für das Beste, zwei Hefte für die sogenannten Sommari anzulegen, zunächst eines, das die Exzerpte nach der Reihenfolge, in der sie entstehen, festhält, und dann ein anderes, das sie nach Themen ordnet.

Diese Art des Studiums konnte auf das Vorbild der Antike zurückgeführt werden. Scholien zu Dichtungen gab es schon bei den alten Griechen. Die lebendigsten Zeugnisse für den Vorgang intensiver aktiver Lektüre in der Antike liefern Aulus Gellius und der jüngere Plinius, dessen Briefe auch unter Architekten berühmt waren, weil er darin zwei seiner Villen beschreibt.¹⁶ Als herausragendes Beispiel für die Gewohnheit des Exzerpierens zitiert Sacchini den Bericht des jüngeren Plinius darüber, wie sein Onkel die Abfassung seiner Werke vorbereitete, von denen die „Naturgeschichte“ eine wichtige Quelle für antike Kunst bildete. Sein Onkel habe nie gelesen, ohne sich Notizen zu machen. Er hinterliess 160 Hefte mit Exzerpten. Ähnliches berichtet Aulus Gellius von sich selbst als Grundlage für die „Noctes atticae“. Nur diese beständige Verbindung von Lesen mit Schrei-

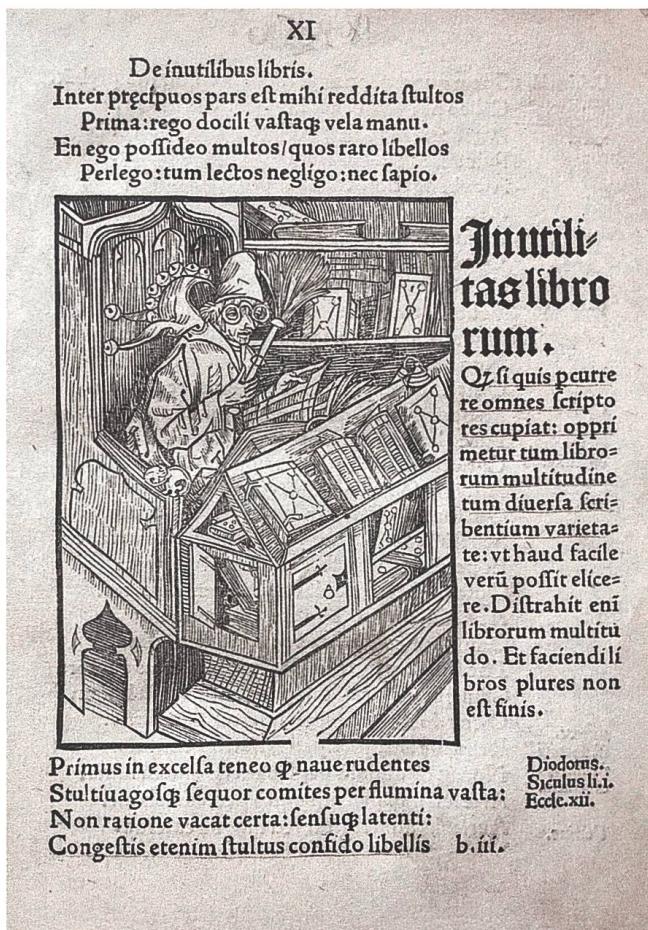


Abb. 1: Pseudo-Gelehrter hält seine Bücher mit dem Fliegenwedel sauber, in: Sebastian Brant, Stultifera Navis / Das Narrenschyff, Basel: [J. Bergmann von Olpe], [1498], XI, "Inutilitas librorum" (Privatbibliothek)

ben ermöglichte beiden Schriftstellern, ihre enorm gelehrteten Werke zu verfassen.

Die Literatur über das richtige Lesen gibt wieder, was tatsächlich üblich war. Auch wenn wenig davon aus früheren Zeiten erhalten ist, müssen systematische Exzerpte seit jex zu allen Werken angelegt worden sein, die so umfassend und gelehrt sind wie Albertis Architekturtraktat, Flavio Biondos "Roma triumphans" und "Roma instaurata" oder Fra Giocondos Emendation von Vitruvs Text. Schon in der Schule wurde man angeleitet, Bücher mit Anmerkungen zu versehen und diese aufzubewahren, weil die Anmerkungen gut für das Gedächtnis seien. Guarino da Verona riet seinem Schüler Lionello d'Este zudem, die für ihn interessanten Passagen in einem besonderen Heft (taccuino) festzuhalten: "Qualunque cosa tu legga tieni [...] a portata di mano un taccuino [...] in cui puoi

annotare a tua scelta ed elencare il materiale raccolto. Quando poi deciderai di riprendere i passi che ti hanno colpito, non ci sarà bisogno di sfogliare un gran numero di pagine: il taccuino sarà lì come un attento e diligente servitore, per offrirti quanto ti occorre [...] Puoi pensare che prendere appunti su questo libretto sia una noia o un'interruzione troppo frequente."¹⁷

Unter Berufung auf Bodins "Methodus" berichtet Michel de Montaigne in seinem Essay "Des livres" anschaulich, wie er mit seinen Büchern umging:¹⁸ Er las sie sorgfältig und, so formuliert er, kritzelt sie mit seinen Anmerkungen voll ("que i'avoy leu soigneusement [...] & barbouillé des mes notes"). Trotzdem kam es vor, dass ihm Bücher wie neu und unbekannt erschienen, wenn er sie nach einigen Jahren wieder zur Hand nahm. Daher machte er es sich zur Gewohnheit,

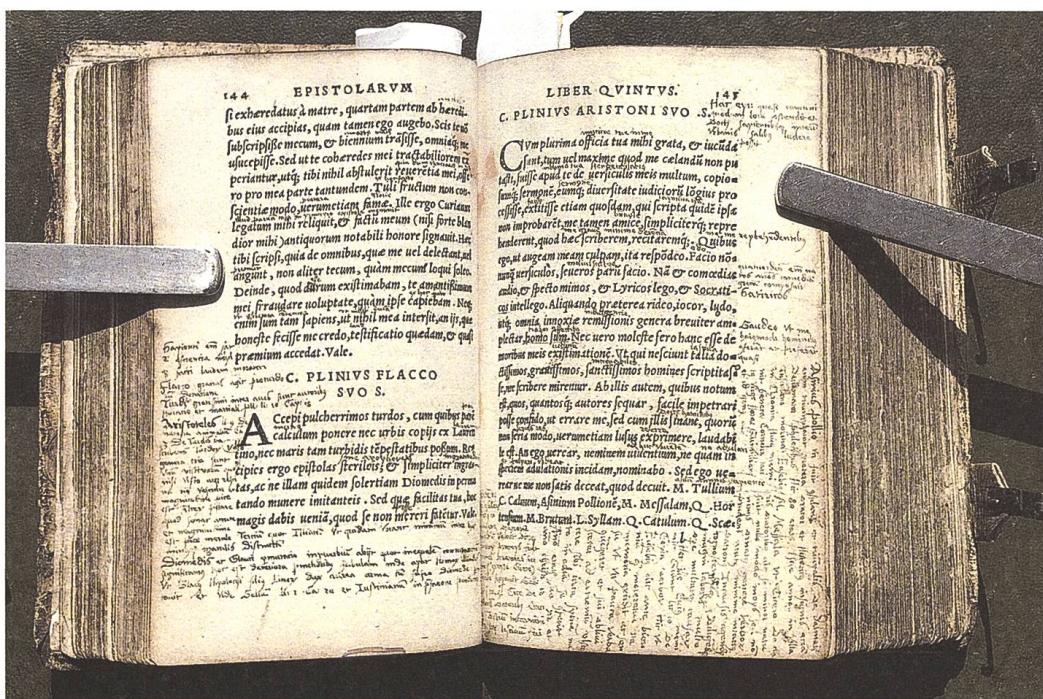


Abb. 2: Glossen aus dem 16. Jahrhundert, in: C. Plinius Secundus, *Epistolarum libri decem*, Basel: And. Catandrum, 1521, S. 144–145, Epistel 5. 1–3 (Privatbibliothek)

“am Schluss eines jeden Buchs (ich meine die, mit denen ich mich nur einmal abgeben will) einzutragen, wann ich es zu Ende gelesen und welches Urteil ich mir in groben Zügen darüber gebildet habe, damit mir dies wenigstens den allgemeinen Begriff und die Vorstellung wieder in Erinnerung bringe, die ich mir beim Lesen vom Autor machte”.¹⁹ Im Anschluss an diesen Bericht gibt er Beispiele für seine Anmerkungen (“annotations”).

Oft waren die Randbemerkungen der Leser nur kurze Notizen, aber sie konnten sich auch zu ausführlichen Scholien ausweiten (Abb. 2). Im Bereich der Architektur sind die Glossen, die Raffael in Fabio Calvos handgeschriebene Vitruv-Übersetzung schrieb, ein Beispiel dafür, wie Texte korrigiert wurden.²⁰ Von den Bemühungen, Vitruvs Angaben präzise zu verstehen, zeugen die Glossen, die der französische Humanist Guillaume Budé unter Anleitung Fra Giocondos in die Vitruv-Edition von 1497 einfügte,²¹ und diejenigen, mit denen Antonio da Sangallo die neu emendierten Texte Vitruvs, die er besass, versah (zwei lateinische Editionen Fra Giocondos, 1511 und 1513, und

zwei Exemplare der Übersetzung ins Italienische von Francesco Lucio Durantino, 1524).²² Antonio wollte seine Kenntnisse in einen Vitruv-Kommentar einfließen lassen.²³ Auch bildende Künstler haben Bücher glossiert. Bekannte Beispiele dafür sind die Glossen von Annibale Carracci und Federico Zuccari zu Giorgio Vasaris “Viten”.

SCAMOZZIS STUDIUM AUS BÜCHERN

Scamozzi hat die Literatur über angemessene Lektüre studiert. Das ist durch ein Exemplar von Lombardellis Traktat “Della eccellenza” bezeugt, das er besass und mit Postillen versehen hat (Abb. 3).²⁴ Werner Oechslin hat es entdeckt und dargelegt, wie es Scamozzis Traktat über die “Idea della architettura universale” beeinflusst hat.²⁵ Lombardellis Terminologie prägt schon den Untertitel zum ersten Teil “Dell'eccellenza di questa facoltà” oder die Erklärung zum Inhalt “trattamo dell'eccellenza, e parti di essa, e quello che appartiene à gli eccellenti Architetti”.²⁶

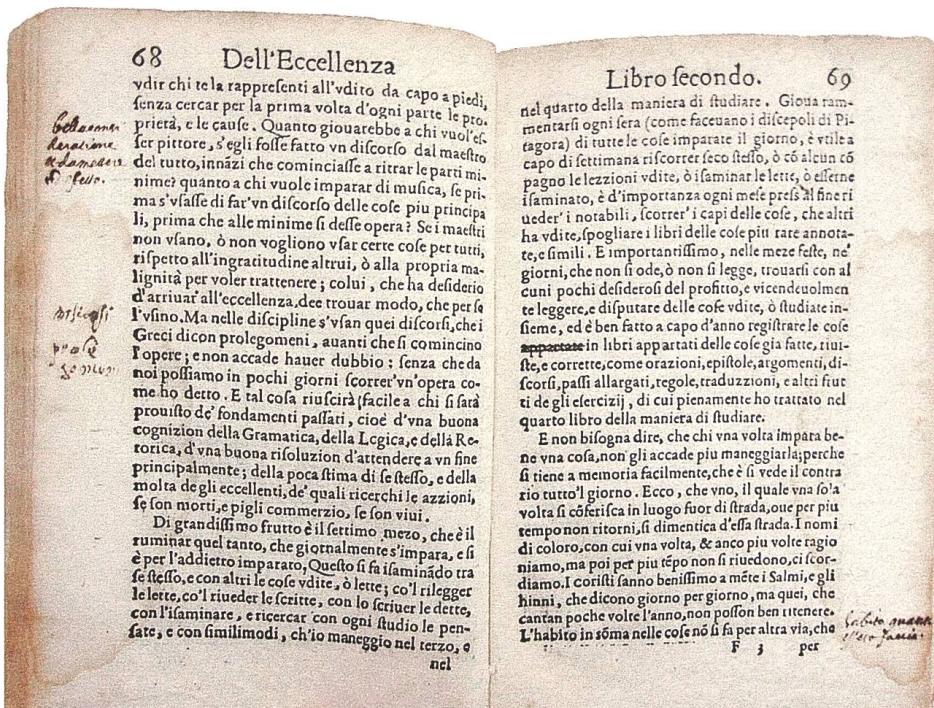


Abb. 3: Glossen von Vincenzo Scamozzi, in: Oratio Lombardelli, *Della eccellenza*, Florenz: G. Marescotti, 1578, S. 68–69 (Bibliothek Wolbert Vroom, Amsterdam)

