

# **Zeigen von *inventio***

Die figürlichen Stützen im *Œuvre de la diversité des termes*  
von Hugues Sambin

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der  
Universität Freiburg (CH) eingereicht von Marion Gartenmeister

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren  
Michele Bacci (1. Gutachter) und Hubertus Günther (2. Gutachter).

Freiburg, den 17. Februar 2016, Prof. Bernadette Charlier, Dekanin.





# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>7</b>
1.1	Gegenstand der Arbeit.....	7
1.2	Forschungsstand und einleitende Überlegungen.....	14
<b>2</b>	<b>Karyatiden .....</b>	<b>20</b>
2.1	Bestimmung und Herkunft bei Vitruv .....	21
2.2	Terminologie .....	29
2.2.1	Karyatide – Kore – Kanephore .....	30
2.2.2	Perser – Telamon – Atlant.....	36
2.2.3	Termen – Hermen .....	39
2.3	Die Karyatiden in den Vitruv-Editionen der Frühen Neuzeit .....	43
2.3.1	Die Edition von 1511 des Fra Giovanni Giocondo .....	45
2.3.2	Die Ausgabe des Cesare Cesariano von 1521 .....	46
2.3.3	Die Ausgabe von 1536 des Giovanni Battista Caporali .....	53
2.3.4	Der Vitruv-Kommentar des Guillaume Philandrier .....	55
2.3.5	Die französische Übersetzung des Jean Martin von 1547 .....	57
2.3.6	Der <i>Vitruvius Teutsch</i> von Walther Hermann Ryff.....	60
2.3.7	Daniele Barbaros Vitruv-Edition.....	65
2.4	Figurenstützen in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit .....	75
2.4.1	Italienische Architekturbücher.....	76
2.4.2	Die Figurenstütze in der Architekturtheorie Frankreichs .....	84
2.4.3	Die Figurenstütze nördlich der Alpen .....	95
2.4.4	Die figürliche Stütze in den theoretischen Schriften zur Kunst .....	101
2.5	Figürliche Stützen in der Renaissance.....	107
2.5.1	Einblattdrucke und Grafiksammlungen .....	108
2.5.1.1	Italienische und französische Druckgrafik .....	108
2.5.1.2	Hans Vredeman de Vries und Jacques Androuet Du Cerceau .....	120
2.5.2	Einige Überlegungen zu den Figurenstützen.....	133
2.5.2.1	Zusammenfassung der Bild- und Textanalyse .....	133
2.5.2.2	Aspekte der Figur als Teil der Stütze .....	138
<b>3</b>	<b>Hugues Sambin und die Figurenstützen .....</b>	<b>152</b>
3.1	Das <i>Œuvre de la diversité des termes</i> : Beschreibung und Analyse....	156
3.1.1	Das Frontispiz, die Widmung und das Lobgedicht .....	157
3.1.2	Zur Struktur des <i>Œuvre de la diversité des termes</i> .....	164
3.1.2.1	Die Bild-Text-Anordnung .....	164
3.1.2.2	Das <i>Œuvre de la diversité des termes</i> im Kontext zeitgenössischer Bücher zur Architektur.....	168
3.1.3	Zum Text .....	182

3.1.3.1 Aufnahme von Begriffen aus der Säulenlehre .....	184
3.1.3.2 Die Termen Sambins <i>à l'antique</i> .....	197
3.1.4 Zu den Holzschnitten.....	212
3.1.4.1 Die toskanischen Termen.....	221
3.1.4.2 Die dorischen Termen.....	228
3.1.4.3 Die ionischen Termen.....	238
3.1.4.4 Die korinthischen Termen.....	245
3.1.4.5 Die kompositen Termen.....	257
3.1.4.6 Die Termen der »Ordre composé«.....	266
3.1.5 Die Termen von Sambin und die Bildtradition .....	277
<b>3.2 Architekturtheoretische Leitgedanken im <i>Œuvre de la diversité des termes</i> .....</b>	<b>291</b>
3.2.1 Die Struktur und Funktion der Säulenordnungen im <i>Œuvre de la diversité des termes</i> .....	292
3.2.1.1 Merkmale und Präsentation der Säulenordnungen .....	293
3.2.1.2 Funktion und Zweck der Säulenordnungen .....	302
3.2.2 Das Zeigen von Erfindung.....	320
3.2.2.1 Die letzten drei Termenpaare im <i>Œuvre de la diversité des termes</i> .....	321
3.2.2.2 Das Erfinden von »nationalen« Säulen in der Frühen Neuzeit.....	332
3.2.2.3 Licentia: Ort der Erfindung.....	348
3.2.2.4 Die <i>inventio</i> im <i>Œuvre de la diversité des termes</i> .....	373
<b>3.3 Fazit und Ausblick .....</b>	<b>388</b>
<b>4 Anhang.....</b>	<b>392</b>
<b>4.1 Bibliografie .....</b>	<b>392</b>
4.1.1 Primärliteratur.....	392
4.1.2 Sekundärliteratur .....	401
<b>4.2 Abbildungen .....</b>	<b>432</b>
4.2.1 Abbildungsverzeichnis .....	488
4.2.2 Abbildungsnachweis .....	498

## Vorwort

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Frühjahr 2016 von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH) angenommen wurde. Michele Bacci sei hier an erster Stelle für seine Bereitschaft gedankt, meine Doktorarbeit zu betreuen. Er hat mich ermutigt, meinen eigenen Forschungsfragen und -interessen nachzugehen. Ebenfalls danke ich Hubertus Günther, der sich spontan erklärt hat, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Wichtige Anregungen verdankt die Arbeit Andreas Beyer, der zu Beginn das Interesse an Hugues Sambin in mir geweckt hat. Peter Kurmann danke ich dafür, dass er mich seit meiner Studienzeit stets gefördert hat. Wertvolle Hinweise habe ich auch von Georg Germann (†) und Andreas Tönnemann (†) erhalten, die leider beide den Abschluss der Arbeit nicht mehr erlebt haben. Für den kritischen Austausch und die lebhaften Diskussionen bin ich meinen Kolleginnen und Kollegen an den Universitäten Basel und Fribourg sowie den Mitgliedern der ersten Projektphase des NFS eikones (Universität Basel) und den Netzwerkerinnen und Netzwerkern des DFG-Forschungsnetzwerkes „Schnittstelle Bild. Architekturgeschichte und Bildkritik im Dialog“ sehr verbunden. Christoph Vogt danke ich für die sorgfältige Korrektur.

Susanne Störch Mehring danke ich für die motivierenden gemeinsamen »Schreibklausur-Zeiten« und ihren festen Glauben daran, dass dieses Projekt irgendwann abgeschlossen sein würde. Die wichtigste Person in dieser Zeit war jedoch Rolf Allemann. Er hat mich gestützt und mir den Freiraum geschaffen, den ich brauchte. Er war in dieser Zeit meine persönliche Stütze und hat am meisten Last mitgetragen.

Murten, Mai 2017



# 1 Einleitung

## 1.1 Gegenstand der Arbeit

Hugues Sambin veröffentlichte 1572 in Lyon ein schmales Buch mit dem Titel *Œuvre de la diversité des termes, dont on use en architecture, reduict en ordre*. Darin vereint Sambin 36 ganzseitige Holzschnitte von figürlichen Stützen (Abb. 1–41). Auf einer Doppelseite zeigt er jeweils eine männliche und eine weibliche Figurenstütze, die er auf der folgenden Doppelseite mit einem kurzen Text ergänzt. Die Paare strukturiert er nach den fünf Säulenordnungen und einer weiteren, von ihm erfundenen Gruppe.

Zu Beginn des Buches erwachsen die stützenden Figuren aus einem Stein und werden zunehmend menschlicher. Spannungsvoll und abwechslungsreich inszenieren sie den Gegensatz zwischen architektonischer Stütze und Mensch, zwischen lebendig und leblos, zwischen natürlich und künstlich immer wieder neu. Am Wendepunkt, in der Mitte des Buches, spaltet sich der Oberkörper einer Figurenstütze: Zwei Köpfe, ein männlicher und ein weiblicher, tragen hier das Gebälk (Abb. 23). Damit öffnet sich für die folgenden Paare eine neue Bildwelt, in der die figürlichen Stützen mit Tieren, Pflanzen, mythologischen Wesen und Gegenständen verschmelzen. Die Figuren, bevölkert von einzelnen Objekten und Wesen, verwandeln sich zu einer Assemblage aus Dekor und Symbolen. Sie verselbstständigen sich, zerfallen in ihre Bestandteile und werden selbst zum Ornament, regiert von Überfülle, Übertreibung und Masslosigkeit. Mit allen Mitteln der Überredung und Suggestion versuchen die weiblichen und männlichen Wesen ihre tragende Funktion zu verschleiern, ja aufzulösen. Trotz allem gelingt es ihnen nicht, aus ihrer Gefangenschaft als Stütze, dem Eingezwängtsein zwischen Basis und Gebälk, auszubrechen.

Dem Hauptteil mit den achtzehn Termpaaren und den kurzen Legenden gehen das Frontispiz, eine kurze Einleitung und das Widmungsgedicht von Etienne Tabourot voraus. Die Form und der Aufbau des *Œuvre de la diversité des termes* erinnern an die reich bebilderten Architekturbücher der Renaissance, wie beispielsweise das vierte Buch, die *Regole generali*, des Sebastiano Serlio oder das Säulenbuch des Hans Blum. Sambin wählte im Unterschied zu Serlio und Blum aber nicht die Säulen und die Säulenordnungen als Gegenstand seines Buches, sondern die mit den Säulen verwandten Figurenstützen. Bemerkenswert dabei ist, dass Sambin die Säulen nicht integriert, obwohl sie das bestimmende Thema der Architekturtraktate und -bücher zu dieser Zeit waren. Weitaus erstaunlicher hingegen ist, dass die figürlichen Stützen ihrerseits in diesen Abhandlungen kaum oder wenn überhaupt nur beiläufig erwähnt werden. Dies hatte zur Folge, dass die Figurenstützen auch nicht in die Säulenlehre aufgenommen wurden. Somit ist das *Œuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin die erste eigenständige Abhandlung in Wort und Bild über die figürlichen Stützen.

Trotz dieser Besonderheit und Einzigartigkeit fehlt bis heute eine ausführliche Untersuchung und Würdigung des Buches als Ganzes. Weder die Forschungen zu Sambin selbst noch die Forschung zur Architekturtheorie der Frühen Neuzeit haben sich eingehend mit dem Buch oder dem Inhalt beschäftigt.<sup>1</sup> Obwohl das *Œuvre de la diversité des termes* seit einigen Jahren von verschiedenen Bibliotheken digitalisiert wurde und somit online verfügbar ist,<sup>2</sup> gehen die Erwähnungen kaum über Randbemerkungen hinaus. Oft wird das Werk als Beispiel für die manieristische Erfindungskraft und Überschreitung der Grenzen hin zum Grotesken und Fantastischen angeführt.<sup>3</sup> Ausschlaggebend für dieses Forschungsdefizit dürften erstens die schwierige Einordnung des Buches in das Gesamtwerk von Sambin sein, zweitens die Position der Figurenstützen in der Architekturtheorie zur Zeit Sambins, drittens die kaum vorhandene aktuelle Forschung zu den figürlichen Stützen sowie viertens die Aussenseiterrolle von Sambins Buch innerhalb der Architekturbücher der Renaissance. Um dies zu verdeutlichen, werden die Aspekte im Folgenden kurz skizziert.

Hugues Sambin war in verschiedenen künstlerischen Bereichen tätig, das *Œuvre de la diversité des termes* ist aber sein einziges Architekturbuch. Nicht nur aus diesem Grund ist das Buch schwierig in sein Schaffen einzuordnen, sondern auch, weil das Gesamtwerk selbst schwer fassbar ist. Nur sehr wenige Werke können Sambin sicher zugeschrieben oder dank Dokumenten mit ihm in Verbindung gebracht werden. Der lokalen Forschung ist es zu verdanken, dass die Quellen zum Leben von Sambin zusammengestellt und kritisch begutachtet wurden, sodass heute sein Lebensweg fast lückenlos nachgezeichnet werden kann.<sup>4</sup> Diese Quellen werden mit neuen Funden fortlaufend ergänzt: zum Beispiel ist 2013 auf dem Kunstmarkt eine Visierung aufgetaucht, die einen Vertrag zwischen Sambin und Jean Fleutelot über eine Holzverkleidung bestimmt (Abb. 42).<sup>5</sup> Gleichwohl werden hier die wichtigsten Stationen seines Lebens umrissen. Hugues Sambin wurde um 1520<sup>6</sup> in Gray in der Franche-Comté als Sohn eines Schreinermeisters geboren. In der Werkstatt seines Vaters dürfte er auch sein Handwerk erlernt haben. Tief beeindruckt war Sambin

<sup>1</sup> Zum Forschungsstand siehe Kapitel 1.2 dieser Arbeit.

<sup>2</sup> So haben unter anderem die Staatsbibliothek München, die Universität Tours oder die Bibliothèque nationale de France das Traktat online veröffentlicht. München Bayerische Staatsbibliothek online: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00009991/image\\_1](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00009991/image_1), Zuletzt geprüft am: 22.05.2015. Universität Tours: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/index.asp>, Zuletzt geprüft am: 22.05.2015.

<sup>3</sup> « Ce faisant, le traité de Sambin est très révélateur des pulsions contradictoires qui animent les créateurs de la Renaissance. » PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 109; »One example of this new degree of monstrosity in architectural thought is a book by Hugues Sambin: *De la diversité des termes*, Lyon, 1572.« HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 135.

<sup>4</sup> BARRAL u. a., *Hugues Sambin*, 1989; GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982. Eine detaillierte Übersicht über die Forschung folgt in Kapitel 1.2.

<sup>5</sup> Siehe dazu der Beitrag von Gulczynski im Auktionskatalog: *Aguettes Haute Epoque*. Première vente, Auktionskatalog, Paris 15.03.2013, o. O. 2013. S. 126–129. Die Visierung befindet sich heute im Victoria & Albert Museum in London.

<sup>6</sup> Das Geburtsdatum und der Geburtsort konnten mit keiner Urkunde belegt werden, jedoch hat die Forschung diese Angaben glaubhaft rekonstruieren können: GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982; BARRAL u. a., *Hugues Sambin*, 1989.

von der Kunst am königlichen Hof von Fontainebleau, wo er 1544 gearbeitet hat.<sup>7</sup> Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, haben vor allem die überreiche Ornamentik und die Motivfülle der Galerie Franz 1. (Abb. 191 und 192) sowie die *Grotte des Pins* (Abb. 194) ihre Spuren im Schaffen von Sambin hinterlassen. Drei Jahre später liess er sich in Dijon nieder, wo er die Tochter des Schreinermeisters Jean Boudrillet heiratete, in dessen Atelier er beschäftigt war. Seinen Meistertitel erhielt er 1549 und war von da an auch als Gutachter tätig. 1557 wurde er Teilhaber der gut gehenden Werkstatt Boudrillets und 1563 wird er in den Dokumenten als alleiniger Leiter genannt. Zwischen 1568 und 1574 ist Sambin nicht mehr in Dijon fassbar. Eine Vertreibung aus der Stadt aufgrund seiner Beziehungen zu den Hugenotten – seine Frau gehörte ihnen an – ist eine Vermutung. Die Forschung konnte bisher keine vollständige Darstellung dieser kurzen Zeitspanne liefern. Jedoch geht man davon aus, dass Sambin zu dieser Zeit auf Schloss Pagny in der Obhut des Léonor Chabot weilte und dort auch das *Œuvre de la diversité des termes* anfertigte, das dem Schlossherrn gewidmet ist. Gulczynski vermutet, dass Sambin kurz nach dem Erscheinen des Buches nach Luxemburg reiste, um dort für den Grafen Peter Ernst von Mansfeld Termen (Abb. 56 und 57) für dessen Schlossgarten zu schaffen. Schriftliche Quellen, die diesen Aufenthalt bezeugen, wurden bisher allerdings nicht gefunden.<sup>8</sup> 1574 kehrte Sambin nach Dijon zurück, wo er den Einzug für den Duc de Mayenne gestaltete und organisierte. Davon zeugt eine Radierung der Ehrensäule für diesen Festzug (Abb. 45). Von diesem Zeitpunkt an erhielt Sambin wieder Aufträge von wohlhabenden Bürgern in Dijon, aber auch von der Stadt selbst, wie beispielsweise die Ausstattung des Justizpalastes. Sambin starb schliesslich 1602 in Dijon.

Basierend auf den Quellen und Dokumenten lassen sich die Fähigkeiten und Aufgaben von Hugues Sambin näher bestimmen. Sie bezeugen, dass er nicht nur als Möbelschreiner und Gestalter von Herrschereinzügen tätig war, sondern auch als Architekt, Dekorateur, Militärarchitekt, Ingenieur und Gutachter wirkte. Zwar sind viele Aufträge aus den Quellen bekannt, aber leider können diese nur in seltenen Fällen mit den erhaltenen Werken Sambins in Verbindung gebracht werden. Am plausibelsten gelingen die Zuschreibungen mit den erhaltenen Bauten oder den architekturgebundenen Kunstwerken, wie beispielsweise der Türe des Justizpalastes von Dijon. Bei solchen Aufträgen besteht die Herausforderung der Forschung darin, die berufliche Funktion Sambins genau zu bestimmen: War er ausführender

<sup>7</sup> Den Aufenthalt konnte Grodecki dank einer Rechnung nachweisen: GRODECKI, *Notes et documents I*, 1976–1977, S. 214; BOUDON u. a., *Le Château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV*, 1998.

<sup>8</sup> Allerdings sind zwei Termen des Gartens erhalten, die eine sehr hohe Ähnlichkeit mit einem Termenpaar aus dem *Œuvre de la diversité des termes* aufweisen: GULCZYNSKI, *La conception*, 2001. Gegenteiliger Meinung sind: SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991; CHÉDEAU, *Rezension von: Hugues Sambin, Ausst.-Kat. 2001, 2007*; JONGE, *The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg)*, 2006/2007. Auf die Termen in Luxemburg wird im Kapitel 3.1.4.2 speziell eingegangen. Zur Ergänzung sei hier erwähnt, dass die ältere Forschung während dieser Jahre einen Italienbesuch vermutet hat. Die Zeichnungen, die einen Italienaufenthalt hätten bestätigen können, werden von der neueren Forschung aber nicht mehr Sambin zugeschrieben: KULAWIK, *Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (HDZ 4151) der Kunstbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz*, 2002. Zum Italienaufenthalt siehe Kapitel 3.1.3.2.

Bauleiter, Entwerfer oder war er vielmehr Organisator? Im Fall der Fassade des *Hôtel de Ville* in Besançon (Abb. 53), für die Sambin nachweislich die Entwürfe und Pläne gezeichnet hat, ist anzunehmen, dass für die Ausführung andere Handwerker verantwortlich waren.<sup>9</sup> Neben Architektur zählen auch Möbel, Zeichnungen und Grafiken zu Sambins Werken. Die Zeichnungen und Grafiken können ihm anhand einzelner Signaturen und Monogramme mit hoher Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden (Abb. 52). Demgegenüber ist kein einziges Möbel signiert oder kann mittels Dokumenten Sambin eindeutig zugeordnet werden. Dieses heterogene und facettenreiche Gesamtwerk wurde 1989 in einer Ausstellung im Musée des Beaux-Arts in Dijon überzeugend eingegrenzt und bestimmt. Basierend auf den Ergebnissen dieser Ausstellung hat man die künstlerische Tätigkeit von Sambin präzisieren können und ihn in der Ausstellung von 2001 treffend als »Créateur«<sup>10</sup> bezeichnet. Allerdings fand das *Œuvre de la diversité des termes* in beiden Ausstellungen wenig Aufmerksamkeit, obwohl es das künstlerische Potenzial und die Kreativität von Sambin bekräftigt und zur Schau stellt. Daher ist es notwendig, dass dem Buch mehr Bedeutung geschenkt wird. Die vorliegende Untersuchung holt dies nach, indem sie eine detaillierte Beschreibung und Analyse des Druckwerks liefert. Dabei ist es das Ziel, sowohl Aufschluss über Sambins Verständnis von Architektur zu geben als auch die Rolle des *Œuvre de la diversité des termes* im Erfindungsprozess bei Sambin zu reflektieren und zu erfassen. Die Ergebnisse schaffen darüber hinaus eine Grundlage für weiterführende Forschungen, die den Schaffensprozess oder das Gesamtwerk Sambins deutlicher konturieren und verstehen möchten. Die Arbeit möchte insbesondere Impulse für die Verknüpfung der Baukunst mit den bildenden Künsten geben. Angestrebt wird weiter, das Gesamtbild des Schaffens von Sambin durch die vertiefte Beschäftigung eines einzelnen Werkes zu erweitern und zu differenzieren. Hingegen kann es nicht darum gehen, das Gesamtwerk durch Zu- oder Abschreibungen neu zu definieren. Hierfür fehlt einerseits die Grundlage der technischen Analysen, die vor allem für die Möbel eine Zuschreibung ohne alleinige Stilanalyse ermöglichen würde, und andererseits würde eine Neubestimmung des Gesamtwerkes von Sambin als solches nur wenig über den Erfindungsprozess aussagen und auch die Bedeutung des *Œuvre de la diversité des termes* nicht erfassen können.

Die zweite Fragestellung betrifft die Einordnung von Sambins Buch innerhalb der Architekturbücher der Renaissance. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts ist eine Vielzahl von Architekturtraktaten, Vorlagen- und Säulenbüchern erschienen, die als Hauptgegenstand die Säulen und die Säulenordnungen haben. Auf den ersten Blick scheint sich Sambins Buch gut in diese Reihe einzufügen, da die Termenpaare nach den Ordnungen gegliedert sind. Es fällt jedoch auf, dass Sambin die Säule selbst weglässt und sich somit nicht am Diskurs der Säulenlehre beteiligt, obgleich diese zu Sambins Zeit bestimmend war. Desgleichen ist festzustellen, dass die Architekturbücher vor dem *Œuvre de la diversité des termes* die figürliche Stütze kaum berücksichtigen und in

<sup>9</sup> JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007.

<sup>10</sup> So betitelte die Ausstellung von 2001 in Ecoeu Sambin: ERLANDE-BRANDENBURG u. a., *Hugues Sambin*, 2001.



keinem Fall ausführlich besprechen; dies, obwohl sie mit der Säule verwandt ist und von Vitruv selbst behandelt wird. Irritierend an dieser Nichtbeachtung ist der Umstand, dass in den damals verfügbaren Vitruv-Editionen und -Übersetzungen die Karyatiden und Perser nicht nur mit Illustrationen verdeutlicht, sondern auch in den zeitgenössischen Kommentaren erörtert werden. Die Zurückhaltung der Architekturtheorie gegenüber den figürlichen Stützen ist auch in der monumentalen Baukunst bemerkbar, wo frei stehende figürliche Stützen in dieser Zeit selten sind (vergleiche Abb. 195). Im Gegensatz dazu werden sie in der Kleinarchitektur oft verwendet, aber auch als architektonisches Gliederungselement (zum Beispiel am Heidelberger Schloss (Abb. 204) oder am Palazzo Valmarana in Vicenza (Abb. 204)) oder als illusionistisches Stützelement (zum Beispiel in der *Stanza di Eliodoro* von Raffael) werden sie in dieser Zeit gerne eingesetzt. Für die Verbreitung der Figurenstützen war darüber hinaus hauptsächlich die Druckgrafik verantwortlich. Ungeachtet dessen fehlt eine frühneuzeitliche Theorie der figürlichen Stütze, wie sie für die Säulen erarbeitet wurde. Die einzigen ausführlichen theoretischen Äusserungen, vor dem Erscheinen des Buches von Sambin, stammen von Vitruv und seinen Kommentatoren sowie einzelnen Ausnahmen. Bereits jetzt wird deutlich, dass die Figurenstütze in ihrer Bestimmung etwas hat, was sie von den Säulen unterscheidet und dazu führte, dass sie nicht in die Säulenlehre aufgenommen wurde. Wie in dieser Studie erarbeitet wird, liegt die Ursache dafür weniger in der Tatsache, dass Vitruv die figürliche Stütze nicht mit den Säulengenera zusammen erörtert hat, als vielmehr im ambivalenten Charakter der Figurenstütze selbst, der an dieser Stelle heuristisch als bildlicher Widerspruch bezeichnet wird. Der Widerspruch besteht in einem doppelten Zeigegestus der Stützfigur, der bisher nur unzulänglich als Gegensatz zwischen ornamentaler und architektonischer Funktion beschrieben wurde. Die figürliche Stütze ist ein tektonisches Element, das die Aufgabe hat, eine Last zu tragen. Die Figur selbst bringt dieses Lasttragen in vielen Fällen visuell nicht zum Ausdruck, oder auf eine Weise, die den Betrachter befürchten lässt, dass die Figur unter der Last einstürzen werde. Folglich bricht die Figur bildlich mit ihrer Aufgabe. Die figürliche Stütze zeigt visuell ihre tektonische Funktion nur ungenügend. Darüber hinaus überschreitet sie die Grenze zwischen den tektonischen, abstrahierten Architekturelementen und der figürlichen Skulptur. Diese Andeutungen über die verschiedenen Aspekte, die in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit mit der Figurenstütze verbunden waren, werden in der Arbeit vertieft.

Warum wählte Hugues Sambin dennoch die Figurenstütze? Was hat ihn an dieser fasziniert? Diese Fragen können nicht zufriedenstellend beantwortet werden, ohne den oben kurz umrissenen ambivalenten Charakter der figürlichen Stütze genauer zu beschreiben und ihre Einbindung in die Architekturtheorie zu erörtern. Da sich die Forschung und im Besonderen die Renaissanceforschung bisher kaum mit diesem Architekturelement auseinandergesetzt hat, ist es nötig, die Eigenschaften und Definition der Figurenstütze überblickshaft darzustellen. Obwohl eine Geschichte der Karyatide in der Renaissance fehlt, kann eine solche in dieser Untersuchung nicht erfolgen. Die theoretische Erfassung der figürlichen Stütze dient im Speziellen als Grundlage für die Interpretation des *Œuvre de la diversité des termes*.

Die Entscheidung Sambins, sich mit den figürlichen Stützen zu beschäftigen, ist bezeichnend und erlaubt es, nicht nur Rückschlüsse über sein Verständnis von Architektur und Ornamentik sowie über seinen Erfindungsprozess zu ziehen, sondern vermag darüber hinaus auch Einblicke in die Verwendungsweise und Einordnung dieses Architekturelementes in der Frühen Neuzeit zu geben.

Als dritte Fragestellung ist die unbestimmte Form und Funktion des *Œuvre de la diversité des termes* zu erörtern. Es handelt sich um ein in sich geschlossenes Buch mit den Merkmalen eines Traktates: Frontispiz, Widmung und Hauptteil. Der Text knüpft durch die Strukturierung nach den Säulenordnungen formal an die Architekturtheorie der Zeit an. Dennoch erfolgt keine vertiefte Auseinandersetzung mit der Säulenlehre. Das Buch zählt daher weder zu den Säulenbüchern noch zu den theoretischen Architekturtraktaten. Es ist aber auch kein reines Vorlagenwerk oder Musterbuch, da weder Proportionen oder Grössenangaben vermerkt sind noch der Verwendungszweck ausführlich behandelt wird. Demzufolge ist es lohnenswert zu ermitteln, was das Buch von den zeitgenössischen Architekturbüchern unterscheidet oder was es mit diesen gemeinsam hat. Zu diesem Zweck werden einerseits die Stichsammlungen und Vitruv-Illustrationen, die dem *Œuvre de la diversité des termes* vorausgehen, betrachtet, und andererseits wird der Aufbau des Druckwerks erläutert und mit anderen Architekturbüchern verglichen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Erfassung der Organisations- und Bildstrukturen, die den Seh- und Leseprozess lenken. Dies erlaubt es, Rückschlüsse auf den Zweck des Buches und die Absicht Sambins zu formulieren.

Das Hauptziel der Untersuchung ist es, das *Œuvre de la diversité des termes* von Sambin als Ganzes zu beschreiben und zu analysieren. Weiter erfolgt eine Kontextualisierung des Buches innerhalb der Architekturbücher der Frühen Neuzeit. Dabei kommt dem Gegenstand des Buches, der figürlichen Stütze, eine entscheidende Rolle zu. In diesem Zusammenhang verfolgt die Arbeit das Ziel, dieses Architekturelement zu konkretisieren und zu definieren. Die Aufarbeitung beleuchtet so erstens ein vernachlässigtes Kunstwerk neu und zweitens ermöglicht es, den kreativen Erfindungsprozess bei Sambin präziser zu beschreiben. Zusätzlich werden die Forschungen zur Architekturtheorie der Renaissance, vor allem zu der Säulenlehre, durch einen neu erarbeiteten Bereich erweitert. Ferner zeigt die Untersuchung mittels einer detaillierten Beschreibung des dargestellten Erfindungsprozesses exemplarisch auf, wie ein antikes Architekturelement im 16. Jahrhundert den neuen Anforderungen angepasst und verändert werden konnte. Und zum Schluss wird eine alternative Nutzung des *Œuvre de la diversité des termes* vorgestellt.

Der Untersuchungsgegenstand bringt es mit sich, dass zwischen den Gattungen fließend hin und her gewechselt wird. Die Darstellungsweise und der Einsatz von Architekturelementen ausserhalb der Baukunst spielen in der Analyse argumentativ eine wichtige Rolle. Es wird daher von der Prämisse ausgegangen, dass architektonische Eigenschaften von einzelnen Architekturelementen auch in anderen Medien erkennbar und weiterhin bestimmend sind. Das heisst, dass auch die dekorative, gemalte oder fingierte Baukunst die spezifische Konstruktionsweise von

Architektur zeigt. Methodisch gesehen hat sich der neutrale Begriff der Deixis als sehr hilfreich erwiesen, diese Strukturen unabhängig von ihrer Erscheinungsweise zu beschreiben. Der Begriff des Zeigens wird auch in der aktuellen Debatte über den Bildbegriff diskutiert.<sup>11</sup> Es wird hier aber nicht darauf abgezielt, Architektur als Bild zu definieren, was lediglich zu einer zusätzlichen Erweiterung des Bildbegriffes führen würde. Hingegen wird die Absicht verfolgt, mittels des Dokumentierens analoger Strukturen des Zeigens in der Architektur einen Anknüpfungspunkt für die Integration der Architektur in den Bilddiskurs zu ermöglichen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei grössere Teile. Der erste Teil widmet sich der Theorie der figürlichen Stützen und legt so die Grundlage für die im zweiten Teil folgende Untersuchung des *Ceuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin.

Als Erstes folgt innerhalb dieser Einleitung ein Überblick über die Forschungen zu Hugues Sambin und den figürlichen Stützen. Daran schliesst sich der erste Teil an, der das Ziel verfolgt, die Bestimmung und Funktion der Figurenstützen zu beschreiben und zu erfassen sowie die Skepsis der Architekturtheorie gegenüber diesem Architekturglied zu skizzieren. Zunächst wird im ersten Kapitel die theoretische Grundlage der figürlichen Stützen bei Vitruv untersucht. Im zweiten Kapitel werden die Begrifflichkeiten geklärt. Darauf aufbauend werden die Vitruv-Ausgaben und -Übersetzungen angeschaut und besprochen. Ergänzend dazu werden anschliessend die wenigen Positionen zu den Figurenstützen in der Architekturtheorie der Renaissance zusammengestellt und erläutert. Zum Schluss des ersten Teils wird der Versuch unternommen, die Zurückhaltung der Architekturtheorie gegenüber den figürlichen Stützen zu klären und zu deuten. Der Synthese vorausgehend wird zunächst als Gegenpol die bildliche Verbreitung der Figurenstützen in der Grafik erfasst. Die Ergebnisse zusammenfassend wird schliesslich die Grenzposition der Figurenstütze – zwischen Architektur und Skulptur – hergeleitet und begründet.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit dem *Ceuvre de la diversité des termes* und der Erfindungstheorie. Ziel ist es, erstens eine ganzheitliche Beschreibung, Wertschätzung und Einordnung innerhalb der Architekturbücher vorzunehmen und zweitens zu skizzieren, wie Sambin die Figurenstützen präsentiert und welche Absichten er mit dem Buch verfolgen haben könnte. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem Buch und seiner Einordnung. Zunächst wird im ersten Unterkapitel der Aufbau und Inhalt des Buches analysiert. Darin wird sowohl der Text gelesen und gedeutet als auch die Termpaare einzeln ausführlich beschrieben. Dabei wird besonders auf die Struktur der Säulenordnung, aber auch auf die Präsentationsweise der Termpaare Wert gelegt. In einem nächsten Schritt wird aufbauend auf den Ergebnissen der Einordnung und Beschreibung der architekturtheoretische Leitgedanke – die *inventio* – des *Ceuvre de la diversité des termes* erfasst und gedeutet. Hierfür werden *inventio*-Konzepte der Architekturtheorie als Vergleich herangezogen, darunter zum Beispiel die Erfindung von neuen Säulenarten oder die *licentia* als Grenzbereich des *decorum*. Obwohl Sambin diese Begriffe in den Begleittexten nicht

---

<sup>11</sup> Vgl. BOEHM u. a., *Zeigen*, 2010; GFREREIS und LEPPER, *Deixis*, 2007; MERSCH, *Was sich zeigt*, 2002.

verwendet, wird die Untersuchung zeigen, dass das Buch als Ergebnis des Erfindungsprozesses und gleichzeitig als Aneignung und Anwendung der Erfindung auf diesen *inventio* Konzepten basiert.

## 1.2 Forschungsstand und einleitende Überlegungen

Die Untersuchung konzentriert sich auf zwei grosse Themenkomplexe: erstens die Aufarbeitung der architekturtheoretischen Erfassung der figürlichen Stützen in der Renaissance und zweitens die Analyse des ersten gebundenen Architekturbuches der Frühen Neuzeit, das sich ausschliesslich den Figurenstützen widmet: das *Œuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin. Beide Themen sind Phänomene, die in der Forschung viele Lücken aufweisen. Die folgende Zusammenstellung der wichtigsten Forschungsergebnisse schafft nicht nur einen Überblick über die Grundlagen und verschiedenen methodischen Ansätze, sondern zeigt auch auf, in welchen Bereichen neue Erkenntnisse zu erwarten sind.

Die Forschungen zu den Figurenstützen können grob in zwei Gruppen aufgeteilt werden. Die erste Gruppe beschäftigt sich mit den antiken figürlichen Stützen und in diesem Zusammenhang hauptsächlich mit der Interpretation der Karyatiden- und Perser-Passage bei Vitruv.<sup>12</sup> Die Untersuchungen konzentrieren sich hier auf die Frage, wie die Textpassage mit den Koren am Erechtheion des Parthenon (Abb. 63) zusammengebracht werden können. Die materiellen Reste der antiken figürlichen Stützen wurden in Überblickswerken aufgearbeitet und systematisiert.<sup>13</sup> Aus diesen Untersuchungen fällt die Abhandlung von Schmidt heraus, die im Abschlusskapitel die Entwicklung der Figurenstütze in der Neuzeit grob skizziert.<sup>14</sup> Die zweite Gruppe befasst sich mit dem Phänomen der Figurenstützen ab dem 16. Jahrhundert, die mit unterschiedlichen Herangehensweisen das Phänomen zu erfassen versuchen. Zunächst ist festzuhalten, dass die figürlichen Stützen in den letzten Jahren insbesondere in der französischen Forschung wieder vermehrt Gegenstand von Analysen sind. Hier treten die Forschungen von Pascal Julien hervor. Ausgehend von den Objekten in Toulouse verfolgt er in seinen neueren Annäherungen einen ganzheitlichen Ansatz und plädiert vor allem dafür, die verschiedenen Formen von figürlichen Stützen gemeinsam zu untersuchen.<sup>15</sup> Dies ist einerseits ein lohnender Ansatz, weil dadurch verschiedene Aspekte miteinander verglichen werden können,

<sup>12</sup> GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009; LESK, »Caryatides probantur inter pauca operum«, 2007; MYLONAS SHEAR, *Maidens in Greek Architecture*, 1999; SCHOLL, *Die Korenballe des Erechtheion auf der Akropolis*, 1998; ROWLAND, *Review: The Dancing Column*, 1997; VICKERS, *Persepolis, Vitruvius and the Erechtheum Caryatids*, 1985; PLOMMER, *Vitruvius and the Origin of Caryatids*, 1979; PICARD, *Vitruve et le Portique des Perses à Sparte*, 1935; HOMOLLE, *L'origine des Caryatides*, 1917.

<sup>13</sup> SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982; CONGDON, *Caryatid Mirrors of Ancient Greece*, 1981; SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977; HARL-SCHALLER, *Stützfiguren in der griechischen Kunst*, 1973; SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973.

<sup>14</sup> SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 137–157.

<sup>15</sup> JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013; JULIEN, *La sculpture toulousaine de la Renaissance*, 2011; JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009.

andererseits aber ist Julien oft zu wenig differenzierend und verpasst es so, Sinn- und Bildstrukturen aufzunehmen und weiterzudenken. Die Folge ist, dass das Phänomen der figürlichen Stützen nicht in ihrer ganzen Komplexität erfasst wird. Julien versucht das Phänomen hauptsächlich aus einer anthropologischen Perspektive zu erklären und lokalisiert wichtige Problemfelder, wie die Beziehung zwischen Architektur und Skulptur oder die architekturtheoretische Einbindung. Leider bleiben diese Fragestellungen im Rahmen von Aufsätzen nur grob skizziert. Allerdings ist das grösste Versäumnis von Julien, dass er sämtliche deutschsprachige Literatur ignoriert. Dies hat zur Folge, dass er weder die älteren wichtigen Überblicke, wie zum Beispiel von Schmidt<sup>16</sup>, noch die neueren Ansätze in seine Überlegungen integriert. In diesem Zusammenhang ist in erster Linie der Aufsatz von Büttner zu nennen, der grundlegend die wichtigsten Quellen der Architekturtheorie neben Vitruv zusammenstellt und erstmals die Ablehnung der Figurenstützen in der Architekturtheorie diskutiert.<sup>17</sup> Darüber hinaus nimmt Julien die äusserst überzeugenden Überlegungen von Philipp zur Beziehung Architektur–Skulptur nicht auf,<sup>18</sup> obwohl er das Problemfeld erkennt. Weiter hat der Aufsatz von Frommel neue Perspektiven eröffnet. Sie untersucht die Figurenstützen am königlichen Hof und deren Rolle bei der Antikenrezeption.<sup>19</sup> Lanciert wurde diese Fragestellung insbesondere von den neueren Deutungen zu den Karyatiden von Jean Goujon im Louvre (Abb. 195).<sup>20</sup>

Ein weiterer grosser Bereich der Forschung konzentriert sich im Anschluss an die archäologischen Recherchen auf die Interpretation der Vitruv-Textstelle der Karyatiden und Perser. In den letzten Jahren sind einige überzeugende Abhandlungen erschienen, die sich jeweils mit einer präzisen Fragestellung den Vitruv-Illustrationen annähern.<sup>21</sup> Dabei fällt auf, dass die Erläuterungen auf die Karyatiden und Perser von Vitruv beschränkt bleiben. Auch die Untersuchungen von Schweizer, der beispielsweise das Motiv des Atlanten im Mittelalter und der Neuzeit erfasst, konzentrieren sich auf die Aussagen von Vitruv.<sup>22</sup> Dies ist der Tatsache geschuldet, dass die frühneuzeitlichen Autoren die Karyatiden und Perser nur mit Ausnahmen erwähnen. Methodisch ist diese Trennung allerdings zu hinterfragen, denn ein Blick in die Architekturbücher und Grafikfolgen zeigt, dass eine Trennung zwischen der bildlichen und der schriftlichen Rezeption der Karyatiden und Perser von den raren Erwähnungen der Figurenstützen in den Architekturbüchern sowie von den figürlichen Stützen im Bild für eine

<sup>16</sup> SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982.