Ein Kapitel der „Idea della architettura universale“ behandelt Studieren unter dem Titel „Che all’architetto si ricerca la prescienza theoreticale e l’esperienza e che egli dee osservare l’opere antiche e moderne più prestanti“.²⁷ Darin empfiehlt Scamozzi in dem schulmeisterlichen Ton, der für dieses literarische Genre typisch ist, unter anderem, junge Architekten sollten zu ihrer Bildung alle Schriften, die Architektur betreffen, neue wie alte, lesen „e non attender (come fanno molti) alle curiosità infruttuose; anzi per via di sommari bene ordinati sotto a’ loro capi, andar distinguendo, giudiziosamente le cose gravi, di magior importanza e che alla fine possano esser di più giovamento, che l’altre: perche à questo modo in breve tempo faranno grandissimo profitto“. Zudem weitet Scamozzi das Thema auf das Studium von architektonischem Material aus. Um das Gute vom Schlechten unterscheiden zu lernen und diese Fähigkeit dann in der Baupraxis anwenden zu können, stellt er in Analogie zum Umgang mit Büchern fest, es sei nötig, Zeichnungen nicht nur zu sammeln, sondern auch zu gebrauchen: „Nè si dee im-

mitar’ alcuni, i quali vanno facendo i fasci di disegni, ò di loro mano ò fatti da chi si voglia, delle antichità, senza alcuna osservatione; nè meno quell’altri, che ne fanno gran raccolta quà e là tenendoli poi rinchiusi, senza alcun studio; quasi, che bastasse il nome della cosa e dove ella si ritrova essere e non procurare di conoscere l’ingegno dell’Architetto, nell’inventione, nella forma, nella diligenza, nell’artificio e nella costruzione dell’opere.“

Scamozzi verhielt sich so, wie es die Literatur zum Studium und er selbst empfahlen. Er glossierte verschiedene Schriften der Renaissance und legte Sommari an, in denen er Stichworte aus dem, was er gelesen hatte, zusammenstellte. Von seinen glossierten Schriften sind neben Lombardellis Traktat über die „Eccellenza“ die Giunta-Edition von Giorgio Vasaris „Viten“,²⁸ Lucio Faunos Führer zum antiken Rom (Ed. 1553) und mehrere Schriften zur Architektur erhalten: Cesare Cesarianos Vitruv-Edition (1521),²⁹ Daniele Barbaros Vitruv-Kommentar in zwei italienischen Ausgaben und einer lateinischen (1556, 1567),³⁰ das Architekturtraktat Pietro Cataneos in der

<i>Causa delle fatiche sopra di quali sono fatti sommari e dal Latino, tratti volgarmente. Viennae Scamozzi.</i>			
Cornelio Fausto.	afac. 1.	Gordiano.	afac. 135.
Amiano Marcellino.	afac. 17.	Aulo Gallio.	afac. 139.
Pomponio Leto.	afac. 21.	Plutarco negli opuscoli.	afac. 147.
Dallio.	afac. 27.	Tizio Greco comuni errori.	afac. 163.
Procopio Cesareo.	afac. 31.	Plutarco negli opuscoli.	afac. 147.
Gioseffo Flavio.	afac. 37.	Quintiliano.	afac. 164.
Lucio Flavio.	afac. 41.	Giulio Cesareo.	afac. 168.
Sexto Tauricio Cetone.	afac. 43.	Elio Lampridio ad 200.	afac. 174.
Dione Cipio.	afac. 47.	Genesio Pollio.	afac. 178.
Suetono Tranquillo.	afac. 63.	Flavio Vopisio ad 200.	afac. 178.
Plutarco nella vita.	afac. 79.	Vitellio Galieniano.	afac. 181.
Urbilio Lurio.	afac. 95.	Agrippa Smerigio.	afac. 183.
Porcio Catone.	afac. 95.	Fusio Piceno.	afac. 185.
Bergo Babilonico.	afac. 95.	Ego Pompeio.	afac. 191.
Manelio Optato.	afac. 95.	Valerio Agripino.	afac. 193.
Senofonte di Cipro.	afac. 95.	Tidio Silio.	afac. 201.
Fabio Patore.	afac. 95.	Commentarij di Cesare.	afac. 207.
Cato Sompronio.	afac. 95.	Aurelio Caiodoro.	afac. 209.
Giulio Solino.	afac. 99.	Giulio Pollio.	afac. 217.
Pomponio Hellene.	afac. 101.	Julio Frontino.	afac. 221.
Licio Serpula.	afac. 101.	Catullo Prostibero.	afac. 229.
Flaviano d'Ant. Pto.	afac. 103.	Paolo Giacomo.	afac. 234.
Salustio.	afac. 105.	Pautania Cesareo.	afac. 237.
Carlo Carrone.	afac. 106.	Plinio Secondo.	afac. -.
Moro Faedo.	afac. 113.	Eto Liuio.	afac. -.
Festo Pompeo Felio.	afac. 113.	Vitruvio.	afac. -.
Hacrobo.	afac. 129.	Eppiano Alessandrinio.	afac. -.
Gioffredo di Ego Pompeo.	afac. 129.	Pietro Bettini de' Franchi.	afac. -.
scritto Aurelio Caiodoro.	afac. 129.		

Abb. 4: Vincenzo Scamozzi,
Sommari zu Daniel Barbaros Vitruv-Kommentar, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Cod. Cicognara IV 718
(nach Cristina Vannini, Scamozzi
postilla Vitruvio, in: Quaderni di
Storia dell'Architettura e Restauro
4-5, 1990/91, S. 78-81, Abb. S. 78)

zweiten, erweiterten Edition von 1567³¹ und dasjenige Sebastiano Serlios in der Ausgabe der ersten fünf Bücher von 1551, die ich selbst 2012 auf der Buchmesse im Grand Palais in Paris gefunden habe.³² Die Glossen zu Serlio sind von besonderer Bedeutung, weil sie später für die Vorbereitung von Scamozzis Gesamtausgabe der Bücher Serlios wichtig wurden.

In Barbaros Vitruv-Kommentar notierte Scamozzi, wie er lernte, den Inhalt zu verstehen. Er war damals erst 26 Jahre alt, aber bereits hervorragend gebildet. Bei der Lektüre machte er die Erfahrung, dass Lombardelli einen guten Rat mit der Sentenz gibt, es sei nicht nötig, „cercar per la prima volta d'ogni parte le proprietà, e le cause“, wenn man ein Werk lese oder einem Lehrer zuhöre, und so notierte er: „bella consideratione et da mettere alo effetto“³³ (Abb. 3). Drei Anläufe brauchte Scamozzi, wie er berichtet, bis er Vitruv richtig verstehen konnte: Das erste Mal hörte er nur von ihm, vermutlich durch seinen Vater, das zweite Mal habe er ihn genossen („goduto“), indem er ihn in

der illustrierten, aber nicht kommentierten Übersetzung Durantinos las, erst Barbaros fundamentaler Kommentar führte zum rechten Verständnis: „haverlo giudicato nel che ho conosciuto quanto sia da seguirlo“.³⁴ Und um die Glossen zu schreiben, brauchte er nach eigenen Angaben drei Monate (vom 4. April bis zum 2. Juli 1574).

In seinen Sommari hat Scamozzi über fünfzig antike Autoren erfasst (Abb. 4).³⁵ Aus einer Glosse zu Vasari geht hervor, dass er im September 1594 auch Sommari zu einem Manuskript von Filaretes Architekturtraktat zusammengestellt hat.³⁶ Wie es die Literatur über die angemessene Lektüre will, listete er auf, wo welche Themen behandelt werden. Er las mit sehr unterschiedlicher Intensität. Besonders ausführlich exzerpierte er Tacitus, und die Exzerpte zu Tacitus hat er auch in eine gewisse Ordnung gebracht. Neben Vermerken zu Kulturgeschichte, Zeremonien, Theater und Spektakel oder Politik hat er vor allem Stellen, die sich auf Architektur beziehen, verzeichnet. Auch aus Werken zur sprachlichen Bedeutung

wie Varros „De lingua latina“, Sextus Pompeius Festus’ „De verborum significatione“ und dem „Onomasticon“ des Julius Pollux entnahm er architektonische Begriffe, besonders wieder zum Theater. Scamozzi verfasste die Sommari 1586, in jungen Jahren, doch hatte er viele der Schriften schon früher gelesen und in den „Discorsi sopra l’antichità di Roma“ zitiert, die er 1582 publizierte. Zweifellos waren die Exzerpte auch für die „Idea“ nützlich, und Scamozzi scheint sie sich 1610 dafür nochmals eigens vorgenommen zu haben. Die Sommari bestätigen, dass die damalige Literatur über das richtige Lesen wirklich wiedergibt, was die Voraussetzung dafür war, umfassend gelehrt Werke zu verfassen.

INHALT DER GLOSSEN SCAMOZZIS

Scamozzis Notizen haben von Werk zu Werk unterschiedlichen Charakter. Oft hat er nur die Stellen unterstrichen, die ihn interessierten. In Guillaume Philandriers Vitruv-Kommentar hat er sich im Unterschied zu demjenigen Barbaros darauf beschränkt.³⁷ Oft hat er nur am Rand vermerkt, welche Themen im Text behandelt werden. Auch solche einfachen Vermerke haben einen Wert, weil sie davon zeugen, was Scamozzi interessierte. Beispielsweise wiederholt er am Rand den Vorwurf, dass die „grandi artefici per lo più ignorantii di lettere“ seien, den Lombardelli zu der zitierten Sentenz, Handwerker einschließlich der Künstler sollten zumindest das Trivium beherrschen, nachträgt.³⁸ Die „Idea“ macht deutlich, dass Scamozzi stolz auf seine Gelehrsamkeit war und demonstrieren

wollte, mehr einem Literaten als normalen Handwerkern oder Architekten zu gleichen.

Dagegen scheint Scamozzi wenige eigene Bauaufnahmen gemacht zu haben. Das geht aus seinen Notizen zu den vielen verschiedenen Kotierungen in Serlios „drittem Buch“ über die antiken Bauten hervor. Er gibt kaum je etwas an, das er selbst gemessen hätte. Nicht einmal beim Arco dei Gavi in Verona konnte er sich auf eine eigene Vermessung stützen, obwohl der Bogen hoch berühmt war, weil ihn ein Architekt namens Vitruvius signiert hat, zudem leicht zu vermessen war und auch noch nah bei seinem Wohnort Vicenza stand. Selbst da war er auf Serlios Angaben angewiesen. Um anhand der Proportionen die Autorschaft zu prüfen, musste er sich die Mühe machen, Serlios Teilmasse in Brüche umzurechnen.³⁹

SACHLICHE KOMMENTARE

Manche Glossen Samozzis wirken wie spontane Reaktionen auf den Text, so etwa wenn er an einer Stelle zu Barbaros Vitruv-Kommentar schreibt: „ringrazio Iddio“.⁴⁰ Die meisten aber sind wohl durchdacht und zeugen davon, dass gründliche Studien hinter ihnen standen. Oft ergänzt Scamozzi die Texte sachlich. Beispielsweise verweist er bei der zitierten Sentenz Lombardellis zur Verbindung von Theorie und Praxis auf das, was Vitruv über die Ausbildung von Architekten sagt: „vedi dell’istesso quello che bisogna nell’u[n]a et nell’altra Vitr[uvio] al p[rim].° [cap.] del p[rim].° [lib.]“ (Abb. 5).⁴¹

Die Glossen zu Barbaros Vitruv-Kommentar und zu Faunos Romführer ergänzen meist Angaben zu den antiken Bauten oder zu Vitruv.

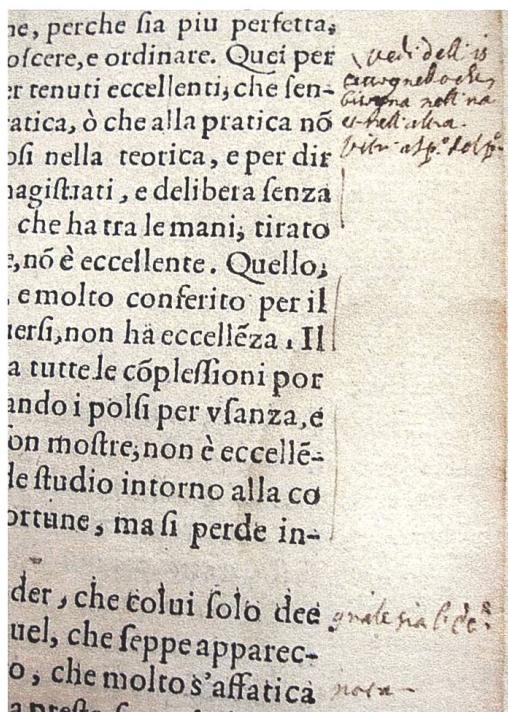


Abb. 5: Glossen von Vincenzo Scamozzi, in: Oratio Lombardelli, *Della eccellenza*, Florenz: G. Marescotti, 1578, S. 103
(Bibliothek Wolbert Vroom, Amsterdam)

Diejenigen in Barbaros Vitruv-Kommentar kommen denjenigen Antonio da Sangallos zu Vitruv nahe. Allerdings zeugen Antonios Notizen noch von dem originären frühen Ringen um das Verständnis des Textes, während sich Scamozzi bereits auf weit mehr frühere Studien und neue Vitruv-Editionen stützen und viele weitere antike Schriftquellen anführen konnte. Nur gelegentlich nimmt Scamozzi hier kritisch Stellung, weil er eine Übersetzung oder eine Deutung nicht angemessen findet, aber dann bleibt es bei einem rein sachlichen Einwand. Auch wenn die Glossen nicht gleichmässig über das gesamte Buch verteilt sind, sondern sich hauptsächlich auf die Passagen zu den Säulenordnungen und den Tempeln einschliesslich der Interkolumnien konzentrieren, bilden sie insgesamt fast einen Kommentar zu Barbaros Kommentar.

Scamozzis Glossen in den Architekturtraktaten sind generell denjenigen in Barbaros Vitruv-Kommentar ähnlich, indem sie vielfach Vergleiche mit Vitruv anstellen, unterscheiden sich aber in einigen besonderen Punkten. Obwohl sich die Lehren der Renaissance über die Säulenordnungen im Allgemeinen an Vitruv orientierten, entwickelten sich individuelle Versionen. Darauf reagiert Scamozzi in den Glossen zu Cataneos Architekturtraktat, indem er oft vergleicht, was andere Autoren angeben – bei der Säulenlehre vor allem Alberti und Serlio, bei der Perspektive Serlio und Albrecht Dürer in der „Underweysung der Messung“ (1525). Der Vergleich mit anderen Schriften bietet sich bei Cataneo an, weil sein Traktat nicht besonders eigenständig ist. Gelegentlich stösst sich Scamozzi daran, dass Cataneos Meinung im Widerspruch zu Palladios Architektur und deren Nachfolge in Vicenza steht.⁴² Bei anderen Architekturtraktaten, insbesondere bei demjenigen Serlios, tut er dies nicht, vermutlich weil sie zu lange vor Palladio entstanden sind.

KOMMENTARE ZU DEN SÄULENORDNUNGEN
In den Glossen zu Serlio nimmt Scamozzi auch Stellung zu grundlegenden Belangen der Architekturtheorie. Die meisten dieser Kommentare beziehen sich auf die Themen, die im „dritten Buch“ und im „vierten Buch“ behandelt werden. Diese beiden Bücher erschienen als erste Teile von Serlios Traktat, und sie bilden dessen essentielle Komponenten; sie waren es, die für die ganze Renaissance weg-



Abb. 6: Tuskische Säulenordnung mit Glosse von Vincenzo Scamozzi, in: Sebastiano Serlio, Sammelausgabe libri 1–5, Venedig: Nicolini da Sabbio / Marchio Sessa, 1551, lib. 4, fol. 6r (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

weisend waren, und sie bildeten anscheinend den Grund dafür, dass das Traktat immer wieder aufgelegt wurde. Das „vierte Buch“ erschien 1537 als erste gedruckte Schrift, die die Säulenordnungen, das zentrale Thema für die formale Gestaltung der Architektur der Renaissance, in angemessener Weise behandelt. Das „dritte Buch“, das 1540 auf das vierte folgte, vermittelte erstmals im Druck einen Überblick über die antike Architektur. Andrea Palladio ergänzte es in den „Quattro libri di architettura“ (1570) um einen Überblick über die antiken Tempel, aber dieses Gebiet hatte geringe Relevanz für die neue Architektur. Daher blieb das „dritte Buch“ für jeden Architekten von Format bis zur Publikation von Antoine Desgodet’s Buch über „Les edifices antiques de Rome“ (1682) wichtig.

Scamozzi war besonders an den Säulenordnungen interessiert. In den Werken Barba-

ros, Cataneos und Serlios konzentrieren sich seine Glossen auf die Teile, die dieses Thema betreffen. In Barbaros Vitruv-Kommentar beweist er seinen Sachverstand vor allem bei der Beschreibung der Konstruktion des dorischen Portals, die unklar ist, weil sie eine Fehlstelle enthält.⁴³ Viernal weist er darauf hin, dass sich schon Serlio mit Vitruvs einschlägigen Angaben auseinandergesetzt habe und Barbaro sich darauf stütze. Zu Serlios Behandlung der Säulenordnungen zitiert Scamozzi gelegentlich auch Vitruv, aber es geht ihm dabei nicht, wie in Barbaros Vitruv-Kommentar, um die Deutung des Textes, sondern um die Gestaltung des gesamten Kanons der Säulenordnungen nach einheitlichen Prinzipien im Sinn der Renaissance. Serlio bezieht die Piedestale in die Säulenordnungen mit ein, und das wurde richtungweisend für alle nachfolgenden Säulenlehren, obwohl sie Vitruv nicht behandelt.

Serlio räumt die Abweichung von Vitruv ein, aber Scamozzi versucht in einer Glosse, die Einbeziehung der Piedestale mit mehreren weit hergeholt Passus aus Vitruv, Julius Pollux und Pausanias zu rechtfertigen⁴⁴ (Abb. 6). Scamozzi erfindet eine historische Erklärung dafür, dass der dorischen Gliederung des Marcellustheaters die Basen fehlen, die nach den Regeln der Renaissance immer zu den Säulen gehören müssen: „forsi perche fù fatto di spoglie“ (Abb. 7).⁴⁵ Dass Vitruv der Dorica keine Basis zuordnet, war für ihn ebenso wie für alle anderen Architekturtheoretiker der Renaissance offenbar keine hinreichende Erklärung. So wichtig wurde die einheitliche Gestaltung der Säulenordnungen genommen. Seit Vignolas „Regola delli cinque ordini d’architettura“ (1562) wurden Arkaden in die Säulenlehren eingegliedert, obwohl Vitruv auch dazu keine Regeln liefert. Scamozzi schliesst sich dem an, hier ohne eine Rechtfertigung zu suchen. Vielmehr tritt er Serlios Behauptung, dass die Kämpfer der Arkaden des Marcellustheaters mit Vitruv übereinstimmten, entgegen: „Vitruvio non scrisse d’imposte ne d’altra cosa per uso degl’Archi“ (Abb. 7).⁴⁶

Während in der Theorie die Glieder festgelegt waren, die zu den Säulenordnungen gehören müssen, war nicht ausdrücklich bestimmt, zu welchen Ordnungen realisierte Säulenordnungen zu zählen seien, die nicht ganz den Regeln entsprechen, aber es setzte sich ein allgemeiner Gebrauch für die Bezeichnung durch. Dementsprechend hält Scamozzi Serlio entgegen, dass es keinen „ordine rustico“ gebe,⁴⁷ und relativiert die Bezeichnung der Ordnungen des Kolosseums als dorisch, ionisch, korinthisch und komposit, die

Serlio dazu dient zu erklären, dass die Römer die Komposita als ihre eigene Säulenordnung kreiert hätten, weil sie die Elemente der griechischen Ordnungen umfasse. Scamozzi stellt klar, dass die Bezeichnung der drei unteren Ordnungen nur nach den Kapitellen, nicht aber nach den Gebälken plausibel sei, und hält fest: „Il quarto ordine si può dire composito p[er] la superiorità e per la stravaganza dell’Ornamento e de’ Modigliani, ma non già perche siano proprij di questo ordine; e qui sono per bisogno del fermare le antenne“ (Abb. 8).⁴⁸

Zur Behandlung der Arena von Verona in Serlios „drittem Buch“ zitiert Scamozzi die vermeintliche Gründungsinschrift des Baus in extenso (Abb. 9).⁴⁹ Die Glosse wirkt, für sich betrachtet, wie eine historische Marginalie, die sich ausnahmsweise ins „dritte Buch“ verirrt hat. Wenn man sie aus einem weiteren Horizont betrachtet, kommt aber zutage, dass sie die damalige Vorstellung von der Entwicklung der Architektur spiegelt. An diesem Beispiel zeigt sich, dass eine kleine Glosse Einblick in ein Gebiet geben kann, das grundlegend für die Säulenlehre der Renaissance war. Deshalb gebe ich einen kurzen Überblick über das Thema.⁵⁰

In der Renaissance nahm man an, dass es eine etruskische Säulenordnung gebe, wie es Plinius in seiner „Naturgeschichte“ anführt.⁵¹ Scamozzi und andere meinten, die Etrusker seien ein uraltes Volk, das schon vor den alten Griechen mit Säulen baute, die Dorica sei also erst nach der tuskischen Säulenordnung entstanden und die Römer hätten von den Etruskern das Bauen gelernt.⁵² Allerdings war kein Bau der alten Etrusker

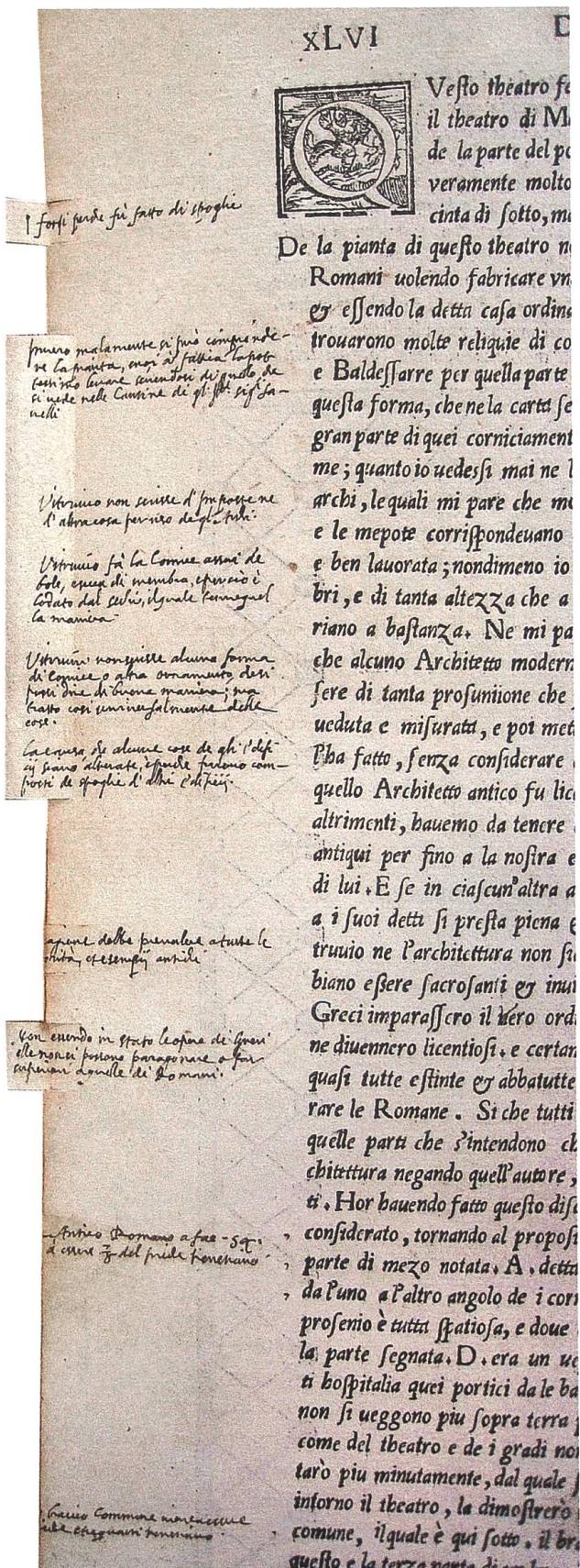


Abb. 7: Glossen von Vincenzo Scamozzi zum Marcellustheater, in: Sebastiano Serlio, Sammelausgabe libri 1–5, Venedig: Nicolini da Sabbio / Marchio Sessa, 1551, lib. 3, S. 46
(Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

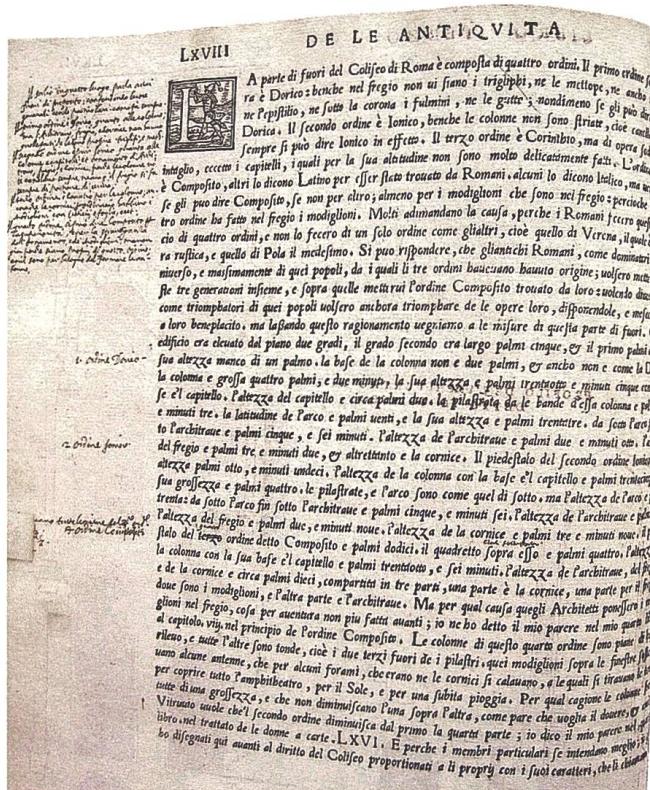


Abb. 8: Glossen von Vincenzo Scamozzi zum Kolloisseum,
in: Sebastiano Serlio,
Sammelausgabe libri 1–5,
Venedig: Nicolini da Sabbio /
Marchio Sessa, 1551, lib. 3, S. 68
(Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
München)

mit einer Säulengliederung bekannt. Vitruv beschreibt für die Etrusker nur einen primitiven Tempel aus Holz, dessen Säulen ähnlich den dorischen waren, aber statt eines Gebälks nur grobe Holzbalken trugen, die nicht zu einer Konstruktion aus Stein passten. In der römischen Hochrenaissance wurde eine steinerne Version entwickelt, die entsprechend dem primitiven Charakter der etruskischen Architektur eine vereinfachte Form des dorischen Gebälks aufweist. Serlio hat sie im "vierten Buch" publiziert; sie wurde wegweisend für die Säulenlehre bis ins 20. Jahrhundert (Abb. 6). Man nahm sogar oft an, dass sie Vitruvs Text entspricht. Das vertraten schon Philandrier in seinem Vitruv-Kommentar oder Jean Martin und Jean Goujon in ihrer französischen Vitruv-Ausgabe (1547).