<sup>17</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985.

<sup>18</sup> PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002.

<sup>19</sup> FROMMEL, »*Coullonnes en grec en façon de Thermes à mode antique*«, 2013.

<sup>20</sup> BAUMER, *Jean Goujon et les modèles antiques*, 2015; PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010; PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007.

<sup>21</sup> ORTOLANI, *Vitruvio e la cultura dell'architetto*, 2008; GNEHM, »*Cum auctoritate et ratione decoris*«, 2004; GERMANN, *Zu einigen von Perraults Vitruvillustationen*, 2001; D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999; KING, *Figured Supports*, 1998; FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998.

<sup>22</sup> SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007.

Untersuchung nicht sinnvoll ist. Daher werden in dieser Arbeit neben den bildlichen und schriftlichen Zeugnissen der Vitruv-Ausgaben auch die frühneuzeitlichen Architekturbücher aufgearbeitet sowie auch wichtige Grafikfolgen miteinbezogen. Die Konsequenz ist, dass erstmals auch die Termen in die Diskussion über die Figurenstützen einbezogen werden. Die Termen haben erst kürzlich eine konzentrierte Darstellung erfahren, die sich allerdings auf die Objekte nördlich der Alpen beschränkt.<sup>23</sup>

Wie dieser kurze Überblick zeigt, ist die Forschung zu den Figurenstützen äusserst heterogen, wobei der Rückbezug auf die Karyatiden und Perser von Vitruv der gemeinsame Nenner ist. Symptomatisch ist daher auch, dass die Ergebnisse der einzelnen Forschungsbereiche kaum aufgenommen werden. In diesem Sinne möchte die folgende Arbeit auch eine Grundlage für weiterführende Fragestellungen bieten.

Auffallend ist, dass in den oben genannten Forschungen zu den figürlichen Stützen Sambin mit seinem *Œuvre de la diversité des termes* nicht behandelt oder höchstens in der Fussnote genannt wird. Eine Ausnahme ist das Buch von Hersey,<sup>24</sup> der die Karyatiden und Perser semiotisch unter dem Gesichtspunkt der Opferthematik deutet und Sambin als Schlusspunkt dieser Entwicklung interpretiert.

Die Forschungen zu Hugues Sambin haben mit einer ihm gewidmeten Ausstellung 1989 in Dijon einen Aufschwung erfahren.<sup>25</sup> Grundlage für die Erkenntnisse im Katalog zur Ausstellung war die Aufarbeitung der archivalischen Quellen, die Giroux in einem Aufsatz erstmals zusammenfassend dargestellt hat.<sup>26</sup> Das Ergebnis dieser Recherchen war, dass erstens das Leben von Sambin anhand von Quellen nachgezeichnet werden konnte und zweitens die Sambin zugeschriebenen Werke kritisch begutachtet wurden.<sup>27</sup> Der Katalog ist bis heute die einzige monografische Darstellung des Werkes Sambins, die alle Bereiche seiner künstlerischen und beruflichen Tätigkeiten abdeckt. Beispielsweise werden neben Möbeln auch die Grafik und die Zeichnungen analysiert oder auf Sambins Gutachtertätigkeiten hingewiesen. Der Katalog von 2001 der Ausstellung in Écouen nimmt zwar noch einmal viele Aspekte des künstlerischen Schaffens Sambins auf, ist aber nicht mehr so umfassend.<sup>28</sup> Ausgehend von einem neu erworbenen Schrank und den erstmals diskutierten Fragmenten der Figurenstützen des Schlosses *La Fontaine* in Luxemburg

<sup>23</sup> PETCU, *Anthropomorphizing the Orders*, 2015. Vgl. auch: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006; ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991.

<sup>24</sup> HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988.

<sup>25</sup> BARRAL u. a., *Hugues Sambin*, 1989.

<sup>26</sup> GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982; GRODECKI, *Notes et documents I*, 1976–1977.

<sup>27</sup> Vgl. die Rezensionen: GUILLAUME, *Hugues Sambin : une légende ?*, 1989; LORENTZ, *Hugues Sambin au Musée des Beaux-arts de Dijon (Exposition)*, 1989.

<sup>28</sup> ERLANDE-BRANDENBURG u. a., *Hugues Sambin*, 2001; vgl. die Rezensionen: FATON, *Hugues Sambin*, 2002; CHÉDEAU, *Rezension von: Hugues Sambin, Ausst.-Kat. 2001*, 2007.

(Abb. 56 und 57) wirft der Katalog zur kleinen Ausstellung die Frage nach dem Werk von Sambin erneut auf.<sup>29</sup>

Die Untersuchungen zu Sambin lassen sich ähnlich wie sein Werk in die verschiedenen Gattungen einteilen. Die Folge ist, dass die Ergebnisse zu einzelnen Werkkomplexen nicht übergreifend beachtet werden. Im Mittelpunkt der Möbelforschung steht weiterhin die Frage nach der Autorschaft. Thirion hat hierfür die Grundlage geschaffen<sup>30</sup> und Jugie hat aktuell die Probleme der Zuschreibung und der Identifikation der Möbel aufgezeigt.<sup>31</sup> Eine Schwierigkeit hierbei ist, dass die Möbelforschung auf naturwissenschaftliche Analysen angewiesen ist und diese hauptsächlich in den Museen stattfindet. Insbesondere auch die Rezeption der Werkstatt Sambins und seine Nachfolge in der Möbelkunst ist immer noch ein Desiderat.<sup>32</sup> Demgegenüber wurde das architektonische Schaffen Sambins in den letzten Jahren durch die Untersuchungen von Gulczynski<sup>33</sup> und Jacquemart<sup>34</sup> aufgearbeitet. Beide Abhandlungen konzentrieren sich auf die gebaute Architektur und erwähnen das *Œuvre de la diversité des termes* nur en passant. Die figürlichen Stützen werden in beiden Büchern nicht vertieft behandelt, unter anderem, weil die Bauten nur vereinzelt Figurenstützen verwenden. Eine Ausnahme ist der Innenhof des *Maison Maillard* gen. *Milsand* in Dijon (Abb. 55), in dessen Zusammenhang Gulczynski auch das Buch von Sambin behandelt. Die Konsequenz ist, dass das *Œuvre de la diversité des termes* nicht im Zusammenhang des architektonischen Schaffens von Sambin diskutiert wird. Als Reflexionsebene für das theoretische Verständnis und für den Erfindungsprozess wäre allerdings eine Diskussion des Buches auch im Zusammenhang der gebauten Architektur lohnenswert. Ausschlaggebend für diese ungenügende Beachtung ist sicher auch, dass das Buch bisher nicht umfassend analysiert wurde. Vor allem fehlt eine Erfassung der Bild- und Organisationsstrukturen. Symptomatisch für die Behandlung des *Œuvre de la diversité des termes* in der Forschung sind auch die Untersuchungen von Pauwels.<sup>35</sup> Pauwels führt Sambins Buch in seinen verschiedenen Abhandlungen zur französischen Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts mehrfach an. Jedoch deutet er es als Grotteskenbuch, das zwar architektonische Strukturen aufnimmt, wie die Säulenordnungen, darüber hinaus aber nicht von Architektur handle. Diese Position hat auch die weitere Forschung geprägt und dazu geführt, dass ältere Herangehensweisen zum Beispiel von Forssman nicht weiterverfolgt wurden.<sup>36</sup> Die

<sup>29</sup> Vgl. JONGE, *The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg)*, 2006/2007; SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991.

<sup>30</sup> THIRION, *Le mobilier du Moyen Age et de la Renaissance en France*, 1998; THIRION, *Les termes de Sambin mythe et réalité*, 1987.

<sup>31</sup> JUGIE, *Tripatoouillage chez les Trimolet*, 2006.

<sup>32</sup> PRÉVET, *Autour de Hugues Sambin*, 07.06.2010; CRÉPIN-LEBLOND, *Parures d'or et de pourpre*, 2002; PFISTER, *Franz Pergo*, 1984.

<sup>33</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997.

<sup>34</sup> JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007.

<sup>35</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013; LEMERLE und PAUWELS, *Architectures de papier*, 2013; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004.

<sup>36</sup> FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956.

vorliegende Arbeit verfolgt einen von Pauwels unterschiedlichen Ansatz, der weniger darauf abzielt, das *Œuvre de la diversité des termes* als einen Schritt hin zu einer ironischen ›Papierarchitektur‹ zu deuten, als vielmehr die Bezüge zur Architekturtheorie und insbesondere zum Schaffensprozess der Architektur selbst in den Vordergrund zu stellen. Nichtsdestotrotz ist hier zu betonen, dass eine ironische Lesart des *Œuvre de la diversité des termes* nicht ausgeschlossen wird.

Zum Schluss sind die neueren Forschungen von Chédeau zu erwähnen.<sup>37</sup> Auf der Grundlage eines intensiven Quellenstudiums forscht sie zu Werkstattprozessen und zur Organisation von künstlerischen Arbeiten. Die Ergebnisse ihrer Untersuchungen skizzieren auch ein neues Bild der Aufgaben und der Funktion von Sambin. Sie ergänzen und stützen auch die Erkenntnisse der folgenden Untersuchung. Abschliessend ist festzuhalten, dass die neuere Forschung nach wie vor das *Œuvre de la diversité des termes* nur marginal beachtet. Weiterhin besteht eine der wichtigsten Aufgaben der Forschung darin, die neuen Ergebnisse zum Schaffen und Wirken von Sambin in all seinen Facetten zusammenzufassen und zu würdigen. Mit der Aufarbeitung und Deutung des *Œuvre de la diversité des termes* schliesst diese Abhandlung somit eine Lücke und schafft eine Grundlage für weiterführende Forschungen.

Einführend werden einige kurze Überlegungen zu den Begrifflichkeiten angefügt. Die Diskussion der jeweiligen Begriffe wird in der Arbeit wieder aufgenommen und im Zusammenhang des Gegenstandes weiterentwickelt.

Die Einführung oben hat bereits deutlich gezeigt, dass in der Untersuchung ›Architektur‹ nicht nur als gebautes Gebäude verstanden wird, sondern auch ihre Darstellungen, Vermittlungsmedien und Kleinarchitektur mit inbegriffen sind. Die neuere Forschung zur Architekturgeschichte hat den Begriff ausgehend von der Beschäftigung mit den Bildern in den Architekturbüchern ausgeweitet und dadurch nicht nur neue Impulse erhalten, sondern auch neue Ansätze für die Analyse von Wahrnehmungs- und Sinnstrukturen geschaffen.<sup>38</sup> Im Folgenden wird als ›Architektur‹ eine Struktur aus lastenden und tragenden Elementen verstanden, die unabhängig von den Dimensionen oder Rohstoffen ein Gefüge bildet. Dies hat zur Folge, dass das Material in der Erscheinung von Architektur wichtig wird, demgegenüber können jedoch die architektonischen Strukturen in verschiedene Materialien übertragen werden.<sup>39</sup> In diesem Sinne werden unter ›Materialität‹ die verschiedenen Rohstoffe (Holz, Papier, Stein und anderes mehr) verstanden. Die medienspezifischen Fragestellungen, insbesondere die Differenzierung zwischen den

<sup>37</sup> CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012; CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011; CHÉDEAU, *Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon*, 1999–2000; CHÉDEAU, *Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, 1999.

<sup>38</sup> Vgl. MELTERS und WAGNER, *Die Quadratur des Raumes*, 2017; PAYNE, *From Ornament to Object*, 2012; BEYER u. a., *Das Auge der Architektur*, 2011; SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008.

<sup>39</sup> Vgl. PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009.



Trägermedien, wird hier explizit ausgeklammert, zugunsten eines Architekturbegriffs, der über die verschiedenen Rohstoffe hinweg verstanden wird.<sup>40</sup>

Weiter ist auch die Bezeichnung ›Architekt‹ in der Forschung ein viel diskutierter Begriff.<sup>41</sup> Meine Fragestellung zielt nicht darauf ab, die Rolle Sambins in den Produktionsprozessen von Gebäuden oder Objekten zu erfassen oder die soziale Stellung, die mit dem Begriff verbunden ist, zu erforschen. Allerdings wird in den behandelten Architekturbüchern vielfach ein ›Architekt‹ angesprochen und Sambin selbst nennt sich in der Widmung zum *Œuvre de la diversité des termes* »Architecteur en la ville de Dijon«.<sup>42</sup> Dies bedeutet, dass einerseits der Urheber und andererseits der Leser/Betrachter als ›Architekt‹ zu bezeichnen ist. Die Autoren bestimmen den Leser, den sie im Text ansprechen, meist nicht weiter. Hans Vredeman de Vries beispielsweise nennt im Titel der *Architectura* Baumeister, Maurer, Steinmetze, Schreiner, Bilderschneider und andere »Liehaber der Architektur« als seine Leser.<sup>43</sup> Ähnliches lässt sich auch für die Autoren der Architekturbücher sagen. Jacques Androuet du Cerceau zum Beispiel hat viele Bücher über Architektur publiziert und erhielt den Titel »architecte du roi«, ohne dass er ein Gebäude errichtet hätte.<sup>44</sup> In diesem Sinne wird der Begriff ›Architekt‹ nicht weiter definiert. In Anlehnung daran verstehe ich unter ›Architekt‹ sowohl einen Leser/Betrachter als auch einen Verfasser eines Architekturbuches.

Weiter sind die Begriffe ›Traktat‹, ›Vorlagenbuch‹, ›Modellbuch‹, ›Lehrbuch‹ oder ›Säulenbuch‹ für die Bücher von und über Architektur problematisch. In Kapitel 3.1 und 3.1.2 werden die verschiedenen Bezeichnungen differenziert und diskutiert. Vorab ist anzumerken, dass die Begriffe als Typenbezeichnung für ein Buch mit einer bestimmten Funktion oder einem bestimmten Inhalt verbunden sind und dementsprechend einschränken. Um einer vorausgreifenden Benennung der Funktion oder des Inhaltes zu entgehen, wird der unbestimmte Begriff ›Architekturbuch‹ verwendet. Darunter wird ein gebundenes Buch verstanden, das im weitesten Sinne von Architektur handelt.

---

<sup>40</sup> Siehe: STRÄSSLE, *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten*, 2013; POERSCHKE, *Das Konkrete und die Architektur*, 2009.

<sup>41</sup> Vgl. GÜNTHER, *Der Architekt in der Renaissance*, 2012; LINGOHR, *Architectus*, 2006; LINGOHR, *Architectus*, 2005; CALLEBAT, »Architecte«, 1998.

<sup>42</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 4.

<sup>43</sup> VREDEMAN DE VRIES, *Architectura*, 1577.

<sup>44</sup> GUILLAUME, *Qui est Jacques Androuet du Cerceau ?*, 2010, S. 18–23.

## 2 Karyatiden

Architektonische Stützen in Menschengestalt sind seit der Antike bekannt. Dennoch werden sie von der Architekturtheorie der Renaissance kaum beachtet.<sup>45</sup> Die architekturtheoretischen Schriften in der Nachfolge Vitruvs haben sich eingehend mit den Säulen und deren Ordnungen sowie deren Kanonisierung beschäftigt, dabei die figürliche Stütze jedoch weitestgehend ignoriert.

Der folgende Teil der Arbeit widmet sich den Figurenstützen. Er beinhaltet eine Bestimmung und Definition dieses Architekturgliedes und klärt die Terminologie. Ziel ist es, die möglichen Gründe für die zurückhaltende Aufnahme der figürlichen Stützen in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und für den Ausschluss von der Säulenlehre zu erörtern und kritisch zu betrachten. Daher werden erstens die Äusserungen Vitruvs genauer besprochen, zweitens die Begrifflichkeiten bestimmt, drittens die Kommentare der Vitruv-Ausgaben analysiert und viertens die spärlichen Darstellungen in der Architekturtheorie untersucht. Abschliessend werden fünftens die Ergebnisse zusammengefasst und eine Deutung und Charakterisierung der Figurenstütze hergeleitet. Um dies zu erreichen, werden die figürlichen Stützen als tektonisches Element kritisch betrachtet und mit den Säulen verglichen. Als Ergänzung zu den schriftlichen Aussagen werden auch Grafiken mit figürlichen Stützen hinzugezogen. Diese belegen nicht nur die Verbreitung der Figurenstützen, sondern auch, dass sich verschiedene Bildtraditionen vermischen. Die Ergebnisse werden zum Schluss an monumentalen, dreidimensionalen Figurenstützen, am Beispiel der Karyatiden im Louvre von Jean Goujon (Abb. 195), erprobt. Eine weiterführende Analyse von Beispielen aus der Wandmalerei oder der Kleinkunst kann aufgrund des umfangreichen Materials leider nicht erfolgen. Jedoch möchten die abschliessenden Ansätze eine allgemeine Definition skizzieren, die auch auf Figurenstützen anderer Dimensionen und Rohstoffe übertragbar sein soll.

Im ersten Kapitel folgt nun die Analyse der wohl ausführlichsten theoretischen Auseinandersetzung mit der figürlichen Stütze. Sie findet sich in der Abhandlung *De architectura libri decem* von Vitruv.

---

<sup>45</sup> Die Schriften zur Beziehung Mensch–Architektur und zur Anthropomorphisierung der Säule haben die figürlichen Stützen nur vereinzelt aufgenommen, vgl. dazu: FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998; MCEWEN, *Vitruvius*, 2003.

## 2.1 Bestimmung und Herkunft bei Vitruv

Der antike Architekturtraktat *De architectura libri decem* wurde zwischen 33 v. Chr. und 14 v. Chr.<sup>46</sup> von Vitruv verfasst und umfasst zehn Bücher, welche die verschiedenen Aspekte der Baukunst abdecken.<sup>47</sup> Die *Zehn Bücher über Architektur* sind seit der Zusammenstellung der Handschrift 1414 durch Poggio Bracciolini in St. Gallen Vorbild und Richtlinie aller weiteren Architekturtraktate von der Renaissance bis in die Neuzeit hinein.<sup>48</sup> Dieses Datum mag irreführend sein, da der Vitruv-Text auch im Mittelalter rezipiert und abgeschrieben wurde. Beispielsweise exzerpiert Vincent von Beauvais in sein *Speculum maius* einzelne Abschnitte. Für die frühneuzeitlichen Editionen war aber die Handschrift von Bracciolini ausschlaggebend. Darüber hinaus findet die Karyatiden- und Perser-Passage in den mittelalterlichen Schriften keine Beachtung. Somit bleiben Vitruvs Erläuterungen zur figürlichen Stütze auch in der Frühen Neuzeit die umfassendsten und prägendsten Äusserungen und werden zur Referenz aller weiteren Überlegungen.

Die Figurenstützen beschreibt Vitruv im ersten Buch (1, 5–6). In den folgenden Büchern geht er allerdings nicht mehr auf sie ein. Er erwähnt sie weder im Zusammenhang der Säulen in seinem dritten und vierten Buch noch im sechsten (7, 6), wo er auf die Atlanten zu sprechen kommt. Einzig im siebten Buch, in welchem er die Ausstattung mit Wandmalereien erläutert, zählt er gemalte Statuen auf, die ein Gebälk tragen.<sup>49</sup> Aufgrund dieser Erwähnung im ersten Buch sind die Figurenstützen zwischen den tektonischen und den dekorativen Elementen positioniert. Sie werden zwar, wie noch zu sehen sein wird, mit den Säulen verglichen, aber nicht mit ihnen behandelt. Die Aufnahme der figürlichen Stützen in das erste Buch, das der Grundlage zum Anlegen von Städten gewidmet ist, erschwert ihre Einordnung und Interpretation, da die Figurenstützen nicht in den strukturellen Zusammenhang des Bauens integriert sind. Eine kritische Behandlung des Textabschnittes wird zeigen, dass Vitruv die Figurenstütze dennoch als Teil eines grösseren architektonischen Gefüges gedacht hat. Seine Auseinandersetzung mit der figürlichen Stütze ausserhalb der Säulenlehre führte jedoch im Kanonisierungsprozess der Renaissance wohl zum Ausschluss von den Säulenordnungen.

Bevor nun auf die Textstelle eingegangen wird, soll ihre Umgebung kurz skizziert werden. Am Anfang des ersten Buches, das den Voraussetzungen der Bauten gewidmet ist, behandelt Vitruv die Ausbildung des Architekten. Darin geht er detailliert auf die Fähigkeiten und das Wissen des Baumeisters ein und nennt verschiedene Bereiche, in denen sich dieser auskennen sollte. Mit der Bildung eines

---

<sup>46</sup> Zur Datierung des Traktats siehe den Kommentar von FENSTERBUSCH in: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 3–5 und den Kommentar von Philippe FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. XXIII.

<sup>47</sup> Zu Vitruv allgemein siehe: FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009; MCEWEN, *Vitruvius*, 2003; FRITZ, *Vitruv*, 1995; L'ECOLE FRANÇAISE DE ROME u. a., *Le projet de Vitruve*, 1994; KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie*, 1985.

<sup>48</sup> Zur Vitruv-Rezeption im Mittelalter siehe: SCHULER, *Vitruv im Mittelalter*, 1999.

<sup>49</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 335.

Fächerkanons wollte Vitruv die Architektur als Disziplin etablieren.<sup>50</sup> Zu diesem Kanon gehören: der schriftliche Ausdruck, Zeichnen, Geometrie, Geschichte, Philosophie, Musik, Heilkunde, Jura und Sternenkunde. Das Wissen über historische Ereignisse führt der antike Autor als viertes Fach an und erklärt ausführlich, warum ein Baumeister über Kenntnisse in diesem Fach verfügen soll und wie jener diese bei der Arbeit einsetzen kann. Anhand von zwei Beispielen erläutert Vitruv, wie ein Architekt mittels historischer Ereignisse Rechenschaft über die Verwendung von Baugliedern geben kann. An zwei Exempeln führt er aus, warum Figurenstützen – einmal weibliche und einmal männliche – an einem Bau eingesetzt werden können und welche Bedeutung sie haben. Vitruv beschreibt die figürlichen Stützen also in einem Abschnitt, in welchem er darlegt, dass die Verwendung einzelner Bauelemente nicht willkürlich geschehen soll. Vielmehr müsse der Architekt die Bedeutung der Bauglieder kennen und über die Wahl Rechenschaft ablegen können.

Vitruv verhandelt die Figurenstützen aber nicht nur an einem abgelegenen Ort ausserhalb der Säulenlehre, sondern führt sie zugleich als Anekdote und Exkurs an.<sup>51</sup> Er verwendet hierfür das rhetorische Verfahren der Abschweifung, das er in seinem Traktat mehrmals benutzt.<sup>52</sup>

Eine genaue Textanalyse wird zeigen, dass der antike Autor in dieser Abschweifung nicht nur für eine bewusste Verwendung von Ornamenten eintritt, sondern zugleich die figürliche Stütze herleitet und ihre Aufgabe bestimmt.

*Historias autem plures novisse oportet, quod multa ornamenta saepe in operibus architecti designant, de quibus argumentis rationem, cur fecerint, quaerentibus reddere debent. Quemadmodum si quis statuas marmoreas muliebres stolas, quae caryatides dicuntur, pro | columnis in opere statuerit et insuper mutulos et coronas conlocaverit, percontantibus ita reddet rationem. Carya, civitas Peloponnensis, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit. Postea Graeci per victoriam gloriose bello liberati communi consilio Caryatibus bellum indixerunt. Itaque oppido | capto, viris interfectis, civitate deflagrata matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, uti non uno triumpho ducerentur, sed aeterno, servitutis exemplo, gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate. Ideo qui tunc architecti | fuerunt aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferundo conlocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Caryatium memoriae traderetur. Non minus Lacones, Pausania Agesliae filio duce, Plataeo proelio pauca manu | infinitum numerum exercitus Persarum cum superavissent, acto cum gloria triumpho spoliiorum et praedae, porticum Persicam ex manubiis, laudis et virtutis civium indicem, victoriae posteris pro tropaeo constituerunt. Ibiq; captivorum | simulacra barbarico vestis ornatu, superbia meritis contumeliis punita, sustententia tectum conlocaverunt, uti et hostes horrescerent timore eorum fortitudinis effectus, et cives id exemplum virtutis aspicientes gloria erecti ad defendendam libertatem essent parati. Itaque*

<sup>50</sup> FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 30–32 u. 77–91.

<sup>51</sup> Vgl. den Kommentar von HOWE in: VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture*, 2001, S. 135 und von FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 74.

<sup>52</sup> D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 157–158.

*ex eo multi statuas Persicas | sustinentes epistylia et ornamenta eorum conlocaverunt, et ita ex eo argumento varietates egregias auxerunt operibus. Itam sunt aliae eiusdem generis historiae, quarum notitiam architectos tenere oporteat.*<sup>53</sup>

Zuerst beschreibt Vitruv in diesem Abschnitt weibliche Marmorstatuen, die er Karyatiden<sup>54</sup> nennt, und dann die männlichen Pendants, die er als Perser bezeichnet. Die weiblichen Statuen, die an öffentlichen Gebäuden angebracht seien, seien Nachbildungen von versklavten Frauen aus der Stadt Karya.<sup>55</sup> Sie seien anstelle von Säulen aufgestellt und hätten den Zweck, Kragsteine und Mutuli zu tragen. Die geschichtlichen Hintergründe, die Vitruv weiter ausführt, erklären die Bedeutung der Figuren: Die Griechen führten gegen die Karyaten Krieg, da sich diese mit den Persern verbündet hatten.<sup>56</sup> Die karyatischen Männer wurden von den Griechen ermordet, die Frauen hingegen wurden gefangen genommen. Als Zeichen ihrer Schmach durften die Karyatinnen ihre Kleider nicht ablegen. Die Karyatiden stellen also Abbildungen dieser Frauen dar, die der Nachwelt die Bestrafung der Karyatinnen und die Kriegsniederlage vergegenwärtigen sollen.

Als zweites Beispiel erwähnt Vitruv die Perserhalle in Sparta, an der männliche Statuen das Dach tragen. Die Statuen würden persische Krieger zeigen, die von den Griechen besiegt worden seien.<sup>57</sup> Die gefangenen Perser seien als Zeichen ihrer Schmach in ausländischer Tracht dargestellt. Die Halle habe die Funktion einer Ruhmeshalle, die einerseits den Sieg über die Perser ehre und die Griechen für den Freiheitskampf ermutigen, andererseits Feinde einschüchtern solle. Solche Perserstatuen wurden, so berichtet Vitruv, auch an anderen Gebäuden eingesetzt und tragen dort das Gebälk und den passenden Schmuck.

Vitruv verschränkt in diesem Exkurs verschiedene Absichten. Erstens führt er mittels der beiden Beispiele aus, dass Bauglieder sowohl Bedeutung besitzen als auch wie letztere abgeleitet werden könne. Zweitens verweist er auf bestimmte Bauwerke und ihren historischen Hintergrund. Drittens führt er ein neues Architekturelement ein, erfindet und bestimmt es. Im Folgenden werden diese einzelnen Ebenen genauer betrachtet.

<sup>53</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 24–26. Siehe auch die neue Übersetzung einzelner Teile von Günther FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 71.

<sup>54</sup> Vitruv benutzt hier zum ersten Mal den Begriff »Karyatide« für weibliche figürliche Stützen vgl. VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture*, 2001, S. 136; VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 75; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 22.

<sup>55</sup> Mit Karya dürfte wohl die Stadt nördlich von Sparta in Lakonien gemeint sein, siehe dazu: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 77.

<sup>56</sup> Die erwähnte Zerstörung Karyas fand nicht während des Perserkrieges statt, sondern um 370 v. Chr. Dieses Datierungsproblem führt die Forschung auf einen Irrtum Vitruvs zurück. Siehe dazu: GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009, § 6; HOWE in: VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture*, 2001, S. 136 und FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 77. Gegen diese These spricht sich Michael VICKERS, *Persepolis, Vitruvius and the Erechtheum Caryatids*, 1985, S. 5–6 aus.

<sup>57</sup> Pausanias war der Sohn von Kleombrotos. Zu dieser Ungenauigkeit siehe den Kommentar von FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 80–81.

Auf der ersten Ebene legt Vitruv einerseits dar, warum ein Architekt über historisches Wissen verfügen sollte, und andererseits, dass die einzelnen Elemente bestimmte Bedeutung besitzen. Der Baumeister soll aus der Geschichte die Herkunft der Bauteile bestimmen können und auf diese Weise auch deren Funktion und Bedeutung erklären können. Der Architekt muss demnach weniger die allgemeine Geschichte kennen als vielmehr den Ursprung einzelner Bauglieder, um daraus deren angemessene und korrekte Verwendung abzuleiten.<sup>58</sup> Folglich erläutert Vitruv an den Karyatiden und Persern weniger, wen die Statuen darstellen würden, als vielmehr, welche Bedeutung sie hätten und welche Wirkung sie auf die Betrachter ausüben würden. In beiden Fällen, der Karyatiden wie der Perser, sind die Statuen Abbilder von Gefangenen, die einen Krieg verloren haben. Die Karyatiden sollen an die Gefangennahme der Karyatinnen und an deren Schmach der Versklavung erinnern. Die Perser sollen die Feinde abschrecken und darüber hinaus die eigenen Bürger durch das Andenken an die gewonnene Schlacht ermutigen. In diesem Sinne kann der Karyatiden- und Perser-Exkurs als Anleitung gelesen werden, Architektur historisch und politisch zu deuten.<sup>59</sup> Die figürlichen Stützen stehen demzufolge im Zusammenhang der Herrschaftslegitimierung.<sup>60</sup>

Zum Abschluss der Passage berichtet Vitruv, dass viele Architekten figürliche Stützen an ihren Bauten angebracht hätten. Unklar bleibt jedoch, ob die Figuren ebenfalls Kriegsgefangene zeigen. Es ist also die Frage zu klären, ob die Karyatiden und Perser als architektonisches Element an die Bedeutung im Sinne von Vitruv gebunden sind oder nicht. Die Forschung ist sich in diesem Punkt nicht einig, was mit der Verwendung der Begriffe »Karyatide« und »Perser« zusammenhängt.<sup>61</sup> Eine strenge Interpretation mit einer spezifischen Bedeutung im Sinne von »Gefangenen« vertreten Payne wie auch Hersey. Beide sehen die Karyatiden an die erzählte Episode bei Vitruv gebunden und daher als ikonografisch bestimmt.<sup>62</sup> Payne geht in ihrer Interpretation noch weiter und deutet die Vitruv-Passage als Kommentar zum architektonischen Kontext und zählt so die Karyatiden nicht im eigentlichen Sinne zur Architektur. Für sie seien Karyatiden vielmehr ikonografische Bausteine mit einer lokalen Bedeutung und Fragmente eines politischen Textes.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Vgl. SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 120.

<sup>59</sup> Zur Deutung von Bauten zu Vitruvs Zeiten vgl. FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 21–23; FRITZ, *Vitruv*, 1995; KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie*, 1985; WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985.

<sup>60</sup> GNEHM, »Cum auctoritate et ratione decoris«, 2004, S. 137; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 123; VICKERS, *Persepolis, Vitruvius and the Erechtheum Caryatids*, 1985, S. 17. Gegen eine solche sinnbildliche Interpretation wendet sich WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985, S. 175.

<sup>61</sup> Die unterschiedlichen Begriffe für figürliche Stützen und deren Verwendungsweisen werden in Kapitel 2.2 behandelt.

<sup>62</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 44–45; HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 75.

<sup>63</sup> »As Vitruvius presents them [figural supports], and indeed separates them from his analysis of the canons, they are bound to one episode, one story; they are iconographical devices with local application rather than timeless value. They are not »about« architecture but a commentary on its context, localized illustrations, fragments of political text.« PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 45.

Eine differenzierte Lesart vertritt Wesenberg: Nach ihm lässt sich eine symbolische Deutung der Bauform im Sinne der Knechtschaft, Unterwerfung und Bestrafung nicht aus der Vitruv-Passage ableiten. Die Interpretation der Karyatide als *Exempla servitutis* sowie die Bestrafung durch den ewigen Triumphzug führt er auf einen Übersetzungsfehler zurück.<sup>64</sup> Seine Übersetzung lautet:

*Und so erniedrigten sie, nachdem sie die Stadt eingenommen, die Männer getötet und die Bürgerschaft aufgelöst hatten, deren Frauen zu Sklavinnen, aber gestatteten ihnen nicht, ihre langen Gewänder und die übrigen Trachtmerkmale freier Frauen abzulegen, damit sie nicht zugleich mit dem Triump[h]zug erniedrigt würden, sondern mit der nicht endenden Strafe der Versklavung, von schwerer Schmach bedrückt, für ihre Stadt zu büßen schienen.*<sup>65</sup>

Für Wesenberg ist der Textabschnitt keine Anleitung, die Karyatiden sinnbildlich zu deuten, sondern eine Geschichte über den Ursprung einer Bauform. In diesem Sinne hätte die Abschweifung von Vitruv einzig das Ziel, ein neues Architekturelement als solches zu begründen und seine Anwendung zu legitimieren.<sup>66</sup>

Zwar ist auch Wesenberg der Meinung, dass Vitruv mit dem Begriff »Karyatide« eine Bauform an einem bestimmten Gebäude gemeint hat, diese aber nicht an die Ikonografie der Unterwerfung und Knechtschaft gebunden ist. Die Karyatiden-Erzählung verweise, nach ihm, auf kein real existierendes Gebäude, wodurch die Bindung an eine bestimmte Bedeutung im Gegensatz zu den Persern aufgehoben werde. Wesenberg versteht die Karyatiden als Gattungsbegriff eines Architekturelementes,<sup>67</sup> dessen Ursprung im Exkurs erläutert werde, und nicht als eine der figürlichen Stütze immanente Ikonografie.<sup>68</sup> Zieht man in Betracht, dass Tragefiguren in der Antike nicht nur in der Symbolik von Gefangenen verwendet wurden, sondern auch in anderen Bedeutungen, unterstützt dies die Lesart einer reinen Ursprungsmythologie.<sup>69</sup> Ich werde bei der Behandlung der dritten Ebene auf diesen Aspekt zurückkommen.

<sup>64</sup> WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985, S. 185.

<sup>65</sup> Ebd., S. 174; vgl. VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 78. Die Übersetzung von Fensterbusch lautet: »Und so führten sie nach Einnahme der Stadt, Ermordung der Männer und völliger Zerstörung der Gemeinde deren Frauen in die Knechtschaft ab und gestatteten ihnen nicht, ihre langen Gewänder und Schmuckstücke, wie sie Frauen tragen, abzulegen, damit sie nicht in dem einmaligen Triumphzuge vorgeführt würden, sondern in einem ewigen Triumphzug, einem Musterbild der Knechtschaft, mit schwerer Schande belastet für ihre Bürgerschaft zu büßen schienen.« VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 27.

<sup>66</sup> WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985, S. 175 u. 185.

<sup>67</sup> Zur Begriffsproblematik siehe das folgende Kapitel 2.2.

<sup>68</sup> Ebd., S. 175. In diesem Sinne deuten auch Howe und Gros den Exkurs: HOWE in: VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture*, 2001, S. 136; GROS, *Ornamentum chez Vitruve*, 2006, S. 396; vgl. auch: SCHOLL, *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis*, 1998.

<sup>69</sup> Zu den überlieferten figürlichen Stützen in der Antike siehe: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982; SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977; HARL-SCHALLER, *Stützfiguren in der griechischen Kunst*, 1973

Auf der zweiten Ebene wird der Möglichkeit nachgegangen, die Textpassage anachronistisch zu interpretieren. Danach wären zuerst die Figurenstützen entstanden und Vitruv hätte dann im Nachhinein die Bedeutung hinzugefügt.<sup>70</sup>

Die Forschung hat sich eingehend mit der Frage beschäftigt, auf welche historischen Gebäude Vitruv verwiesen haben könnte und wo tatsächlich der Ursprung der figürlichen Stütze liegt.<sup>71</sup> Die Schwierigkeit dieser zweiten Interpretationsebene liegt allerdings darin, dass die historischen Angaben Vitruvs zu Personen und Schlachten ungenau und verwirrend sind.

Zuerst einige Anmerkungen zu der von Vitruv erwähnten Perserhalle. Die von ihm beschriebene Vorhalle mit männlichen Figurenstützen wird von der Forschung mit der Halle am Markt von Sparta in Verbindung gebracht, die ebenfalls in der Beschreibung Griechenlands von Pausanias (III, 11. 3) erwähnt wird.<sup>72</sup> Vitruv knüpft hier also an ein konkretes historisches Beispiel an.<sup>73</sup>

Weit komplexer ist die Sachlage bei den Karyatiden. Vitruv schildert den Konflikt zwischen den Griechen und den Karyaten missverständlich.<sup>74</sup> Zusätzlich wird die Einordnung dieser Stelle bei Vitruv dadurch erschwert, dass keine weiteren Quellen zu den Ereignissen oder zu dem Gebäude überliefert sind.<sup>75</sup> Es stellt sich hier also die Frage, ob Vitruv tatsächlich ein bestimmtes Gebäude gemeint hat oder ob er nur rhetorisch argumentiert.

Das berühmteste Beispiel mit weiblichen Figurenstützen aus der Antike ist die Korenhalle des Erechtheions (Abb. 63) auf der Akropolis bei Athen. Die Forschungen zur Korenhalle haben aufgezeigt, dass die Bedeutung der Figuren und der geschichtliche Horizont nicht mit der Erzählung Vitruvs zusammenpassen.<sup>76</sup> Erstens werden die weiblichen Statuen am Erechtheion in anderen Dokumenten

<sup>70</sup> GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 43; MYLONAS SHEAR, *Maidens in Greek Architecture*, 1999, S. 123; KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie*, 1985, S. 25; DRERUP, *Zur Bezeichnung »Karyatide«*, 1975/76, S. 14.