Barbaro und Palladio unterschieden dagegen zwischen Vitruvs Beschreibung des etruskischen Holztempels und einer modernen Rekonstruktion einer etruskischen Säulenordnung für den Steinbau. Palladio präsentierte in seinen "Quattro libri" für die

tuskische Ordnung reich profilierte Glieder statt der inzwischen üblichen vereinfachten Form der Dorica (Abb. 10).⁵³ Scamozzi schloss sich ihm an.⁵⁴ Er modifizierte Palladios Version nur, indem er in den Fries einfache Triglyphen ähnlich wie bei der Dorica einsetzte, weil sie als Elemente, die aus dem Holzbau stammen, der primitiven Architektur am nächsten kommen. Palladio führt die Arenen von Pola und Verona als Vorbild für seine Rekonstruktion der etruskischen Ordnung an. Die beiden Arenen sind, wie schon Serlio hervorhebt, im Stil einander sehr ähnlich (Abb. 11). Ihre Einfassungsmauern sind rustiziert, und die Gliederung hat Kapitelle, die der Dorica ähnlich sind. Die beiden Arenen werden heute an den Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Christus datiert. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nahm man meist an, sie seien zur Zeit des Augustus entstanden; manche schrieben die Arena von Verona sogar Vitruv zu, weil sie aufgrund der Signatur eines Vitruvius auf dem Arco dei Gavi annahmen, er stamme aus Verona.

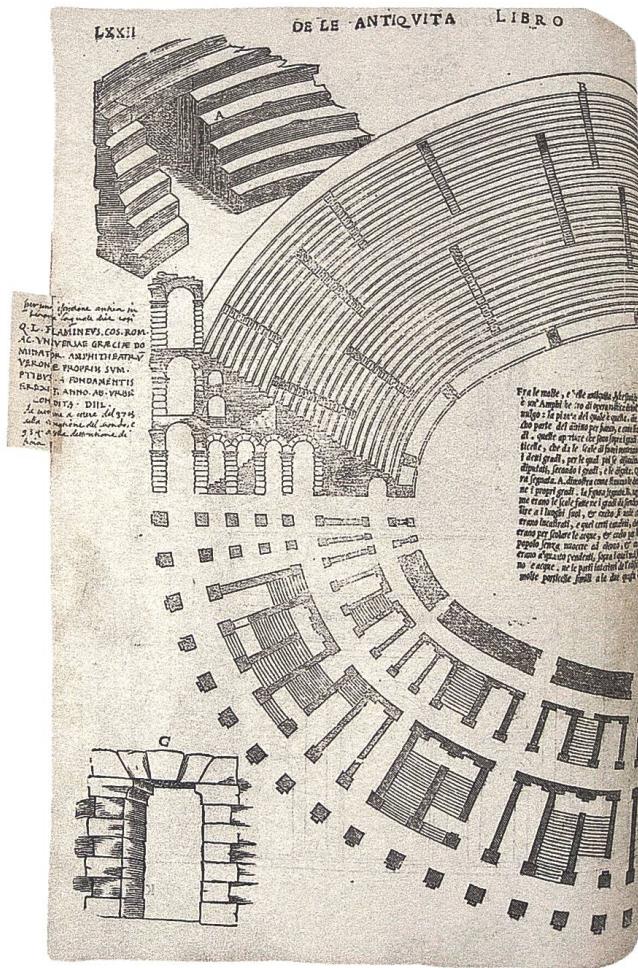


Abb. 9: Glosse von Vincenzo Scamozzi zur Arena in Verona, in: Sebastiano Serlio, Sammelausgabe libri 1–5, Venedig: Nicolini da Sabbio / Marchio Sessa, 1551, lib. 3, S. 72–73 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Bevor ich Scamozzis Exemplar von Serlios Traktat gefunden hatte, war unverständlich, wieso Palladio die Arenen von Verona und Pola zum Vorbild für die etruskische Ordnung genommen hat. Scamozzis Glosse liefert jetzt den Ansatz, um diese Frage zu klären. Es war allgemein bekannt, dass die Etrusker auch im Veneto angesiedelt waren. Von der vermeintlichen Gründungsinschrift der Arena von Verona ist schon 1526 die Rede; sie wurde erstmals 1550 und mehrfach später im 16. Jahrhundert publiziert.⁵⁵ Sie gibt an, dass die Arena von Verona im Jahr 503 nach der Gründung Roms gestiftet worden sei, Scamozzi fügt hinzu: "che viene a essere del 3715 della creatione del Mondo e 934 della destructione di troia". Daraus ergibt sich nach der Zeitrechnung der Renaissance, dass sie schon im Jahr 250 v. Chr. entstand, zur Zeit des Ersten Punischen Kriegs, als die Römer noch um

die Vormacht in Italien kämpfen mussten, also lange vor aller römischen Architektur, die erhalten war. Demnach war die Arena von Verona ein etruskisches Monument.

Offenbar zitiert Scamozzi die Inschrift als Antwort auf Serlios Kommentar zu den Arenen in Verona und Pola. Serlio kritisiert nämlich scharf den primitiven Stil der beiden Bauten. Zur Arena von Pola schreibt er sogar, die Gliederung sei so hässlich, dass er es für sicher halte, der Architekt "fu Tedesco: perciocche le cornici hanno al quanto de la maniera tedesca".⁵⁶ Mit der vermeintlichen Gründungsinschrift erklärte sich nun, warum der Stil der Arena von Verona so primitiv (nach den Maximen der Renaissance) war: der Bau war in der Frühzeit der italischen Architektur entstanden. In ihm lebte demnach der Stil der Etrusker fort. Zudem bewies die Gründungsinschrift für Scamozzi: "L'uso degli

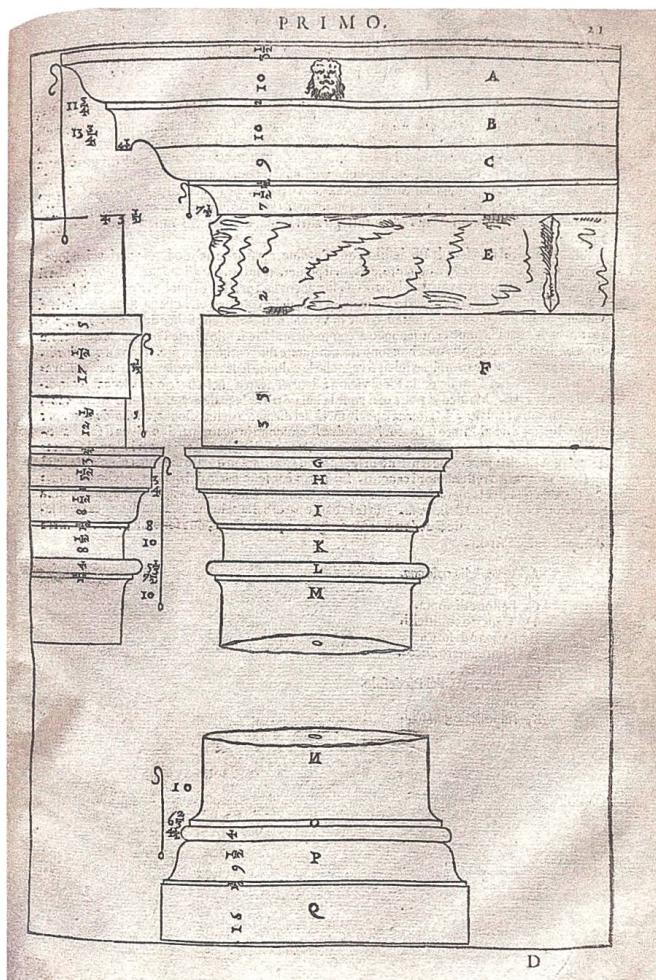


Abb. 10: Tuskische Säulenordnung,
in: Andrea Palladio, *I quattro libri
dell'architettura*, Venedig:
Domenico de' Franceschi, 1570,
lib. 1, S. 21 (Privatbibliothek)

Amphitheatri pare antichissimo non solo appreso a Greci", wie er in seinem unten erwähnten Skript über antike Theater schreibt.

Die vermeintliche Gründungsinschrift ist eine Fälschung, und das hätte eigentlich schon damals auffallen sollen, denn sie enthält offenkundige Unstimmigkeiten. Zumindest in Venedig und im Veneto wurde es trotzdem nicht wahrgenommen, weil man stolz darauf war, die einzigen Bauten zu besitzen, die noch den originär italischen Stil repräsentieren, während Rom nur Derivate der griechischen Architektur aufweisen kann.

Die Veneter liessen sich Serlios Abwertung ihres Erbes als grobschlächtig nicht gefallen. Der Veroneser Humanist Torello Sarayna stellte seinem Traktat "De origine et amplitudine civitatis Veronae" (1540) eine Philippika gegen Serlio voran, der sich im "dritten

Buch" als völlig ahnungslos über die Veroneser Antiken erweise. In der zweiten Auflage des "dritten Buchs", die 1544 erschien, drei Jahre, nachdem Serlio nach Frankreich ausgewandert war, veränderte der Verleger Francesco Marcolini eigenmächtig den Text so, dass er sich auf das Kolosseum bezieht und mit den Worten schliesst: "[...] fu Tedesco: percioche le cornici del Coliseo hanno al quanto de la maniera tedesca". Dieser grotesk verfälschte Text richtet sich offenbar ironisch gegen den apodiktischen Klassizismus Serlios. Er wurde in den italienischen Auflagen einschliesslich der von Scamozzi herausgegebenen beibehalten und bildete sogar die Grundlage für die lateinische Übersetzung, die der Verlag de Franceschi & Krüger 1569 in Venedig edierte; die Übersetzungen, die in anderen Ländern erschienen, hielten sich dagegen an den originalen Text.

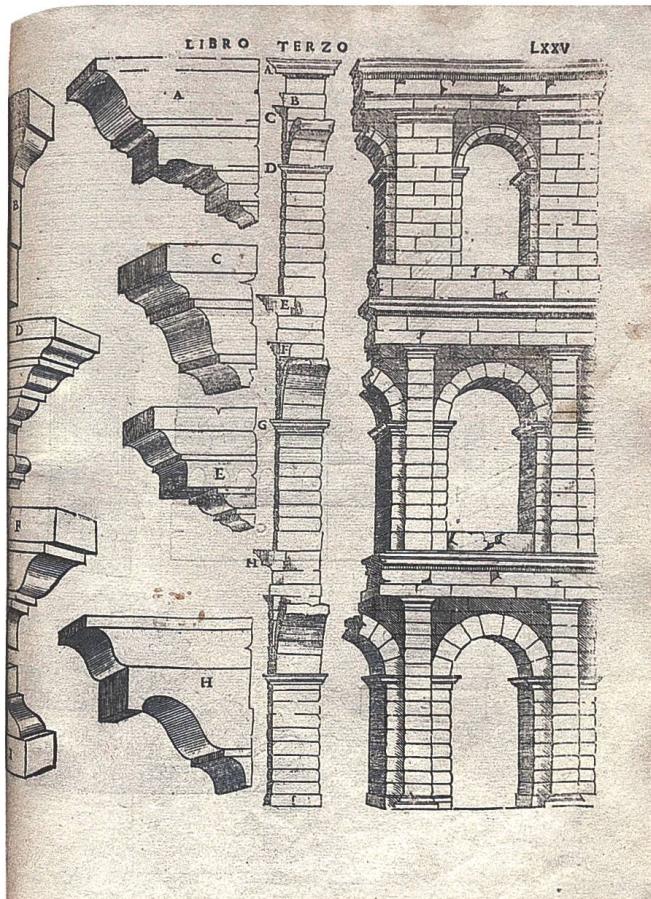


Abb. 11: Arena von Verona,
in: Sebastiano Serlio,
Sammelausgabe libri 1–5,
Venedig: Nicolini da Sabbio /
Marchio Sessa, 1551, lib. 3, S. 75
(Privatbibliothek)

VORBILDER FÜR DIE NEUE ARCHITEKTUR: VITRUV ODER ANTIKE MONUMENTE

Serlio präsentiert die antiken Bauten im „dritten Buch“ als Vorbilder für die moderne Architektur. Er will die Architekten lehren, zwischen guter und schlechter Gestaltung zu unterscheiden, damit sie nur das von der Antike übernehmen, was gut ist.⁵⁷ Anders als Scamozzi blendet Serlio weitgehend aus, was nicht in diesen Bereich gehört. Systematische Gedanken zur Schönheit überlässt er den Philosophen, historische Abhandlungen den Humanisten. Ausnahmsweise referiert er die Baugeschichte des Pantheons, aber diesen Bericht schliesst er mit der Bemerkung ab: „Ma lassando da banda queste narrationi, le quali poco importano a l’Architetto [...].“⁵⁸

In den Randbemerkungen zum Marcellustheater hat sich geradezu eine Diskussion zwischen Scamozzi und Serlio niedergeschlagen. Sie gilt der Frage, was als Vorbild für

moderne Architekten geeignet sei. Der Bau war wichtig als Beispiel für ein vitruvianisches Theater und für die sonst in der römischen Antike selten realisierte dorische und ionische Säulenordnung. Die Gliederung ist exzellent gearbeitet, aber das dorische Gebälk weist entgegen Vitruvs Beschreibung einen Zahnschnitt im Gesims auf. Dieses nach den Massstäben heutiger Theoretiker eher minimale Detail nimmt Serlio zum Anlass für grundlegende Erklärungen zu seiner Methode der Unterscheidung zwischen guter und schlechter Gestaltung (Abb. 7).⁵⁹ Trotz aller hohen Qualität des Baus kritisiert er das dorische Gebälk, weil es „molto lontana dalla dottrina di Vitruvio & assai licentiosa di membri“ sei. Scamozzi hält dagegen, Vitruvs dorisches Gebälk sei unansehnlich: „Vitruvio fà la cornice assai debole, e secca di membra, e perciò è lodato dal Serlio, il quale ferme quella maniera.“ Anschliessend warnt Serlio mit Nachdruck

davor, gefälligere Gebälke nachzuahmen, auch wenn andere antike Architekten dies getan hätten, denn Vitruvs Lehre sei eine unfehlbare Richtlinie: “[...] se quell’Architetto antico fu licentioso, non dobbiamo essere noi, i quali, mentre la ragione non ci persuade altrimenti, habbiamo da tenere la dottrina di Vitruvio come guida & regola infallibile, percioche da gli antichi per fino alla nostra età niuno si vede che dell’architettura habbia scritto meglio & più dottamente di lui”. Da verschärft Scamozzi seinen Widerspruch noch und bestreitet, dass Vitruv jemals gute Angaben zu Gebälken oder anderen Architekturgliedern geliefert habe: “Vitruvio non scrisse alcuna forma di cornice o altro ornamento, che si possi dire di buona maniera; ma (Serlio) tratta cosi universalmente delle cose.” Als Serlio nochmals seine Meinung bekräftigt, dass Vitruvs Regeln sakrosankt seien und ungeteilten Glauben verdienten, “[dove alta ragione non si sia] debbano essere sacrosanti & inviolabili” und “che à i suoi detti si presta piena & indubita fede”, stellt Scamozzi apodiktisch fest, dass die Vernunft mehr als alle Autoritäten zähle, auch die antiken: “[la r] agione debbe prevalere a tutte le [aut]orità et esempij antiche”.