<sup>71</sup> Viel wurde auch über den Ursprung und die Entwicklung der figürlichen Stütze geforscht. Siehe dazu: GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009; MYLONAS SHEAR, *Maidens in Greek Architecture*, 1999; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982; SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977; HARL-SCHALLER, *Stützfiguren in der griechischen Kunst*, 1973.

<sup>72</sup> PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, 1967, S. 152. Die Deutung dieser Stelle bei Pausanias erweist sich allerdings als problematisch. Die Forschung ist sich nicht einig, ob Pausanias tatsächlich figürliche Stützen beschreibt oder eher Statuen auf oder an Säulen meint, vgl. KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie*, 1985, S. 26.

<sup>73</sup> WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985, S. 176; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 129.

<sup>74</sup> Vgl. oben Anmerkung 56 und GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009, § 6 FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 77.

<sup>75</sup> HOWE in: VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture*, 2001, S. 136; FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 77.

<sup>76</sup> GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009, § 11; FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 43; SCHOLL, *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis*, 1998, S. 26–42; FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 75. Eine andere Meinung vertritt Michael Vickers, nach ihm könnte Vitruv durchaus die Erechtheionfiguren gemeint haben: VICKERS, *Persepolis, Vitruvius and the Erechtheum Caryatids*, 1985.



›Koren‹<sup>77</sup> genannt und nicht ›Karyatiden‹ und zweitens werden sie auch nicht als Gefangene gedeutet.<sup>78</sup> Dennoch entsteht beim Lesen der Textstelle der Eindruck, Vitruv beschreibe die Koren am Erechtheion, weil die wenigen Angaben genau auf diese Figuren zugeschnitten zu sein scheinen. Da Vitruv wohl nie in Griechenland war, kämen Kopien der Erechtheionfiguren als Vorbilder infrage. Am Forum Augustus (Abb. 65) und an anderen Orten in Rom waren solche Nachbildungen der Koren vorhanden.<sup>79</sup> Ob er diese tatsächlich gesehen hat, ist jedoch umstritten.<sup>80</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die historischen Erklärungen von Vitruv zur Entstehung der Karyatiden zu fehlerhaft und unbestimmt sind, als dass sie auf ein tatsächliches Geschehnis zurückgehen würden oder auf ein historisches Gebäude zurückgeführt werden können. Die archäologischen Untersuchungen haben zudem ergeben, dass der Ursprung der Figurenstütze vor der Beschreibung von Vitruv anzunehmen ist und wohl in Delphi zu suchen ist.<sup>81</sup> Aus diesen Erkenntnissen kann gefolgert werden, dass es Vitruv weniger um historische Präzision ging, sondern vielmehr darum, ein neues Bauelement zu begründen und dessen Funktion herzuleiten.

Auf der dritten Ebene lässt sich die betreffende Passage als Definition, Begründung sowie Beschreibung der Funktion eines neuen Architekturgliedes lesen.<sup>82</sup> Ziel der Passage ist damit die Herleitung der figürlichen Stütze als Bauelement. In diesem Sinne ist diese Textstelle durchaus vergleichbar mit den Ursprungsmythen in den *De architectura libri decem*, die beispielsweise die ionische Säule oder das korinthische Kapitell herleiten.<sup>83</sup> Vitruv greift in der Karyatiden- und Perser-Passage allerdings zum ersten Mal in seiner Abhandlung auf das Prinzip der logischen Herleitung zurück, das er später auch für andere Architekturglieder verwendet. Zweck dieser Abschweifung ist demnach eine Namensätiologie, in der er zusätzliche Angaben zur Funktion und zum Gebrauch macht und so dieses Bauglied genau bestimmt. Diese Aspekte zur Funktion und Verwendung hat die Forschung bislang eher

<sup>77</sup> SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973; SCHOLL, *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis*, 1998, S. 10.

<sup>78</sup> Eine anachronistische Deutung Vitruvs wäre nach Georgiadis dennoch möglich. So hätte Vitruv tatsächlich die Erechtheionfiguren gemeint, aber mit einer neuen Bedeutung versehen: GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009. Zur Deutung der Korenhalle siehe: SCHOLL, *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis*, 1998.

<sup>79</sup> Ebd., S. 53–55; WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985.

<sup>80</sup> Vgl. SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 22–24.

<sup>81</sup> MYLONAS SHEAR, *Maidens in Greek Architecture*, 1999; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982; PLOMMER, *Vitruvius and the Origin of Caryatids*, 1979; SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977; HOMOLLE, *L'origine des Caryatides*, 1917.

<sup>82</sup> SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 129; WESENBERG, *Augustusforum und Akropolis*, 1985, S. 175 u. 185.

<sup>83</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–175 (IV. 1, 5–11). Siehe dazu: GROS, *Ornamentum chez Vitruve*, 2006, S. 326; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 41–43; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 112–115 u. 317–320; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 34–35. Auf die Ursprungsgeschichten wird im Zusammenhang der Erfindung in Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit eingegangen.

vernachlässigt. Vitruv definiert die Karyatiden als Ersatz für die Säule. Mit den Säulen gemeinsam haben sie ihre tektonische Aufgabe: das Tragen einer Last. Explizit erwähnt Vitruv, dass die weiblichen figürlichen Stützen das Gebälk (*mutulos et coronas*)<sup>84</sup> tragen und auf den männlichen Figuren das Epistyl mit dem zugehörigen Ornament lastet. Diese Beschreibung erlaubt es, die Figurenstützen auf sinnvolle Weise in das Architekturgefüge zu integrieren. Sie erhalten im Bau demnach die gleiche stützende Funktion wie Säulen und werden dementsprechend als tragendes Element im Bau verwendet.<sup>85</sup> Die Karyatiden bezeichnet Vitruv selbst als Bauornament, weist ihnen aber neben einer schmückenden Funktion einen tektonischen Platz im Architekturgefüge zu.<sup>86</sup> Vitruv gibt klare Anleitungen die Aufgabe und Eingliederung des Bauteils betreffend, jedoch bleibt er in der Gestaltung der Figur ungenau. So erfährt der Leser nur, dass die Skulpturen bekleidet sind und ein Gebälk oder Dach tragen. Ein vermittelndes Kapitell zwischen Kopf und Gebälk erwähnt er nicht. Seine knappe Beschreibung mit »darüber« (*insuper*) kann man so auslegen, dass tatsächlich mit dem Kopf getragen wird. Der Begriff *statuas*, den Vitruv benutzt, verweist auf aufrecht stehende Figuren, wie sie am Erechtheion (Abb. 63 und 65) vorzufinden sind. Über die Haltung oder die Gebärden gibt er aber keine weiteren Auskünfte. Ausserdem gibt er keine Hinweise zu den Gesten, welche die Karyatiden machen sollen, das heisst, ob das Tragen zusätzlich mit einem Arm oder mit beiden Armen unterstützt werden soll. Offenbar kam es Vitruv nicht darauf an, die tektonische Funktion im Bild durch Gesten sichtbar zu machen.<sup>87</sup> Allerdings wurde in der Architekturtheorie der Neuzeit der fehlende Tragegestus bemängelt, da visuell die Kraftanstrengung des Stützens der Last nicht gezeigt wird. Jacques-François Blondel beispielsweise forderte, dass nur solche Figurenstützen verwendet werden sollen, welche das Tragen visuell veranschaulichen.<sup>88</sup>

Folglich sind nach Vitruv die Karyatiden ein architektonisches Bauelement, das logisch in das Gefüge der Architektur einzugliedern ist und dementsprechend eine bestimmte, hier tektonische Funktion übernimmt. Der Exkurs leitet den Ursprung dieses Baugliedes her und gibt auf einer weiteren Ebene Hinweise darüber, wie Architektur ikonologisch gedeutet werden kann. Diese Verbindung von inhaltlicher

<sup>84</sup> *Mutulos* und *coronas* weisen auf ein dorisches Gebälk hin, die Zuordnung zur Dorica konnte aber weder in den überkommenen Resten noch in der Architekturtheorie bestätigt werden: PLOMMER, *Vitruvius and the Origin of Caryatids*, 1979, S. 98; FLEURY in: VITRUVIUS, *Livre I*, 1969–2009, S. 76.

<sup>85</sup> Ungeklärt bleibt die Frage, ob die Erläuterungen Vitruvs zu den Säulen auch auf die Karyatiden zu beziehen sind, also austauschbar sind. Von einer Austauschbarkeit zwischen Karyatide und Säule ist Plommer überzeugt: PLOMMER, *Vitruvius and the Origin of Caryatids*, 1979, S. 98–99. Auch Georgiadis interpretiert sie als Säulenäquivalente: GEORGIADIS, *Koren und Antefixe*, 2009.

<sup>86</sup> Schmuck übernimmt hier demnach nicht nur eine applizierte Funktion, sondern vielmehr wird Schmuck durch tektonische Glieder erreicht, die schmückend wirken. Schmuck ist demnach bei Vitruv nicht von einer bestimmten Funktion des Architekturgliedes zu trennen. Vgl. FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007; HORN-ONCKEN, *Über das Schickliche*, 1967.

<sup>87</sup> SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 37.

<sup>88</sup> BLONDEL, *Cours d'architecture*, 1771–1777, S. 345–349 kritisiert in diesem Abschnitt die Karyatiden im Louvre von Jean Goujon (Abb. 195), die keine Kraftanstrengung zeigen. Vgl.: PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 33; BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 95. Zu den Karyatiden im Louvre siehe Kapitel 2.5.2 dieser Arbeit.

und tektonischer Angabe bei Vitruv führt auch zu terminologischen Unsicherheiten, wie im nächsten Kapitel erläutert wird.

Davon abgesehen konzentriert sich Vitruv in dieser Textpassage auf die architektonische Bestimmung und auf die tragende Funktion der Figurenstützen. Dies erlaubt es, eine von der symbolischen Deutung der Karyatiden unabhängige Sichtweise einzunehmen. Auf diese Weise kann untersucht werden, welche Stellung dieses architektonische Bauelement – die figürliche Stütze – in der Architektur besitzt, welche Entwicklung erfolgt ist und wie gegenläufig diese zur Säule verlief.

## 2.2 Terminologie

Vitruv verwendet in seinem Traktat *De architectura libri decem* vier verschiedene Begriffe für die Bezeichnung von figürlichen Stützen: Karyatiden für die weiblichen Stützfiguren, Perser für ihre männlichen Pendanten sowie Atlanten und Telamonen.<sup>89</sup> Ein Blick in die neueren Fachlexika zeigt, dass sich deren Verwendung und Zuordnung geändert haben: Sie übernehmen von Vitruv die Definition der Karyatide als Säulen- oder Pfeilerersatz, dagegen weisen sie ihnen aber als männliche figürliche Stützen die Atlanten zu und nicht die Perser.<sup>90</sup> Ausserdem werden unter den Begriffen verschiedene Formen der Figurenstütze zusammengefasst. Insbesondere die Gleichsetzung der »Karyatide« mit der »Kore« und der »Kanephore« muss kritisch betrachtet werden, da die beiden letzteren formale und ikonografische Aspekte miteinbeziehen.<sup>91</sup> Ebenso wird in den Lexika die Ausweitung der Definitionen von »Karyatide« auf nicht architektonische Stützfiguren unterschiedlich beurteilt.<sup>92</sup> Neben Karyatiden und Atlanten werden in den Nachschlagewerken »Hermenpfeiler« und/oder »Hermenpilaster« als Stichworte aufgeführt. Obwohl es sich dabei um figürliche Stützen handelt, wird in keinem Fall ein Bezug zu den »Karyatiden« hergestellt.<sup>93</sup> Wenngleich dadurch auf den ersten Blick eine klare Unterscheidung

<sup>89</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 24–27 (I. 1, 5–6) u. S. 292–293 (VI. 7, 6)

<sup>90</sup> Siehe dazu die Lemmata »Karyatide« in: OLBRICH u. a., *Lexikon der Kunst*, 1996 und in PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004; LLOYD-MORGAN, *Caryatids and other Supporters*, 1990.

<sup>91</sup> Die Begriffe »Kore« und »Kanephore« werden selten unter einem eigenen Lemma aufgeführt; eine Ausnahme ist: PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004. Auch Dietrich-England verwendet »Kore« und »Kanephore« als architektonische Begriffe und versteht sie als Spezialfall der Karyatide. »Kore« bezieht sie nur auf die griechische Kunst und für »Kanephore« macht sie die Einschränkung, dass jene einen Korb auf dem Kopf tragen müsse: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 75.

<sup>92</sup> Das Lexikon der Weltarchitektur bemängelt eine Ausweitung auf alle Trägerfiguren, während Lloyd-Morgan im Grove Art online sogar nicht architektonische Figuren wie Spiegelträgerinnen unter diesem Begriff auführt: »Karyatide« in: PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004; LLOYD-MORGAN, *Caryatids and other Supporters*, 1990.

<sup>93</sup> Allerdings verweisen einige Lexika unter dem Artikel »Hermes« auf eine mögliche architektonische Verwendung als Gebälkträger hin, aber auch hier ohne Hinweis auf die Karyatiden, vgl. die Lemmata »Hermes« in: PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004; *Kleines Wörterbuch der Architektur*, Reclam Wissen, Stuttgart 102005.; WASMUTH, Günther (Hrsg.), *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 5 Bde., Berlin 1929–1937.; OLBRICH u. a., *Lexikon der Kunst*, 1996 und »Terminalfigure« in: BERTELLI u. a., *Grove Art Online*, 2007–2010.

zwischen ›Karyatide‹ und ›Hermenpfeiler‹ erfolgt, führt dies verschiedentlich zu Ungenauigkeiten, da sie alle das gleiche Phänomen des Tragens und Stützens beschreiben, aber die Abgrenzung voneinander nicht erläutert wird. Die Lektüre der Fachliteratur zeigt, dass zu wenig klar getrennt wird zwischen Bezeichnungen, die eine architektonische Funktion bestimmen, und solchen, welche die Stützfigur formal genauer beschreiben. Dies führt zu einer uneinheitlichen Verwendung der Begriffe. Exemplarisch dafür stehen die Bezeichnungen der figürlichen Stützen am Palazzo Valmarana in Vicenza von Andrea Palladio (Abb. 204): Von Wundram und Pape<sup>94</sup> werden sie als ›Telamonen‹ bezeichnet, während Binding<sup>95</sup> sie als ›Hermes‹ benennt. Zudem haftet einzelnen Begriffen eine bedeutende ikonografische Komponente an, die jene so stark prägt, dass von einer Verwendung als Architekturbegriff abgesehen werden sollte. Diese begrifflichen Unsicherheiten machen es notwendig, klare Abgrenzungen zu ziehen, um die verschiedenen Termini vor einer Verwechslung zu schützen. Zunächst ist auf einen weiteren Aspekt hinzuweisen, der die Bestimmung erschwert. Die Begriffe werden nämlich anhand antiker Artefakte definiert, die sich von den Objekten der Frühen Neuzeit ikonografisch und formal unterscheiden. Eine Übertragung führt daher zu zusätzlichen Schwierigkeiten. Julien hat sogar eine Systematisierung der figürlichen Stützen für die Frühe Neuzeit infrage gestellt und plädiert für einen allgemeinen Gattungsbegriff, der alle verschiedenen Formen und ihre Umwandlungen umfasst: ›ordre caryatide‹.<sup>96</sup> Dieser Begriff suggeriert allerdings, dass es in der Renaissance eine figürliche Ordnung analog zu den Säulenordnungen gegeben hätte, was die schriftlichen Quellen aber widerlegen. Auf den Zusammenhang der Figurenstützen zu den Säulenordnungen wird in den Kapiteln 2.5.2 und 3.2.1 eingegangen.

### 2.2.1 Karyatide – Kore – Kanephore

Die von Vitruv eingeführte Bezeichnung ›Karyatide‹ für weibliche Figurenstützen wird in der Forschung immer wieder neu verhandelt.<sup>97</sup> In Frankreich wurde die Diskussion über den Begriff mit dem Aufsatz von Jean-Marie Pérouse de Montclos<sup>98</sup> über die weiblichen Stützfiguren im Louvre von Jean Goujon (Abb. 195) erneut angeregt. Er kommt zum Schluss, dass im Louvre keine ›Karyatiden‹ gezeigt würden, da die Figuren visuell keine unterdrückten Frauen darstellen würden, sondern ›Koren‹, wie sie am Erechtheion in Athen (Abb. 63) zu finden seien.<sup>99</sup> Yves Pauwels reagierte auf die These von Pérouse de Montclos und pflichtete ihm bei, dass die

<sup>94</sup> WUNDRAM und PAPE, *Andrea Palladio 1508–1580*, 2008, S. 183.

<sup>95</sup> BINDING, *Architektonische Formenlehre*, 1998, S. 178–179.

<sup>96</sup> JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 124.

<sup>97</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 24–27 (I. 1, 5). Schon Drerup hat 1975/76 zu einer Neuverhandlung des Begriffs aufgerufen: DRERUP, *Zur Bezeichnung ›Karyatide‹*, 1975/76. Auch die neuere Definition von Dietrich-England bietet Schwierigkeiten, da sie ikonografische und architektonische Aspekte nicht klar voneinander trennt, vgl. dazu: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 75–77

<sup>98</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007.

<sup>99</sup> Ebd., S. 58.

Figurenstützen keine Karyatiden seien, begründet dies jedoch anders.<sup>100</sup> Nach Pauwels würden die Frauen ikonografisch nicht auf Griechenland verweisen und daher seien es keine »Karyatiden«, obgleich sie inhaltlich die gleiche Bedeutung besäßen, nämlich den Triumph über eine andere Nation zu verbildlichen.<sup>101</sup> Dieses Beispiel zeigt, dass die Termini verschiedene Bezugsebenen haben: Sie können ikonografisch, geografisch und formal bestimmt sein. Insbesondere die Verwendung von »Karyatide« als Oberbegriff für alle weiblichen figürlichen oder halbfigürlichen Stützen und die damit einhergehende Ausweitung der Ikonografie wurde in der Forschung immer wieder bemängelt.<sup>102</sup> Dies veranlasste Forssman dazu, zwei verschiedene Gruppen von Figurenstützen in der Frühen Neuzeit zu definieren. Die erste knüpft ikonografisch an die vitruvianische Erzählung an, während die zweite, manieristische Gruppe die Männer und Frauen mit Tugenden, Lastern und anderen Personifikationen ersetzt.<sup>103</sup> Bereits Guillaume Philandrier bemerkte in seinem Vitruv-Kommentar, dass nicht nur Frauen aus Karya als tragende Frauen dargestellt seien, sondern auch andere Figuren.<sup>104</sup> Trotz dieses Einwands wird der Begriff seit

<sup>100</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 61.

<sup>101</sup> « Les caryatides du Louvre ne sont pas des »Caryatides« car, habillées comme des matrones et parées de fragments des plus grands monuments de l'Urbs, elles sont romaines. Mais en tant que telles, elles assument le même rôle que leurs ancêtres grecques : elles manifestent la gloire des rois de France, qui ont subjugué l'Empire romain et célèbrent leur triomphe dans la grande salle de leur palais. » Ebd., S. 68. Zuletzt hat Sandrine Chabre einen Überblick über die Begriffe in der französischen Forschungsliteratur zusammengestellt. Allerdings beschränkt sie sich auf die drei Kategorien Karyatiden, Termen und Atlanten und bleibt daher wenig differenzierend: CHABRE, *Atlantes et caryatides*, 2012, S. 11–23. Julien stellt die verschiedenen mythologischen Hintergründe für die »Karyatiden« und »Atlanten« zusammen, jedoch diskutiert er die terminologischen Aspekte und die formalen Zusammenhänge nicht: JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 665–669.

<sup>102</sup> Das Lexikon der Weltarchitektur macht auf eine fälschliche Ausweitung des Begriffs auf alle Stützfiguren, auch männliche, aufmerksam. Obwohl es den Begriff als Synonym für »Koren« und »Kanephoren« einsetzt: PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004. Überdies gibt es eine Tendenz in der neueren Forschung, »Karyatiden« nur für Figurenstützen zu verwenden, die im Zusammenhang mit den von Vitruv beschriebenen Frauen stehen: zum Beispiel bei PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 43; PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 68; PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007, S. 58. Schmidt beurteilt die Ausweitung auf Figuren der Kleinkunst als eine unkorrekte Verallgemeinerung: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 11. Gegen eine Eingrenzung spricht sich JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 124; JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 666 aus.

<sup>103</sup> FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 137.

<sup>104</sup> VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 8. Siehe auch Kapitel 2.3.4.

dem 18. Jahrhundert als Gattungsbezeichnung benutzt<sup>105</sup> und hat so Eingang in die Fachlexika gefunden.<sup>106</sup> Übereinstimmend definieren diese in Anlehnung an Vitruv die Karyatiden als weibliche Statuen, die anstelle von Säulen als Stützfiguren des Gebäcks auftreten. In der Beschreibung von Sulzer kommt der ambivalente Charakter dieses Substituts zum Ausdruck: »Caryatiden sind in der Baukunst Säulen oder Stützen nach der Gestalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildsäulen geben sollte, weil sie zugleich Bilder und Säulen sind.«<sup>107</sup> Sie sind also gleichermaßen als Architekturelement, als Skulptur und als Bild zu verstehen. Diese Stellung zwischen den traditionellen Gattungen der Kunstgeschichte mag ein zusätzlicher Grund dafür sein, dass der Begriff in der Architekturterminologie immer wieder infrage gestellt wird. Auf diesen Status der Figurenstütze zwischen den Gattungen wird in Kapitel 2.5.2 eingegangen.

In erster Linie rührt die Skepsis gegenüber dem Begriff wohl von seiner uneinheitlichen Bedeutung in den antiken schriftlichen Quellen her. Die Durchsicht dieser Schriften lässt darauf schliessen, dass »Karyatiden« vor Vitruv keine Architekturbezeichnung war,<sup>108</sup> sondern Tänzerinnen des Kultes von Artemis Karyatis bezeichneten.<sup>109</sup> Eine direkte Verbindung von diesen Berichten über die Jungfrauen zur Erzählung von Vitruv lässt sich nicht ziehen. So kann auch heute nicht mehr festgestellt werden, wie es zur Übertragung dieses Begriffs von den

<sup>105</sup> Quatremère de Quincy und Winckelmann verwenden »Karyatide« auch für männliche Figurenstützen: QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1832; QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1788–1825; WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, 1825, S. 454–455; WINCKELMANN, *Denkmale der Baukunst*, 1825, S. 441. Die Ausweitung des Begriffs auf männliche Stützen bei Winckelmann wurde von Lessing heftig kritisiert: LESSING, *Kleine antiquarische Fragmente*, 1939, S. 204. Die deutschsprachigen Lexika grenzen den Begriff schon früh auf weibliche Figuren ein, was auch in der späteren Forschung gegenüber der französischsprachigen und englischsprachigen Literatur zu einer unterschiedlichen Verwendung der Begriffe führt: SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771–1774; ZEDLER, Johann Heinrich, *Zedlers grosses vollständiges Universalexicon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle/Leipzig 1731–1754, online unter: <http://www.zedlerlexikon.de/>, zuletzt geprüft am: 19.03.2017. Vgl. dazu: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 11 u. 138–139; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 135–137; KING, *Figured Supports*, 1998, S. 276.

<sup>106</sup> Vgl. die Lemmata »Karyatide« in: BERTELLI u. a., *Grove Art Online*, 2007–2010; KOEPF und BINDING, *Bildwörterbuch der Architektur*, 2005; PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004; OLBRICH u. a., *Lexikon der Kunst*, 1996.

<sup>107</sup> SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771–1774, 1. Bd. S. 194.

<sup>108</sup> Eine Zusammenstellung der schriftlichen Quellen findet sich bei SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 22–25.

<sup>109</sup> Im Zusammenhang dieses Kultes ist wohl auch die ursprüngliche Bezeichnung für einen Nussbaum zu sehen: SERVIUS GRAMMATICUS (MAURUS SERVIUS HONORATUS), *Commentarius in Vergilii Bucolicum Librum*, 2009, 8, Vers 29; LUCIANUS, *Von der Tanzkunst – De saltatione*, 1911, S. 91–92. Im Anschluss an Vitruv benutzt auch Plinius den Begriff für architektonische Stützfiguren: PLINIUS, *Naturkunde – Naturalis historiae*, 1989, 34.92 und 36.38; siehe auch: PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, 1967, III. 10, 7; STATIUS, *Der Kampf um Theben*, 1998. Vgl. dazu: ORTOLANI, *Vitruvio e la cultura dell'architetto*, 2008, S. 4; HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 71; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 22–25; DRERUP, *Zur Bezeichnung »Karyatide«*, 1975/76, S. 11.

Tänzerinnen auf Stützfiguren kam.<sup>110</sup> Dennoch wurde in der Forschung versucht, über die Tanzgeste einer erhobenen Hand eine Verbindung zu den figürlichen Stützen zu ziehen.<sup>111</sup> Dabei wurde die erhobene Hand der tanzenden Jungfrauen während des Ritus mit dem Tragen oder Stützen einer Last verglichen. Anlass für diesen Vergleich bietet eine Anekdote, die von Athenaios in einer Komödie überliefert ist. In diesem Lustspiel erwähnt ein Gast während eines Abendmahls, dass man in diesem Gebäude ja nur essen könne, wenn man, wie die Karyatiden, mit einer Hand die Decke stützen würde, da diese sonst einfallen würde.<sup>112</sup> Diese Textstelle ist die einzige schriftliche Quelle, welche die Tanzgebärde mit den Karyatiden von Vitruv verbindet, indem die erhobene Hand zum Tragen einer Last eingesetzt wird. Obwohl diese Verbindung äusserst lose ist, hatte sie dennoch weitreichende Konsequenzen. Denn darin werden die »Karyatiden« erstmals mit einer konkreten, visuellen Tragegeste verbunden, nämlich der erhobenen Hand. Dies hat Schmidt-Colinet<sup>113</sup> in seinem Versuch der Typologisierung der antiken Figurenstützen als Kriterium aufgenommen. Auf die visuelle Tragegeste und Körperhaltungen wird weiter unten eingegangen. Zunächst werden weitere Bedeutungsebenen des Begriffs dargelegt.

<sup>110</sup> SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 122; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 159. Dennoch wurde dies verschiedentlich versucht. Drerup sieht als direktes verbindendes Glied die Spiegelträgerinnen. Diese Kleinkunstwerke haben als Griff eine tragende Frauenfigur. Jedoch wäre hier vielleicht besser von einer den Spiegel erhebenden statt stützenden Figur zu sprechen. Anhand dieser lakonischen Spiegelträgerinnen, die Tänzerinnen und Musikerinnen symbolisieren, ist es Drerup möglich, den Bezug zu Artemis Karyatis herzustellen, womit er zur abschliessenden These gelangt: »Es liegt nahe, dass die einprägsamste Bezeichnung der Gattung haften geblieben ist, obwohl diese dem damit verbundenen Vorstellungskreis nicht mehr im geringsten entsprach.« DRERUP, *Zur Bezeichnung »Karyatide«*, 1975/76, S. 14. Merkelbach hingegen sieht in der gleichen Benennung dieser gegensätzlichen Dinge keinen Zufall. Er versucht über den Kalathos, den die Tänzerinnen auf dem Kopf getragen haben, eine Verbindung zu den architektonischen Karyatiden herzustellen, die oft einen Korb statt eines Kapitells auf dem Kopf trügen. Zur Unterstützung zieht er die Akanthus-Säule von Delphi heran, wo drei Frauenfiguren aus der Säule hervortreten und zu tanzen scheinen: MERKELBACH, *Gefesselte Götter*, 1996, S. 27. Dagegen ist einzuwenden, dass die antiken Texte nicht genau beschreiben, was die Tänzerinnen auf dem Kopf tragen: PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, 1967, I, 27, 3. Auch die Verbindung zu den Kanephoren, die auf dem Kopf einen Korb tragen, ist nicht ohne Weiteres herzustellen: RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 133–135. Dennoch ist festzuhalten, dass figürliche Stützen sehr oft einen Korb auf dem Kopf tragen. Allerdings wäre hier auch eine Anlehnung an den Ursprungsmythos des korinthischen Kapitells in eine genauere Betrachtung mit einzubeziehen.

<sup>111</sup> Hersey versucht, zusätzlich eine etymologische Verbindung zwischen »Corai« und »Caryae« herzustellen: HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 71. Und Ortolani vermutet ganz einfach eine Verwechslung vonseiten Vitruvs: ORTOLANI, *Vitruvio e la cultura dell'architetto*, 2008, S. 3.

<sup>112</sup> »Erinnerungen an ihn hat Lynkeus von Samos aufgeschrieben. Er behauptet, dass er in Wirklichkeit Eukrates geheissen habe, und schreibt folgendes: Eukrates-Korydos trank einst bei jemandem, dessen Haus in einem verfallenen Zustand war. Da sagte er: dort muss man beim Essen mit der linken Hand das Dach abstützen wie die Karyatiden.« ATHENAIOS, *Das Gelehrtenmahl*, 1998, VI, 241 d/e, S. 473. Eine ähnliche Erzählung findet sich bei Strabon VI, 263, vgl. SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 15 u. 166 Anm. 11; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 133.

<sup>113</sup> SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 35.

»Karyatide« bezeichnet in erster Linie die Zugehörigkeit der Frauen zum Volk der Karyaten. Warum Vitruv die weiblichen Figurenstützen gerade nach diesem Volk benannte, führte in der Forschung zu verschiedenen Spekulationen. Nach Rykwert wählte Vitruv diese Bezeichnung, weil dieser damit auf eine ganze Provinz und ihre Geschichte, insbesondere den Perserkrieg, verweisen wollte.<sup>114</sup> Dadurch habe Vitruv, nach Rykwert, für die weiblichen Stützfiguren eine den Persern analoge Herleitung etablieren können. Demnach würde der Ausdruck vielmehr die peloponnesischen Städte, die sich mit den Persern verbündet hatten, repräsentieren und weniger die spezifische Stadt Karyai.<sup>115</sup> Dass Karyai für den Kult der Artemis Karyatis bekannt war, spielte nach Rykwert für Vitruv keine Rolle. Drerup indessen vermutet, dass sich schliesslich der einprägsamste Begriff durchgesetzt habe, unabhängig von der ursprünglichen Bedeutung.<sup>116</sup> Die Umdeutung von Tragenden zu Unterworfenen, die Vitruv vornimmt, ist nach Drerup dadurch geschuldet, dass man sich Unterworfene eher als Stützen vorstellen konnte.<sup>117</sup>

Aus diesen Überlegungen lässt sich schliessen, dass sich »Karyatide« als Gattungsbezeichnung für weibliche figürliche Stützen bereits bei Vitruv durchgesetzt hat. Der Begriff wird folglich losgelöst von seiner ikonografischen Bedeutung und von dem nicht mehr ermittelbaren Ursprung verwendet. Umso problematischer ist es, den diskutierten Terminus mit ikonografischen Bezeichnungen wie »Kore« oder »Kanephore« gleichzusetzen.<sup>118</sup> So ist mit Rykwert »Kore« nur auf die Stützfiguren am Erechtheion in Athen (Abb. 63) anzuwenden.<sup>119</sup> Kanephoren sind Jungfrauen, die an Götterprozessionen Körbe oder andere Gegenstände auf dem Haupt tragen.<sup>120</sup> Sie können allerdings als Stützfiguren in die Architektur eingebunden werden und stellen so eine »Sonderform der Karyatide«<sup>121</sup> dar. Als Synonym für figürliche Stützen ist die Bezeichnung »Kanephore« unzulänglich, da diese Korb tragenden Frauen auch ohne Stützfunktion vorkommen. Folglich ist »Kanephore« kein architektonischer Terminus.

<sup>114</sup> RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 129 u. 135.

<sup>115</sup> Es handelt sich hierbei also um eine Antonomasie. Ebd., S. 133–134; siehe dazu auch die Geschichte des Perserportikus in Kapitel 2.1.

<sup>116</sup> DRERUP, *Zur Bezeichnung »Karyatide«*, 1975/76, S. 14.

<sup>117</sup> Ebd. So würde für einzelne Forscher auch die Gegensätzlichkeit zwischen den Koren des Erechtheions, die keine Sklaven darstellen, und den Karyatiden bei Vitruv überwunden, vgl. dazu Kapitel 2.1.

<sup>118</sup> BINDING, *Architektonische Formenlehre*, 1998; PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004.

<sup>119</sup> Rykwert benennt die unterschiedlichen inhaltlichen Komponenten von »Koren« und »Karyatiden«. Indem er jedoch im Verlauf seiner Ausführungen zu den Koren am Erechtheion diese als »Karyatiden« bezeichnet, benutzt er letzteren Begriff als Gattungsbezeichnung und löst ihn von der ikonografischen Bestimmung als Sklaven oder Unterdrückte: RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 133; vgl. HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 72–73; DRERUP, *Zur Bezeichnung »Karyatide«*, 1975/76, S. 14. Andere Forscher lösen den Widerspruch dadurch, dass sie die Koren des Erechtheions doch als Unterdrückte oder Sklaven interpretieren: VICKERS, *Persepolis, Vitruvius and the Erechtheum Caryatids*, 1985, S. 17–19 oder dass sie diesen auf eine banale Verwechslung Vitruvs zurückführen: ORTOLANI, *Vitruvio e la cultura dell'architetto*, 2008, S. 3.

<sup>120</sup> PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004, S. 283–285; »Kanephore« in: IRMSCHER, *Lexikon der Antike*, 1999, S. 2774.

<sup>121</sup> »Karyatide« in: OLBRICH u. a., *Lexikon der Kunst*, 1996, Sp. 670.



Ein weiterer Aspekt, der bei diesen Definitionen immer wieder diskutiert wird, ist, welche verschiedenen formalen Phänomene mit ›Karyatide‹ bezeichnet werden können. Verschiedentlich wurde der Begriff auch auf Stützfiguren, die nicht in einem architektonischen Zusammenhang eingebunden sind, wie zum Beispiel die Spiegelträgerinnen, ausgeweitet.<sup>122</sup> Streng genommen können nach Vitruv nur tektonisch verwendete Figuren, im Sinne eines Säulensubstituts, als Karyatiden bezeichnet werden, also nur solche figürlichen Stützen, die mit der tektonischen Konstruktion im Bauegefüge korrelieren. Schmidt sondert folglich in ihrer strengen Definition die Figuren aus, die keine selbstständig tragenden Glieder eines Bauegefüges darstellen: also Pfeilerfiguren, Relieffiguren, Spiegelträgerinnen und auch Atlanten.<sup>123</sup> Dagegen ist anzumerken, dass Vitruv in seiner Beschreibung der Karyatiden wohl gerade Relieffiguren gemeint haben könnte, wie Schmidt selbst betont.<sup>124</sup> Der Ausschluss von nicht vollplastischen Figuren macht nur Sinn, wenn ein solches Bauegefüge weder visualisiert noch suggeriert wird. Wird ein solches aber visuell vorgestellt, so sind auch bedingt konstruktive Glieder als Karyatiden zu bezeichnen, unter der Bedingung, dass sie visuell logisch als stützendes Element in die architektonische Konstruktion eingefügt sind, auch wenn sie darin tektonisch keine Stützfunktion übernehmen. Dies ist von besonderer Bedeutung für die Karyatiden der Frühen Neuzeit. Denn zu dieser Zeit sind die Karyatiden meist einem Pilaster oder der Wand vorgelagert und damit aus Sicht der Tektonik nicht selbsttragend, wie beispielsweise die Kriegerfiguren an der Fassade des Palazzo Valmarana in Vicenza (Abb. 204) oder die männlichen Figuren am Schloss Heidelberg (Abb. 203).<sup>125</sup> Dennoch sind sie durch den tektonischen Apparat aus Basis und Gebälk logisch in ein architektonisches Gefüge eingebunden. Hier zeigt sich die Differenz zwischen der antiken und der frühneuzeitlichen Architektur. Diese liegt unter anderem in einem anderen Verständnis des Verhältnisses Wand–Säule oder Wand–tragender Apparat. Ein Umstand, der in der Renaissance bei der Säule zu beobachten ist, die mehrheitlich als Halb- oder Dreiviertelsäule verwendet wird. In der Renaissancearchitektur wird daher das tektonische Gerüst meist visuell nur suggeriert.<sup>126</sup> Somit sind insbesondere für die Frühe Neuzeit, im Gegensatz zu Schmidts Definition, auch Relieffiguren in vorgespigelter Tragfunktion als Karyatiden zu benennen und stünden demgemäß in einem ähnlichen Verhältnis wie

<sup>122</sup> Drerup und Congdon billigen beispielsweise eine Ausweitung des Begriffs, während insbesondere Schmidt sich dagegen ausspricht. DRERUP, *Zur Bezeichnung ›Karyatide‹*, 1975/76, S. 13–14; CONGDON, *Caryatid Mirrors of Ancient Greece*, 1981; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 11. Die Stellungnahme von Quatremère de Quincy zeigt, dass diese Diskussion schon seit Längerem virulent ist: QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1788–1825.

<sup>123</sup> Nach Schmidt sind Atlanten niemals freiplastisch gestaltet: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 114 u. 123. Auf die Atlanten wird weiter unten gesondert eingegangen.

<sup>124</sup> Ebd., S. 159.

<sup>125</sup> GARTENMEISTER, *Karyatiden*, 2011, S. 361–363; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 236–237.

<sup>126</sup> Siehe: GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 73–74; GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 47; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 238; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 153–154; GUILLAUME, *Modèles italiens et manière nationale*, 2000, S. 246–247; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 27–28; HOFFMANN, *Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts*, 1980, S. 205.

die Säulen zu den Halb- oder Dreiviertelsäulen.<sup>127</sup> Spiegelträgerinnen wären nach dieser Definition jedoch nur dann Karyatiden, wenn sie in einer architektonischen Struktur eingebunden sind.<sup>128</sup>

### 2.2.2 Perser – Telamon – Atlant

Nicht weniger Kontroversen bieten die Begriffe für die männlichen figürlichen Stützen. Vitruv nennt die männlichen Gegenstücke zu den Karyatiden ›Perser‹, daneben benutzt er auch die Begriffe ›Atlant‹ und ›Telamon‹. ›Perser‹ ist dabei der ungebräuchlichste Terminus für männliche Figurenstützen, weil er sich auf die Statuen eines konkreten Bauwerkes bezieht, das auch in anderen schriftlichen Quellen erwähnt wird.<sup>129</sup> Der Begriff wird daher weder in den gegenwärtigen Nachschlagewerken noch in der Forschungsliteratur für die Bezeichnung männlicher Figurenstützen verwendet. Obwohl in einzelnen Lexika des 18. Jahrhunderts das Lemma »persische Ordnung« aufgeführt wird, hat sich diese Benennung nicht durchgesetzt.<sup>130</sup> Dies mag als Erklärung dafür genügen, warum die Wörterbücher die männlichen Gegenstücke der Karyatiden Atlanten nennen.