In der Renaissance bestand Einigkeit darüber, dass die Ratio in der Kunst und Architektur wie in der Wissenschaft herrschen solle und dass diese Ratio durch die Natur bestimmt sei. Vitruv leitet die Säulenordnungen vom Holzbau ab, und dieser gewissermassen natürliche Entstehungsprozess wurde für die Renaissance zu einer theoretischen Grundlage für die Architektur. Für das Gebälk ergibt sich daraus nach Vitruv 4.2: Architrave entstanden

aus den Querbalken über den Säulen, Triglyphen aus den Balken der Decke darüber, Konsolen im Gesims aus den Dachbalken, der Zahnschnitt aus den Latten darüber. Also darf der Zahnschnitt seiner Natur nach, wie Serlio immer wieder im Antikenbuch betont, nicht unterhalb von Konsolen angebracht werden. Trotzdem ist Zahnschnitt unter Konsolen ein ganz häufiges Motiv an antiken Gebälken, und das wurde in der Renaissance ebenso oft nachgeahmt. Unbeeindruckt davon, dass “si lieva un gran grido da molti, i quali dicono che dopo Vitruvio tanti Architetti hanno fatto de le cornici con i modiglioni e con i denticoli per tutte le parti e d’Italia & ancho fuori, che ormai [...] è lecito a ciascuno di fare ne le sue opere quello che si vede ne l’antico”, bekräftigt Serlio, dass man alles aus den Angeln hebe, wenn man die Prinzipien negiert: “che negando i principij, saranno vincitori di ogni cosa [...].”⁶⁰

Da Scamozzi die Ableitung aus dem Holzbau als ultima ratio der Architektur ansieht, nimmt auch er sie wichtiger als die antike Architektur und lehnt in seiner Säulenlehre wie Serlio Zahnschnitt unter Konsolen ab.⁶¹ Warum der Zahnschnitt aber im dorischen Gebälk, in dem keine Konsolen vorgesehen sind, unangebracht sein soll, geht aus Vitruvs Ableitung aus dem Holzbau nicht schlüssig hervor. Im Gegenteil, da hat er nach eben dieser Argumentation einen guten Sinn. Offenbar deshalb hält sich Scamozzi in diesem Punkt nicht an Vitruv, sondern an das Marcellustheater und übernimmt den Zahnschnitt im dorischen Gesims.

Über diesen einzelnen Fall hinaus stellte sich bei der Unterscheidung zwischen guter

und schlechter Gestaltung generell die Frage, wie man die von Serlio vertretene Priorität Vitruvs vor den antiken Bauten begründet oder umgekehrt die Priorität der antiken Bauten vor Vitruv. Das Problem interessierte nicht nur Scamozzi. Schon Antonio da Sangallo hatte Vitruvs Regeln gelegentlich ausdrücklich als „goffo“ abgetan;⁶² Vignola und Palladio gaben oft antiken Spolien den Vorzug vor Vitruvs Regeln. Um die Gründe für die beiden Positionen zu verstehen, muss man wieder weiter ausholen.

Serlio vertritt die seinerzeit verbreitete Auffassung, die alten Griechen hätten die gute Architektur kreiert, die Römer hätten sie seit Augustus von den Griechen gelernt, aber im Lauf der Kaiserzeit seien sie nachlässig („licenziosi“) geworden. Vitruv widmete sein Architekturtraktat Kaiser Augustus gewissermassen als Leitlinie für die von Sueton gefeierte Erneuerung Roms von einer primitiven Stadt aus Ziegeln zu einer glänzenden Metropole aus Marmor. Dabei orientierte er sich offenkundig an der Architektur, die die Griechen entwickelt hatten. Das spricht Serlio in seinen Erklärungen zum Marcellustheater an und schwärmt abschliessend: „Et certamente chi potesse vedere le maravigliose opere che fecero i Greci, le quali sono tutte estinte & abbattute dal tempo & dalle guerre, giudicrebbe le cose greche di gan lunga superare le Romane.“⁶³

Scamozzi, ebenso überzeugt wie Serlio davon, dass die griechische Architektur untergegangen sei, kommentiert trocken: „Non essendo in stato le opere de' Greci elle non si possono paragonare o far superiori a quelle de' Romani“ (Abb. 7). Das ist logisch. Scamozzi

nimmt eine Entwicklung der Architektur an, die einer universalgeschichtlichen Gesetzmässigkeit folgt. In der „Idea“ führt er dafür die Metapher vom natürlichen Wachstum ein: Die Architektur wurde, wie man allgemein annahm, im Nahen Osten, in Ägypten und Babylon geboren und blühte dann in Griechenland jugendlich auf, aber erst bei den Römern, in der Spätzeit der Republik und unter den „guten Kaisern“, wie er sagt (bis zu Trajan und Marc Aurel), wurde sie allmählich erwachsen.⁶⁴ Daraus folgt: Die Architektur hatte unter den Griechen noch nicht das Niveau von Vitruvs Zeit erreicht, und sie gelangte erst nach Vitruv zu ihrer vollen künstlerischen Reife. Scamozzi stellt ausdrücklich fest, dass die römischen Bauten aus der Zeit der guten Kaiser jene der Griechen übertraffen hätten – obwohl er griechische Bauten ebenso wenig wie Serlio kannte. Die Ratio kommt nach seiner Meinung in den römischen Bauten der frühen Kaiserzeit besser zum Ausdruck als bei Vitruv, weil die prominentesten von ihnen erst nach Vitruv entstanden, als die Entwicklung weiter fortgeschritten war.

Durch den weiteren Aufstieg der Architektur in der Zeit nach Vitruv erklärt sich für Scamozzi, dass die Gestaltung vieler antiker Bauten von Vitruv abweicht und trotzdem eleganter wirkt. Sein bestes Beispiel dafür ist das Pantheon, das in der Renaissance zwar auch in die Ära des Augustus datiert wurde, nach Scamozzis Ansicht aber später als Vitruvs Traktat entstanden ist, weil Vitruv noch keinen Bau dieser Art berücksichtigt. Darauf weist Scamozzi in seinen Glossen zu Barbaros Vitruv-Edition und zu Bertanis Traktat hin.⁶⁵ Das Pantheon erschien in den Augen

der Renaissance als Höhepunkt der römischen Architektur, aber seine Gliederung weicht teilweise von Vitruvs Regeln ab, und diese Abweichungen wurden in der Renaissance zu Regeln erhoben, auch von Serlio. Scamozzi widerspricht Pietro Cataneo mehrfach mit dem Argument, Vitruv habe noch nicht die beste römische Architektur erlebt, wie sie erst das Pantheon und andere Bauten verkörpern.⁶⁶

Die Diskussion, die Scamozzi in seinen Glossen mit Serlio um die Gestaltung der Architektur führt, zeigt, wenn man sie in ihrem weiteren Kontext sieht, sehr lebendig, wie problematisch es war, künstlerische Normen aufzustellen. Scamozzis Haltung, dass die antike Architektur ebenso wie Vitruvs Traktat berücksichtigt werden muss, um die Regeln für die Säulenordnungen zu formulieren, entspricht dem, was sich inzwischen durchgesetzt hatte. Trotzdem basierte sie nicht weniger als Serlios Haltung, dass Vitruv massgeblich sei, letztlich auf vorgefassten Ansichten. Keiner von beiden hat sich darum bemüht, in Erfahrung zu bringen, wie die griechische Architektur wirklich aussah, obwohl das möglich gewesen wäre, wenn man nur gewollt hätte. Zudem haben sich beide nicht konsequent an die Prinzipien gehalten, die sie selbst geltend machten, sondern richteten den Kanon der Säulenordnungen nach einer Gesetzmässigkeit aus, die mehr dem Geist der Renaissance als dem der Antike entspricht, und diese Gesetzmässigkeit galt als die Ratio, die in der Architektur wie in der Wissenschaft herrschen sollte. Der Glaube an diese Ratio war letztlich entscheidend, und deshalb setzte sich Serlios Kanon der Säulenordnungen mit der tuskischen Ordnung als vereinfachter Form der

Dorica gegenüber der Version Palladios und Scamozzis auf die Dauer durch.

KULTURHISTORISCHES INTERESSE UND ARCHÄOLOGISCHE METHODE

Während sich Palladios Interesse an der antiken Architektur auf Tempel und Thermen konzentriert hatte, interessierte sich Scamozzi vornehmlich für Schauspielbauten, Theater und Arenen. Ihnen wollte er das vierte Buch seiner „*Idea*“ widmen. Aber er hat es nicht geschafft, das Thema vollständig zu behandeln. Nur ein Entwurf für das vierte Buch ist in einer Abschrift überliefert.⁶⁷ In Barbaros Vitruv-Kommentar geht Scamozzi mit vielen sachlichen Ergänzungen auf Theater ein, insbesondere zitiert er, was Julius Pollux über die Nutzung des Theaters, über die Gestaltung der Aufführungen und die Verteilung der Zuschauer sagt.⁶⁸ In den „*Discorsi sopra l’antichità di Roma*“ behandelt er mit grosser Ausführlichkeit das Kolosseum,⁶⁹ bei der Behandlung des Marcellustheaters und des Kolosseums in Serlios „drittem Buch“ geht er so konkret wie in Barbaros Vitruv-Kommentar auf einzelne Belange ein und beruft sich darauf, die Substruktionen des Marcellustheaters selbst untersucht zu haben.⁷⁰ In den „*Discorsi*“ behandelt Scamozzi, wie die Zuschauer nach ihren sozialen Rängen verteilt waren. Zudem geht er der Frage nach, wie viel Platz für die Zuschauer zur Verfügung stand. In der „*Idea*“ stellt er zusammen, wie viele Zuschauer die Schauspielhäuser nach den Angaben der antiken Literatur fassten.⁷¹ Im Entwurf für das vierte Buch der „*Idea*“ kalkuliert er eigenständig auf der Basis von Berechnungen der Fläche, die für Sitzplätze zur Verfügung stand,

wie viele Zuschauer ins Kolosseum passen könnten, und vergleicht das Ergebnis mit den Angaben in der antiken Literatur. Eine solche Kalkulation notiert er in seinem Serlio-Exemplar auch für das Marcellustheater: Er berechnet aus dem Durchmesser die Grundfläche. Den Inhalt der Grundfläche teilt er durch die Menge der Zuschauer, die im antiken Regionen-Katalog angegeben ist (Abb. 12).⁷² Die Art, wie Scamozzi hier kulturhistorisch wichtige Belange kritisch prüft, gleicht im Prinzip bereits der Methode moderner Archäologie.

Die Frage nach der Menge der Zuschauer hängt auch mit der Rekonstruktion des Aufrisses zusammen. Scamozzi rekonstruiert in Serlios Querschnitt des Kolosseums über den erhaltenen Teilen der Cavea eine weitere Sektion von Sitzstufen (Abb. 13).⁷³ Dazu kommentiert er: Die obersten Stufen könnten für die Plebs bestimmt gewesen sein; sie hätten vielleicht aus Holz bestanden, um nicht viel zu beschweren, wie es auch beim Circus Maximus gewesen sei; dafür spreche auch, dass die innere Mauer unter ihnen nur dünn sei. Diese Gründe sind plausibel. Moderne Archäologen befürworten deshalb im Allgemeinen die Rekonstruktion einer oberen Sektion von Stufen aus Holz.

PERSÖNLICHE URTEILE

Im Unterschied zu dem ausgewogenen Ton in seinen Publikationen gibt Scamozzi in Cataenos Traktat einen Kommentar ab, der gegen jede Norm verstößt; er betrifft ausgerechnet das korinthische Kapitell, das in der antiken römischen wie in der frühen neuzeitlichen Architektur bei weitem am häufigsten auftritt: „il capitello corinto invero hà del grotesco ma

pare per la sua campana è tanto in uso che da ogni uno è abbracciato per bellissimo“.⁷⁴ Der Kalathos (campana) gefiel schon den alten Ägyptern; grotesk muss Scamozzi erschienen sein, dass ein gewöhnliches Kraut wie der Akanthus in einem vornehmen Architekturglied eingesetzt wird. Offenbar wunderte er sich über die kuriose Geschichte von der Entstehung des korinthischen Kapitells, die Vitruv (4.1.9) erzählt. In den Publikationen nahm man sie ebenso selbstverständlich hin, wie man daran glaubte, dass die griechische Architektur untergegangen sei. Auch in der „Idea“ gibt es keine Vorbehalte gegen das korinthische Kapitell. Die ersten, die die Verwunderung teilten, sind, soweit ich weiß, Alois Riegl (1893) und Wilhelm Worringer (1907), die in Unkenntnis von Scamozzis verstecktem Bekenntnis schrieben: „Sonderbarerweise hat sich bisher niemand an der Unwahrscheinlichkeit des Vorgangs, dass man plötzlich das erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv erhoben haben soll, gestoßen.“⁷⁵

Gelegentlich geht Scamozzi in seinen Glossen ebenso despektierlich mit den Autoritäten um. Wir haben auch schon seine Ansicht zitiert, „Vitruvio non scrisse alcuna forma di cornice o altro ornamento, che si possi dire di buona maniera“. Seinen Kommentar zu den Säulenordnungen des Kolosseums leitet er mit der Bemerkung ein: „Il Serlio in questo luogo parla assai fuori di proposito; confondendo le cose generali con le particolari, come fa sempre“ (Abb. 8).⁷⁶ Zu Lombardellis Berufung auf die vielen Gelehrten, Literaten und hohen Herrschaften, die sein Buch gut bewerteten: “[...] e penso di non v'esser' stato infelice, se non m'ingannano alcuni dotti, e gran letterati,

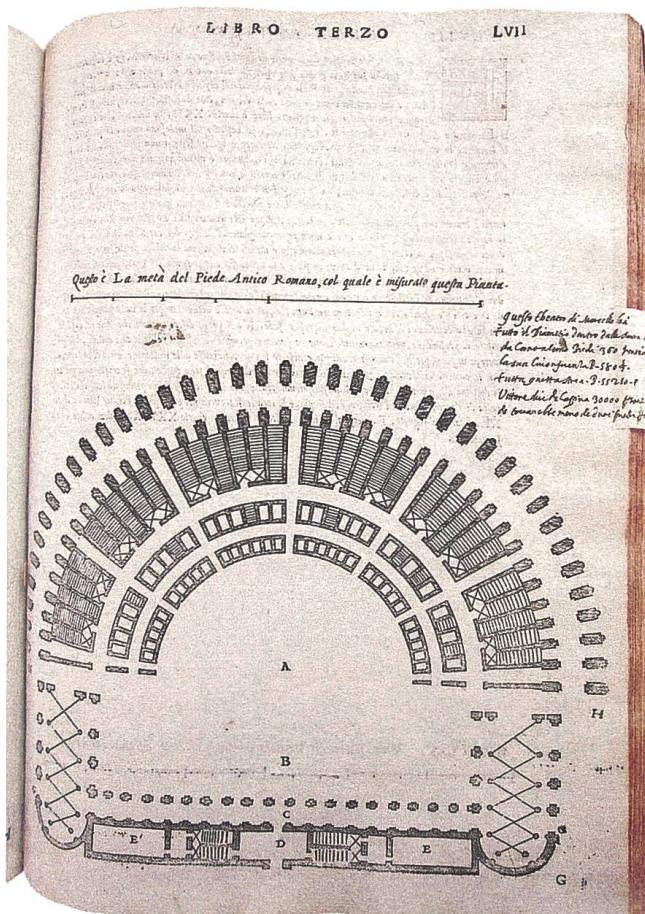


Abb. 12: Marcellustheater mit Glossen von Vincenzo Scamozzi, in: Sebastiano Serlio, Sammelausgabe libri 1–5, Venedig: Nicolini da Sabbio / Marchio Sessa, 1551, lib. 3, S. 57 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

che m'han dato animo, come anco molti Signori, e gentilhuomini, che di me han fatto qualche sperienza, di cui farei lunga lista, s'io volessi proceder con modo ambizioso, quasi volendo forzar' altrui a confermar quel, ch'io dico [...]”, notiert Scamozzi: “das ist mit verstecktem Lob Aufmerksamkeit erregen” (“questo è spaire di lode coperta”).⁷⁷

In die Glossen zu Vasaris “Viten”, die Scamozzi vielleicht um 1602 verfasste, gingen persönliche Belange ein, etwa dass er 1578 und 1585 Caprarola und 1585 Florenz besuchte, dass er die Traktate von Filarete und Francesco di Giorgio oder einen Taccuino von Leonardo da Vinci besass.⁷⁸

Vasaris Behandlung moderner Künstler begleitet Scamozzi mit drastischen Urteilen, die meist weniger von sachlichen Argumenten als von patriotischer Aversion gegen den Anspruch der Florentiner geprägt sind, die kul-

turelle Führung zu besitzen: Die Behauptung, Brunelleschis Kuppel des Florentiner Doms sei besser als antike Kuppeln, zählt er zu den “pazzie che sogliono dire i fiorentini milantatori”, Albertis Fassade von S. Maria Novella, findet er, “tiene del tedesco”, das heisst, sie sei teilweise gotisch und hässlich, die Tektonik von Vasaris Uffizien sei “molto debole”, oder: “Se Michel Angelo non havesse aquistato alto nome nelle opere di scultura e de pittura, che in queste introductioni non meritarebbe lode anzi biasimo, per haver introdoti tanti rompimenti”.⁷⁹ Anscheinend war es für Künstler normal, so mit Vasari umzugehen. Der Ton der Glossen von Federico Zuccari und Annibale Carracci zu den “Viten” ist gelegentlich noch größer. Zuccari bescheinigt Vasari immer wieder, dass seine “dicerie” “sciocche”, “freddo” e “deboli” oder “di poca sustantia” seien und dass es “tempo perduto” sei, sie zu lesen, über-

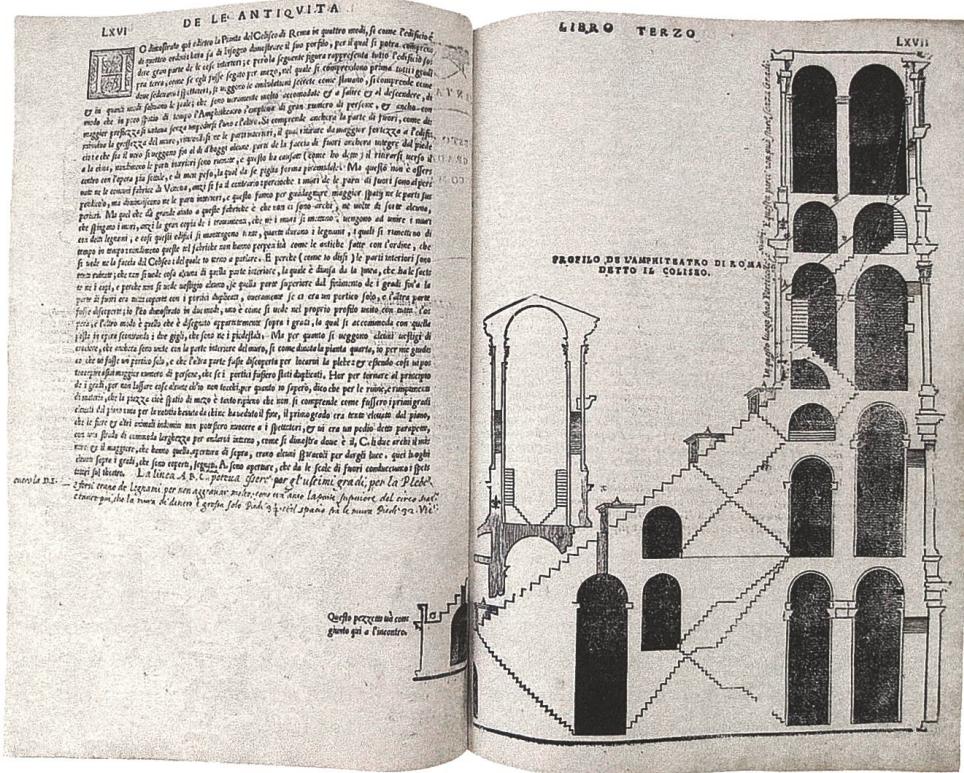


Abb. 13: Kollosem, Illustrationen mit Glossen und Ergänzung von Vincenzo Scamozzi,
in: Sebastiano Serlio, Sammelausgabe libri 1–5, Venedig: Nicolini da Sabbio / Marchio Sessa, 1551,
lib. 3, S. 66–67 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

haupt findet er, sei Vasari ein "coglione".⁸⁰ Carracci bezeichnet Vasari als "bestia maligna" und findet seine Bilder höchstens zum Verbrennen geeignet; immer wieder wirft er Vasari seinen Patriotismus vor.⁸¹

Scamozzi selbst erging es nicht besser. Bei einem Treffen mit Inigo Jones im August 1614 kam anscheinend das oberste Gebälk des Kolosseums zur Sprache.⁸² Für Scamozzi waren die in den Fries eingestellten Konsolen, wie er zu Serlios Illustration notiert, nur eine "stravaganza dell'Ornamento e de' Modiglioni".⁸³ Serlio hatte diese Sonderform damit erklärt, dass das gesamte Gebälk "pareva una cornice sola per le mensole" und damit einen kraftvollen Abschluss bilde wie es bei einem so grossen Monument aus der weiten Distanz nötig sei.⁸⁴ Wohl aus diesem Grund wurde das oberste Gebälk des Kolosseums in der Renaissance oft nachgeahmt. Jones zitiert in seinen Glossen zu Palladios "Quattro libri" Serlios kluge Erklärung und schliesst mit der Be-

merkung: "völlig blind wie Scamozzi war, hat er dieses Geheimnis nicht verstanden" ("this secret Scamozio being purblind understande nott").⁸⁵

PUBLIZITÄT DER GLOSSEN

Die informellen Bemerkungen sind kostbar für diejenigen, die sich für das geistige Leben interessieren, das mit der Lektüre der theoretischen Werke verbunden war, weil sie einen Blick hinter die Kulissen der geschliffenen Diskurse in den gedruckten Werken vermittelten. Sie warnen davor, die Lehrmeinungen, die nach aussen hin vertreten wurden, unkritisch hinzunehmen. In ausgefeilten Werken mit wissenschaftlichem Anspruch war der lockere Ton nicht angebracht – die Klagen Albertis über Vitruv und Francesco di Giorgios über Alberti sind Ausnahmen. Die Wissenschaft sollte für eine Elite reserviert sein und

für ein breites Publikum unpersönlich, für Aussenstehende unnahbar erscheinen. Manche Gelehrte hielten Serlio vor, dass er mit der populären Aufmachung seiner Bücher Leuten, denen jegliche Kenntnis von Malerei und Architektur fehle, Gelegenheit gegeben habe, in die Materie stümperhaft einzudringen.⁸⁶ Montaigne erweckt den Eindruck, dass er seine Bücher nur für den persönlichen Gebrauch annotierte. Er erklärt, er habe in seinen Schriften nicht namentlich markiert, wo er klassische Autoren zitiert, um die Kritiker in Schach zu halten, denn wenn sie über das herfielen, was er geschrieben habe, müssten sie damit rechnen, klassische Autoren zu verunglimpfen. Schon der jüngere Plinius hat diesen Trick angewandt (Abb. 2).⁸⁷

Scamozzi bestimmte seine Glossen jedoch nicht nur für den privaten Gebrauch, sondern für einen weiteren Kreis von Lesern. In Barbaros Vitruv-Kommentar hat er ausdrücklich angemerkt, dass sie für andere nützlich sein sollen: "Haverlo giudicato nel che ho conosciuto quanto sia da seguirlo, a chi vuole di tal seme haver meritevol frutto e cosi ogni mio studio volgio in esso por[r]e".⁸⁸ Einige Eigenheiten der Glossen bestätigen die Absicht, Leser anzusprechen: Die Kommentare zur lateinischen Edition des Säulenbuchs von Hans Blum hat Scamozzi in lateinischer Sprache abgefasst; manche Kommentare hat er im Pluralis auctoris gehalten, den er generell für öffentliche Reden und akademische Schriften empfiehlt und in der "Idea" benutzt; einige Kommentare hat er eigens signiert bzw. monogrammiert.⁸⁹ Die Glossen sollten offenbar nicht nur helfen, Bücher besser zu verstehen, sondern auch die Erinnerung an die Leser, die

sie anbrachten, bewahren. So verpflichtete etwa Kardinal Pietro Bembo 1544 seinen Erben, seine Bücher und Bilder geschlossen zu bewahren "tenendo tutto ad uso et commodità et honor suo et memoria mia".⁹⁰ Aus dem gleichen Grund bestimmten auch andere Besitzer, ihre Bibliotheken postum zusammenzuhalten. Da Scamozzi wollte, dass die Zeugnisse seiner Gelehrsamkeit der Nachwelt erhalten blieben, bestimmte er ebenfalls testamentarisch, seine Bibliothek, gedruckte Bücher und Manuskripte, einschliesslich seiner eigenen Notizen geschlossen aufzubewahren.⁹¹

Anmerkungen wurden nicht nur von denjenigen, die sie in ihren Büchern angebracht hatten, sondern auch von anderen gesammelt. Giovanni Battista Giovio (1748–1814) besass zwei Exemplare der "Hypnerotomachia Poliphili"; eines von ihnen mit den Marginalien des Historikers und Dichters Benedetto Giovio (ca. 1472–1544) übergab er der Biblioteca Pubblica von Como zur Aufbewahrung, das andere mit Marginalien von unbekannter Hand behielt er selbst, weil es ihm half, wie er schreibt, den schwierigen Text zu verstehen: "Nell'esemplar, che ritenni, sono continue e pregevoli le note marginali molto utili per la intelligenza del testo, che puo quasi dirsi poliglotto, poiché il Colonna vi parla italiano greco latino e vi son miste voci ebraiche, caldee, arabe."⁹²