Ausgehend von den Lexika wären die männlichen Figurenstützen also mit ›Atlanten‹ zu bezeichnen; der Begriff ist jedoch in vielerlei Hinsicht problematisch. Allgemein werden die ›Atlanten‹ und ›Telamonen‹<sup>131</sup> mit einem visuell erkennbaren Tragegestus sowie mit einem bestimmten Vorstellungsinhalt in Verbindung gebracht. Dadurch unterscheiden sie sich von den Karyatiden.<sup>132</sup> Aus diesem Grund trennt Schmidt die Atlanten von den Karyatiden und weist ersteren eine grundsätzlich

<sup>127</sup> Vgl. SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1051; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 21; BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 93.

<sup>128</sup> Schmidt-Colinet unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen Stützfiguren und Trägerfiguren. Erstere »sind Gestalten, die ein tektonisches oder architektonisches Element tragen oder zu tragen vorgeben«, während letztere Figuren »einen inhaltlichen oder funktionell bestimmbareren Gegenstand oder ein Symbol tragen. Sie erfüllen zwar eine tragende, aber keine architektonisch tragende Funktion.« SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 1–2. Dieser Definition folgend wären auch die Clipeus-Träger keine Stützfiguren.

<sup>129</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 26–27 (I. 1, 6). Mehr dazu in Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

<sup>130</sup> FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 135; »persische Ordnung« in: ZEDLER, Johann Heinrich, *Zedlers grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle/Leipzig 1731–1754, online unter: <http://www.zedler-lexikon.de/>, zuletzt geprüft am: 19.03.2017.; LE CLERC, *Traité d'architecture*, 1714, 1. Bd. S. 111–112.

<sup>131</sup> Nach Vitruv ist dies der römische Begriff für Atlanten. Da er heute nur noch wenig benutzt wird, behandle ich ihn nicht eigens.

<sup>132</sup> LE CLERC, *Traité d'architecture*, 1714, S. 114; Allgemein dazu; SCHWEIZER, *Stützfiguren/Erechtheionkoren*, 2009; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 127.

andere Gattung zu.<sup>133</sup> Schon Vitruv macht auf die ikonografische Komponente dieser männlichen Figuren aufmerksam.<sup>134</sup> Nach seiner Erzählung war der Riese Atlas, der auf seinem Rücken das Himmelsgewölbe trägt, Vorbild für die Atlanten (Abb. 188). Der Riese trage das Himmelsgewölbe als Auszeichnung für seine Errungenschaften in Bezug auf die Gestirne. In der Sage der griechischen Mythologie dagegen tut Atlas dies als Strafe für seine Teilnahme am Kampf der Titanen gegen die Olympier.<sup>135</sup> Dieser mythologische Hintergrund ist Anlass dafür, dass die Atlanten in der Kunst oft in ein kosmologisches Programm integriert werden. Die Idee, Atlas mit seiner astrologischen Bedeutung als architektonische Trägerfigur einzusetzen, geht allerdings auf Vitruv zurück.<sup>136</sup> Anders als bei den Karyatiden stimmt bei den Atlanten die bildliche Tradition also mit der Mythologie überein.

Weiter ist festzuhalten, dass Vitruv eine inhaltliche Verbindung zwischen den Atlanten und den Karyatiden über das Motiv des Tragens als Strafe nicht zieht, da er das Tragen der Atlanten als Auszeichnung motiviert. Dies steht im Gegensatz zur mythologischen Überlieferung, die das Tragen der Atlasfiguren als Strafe deutet. Schweizer nimmt die mythologische Erzählung zum Anlass, die Atlanten, analog zu den Karyatiden, als »Knechtschaftszeichen« zu interpretieren.<sup>137</sup> Er stützt sich dabei auf den aktiven Tragegestus der Atlanten, der das Tragen der Knechtschaft visuell darstellen soll. Knackpunkt der Deutung Schweizers ist also das Sichtbarmachen des Tragens, wodurch das Stützen einer Last visuell gezeigt wird. Dieser visuelle Hinweis fehlt aber in den aufrecht stehenden Karyatiden. Nach Schweizer drücken demnach die Atlanten ihre Knechtschaft vielmehr durch die Körperhaltung aus und weniger durch die Deutung der Geschichte.<sup>138</sup> Demgegenüber würden die Karyatiden visuell ihre Versklavung nicht zeigen, obwohl die vitruvianische Erzählung die Unterdrückung genau so darstelle. Auf diese Weise unterscheiden sich die Atlanten von den Karyatiden weniger durch eine ikonografische Komponente als vielmehr durch eine unterschiedliche Visualisierungsart des Stützens. Gegen Schweizer ist einzuwenden, dass Vitruv eine Differenzierung oder genauere Beschreibung des

<sup>133</sup> Im Gegensatz zu Schmidt ziehen die Lexika gerade eine Verbindung zwischen Karyatiden und Atlanten und verstehen letztere als männliche Pendants. Nach Schmidt sind die Atlanten aber nie freiplastisch gestaltet und haben einen visuell erkennbaren Tragegestus: Entweder tragen beide Unterarme oder der Nacken. Des Weiteren träte die ikonografische Komponente deutlicher zutage, auch wenn die Inhalte mit der Zeit ausgeweitet worden seien: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 112–114; 122–123 u. 161. Zu ergänzen ist, dass in der Neuzeit Atlanten vollplastisch und frei stehend gestaltet wurden, wie beispielsweise in der Residenz in Würzburg.

<sup>134</sup> Vitruv spricht über Atlanten und Telamone im sechsten Buch, wo er über die Anordnung und Ausstattung der Wohnräume spricht: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 292 (VI. 7, 6).

<sup>135</sup> HESIOD, *Theogony*, 1914, Verse 507–525.

<sup>136</sup> Vgl. SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 126.

<sup>137</sup> Ebd., S. 127.

<sup>138</sup> Ebd. Die Einteilung der figürlichen Stützen in solche mit aktivem und in solche ohne Stützgestus geht auf Schmidt-Colinet zurück: Nach ihm tragen die Atlanten nicht mit dem Haupt, sondern mit beiden Armen. Das heisst, die Funktion der Atlantenfiguren sei nicht nur aus dem architektonischen Zusammenhang erschliessbar, wie bei den Karyatiden, sondern auch durch ihren Tragegestus. Jene stünden dadurch in visuell deutlicher Beziehung zur Architektur: SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 31 u. 44. Nach Schmidt können die Atlanten die Last auch auf den Schultern tragen: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 23 u. 112.

Tragegestus weder bei den Karyatiden noch bei den Atlanten vornimmt. Im Gegenteil, er nähert die beiden einander an, indem beide Mutuli und Kranzgesimse tragen.<sup>139</sup> Vergleichbar ist allerdings das Erklärungsmuster der beiden figürlichen Stützen, das Vitruv bei beiden aus der Geschichte herleitet. Darauf stützend erweitert Schweizer die Symbolik des Tragemotivs als reines Knechtschaftssymbol und zeigt auf, dass mit der geschichtlichen Methode Vitruvs auch andere Bedeutungsinhalte von Stützfiguren möglich sind. Auf diese Weise lässt er die allgemeine Deutung der figürlichen Stützen offen. Diese erweiterte Definition des Begriffs ›Atlanten‹, die sich stark an der Bestimmung bei Vitruv orientiert, würde es ermöglichen, männliche Stützfiguren unabhängig von ihrer ikonografischen Bedeutung mit ›Atlanten‹ zu benennen, wie dies auch in den Nachschlagewerken bereits gemacht wird. Der Begriff selbst wird jedoch in der Forschungsliteratur oft mit der spezifischen Bedeutung und dem damit einhergehenden visuellen Ausdruck des Tragens verbunden.<sup>140</sup>

Die Einordnung der Figuren in solche mit einem aktiven Tragegestus (Atlant) und solche ohne (Karyatide) beruht in erster Linie auf Beobachtungen antiker Reste.<sup>141</sup> Wichtig zu ergänzen ist hierbei, dass die Atlasfiguren, die mit den Armen oder dem Nacken tragen, nicht zwingend in ein architektonisches Gefüge integriert sein müssen, sondern auch selbstständig als Skulptur auftreten können (vgl. Abb. 188). Das Tragemotiv ist in diesem Falle nicht architektonisch motiviert. Solche Tragefiguren hat Vitruv allerdings nicht beschrieben. Demnach sind sie von den Atlanten, die eine Verbindung mit der Architektur eingehen, zu unterscheiden.<sup>142</sup>

Zusammenfassend zeigt dieser Überblick, dass ›Atlant‹ kein neutraler Begriff ist, der männliche Stützfiguren bezeichnet, sondern einerseits oft mit der Atlasikonografie verbunden wird und andererseits ein visuell umgesetztes Tragemotiv besitzt. Dies führt zu einem begrifflichen Problem, da kein neutraler Terminus für männliche

<sup>139</sup> »Item si qua virili figura signa mutulos aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, cuius rationes, quid ita aut quare dicantur, ex historiis non inveniuntur, Graeci vero eos πλειαδας nominant, cum sideribus in mundo sunt dedicatae.« VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 292–293 (VI. 7, 6).

<sup>140</sup> SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1051; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 127; DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 151; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 21. In der französischsprachigen Literatur scheint der Begriff ›Atlant‹ weniger problematisch, da er oft ohne Einschränkung verwendet wird: JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013; CHABRE, *Atlantes et caryatides*, 2012; JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009.

<sup>141</sup> Seit der Untersuchung von SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977 werden die Stützfiguren aufgrund ihres Tragegestus verschiedenen Schemata zugeordnet, wobei das Tragemotiv der Atlanten von der Ikonografie der Atlasfigur übernommen wird.

<sup>142</sup> Der sog. Atlas-Farnese im Museo Nazionale von Neapel sowie auch der sog. Atlas Albani in der Villa Albani in Rom tragen jeweils einen Himmelskörper, sind aber nicht in eine architektonische Struktur eingelassen: vgl. dazu: SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 130–133. Es gibt weitere von der Atlasikonografie unabhängige Tragefiguren, die zwar ebenfalls etwas auf dem Kopf oder mit den Armen tragen, die aber nicht in eine architektonische Struktur eingebunden sind. Dass diese Unterscheidung nicht immer klar vollzogen werden kann, zeigen beispielsweise die Säulenstatuen der Frühgotik, wo die Figuren mit der Architektur verbunden sind, es sich aber eher um ein symbolisches als ein architektonisches Tragen handelt. Vgl. dazu: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 142.

Stützfiguren ohne Tragegestus vorhanden ist.<sup>143</sup> In dieser Arbeit wird folglich ›Atlant‹ nur verwendet, wenn die männliche Figur mit dem Nacken die Last trägt oder wenn Atlas ikonografisch dargestellt ist. Wie oben dargelegt, ist auch der Begriff ›Perser‹ nicht geeignet, um allgemein männliche Figurenstützen zu benennen. Der Begriff wird im Folgenden auf die männlichen Figurenstützen bei Vitruv und Pausanias eingeschränkt verwendet. Für die Bezeichnung von männlichen Figurenstützen, mit und ohne visuell umgesetztem Tragemotiv, wird daher auf die Umschreibung – wie beispielsweise männliche figürliche Stütze – ausgewichen.

### 2.2.3 Termen – Hermen

Neben diesen von Vitruv erläuterten Bezeichnungen sind weitere in die Diskussion mit einzubeziehen. So werden insbesondere in der Frühen Neuzeit die figürlichen Stützen als ›Terme‹ oder ›Termine‹ benannt. So nennt auch Sambin seine Figurenstützen *termes*; und früher findet sich der Begriff auch bei Vredeman de Vries oder bei Giorgio Vasari, um nur zwei Beispiele zu nennen.<sup>144</sup> Die heute gebräuchliche deutsche Terminologie hingegen ist ›Hermes‹.<sup>145</sup> Jedoch benennen diese Ausdrücke in erster Linie einen Skulpturentypus, der allerdings auch in der Architektur verwendet werden kann. Ähnlich wie bei den Kanephoren handelt es sich ursprünglich um einen ikonografischen Begriff, der später auf einen Skulpturentypus übertragen wurde. Hermen- und Termensculpturen zeigen im ursprünglichen Sinne die Gottheiten Hermes beziehungsweise Terminus.<sup>146</sup> Diese dienten unter anderem als Grenzsteine und Grabstelen, da Hermes und Terminus Götter der Grenze sind. Charakteristisch für ihre Darstellung ist ihre Form, die aus einem rechteckigen Unterkörper und einem figürlichen Oberkörper besteht. In einigen Fällen ist der Oberkörper erst ab dem Brustbereich anthropomorph gestaltet, in anderen schon ab der Hüfte. Meist sind sie ohne Arme dargestellt und mit einem Phallussymbol geschmückt. Schon in der Antike wurde der Begriff auf Skulpturen dieses Typus, die

<sup>143</sup> Die neuere französischsprachige Literatur behält ›Atlanten‹ auch für männliche Stützfiguren ohne Tragegestus bei, so zum Beispiel bei JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 673–674; JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013.

<sup>144</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572. Vredeman de Vries nennt im Titel seiner Grafiksammlung mit Karyatiden diese *Termas*: VREDEMAN DE VRIES, *Caryatidum (vulgus termas vocat)*, 1565; VASARI, *Le Opere*, 1878–1885, 1. Buch S. 137. Darüber hinaus verwendete auch Philibert De l'Orme *Terme* als Bezeichnung für figürliche Stützen: DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 222 (7. XIII). Lomazzo benutzte den Begriff allgemein für Figurenstützen: LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, 1585, S. 413–414. Siehe zu den einzelnen Textstellen Kapitel 2.4 und vgl. dazu: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 153–159; ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 413–414.

<sup>145</sup> FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 141. So wird beispielsweise der italienische Begriff *termini*, der von Vasari verwendet wird, in der neuen deutschen Ausgabe als ›Hermes‹ übersetzt: VASARI, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildbauerei und Malerei*, 2006, S. 63.

<sup>146</sup> Vgl. NEUDECKER, *Hermen*, 2009; PHILLIPS, *Terminus*, 2009; RÜCKERT, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen*, 1998.

nicht Hermes oder Terminus zeigen, ausgeweitet, und in dieser erweiterten Bedeutung wird er auch heute verwendet.<sup>147</sup>

Die charakteristische Form der Hermen oder Termen wurde sehr oft mit den figürlichen Stützen verbunden und so zu einem architektonischen Element verschmolzen. So erstaunt es wenig, dass in der Frühen Neuzeit figürliche Stützen neben Karyatiden auch als *termini* bezeichnet werden, ohne dass diese in der charakteristischen Hermenform gestaltet sind, so zum Beispiel von Vasari oder Lomazzo.<sup>148</sup> Die Verbindung der Terme mit den Figurenstützen macht auch Jean Martin in seiner französischen Übersetzung des Architekturtraktats von Alberti deutlich.<sup>149</sup> In dieser Verwendungsweise wurden *termini* als Architekturbegriff verstanden. Aber – wie das Beispiel der Imprese des Erasmus von Rotterdam (Abb. 205) zeigt, die prominent einen Terminus abbildet – wurde der Begriff in der Renaissance auch für nichtarchitektonische Skulpturen verwendet.<sup>150</sup> Wir haben also bereits während der Renaissance eine doppelte Bedeutung und Verwendungsart dieses Begriffs. Daher sollte er nur dort für die Benennung von Stützfiguren verwendet werden, wo er auch zu dieser Zeit benutzt wurde.<sup>151</sup> Insbesondere für die Benennung von ganz figürlichen Stützen sollte nur in begründeten Fällen auf diesen Begriff zurückgegriffen werden.

Seit neuerer Zeit ist der Begriff »Hermes«, im Gegensatz zu »Terme«, geläufig, wie die Lemmata der Lexika belegen.<sup>152</sup> »Hermes« wird in diesen aber nicht als genuin architektonischer Terminus im Sinne eines Säulenersatzes definiert, sondern als ein Skulpturentypus, der eine statische Aufgabe übernehmen kann. In den neueren Nachschlagewerken findet man daher auch »Hermenpfeiler« oder »Hermenpilaster«,<sup>153</sup> welche die Verschmelzung mit einem Architekturglied ausdrücken. Diese Bezeichnungen sind für die Benennung einer Architekturform gegenüber dem Begriff »Hermes« vorzuziehen. Forssman wiederum verwendet den Begriff

<sup>147</sup> Vgl. dazu: RÜCKERT, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen*, 1998, S. 26–28; NEUDECKER, *Hermen*, 2009; DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 158–159.

<sup>148</sup> Siehe dazu oben und Kapitel 2.4.

<sup>149</sup> ALBERTI, *L'architecture et art de bien bastier*, 1553, Fol. 154v: « D'ou sont premierement venuz les termes ». Vgl. dazu auch Kapitel 2.4.1.

<sup>150</sup> Vgl. dazu: GUILLAUME, *Hic Terminus Haeret*, 1981; ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 216.

<sup>151</sup> Für eine solche Verwendung des Begriffs *termine* plädiert auch DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 159; ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 215–216.

<sup>152</sup> Siehe dazu die betreffenden Lemmata in: OLBRICH u. a., *Lexikon der Kunst*, 1996, 3. Band S. 226–227; PEVSNER u. a., *Lexikon der Weltarchitektur*, 2004, S. 272; KOEPF und BINDING, *Bildwörterbuch der Architektur*, 2005, S. 241. Die genannten Lexika führen zwar das Lemma »Hermes«, nicht aber das der »Terme«. Ausnahme macht hier der Grove Art online, der »Terminal Figure« auflistet: BERTELLI u. a., *Grove Art Online*, 2007–2010. Die älteren Nachschlagewerke führen hingegen den Begriff Terme. Siehe dazu »Terme« in: GRIMM und GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, 1854–1961, Bd. 21, Sp. 259; SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771–1774, 2. Bd. S. 1152.

<sup>153</sup> OLBRICH u. a., *Lexikon der Kunst*, 1996; KOEPF und BINDING, *Bildwörterbuch der Architektur*, 2005; WASMUTH, Günther (Hrsg.), *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 5 Bde., Berlin 1929–1937.

»Karyatidherme«.<sup>154</sup> Bei der Verwendung dieser Begriffe ist darauf zu achten, dass nur solche Stützfiguren bezeichnet werden, die eine halbfigürliche Gestalt, ähnlich der einer Herme, aufweisen. Dagegen ist es verwirrend und auch unnötig, die Bezeichnung »Herme« auf nicht frei stehende, das heisst auf nicht rundplastisch ausgearbeitete, aber ganz figürliche Stützen auszuweiten.<sup>155</sup> Davon abweichend definiert Büttner »Hermen« (und auch »Termen«) als Stützfiguren, »die sich zu Karyatiden verhalten, wie Pilaster zur Säule«.<sup>156</sup> Ausschlaggebend für die Definition von Büttner ist nicht die Form, sondern die Einbindung in die Architektur. Jedoch ist einzuwenden, dass der Begriff Herme noch nichts über die konkrete Integration in das Baugesfüge aussagt, sondern einzig auf eine bestimmte Form verweist. Als Fachausdruck für eine halbfigürliche Stütze ist er unzulänglich, da er keine architektonische Funktion beschreibt. Es sollte daher vermieden werden, »Herme« in dieser Bedeutung zu verwenden. Für nicht frei stehende Stützfiguren ist wohl der Begriff »Hermenpilaster« am zutreffendsten. Hingegen wird mit dem Begriff »Karyatidherme« keine Aussage über ihre Anbringungsweise als solche gemacht, sondern lediglich die Verschmelzung der Figurenstütze mit der Herme bezeichnet. Vorteilhaft an diesem Terminus ist, dass mit ihm auf die Karyatiden und dadurch auf ein architektonisch definiertes Element verwiesen wird, das die klare Funktion eines Säulensubstituts hat.

Weiter ist zu beachten, dass mit »Karyatide« und ihrem männlichen Pendant, aber auch mit »Karyatidherme« und »Hermenpfeiler« die spezifische Beschreibung der Einbindungsweise der Figur in das architektonische Gefüge nicht abgedeckt ist – im Gegensatz zu »Hermenpilaster«, mit dem die Ausarbeitung der Figur im Relief gemeint ist. Weiter definieren all diese Fachtermini einen Ersatz für eine architektonische Stütze, was bedeutet, dass die Figurenstützen Bestandteil eines architektonischen Gefüges sind, in das sie logisch eingefügt sind. Hierbei müssen die figürlichen Stützen selbst keine tatsächlich statische Funktion übernehmen, aber sie müssen dem Betrachter vorspielen, dass sie dies tun. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn die Last von einer architektonischen Struktur hinter der Karyatide getragen wird, wie dies auch bei einer vorgelagerten Säule der Fall ist.

Wie oben dargelegt wurde, sind einzelne Begriffe mit einem bestimmten Tragemotiv verbunden, wie der »Atlant«, der gebückt ist und die Last auf dem Rücken trägt, sodass sich diese als Oberbegriffe nicht eignen. Dagegen teilen die architektonischen Bezeichnungen wie »Karyatide«, »Hermenpfeiler« oder »Hermenpilaster« noch nichts über den visuellen Tragegestus der Figur mit.

Das Tragemotiv kann auf verschiedene Weise visualisiert werden und ist für die Eingliederung in ein architektonisches Gefüge ein wichtiger visueller Faktor. Eine Typisierung der unterschiedlichen Tragegesten wurde vor allem von der archäolo-

<sup>154</sup> FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 140–142.

<sup>155</sup> Unter anderem bezeichnet Binding die figürlichen Reliefstützen am Palazzo Valmarana in Vicenza von Palladio als »Hermen«: BINDING, *Architektonische Formenlehre*, 1998, S. 178–179.

<sup>156</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 91.

gischen Forschung geprägt und basiert insbesondere auf den Untersuchungen von Schmidt-Colinet.<sup>157</sup> Problematisch an dieser Schematisierung ist weniger der Versuch einer Systematisierung des Tragegestus als vielmehr die damit verbundene Benennung der einzelnen Schemata. Denn diese werden nicht nur nach den Gattungsbegriffen wie Karyatiden oder Atlanten benannt, sondern auch nach spezifischeren Bezeichnungen wie den Koren. Die Schemata von Schmidt-Colinet basieren einzig auf der Tragegebärde, die sich entweder auf schriftliche Quellen stützt oder durch archäologische Funde hergeleitet wird. So bestimmt er beispielsweise den Tragegestus der Koren des Erechtheions (Abb. 63) – der ja eigentlich gar nicht vorhanden ist – als nur mit dem Haupte tragend. Ausgehend davon teilt er sämtliche Stützfiguren, die nur mit dem Kopf stützen, dem Korenschema zu. Mit dieser Schematisierung wird zwar das Tragemotiv weiter eingeordnet, die Namen der Schemata bringen aber die Gefahr der Verwechslung mit sich. Die bei Vitruv beschriebenen weiblichen Stützfiguren – die Karyatiden – würden nach der Typisierung von Schmidt-Colinet dem Korenschema angehören. Demgegenüber ordnet Schmidt-Colinet dem Karyatiden-Schema die Geste einer erhobenen Hand zu, nach der Erzählung bei Athenaios, und nicht etwa das Tragemotiv von Vitruv. Die wichtigste und aussagekräftigste Quelle zu den figürlichen Stützen wird so übergangen, weil sie den Tragegestus nicht erwähnt.

Tatsächlich sind die Unterschiede in der Ausgestaltung des Tragemotivs sehr gross, eine Schematisierung aber geht an der eigentlichen Problematik vorbei, nämlich das Trageverhalten und die Sichtbarmachung dieses Tragens genauer zu analysieren. Wie oben schon erwähnt, ist der stützende Charakter der Figurenstütze ein bestimmender Faktor, und gerade die verschiedenen Möglichkeiten dieses Stützens zu zeigen oder zu verschleiern, macht die Faszination dieses Bauelements aus. Durch eine Typisierung kann aber das Phänomen nur ungenügend bestimmt werden, da dieses zu früh festgeschrieben würde. Vor allem wird bei der Schematisierung nicht beachtet, dass es zu einer Differenz kommen kann, zwischen dem, was die Figurenstützen zeigen, und dem, was ihre tektonische Aufgabe ist. Es ist daher sinnvoller, den Tragegestus individuell zu bestimmen, und dabei insbesondere auf den Kontrast zwischen der Figur und dem tektonischen Gerüst zu achten, in das sie eingebunden sind. Denn ein aktiver Tragegestus kann eine visuelle Strategie sein, um die tektonische Aufgabe der Figurenstütze für den Betrachter plausibel zu machen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass als Gattungsbezeichnung für das Phänomen der figürlichen Stützen entweder ›Karyatide‹ oder ›Figurenstütze‹ infrage kommt. In dieser Verwendungsweise ist eine ikonografische Eingrenzung des Begriffs ›Karyatide‹ und die damit einhergehende einengende Verwendung wenig hilfreich und in Anbetracht der bisherigen Verwendungsweise, insbesondere in den Nachschlagewerken, wenig angebracht. Pascal Julien hat im Französischen den Begriff ›*ordre caryatides*‹ vorgeschlagen, der alle formalen und ikonografischen

---

<sup>157</sup> SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977.



Varianten der Figurenstütze abdeckt.<sup>158</sup> Von dieser Gattungsbezeichnung ist die Verwendung von ›Karyatide‹ für ein bestimmtes Objekt oder eine bestimmte Darstellung zu unterscheiden. Hierbei ist darauf zu achten, dass mit dem Begriff in erster Linie weibliche, vollfigürliche Stützen benannt werden. Für halbfigürliche Stützen ist ›Hermenpfeiler‹ oder ›Hermenpilaster‹ die präzisere Bezeichnung. Für die Zeit der Renaissance ist es sinnvoll, den Begriff der ›Terme‹ dem des ›Hermenpfeilers‹ oder ›Hermenpilasters‹ vorzuziehen, insbesondere dann, wenn dieser Terminus in den Quellen genannt wird und es sich tatsächlich um halbfigürliche Stützen handelt. Dagegen sollte auf ›Hermes‹ für eine Benennung einer figürlichen Stütze, auch einer halbfigürlichen, verzichtet werden, weil die Funktion als Stütze nicht mit impliziert ist. Der Begriff ›Atlant‹ für die männlichen Stützfiguren ist zwar weit verbreitet, aber die ikonografischen Implikationen und die Festschreibung des Tragegestus sind zu einschränkend, um allgemein männliche Figurenstützen zu bezeichnen. Mangels eines alternativen Begriffs für das männliche Pendant der Karyatide wird in dieser Untersuchung auf einen spezifischen Terminus verzichtet und auf die allgemeine Beschreibung ausgewichen.

### 2.3 Die Karyatiden in den Vitruv-Editionen der Frühen Neuzeit

Die figürliche Säule führt Vitruv in seinen *De architectura libri decem* im ersten Buch 1, 5–6 ein und verbindet sie folglich nicht direkt mit seiner Säulenlehre. Die Rezeption der Karyatiden und Perser und die Auseinandersetzung mit ihnen in der Architekturtheorie der Renaissance sind von diesem Ort der Verhandlung bei Vitruv geprägt. Aus diesem Grund werden die Figurenstützen in erster Linie in den Kommentaren und den Illustrationen der neuen Ausgaben und Übersetzungen des antiken Traktats verhandelt.<sup>159</sup>

Die verschiedenen Editionen der *De architectura libri decem* zeugen von einer intensiven Beschäftigung mit den Karyatiden in Wort und Bild. Beginnend mit der ersten illustrierten Vitruv-Ausgabe der Frühen Neuzeit hält dieser Trend während des 16. Jahrhunderts an und dokumentiert eine vielfältige und immer wieder neue Auseinandersetzung mit diesem Bauglied. Der Schwerpunkt der folgenden Analyse liegt auf den Anmerkungen und Bildern, die für die Entwicklung der Karyatide bedeutend sind und einen Anknüpfungspunkt zur frühneuzeitlichen Architekturtheorie aufzeigen.

<sup>158</sup> JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 124; JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 666.

<sup>159</sup> Dies hat bereits Schmidt festgestellt und zugleich betont, dass eine intensive Analyse fehlt: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 138 u. 144–152. Zur Rezeption Vitruvs in der Renaissance sowie zu den Editionen siehe: EBHARDT, *Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484*, o. J.; KRINSKY, *Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts*, 1967; Fensterbusch in: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 10–13; CLARKE, *Vitruvian Paradigms*, 2002; KANERVA, *Between Science and Drawings*, 2006.

Bevor jedoch die einzelnen Vitruv-Editionen analysiert werden, ist Folgendes festzuhalten: Für die bildliche Interpretation der Vitruv-Stelle I. 1, 5–6 war ausschlaggebend, dass nur wenige Reste von antiken Figurenstützen bekannt waren, die zusätzlich nicht in ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang überliefert waren. Diese Fragmente wurden in Zeichnungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts dokumentiert. Sie dienten aber nur für wenige Vitruv-Illustrationen als Grundlage, wie in diesem Kapitel dargelegt wird. Beispielsweise zeigt eine Zeichnung von Giovannantonio Dosio (Abb. 68) eine aufrecht stehende Karyatide in Frontal- und Profilansicht mit einem Echinus auf dem Kopf.<sup>160</sup> Giuliano da Sangallo hat ebenfalls zwei Köpfe einer oder mehrerer Karyatiden (Abb. 70) gezeichnet.<sup>161</sup> Vielleicht handelt es sich hierbei um Kopien der Erechtheionkoren aus dem Augustusforum, die während der Renaissance in der Kirche San Basilio aufgestellt waren, heute aber verschollen sind.<sup>162</sup> Ein beliebtes Motiv waren auch die zwei Satyrn, die im Haus des Lello della Valle im Hof aufgestellt waren und sich heute im römischen Museum auf dem Kapitol (Abb. 66) befinden.<sup>163</sup> Bekannt waren ausserdem zwei ägyptisierte Stützfiguren, die im 16. Jahrhundert den Bischofspalast in Tivoli schmückten.<sup>164</sup> Weiter besitzt das Museo Nazionale in Neapel zwei Daker (Abb. 64), die ursprünglich einen Kamin in der Villa Farnese zierten und aus der Colonna-Sammlung im Palazzo bei der Piazza SS. Apostoli in Rom stammen.<sup>165</sup> Eine antike Karyatide ist fragmentarisch in Mantua erhalten geblieben.<sup>166</sup> Unbekannt waren in der Renaissance die Kopien der Koren des Erechtheions (Abb. 65), die man zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Augustusforum gefunden hat, und ebenso die Karyatiden am Canopus-Becken der Villa Hadriana in Tivoli.<sup>167</sup> Diese wenigen bekannten Fragmente bildeten zusammen mit den schriftlichen Angaben von Vitruv die Ausgangslage für die Rekonstruktion der Karyatiden in der Renaissance. Die folgende Untersuchung zeigt, wie aus diesen Angaben unterschiedliche bildliche Erfindungen hervorgegangen sind.<sup>168</sup>

<sup>160</sup> Federzeichnung im Codex Berolinensis D 79, Fol. 79r, Staatliche Museen zu Berlin Kupferstichkabinett, vgl. SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973, S. 43 und Censusedatenbank ID 45768 (www.census.de Stand: 15.06.2010).

<sup>161</sup> Codex Barberiano Barb. Lat. 4424, Fol. 12v, Vatikanische Bibliothek, vgl. Ebd., S. 144–145; HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, 1910, S. 18–20; BORSI, *Giuliano da Sangallo*, 1985, S. 88.

<sup>162</sup> SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973, S. 44–45.

<sup>163</sup> Dies bezeugt unter anderem eine Zeichnung des Marten van Heemskerck, welche die Satyrn im Innenhof zeigt: Staatliche Museen zu Berlin Kupferstichkabinett, 79D2a, Fol. 20r; sowie weitere Zeichnungen verschiedener Künstler, vgl. die Censusedatenbank: www.census.de ID 156604 und ID 151533 (Stand 30.12.2010); HASKELL und PENNY, *Taste of the Antique*, 1981, S. 12 u. 301.

<sup>164</sup> Heute befinden sie sich in den vatikanischen Museen (Museo Clementino Pio) in Rom. Vgl. dazu die Censusedatenbank ID 152442 (www.census.de Stand: 30.12.2010) und SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 65.

<sup>165</sup> HASKELL und PENNY, *Taste of the Antique*, 1981, S. 169–171.

<sup>166</sup> Vgl. Censusedatenbank. ID 161905 (www.census.de Stand: 15.06.2010); SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 166 Anm. 89.

<sup>167</sup> Zu den Korenkopien in Rom siehe: SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973.

<sup>168</sup> Schmidt geht davon aus, dass die Karyatiden der Renaissance hauptsächlich aus der Interpretation der Vitruv-Textstelle entstanden sind: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 145–146.

### 2.3.1 Die Edition von 1511 des Fra Giovanni Giocondo

Die erste illustrierte Vitruv-Ausgabe besorgte Fra Giovanni Giocondo da Verona, die 1511 in Venedig erschien.<sup>169</sup> Als erste Abbildung im Traktat ist auf Folio 2v eine Karyatidenportikus (Abb. 71) zu sehen und auf der Rückseite das Gegenstück: die Perserportikus (Abb. 72).<sup>170</sup> Fra Giocondo kommentierte den Vitruv-Text nicht, aber er korrigierte ihn und machte ihn lesbarer.<sup>171</sup> Die Illustrationen folgen jeweils nach dem betreffenden Textabschnitt, was dazu führt, dass der Text zu den Karyatiden auf der gegenüberliegenden Seite abgedruckt ist. Die Perserlegende wird unterhalb der Karyatidenportikus erzählt, dagegen folgt die betreffende Abbildung auf der Rückseite. Neben diesen beiden Holzschnitten ist eine Zeichnung (Abb. 69) Fra Giocondos erhalten, die den Kopf einer Karyatide zeigt. Sie entstand wohl nach einem heute verschollenen Artefakt in Rom.<sup>172</sup> Darauf ist ein Kopf in Profilansicht mit einem Abakus zu sehen. Die Inschrift »cariaTides« auf der Zeichnung lässt keinen Zweifel am dargestellten Gegenstand aufkommen. Angaben zu den Grössenverhältnissen des Abakus und des Gebälks auf dem Blatt lassen darauf schliessen, dass sich Fra Giocondo intensiv mit dem antiken Fragment auseinandergesetzt hat, sich aber weniger um die weibliche Figur gekümmert hat oder diese nicht erhalten war. Eine Vorbildfunktion der Zeichnung für die Holzschnitte der Vitruv-Edition ist fraglich, da zu viele Unterschiede festzustellen sind: Die Frau auf der Zeichnung ist nicht nur eleganter und der Kopf antikischer gehalten, sondern es fehlt auch ein Kapitell, das in den Illustrationen eingefügt ist.

Die beiden Holzschnitte der Vitruv-Ausgabe (Abb. 71 und 72) sind gleich aufgebaut: Jeweils drei aufrecht stehende Figuren ruhen auf einer mehrfach profilierten Basis. Sie tragen ein Kapitell auf dem Kopf, auf welchem ein Gebälk aus abgestuften Faszien lastet. Die Kapitelle der Karyatiden und Perser sind unterschiedlich und können keiner Säulenordnung zugewiesen werden. Zusätzlich hebt sich die mittlere Figur in beiden Portikus durch ein besonderes Kapitell von den anderen ab. Der in der Zeichnung (Abb. 69) des antiken Karyatidenkopfes von Fra Giocondo sorgfältig gestaltete Übergang zwischen der Figur und dem Gebälk fehlt in den Holzschnitten vollständig. Auch die eingefügten Kapitelle, die wie Hüte<sup>173</sup> auf den Köpfen aufgesetzt sind, schaffen es nicht, eine tektonische Verbindung zwischen diesen beiden Elementen herzustellen. Die oben abgerundeten Kapitelle, die bei den äusseren Figuren auch über das Gebälk hinausragen, vermitteln nicht den Eindruck, die Last des Gebälks in die Figuren ableiten zu können. Die Frauen und Männer

<sup>169</sup> VITRUVIUS und GIOCONDO, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, 1511.

<sup>170</sup> Die Forschung geht heute davon aus, dass nicht alle Holzschnitte von Fra Giovanni Giocondo selbst stammen. Er dürfte wohl einen oder mehrere Mitarbeiter gehabt haben: PAGLIARA, *Le De architectura de Vitruve édité par Fra Giocondo, à Venise en 1511*, 2004, S. 354.

<sup>171</sup> Ebd., S. 351; ROWLAND, *Vitruvius in Print and in Vernacular Translation*, 1998, S. 108; CIAPPONI, *Fra Giocondo da Verona and His Edition of Vitruvius*, 1984, S. 74.

<sup>172</sup> Vgl. SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973, S. 45; PAGLIARA, *Le De architectura de Vitruve édité par Fra Giocondo, à Venise en 1511*, 2004, S. 349.

<sup>173</sup> HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 111.

stehen gerade auf beiden Beinen und ihre Arme halten sie vor den Körper, wobei bei den Persern die Hände in weiten Gewandärmeln verschwinden. Die Karyatiden wie die Perser tragen lange, unverzierte Gewänder, die in geraden Röhrenfalten fallen. Bei den Karyatiden sind die beiden äusseren Figuren streng frontal ausgerichtet, während die mittlere Frau ihren Kopf leicht nach links neigt und dadurch die ganze bewegungslose Anordnung leicht durchbricht. Bei den Persern sind es die beiden äusseren Figuren, die den Körper zur Mittelfigur drehen, den Kopf jedoch gerade unter dem Kapitell halten. Die starre Haltung der Figuren und ihr kompakter Kontur verleihen den Portikus Stabilität.

Vitruv spricht weder von einer Basis noch von einem Kapitell. Hier also interpretieren die Holzschnitte die Textpassage und ergänzen die Figuren mit einzelnen Elementen der Säule. Auf diese Weise werden die Karyatiden und Perser formal den Säulen angeglichen. Ein Vergleich der beiden Portikus mit den Abbildungen des 3. Buches zu den Tempelarten verdeutlicht den analogen Aufbau. Im Bild wecken die Karyatiden- und Perserillustrationen Assoziationen mit den Säulen: Die Karyatiden und Perser sind wie die Säulen in eine rudimentäre Architektur eingebunden, wodurch ihre tektonische Funktion gezeigt wird. Bildlich ist also die Aussage Vitruvs, die figürlichen Stützen als Säulenersatz zu verstehen, durch eine formale Angleichung der Darstellung umgesetzt.