Wenn Bücher an den Rändern beschnitten wurden, wurden die Glossen bekannter Autoren oft ausgespart. Das Serlio-Exemplar mit Scamozzis Glossen ist ein Beispiel dafür (Abb. 6, 7, 9, 12). Manchmal wurden Glossen später sogar kopiert. Durch solche Kopien überliefert sind Scamozzis Glossen im Säulen-

buch von Hans Blum und im 1575 erworbenen Traktat über „L'opera ionica di Vitruvio“ von Giovanni Battista Bertani (1558),⁹³ ebenso die oben erwähnten Glossen Budés in der Vitruv-Edition von 1497 oder die Glossen, die Annibale Carracci in Vasaris „Viten“ oder Michelangelo in seiner von Ascanio Condivi verfassten Biografie geschrieben haben.⁹⁴

Anscheinend konnten die Glossen sogar eine gewisse Bekanntheit erlangen. Dafür spricht Vasaris Bemerkung zu den Studien Antonio da Sangallos, die sich in den Glossen zu Vitruv niedergeschlagen haben: „Tenne continuo gli occhi nelle cose che fece, che non uscissero fuor de' termini e misure di Vitruvio e continuamente infin che morì studiò quello“.⁹⁵

Obwohl Scamozzi und andere offenbar wollten, dass ihre Glossen von anderen gelesen würden, war ihr informeller Ton angebracht, weil zu erwarten war, dass nur ein kleiner erlesener Kreis Zugang zu ihren Bibliotheken haben würde. Gleicher gilt für die Briefe von Gelehrten, auch wenn sie im Druck publiziert wurden. Hier war ebenfalls ein legerer Ton erlaubt, weil man annehmen konnte, dass sich der Kreis der Leser auf ein exklusives Publikum beschränkte. Künstler, die nicht so gut literarisch beraten waren wie Vasari, konnten indessen auf die Idee verfallen, den vulgären Ton bei Sachbüchern in der Volkssprache anzuschlagen, die im Druck erschienen. Giovanni Paolo Lomazzo etwa kleidete in seinem „Trattato dell'arte della pittura“ (1584) die Bedenken der Gelehrten gegen die weite Verbreitung der Architekturtheorie in die abfällige Bezeichnung Serlios als Vater von „più mazzacani architetti, che non haveva egli peli in barba“.⁹⁶

Die handschriftlichen Notizen beeinflussten den Druck. Ihnen gleichen in gedruckten Publikationen die kurzen Bemerkungen am Rand, die auf den Inhalt des Textes verweisen. Der Unterschied zwischen handschriftlichen und gedruckten Randnotizen besteht nur darin, dass Erstere gewöhnlich auf das verweisen, was den Leser besonders interessiert hat, während Letztere systematisch die Essenz des gesamten Textes markieren. Allmählich wurden in den Randvermerken der Drucke auch die Quellen genau nachgewiesen, und daraus entwickelten sich die Fussnoten.⁹⁷ Aus den in den Sommari gesammelten Exzerpten gingen Inhaltsverzeichnisse, Register und Indices im Druck hervor. Manchmal flossen auch kurze sachliche Kommentare in die gedruckten Notizen ein, so zum Beispiel in der Ausgabe von Baldassare Castigliones „Cortegiano“ von 1556 die Erklärung, dass die einführenden Bemerkungen den Prolog von Ciceros „Orator“ nachahmten.⁹⁸

Scamozzi hat seine Gewohnheit, Notizen in Bücher zu schreiben, auf die von ihm herausgegebenen Druckwerke übertragen. Sein Traktat ist ein Beispiel dafür, dass an den Rändern systematisch die Quellen genau nachgewiesen werden. Er sorgte dafür, dass zu Serlios Traktat und zu seinem eigenen nach dem Vorbild der Sommari ausführliche Indices im Druck erschienen. Im Index zu Serlio fügte er den Stichworten Kommentare hinzu, knappe Erklärungen und Beurteilungen von Serlios Angaben. Diese Kommentare gehören essenziell zu unserem Thema, weil ihr Stil und oft auch ihr Inhalt generell den Glossen gleichen, aber wir beschränken uns darauf, einige Beispiele zu zitieren, die sich

auf die oben behandelten Themen beziehen. Im Serlio-Index geht Scamozzi darauf ein, wie die Zuschauer im Theater nach ihren sozialen Rängen verteilt waren. Was die Identifizierung des Architekten, der den Arco dei Gavi signiert hat, mit dem Verfasser des Architekturtraktats betrifft, unterstützt er im Index Serlios Meinung, dass sie falsch sei: „Secondo lo Scamozzi è falso, et vedi il Filandro nelle annotationi che fa in Vitruvio.“⁹⁹ Unter dem Stichwort „Romani impararono da' Greci il vero edificare, ma alcuni di loro divennero licentiosi“ hält er Serlio seine Version der Entwicklung der Architektur entgegen, nach der die römischen Bauten aus der Zeit der guten Kaiser die der Griechen übertragen hätten: „secondo lo Sc. la buona architettura fu nell'ultimo della Republica & nel tempo de i buoni impera. prima non vi era il sapere & poi crebbe tanto il vitio, che otturò la strada alla ragione & oggidì per gli imperiti, pur hora levati dalle arti manuali, si fanno le cose licentiose molto più delle antiche“. Ebenso apodiktisch, wie er in seinen Glossen Serlios Ansicht widerspricht, dass man Vitruv unbedingt vertrauen müsse, wendet er sich im Index gegen die „Opinione del Serlio, che si debba prestar piena fede all'osservazioni di Bramante“ mit der Feststellung: „allo Scamozzi pare, che si debba osservare tutte le cose, che sono fatte con ragione & non all'autorità d'alcuno.“ Da spricht Scamozzi einen Gedanken an, der es nach wie vor verdient, als Grundpfeiler neuzeitlicher Wissenschaft herausgestellt zu werden.

Hubertus Günther
hubs.guenther@t-online.de

- ¹ Franco Barbieri, Vincenzo Scamozzi, Verona: La Cassa di Risparmio di Verona e Vicenza, 1952, S. 21–28; Vincenzo Scamozzi, 1548–1616, Franco Barbieri/Guido Beltramini (Hg.), Venedig: Marsilio, 2003, S. 3–9, 495–509. Inzwischen sind einige weitere Bücher aus der Bibliothek Scamozzis gefunden worden, die unten aufgeführt werden, zudem das Exemplar von Benedetto Varchi, Due lezioni, Florenz: Lorenzo Torrentino, 1549, in der Biblioteca Marciana: Charles, Davis, Traces of reading in an example of the due lezioni di M. Benedetto Varchi: Alfonso Cambi, Giorgio Vasari, Annibale Caro, and Michelangelo, in: Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag, Wolfgang Augustyn/Iris Lauterbach (Hg.), München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2010, S. 45–58, bes. S. 56 Anm. 8. Zum Vergleich mit den Bibliotheken anderer Architekten und venezianischer Patrizier cf. Louis Cellaura, La biblioteca di un architetto del Rinascimento: la raccolta di libri di Giovanni Antonio Rusconi, in: Arte Veneta 58, 2001, S. 224–237.
- ² Werner Oechslin, Premesse a una nuova lettura dell’Idea della Architettura Universale di Scamozzi, in: Vincenzo Scamozzi, L’Idea della Architettura Universale di Scamozzi, Reprint, Verona: Colpo di fulmine, 1997, S. XI–XXXVII; id., L’idea della architettura universale: Vincenzo Scamozzis Grundlegung einer Theorie der Architektur, RIHA Journal 0060, 13. Nov. 2012.
- ³ Hubertus Günther, Scamozzi il „cosmopolita“, in: Vincenzo Scamozzi Teorico Europeo, Franco Barbieri/Maria Elisa Avagnina/Paolo Sanvito (Hg.), Vicenza: ZEL Edizioni, 2016, S. 102–111.
- ⁴ Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Giovanni Orlandi (Hg.), Mailand: Polifilo 1966, S. 440–441 (übers. H.G.); id., Zehn Bücher über die Baukunst, Max Theuer (Hg.), Wien/Leipzig: Hugo Heller, 1912, S. 289–290.
- ⁵ Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, Corrado Maltese (Hg.), Mailand: Il Polifilo 1967, S. 489–490; Hubertus Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen: Ernst Wasmuth, 1988, S. 155–160.
- ⁶ Supplica al Consiglio dei Dieci 1506. Vincenzo Fontana, Fra’ Giovanni Giocondo architetto 1433 c. 1515, Vicenza: Neri Pozza 1988, S. 52–53.

- 7 Robert Darnton, *The kiss of Lamourette. Reflections in cultural history*, New York/London: Faber and Faber, 1990, S. 154–190 (First steps towards a history of reading); Roger Chartier, *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 1990; Helmut Zedelmaier, *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau, 1992; Anthony Grafton, *L'umanista come lettore*, in: *Storia della Lettura nel mondo occidentale*, Guglielmo Cavallo/Roger Chartier (Hg.), Rom/Bari: Laterza 1995, S. 199–242. Anthony Grafton, *Commerce with the classics: Ancient books and Renaissance readers*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997; Peter Burke, *A Social History of Knowledge*, Vol. 1, Cambridge: Polity Press 2000; *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Helmut Zedelmaier/Martin Mulsow (Hg.), Tübingen: M. Niemeyer, 2001; Heather J. Jackson, *Marginalia. Readers writing in books*, New Haven/London: Yale University Press, 2001; William H. Sherman, *Used books. Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- 8 Denys Hay, *Annalists and Historians. Western historiography from the 8th to the 18th centuries*, London: Methuen, 1977, S. 129–131.
- 9 Florian Neumann, *Jeremias Drexels Aurifodina und die Ars excerpendi bei den Jesuiten*, in: Zedelmaier/Mulsow 2001, *Praktiken der Gelehrsamkeit* (Anm. 7), S. 51–62.
- 10 Architekten berücksichtigt Lombardelli nicht eigens, aber er gibt wichtige Bücher zur Architektur an: Liste wichtiger Autoren von Traktaten, u.a. für Architektur: Vitruv, Daniele Barbaro, Leon Battista Alberti, Cosimo Bartoli, Pietro Cataneo.
- 11 James S. Ackerman, "Ars sine scientia nihil est": Gothic theory of architecture at the Cathedral of Milan, in: *The Art Bulletin* 31, 1949, 2, S. 84–111.
- 12 Oratio Lombardelli, *Della eccellenza*, Florenz: G. Marescotti, 1578, S. 103.
- 13 Sebastian Brant, *Das Narrenschyff*, Basel: [Johann Bergmann von Olpe], [1494], fol. 3v ("von unnützen Büchern"). Cf. auch die Kritik, die Liselotte von der Pfalz in einem Brief an René Descartes gegen diejenigen richtete, die Bücher sammeln, ohne sie zu lesen: René Descartes, *Der Briefwechsel mit Elisabeth von der Pfalz*, hrsg. von Isabelle Wienand, übers. von Olivier Ribordy u.a., Hamburg: Meiner, 2015, Einleitung, S. XIV.
- 14 "First reade, then marke, then practise that is good, / For without use, we drinke but Lethe flood"; Geoffrey Whitney, *A choice of emblems*, Leyden: Plantin, 1586, S. 171.
- 15 Johannes Trithemius, *De laude scriptorum*, Klaus Arnold (Hg.), Würzburg: Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte, 1973.
- 16 Aulus Gellius, *Noctes atticae, praefatio*; C. Plinius Caecilius Secundus, Epist. 3. 5. 10–17.
- 17 Guarino Veronese, *Epistolario*, Remigio Sabbadini (Hg.), Venedig: A Spese della Società, 1915–1919, Bd. 2, 1916, S. 270; Grafton 1995, *L'umanista* (Anm. 7), S. 222.
- 18 Michel de Montaigne, *Les essais*, Leyden: Jehan Doreau, 1602, S. 363.
- 19 Id., S. 363: "i'ay prien coutume depuis quelque temps, d'adiouster au bout de chasque liure (ie dis de ceux desquels ie ne me veux servir qu'une fois) le temps auquel i'ayachevé de le lire, & le iugement qu'i'en ay en gros." (übers. H. G.).
- 20 Vitruvio e Raffaello. Il "De architettura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate, Vincenzo Fontana/Paolo Morachiello (Hg.), Rom: Officina, 1975.
- 21 Vladimir Juřen, *Fra Giocondo et le début des études Vitruviennes en France*, in: *Rinascimento*, Ser. 2, 14, 1974/75, S. 101–115; Maria Teresa Sambin de Norcen, "Per leggere e capire" Vitruvio: *Fra Giocondo, Guillaume Budé e l'incunabolo Res V 318 della Bibliothèque Nationale de France*, in: Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario, Pierre Gros/Pier Nicola Pagliara (Hg.), Venedig: Marsilio, 2014, S. 111–120.
- 22 Francesco Benelli, *Secondo Fra Giocondo. Antonio da Sangallo il Giovane e l'edizione di Fra Giocondo del 1513 del Metropolitan Museum of Art di New York*, in: Gros/Pagliara 2014, *Fra Giocondo* (Anm. 21), S. 53–68.
- 23 Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Rom: Tipografia Regionale, [1959], S. 19–28, S. 395–