Bereits in dieser ersten Vitruv-Illustration werden die Karyatiden und Perser in eine architektonische Struktur eingebettet und als Säulensubstitut präsentiert. Der Leser/Betrachter erhält so über den Text hinaus weitere Informationen zu diesem Architekturelement. Für die späteren Vitruv-Ausgaben war die Wahl Giocondos, genau diese Episode zu illustrieren, vorbildhaft und hat so massgeblich zur Verbreitung der Karyatiden und Perser beigetragen.<sup>174</sup>

### 2.3.2 Die Ausgabe des Cesare Cesariano von 1521

Die erste vollständige italienische Übersetzung von Cesare Cesariano aus dem Jahr 1521 weist einen ausführlichen Kommentar auf, der in den Vitruv-Text eingelassen ist, aber typografisch gut von diesem zu unterscheiden ist.<sup>175</sup> Gegenüber der Fra-Giocondo-Ausgabe fügt Cesariano weitere Illustrationen hinzu, die neben seinen Anmerkungen eine Verbindung zur zeitgenössischen Architektur herstellen. In den Ausführungen zur Karyatiden- und Perserpassage diskutiert der Gelehrte verschiedenste Themen, die nur bedingt inhaltlichen Bezug nehmen und die eher als Abschweifung zu verstehen sind. So äussert er sich einerseits ausführlich zur

<sup>174</sup> Siehe KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 73. Ich stimme mit Krufft nicht überein, dass es sich hierbei um eine nebensächliche Stelle handelt, weil, wie bereits ausgeführt, Vitruv an diesem Beispiel seine Theorie der rational erklärbaren Architektur bereits vorwegnimmt und zugleich sein System der Herleitung vorführt.

<sup>175</sup> VITRUVIUS und CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, 1521, Fol. 5r–7r. Cesarianos Kommentar zum ersten Buch von Vitruv ist abgedruckt in: CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece*, 1996, zur Karyatiden- und Perserpassage, S. 379–399. Die weiteren Vitruv-Bücher sind ediert in: CESARIANO, *Vitruvio De architectura*, 2002. Vgl. FIORE, *Le De architectura de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521*, 2004; KRINSKY, *Introduction*, 1969.

Rechtsprechung und zur Strafe, andererseits teilt er zusätzliche Informationen zu den historischen und kulturellen Umständen mit, beispielsweise indem er die Tradition der Triumphzüge diskutiert. Weiter nutzt Cesariano den Kommentar, um einzelne Begriffe zu klären oder geografische Orte zu lokalisieren. Ausserdem verbindet er die Karyatiden und Perser mit der zeitgenössischen Kunst und verweist auf deren Verwendungsweise. Er nennt insbesondere den Einsatz in Privathäusern und greift damit auf Leon Battista Alberti zurück.<sup>176</sup> Der Kommentar von Cesariano besteht nicht nur aus seinen eigenen Überlegungen, sondern auch aus Zitaten anderer Gelehrter und Verweisen auf deren Schriften. Im Folgenden liegt der Hauptakzent der Analyse des Kommentars auf den Stellen, in denen Cesariano die Figurenstützen als Teil des architektonischen Systems versteht und auf deren Eingliederung und Funktion eingeht. Diese Kommentarstellen belegen, dass die Karyatiden nicht nur als Bedeutungsträger zur Erinnerungstiftung dienen, sondern auch als architektonische Elemente innerhalb eines theoretischen Systems verstanden werden. Daran anschliessend werden die beiden Holzschnitte der Cesariano-Ausgabe betrachtet.

Zu Beginn seiner Äusserungen fasst Cesariano in eigenen Worten die Hauptaussage von Vitruv zusammen: Damit der Architekt die Erfindung einzelner Elemente erklären und herleiten könne, sei das Wissen über die Geschichte wichtig.<sup>177</sup> Anschliessend nimmt Cesariano die Worte Vitruvs: »Figuren anstelle von Säulen einzusetzen« zum Anlass, sich ausgiebig über die Säulenornamente und deren Entstehung zu äussern.<sup>178</sup> Die Ornamente leitet Cesariano aus dem Holzbau her, so wie dies Vitruv im zweiten Kapitel des vierten Buches bereits vorgemacht hat.<sup>179</sup> Überdies erklärt der Kommentator den Aufbau des Holzbaues und die daraus resultierenden Erfordernisse für die Säule. Hierzu diskutiert er die Entstehung der Säule aus dem Baumstamm und die Konstruktionsweise: die korrekte Ausführung des tektonischen Gerüsts (Stützen und Balken) und die Fundamentierung. Auch die technischen Erläuterungen zur Stabilität der Stützen behandelt er hier und deutet implizit auf die Urhütte aus Holz hin, die Vitruv im zweiten Kapitel des zweiten Buches verhandelt.<sup>180</sup> Die beschriebenen Konstruktionsanweisungen illustriert Cesariano im ersten Holzschnitt, Folio VI(r), im unteren Bereich (Abb. 73). Diesen erläutert er am Schluss seines Kommentars zu den Karyatiden noch einmal

<sup>176</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 786–787 (IX. 1). Zu Leon Battista Alberti siehe Kapitel 2.4.1 dieser Arbeit.

<sup>177</sup> »Di sopra è narrato quanto importa lo sapere de istorie; adesso Vitruvio te dice la causa e con celeritate elegantemente ti narra la istoria dove sono procedute le colonne e capitelli cognominati Cariati, quale forno facte da li architecti con magna consideratione, per exemplo de altrui populi e per fare perseverare la magnanimità a epsi greci.« CESARIANO, *Vitruvio De architectura*, 2002, S. 380.

<sup>178</sup> Cesariano meint hier in erster Linie die skulptierten Ornamente wie Mutuli: CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem*, 1996, S. 380.

<sup>179</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 176–181 (IV. 2, 2–6); CESARIANO, *Vitruvio De architectura*, 2002, S. 258. An dieser Textstelle über die Herleitung der Mutuli und Triglyphen aus dem Holzbau verweist Cesariano jedoch nicht auf die Karyatiden oder Perser zurück. Dagegen tut er dies im dritten Buch Kapitel 4, wo er über den Tempelbau spricht. CESARIANO, *Vitruvio De architectura*, 2002, S. 203 u. 227, sowie im vierten Buch Kapitel 1 über die Auffindung des korinthischen Kapitells. Ebd., S. 238 u. 241.

<sup>180</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 78–87 (II. 2, 1).

ausführlich. Dabei geht es ihm vor allem um die konkrete Gestaltung und die Integration der Statue in das architektonische Gefüge, das er zu Beginn anhand der Holzarchitektur beschrieben hat. Um dies zu verdeutlichen, verweist er auf die Entstehungsgeschichte der ionischen Säule und zieht explizit eine Verbindung zur Vitruv-Stelle (IV. 1, 7):

*E perché si possano sapere formare non solum queste muliebre statue, ma etiam le colonne con li capitelli e spire sue base signate, como vederai in la subseguente dimonstratione. La dorica signata R e la ionica L: ma perché li inesperti la sapiano comprendere, in questo modo la performarai, aciocché tu possi essere advertito quando legerai in la inventione de le colonne e capitelli che se poseno al templo de Diana, excepto li foliamenti e tituli che in testa a quelle e li vulti seu facie virginali con li muliebri ornati vaghissimi si fano. Imperoché Vitruvio così ha dicto nel libro quarto: [...]*<sup>181</sup>

Diese Verknüpfung der Karyatide mit den ionischen Säulen nimmt Cesariano in seinem Kommentar zu letzteren wieder auf und verweist dort auf die Karyatiden zurück.<sup>182</sup> Der Vergleich der Karyatide mit der ionischen Säule zeigt, dass Cesariano die figürliche Stütze als Säulensubstitut versteht und sie in die Säulenlehre integriert. Da sich Vitruv zur Beschaffenheit der Karyatide nicht äussert, kann Cesariano mittels des Rückgriffs auf die ionische Säule einzelne Bestandteile des Aufbaues klären, wie beispielsweise die Frage nach einem Kapitell. Dabei behilft er sich einer Zwischenstufe: der Kopfherme, die nur das Kapitell mit einem Kopf ersetzt. Dementsprechend besitzen seine Karyatiden kein Kapitell, im Gegensatz zu denen von Fra Giocondo, dafür aber einen Abakus. Übereinstimmend mit den Ausführungen zur Konstruktion der ionischen Säule beschreibt er die Form der Karyatiden:

*E perché queste matrone cariate erano statuite con le braxe ellevate a lo echinato catulo aut a lo pulvino balteato, così da questo substentaculo fu extracto quilli legni quale li nostri chiamano brachioli vel seite, sì como questa signata M, P.*<sup>183</sup>

Die Haltung der Arme, die beide erhoben seien, sollen Kopfstreben nachempfunden sein. Daraus und aus den oben diskutierten Kommentaren zum Holzbau ist zu schliessen, dass Cesariano die Karyatide als tektonisches Element im Sinne einer Stütze versteht und sie gleichwertig zu den Säulen behandelt. Erst durch diesen Analogieschluss kann Cesariano die fehlenden Konstruktionsangaben in Vitruvs Text ergänzen und die Beschaffenheit der Säule auf die der Karyatide übertragen.

Im Kommentar zu den Persern diskutiert Cesariano als Erstes die Beschreibung von Pausanias und bespricht dessen Äusserungen zum Perserkrieg und zur Portikus.

<sup>181</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece*, 1996, S. 388.

<sup>182</sup> »E la figura dil trunco de queste colonne rugose seu striate pervene destente de le veste che ora usano le contadine in molti loci per Italia, quale già fu antiquo solito ancora de le muliebre civile, quale colonne hai avuto in le figure cariate nel libro primo.« CESARIANO, *Vitruvio De architectura*, 2002, S. 241.

<sup>183</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece*, 1996, S. 390.

Obwohl, wie Cesariano anführt, die Beschreibung Pausanias' zusätzliche Informationen zur Portikus enthalten würde, sei die Perserportikus in Sparta nicht bildlich überliefert. Cesariano rekonstruiert folglich zum ersten Mal, wie er betont, anhand der antiken schriftlichen Quellen die Perserportikus.<sup>184</sup>

*Affigurati ti ho questo portico, con quisti tri gradi e li simulacri de li captivi, quale ornato barbarico non lo trovo scripto, né discernere altramente per le varie statue antique, et al meglio ho potuto quivi te le ho posite, in qual modo è existimato potesse essere formato esso portico posito intra queste littere: A, B, C, E, F, G.*<sup>185</sup>

Danach erläutert er die konkrete Einbindung in ein architektonisches Gefüge und die Variationsbreite dieser Umsetzung, wie die verschiedenen Körperhaltungen der Figuren und die unterschiedlichen Gebälke. Dies wird im Holzschnitt verbildlicht, worauf unten eingegangen wird.

Cesarianos Kommentar erörtert sowohl die Begriffe Vitruvs und die mit den Karyatiden und Persern verbundenen historischen Ereignisse als auch die Konstruktion der Figurenstütze und ihre Integration in eine Architektur. Für Cesariano sind damit die Karyatiden und Perser weniger reiner Dekor, der zur Erinnerungstiftung eingesetzt werden kann, als vielmehr ein tektonisches Architekturglied mit der Funktion einer Säule. Um dies zu verdeutlichen, verbindet er die Karyatide mit der Entstehung der Säule aus dem Holzbau und mit der Herleitung der ionischen Säule. Cesariano vereint somit die verschiedenen bei Vitruv vorhandenen Erzählungen zum Ursprung der Säulen miteinander. Diese Beziehung untermauert er mit der Illustration im unteren Teil des Karyatidenholzschnittes.

Die Karyatidenportikus auf Folio VI(r) und die Perserportikus auf Folio VII(r) sind die ersten Illustrationen in der Übersetzung von Cesare Cesariano. Verglichen mit den Holzschnitten des Fra Giocondo sind sie aufwendiger und nehmen jeweils eine Seite ein.

Auf Folio VI(r) (Abb. 73) wird im oberen Teil eine zweistöckige Karyatidenportikus gezeigt, im unteren Teil sind Detailansichten der Konstruktionsweise von Stützen und eine Zwischenstufe der figürlichen Säule dargestellt. Der untere Teil des Holzschnittes illustriert nicht den Text von Vitruv, sondern verbildlicht die Ausführungen Cesarianos, wie oben dargelegt. Der darin dargestellte Aufbau der Stützen und ionischen Kopphermer sowie deren Zusammenhang mit der Karyatidenportikus ist nur dank des Kommentars verständlich.<sup>186</sup> Die so im Text hergestellte Verbindung der Karyatide mit der ionischen Ordnung wird im Bild gefestigt. Die gezeigten Elemente verdeutlichen den Aspekt der Statik und betonen die Funktion der Karyatide als Säulenersatz. Darüber wird in einem eigenen Bildfeld

<sup>184</sup> Antike Fragmente von Stützfiguren, wie die Daker der Farnese-Sammlung, hat Cesariano nicht in seine Überlegungen einbezogen, da er diese wohl nie gesehen hat. Der grösste Teil der Forschung geht heute davon aus, dass Cesariano selbst nie in Rom war: FIORE, *Le De architectura de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521*, 2004, S. 355; KRINSKY, *Introduction*, 1969, S. 7–8.

<sup>185</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece*, 1996, S. 396.

<sup>186</sup> Zur didaktischen Funktion der Darstellungen siehe: Ebd., S. 392.

die zweistöckige Karyatidenvorhalle gezeigt, deren linke und rechte Hälfte unterschiedlich gestaltet ist. Im unteren Geschoss tragen vier Frauen ein Gebälk, auf dem ein Dach lastet. Über diesem ragen vier weitere, ein Gebälk tragende Frauen hervor, die nur ab der Brust sichtbar sind. Die vier Frauen der oberen Etage sind unvermittelt über dem Dach eingefügt, wodurch sie eher hinter diesem als darauf zu stehen scheinen. Für den Betrachter ist nicht erkennbar, worauf die Figuren stehen. Eine tektonische Verbindung dieser beiden Stockwerke besteht folglich nicht, sodass man bei genauer Betrachtung nicht von einem zweistöckigen Gebäude sprechen kann. Denkbar ist, dass das obere Architekturfragment als Wiederholung eines Ausschnittes des unteren Baukörpers zu verstehen ist. Durch die Wiederaufnahme der Köpfe und das auf ihnen lastende Gebälk ist es möglich, verschieden ornamentierte Gebälke zu zeigen. Die linke und rechte Hälfte des unteren wie auch des oberen Gebälks weisen unterschiedliche Formen auf und sind durch eine vertikale Linie voneinander getrennt, die von der oberen Begrenzung des Holzschnittes bis zum Fußboden der Portikus reicht. Auch das Dach, das von den vier Karyatiden gestützt wird, wiederholt die zweigeteilte Disposition. Die Aufteilung in zwei verschiedene Architekturstrukturen ist erst auf der Höhe des Gebälks deutlich vollzogen, obwohl beide Hälften nahtlos aneinandergefügt sind. Im Erdgeschoss tragen vier Frauen anstelle von Säulen das Dach der Vorhalle. Sie stehen auf kubischen Postamenten und stabilisieren das Gebälk, indem sie mit beiden Händen an den Abakus fassen. Ihre Köpfe sind geneigt und die Gesichtszüge lassen das Gewicht der Last erkennen. Das heißt, dass der Tragegestus visuell erkennbar ist. Das Karyatidenpaar auf der rechten Seite trägt ein Epistyl und einen Fries mit der Inschrift CARYATVM PORTICVS. Das Gebälk der linken Hälfte besteht aus den gleichen Elementen, jedoch krägt es über den Frauen weiter hervor und betont dadurch die tektonische Funktion der Karyatiden. Die Abakus auf dieser Seite sind kreuzförmig und nehmen die Form der Kragsteine an. In der aufgesetzten Etage tragen die beiden Frauen links ein einfaches Konsolgesims und die zwei rechts eines mit einem Zahnschnitt. Trotz der unterschiedlichen Gestaltung der Gebälke und der Dächer sind die Tragegesten der Karyatiden einheitlich. Alle Figuren tragen die Last nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit beiden erhobenen Armen. Sie kopieren die Form der unter ihnen abgebildeten Konstruktionszeichnung M und P und demonstrieren damit die Herleitung des Tragemotivs aus dem Holzbau.

Zwei Seiten nach der Karyatidenillustration ist der ganzseitige Holzschnitt mit der Perserportikus (Abb. 74) eingefügt. Dieser zeigt einen mehrstöckigen Bau mit unterschiedlichen männlichen Stützfiguren. Die Inschrift über der Portikus, PORTICVS PERSICA INSIGNE VIRTVTIS CONSTITVTA CAPTIVORVM PLATEENSIŪ SIMVLACRA PRO COLVMNIS TECTA SVSTINETIA. PAVSANIÆ. LACONVM DVCIS GLORIA, verweist auf die Schilderung von Pausanias.<sup>187</sup> Hier fehlen die Konstruktionszeichnungen der oben beschriebenen Karyatidendarstellung, sodass die ganze Seite alleine von der Portikus besetzt wird. Sie selbst ist uneinheitlich aufgebaut: Das unterste Stockwerk nimmt die volle Breite

<sup>187</sup> PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, 1967, S. 152–153 (III. 2).



ein, dagegen ist die Etage darüber in der Mitte geteilt und besitzt links ein weiteres Geschoss und der rechte Teil sogar zwei weitere. Der Stockwerkaufbau ist hier, im Gegensatz zum vorherigen Holzschnitt, als architektonisches Gefüge konstruiert. So stehen auf dem Gebälk des Erdgeschosses die Stützfiguren der zweiten Etage. Auf der rechten Seite wird das zweite Stockwerk um ein zusätzliches sowie um ein hohes Gebälk mit Konsolfiguren erweitert.

Im Erdgeschoss stützen vier aufrecht stehende Männer auf Postamenten das Gebälk und nehmen so die Disposition der Karyatidenportikus wieder auf. Arabische Zeichen, die nicht entzifferbar sind, wohl aber für die Namen der gefangenen Perser stehen dürften, zieren die Postamente. Die Männer sind in reich geschmückte Gewänder gekleidet und nehmen unterschiedliche Tragegesten ein. Die zwei linken Stützfiguren sind in der gleichen Haltung wie die Karyatiden gezeigt: mit erhobenen Armen. Die zwei rechten Figuren tragen nur mit dem Haupt. Alle vier Männer besitzen einen Abakus auf dem Kopf. Der Perser rechts aussen hat die Arme vor der Brust gekreuzt und hält als einziger den Kopf etwas geneigt und zeigt in der Körperhaltung folglich Anzeichen der Anstrengung und Demut. Die Halle öffnet sich nach hinten in der gleichen Weise wie bei der Portikus der Karyatiden, allerdings ist hier an der Rückwand ein Gemälde angedeutet, das den Raum einheitlicher erscheinen lässt. Desgleichen ist auch das Gebälk, das den ersten Stock abschliesst, ohne Unterbruch gebildet. Die Girlanden und Pokale am Architrav greifen die Gedanken des Kommentars Cesarianos zu den Triumphzügen und zur Bestrafung von Gefangenen auf.

Das erste Obergeschoss ist durch eine Trennlinie und einen unterschiedlichen Aufbau deutlich in zwei Hälften geteilt. Links halten zwei Männer in Rüstung ein weit ausladendes Gebälk aufrecht. Sie stehen in gebückter Haltung in einem Kontrapost auf Postamenten. Der linke der beiden trägt den Architrav nicht auf dem Kopf, sondern im Nacken und neigt deswegen den Kopf. Seine linke Hand stützt er zusätzlich in die Hüfte, während seine rechte die Kämpferplatte zu stabilisieren sucht. Der rechte Krieger hat den Kopf ebenfalls geneigt, unterstützt das Tragen jedoch mit beiden Händen. Im Gegensatz zu den Figuren im unteren Stockwerk sind beide vom Gewicht gekrümmt gezeigt. Zusammen mit dem Kontrapost, der beim rechten Krieger dazu führt, dass sein Fuss über den Sockel hinausragt, wirken sie wenig tektonisch. Der Fries ist auch hier mit Triumphsymbolen geschmückt. Und das Gebälk schliesst mit einem Kranzgesims ab.

Auf der rechten Hälfte des zweiten Geschosses tragen zwei kniende Krieger das Gebälk. Das Stockwerk ist so um einiges niedriger als das der linken Seite. Die Figuren zeigen als kniende und gebückte Krieger den Typus des Barbaren, der eine eigene ikonografische Tradition besitzt und hier das erste Mal mit den Persern von Vitruv verbunden wird.<sup>188</sup> Sie stützen das Kyma mit ihren Schultern und nehmen dabei die Arme zu Hilfe, wobei jeweils der linke Arm auf dem Knie abgestützt ist.

---

<sup>188</sup> SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 155–156; SCHNEIDER, *Bunte Barbaren*, 1986; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 120–121 u. 161; SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977, S. 63.

Auf diesen Barbaren lastet ein weiteres von Figuren getragenes Geschoss. Diese sind nur ab der Brust erkennbar und scheinen direkt auf dem darunter befindlichen Gebälk aufzuliegen, ohne dass eine Basis oder ein Sockel dazwischen eingefügt wäre. Da ein Dach fehlt, ist der Übergang weniger abrupt als bei der Karyatidenportikus. Ausschlaggebend für den tektonischen Aufbau ist aber die Darstellung einer weiteren halb verdeckten Figur im Profil, die seitlich zur rechten Figur angebracht ist. Ihr Ellbogen liegt direkt auf dem Gebälk des unteren Stockwerks und schafft so einen Berührungspunkt. Der Architrav dieser Etage lastet auf den Köpfen der Büsten und dazwischen sind Abakus mit Voluten eingefügt. Der linke Mann fasst mit beiden Händen an den Abakus, während der rechte nur einen Arm emporhebt. Die von den Büstenfiguren getragenen Faszien schliessen mit einem breiten Konsolfries ab. Auf den Konsolen sind kniende, das Traufgesims stützende Figuren eingelassen. Die figürlichen Konsolen haben in der Baukunst eine lange Tradition. Sie sind aber grundsätzlich von den figürlichen Stützen zu unterscheiden, da sie kein Säulenersatz sind und ihr Trageverhalten anders ausgerichtet ist. Dennoch zeigen sie deutlich, dass im Holzschnitt von Cesariano die mittelalterliche Tradition des figürlichen Bauschmucks präsent ist.<sup>189</sup> Der Fries der Attika ist ebenfalls reich mit Triumphmotiven und mit einem antiken Herrscherkopf in einem Medaillon verziert. Aufgrund dieser Motive, die an der ganzen Portikus zu sehen sind, ist die Perservorhalle, im Gegensatz zur Karyatidenportikus, eindeutig als Memoria-Denkmal und Triumphsymbol zu deuten.

Die Perserportikus zeigt nicht nur wie ihr Pendant eine Vielfalt von Gebälken, sondern auch verschiedene Stützfiguren mit unterschiedlichen Tragemotiven: aufrecht stehende Figuren mit und ohne stützende Arme, gebückte Krieger, die mit den Schultern tragen, sowie kniende Barbaren. Cesariano nutzt den Holzschnitt weniger dazu, den Vitruv-Text zu illustrieren, als vielmehr dazu, die Inhalte seines Kommentars aufzunehmen und zu verdeutlichen. Die Bilder beziehen sich folglich hauptsächlich auf die Anmerkungen Cesarianos.<sup>190</sup> Der assemblageartige Aufbau des Holzschnittes, in dem über- und nebeneinander Variationen gezeigt werden, bietet die Möglichkeit, unterschiedliche Umsetzungen des Textes im Bild darzustellen und damit die Kombinationen als auch die Eingliederung in einen Baukörper zu veranschaulichen. Dabei fällt auf, dass Cesariano das Tragemotiv, besonders bei den Persern (Abb. 74), frei gestaltet und variiert. Er bildet einerseits Figuren ab, die physiognomisch das Tragen veranschaulichen, und andererseits solche, die keine kennzeichnende Tragegeste besitzen. So gelingt es Cesariano, die Angaben von

<sup>189</sup> Vgl. PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 21. Schweizer hat dargelegt, dass die figürlichen Konsolen und Stützfiguren des Mittelalters eher auf eine Rezeption des Atlasmotivs zurückzuführen sind und weniger auf die Erzählung der Karyatiden und Perser: SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 132–141 u. 159–171. Zum Problem der figürlichen Stützen zwischen Architektur und Skulptur siehe Kapitel 2.5.2. Zur Rezeption der mittelalterlichen Bautradition in den Bildern siehe: KRINSKY, *Introduction*, 1969; ROWLAND, *Vitruvius in Print and in Vernacular Translation*, 1998, S. 113–115.

<sup>190</sup> Vgl. ROWLAND, *Vitruvius in Print and in Vernacular Translation*, 1998, S. 118; FIORE, *Le De architectura de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521*, 2004, S. 355; RECHT, *Le dessin d'architecture*, 1995, S. 121.

Vitruv, der keinen optisch sichtbaren Tragegestus erwähnt, mit seinen eigenen Erläuterungen zu verschmelzen. Das Fehlen eines antiken Fragmentes als Vorlage gestattet es Cesariano, die Textstelle frei zu interpretieren und verschiedene Lesarten im Bild zu zeigen. Die beiden Holzschnitte mit den Portikus und den Konstruktionszeichnungen bieten dem Leser verdichtete und ikonische Informationen über die konkrete Umsetzung und Eingliederung in ein tektonisches Gefüge, wie auch über die Herkunft des Baugliedes.

### 2.3.3 Die Ausgabe von 1536 des Giovanni Battista Caporali

Wie viel Eindruck die Holzschnitte der Cesariano-Ausgabe auf die späteren Vitruv-Editionen ausübten, zeigt das Beispiel der Veröffentlichung von Giovanni Battista Caporali von 1536.<sup>191</sup> Caporali hält sich nicht nur in Bezug auf die bildlichen Vorlagen an Cesariano, sondern auch was den Kommentar betrifft.<sup>192</sup> Die Anmerkungen zur Karyatiden- und Perserpassage übernimmt er fast vollständig von seinem Vorgänger, wobei er die Sprache vereinfacht.<sup>193</sup> Somit entfällt hier die Besprechung des Kommentars. Auch die drei in den Text eingefügten Holzschnitte (Abb. 75–77) orientieren sich stark an Cesarianos Vorlage. Allerdings akzentuiert Caporali die Illustrationen auf eine spezielle Art, sodass man von einem ironischen Umgang mit den Holzschnitten der Cesariano-Ausgabe (Abb. 73 und 74) sprechen könnte. Im Gegensatz zu der Vorlage nimmt die Karyatidenportikus in der Caporali-Edition eine ganze Seite ein (Abb. 75). Folglich werden die Konstruktionszeichnungen in einem separaten Holzschnitt (Abb. 77) gezeigt. Caporali nutzt diesen zusätzlichen freien Platz, um die Karyatidenvorhalle zweigeschossig zu gestalten. Das heisst, die verkürzt dargestellte zweite Etage bei Cesariano ist nun einem vollwertigen Stockwerk gewichen, in dem aufrecht stehende Frauen das Gebälk tragen. Von den vier Figuren sind die beiden äussersten bekleidet, während die mittleren nackt und mit einer starken Körperdrehung dargestellt sind. Diese zwei Karyatiden stellen einen Fuss auf einem erhöhten Sockel ab, was die Kontraposthaltung bewirkt. Alle vier Frauen strecken die Arme empor und greifen an den Abakus, um das Stützen visuell zu verdeutlichen.

Das Erdgeschoss wird von sechs Karyatiden getragen, wobei drei davon zu einem »Figurenpfeiler« zusammengefasst sind. Diese drei stehen mit dem Rücken zueinander auf einer kreuzförmigen Basis. Alle sechs Frauen sind zwar bekleidet, aber verglichen mit der Vorlage Cesarianos weniger elegant und reich geschmückt. Dagegen sind die Frauen lebendiger und bewegter, wie folgendes Beispiel verdeutlicht: Die rechte Figur des Erdgeschosses hat wie die anderen beide Hände erhoben, um den Abakus zu stützen. Allerdings scheint sie nicht unter der Last zu leiden: Sie hat den Kopf zur

<sup>191</sup> Caporali hat nur die ersten fünf Bücher Vitruvs ediert: VITRUVIUS und CAPORALI, *Architettura*, 1536.

<sup>192</sup> Sylvie Deswarte-Rosa und Francesco Paolo Fiore bezeichnen die Ausgabe von Caporali als Plagiat: DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 312; FIORE, *Le De architectura de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521*, 2004, S. 358.

<sup>193</sup> VITRUVIUS und CAPORALI, *Architettura*, 1536, Fol. 8v–10r.

Seite geneigt und scheint ausserhalb des Bildes in der angedeuteten Landschaft etwas zu beobachten. Durch die Drehung ist ihr Kopf nicht in vertikaler Linie als Verlängerung des Körpers unter der Last angeordnet, sodass der Eindruck entsteht, sie würde das Gebälk nur mit den Händen tragen. Visuell wird auf diese Weise eine grosse Instabilität erzeugt, was durch das Schrittmotiv unterstützt wird. Die Karyatide drückt optisch ihre Aufgabe, das Gebälk über ihr zu tragen, nicht aus, vielmehr scheint sie im nächsten Moment davonzutanzeln.

Die Perserhalle (Abb. 76) übernimmt ebenfalls die Struktur und den Aufbau der Cesariano-Ausgabe (Abb. 74), bildet jene aber spiegelbildlich ab, was wohl dem Kopieren geschuldet ist. Ähnlich wie im oben beschriebenen Holzschnitt deutet Caporali die Körperhaltungen und das Tragverhalten der Vorlage um. Beispielsweise ist der linke Perser des ersten Geschosses nackt und trägt das Gebälk mit überkreuzten Armen. Die beiden rechten Figuren zeigen eine weitere Variation: Sie stützen den Architrav jeweils nur mit einem Arm, sodass sie sich mit dem anderen freien Arm an den Schultern fassen können. Diese Geste wirkt wenig stabilisierend und bringt Unruhe in die Figuren, die gegenseitig Halt suchen. Die Figur links des Paares betrachtet dieses Schauspiel skeptisch und hält dabei das Gebälk ebenfalls nur mit einer Hand aufrecht.

In der zweiten Etage der rechten Hälfte ist ein Krieger und daneben ein bärtiger Mann gezeigt. Im Gegensatz zum Holzschnitt Cesarianos stehen hier beide Figuren nicht aufrecht, sondern sie sind gebückt. Die rechte Figur stellt einen Fuss auf einem Postament auf, während die linke hinter dem Sockel steht und ihre Arme locker hinunterhängen lässt, sodass ihre Fingerspitzen den Sockel berühren. Visuell stützt der bärtige Mann die Last demnach mit den Fingerspitzen. Auch in der linken Hälfte hat Caporali die Körperhaltung umgedeutet: So sitzt ein Perser auf dem Postament, während der andere sich auf seinem Sockel abstützt. Ähnliche Veränderungen hat Caporali auch im obersten Stockwerk der linken Hälfte vorgenommen: Die Stützfiguren sitzen auf den Konsolen und lassen die Beine locker hinunterhängen.

Die Perser dieser Portikus haben, bis auf einen, mindestens eine Hand zum Tragen erhoben und zeigen demnach einen visuellen Tragegestus. Jedoch unterstützt die unterschiedliche, legere Körperhaltung der Perser diesen tektonischen Eindruck nicht. Gegenüber den Holzschnitten Cesarianos sind die Karyatiden und Perser bewegter und ihre Körpersprache ist unedler. Sie scheinen das Tragen des Gebälks eher als Spiel denn als Bestrafung zu sehen. Die Aufgabe, als Säulenersatz zu dienen, die in der Überschrift zur Perserhalle beschrieben ist, ist visuell nicht nachvollziehbar, obwohl die Figuren ein Tragemotiv aufweisen.

Im Zentrum beider Holzschnitte steht weniger das Lasttragen als vielmehr die Inszenierung von Körperpositionen als Kontrast zum Tragen. Die Version Caporalis hat gegenüber dem Vorbild an Eleganz und Statik verloren: Die Figuren wirken drollig und unkonzentriert. Sie werden ihrer Funktion als Stütze in einem architektonischen Gefüge nicht gerecht. Die Holzschnitte kontrastieren auf diese Weise mit dem Kommentar von Cesariano, den Caporali dennoch übernimmt. Die darin betonte und ausführlich behandelte Statik der Säulen, auch der figürlichen

Säulen, sowie die Verwandtschaft zueinander, wird von Caporali nur noch im Holzschnitt mit den Konstruktionszeichnungen (Abb. 77) aufgenommen. Durch die Trennung der Karyatidenportikus von diesem tektonischen Gerüst und durch die Umdeutung der Körperhaltungen der Karyatiden und Perser verliert die Beziehung der Figurenstütze zu den tektonischen Stützen an Legitimität.

### 2.3.4 Der Vitruv-Kommentar des Guillaume Philandrier

Guillaume Philandrier studierte den Traktat von Vitruv während seiner ersten Romreise 1540–1545. Dort verkehrte er in den Kreisen der Humanisten und war Mitglied der *Accademia della Virtù*,<sup>194</sup> deren Ziel es unter anderem war, eine kommentierte Vitruv-Ausgabe zu erarbeiten. Als Philandrier 1544 in Rom seine eigenen Anmerkungen veröffentlichte,<sup>195</sup> war die Ausgabe der vitruvianischen Akademie noch nicht abgeschlossen. 1545 wurde das Editionsprojekt der Akademie abgebrochen, ohne dass es zur Veröffentlichung kam.<sup>196</sup> Die *Annotationes* von Philandrier dürfen als Ergebnis der Studien der Akademie angesehen werden.<sup>197</sup> Nach einem weiteren Romaufenthalt und archäologischen Erfahrungen hat Philandrier die Kommentare überarbeitet und erweitert und schliesslich 1552 in Lyon erneut publiziert.<sup>198</sup> Neben den Anmerkungen wurden in dieser zweiten Ausgabe auch der Vitruv-Text und einige wenige Illustrationen mitgedruckt. Die Ausführungen hat Philandrier auf Lateinisch verfasst und sie in der zweiten Ausgabe nach jedem Kapitel des Vitruv-Textes gesondert und in kursiver Schrift eingefügt. Auch zur Textpassage über die Karyatiden und Perser hat sich Philandrier geäussert. Er beginnt mit einer Wiederholung der Definition der Karyatiden als Säulenersatz und verweist dann in einem zweiten Schritt auf Plinius' *Naturalis historiae*.<sup>199</sup> Plinius beschreibt an dieser Stelle das Pantheon des Agrippa in Rom, an der Karyatiden angebracht waren.<sup>200</sup> Daran anknüpfend widmet Philandrier den nächsten Abschnitt den verschiedenen antiken Karyatidenresten. Dabei erörtert er die Frage, ob alle weiblichen Figurensäulen tatsächlich Frauen aus Karya zeigen oder ob nicht auch andere Völker das Recht hätten, eigene Frauen zu wählen, an die sie erinnert werden

<sup>194</sup> Siehe den Kommentar von LEMERLE in: PHILANDRIER, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*, 2000, S. 16; DAVIS, *Zum Codex Coburgensis*, 1989, S. 188–189; DAVIS, *Notes to Guillaume Philander's Annotationes to Vitruvius*, 1998; WIEBENSON, *Guillaume Philander's Annotationes to Vitruvius*, 1988.

<sup>195</sup> PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, 1544.

<sup>196</sup> Einleitung von LEMERLE in: PHILANDRIER, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*, 2000, S. 17.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Ebd., S. 23–25; VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552; siehe auch: PAUWELS, *Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant*, 1994.

<sup>199</sup> VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 8.

<sup>200</sup> PLINIUS, *Naturkunde – Naturalis historiae*, 1989, 36.38, S. 36–37. Vgl. SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 16.

wollen.<sup>201</sup> Nach Philandrier wäre also eine semantische Erweiterung der Karyatiden denkbar, wenn das Prinzip der Erinnerungsstiftung erhalten bliebe. Weiter ergänzt er die Angaben Vitruvs auf der Grundlage seiner eigenen Untersuchung einer antiken Karyatide. Dabei erläutert er, dass diese Statue ein dorisches Kapitell auf dem Kopf habe und das Gewicht nur auf diesem laste. Es handelt sich hierbei um eine Statue, die sich in der Kirche San Basilio in der Nähe des Augustusforums befunden hat und wohl aus dem Trajansforum stammte.<sup>202</sup> Neben seinen eigenen Beobachtungen diskutiert Philandrier antike Schriften, die mit den Karyatiden in Verbindung stehen. So zitiert er die Anekdote von Athenaios, in der Karyatiden das Dach mit einer Hand tragen.<sup>203</sup> Überdies erwähnt er den Kommentar Lukians, der die Karyatide mit den tanzenden Jungfrauen und dem Nussbaum verknüpft.<sup>204</sup> Abschliessend hält Philandrier fest, dass die antiken Autoren unter »Karyatides« in erster Linie eine geografische Zuordnung meinten. Philandrier hat also die wichtigsten schriftlichen Quellen zu den Karyatiden neben Vitruv versammelt. Diese bieten auch heute noch die Grundlage für die unterschiedlichsten Interpretationen, vergleiche dazu Kapitel 2.1 und 2.2.1. Grosse Bedeutung für den Umgang der frühneuzeitlichen Architekten mit den Figurenstützen hat Philandriers Anmerkung zur Semantik der Karyatide, die sich gegenüber dem Verständnis Vitruvs geändert habe.

Die Vorgehensweise des Franzosen bei der Perserportikus ist ähnlich. Auch für dieses Beispiel verbindet er antike Quellen mit seinen eigenen archäologischen Studien. Nach einem kurzen Hinweis auf die Beschreibung der Agora in Sparta von Pausanias geht er ausführlich auf seine eigenen Beobachtungen ein und erwähnt die beiden sogenannten Dakerstatuen (Abb. 64), die zu seiner Zeit den Palazzo Farnese in Rom geschmückt haben.<sup>205</sup> Ausserdem zählt er die ägyptisierten Statuen aus der Villa Hadriana bei Rom auf, die in Tivoli am Bischofspalast aufbewahrt wurden.<sup>206</sup> Die Bedeutung dieser antiken figürlichen Stützen diskutiert er ausführlich, ihre architektonische Funktion als Türstrebe erwähnt er aber lediglich nebenbei. Als letztes Beispiel nennt er die Satyrstatuen (Abb. 66), die am Palazzo della Valle als Stützensatz aufgestellt waren. Abschliessend stellt Philandrier fest, dass die Römer mit diesen Figurenstützen die Griechen imitieren wollten, hierfür jedoch Figuren mit

<sup>201</sup> »Sed hoc loco nescio rideam magis, an desiderem in eis iudicium, qui ex quibuscunque femineis statuibus, quas tulisse onus cognouerint, existimant Vitruuianarum, id est Græcarum caryatidum figuram posse conjici. Quasi verò vna & simplex fuerit muliebrium in columnis statuarum ratio, ac non potius ad Græcorum imitationem, licuerit Romanis, & ceteris gentibus repræsentare earum rerum imagines, quas vellent posteris memoriæ tradi.« VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 8.

<sup>202</sup> Es dürfte sich um die gleiche Karyatide handeln, die von Giuliano da Sangallo (Abb. 70) in einer Zeichnung festgehalten wurde: LEMERLE in: PHILANDRIER, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*, 2000, S. 31–32 u. 69 Anm. 32; SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973, S. 45.