397. Pier Nicola Pagliara, Vitruvio da testo a canone, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 3, Salvatore Settimi (Hg.), Turin: G. Einaudi, 1986, S. 46–55; Benelli 2014, Secondo Fra Giocondo (Anm. 22).
- 24 In der Bibliothek von Wolbert Vroom, Amsterdam. Ich danke Wolbert Vroom für die Erlaubnis, die Glossen Scamozzis in seinem Exemplar zu lesen und zu fotografieren.
- 25 Oechslin 1997, Premesse (Anm. 2), S. 24–27; Barbieri/Beltramini 2003, Scamozzi (Anm. 1), S. 508–509, Kat. Nr. 80.
- 26 Vincenzo Scamozzi, *Idea della architettura universale*, Venedig: Expensis Auctoris, 1615, Teil 1, S. 4.
- 27 Id., Teil 1, S. 65–67.
- 28 Lucia Collavo, L'esemplare dell'edizione giuntina de "Le Vite" di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 29, 2005, S. 1–213.
- 29 Coll. G. Manfredi, Como.
- 30 Branco Mitrović/Vittoria Senes, Vincenzo Scamozzi's annotations to Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' *De architectura*, in: *Annali di Architettura* 14, 2002, S. 195–213.
- 31 Katherine Isard, Architectural Criticism in Late Sixteenth-Century Italy: Vincenzo Scamozzi's Annotations to Pietro Cataneo's *L'Architettura* (1567), in: *Annali di Architettura* 25, 2013, S. 135–154.
- 32 Hubertus Günther, Scamozzi kommentiert Serlio, in: RIHA Journal 0058, 13. Nov. 2012, Sonderausgabe Vincenzo Scamozzi: Lektüren eines gelehrten Architekten, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69766/65813> (17.7.2024); id., Serlio und Scamozzi: Wege der Architekturtheorie von Mittelitalien in die Republik Venedig, in: Architektur- und Ornamentgraphik der frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa, Sabine Frommel/Eckhard Leuschner (Hg.), Rom: Campisano, 2014, S. 189–203; id., Vincenzo Scamozzi comments on the architectural treatise of Sebastiano Serlio, in: *Annali di Architettura* 27, 2015, S. 47–60; id., Il valore delle glosse redatte da Scamozzi ai libri in suo possesso. L'esemplare dei libri del Serlio al Zentralinstitut für Kunstgeschichte a Monaco, in: Barbieri/Avagnina/Sanvitto 2016, Scamozzi Teorico (Anm. 3), S. 255–277. Allgemein zu Scamozzis Glos- sen Katherine Isard, Vincenzo Scamozzi in the World of Books in: *Annali di Architettura* 27, 2015, S. 31–46; id., The practice of theory in Vincenzo Scamozzi's annotated architecture books, Diss. Columbia University 2014.
- 33 Lombardelli 1578, *Della eccellenza* (Anm. 12), S. 68.
- 34 Mitrović/Senes 2002, Scamozzi's Annotations to Barbaro (Anm. 30), zu Barbaros Vitruv-Kommentar, fol. 506.
- 35 Angelo Fabrizi, Vincenzo Scamozzi e gli scrittori antichi: studio sui "Sommari" inediti, in: *Studi secenteschi* 17, 1976, S. 101–137.
- 36 Collavo 2005, *Le Vite* di Vasari (Anm. 28), S. 181.
- 37 Barbieri/Beltramini 2003, Scamozzi (Anm. 1), 2003, S. 506–507.
- 38 Lombardelli 1578, *Della eccellenza* (Anm. 12), S. 60.
- 39 Sebastiano Serlio, Sammelausgabe libri 1–5, Venedig: Nicolini da Sabbio/Marchio Sessa, 1551, lib. 3, S. 130–131.
- 40 Mitrović/Senes 2002, Scamozzi's Annotations to Barbaro (Anm. 30), zu Barbaro-Vitruvio, fol. 257.r.
- 41 Lombardelli 1578, *Della eccellenza* (Anm. 12), S. 103.
- 42 Isard 2013, Scamozzi's Annotations to Cataneo (Anm. 31), Appendix transcription of annotations: S. 121 Linie 27, S. 131 Linie 16.
- 43 Mitrović/Senes 2002, Scamozzi's Annotations to Barbaro (Anm. 30), zu Barbaros Vitruv-Kommentar, fol. 182, 184, 185; Günther 1988, Das Studium (Anm. 5), S. 99–103.
- 44 "Vitruvio ne parla nel 3 cap. 3, nel 4 cap. 7 e nel 5 cap. 9 et in questo luogo ne da anco l'altezza e Julio Polluce li nomina lib. 7 cap. 26 oltre à Pausania in molti luoghi."; Serlio 1551 (Anm. 39), Regole generali, fol. 6r. Im Index zur Serlio-Ed. 1584 heisst es: "† Piedestalli furono fatti da gli antichi alto secondo gli accidenti & bisogni 129.f. 31."
- 45 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 46.
- 46 Id., S. 46.
- 47 Id., S. 52.
- 48 Id., S. 68; zum Problem der Bezeichnungen der Säulenordnungen cf. Günther 1988, Das Studium (Anm. 5), S. 99.
- 49 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 72.
- 50 Hubertus Günther, Antike Bauten im Venezianischen Hoheitsbereich. Historische Einordnung und

- Bewertung in der Renaissance, Einfluss auf die Säulenlehre Palladios und Scamozzis, in: Eirene 48, 2012, S. 60–81.
- 51 Plinius, *Nat. hist.* 36. 177–179; Hubertus Günther, *Gli ordini architettonici: rinascità o invenzione?* Parte 2, in: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Marcello Fagiolo (Hg.), Rom: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, S. 272–310; id., *L'opera tuscanica di Antonio da Sangallo e di Andrea Palladio*, in: *Annali di Architettura* 29, 2017, S. 91–100.
- 52 Scamozzi 1615, *Idea* (Anm. 26), Teil 1, S. 54; Teil 2, S. 15. Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati [...]*, Venedig: Francesco de Franceschi/Johann Krüger, 1567, S. 193; Giovanni Cipriani, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Florenz: L. S. Olschki, 1980; Gabriele Morolli, "Vetus Etruria". Il mito degli Etruschi nella letteratura, architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann, Florenz: Alinea editrice, 1985.
- 53 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig: Domenico de' Franceschi, 1570, lib. 1, S. 19–21.
- 54 Scamozzi 1615, *Idea* (Anm. 26), Teil 2, S. 53–68.
- 55 F. Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna: A. Giaccarelli, 1550, fol. 413r.
- 56 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 78.
- 57 Hubertus Günther, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, in: *Fund-Stücke – Spuren-Suche*, Adriano Boschetti-Maradi u.a. (Hg.), Berlin: Akademie-Verlag, 2011, S. 494–517.
- 58 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 5.
- 59 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 46.
- 60 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 132 zum Arco dei Gavi, ähnlich S. 116 zum Trajansbogen in Benevento.
- 61 Scamozzi 1615, *Idea* (Anm. 26), Teil 2, S. 70.
- 62 Uffizi GDSU 981A: zum ionischen Gebälk: "Vitruvio è goffo"; Giovannoni 1959, Sangallo il Giovane (Anm. 23), S. 67.
- 63 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 46.
- 64 Scamozzi 1615, *Idea* (Anm. 26), Teil 1, S. 9, 55–57.
- 65 Mitrović/Senes 2002, Scamozzi's Annotations to Barbaro (Anm. 30), zu Barbaros Vitruv-Kommentar, fol. 124; Tommaso Temanza, Kopie der Glossen Scamozzis, Biblioteca del Seminario di Venezia, Ms. 388, int. 29; Barbieri/Beltramini 2003, Scamozzi (Anm. 1), S. 504, Anm. 14.
- 66 Isard 2013, Scamozzi's Annotations to Cataneo (Anm. 31), Appendix transcription of annotations: S. 111 Linie 1, S. 120 Linie 3.
- 67 Wolfgang Lippmann, *Frammenti del manoscritto inedito del IV libro dell'Idea della architettura universale: i due capitoli su teatri e anfiteatri*, in: Barbieri/Beltramini 2003, Scamozzi (Anm. 1), S. 479–487; id., *La conoscenza dell'Antico di Vincenzo Scamozzi*, in: *Annali di architettura* 27, 2015, S. 73–80.
- 68 Mitrović/Senes 2002, Scamozzi's Annotations to Barbaro (Anm. 30), zu Barbaros Vitruv-Kommentar, fol. 247, 249v, 257, 258v.
- 69 Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venedig: Francesco Ziletti, 1582, S. 8–22.
- 70 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 46.
- 71 Scamozzi 1615, *Idea* (Anm. 26), Teil 1, S. 62.
- 72 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 47.
- 73 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 66–67.
- 74 Isard 2013, Scamozzi's Annotations to Cataneo (Anm. 31), Appendix transcription of annotations: S. 126 Linie 21.
- 75 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Georg Siemens, 1893; zitiert von Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, 1981, S. 62–63.
- 76 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S. 68.
- 77 Lombardelli 1578, *Della eccellenza* (Anm. 12), S. 107.
- 78 Collavo 2005, *Le Vite di Vasari* (Anm. 28), S. 163, 179, 181, 187, 190, 235.
- 79 Id., S. 53, 60, 162, 184.
- 80 Julian, Brooks, Giorgio Vasari, Federico Zuccari e la biografia di Taddeo Zuccari, in: *Annali Aretini* 20, 2012, S. 149–156; Hélène Gaudin, *Les annotations de Federico Zuccari aux "Vies" de Giorgio Vasari: Divergences artistiques et rivalités personnelles*, in: *Art et Violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e Siècles* in Italie, France, Angleterre, Florence Ferran/Corinne Lucas-Fiorato, Paris: Desjonquères, 2012, S. 156–190, bes. S. 175, 177, 180–181, 183.
- 81 Heinrich Bodmer, *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568*, in: *Il Vasari. Rivista d'Arte di Studi Cinquecenteschi* 10, 1939, S. 89–128;

- Charles Dempsey, The Carracci Postille to Vasari's Lives, in: *The Art Bulletin* 68, 1986, S.72–76; Gli Scritti dei Carracci, Giovanna Perini (Hg.), Bologna: Nuova Alfa, 1990, S.158–165, bes. S.158–160, 163.
- 82 Vaughan Hart, Inigo Jones. The architect of kings, New Haven/ New York: Yale University Press, 2011, S.85–86; Howard Burns, Inigo Jones and Scamozzi, in: *Annali di Architettura* 18–19, 2006–2007, S.215–224; Andrew Hopkins, Palladio and Scamozzi drawings in England and their Talman marks, in: *Burlington Magazine* 157, 2015, S.172–180, bes. S.176–177.
- 83 Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S.68.
- 84 Serlio 1551 (Anm. 39), Regole generali, fol. 6iv.
- 85 Inigo Jones on Palladio: being the notes by Inigo Jones in the copy of "I quattro libri dell'Architettura" di Andrea Palladio 1601, Bruce Allsopp, New Castle: Oriel Press, 1970, S.11, für Palladio lib. 1, S.50.
- 86 Guillaume Philandrier, In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes, Rom: A. Dos-sena, 1544, S.137–138; Hubertus Günther, Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio, in: *Les traités d'architecture de la Renaissance, actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*, Jean Guillaume (Hg.), Paris: Picard, 1988, S.227–245, bes. S.228–230.
- 87 Plinius, Epist. 5. 3 (an Aristo).
- 88 Mitrović /Senes 2002, Scamozzi's Annotations to Barbaro (Anm. 30), zu Barbaros Vitruv-Kommentar, fol. 506.
- 89 Vasaris "Viten": Collavo 2005, Le Vite di Vasari (Anm. 28), S.187, 190; Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S.96; Barbaro 1567, Vitruv-Kommentar (Anm. 52), S.506.
- 90 Sabine Eiche, On the Dispersal of Cardinal Bembo's Collections, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27, 1983, S.353–359.
- 91 Tommaso Temanza, Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani che fiorivano nel secolo decimosesto, Venedig: Nella Stamperia Di C. Palese, 1778, Bd. 1, S.467–468; Wladimir Timofiewitsch, Das Testament Vincenzo Scamozzis vom 2. September 1602, in: *Bollettino del CISA A. Palladio* 7, 1965, Teil 2, S.316–328; Loredana Olivato Puppi, Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 133, 1974–1975, S.347–369; Hopkins 2015, Palladio and Scamozzi drawings (Anm. 82), S.176–177.
- 92 Edoardo Fumagalli, Due esemplari dell' "Hypnerotomachia Poliphili" di Francesco Colonna, in: *Aevum* 66.2, 1992, S.419–432; Dorothea Stichel, Reading the "Hypnerotomachia Poliphili" in the Cinquecento. Marginal notes in a copy at Modena, in: Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy, Acts of an International Conference, Venice and Florence, 14–17 June 1994, David S. Zeidberg (Hg.), Florenz: L. S. Olschki, 1998, S.217–236.
- 93 Temanza 1778, Vite (Anm. 91), Bd. 1, S.473–474; Barbieri/Beltramini 2003, Scamozzi (Anm. 1), S.504 Anm. 14: Ms. 388 int. 29 der Biblioteca del Seminario di Venezia.
- 94 Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, Giovanni Nencioni (Hg.), Florenz: Studio per edizioni scelte, 1998.
- 95 Giorgio Vasari, Le vite de più eccellenti architettori, pittori e scultori, Florenz: Lorenzo Torrentino, 1550, S.866.
- 96 Gio. Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, Mailand: Paolo Gottardo Pontio, 1584, S.407.
- 97 Michael Bernays, Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. Zur neueren und neuesten Litteraturgeschichte, Stuttgart: Behr, 1899, Bd. 4, S.253–347 (Zur Lehre von den Citaten und Noten); Anthony Grafton, The footnote: a curious history, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1997; Evelyn Eckstein, Fußnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft, Diss. Universität Stuttgart 2000, Münster/Hamburg/London: Lit, 2001.
- 98 Peter Burke, Die Geschicke des "Hofmann". Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemesenes Verhalten, Berlin: Wagenbach, 1996, S.56.
- 99 Cf. Serlio 1551 (Anm. 39), terzo libro, S.131; Philandrier 1544, Vitruv Annotationes (Anm. 86), S.137.