<sup>203</sup> ATHENAIOS, *Das Gelehrtenmahl*, 1998, S. 473. Vgl. dazu auch Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

<sup>204</sup> LUCIANUS, *Von der Tanzkunst – De saltatione*, 1911, S. 19–20. Vgl. dazu auch Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

<sup>205</sup> PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, 1967, III. 11, 3 vgl. dazu Kapitel 2.2.2. Heute befinden sie sich im archäologischen Nationalmuseum in Neapel: HASKELL und PENNY, *Taste of the Antique*, 1981.

<sup>206</sup> Heute stehen sie in den vatikanischen Museen.

einer anderen semantischen Bedeutung als Säulensubstitut einsetzen. Er schlussfolgert daraus, dass unter ›Karyatide‹ und ›Perser‹ allgemein figürliche Stützen ohne ikonografische Einschränkung zu verstehen seien.<sup>207</sup> Damit schliesst Philandrier seine Bemerkungen zu den Karyatiden und Persern ab und kommt später auch nicht mehr auf diese zurück. Eine Verbindung zwischen den figürlichen Stützen und der Säulenlehre oder der ionischen Säule, wie dies Cesariano gemacht hat, stellt er nicht her. Ebenso wenig integriert er die Figurenstützen in seine theoretische Abhandlung über die Säulengenera, die er im dritten Buch Vitruvs eingefügt hat, obwohl er die Karyatiden als Säulenersatz definiert.<sup>208</sup> Die konstruktive Seite der figürlichen Stütze, die Cesariano betont hat, ist bei Philandrier kaum vorhanden. Philandriers Hauptakzent liegt auf der Verbindung der vitruvianischen Textstelle mit anderen antiken Quellen und Überresten. Damit liefert er entscheidende Informationen zur Rezeption. Die Verknüpfung der vitruvianischen Erzählung mit antiken Artefakten verleiht den Figurenstützen Authentizität und rechtfertigt ihren Gebrauch. Die Rezeption der Karyatiden und Perser in der Frühen Neuzeit ist nun nicht mehr länger nur noch auf die Interpretation von schriftlichen Quellen angewiesen, sondern sie kann auf antike Fragmente zurückgreifen.

### 2.3.5 Die französische Übersetzung des Jean Martin von 1547

Zwei Jahre nach der ersten Veröffentlichung der *Annotationes* von Philandrier erscheint 1547 die erste vollständige französische Übersetzung des Vitruv-Textes von Jean Martin.<sup>209</sup> Wohl bereits 1536 liegt die französische Übertragung des spanischen Textes von Diego de Sagredo vor.<sup>210</sup> Obwohl sich Sagredo hauptsächlich mit den Säulenornamenten auseinandersetzt, erwähnt er die figürlichen Stützen nicht, daher wird dieses Buch im Rahmen dieser Untersuchung nicht diskutiert.

Martin übersetzt zwar den antiken Text, kommentiert ihn aber nicht. Die Holzschnitte dieser Ausgabe orientieren sich mehrheitlich an der Edition Fra Giocondos. Jedoch sind einige, darunter auch die Illustrationen zu der uns betreffenden Textstelle, neu konzipiert worden.<sup>211</sup> Wie bereits in den beiden zuvor besprochenen italienischen Ausgaben sind auch hier die Abbildungen, welche die Karyatiden- und Perserportikus (Abb. 78 und 79) zeigen, die ersten im Traktat. Nach der jeweiligen Textpassage folgt der betreffende Holzschnitt, der eine ganze Seite einnimmt.<sup>212</sup> Jean Goujon, der die Abbildungen angefertigt hat,<sup>213</sup> greift weder auf die

<sup>207</sup> »Ita Romani, quod Lacones in Persarum ignominiam fecerant, imitati variarum rerum imagines in columnas transtulerunt.« VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 9.

<sup>208</sup> Ebd., S. 95–110; PHILANDRIER, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*, 2000, S. 151–161. Zur Bedeutung der Säulenlehre vgl. LEMERLE in: PHILANDRIER, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*, 2000, S. 38–43; LEMERLE, *Genèse de la théorie des ordres*, 1994.

<sup>209</sup> VITRUVIUS und MARTIN, *Architecture, ou, art de bien bastir*, 1547.

<sup>210</sup> PAUWELS, *Jean Goujon, de Sagredo à Serlio*, 1998; PAUWELS, *Le traité des Medias del Romano de Diego de Sagredo*, 2004.

<sup>211</sup> Vgl. LEMERLE, *L'Architecture ou art de bien bâtir de Vitruve*, 2004, S. 419; PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 90–100.

<sup>212</sup> VITRUVIUS und MARTIN, *Architecture, ou, art de bien bastir*, 1547, Fol. 2v u. 3v.

Vorlagen der Ausgaben von 1511 noch auf die Edition von Cesariano zurück.<sup>214</sup> Gekannt haben dürfte er aber den Fassadenstich von Marcantonio Raimondi (Abb. 120), in welchem die Karyatiden und Perser sehr ähnlich gezeigt sind.<sup>215</sup>

In beiden Holzschnitten (Abb. 78 und 79) der französischen Ausgabe werden jeweils zwei Figuren gezeigt, die ein Gebälk aufrecht halten. Die Karyatiden und Perser stehen vor einem dunkel schraffierten, nicht näher definierten Hintergrund.<sup>216</sup> Die Karyatiden tragen auf ihren Köpfen ein ionisches Kapitell, von dem Haarzöpfe herunterfallen, und darüber einen Faszienarchitrav mit einem Gebälk. Sie stehen auf einer Basis und sind in einen von Falten bewegten Chiton gekleidet. Die Perser stützen einen Abakus und darüber ein Gebälk mit Triglyphen, die zu den Ornamenten der dorischen Ordnung zählen. Wie die Karyatiden sind auch die Perser in faltenreiche Tuniken gehüllt und stehen auf einer Platte. Gezeigt werden edle, aufrecht stehende Menschen, denen man die Unterdrückung und damit auch das Lasttragen nicht ansieht. Goujon orientiert sich in diesen Aspekten an der Vorlage Raimondis (Abb. 120). Jedoch weicht er in einem bedeutenden Detail davon ab: In der Karyatidenportikus (Abb. 78) richtet er beide Frauen nicht frontal aus. Die rechte Figur ist im Profil dargestellt und bietet somit eine neue Variation in der bildlichen Umsetzung der Vitruv-Passage. Die Abweichung von der strengen Frontalansicht erzeugt einen neuen Effekt: Zum ersten Mal wird hier eine Karyatide gezeigt, deren Rücken sichtbar ist und dadurch eine vollplastische Figur evoziert.<sup>217</sup> In dieser Ansicht ist erkennbar, dass die Rückseite im Kopfbereich durch eine Lisene verstärkt wird.<sup>218</sup> Ab der Schulter übernimmt der Chiton die stützende Aufgabe. In der Figur daneben ist diese tektonische Verstärkung am Kopf nicht sichtbar, weil in der Frontalansicht das Kapitell und die seitlich herabfallenden Haarzöpfe diesen Bereich kaschieren. Goujon hat hier den statisch heiklen Punkt der Konstruktion von figürlichen Stützen erkannt. Ohne diese Verstärkung müsste der Hals die Last des Gebälks sowie der darüber liegenden Elemente alleine in den Körper und von da in den Boden weiterleiten. Damit wäre der Hals als Verbindung zwischen Kopf und Körper die dünnste Stelle des statischen Aufbaus und somit am anfälligsten für

---

<sup>213</sup> Jean Martin nennt im Vorwort Goujon als Urheber der Illustrationen. Wie Uetani und Zerner darlegen konnten, stammen auch die Zeichnungen im Manuskript bereits von ihm: UETANI und ZERNER, *Jean Martin et Jean Goujon en 1545*, 2005, S. 30–31. In Turin (Biblioteca Nazionale L<sup>2</sup>-I-1) ist ein weiteres Manuskript erhalten, das nach di Teodoro eine Kopie nach der gedruckten Ausgabe ist. Einige Zeichnungen variieren und verändern die Vorlagen aus der gedruckten Version und stammen nach der These von di Teodoro von Jean Goujon selbst: DI TEODORO, *Le texte de Vitruve dans les années 1540*, 2015.

<sup>214</sup> Siehe auch: DU COLOMBIER, *Jean Goujon*, 1949, S. 8; UETANI und ZERNER, *Jean Martin et Jean Goujon en 1545*, 2005, S. 30.

<sup>215</sup> Auf dem Kupferstich von Raimondi wird weiter unten in Kapitel 2.5.1 näher eingegangen.

<sup>216</sup> Der Hintergrund ist im Manuskript anders gestaltet, dort ist jeweils nur der Raum zwischen den Figuren grau schraffiert. Ausserdem ist dort die Architektur am rechten Bildrand mit einer geraden Linie abgeschlossen, vgl. UETANI und ZERNER, *Jean Martin et Jean Goujon en 1545*, 2005, S. 29.

<sup>217</sup> Karyatidenköpfe in Profilansicht sind in Zeichnungen überliefert, zum Beispiel bei Fra Giocondo (Abb. 69) oder Giuliano da Sangallo (Abb. 70), siehe Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit.

<sup>218</sup> Dies ist bereits in der Zeichnung des Manuskripts von Goujon so konzipiert worden.



Brüche. Indem Goujon diese statisch kritische Stelle hier zusätzlich verstärkt, macht er die Tragfähigkeit der Karyatide visuell plausibel.

Zum ersten Mal in den Illustrationen der Karyatidenpassage haben wir hier eine deutliche Kennzeichnung der Figuren als vollplastisch gestaltete Statuen. Betrachtet man das Werk Jean Goujons, erstaunt dieser Wechsel in der Darstellungstradition weniger. Im *Salle de Bal* des Louvre in Paris (heute *Salle des Caryatides*) (Abb. 195) hat er freistehende, rundplastische Karyatiden als tektonisch-funktionelle Bauglieder geschaffen. Auf dieses aussergewöhnliche Beispiel wird in Kapitel 2.5.2 ausführlich zurückgekommen. Dem Künstler wird auch das Grabmal des Herzogs Louis de Brézé in Rouen (Abb. 206) zugeschrieben, an dem vier Karyatiden das abschliessende Gebälk tragen.<sup>219</sup> Das zweigeschossige Grabmal wird links und rechts von einem vorspringenden Risalit gerahmt, an dem im ersten Stockwerk zwei korinthische Säulen und in der Etage darüber je zwei weibliche Figurenstützen angebracht sind. Die schöne symmetrische Anordnung der beiden Paare unterstützt den rahmenden Effekt. Bis jetzt wurde in der Forschung vor allem die stilistische Ähnlichkeit zwischen den Karyatiden des Holzschnittes der Vitruv-Ausgabe und denen des Grabmales in Rouen hervorgehoben.<sup>220</sup> Aus ikonografischer Sicht darf aber nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Frauen in Rouen Personifikationen der Tugenden darstellen und als Kanephoren<sup>221</sup> gestaltet sind. Die Figuren bilden mit ihrer bewegten Körperhaltung, die besonders bei den beiden rechten Frauen ausgeprägt ist, einen Kontrast zur starren Tektonik der Säulen in der Etage darunter. Der Kontrapost der linken Figur des rechten Paares wird durch das Aufstützen des Spielbeines auf einem Podest betont. Die rechte Frau dagegen überkreuzt ihre Beine. Beide Motive, die bereits in den Holzschnitten der Caporali-Ausgabe (Abb. 75 und 76) eingesetzt wurden, bringen Lebendigkeit und Bewegung in die Körper. Die Körperhaltung der Karyatiden nimmt nicht nur keine Rücksicht auf ihre Funktion als Säulenersatz, sondern setzt diese vielmehr visuell ausser Kraft. Diese bildliche Negation der Tektonik wird durch den direkten Bezug zu den Säulen, die sich darunter befinden, verstärkt. Diese Art der Akzentuierung der Eigenschaft von Karyatiden ist in Goujons Holzschnitt der Vitruv-Ausgabe nicht vorhanden.

In Anbetracht der Beschäftigung Jean Goujons mit den figürlichen Stützen erstaunt es umso mehr, dass er in seinem der Vitruv-Übersetzung von Martin beigefügten Text *Aux lecteurs, Salut* die Karyatiden und Perser nicht erwähnt.<sup>222</sup> Darin erläutert er die technischen Details der Kapitelle, die mit zusätzlichen Angaben die

<sup>219</sup> Die Zuschreibung des Grabmals des Herzogs de Brézé an Goujon ist umstritten und basiert auf einer stilistischen Argumentation. Ungeklärt ist bislang auch die Frage nach einem möglichen Vorbild für die Karyatiden dieses Grabmals. Unabhängig davon, ob die Karyatiden des Grabmals von Goujon selbst stammen, darf angenommen werden, dass er diese kannte, weil Quellen belegen, dass er in Rouen war. BOUDON-MACHUEL und JULIEN, *Autour de Jean Goujon*, 2015, S. 189–191; DU COLOMBIER, *Jean Goujon*, 1949, S. 15 u. 24; ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 165.

<sup>220</sup> ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 174.

<sup>221</sup> Zu den Kanephoren siehe Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

<sup>222</sup> Jean GOUJON, *Aux lecteurs, Salut*, in: VITRUVIUS und MARTIN, *Architecture, ou, art de bien bastir*, 1547.

vitruvianischen Erläuterungen ergänzen. In dieser kleinen Schrift weist Goujon explizit auf seine Illustrationen der Ordnungen und einzelner Dekorelemente hin, die im dritten und vierten Buch der Vitruv-Übersetzung eingefügt sind. Die Holzschnitte mit den Säulenornamenten beziehen sich folglich weniger auf den vitruvianischen Text als vielmehr auf die Erläuterungen Goujons. Die Holzschnitte bilden nämlich die modernen Säulenornamente nach Sebastiano Serlio ab, an dem sich Goujon in seinem Text orientiert.<sup>223</sup> Somit sind sein Text und seine Illustrationen als zusammengehörig anzusehen und bilden einen eigenen Diskurs innerhalb der Vitruv-Übersetzung. Abschliessend ist festzuhalten, dass Goujon den Karyatiden- und Perserholzschnitt nicht miteinbezieht und die figürlichen Stützen in seinem Nachwort an den Leser nicht erwähnt. Es kann nur darüber spekuliert werden, ob Goujon den Verweis auf die Karyatiden und Perser für unnötig hielt, da diese ausreichend bei Vitruv beschrieben sind, oder ob diese keine eigene Behandlung bedürfen, da sie den Ordnungen unterworfen wären, oder ob er diese gar nicht zu den Säulen zählte.

Die Illustrationen der französischen Vitruv-Übersetzung zeigen, wie wichtig bildliche Vorlagen für die Weiterentwicklung der Karyatiden und Perser waren. Erstens greift Goujon auf einen Einblattstich zurück und löst sich dadurch von den Illustrationen seiner Vorgänger. Zweitens zeigt er im Bild technische Aspekte der Konstruktion der Figurenstütze anhand der Präsentation einer Karyatide im Profil. Der Holzschnitt bietet dem Betrachter also einen Mehrwert gegenüber dem Text von Vitruv. Und drittens wird durch die frei stehende Inszenierung der Karyatide und die visuelle Betonung des statisch kritischen Punktes ein Kontrast zwischen dem menschlichen Körper und der tektonischen Aufgabe im Bild erzeugt.

### 2.3.6 Der *Vitruvius Teutsch* von Walther Hermann Ryff

Die erste deutsche Übersetzung des antiken Textes besorgte Walther Hermann Ryff und wurde 1548 in Nürnberg gedruckt.<sup>224</sup> Ryff übernimmt mehr oder weniger den Kommentar von Cesare Cesariano, ergänzt diesen aber mit Anmerkungen von Sebastiano Serlio und Guillaume Philandrier. Die Ausführungen folgen jeweils nach den einzelnen Kapiteln. Wie der Kommentar sind auch die Illustrationen keine Neuerfindungen, sondern eine Zusammenstellung oder Extrakte aus früheren Vitruv-Ausgaben sowie anderen Vorlagen. Die Holzschnitte werden jeweils von einer Bildlegende begleitet. Angefertigt wurden sie von Peter Flötner, der auch die Bilder für die erste lateinische Ausgabe nördlich der Alpen lieferte.<sup>225</sup> Für diese lateinische Ausgabe, die 1543 in Strassburg erschien, war ebenfalls Ryff verantwortlich. Aus diesem Grund wurden für einzelne Holzschnitte beider

<sup>223</sup> LEMERLE, *L'Architecture ou art de bien bâtir de Vitruve*, 2004, S. 419; PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 90–100.

<sup>224</sup> VITRUVIUS und RYFF, *Vitruvius Teutsch*, 1548; vgl. GÜNTHER, *Les ouvrages d'architecture publiés par Walther Hermann Ryff*, 2004; JACHMANN, *Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff*, 2006; GNEHM, *Druckgeschichte und Bibliographie*, 2004.

<sup>225</sup> Zu Flötner siehe: DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner*, 2002.

Ausgaben dieselben Stöcke verwendet.<sup>226</sup> Ein Jahr vor der deutschen Übersetzung veröffentlichte Ryff in Nürnberg bereits zwei Texte zur Architektur: *Der furnembsten/notwendigsten/der gantzen Architectur angehoerigen Mathematischen und Mechanischen kuenste/eygentlicher bericht*<sup>227</sup> und *Der fünff maniren der Colonen/sampt aller derselbigen zierung von Possament/Basen/Capiteelen/Cornizen oder Architraben/mit allen jren vnterscheidnen glydern mancherley Gesimps/angenscheinliche exempe*.<sup>228</sup> Das erste Buch ist als eigenständige Ergänzung zur Vitruv-Ausgabe zu verstehen; das zweite besteht aus einer Beschreibung der fünf Säulenordnungen in Bildern mit Detailholzschnitten der Kapitelle und Gebälke. Dieser letzte Text basiert hauptsächlich auf dem vierten Buch von Sebastiano Serlio.<sup>229</sup> Beide Bücher hätten nach Röttinger erst nach dem *Vitruvius Teutsch* erscheinen sollen und hätten so die Funktion eines Kommentars übernommen.<sup>230</sup>

Die Anmerkungen im *Vitruvius Teutsch* zur Karyatiden- und Perserpassage übernehmen inhaltlich die von Cesariano und werden mit Hinweisen zu den antiken Resten figürlicher Stützen in Rom von Philandrier ergänzt. Eine ausführliche Besprechung des Textes kann hier daher wegfallen.

Demgegenüber geht die Ryff-Übersetzung in der Zusammenstellung der Illustrationen neue Wege. Im Ganzen veranschaulichen dreizehn Holzschnitte die uns betreffende Passage. In den früheren Schriften Ryffs sind diese nicht verwendet worden. Für die dreizehn Abbildungen wurden neben italienischen auch französische Vorlagen zu Hilfe genommen.<sup>231</sup> Für vier Holzschnitte sind die Illustrationen der Cesariano-Ausgabe (Abb. 73 und 74) verwertet worden. Allerdings wird nicht das vollständige Bild übernommen, sondern die Vorlage wurde segmentiert. Folglich sind einzelne Ausschnitte als eigenständige Holzschnitte integriert. Auf Folio 14r findet man beispielsweise die linke Hälfte der Karyatidenportikus (Abb. 80) der italienischen Ausgabe wieder. Die Perserportikus wird in drei Teilstücke aufgeteilt und jeweils auf Folio 16v (Abb. 85), Folio 17r (Abb. 86) und Folio 17v (Abb. 87) abgedruckt. Die Exzerpte orientieren sich stark am Original und unterscheiden sich nicht durch markante Änderungen.

Eine weitere Vorlage hat Flötner mehrmals verwendet: die sogenannte Karyatidenfassade von Marcantonio Raimondi (Abb. 120).<sup>232</sup> Von diesem Stich

<sup>226</sup> RÖTTINGER, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius*, 1914, S. 24–26.

<sup>227</sup> RYFF, *Der furnembsten, notwendigsten, der ganzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künste eigentlicher Bericht*, 1995.

<sup>228</sup> Der Text ist abgedruckt bei: JACHMANN, *Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff*, 2006, S. 131–140.

<sup>229</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1537.

<sup>230</sup> RÖTTINGER, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius*, 1914, S. 22–23; GÜNTHER, *Les ouvrages d'architecture publiés par Walther Hermann Ryff*, 2004, S. 501; GNEHM, »Cum auctoritate et ratione decoris«, 2004, S. 139.

<sup>231</sup> Die Zusammenstellung der Vorlagen geht auf RÖTTINGER, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius*, 1914, S. 24–35 zurück. Eine tabellarische Übersicht findet sich bei: JACHMANN, *Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff*, 2006, S. 114–116.

<sup>232</sup> Dieser Stich von Marcantonio Raimondi von 1536 wird in Kapitel 2.5.1 ausführlich besprochen.

stammen die Darstellung zweier Karyatiden auf Folio 14v (Abb. 81), der kolossale Karyatidenkopf des Obergeschosses auf Folio 16r (Abb. 84) und zwei Perser auf Folio 18v (Abb. 89). Obwohl die Illustrationen jeweils nur einen Ausschnitt der Portikus der Cesariano-Ausgabe übernehmen, zeigt Flötner die Figuren in ihrem architektonischen Gefüge mit Gebälk und Basis. Erweitert wird diese Holzschnittfolge auf Folio 15r (Abb. 82) mit zwei weiblichen Figuren unter einem Gebälk, die sich den Rücken zuwenden. Die Abbildung geht auf eine Vorlage von Meister PS [Jacques Prévost] (Abb. 133) zurück.<sup>233</sup>

Auf diese Illustrationen folgt eine Zusammenstellung von insgesamt acht Termen und Hermen, die auf einer Seite in zwei Registern angeordnet sind (Abb. 83). Sie stammen von unterschiedlichen Vorlagen und wurden von Flötner neu zusammengesetzt. Die ersten zwei Termen mit konischem Schaft und einem menschlichen Oberkörper ohne Arme bilden ein Paar. Fortgeführt wird die Reihe mit zwei weiblichen Karyatidhermen. Die linke besitzt vier Brüste und trägt einen korinthischen Abakus auf dem Kopf, ihr Schaft ist bandagiert. Schräg hinter ihr ist eine quadratische korinthische Säule dargestellt. Bei der rechten Karyatidherme tritt markant die grosse Löwentatze hervor, die ihr als Fuss dient. Sie trägt ein Kleid, das bis zu den Fussfesseln reicht und dort zusammengebunden ist. Auf ihrem Kopf lastet ein ionisch anmutendes Kapitell. Diese vier Figurenstützen der oberen Reihe gehen alle auf Sebastiano Serlio zurück. Die ersten beiden Termen wurden vom Frontispiz (Abb. 101) der *Regole generali* von 1537 kopiert.<sup>234</sup> Die zwei anderen stammen von den Kaminvorlagen desselben Buches (Abb. 102 und 103).<sup>235</sup> Flötner extrahiert die Termen von ihrem architektonischen Kontext und ihrer theoretischen Einbindung in die Säulenordnungen. Dies hat zur Folge, dass auch die ursprüngliche Bauaufgabe nicht abgebildet ist. Es handelt sich also beispielsweise nicht mehr um Karyatidhermen an Kaminen, sondern um frei einsetzbare Architekturelemente. Das Register darunter wird von einer Herme angeführt, deren Schaft aus Schuppen gebildet ist, aus welchem ein muskulöser Oberkörper zu entsteigen scheint. Darauf folgt eine Doppelherme mit zwei weiblichen Oberkörpern und einem Schaft, der mit Masken geschmückt ist. Der Unterkörper der dritten figürlichen Stütze ist ein massiver Baumstamm. Ihr Oberkörper ist durch einen Umgang vollständig verdeckt. Im Gegensatz zu den zwei Hermen links von ihr trägt sie einen Turban auf dem Kopf, mit dem sie einen unprofilierten Balken stützt. Die letzte Darstellung zeigt einen Atlanten, der in seinem Nacken und mit beiden Armen eine Weltkugel trägt. Das Gewicht der Kugel lässt ihn in die Knie sinken. Die erste und dritte Figurenstütze gehen auf einen Stich von Agostino Veneziano (Abb. 125) zurück, in dem die beiden ein Paar bilden und mit Gebälk dargestellt sind.<sup>236</sup> Die Vorlage für die

<sup>233</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.5.1 dieser Arbeit.

<sup>234</sup> Auch die späteren Editionen übernehmen dieses Titelblatt. Zur Verbreitung dieses Frontispiz siehe: VAN HASSELT, *L'encadrement architectural à Cariatides du livre IV*, 2004.

<sup>235</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XLVI(r) u. LXI(r). Vgl. dazu Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

<sup>236</sup> Der Stich gehört zu einer Serie von vier Paaren. Die Serie wird in Kapitel 2.5.1 besprochen.

zweite Herme (Abb. 187) und den Atlanten (Abb. 188) lieferte Cornelis Bos.<sup>237</sup> Erstmals in den Vitruv-Ausgaben illustrieren nicht nur ganzfigürliche Karyatiden, sondern auch Termen die Passage zu den Karyatiden und Persern. Dies ist ein Beleg dafür, dass mit der Karyatiden- und Persererzählung neben Frauen und Männern auch Termen assoziiert wurden. Weiter wird in dieser Zusammenstellung der Karyatidentypus mit einem Atlanten ergänzt. Die figürliche Stütze wird von Flötner mit Fabelwesen, pflanzlich-anthropomorphen und abstrakten Figuren erweitert. Die Integration der Termen ist für die Entwicklung der Figurenstütze bedeutend, weil mit ihr ein neues Gestaltungselement hinzukam, das den menschlichen Körper mit einer abstrakten Form koppelt. Der Holzschnitt auf Folio 15v der Vitruv-Übersetzung (Abb. 83) von Ryff zeigt auf anschauliche Weise die bildliche Eigenschaft der Termen, indem sie kontrastierende Elemente miteinander kombinieren: abstrakt-menschliche, tierisch-menschliche und pflanzlich-menschliche. Die Aneinanderreihung von Kombinationen führt den Kontrast zwischen Natur und Kunst vor Augen,<sup>238</sup> aber auch zwischen der tektonischen Funktion und der Lebendigkeit der Figuren, die das Tragen visuell nicht zeigen. Die architektonische Stützfunktion ist in der oberen Reihe der Termen des Holzschnittes durch die Kapitelle angedeutet, dagegen ist in der unteren Reihe nur die dritte Terme mittels eines breiten Balkens in eine rudimentäre Architektur eingebunden. Ausserdem stehen die Figuren auf unterschiedlichen Basen und in verschiedenen Räumen, die durch eine uneinheitliche Perspektive, einen variierenden Hintergrund und verschiedene Ebenen auffallen. Die halbfigürliche Form der Terme beziehungsweise Herme assoziiert zwar einen Säulenschaft, aber durch den Kontrast mit dem Oberkörper wirkt sie dennoch wenig statisch.

Auf Blatt 18 recto folgen zwei Faune als Termen, die auf einen Stich von Meister PS [Jacques Prévost] zurückgehen (Abb. 130).<sup>239</sup> Die Faune sind in einen kubischen Schaft gezwängt, unter dem die Füße hervorschauen. Der linke ist in einen Umhang gehüllt, der den Übergang zwischen Schaft und menschlichem Oberkörper verdeckt. Auf seinem Kopf lastet ein Balken. Dagegen steht sein Nachbar ohne Balken vor einer Lisene. Er dreht sich leicht aus der Frontalansicht nach rechts. Mit seinen Armen greift er hinter sich, was zu einer Torsion des Körpers führt.

Der Kommentar Ryffs zur Vitruv-Passage schliesst mit der Darstellung zweier Satyrn ab (Abb. 90). Sie balancieren auf dem Kopf einen Früchtekorb, den sie mit einer Hand halten. Sie stehen auf einer Wiese vor einem leeren Hintergrund und sind einander zugewandt. Beide nehmen dieselbe Körperhaltung ein, aber der linke Satyr ist in einer um 180 Grad gedrehten Position zu seinem rechten Nachbarn dargestellt. Dadurch scheinen sie um eine imaginäre Achse zwischen ihnen zu tanzen. Die Überschrift »Künstliche auffreihung der beiden Satyri/welche als sondeliche künstliche antiquitet/nach heutigs tags zu Rom gesehn werden«<sup>240</sup> identifiziert sie als

<sup>237</sup> RÖTTINGER, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius*, 1914, S. 30. Zum Kupferstich von Cornelis Bos siehe: SCHÉLE, *Cornelis Bos*, 1965, S. 148 u. 161.

<sup>238</sup> Vgl. FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956.

<sup>239</sup> Zum Stich siehe Kapitel 2.5.1 dieser Arbeit.

<sup>240</sup> VITRUVIUS und RYFF, *Vitruvius Teutsch*, 1548, Fol. 19v.

die antiken Satyrn aus der Villa della Valle in Rom (Abb. 66). Einen bestimmten Stich oder eine bestimmte Zeichnung als Vorlage für Flötner konnte Röttinger nicht ausfindig machen.<sup>241</sup> Gegenüber der antiken Vorlage sind die Satyrn mit Armen dargestellt, was als Hinweis gedeutet werden kann, dass der Holzschnitt vielleicht auf den Vitruv-Kommentar von Guillaume Philandrier zurückgeht, der diese Satyrn bereits als Beispiel für figürliche Stützen angeführt hat.<sup>242</sup>

Der erste Holzschnitt im *Vitruvius Teutsch* zur Karyatiden- und Perserpassage ist bisher unerwähnt geblieben, weil auf diesem keine Figurenstützen gezeigt werden, sondern drei unterschiedlich gekleidete Menschen. Die Illustration soll die Kleidung der römischen Figuren, der Karyatiden und Perser, dem Leser und dem Maler vor Augen führen.<sup>243</sup> Links ist ein Soldat dargestellt, in der Mitte eine Frau in einer Stola und rechts von ihr ein Senator in einer Toga. Flötner vereint für die Illustration drei einzelne Bilder aus dem Werk von Lazarus Bayfus *De auro & argento legato, quibus Vestimetorum & Vasculorum genera explicatur*.<sup>244</sup> Dieser Holzschnitt bezieht sich auf die Diskussion über die Kleidung der Karyatiden. Diesen Aspekt der Erzählung hat Cesariano ausführlich kommentiert. Dessen Anmerkungen übersetzt Ryff und wertet diese mittels des Holzschnittes auf.

Michael Gnehm hat die Illustrationen des *Vitruvius Teutsch* mit bildtheoretischer Methode neu begutachtet und belegt die autoritätsstiftende Funktion der Bilder für den Text als auch für die Architektur.<sup>245</sup> Die Karyatiden-Holzschnitte bieten in der Argumentation des Forschers als Visualisierung eines historischen Ereignisses eine ideale Verknüpfung zwischen architektonischer Bildhaftigkeit, Legitimation und Autorität. Die Karyatiden verbänden sich mit ihrer affektiven Qualität mit dem Text und würden legitimierend wirken. Im Beispiel der Karyatide führt dies nach Gnehm allerdings zu einem zweifelhaften Versuch, »durch Bildverwendung historische Legitimität zu gewinnen.«<sup>246</sup>

*Deren [Karyatiden] Vermittlerrolle kann man dadurch verunsichert sehen, daß der affektive Gehalt historischer Legitimierung mit dem Ausdruck körperlicher Bewegung in Zusammenhang gebracht wird, von Bewegung, die im Fall eines statischen Architekturgliedes nur als illusionäre, als scheinbare möglich ist.*<sup>247</sup>

Basierend auf den Überlegungen von Gnehm ist zu ergänzen, dass nicht nur der Kontrast zwischen Bild und Text bedeutend ist, sondern dass dieser im Bild selbst zwischen den bewegten Figuren und der statischen Aufgabe als Säulenersatz wirkt und der Autorität des historischen Ereignisses entgegensteht.<sup>248</sup>

<sup>241</sup> RÖTTINGER, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius*, 1914, S. 31.

<sup>242</sup> VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 8, vgl. dazu Kapitel 2.3.4.

<sup>243</sup> VITRUVIUS und RYFF, *Vitruvius Teutsch*, 1548, Fol. 13r.

<sup>244</sup> Erschienen ist die Abhandlung in: BAYFUS, *Annotationes in legem II*, 1537.

<sup>245</sup> GNEHM, »*Cum auctoritate et ratione decoris*«, 2004.

<sup>246</sup> Ebd., S. 152.

<sup>247</sup> Ebd., S. 153.

<sup>248</sup> Vgl. dazu auch die selbstreflexiven Tendenzen der Karyatiden und die zweifache deiktische Struktur: GARTENMEISTER, *Karyatiden*, 2011.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass in keiner anderen Vitruv-Ausgabe die Textstelle (I. 1, 5–6) mit so vielen Bildern illustriert wird wie in der deutschen Übersetzung des Walther Ryff. Aber weder sein Kommentar noch die Holzschnitte von Flötner sind neu, vielmehr sind beides Zusammenfügungen unterschiedlichster Vorlagen. Nichtsdestotrotz bezeugen die Illustrationen eine neue Sichtweise und Interpretation der Textstelle. Erstens wird die Terme, die in den früheren Vitruv-Ausgaben keinen Eingang gefunden hat, integriert, und zweitens wird die Ikonografie erweitert: Neu tragen Mischwesen und Fabelwesen das Gebälk.<sup>249</sup> Die Konsequenz ist, dass die gestalterische und semantische Grenze der Figurenstütze von Vitruv im Bild überschritten wird. Es sind hauptsächlich die Holzschnitte, welche die semantische und insbesondere die formale Ausdehnung belegen. Sie zeigen verschiedene Körperhaltungen und Tragegesten, Misch- und Fabelwesen, aber auch halbfigürliche Stützen mit unterschiedlichen Termenschäften. Die nordalpine Interpretation der vitruvianischen Regeln hat vielleicht diese Erweiterung begünstigt,<sup>250</sup> allerdings ist anzumerken, dass die bildlichen Vorlagen zum grössten Teil aus Italien stammen.<sup>251</sup> Dies deutet darauf hin, dass weitere Aspekte wie die Materialität oder auch der architekturtheoretische Kontext eine wichtige Rolle bei der Auswahl der Figurenstütze für eine Umsetzung gespielt haben könnten. Am Beispiel des *Œuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin werden diese Fragen im zweiten Teil dieser Arbeit an einem konkreten Beispiel erörtert.

### 2.3.7 Daniele Barbaros Vitruv-Edition

Auch der Gelehrte Daniele Barbaro nahm sich den *De architectura libri decem* des Vitruv an. Er edierte, übersetzte und kommentierte den antiken Text gleich mehrmals. Insgesamt entstanden drei verschiedene Ausgaben: 1556 eine italienische Übersetzung in Folioformat und 1567 zwei Ausgaben: eine überarbeitete italienische Ausgabe in kleinerem Format und eine lateinische Edition. Weiter sind zwei Manuskripte erhalten.<sup>252</sup> Entscheidend für den Kommentar von Barbaro war nicht

<sup>249</sup> Forssman hat diese Erweiterung der Ikonografie als manieristische Umdeutung beschrieben; dagegen hat er die figürlichen Karyatiden vitruvianisch gedeutet. Diese Einteilung greift meiner Meinung nach zu kurz. Tatsächlich scheint es während der Spätrenaissance zu einer formalen Umdeutung der Karyatide gekommen zu sein. Jedoch deckt sich diese nur teilweise mit einer ikonografischen Erweiterung, da die vollfigürlichen Karyatiden semantisch bereits erweitert wurden. FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 137–139. Zum Beispiel bei VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 9.

<sup>250</sup> Zur nordalpinen Rezeption der vitruvianischen Regeln vgl. BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 93; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 135; ONIANS, *Serlio and the History of Architecture*, 1992, S. 185; GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 49–51; KLOTZ, *Der Stil des Neuen*, 1997, S. 192.

<sup>251</sup> Leuschner hat anhand der Grafiken des Meisters PS [Jacques Prévost] die Hypothese aufgestellt, dass die Termen vom Norden nach Italien »gewandert« seien: LEUSCHNER, *Kat. Nr. 2*, 2014, S. 14, mehr dazu in Kapitel 2.5.1.

<sup>252</sup> CELLAURO, *Les éditions de Vitruve par Daniele Barbaro à Venise chez Marcolini en 1556 et chez de' Franceschi en 1567*, 2004, S. 393; CELLAURO, *The Architectural Theory of Daniele Barbaro*, 2001; CELLAURO, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, 2000; BECKER, *Anmerkungen zu Barbaros Vitruv*, 1991, S. 30.

nur sein Aufenthalt in Rom, wo er die Antiken studierte, sondern auch die Zusammenarbeit mit Andrea Palladio.<sup>253</sup> Dieser lieferte nicht nur die meisten Holzschnitte für die Editionen, sondern steuerte auch sein spezifisches Wissen zur Architektur und Archäologie bei. Ziel dieser neuen Vitruv-Ausgaben war eine Kombination von philologischer und archäologischer Studie und in diesen Bereichen bieten sie neue Ansichten.<sup>254</sup> Barbaro fügt seine Anmerkungen direkt in den Text von Vitruv ein, wobei sich die beiden Texte typografisch voneinander unterscheiden. Alle drei Ausgaben Barbaros unterscheiden sich im Kommentar, so auch bei dem zur Karyatiden- und Perserportikus.

In allen drei Editionen erklärt Barbaro zuerst, dass die Karyatiden einen hervorragenden Schmuck darstellen, um den Bauherren oder Prinzen zu ehren, ihn zu loben und seine Verdienste dauerhaft darzustellen.<sup>255</sup> Danach geht Barbaro zu einem formalen Aspekt über. Er bemängelt, dass Vitruv nicht beschreibt oder erklärt, wie die Karyatiden das Gewicht zu tragen hätten. Diese Ungenauigkeit im Text stört ihn, da die korrekte Eingliederung in den Bauverband nicht definiert ist. Es fehlen seiner Meinung nach die Angaben mit was oder wie die Figuren das Gebälk zu tragen haben. Dieser Einwand Barbaros gründet auf dem Verständnis, dass die Strukturen eines Gebäudes auch in der visuellen Umsetzung erkennbar sein sollen. Der Ausgangspunkt für diese Überlegungen zur *imitatio* bilden Vitruvs Äusserungen zu den Gebälkornamenten, welche die Holzbauweise auch im Steinbau zeigen sollen.<sup>256</sup> Demzufolge hat jedes Architekturelement seinen genauen, durch die ursprüngliche Funktion bestimmten Ort und kann nicht willkürlich eingesetzt werden. Für die Karyatiden ist dies eine tektonische Aufgabe, die Barbaro auf die Körperhaltung überträgt, welche die Tragefunktion anschaulich machen soll. Um diesen Tragegestus genauer zu definieren, nimmt Barbaro die Erläuterungen von Athenaios hinzu, der erklärt, dass die Figuren mit einer Hand und mit dem Kopf das Gebälk stützen.<sup>257</sup> In der Ausgabe von 1567 präzisiert Barbaro die Tragegeste der Karyatiden folgendermassen:

*come stessero sotto i pesi quel le matrone Vitruv. non dichiara. prendesi argomento da Athenaeo dotto, & diletteuole scrittore, che stessero col capo sottoposto, & con la sinistra mano leuata al sostenimento de i pesi. Ma non ci*

<sup>253</sup> CELLAURO, *Daniele Barbaro and his Venetian Editions of Vitruvius of 1556 and 1567*, 2000, S. 110–111.

<sup>254</sup> Ebd., S. 107.

<sup>255</sup> VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1556, S. 11–13; VITRUVIUS und BARBARO, *De architectura libri decem*, 1567, S. 8–10; VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1987, S. 15–17.

<sup>256</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–181 (IV. 2). Vgl. im Zusammenhang mit Barbaro und Palladio: MITROVIC, *Palladio's Theory of the Classical Orders in the First Book of I quattro libri dell'architettura*, 1999, S. 116–119; MITROVIC, *Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura*, 1998, S. 680–681.

<sup>257</sup> In der ältesten Handschrift von Barbaro werden die Karyatiden noch mit einer erhobenen Hand dargestellt, in den späteren gedruckten Fassungen wird dies jedoch korrigiert: BECKER, *Anmerkungen zu Barbaros Vitruv*, 1991, S. 30. Zu Athenaios siehe Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit und ATHENAIOS, *Das Gelehrtenmahl*, 1998, VI. 231/d/e, S. 473.



*douemo obligare a credere che solamente le Cariatidi stessero in quella maniera.*<sup>258</sup>

Zum Schluss dieser Aussage weist er darauf hin, dass auch andere Figuren in der gleichen Art wie die Karyatiden stützen.<sup>259</sup> Folglich weitet er die Bedeutung der Figuren als gefangene Frauen aus. In der lateinischen Ausgabe ist Barbaro noch deutlicher, wenn er zu bedenken gibt, dass es mehrere Arten von figürlichen Stützen gäbe, die Karyatiden genannt würden, weil sie diesen gleichen, aber nicht im eigentlichen Sinne Karyatiden seien.<sup>260</sup> Er schliesst daraus, dass die Tragefiguren retrospektiv »Karyatiden« genannt wurden. Diese Interpretation wiederholt er in ähnlicher Weise auch bei der Perserportikus. Dort erwähnt er explizit, dass solche und ähnliche Geschichten einem Architekten noch viele Möglichkeiten böten, die Gebäude zu schmücken. In der italienischen Edition von 1567 beschreibt Barbaro das Vorgehen des Architekten so:

*Dalle istorie adunque lo Architetto prende occasione, di adornare le opere sue, come anche Vitr. in molti luoghi adorna i uolumi suoi, come nel sesto capo del primo, nel nono del secondo, nel primo del sesto, & ne i proemi dei suoi libri, & altroue è pieno di bellissimi ammaestramenti tratti dall'istorie.*<sup>261</sup>

Barbaro beschreibt hier die doppelte Struktur dieser vitruvianischen Erzählung, die einerseits vom Schmücken der Gebäude selbst handelt und die Methode dazu erklärt, und andererseits ist die Erzählung selbst eine Ausschmückung des Buches. Dieses Vorgehen erkennt Barbaro auch in weiteren Geschichten Vitruvs wieder (die Herkunft der Winde (I. 6), die Bäume und ihre Nützlichkeit für den Bau (II. 6) und das Klima (IV. 1)). Darüber hinaus verbindet Barbaro die Perserpassage in den beiden italienischen Übersetzungen mit dem Ursprungsmythos des korinthischen Kapitells. Auf diese Weise deutet er die Passage als Erfindungs- und Herleitungserzählung.<sup>262</sup> Statt aber weiter auf den Aspekt der Erfindung einzugehen, schmückt

<sup>258</sup> VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1987, S. 15; VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1556, S. 11.

<sup>259</sup> Barbaro hat während seines Romaufenthaltes auch die Villa Giulia besucht, deren Nymphäum mit Termen geschmückt ist. Vielleicht waren aber auch die Stützfiguren der Loggia des Casino Pius IV für dieses erweiterte Verständnis der Figurenstützen verantwortlich. D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 172 Anm. 18.

<sup>260</sup> »Puto ego plura Caryatidum genera fuisse: & mulibres statuas a primis illis Caryatidas fuisse nominatas.« in: VITRUVIUS und BARBARO, *De architectura libri decem*, 1567, S. 8. Wie viele Zeitgenossen versteht Barbaro unter dem Begriff »Karyatiden« vor allem eine geografische Angabe.

<sup>261</sup> VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1987, S. 17; vgl. VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1556, S. 12; VITRUVIUS und BARBARO, *De architectura libri decem*, 1567, S. 9. Siehe dazu: D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 159.

<sup>262</sup> »Come si legge della inuentione del capitello Corinthio nel quarto, & d'altri effetti, che si uedranno leggendo.« in: VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1987, S. 16; VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1556, S. 11. Im Holzschnitt wird die Beziehung zwischen dem korinthischen Kapitell und den Karyatiden hergestellt, indem diese je ein solches Kapitell tragen. In der zweiten Ausgabe von 1567 wird der Karyatidenholzschnitt sogar direkt unter diese Zeilen gesetzt und so die Aufmerksamkeit des Lesers auf dieses Detail gelenkt.

Barbaro seinen Kommentar mit zusätzlichen Informationen zur Perserportikus aus, die ähnlich in allen seinen Editionen vorkommen. Dabei scheint es ihn nicht zu kümmern, ob die Angaben bei Vitruv stimmen. Vielmehr legt er Wert auf die Erklärung der Tradition dieses Triumphmotivs und verweist auf die Überlieferung, Bäume mit Beutestücken und Waffen der Feinde zu schmücken.<sup>263</sup>

Der italienische Kommentar der ersten Barbaro-Ausgabe ist der längste und verfügt über einen Abschnitt, der in den späteren Ausgaben nicht wieder aufgenommen wird. In diesem interpretiert Barbaro die Geschichte der Karyatiden und Perser als Abschweifung, die den Text lesbar und angenehm machen soll:

*che è come un bellissimo giardino, che con la bella ueduta delle herbe, & de fiori ristora gli occhi de gli affaticati dal lungo uiaggio, così lo interporre delle historiche narrationi tra i difficili precetti d'alcuna arte, rïcrea la mente stanca dal pensiero delle cose difficili, & ascose. Di tai consolationi in Vitru. ne haueremo assai, non lontane pero da i propositi delle cose, che egli ce insegna, acciòche con la dolcezza della uarietà porti la consideratione de suoi ammaestramenti nell'animo nostro. Seguita adunque il disegno delle Cariatidi, che dopo i Persiani a bello studio è stato posto. Benche questo importi poco nelle cose facili, nelle quali forse siamo stati negligenti, come nella descrizione della Torre & della muraglia a carte 32 doue la muraglia tra le chianu deue mostrare terreno, & non pietra, & deue esser alta al pari di quelle trau, che si staccano dalla Torre ne i bisogni, come hauemo auuertito nel detto luogo.<sup>264</sup>*

Über diese rhetorische Figur der Abschweifung bei Barbaro hat Margaret d'Evelyn einen überzeugenden Artikel publiziert, sodass hier nur noch der wichtigste Punkt für die Argumentation im Zusammenhang der hier aktuellen Fragestellung festgehalten wird.<sup>265</sup> Für Barbaro sei die Abschweifung über die Geschichte in den *De architectura libri decem* nicht nur reines Ornament, sondern Teil der Struktur und essenziell für den Traktat selbst. In dem Sinne füge Barbaro den oben zitierten Ausschnitt als Abschweifung ein und erkläre damit die Vorgehensweise Vitruvs zu seiner eigenen. Der Kommentar von Barbaro geht demzufolge über die zuvor besprochenen Kommentare hinaus. Er nutzt ihn zwar ebenfalls für formale und historische Erläuterungen über die Karyatiden und Perser, aber darüber hinaus denkt er darin über die Methoden der Erfindung von Vitruv und deren Vermittlung nach und imitiert folglich Vitruvs Vorgehen.

Wie bei den Ausgaben von Fra Giocondo und Cesare Cesariano schmücken auch bei denen von Barbaro jeweils zwei Holzschnitte die Vitruv-Stelle I. 1, 5–6. Die Bilder wurden wohl von Giuseppe Porta gen. il Salviati gefertigt, verantwortlich für die

<sup>263</sup> Diese Interpretation der Perserportikus als immerwährendes Tropheo hat bereits Cesare Cesariano erläutert. Siehe Kapitel 2.3.2.

<sup>264</sup> VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1556, S. 13.

<sup>265</sup> Vgl. dazu: D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999.

Illustrationen war aber Andrea Palladio.<sup>266</sup> In allen drei Ausgaben wurden die gleichen Vorlagen benutzt, jedoch wurde der Holzschnitt für die Edition von 1567 oben am Gebäck etwas beschnitten.<sup>267</sup> Neben den gedruckten Büchern sind zwei vorbereitende Manuskripte erhalten.<sup>268</sup> Im Codex 152 der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig ist auf Folio 12v eine Zeichnung eingeklebt, die eine Karyatidenportikus zeigt. Die Portikus ist als Ruine gestaltet und weist stilistische Ähnlichkeiten mit den Zeichnungen Palladios auf, dennoch wird sie von der neueren Forschung Giovan Antonio Rusconi zugeschrieben.<sup>269</sup> Auf der Zeichnung sind vier Frauenfiguren zu sehen: drei frontal dem Betrachter zugewandt und eine vierte Karyatide links von der Seite. Die Karyatiden sind hier also nicht in einer Reihe aufgestellt, sondern über Eck. Diese Anordnung zeigt die Portikus deutlich als räumlichen Körper. Allerdings wird diese Ecklösung in den gedruckten Fassungen nicht mehr aufgenommen. Im Gegensatz zum späteren Holzschnitt tragen die Frauen in der Zeichnung ein ionisches Kapitell auf dem Kopf, das sie mit beiden Händen fassen. Sie stehen auf einem Postament und sind einer Wand vorgelagert, die zwischen der linken und der mittleren Karyatide von einer Arkade durchbrochen wird.<sup>270</sup>

Die Anordnung und Reihenfolge der Holzschnitte in den drei gedruckten Ausgaben Barbaros unterscheiden sich. In der Ausgabe von 1556 ist als Erstes nicht das Karyatidenportal abgebildet, sondern die Perserportikus (Abb. 91), womit die Anordnung nicht dem Text folgt. Durch diese Umstellung kommt die Illustration der Karyatiden (Abb. 92) unter dem Kommentar zur Abschweifung zu liegen und

<sup>266</sup> Cellauro weist darauf hin, dass die Holzschnitte der Karyatiden- und Perserportikus die Darstellungsweise von Palladio aufweisen: CELLAURO, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, 2000, S. 55; siehe dazu: BECKER, *Anmerkungen zu Barbaros Vitruv*, 1991, S. 171; D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 161; BECKER, *Andrea Palladio und Vitruvius De architectura*, 1996, S. 17. Zu den Holzschnitten allgemein siehe: CELLAURO, *Daniele Barbaro and his Venetian Editions of Vitruvius of 1556 and 1567*, 2000, S. 119–120.

<sup>267</sup> Die reduzierten Blöcke der Ausgaben von 1567 wurden von Johannes Krüger geschnitzt: Ebd., S. 128–129; D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 161.

<sup>268</sup> Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cl. IV. cod. it. 152 und Cl. IV, cod. it. 37; vgl. CELLAURO, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, 2000; CELLAURO, *Les éditions de Vitruve par Daniele Barbaro à Venise chez Marcolini en 1556 et chez de' Franceschi en 1567*, 2004, S. 393.

<sup>269</sup> CELLAURO, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, 2000, S. 56, dort ist auch die Portikus abgebildet. Mehr zu Giovan Antonio Rusconi weiter unten.

<sup>270</sup> Nach D'Evelyn wurde diese Vorlage nicht umgesetzt, weil die Figuren nicht mehr den geforderten Proportionen entsprächen und so unpassend und ungelentk wirken würden: D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 164 u. 166. Diese Argumentation von d'Evelyn stützt sich auf die Annahme, dass die Figurenstütze die Proportionen der entsprechenden Säulenordnung übernehme. In der Zeichnung wäre dies die ionische Ordnung, markiert durch das Kapitell. Eine explizite Substitution der Figurenstütze unter die Säulenordnungen ist aber in keinem mir bekannten Text gefordert. Über die Proportionen der Karyatiden finden sich erstaunlicherweise keine genauen Angaben in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit.

bezieht sich somit explizit auf diese rhetorische Figur und das darin erwähnte korinthische Kapitell. Dabei dürfte mit d'Evelyn wohl auch der Holzschnitt selbst als Abschweifung zu verstehen sein.<sup>271</sup> Aber nicht nur aus diesem Grund zieht hier Barbaro die Perserportikus vor, sondern auch, weil diese in der dorischen Ordnung gestaltet ist, während die Karyatiden ein korinthisches Kapitell tragen. Durch diese Umstellung folge Barbaro ausserdem der Chronologie der Architekturgeschichte: zuerst die ältere Formensprache und dann, mit der korinthischen Ordnung, die neuere.<sup>272</sup> Zudem berücksichtigt diese Anordnung auch die Hierarchie der Säulenordnungen nach Sebastiano Serlio.<sup>273</sup> Die Zuordnung der Perser zur männlichen, dorischen Ordnung sowie die der Karyatiden zur weiblichen, korinthischen Ordnung entspricht der Zuteilung der *genera* bei Vitruv. Das korinthische Kapitell, im Bild und im Kommentar, verweist zudem auf seine eigene Ursprungsgeschichte und verbindet so die beiden Herleitungen miteinander. In diesem Zusammenhang wird aus der Erzählung Vitruvs über die Karyatiden und Perser nicht nur eine Geschichtslektion über die angemessene Verwendung, sondern sie wird zu einer Ursprungslegende, welche die Erfindung von neuen Architekturelementen vorstellt.

Die tragenden Figuren der beiden Portikus der gedruckten Ausgaben sind nicht freiplastisch gestaltet, sondern werden von einem Pfeiler (Karyatiden) (Abb. 92) oder einer Wand (Perser) (Abb. 91) hinterfangen. Weder die Frauen noch die Männer erheben einen Arm, um das Gebälk oder das Kapitell zu stützen, obgleich dies Barbaro im Text explizit bemängelt hat. Die Karyatiden und Perser stehen aufrecht ohne visuellen Tragegestus. Im Holzschnitt bieten die Barbaro-Ausgaben also eine weitere Gestaltungsmöglichkeit, die zwar von dem Kommentar abweicht, aber dem Vitruv-Text entspricht.

Die Portikus sind in den Holzschnitten als Ruine mit abgebrochener Mauer und unfertigem Gebälk gekennzeichnet. Damit sind sie nicht nur als Fragmente dargestellt, sondern auch eindeutig als antike Bauelemente charakterisiert, was ihnen Authentizität verleiht.<sup>274</sup> Diese Darstellungsweise sei nach Cellauro typisch für Palladio und auf seine archäologischen Erfahrungen zurückzuführen.<sup>275</sup> Die antiken Ruinen waren nicht nur für das Studium der antiken Architektur und für das Verständnis des Vitruv-Textes wichtig, sondern sie spielten auch eine zentrale Rolle

---

<sup>271</sup> Ebd., S. 169.

<sup>272</sup> Ebd., S. 167.

<sup>273</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544.

<sup>274</sup> Vgl. CELLAURO, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, 2000, S. 55.

<sup>275</sup> Aus diesem Grund schreibt Cellauro die Karyatiden- und Perserportikus-Illustration auch Andrea Palladio zu: Ebd., S. 54–55; CELLAURO, *Daniele Barbaro and his Venetian Editions of Vitruvius of 1556 and 1567*, 2000, S. 124.

als Ausgangspunkt bei der Erfindung von Architektur.<sup>276</sup> Abgesehen davon bleibt die Illustration der Vitruv-Passage I. 1, 5–6 im Darstellungsschema der Fra-Giocondo-Ausgabe (Abb. 71 und 72) verhaftet: Palladio übernimmt die frontale Ausrichtung der Figuren sowie die Dreierordnung der Karyatiden. Von den neuartigen Elementen der Zeichnung Rusconis<sup>277</sup> – wie die Übereckstellung der Karyatiden, der Tragegestus oder die Öffnung der Wand mit einer Arkade hinter den Stützfiguren – wurden nur die Arkadenöffnung in die Portikus integriert. Das Motiv der Variation, das in der Ryff-Ausgabe (Abb. 80–90) und auch in der Cesariano-Ausgabe (Abb. 73 und 74) auf jeweils eigene Weise im Bild aufgenommen und umgesetzt wurde, ist hier zurückgenommen. Die Bilder bleiben der traditionellen Darstellungsweise verhaftet. Die *Varietà* führt Barbaro auf einer anderen Ebene vor, wie dies d'Evelyn zeigen konnte, nämlich als Abschweifung.<sup>278</sup>

Die Edition des Vitruv-Textes von Barbaro ist die letzte grosse Ausgabe mit einem Kommentar in der Renaissance. Im Zusammenhang der Barbaro-Ausgabe darf aber die des Giovan Antonio Rusconi nicht ungenannt bleiben.<sup>279</sup> Wie oben bereits erwähnt, war er es wohl, der die Zeichnung des Manuskripts für Barbaro angefertigt hat. Rusconi arbeitete selbst an einer Edition des antiken Textes, die jedoch erst nach der von Barbaro erschienen ist, da der Verleger Giolito de Ferrari wohl nicht in Konkurrenz zu dieser treten wollte.<sup>280</sup> Erst 1590 wird dann Rusconis *Della architettura* gleich in zwei verschiedenen Fassungen gedruckt, die von der ursprünglich geplanten Ausgabe weit entfernt sind.<sup>281</sup> Seine Vitruv-Ausgabe, die den antiken Text paraphrasiert, illustriert er mit eigenen Holzschnitten, die von der Forschung um 1553 datiert werden.<sup>282</sup> Die Karyatiden- und Perserillustrationen zeigen in beiden Ausgaben keine Ähnlichkeit mit der Zeichnung des Manuskripts in der Biblioteca Marciana in Venedig, sondern nehmen den Fassadenstich Marcantonio Raimondis (Abb. 120) auf. In der ersten Ausgabe stellt Rusconi jeweils ein Fragment einer Portikus dar, in der drei Karyatiden beziehungsweise Perser das Dach tragen (Abb. 93 und 94). In der zweiten Ausgabe aber zeigt er vollständige Portikus (Abb. 95). Die Karyatidenportikus wird von acht Frauen getragen, die Perserportikus hingegen von sechs Männern. In beiden Editionen sind die Holzschnitte der Portikus

<sup>276</sup> MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 129–133. Zu Palladio siehe: Ebd., S. 166–167. Siehe auch: PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 145; PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 24–26; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 21–33. Mehr dazu im Zusammenhang des *Œuvre de la diversité des Termes* in Kapitel 3.1.3.2 und 3.2.2.

<sup>277</sup> Abgebildet bei: CELLAURO, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, 2000.

<sup>278</sup> »The very concept of variety, rooted as it is in ancient rhetoric and the literary and figural arts of the Renaissance, allowed Barbaro to justify the digressions, poems, histories, and architectural drawings with which he elucidates Vitruvius's brief text in word and image – explains Vitruvius with [the methods of] Vitruvius himself«: D'EVELYN, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, 1998–1999, S. 170.

<sup>279</sup> RUSCONI, *Della architettura*, 1590.

<sup>280</sup> BEDON, *Le Della architettura de Giovan Antonio Rusconi*, 2004, S. 403; HAJNOCZI, *Un traité vitruvien le Della architettura de Giovan Antonio Rusconi*, 1988, S. 76.

<sup>281</sup> BEDON, *Le Della architettura de Giovan Antonio Rusconi*, 2004, S. 404.

<sup>282</sup> Ebd., S. 403.

nicht mit der Zeichnung für das Barbaro-Manuskript zu vergleichen. Die Figuren wirken gegenüber der Zeichnung starr und fantasielos: Weder die Anordnung über Eck noch die Kontraposthaltung der Figuren übernimmt Rusconi.

Die in diesem Kapitel besprochenen Übersetzungen und Neuauflagen von Vitruvs *De architectura libri decem* belegen, dass eine rege Aufnahme und Diskussion der figürlichen Stützen sowohl im Bild als auch im Text stattfindet. Sie gehen dabei über das hinaus, was Vitruv zu den figürlichen Stützen geschrieben hat, und zeigen ausserdem auf, welche Verständnisschwierigkeiten der vitruvianische Text in der Frühen Neuzeit erzeugte.

Der schriftliche Kommentar zum ersten Buch 1, 5–6 wird hauptsächlich dazu genutzt, die Begriffe zu erklären und die Hauptaussagen Vitruvs zu wiederholen. Dabei werden insbesondere die historischen Ereignisse anhand von Quellen erläutert und die Bedeutung der Portikus als Schmuck und Triumphmotiv beschrieben. Vorbildhaft für diese Erläuterungen war der Kommentar von Cesare Cesariano, auf dem die späteren Anmerkungen gründen.

Ein wichtiger Aspekt der Anmerkungen betrifft die Einordnung der figürlichen Stützen in das bekannte Wissen und ihre archäologische Authentifizierung. Es werden nicht nur schriftliche Quellen herangezogen, sondern auch archäologische Artefakte mit den Karyatiden und Persern verknüpft. Die fehlende materielle Überlieferung hat beispielsweise Cesariano noch im Zusammenhang der Perserportikus als Problem für die Erfindung seiner Illustration angeführt. Dagegen nennt Philandrier antike Reste von figürlichen Stützen. Das Ergebnis ist, dass die Figurenstützen durch die konkrete Verbindung mit antiken Werken Faktizität erhalten und damit ihre Verwendung als Architekturelement begründen. Allerdings hat die Untersuchung auch gezeigt, dass diese antiken Fragmente nur indirekt, zum Beispiel über die Grafik von Raimondi (Abb. 120), auf die Holzschnitte der Vitruv-Editionen eingewirkt haben. Dies bedeutet, dass die Illustratoren für die Visualisierung der Portikus die Struktur wie auch die Figuren selbst frei erfinden.

Überdies wird in den Kommentaren die Eigenschaft der Karyatiden und Perser als Säulenersatz und ihre Beziehung zu den Säulen diskutiert. Die Analyse hat dargelegt, dass eine Verbindung zur Säulenlehre nur allgemein erörtert wird, obwohl die Funktion der figürlichen Stütze als tragendes architektonisches Element bestimmt wird. Die Kommentare von Cesariano und Barbaro bieten zu diesem Aspekt wegweisende Hinweise. Cesariano hat über die Erfindungsgeschichte der Ionica und die Herleitung der Säule aus dem Holzbau die figürliche Stütze als tektonisches Architekturelement definiert und ihre Funktion als Säulenersatz betont. Die Verbindung der Karyatiden- und Persererzählung mit den weiteren Ursprungslegenden bei Vitruv ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt für die Integration der Figurenstützen in die Säulenlehre. Wie diese Verknüpfung in den frühneuzeitlichen Architekturbüchern aufgenommen wird, wird im nächsten Kapitel untersucht.

Vielleicht war es kein Zufall, dass Cesariano gerade im Zusammenhang der figürlichen Stützen die Stabilität und Materialität der Säulen diskutiert, wenn man bedenkt, dass die Figuren das Trageverhalten visuell nicht ausdrücken. Der Holzschnitt (Abb. 73) mit den Darstellungen zur Herleitung der Karyatide in der Cesariano-Ausgabe setzt diese Verbindung zwischen der Erfindung der Säulen und der Karyatiden ins Bild und verfestigt dadurch nicht nur die Beziehung zu den Säulen, sondern auch die statische Aufgabe der Figurenstützen. Es ist dieser Aspekt des Trageverhaltens, den Barbaro in seinem Kommentar aufnimmt und erörtert. Erstmals thematisiert er, dass Vitruv nicht darlegt, wie die Karyatiden und Perser genau zu tragen haben. Um diese Lücke zu schliessen, beruft er sich auf Athenaios und erklärt, dass die Figuren mit einer erhobenen Hand das Gebälk stützen sollen. Die entsprechenden Holzschnitte in seinen Ausgaben (Abb. 91 und 92) zeigen die Karyatiden und Perser allerdings ohne Tragegeste. Auch die Bilder der anderen Vitruv-Ausgaben und -Übersetzungen bezeugen die Vielfalt der möglichen Interpretationen darüber, wie die Figuren in das architektonische Gefüge eingefügt sein können. Einige Holzschnitte stellen die Figuren mit visuellen Tragegesten dar, andere ohne, dafür mit einem Kapitell auf dem Kopf. Gemeinsam ist den Figurenstützen nur, dass sie in ein tektonisches Gefüge als lasttragendes Element eingepasst sind; mit Ausnahme einzelner Holzschnitte der Übersetzung von Ryff (Abb. 83, 88 und 90). Darin werden Figuren und Termen extrahiert und ohne Gebälk gezeigt. Alle anderen Bilder visualisieren die tragende Funktion der Karyatiden und Perser durch die korrekte Integration in eine rudimentäre Architektur. Die formale Gestaltung und die Struktur dieser Portikus unterscheiden sich stark und dokumentieren, dass die Angaben von Vitruv nicht ausreichen, um eine Portikus mit Figurenstützen zu rekonstruieren. Dementsprechend sind die Säulenornamente und die Gebälke aus den verschiedenen Säulenordnungen zusammengestellt. Dies belegt folglich, dass eine Festschreibung zu einer bestimmten Säulenordnung nicht erfolgt.

Des Weiteren wird in den Kommentaren auch die Bedeutung der Figuren diskutiert. Philandrier schliesst aus seinen Antikenstudien, dass nicht alle weiblichen Stützfiguren Karyatiden im Sinne von gefangenen Frauen aus Karya darstellen. Gleichermassen zeigen die Illustrationen keine offensichtlichen Motive der Versklavung oder des Gefangenseins. Die Figuren werden fast durchgehend aufrecht stehend und reich gekleidet dargestellt. Eine offensichtliche Geste der Erniedrigung ist nur im Holzschnitt der Cesariano-Ausgabe (Abb. 73 und 74) zu erkennen. Bei diesem muss aber beachtet werden, dass diese Illustration verschiedene Körperhaltungen der Figuren präsentiert: neben aufrecht stehenden auch elegante Frauen und Männer sowie kniende Barbaren und gebeugte Krieger. Im Bild wird von Cesariano also die Vielfalt der Möglichkeiten nebeneinander dargestellt, ohne dass ein Gegensatz aufgebaut wird. Höhepunkt dieser Erweiterung von Figurenstützen ist die deutsche Übersetzung des Hermann Ryff. In ihr nehmen die figürlichen Stützen nicht nur unterschiedliche Körperhaltungen ein, sondern auch die formale Gestaltung wird erweitert. Neu aufgenommen hat Ryff die Termen (Abb. 83 und 88), die bisher nicht in den Vitruv-Ausgaben vorkamen und auch in den späteren

Ausgaben nicht mehr dargestellt werden. Allerdings belegt die Tatsache, dass es sich bei den Termenillustrationen um Übernahmen aus Grafiken handelt, dass diese Verbindung zwischen den figürlichen Stützen und den Termen bereits im kollektiven Gedächtnis verankert war.

Es ist festzuhalten, dass die fehlenden Informationen bei Vitruv und die wenigen antiken Fragmente dazu führten, dass die Karyatiden und Perser zunächst im Bild erfunden werden mussten. Diese Ausgangslage war die Motivation für die Erfindung von verschiedenen formalen und ikonografischen Lösungen. Die Illustratoren waren folglich genötigt, den beschriebenen Erfindungsprozess bei Vitruv zu wiederholen. Die Ergebnisse dieses Vorgehens sind die unterschiedlichen Portikus. Daraus kann geschlossen werden, dass die vage Erzählung von Vitruv die Erfindungskraft der Illustratoren begünstigt hat. In diesem Sinne sind die Illustrationen insbesondere ein Beispiel dafür, wie durch die Nachahmung des Erfindungsprozesses neue Architekturelemente gestaltet werden. Dabei ist ausschlaggebend, dass die Figurenstützen gerade nicht Bestandteil der Säulenlehre sind.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die figürlichen Stützen, trotz einer Annäherung und verschiedenen Anknüpfungspunkten zu den Säulen, als eigenständiges Phänomen behandelt werden und keinen Eingang in die Diskussion über die Säulenordnungen finden. Die Beziehung zwischen den Karyatiden und den Säulen kann man folgendermassen beschreiben: Die Karyatiden werden als Substitut von Säulen erkannt, die Säulen hingegen werden nicht um eine neue figürliche Form erweitert.

Für die weiteren Überlegungen ist von Bedeutung, dass die Eigenschaft der Figurenstützen, als Säulenersatz eine Last zu tragen, und wie dies visuell umgesetzt wird, nicht nur in den Kommentaren diskutiert wird, sondern auch in den Holzschnitten durchgespielt und anhand von Kontrasten inszeniert wird. Die Bilder übernehmen in der Vermittlung des Kontrastes zwischen Tragen und Nicht-Tragen eine wichtige Rolle und dokumentieren zusätzlich den Erfindungsprozess.



## 2.4 Figurenstützen in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit

In der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit besitzen die Säule und die Säulenlehre eine dominante Stellung, die sich besonders in der umfangreichen Buchproduktion zur Architektur widerspiegelt.<sup>283</sup> Die figürliche Stütze, die Vitruv als Säulenersatz definiert, findet in diesen Abhandlungen keine systematische Beachtung, wie in diesem Kapitel dargelegt wird. Die Überlegungen zum figürlichen Säulenersatz gehen nur in Ausnahmen über einzelne Hinweise hinaus. Somit ist das *Ceuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin das erste Architekturbuch,<sup>284</sup> das sich systematisch in Schrift und Bild den Figurenstützen widmet.

Die im vorangehenden Kapitel untersuchten Vitruv-Ausgaben dokumentieren eine heterogene Vorstellung von den Figurenstützen. Die Illustrationen variieren nicht nur die Figuren und deren Tragegesten, sondern auch das Aussehen der Portikus. Überdies setzen die Kommentare unterschiedliche Akzente. Die Analyse der Anmerkungen zum Vitruv-Text hat unter anderem ergeben, dass die Karyatiden und Perser mit der Herleitung der Säule vom Menschen und mit dem anthropometrischen System für die Proportionierung einer Säulenordnung verbunden wurden. Ausgehend von dieser Verknüpfung würde man eine Diskussion der Figurenstütze im Zusammenhang der Säulenlehre erwarten, obwohl Vitruv die Karyatiden und Perser in seine Ausführungen über die Säulen nicht miteinbezieht.

Eine Untersuchung der architekturtheoretischen Texte der Frühen Neuzeit ist trotzdem lohnenswert, denn mittels der Ergebnisse lässt sich die Auffassung über die Figurenstütze genauer erfassen und aufzeigen, welche Stellung sie gegenüber den Säulen einnimmt. In diesem Kapitel wird versucht anhand von exemplarischen Analysen architekturtheoretischer Überlegungen die Position der figürlichen Stütze innerhalb der Theorie zu bestimmen. Dabei wird nicht auf eine Vollständigkeit der Quellen abgezielt, sondern es wird angestrebt, ein möglichst breites Spektrum der wichtigsten Überlegungen abzudecken, um die theoretischen Entwicklungen aus unterschiedlichen Gesichtspunkten zu beleuchten.

Im ersten Teil des Kapitels wird eine Auswahl von italienischen Architekturbüchern untersucht. Neben dem Traktat Leon Battista Albertis wird der Schwerpunkt auf

---

<sup>283</sup> Zur Säulenlehre in der Frühen Neuzeit siehe die Überblickswerke von: GARGIANI, *La colonne*, 2008; GUILLAUME, *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, 1992; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990; GÜNTHER, *Die Lehre von den Säulenordnungen*, 1988; FORSSMAN, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch*, 1961; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956; vgl. KRUF, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995; GERMANN, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, 1987. Zu den Architekturbüchern vgl. GARRIC u. a., *Le livre et l'architecte*, 2011; DESWARTE-ROSA, *Sebastiano Serlio à Lyon*, 2004; ANDERSON, *The Built Surface*, 2002; CLARKE und CROSSLEY, *Architecture and Language*, 2000; HART und HICKS, *Paper Palaces*, 1998; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988.

<sup>284</sup> »Architekturbuch« wird hier umfassend verstanden und schliesst sowohl Traktate als auch Säulenbücher und weitere gebundene Bücher mit typografischem Text, die im weitesten Sinne Architektur verhandeln, mit ein. Zum Begriff vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.1.1 und OECHSLIN, *Le livre d'architecture*, 2011, S. 9–10; THOENES, *Anmerkungen zur Architekturtheorie*, 1995, S. 28; KRUF, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 11.

solche Bücher gelegt, die eine Tendenz zur Anthropomorphisierung von Architektur aufzeigen. Obwohl Sebastiano Serlio seine Bücher zunächst in Italien veröffentlichte, werden sie im nächsten Kapitel, das sich mit den Überlegungen in Frankreich beschäftigt, behandelt. Dies in erster Linie darum, weil Serlio seine späteren Bücher in Frankreich schrieb und er die französische Baukunst und Architekturtheorie wohl am stärksten prägte. Im dritten Teil wird kurz auf die Äusserungen nördlich der Alpen ausserhalb Frankreichs eingegangen. Zum Schluss werden Überlegungen über die Figurenstütze analysiert, die nicht in einem Buch über Architektur niedergeschrieben sind, die aber dennoch wichtige theoretische Positionen dokumentieren und zugleich aufzeigen, dass die Figurenstützen über die Architektur hinausgreifen. Ausgeschlossen von der Analyse in diesem Kapitel sind die Grafiksammlungen, die in Kapitel 2.5 besprochen werden.

### 2.4.1 Italienische Architekturbücher

Die zehn Bücher über die Baukunst des Leon Battista Alberti erschienen erstmals 1485 in Florenz und entstanden in direkter Auseinandersetzung mit dem antiken Text von Vitruv.<sup>285</sup> Alberti verwendet im Traktat weder »Karyatide« oder »Perser«, noch erzählt er ihre Erfindungsgeschichte nach. Dennoch können zwei Textstellen in der *De re aedificatoria* auf die figürliche Stütze bezogen werden, obgleich auch in diesen eine klare Bezeichnung fehlt. In der ersten Passage (VII. 16) erläutert Alberti die Gewohnheit, Grenzen mit Säulen und Steinen zu markieren: »Signa et terminos statuebant.«<sup>286</sup> Er greift hier die antike Tradition auf, Grenzen mit Statuen des Gottes Terminus zu kennzeichnen. Wie er weiter ausführt, werden die Termen auch als Triumphzeichen (Tropaion) verstanden und können als Memoriadenkmal eingesetzt werden.<sup>287</sup> Zu einer möglichen architektonischen Funktion oder zur Form dieser Termen äussert er sich nicht. Wie oben ausgeführt wurde, verschmelzen in der Frühen Neuzeit solche Termenstatuen mit den figürlichen Stützen. Allerdings zieht Alberti diese Verbindung nicht. Daher kann nicht davon ausgegangen werden, dass er in dieser Textstelle Säulen oder figürliche Stützen beschreibt, die in ein architektonisches Gefüge als tragende Elemente eingefügt sind. Dagegen bezieht Jean Martin in seiner französischen Übersetzung des Traktats von Alberti diese Passage auf die Figurenstützen, wie die Randbemerkung belegt: »D’ou sont premierement venuz les termes.«<sup>288</sup>

Die zweite Textstelle handelt von der Ausschmückung von Privatbauten (IX. 1). Darin skizziert Alberti die Funktion von tragenden Figuren auf folgende Weise:

<sup>285</sup> 1550 illustrierte und übersetzte Cosimo Bartoli den Traktat: ALBERTI, *L’architettura*, 1550.

<sup>286</sup> ALBERTI, *L’architettura*, 1966, S. 649. Pietro Lauro übersetzt diesen Passus mit: »segni et termini« ALBERTI, *I dieci libri de l’architettura*, 1546, Fol. 166r. Cosimo Bartoli mit »statue & termini« ALBERTI, *L’architettura*, 1550, S. 260.

<sup>287</sup> Die Beziehung zwischen Triumphabzeichen und Erinnerungsdenkmal im Zusammenhang der Karyatiden und Perser zieht auch Cesariano in seinem Vitruv-Kommentar: VITRUVIUS und CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, 1521, Fol. 5r–7r und Kapitel 2.3.2.

<sup>288</sup> ALBERTI, *L’architecture et art de bien bastier*, 1553, Fol. 154v. Wie in Kapitel 2.2.3 bereits ausgeführt, kann der Begriff Terme eine frei stehende Figur aber auch eine Figurenstütze bezeichnen.

*Et quam illud cadebat pervenuste, quod festivissimi assuevere ad fores tricliniorum pro lateribus hostii vastas mancipiorum statuas superliminare in caput sustentantes appingere.*<sup>289</sup>

Er beschreibt zwei tektonisch tragende Figuren, die in einem realen oder illusionistischen Bauegefüge eine stützende Funktion einnehmen. Diese zwei Statuen bezeichnet er als Sklaven, die hier nicht das Gebälk wie bei Vitruv, sondern den Türsturz stützen. Durch die Benennung als Sklaven könnte man eine Verbindung zu den Karyatiden und Persern von Vitruv herstellen, die zwar keine Sklaven sind, aber Gefangene darstellen. Die Figuren weisen dadurch eine lose ikonografische Übereinstimmung auf, die Alberti allerdings nicht mit einem historischen Ereignis verknüpft. Prägend für die weitere theoretische Entwicklung, aber auch für die praktische Umsetzung ist der Kontext, in dem Alberti die Figurenstützen nennt. Wie sein antiker Vorgänger integriert er die zwei stützenden Sklaven nicht in die Säulenlehre, sondern er erwähnt sie in seinen Erläuterungen über die Ausschmückung von Privathäusern. Dies deutet darauf hin, dass sich Alberti nicht auf die Karyatiden und Perser bezieht, sondern eher auf die Atlanten von Vitruv, die dieser ebenfalls im Zusammenhang von Privaträumen nennt.<sup>290</sup> Vitruv kommt auf die Atlanten oder Telamonen aufgrund der Homonymie von ›Telamon‹ zu sprechen. Dabei erläutert er, dass Säulenhallen als Trainingsplatz ›Telamon‹ genannt werden. Daran anschliessend erklärt er die zweite Bedeutung, nämlich als Bezeichnung für männliche Figurenstützen, die auch Atlanten genannt werden. Alberti greift also den Anwendungsbereich der Atlanten bei Vitruv auf, nämlich die Privathäuser. Aber im Gegensatz zu Vitruv beschreibt er die Figurenstützen als Dekoration und ergänzt seine Ausführungen mit einem weiteren Aspekt. Nach Alberti hat der Architekt bei Privathäusern mehr Freiheiten und kann auch unkonventionelle Ornamente verwenden.<sup>291</sup> Diese Erläuterungen sind im Zusammenhang des *decorums* zu verstehen, das heisst, der angemessenen Wahl der Ornamente und des Baustils aufgrund des Bauherrn und der Bauaufgabe.<sup>292</sup> Durch diese Verbindung ordnet er die Figurenstütze dem Privatbereich zu, der sich weniger streng an die Konventionen zu halten hat als sakrale oder öffentliche Gebäude. Dieser Kontext ist für die theoretische Rezeption der figürlichen Stützen in der Frühen Neuzeit ausschlag-

---

<sup>289</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 787. Die italienische Version lautet: »E molta leggiadria conferiva il fare ciò che solevano architetti brillantissimi, ossia addossare all'ingresso del triclinio, ai due lati della porta, grandi statue di schiavi sorreggenti col capo il coronamento«. Ebd., S. 786. Hier sei angemerkt, dass es in der italienischen Ausgabe gegenüber der lateinischen zu einer Bedeutungsverschiebung gekommen ist. Die lateinische bezieht die Sklaven auf gemalte Dekoration und nicht auf skulptierte. Der italienische Text ist hier weniger genau in der Wortwahl, sodass man darunter durchaus auch Relieffiguren verstehen könnte. Vgl. dazu den Kommentar in: Ebd., S. 787.

<sup>290</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 292–293 (VI. 7, 6). Vgl. dazu Kapitel 2.2.2.

<sup>291</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 784.

<sup>292</sup> Zu *decorum* bei Alberti siehe: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 79–80; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 150–151.

gebend.<sup>293</sup> Darüber hinaus verbindet Alberti den figürlichen Säulenersatz in dieser Textstelle mit der künstlerischen Erfindung. Denn Alberti äussert sich, wie Payne betont, nicht gegen das Erfinden von neuen Formen, aber er weist ihnen den privaten Raum zu.<sup>294</sup> Daraus folgt, dass er die figürliche Stütze zwar als unkonventionelles Architekturelement begreift, aber dadurch kann sie auch künstlerisch freier gestaltet werden. Von Alberti wird diese Abweichung von den Konventionen positiv bewertet: Sie bereite dem Betrachter Verwunderung und Freude.<sup>295</sup> Die Figurenstütze ist folglich auch eine Möglichkeit für den Architekten, seine eigenen künstlerischen Erfindungen zu zeigen. Auf diesen Aspekt wird im zweiten Teil der Arbeit zu Sambin zurückgekommen.

Diese Sonderstellung der Figurenstütze festigt Alberti zusätzlich dadurch, dass er die vitruvianische Herleitung der Säule vom Menschen nicht übernimmt. Den Säulenschmuck entwickelt er folglich nicht mittels einer Abstraktion von menschlichen Merkmalen, sondern mittels eines künstlerischen Formprozesses.<sup>296</sup> Was die Proportionen der Säulen und der Gebäude betrifft, leitet er diese zwar vom menschlichen Körper her, trennt die Erläuterungen aber von der Erfindung der Säulen.<sup>297</sup> Auch in diesem Zusammenhang distanziert sich Alberti von einer direkten Analogie, indem er die menschlichen Proportionen in mathematische Verhältnisse überträgt.<sup>298</sup> Dies war laut Frings ausschlaggebend dafür, dass Alberti die menschlichen Stützfiguren nur ein einziges Mal erwähnt.<sup>299</sup> Für Alberti sei also weniger der Mensch selbst Vorbild für die Architektur als vielmehr die Natur Vorbild für das Entwerfen; es gehe jenem also nicht darum, das Ergebnis nachzuahmen, sondern um die Imitation der Vorgehensweise bei der Konstruktion.<sup>300</sup> Auf Albertis distanzierte Haltung gegenüber der anthropomorphen Auffassung der Säule ist auch die Zuordnung der Figurenstütze zu den Privatbauten zurückzuführen. Dies habe die Architekturtheorie Italiens so stark geprägt, dass es nach Büttner zu einer Ablehnung der figürlichen Stütze in Italien kam.<sup>301</sup> Die nachfolgende Analyse wird aufzeigen, dass Albertis Bestimmung auf die Rezeption der Figurenstütze eingewirkt hat, jedoch kann von einer allgemeinen Ablehnung nicht gesprochen werden.

Im Gegensatz zu Alberti sind bei Francesco di Giorgio Martini in seinen Manuskripten und Zeichnungen Anthropomorphisierungstendenzen stark

<sup>293</sup> Auch Pauwels greift indirekt auf diese Zuordnung zurück, wenn er schreibt, dass Bücher über die Figurenstützen die Innenausstattung betreffen würden und nicht von Architektur handeln würden: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 167; PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, 96–70.

<sup>294</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 79.

<sup>295</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 787 (IX. I).

<sup>296</sup> Ebd., S. 649–655 (VII. 6). Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.2.3 in dieser Arbeit und PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 87–88.

<sup>297</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 817 (IX. 5).

<sup>298</sup> Vgl. FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 125; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 148–149.

<sup>299</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 136.

<sup>300</sup> Ebd., S. 115.

<sup>301</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 92.

ausgebildet. Sein Traktat wurde während der Renaissance nie gedruckt, dennoch zirkulierten seine Schriften in verschiedenen architekturtheoretischen Kreisen.<sup>302</sup> Aussergewöhnlich an den Überlegungen Francesco di Giorgios ist seine Lesart von Vitruv, die systematisch die einzelnen Architekturteile, aber auch die Disposition und Beziehung zwischen diesen anthropomorph beschreibt und erklärt.<sup>303</sup> Er vergleicht nicht nur die Säule und die Proportionen mit dem Menschen, sondern auch von Grundrisse von Kirchen oder von Proportionen Fassaden. Darüber hinaus leitet er das Gebälk, das auf den Säulen lastet, nicht vom Holzbau her, sondern vom menschlichen Gesicht. Dies verdeutlicht das anthropomorphe Verständnis der Architektur.

Betrachtet man die Zeichnungen des Codex Torinese Saluzziano 148,<sup>304</sup> so findet man auf Folio 14v Zeichnungen zu den Säulenproportionen. Auf diesem Blatt sind nicht nur einzelne Säulen mit den Grössenverhältnissen dargestellt, sondern zur Verdeutlichung der Analogie zum Menschen ist in den Säulenschaft eine Figur und in das Kapitell ein Gesicht eingezeichnet. Auch im Codex Magliabechianus II. I 141 der national Bibliothek in Florenz zeichnet er auf Folio 32r in eine ionische Säule eine Frau ein (Abb. 96). Die Proportionen sind hier durch Module angegeben, wobei der Kopf der Frau das Modul mit dem Kapitell besetzt. Im Text auf diesem Blatt erläutert Francesco di Giorgio die Herkunft der Säulenordnungen. Allerdings geht die Zeichnung über das hinaus, was im Text erläutert wird und auch was in den Erzählungen bei Vitruv angedeutet ist. Nach Payne transferiert Francesco di Giorgio im Bild die ursprüngliche Geschichte Vitruvs über die Proportionen im Bild zu einer Übereinstimmung in der Form, die bis zu einer Gleichheit zwischen Mensch und Säule führt.<sup>305</sup> Obwohl die Zeichnungen keine Figurenstützen zeigen, rufen Erstere dennoch Letztere ins Gedächtnis: Die Überlagerung des Frauenkörpers mit dem Säulenschaft und dem Kapitell schliesst eine Interpretation der Zeichnung als figürliche Stütze nicht aus. So nah in der Zeichnung die Verbindung zwischen Säule und Figurenstütze ist, muss dennoch festgehalten werden, dass Francesco di Giorgio weder die Karyatiden und Perser erwähnt noch dass er die Figurenstützen umschreibt. Diese Auslassung hat auch Payne bemerkt.<sup>306</sup> Allerdings untersucht sie diesen Punkt nicht weiter. Als Begründung Paynes für diese Nichtbeachtung der figürlichen Stützen wäre am ehesten ihre Anmerkung zu verstehen, dass sich Francesco di Giorgio nicht für die Repräsentation von Architektur interessiert habe.<sup>307</sup> Wie die Überlegungen in Kapitel 2.1 und 2.3 aufzeigen, bietet die

---

<sup>302</sup> FIORE, *The Trattati on Architecture by Francesco di Giorgio*, 1998, S. 70–84; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 89–90; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 171–172.

<sup>303</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 107–110; FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 199–257; ZÖLLNER, *Anthropomorphism*, 2011; POLLALI, *Human Analogy in Trattati I*, 2011.

<sup>304</sup> DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, 1967, S. 56. Ähnliche Zeichnungen finden sich auch im Codex Magliabechianus II. I. 141, Fol. 31v und 32r: Ebd., S. 375–376.

<sup>305</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 100.

<sup>306</sup> Ebd., S. 103.

<sup>307</sup> Ebd., S. 106.

Karyatiden- und Persererzählung bei Vitruv neben der Repräsentation auch weitere architekturtheoretische Anknüpfungspunkte. Unter anderem ist diese Textpassage auch eine Erfindungsgeschichte, die den menschlichen Körper als Architekturelement einsetzt, und die von einigen Vitruv-Kommentatoren auch mit der Herleitungsgeschichte der Ionica und Korinthia in Verbindung gebracht wird. Vor diesem Hintergrund erstaunt es umso mehr, dass Francesco di Giorgio die Figurenstütze nicht erwähnt, insbesondere weil er die Architektur als anthropomorphes System versteht und die Erfindung von Architektur darin eine zentrale Rolle spielt.<sup>308</sup> Eine Erklärung hierfür könnte der zentrale Unterschied zwischen den Erfindungsgeschichten der Säulen und der Karyatiden und Perser sein: Bei letzteren fehlt nämlich die Transformation. Der menschliche Körper ist hier nicht eine ideale Grösse oder symbolische Analogie, sondern er ist naturgetreu in die Architektur eingebunden. Der Abstraktionsprozess, der bei der Ionica und auch der Korinthia das menschliche Vorbild in ein mathematisches Verhältnis und in geometrische Formen übersetzt, fehlt bei den figürlichen Stützen. Der Mensch als integrativer Bestandteil der Architektur ist in den Karyatiden und Persern konkret bildlich wahrnehmbar. Dadurch verliert der menschliche Körper seine ideale Grösse, weil er nicht in numerische Verhältnisse der Perfektion übersetzt ist.<sup>309</sup> Daraus ergibt sich, dass eine naturgetreue, skulpturale Anwesenheit des menschlichen Körpers das auf Analogie basierende anthropomorphe Verständnis der Architektur von Francesco di Giorgio stören würde. Die Differenz zwischen den zwei Erfindungsprozessen, der bei der Figurenstütze in umgekehrter Weise erfolgt – von der Abstraktion zum Figürlichen –, war wohl ein Grund dafür, dass Francesco di Giorgio die Karyatiden und Perser nicht erwähnt. Damit ist Büttner beizupflichten, wenn er festhält, dass die Säulen-Menschen-Zeichnungen sich nicht für die Verwendung von figürlichen Stützen aussprechen.<sup>310</sup> Trotzdem ist die Auslassung im Rahmen einer anthropomorphen Architekturauffassung bezeichnend und sie ist ein Beleg dafür, dass die Skepsis gegenüber dem offensichtlichen, nicht analogischen Ersatz der Säule mit dem Menschen gross war.

Ein weiterer während der Frühen Neuzeit nie gedruckter Text ist für die Fragestellung von Interesse, weil darin Zeichnungen mit figürlichen Stützen vorkommen. Es ist der allegorische Roman über die Idealstadt Sforzinda von Antonio Averlino gen. il Filarete, der zwischen 1460 und 1464 entstand.<sup>311</sup> Das Buch ist teilweise in Dialogform geschrieben und behandelt unter anderem auch

<sup>308</sup> Zur Erfindung bei Francesco di Giorgio vgl. Ebd., S. 93–110; POLLALI, *Human Analogy in Trattati I*, 2011; LOWIC, *The Meaning and Significance of Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato*, 1983, S. 366–369.

<sup>309</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 249; siehe auch: ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 178–181.

<sup>310</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 90.

<sup>311</sup> Die kritische Edition von FINOLI und GRASSI: AVERLINO, *Trattato di architettura*, 1972. Die vollständigste Abschrift findet sich im Codex Magliabechianus (II. I. 140) in Florenz, online abrufbar unter: [http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib\\_digitale/Manoscritti/II.140/main.htm](http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/II.140/main.htm). Die englische Übersetzung weist Fehler auf, allerdings ist der Codex als Faksimile im ersten Band der Ausgabe abgedruckt: AVERLINO, *Filarete's Treatise on Architecture*, 1965.

ausführlich verschiedene Gebäude sowie deren Dekoration und Ausstattung als auch das Baumaterial und technische Aspekte. Bei zwei Objekten sind in der Zeichnung Figurenstützen erkennbar. In der ersten Zeichnung auf Folio 102v des Codex Magliabechianus II. I. 140 (Abb. 97) tragen Figuren das Denkmal für den antiken König Zogalia: Im ersten und zweiten Obergeschoss stützen jeweils acht Figuren mit dem Kopf und mit beiden erhobenen Armen das Stockwerk über ihnen. In der schriftlichen Beschreibung zum Denkmal werden diese Figurenstützen nur in Bezug auf die Proportionen erwähnt, die den Säulen entsprechen würden.<sup>312</sup> Das zweite Objekt ist das Haus der Tugend und des Lasters, das Filarete im achtzehnten Buch beschreibt. Bei diesem tragen figürliche Stützen das oberste Geschoss des Tugendhauses mit dem Saal der Astronomie.<sup>313</sup> Filarete zeichnet das Tugendhaus mehrmals: Auf den Blättern 144r und 145r ist jeweils das oberste Karyatidengeschoss erkennbar. Weitere Zeichnungen zeigen Details des Tempels der Tugend, darunter auch eine Loggia, die in drei Geschossen figürliche Stützen besitzt. Auf Folio 149r (Abb. 98) stützen vier Figuren im Inneren des Tempels ein Gewölbe mit dem Kopf. Sie entlasten das Tragen mit beiden erhobenen Händen, die jeweils an das Kapitell fassen. Auf der Rückseite des Blattes (Abb. 99) tragen Figurenstützen Bogen, die Teil eines Portals sind.<sup>314</sup> Im Text bezeichnet Filarete die figürlichen Stützen als Ersatz für die Säule: »Le quali colonne sono figure che sono per diametro braccia uno e mezzo e alte quattordici.«<sup>315</sup> Weiter gibt er die Proportionen und die Abstände zwischen den Stützen an. In der Schilderung des Theaters von Plusiapolis beschreibt er weitere Figurenstützen, die er nicht mit einer Zeichnung illustriert:

*Di sopra da essa sommità era uno spazio largo di braccia quattro, piano, dove che questo era coperto tutto, e la sua coperta era di bronzo, el quale era retto pure da colonne a guisa di figure fatte, a similitudine di certi popoli che si ribellorono e poi per forza furono suggiati, e così per loro più vilipendi furono fatti a loro simulacri a quella similitudine, e ancora per più segno di servitute fu fatta una figura a similitudine d'uomo e di femmina, come a dire moglie e marito; e sotto questo tetto stavano a vedere uomini da bene e donne, a luoghi a luoghi spartiti.<sup>316</sup>*

Obwohl Filarete weder die Karyatiden- und Persergeschichte von Vitruv erwähnt noch die figürlichen Stützen »Karyatiden« oder »Perser« nennt, ist durch seine Erläuterung über die Figurenstütze als Abbild von rebellierenden und unterdrückten

<sup>312</sup> AVERLINO, *Trattato di architettura*, 1972, S. 389–390 (Fol. 102v).

<sup>313</sup> »E sopra di questo parapetto in scambio di colonne sono figure, le quali sono alte braccia dodici e distante l'una da l'altra braccia cinque e uno terzo, e grosse uno mezzo braccio per diametro, e colle loro proporzioni«. Ebd., S. 540 (Fol. 145r).

<sup>314</sup> »Ma a l'entrate delle porte erano due di queste figure a colonne, le quali erano distante l'una da l'altra braccia dieci, dove che le porte erano otto braccia larghe e sedici alte. [...] e tra l'uno e l'altro di questi contraforti erano di quelle nostre antedette colonne, le quali a guisa di portico andavano, ed erano discosto l'una da l'altra braccia sei, e stavano a due a due, e poi avevano da l'una a l'altra uno arco; e come quelle dentro si tenevano per mano l'una l'altra, e a esse s'appiccava di quelle cose che donavano al tempio in capo«. Ebd., S. 555 (Fol. 149v).

<sup>315</sup> Ebd., S. 554 (Fol. 149r).

<sup>316</sup> Ebd., S. 556–557 (Fol. 150r). Vgl. dazu: HIDAHA, *La casa della virtù e del vizio nel trattato del Filarete*, 1988, S. 132.

Völkern der Bezug zur vitruvianischen Episode deutlich. Frings meint, dass Filarete die Bezeichnung »Karyatide« vermeide, um nicht in Fremdwörtern sprechen zu müssen.<sup>317</sup> Allerdings wäre auch denkbar, dass Filarete sich durch die neutrale Umschreibung der figürlichen Stützen als Säulenersatz von der Bedeutung der Figuren bei Vitruv entfernen möchte, um so die Figuren ikonografisch nicht festzulegen. Dadurch gleicht er die Figurenstütze den Säulen an, obwohl er jene in seine Ausführungen im achten Kapitel über die Säule nicht integriert.<sup>318</sup> Wie bei Vitruv ist auch bei Filarete der Mensch das Vorbild für die Form und für die Proportionen der Säulen. Allerdings unterscheidet sich nach Frings das Vorgehen von Filarete gegenüber Vitruv darin, dass das anthropometrische Verfahren nicht nur für die Erfindung der ersten Säule gelte, sondern auch bei allen folgenden direkt übertragen sei.<sup>319</sup> Darüber hinaus leitet Filarete neben der Form und den Proportionen auch die Funktion des Lasttragens vom Menschen her.<sup>320</sup> Bei dieser metaphorischen Verbindung zwischen dem menschlichen Körper und der Säule bezieht er die Figurenstützen allerdings nicht mit ein. Daraus ist zu schliessen, dass Filarete die figürliche Stütze als Säulenersatz auffasst, die eine andere Form besitzt, weiter aber keine spezielle Behandlung erfährt.

Zum Schluss wird ein Blick in zwei gedruckte italienische Architekturbücher geworfen. Jacopo Barozzi da Vignola begründete mit seiner *Regola delli cinque ordini d'architettura*,<sup>321</sup> die 1562 erstmals in Rom erschien, einen neuen Typus des Säulenbuches.<sup>322</sup> Darin stellt er in grossformatigen Kupferstichen die einzelnen Säulenordnungen mit ihren Proportionen und Ornamenten dar. Vignola zeigt verschiedene Versionen der Kapitelle und Gebälke und integriert auch gedrehte Säulen, allerdings nimmt er die figürlichen Stützen nicht mit auf.

Andrea Palladio, der die Karyatiden- und Persergeschichte von Vitruv sehr gut kannte, da er, wie in Kapitel 2.3.7 erläutert wurde, den Holzschnitt für die Vitruv-Ausgabe von Daniele Barbaro angefertigt hat, äussert sich in seinen *I quattro libri dell'architettura* nicht zu den Figurenstützen.<sup>323</sup> In Kapitel 20 des ersten Buches spricht Palladio über die Missbräuche.<sup>324</sup> Darin erwähnt er zwar die figürlichen Stützen nicht,

<sup>317</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 166.

<sup>318</sup> AVERLINO, *Trattato di architettura*, 1972, S. 212–214.

<sup>319</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 162–165; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 162–165.

<sup>320</sup> »El fusto della colonna è ancora a qualche similitudine del corpo de l'uomo, perché vuole essere un poco piena in mezzo, cioè affusolata. E questo è anche per cagione che ne viene a essere più forte per lo sostenere del peso; e vuole essere uno poco più sottile da capo che da' piè.«  
AVERLINO, *Trattato di architettura*, 1972, S. 217 (Fol. 56v). Zu weiteren anthropometrischen und anthropomorphen Tendenzen des Gebäudes bei Filarete siehe: FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 168–186.

<sup>321</sup> BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1570.

<sup>322</sup> KRUFIT, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 88. Zu Vignola vgl. THOENES, *La Regola delle cinque ordini di architettura di Giacomo Barozzi da Vignola*, 2004; THOENES, *Vignolas »Regola delli cinque ordini«*, 2001; TUTTLE, *On Vignola's Rule of the Five Orders of Architecture*, 1998.

<sup>323</sup> PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, 1570.

<sup>324</sup> Ebd., S. 51–52 (I. 20).



aber seine Äusserungen sind interessant, weil er darin Gründe anführt, die es erlauben, zu rekonstruieren, warum er die figürlichen Stützen nicht berücksichtigt. In diesem Kapitel bemängelt er unter anderem Säulen, die aussehen, als wären sie zerbrochen:

*Oltre à ciò il fingere le colonne spezzate co'l far loro intorno alcuni anelli, & ghirlande, che paiano tenirle vnite, & salde, si deue quāto si può schifare; perche quantò più intiere, e forti si dimonstrano le colonne; tanto meglio paiono far l'effetto, al quale elle sono poste, che è di rendere l'opera di sopra sicura, e stabile.<sup>325</sup>*

Daraus wird deutlich, dass der zeigende Charakter der Architekturelemente für Palladio entscheidend ist. Dieser muss die ursprüngliche oder tatsächliche Funktion der Elemente visuell ausdrücken. Figürliche Stützen würden auf ähnliche Weise wie Säulen mit Girlanden visuell die tragende, stabile Funktion der Stützen nicht zeigen.<sup>326</sup> Die Forschungen zur Architekturtheorie von Palladio belegen, dass dieser grossen Wert auf die visuell nachvollziehbare Tektonik in der Baukunst gelegt hat.<sup>327</sup> Vor diesem Hintergrund ist das Weglassen der Figurenstützen in der Säulenlehre von Palladio nachvollziehbar. Denn die figürlichen Stützen setzen durch den menschlichen Körper den tragenden Charakter der Stützen ausser Kraft. Sie würden also in die Kategorie der *abusi* gehören. Trotzdem verwendet Palladio figürliche Stützen und bildet diese in seinen vier Büchern zur Architektur ab. Am Palazzo Valmarana in Vicenza führt er an den äusseren Enden des Obergeschosses die Kolossalordnung nicht fort, sondern fügt zwei Kriegerstatuen (Abb. 204) ein, die das lastende Gebälk tragen. Im zweiten Buch über die Privatbauten illustriert er die Fassade des Palazzo Valmarana und beschreibt den Bau. Allerdings diskutiert er die Kriegerstützen nicht, obwohl sie im Holzschnitt (Abb. 100) gut zu erkennen sind.<sup>328</sup> Payne hat dargelegt, dass Palladio nicht nur die Figurenstütze nicht erwähnt, sondern auch allgemein dem Ornament in seinen *I quattro libri dell'architettura* keine Bedeutung zumisst,<sup>329</sup> und dies, obwohl er Ornamente an seinen Bauten einsetze. Die Diskrepanz zwischen der Theorie und der Praxis führt Payne vor allem auf die Ornamentdiskussion zurück, die das architektonische Ornament mittels der Rhetorik erfasst und als Konsequenz die figürlichen Ornamente nicht miteinbezieht.<sup>330</sup>

<sup>325</sup> Ebd., S. 52.

<sup>326</sup> Vgl. dazu auch die Überlegungen zum deiktischen Charakter der Karyatiden in: GARTENMEISTER, *Karyatiden*, 2011.

<sup>327</sup> PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 236–237; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 147; MITROVIC, *Palladio's Theory of the Classical Orders in the First Book of I quattro libri dell'architettura*, 1999, S. 116–119; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 172–182.

<sup>328</sup> PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, 16 (II. 3).

<sup>329</sup> PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 205; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 187–206.

<sup>330</sup> PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 224–225. In Paynes Untersuchung werden die Figurenstützen nicht behandelt, obwohl man dies aufgrund ihrer Stellung zwischen Architektur und Skulptur erwartet hätte. Vgl. dazu Kapitel 2.5.2 in dieser Arbeit.

Dieser knappe Überblick über die figürliche Stütze in den italienischen Architekturbüchern zeigt, dass es zu keiner Integration in die Säulenlehre kam. Albertis Aussage, welche die Figurenstütze unter das *decorum* des Privathauses setzt, war prägend für die weitere theoretische Verortung. Aber auch Architekturbücher mit einem anthropometrischen oder anthropomorphen Ansatz behandeln sie nicht ausführlich. Dabei kann es wie bei Filarete zu einer Gleichsetzung der figürlichen Stütze mit der Säule kommen, oder aber wie bei Francesco di Giorgio kann dies auch zu einer Nichtbeachtung der Figurenstütze im Text führen. Abschliessend kann gesagt werden, dass ein anthropometrischer Ansatz oder ein anthropomorphes Verständnis der Architektur weder zu einer Aufnahme der Figurenstütze in die Säulenlehre noch zu einer Befürwortung des figürlichen Säulenersatzes führte. Jedoch verdeutlicht das Beispiel der Zeichnungen der anthropomorphisierten Säulen von Francesco di Giorgio (Abb. 96), dass diese im Bild mit den Figurenstützen verschwimmen. Ausserdem belegen die diskutierten Bücher, dass die figürliche Stütze auch von der Karyatiden- und Persergeschichte des Vitruv losgelöst diskutiert wird. Dadurch wird sie zu einem selbstständigen Architekturelement, das von den historischen Ereignissen und von der damit verbundenen Ikonografie unabhängig ist.

## 2.4.2 Die Figurenstütze in der Architekturtheorie Frankreichs

Die französische Baukunst kennt eine lange Tradition, Gebäude mit Figuren zu schmücken. Insbesondere die Figurenportale des 12. Jahrhunderts mit den sogenannten Säulenfiguren bieten für Frankreich formal einen Anknüpfungspunkt zu den figürlichen Stützen. Obwohl der Traktat von Vitruv im Mittelalter bekannt war, wurden die Säulenfiguren nicht mit der Karyatiden- und Persergeschichte verbunden.<sup>331</sup> Auch aus ikonografischer Sicht sind die Figuren keine erniedrigten, dienenden Frauen und Männer, sondern im Gegenteil wohl als Vorläufer Christi zu deuten.<sup>332</sup> Aus formaler Sicht sind die frühen Säulenfiguren, wie zum Beispiel an den Seitenportalen in Bourges oder am Königportal an der Kathedrale in Chartres, verwandt mit den Figurenstützen. In Bourges ersetzen die Figuren teilweise die hinter ihnen angebrachten Säulen. Der Kopf allerdings steht hervor, damit die Säule bis zum Baldachin weitergeführt werden kann, der hier den Platz eines Kapitells einnimmt. Im Gegensatz zu den Figurenstützen trägt die Figur die Last nicht auf dem Kopf. Ein davon abweichendes Beispiel sind die Stützfiguren der ehemaligen Abteikirche St-Philibert in Tournus. Diese Figuren tragen ein Kapitell auf dem Kopf und waren ursprünglich an den Ecken des Turmes angebracht. Jedoch ist bei beiden Beispielen der symbolische Gehalt des Tragens wichtiger als der tektonische Ersatz.<sup>333</sup> Die Säulenfiguren belegen, dass bereits im Mittelalter Lösungen für die Integration von Skulptur in Architektur gefunden wurden und auch andere Skulpturentypen wie beispielsweise Konsolen miteinschloss. Die folgende

<sup>331</sup> SCHULER, *Vitruv im Mittelalter*, 1999; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 132.

<sup>332</sup> BEAULIEU, *Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique*, 1984.

<sup>333</sup> Vgl. SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 139–144. Zur Tradition des Atlanten und der Tragefiguren im Mittelalter siehe: PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 21–27; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 159–171.

Untersuchung konzentriert sich auf die theoretische Bestimmung der Figurenstütze während der Frühen Neuzeit in Frankreich. Die Lektüre der Architekturbücher zeigt, dass in diesen ein direkter Bezug zu den mittelalterlichen Säulenfiguren nicht hergestellt wird. Demgegenüber dokumentieren die frühneuzeitlichen Portale und Fassaden, wie das Portal im Innenhof des *Hôtel de Bagis* in Toulouse,<sup>334</sup> das *Maison des Sept Péchés capitaux* in Pont-à-Mousson<sup>335</sup> oder das sogenannte *Maison des cariatides* (Abb. 208) in Dijon, um nur drei Beispiele zu nennen, eine verbreitete Verwendung von figürlichen Stützen. Die Tradition der mittelalterlichen Bauskulptur ist bei diesen Beispielen mitzubedenken.<sup>336</sup>

In Frankreich prägten die Bücher des Italieners Sebastiano Serlio das architektonische Geschehen stark.<sup>337</sup> 1541 kommt Serlio an den französischen Hof von König Franz 1. und wird zum königlichen Architekten ernannt. In Frankreich verwirklichte er zwei grössere Bauprojekte: das *Hôtel de Ferrare* in Fontainebleau, das bis auf ein Portal nicht mehr erhalten ist, und das Schloss Ancy-le-Franc im Burgund. Noch in Italien erscheinen 1537 in Venedig die *Regole generali di architettura*, als erste Veröffentlichung seines siebenbändigen Buchprojekts *Architettura*. Dieses Buch ist nicht das erste dieser Reihe, sondern das vierte. 1542 wird es von Pieter Coeck von Aelst ohne Einwilligung von Serlio ins Französische übersetzt.<sup>338</sup> 1540 veröffentlicht Serlio ein Buch über die Antiken in Rom (*Terzo libro*), das in der *Architettura* das dritte Buch ist. Der erste und der zweite Band über die Geometrie und die Perspektive wurden gleichzeitig veröffentlicht, und zwar in einer zweisprachigen Edition auf Italienisch und Französisch (Paris, 1545). Darauf folgte der fünfte Band zu den Tempeln (ebenfalls zweisprachig, Paris 1547). Von den geplanten sieben Büchern ist das sechste Buch nur als Manuskript erhalten und das siebte Buch wurde von Jacopo Strada 1575 posthum gedruckt.<sup>339</sup>

Im Zusammenhang des *Vitruvius Teutsch* von Herman Ryff wurde in Kapitel 2.3.6 bereits dargelegt, dass vier der Vorlagen, die Flötner in seiner Zusammenstellung der Karyatiden verwendet (Abb. 83), auf die *Regole generali* zurückgehen. In welchem Zusammenhang hat Serlio die Figurenstützen abgebildet? Und äussert er sich auch schriftlich zu ihnen?

<sup>334</sup> JULIEN, *La sculpture toulousaine de la Renaissance*, 2011, S. 74–79.

<sup>335</sup> GRANDE, *De Fontainebleau vers la Lorraine*, 2014.

<sup>336</sup> Frommel hat die Durchsetzung von figürlichen Architekturelementen in Frankreich auf die Bautradition des Mittelalters zurückgeführt: FROMMEL, »*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 433.

<sup>337</sup> GLOTON, *Le traité de Serlio et son influence en France*, 1988; FROMMEL, *Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio*, 2010.

<sup>338</sup> SERLIO und VAN COECK AELST, *Reigles générales de l'architecture*, 1545.

<sup>339</sup> Oft wurde bei den späteren Editionen auch das *Libro extraordinario*, das eigentlich nicht zu diesen sieben Büchern zählt, mit aufgenommen. Zur Editionsgeschichte der Bücher von Serlio siehe den ersten Teil von: DESWARTE-ROSA, *Sebastiano Serlio à Lyon*, 2004 und die Einleitungen zu den englischen Übersetzungen SERLIO, *On Architecture*, 1996, S. xxv–xxxiii; SERLIO, *On architecture*, 1996–2001, S. xviii–xxi.

Serlio legt in diesem Buch systematisch die Säulenordnungen, die er *maniere* nennt, und die dazugehörigen Ornamente dar. Nach einem Vorwort, in welchem er die fünf Stile aufzählt und charakterisiert, geht er auf die jeweiligen Säulenordnungen ein. Für jede Ordnung erläutert er zunächst die Proportionen, den Aufbau und die zugehörigen Ornamente. Anschliessend präsentiert er Beispiele, welche die Verwendungsweise aufzeigen: Portale, Fenster, aber auch ganze Fassaden. Wie oben erörtert wurde, übernimmt Flötner das Titelblatt mit Termen sowie zwei Illustrationen von Kaminen als Vorlage für den *Vitruvius Teutsch*. Dies sind gleichzeitig die einzigen Holzschnitte in den *Regole generali* mit figürlichen Stützen. Es handelt sich hierbei nicht um ganzfigürliche Stützen, sondern um Termen. In welchem Zusammenhang Serlio die Termen integriert, wird im Folgenden kurz erläutert.

Zunächst ist festzuhalten, dass Serlio die Karyatiden und Perser von Vitruv nicht erwähnt und auch sonst die figürlichen Stützen nicht als eine Säulenart begreift. Das Frontispiz (Abb. 101) mit den zwei einen Dreiecksgiebel tragenden Termen wurde erstmals für die Erstausgabe der *Regole generali* verwendet und später vom Herausgeber Marcolini auch für andere Bücher benutzt.<sup>340</sup> Neben dem Titelblatt illustriert Serlio zwei Kamine mit figürlichen Stützen, die Flötner ebenfalls aufgenommen hat. Der erste Kamin (Abb. 102) ist am Ende der Ausführungen zur Ionica auf Folio XLVI(r)<sup>341</sup> eingefügt und besitzt als seitliche Streben zwei halbfigürliche weibliche Termen mit einer Löwentatze als Fuss. Auf dem Kopf lastet ein ionisches Kapitell zur Kennzeichnung der Ordnung. Der beigefügte Text erläutert, dass die Figuren hier als ein Ersatz für Konsolen gedacht sind und durch die Imitation der ionischen Säule erfunden wurden.<sup>342</sup> Obwohl es sich, wie Serlio im Text schreibt, um eine monströse Form handelt, entspricht sie dennoch dem *decorum* der Bauaufgabe. Der zweite Kamin (Abb. 103) mit figürlichen Stützen ist der Korinthia zugeordnet und stellt zwei frei stehende Figuren dar, die links und rechts ein Gebälk stützen. Die Beine der beiden armlosen Frauen sind bandagiert, wodurch sich ein konischer Schaft bildet, unter dem die Füße hervorschauen.

<sup>340</sup> VAN HASSELT, *L'encadrement architectural à Caryatides du livre IV*, 2004; ONIANS, *Serlio and the History of Architecture*, 1992, S. 186. Frommel hat die Termen des Titelblatts von Serlios *Regole generali* auf die Hermen am Kamin Leos X. zurückgeführt, den Leo dem portugiesischen König Manuel schenkte: FROMMEL, »*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 441. Titelblätter mit einer Rahmenarchitektur, die von figürlichen Stützen getragen wird, sind in der Frühen Neuzeit häufig auch für Bücher ausserhalb der Architektur. Die Titelblätter bedürften einer eigenständigen Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann. Julien erklärt die Vorliebe von Termen auf Frontispizen mit der Analogie der Termen zu Hermes: JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 668. Vgl. THOENES, *Vignolas »Regola delli cinque ordini«*, 2001, S. 171–173; WARNKE, *Die erste Seite aus den »Viten« Giorgio Vasaris*, 1997, S. 130; GORRIS, *Cominus eminus*, 2008, S. 129.

<sup>341</sup> Ich zitiere für die *Regole generali* und das *Terzo libro* nach den Ausgaben von 1544, die von Serlio noch überarbeitet wurden: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544; SERLIO, *Il terzo libro*, 1544.

<sup>342</sup> »Essendo [...] l'opera Ionica tolta da la forma matronale; è anchora conueniente cosa hauendosi afare alcun camino di cotal ordine, d'imitar piu che si puote questa spetie, per stare ne i termini de l'ordine seruando il decoro. [...] che seranno ad imitation de la colonna Ionica, da la qual si trarà questa forma mostruosa, e mescolata che uogliamo dire, confome a tal maniera, la qual seruira per modiglione.« SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXV(v).

[...] *ma in tal soggetto, io intendo una colonna piana di basso rilievo, e separata da quella, una colonna tonda di maniera, che fra l'una colonna et l'altra ci rimanga un luogo, & a questo modo presterà commodità, & ornamento. E perche (come ho detto nel principio di questo capitolo) la maniera Corinthia hebbe origine da una uergine Corinthia; ho uoluto imitarla, ponendola per colonna.*<sup>343</sup>

Auch hier leitet Serlio diese neue Form von der Imitation her, die er für die Erfindung zu Hilfe nimmt. Dabei stützt er sich auf die Ursprungsgeschichten der Säulen von Vitruv<sup>344</sup>, die er allerdings selbst nicht nacherzählt. Gegenüber dem zuvor besprochenen Kamin verwendet er hier die Frauen nicht als Konsolen, sondern, wie er im Text ausführt, als frei stehender Säulenersatz. Die zwei Kamine sind die einzigen Entwurfsvorschläge, bei denen er figürliche Stützen einsetzt. Daraus ist zu schliessen, dass Serlio die Figurenstütze nicht als gleichwertigen Ersatz für die Säule auffasst. Die Verwendung ist folglich an besondere Umstände gebunden, deren Beurteilung er dem Architekten überlässt. Festzuhalten ist, dass er die anthropomorphen Formen nicht von den Karyatiden und Persern herleitet, sondern von den Proportionen der Säulen, die bei der Ionica und Korinthia von einer Frau übertragen wurden. Onians weist darauf hin, dass Serlio die Säulenordnungen als Charaktere in einem Schauspiel begreift, was die Anthropomorphisierung der Architekturformen begünstigt.<sup>345</sup> Payne nimmt die These von Onians auf und deutet die figürlichen Stützen bei Serlio als Visualisierung des Ursprungs der Säulenordnungen.<sup>346</sup> Aus diesen Beobachtungen lässt sich ableiten, dass Serlio die Verwendung der Figurenstützen durch die *imitatio* der Säulen rechtfertigt und nicht indem er auf die Karyatiden und Perser hinweist. Die figürlichen Stützen an den Kaminen sind demnach als Varianten der Ionica beziehungsweise der Korinthia zu verstehen. Obwohl Serlio sich im Text der *Regole generali* nicht weiter zu den figürlichen Stützen äussert, nimmt er in diesen zwei Beispielen dennoch zwei Hauptaspekte der figürlichen Stützen auf. Der erste Aspekt ist die Beziehung zwischen den Figurenstützen und den Erfindungsgeschichten der Säulen und deren Proportionierung. Diese Verbindung hat bereits Cesariano in seiner Vitruv-Ausgabe hergestellt. Der zweite Aspekt betrifft das *decorum*. Die Verwendung der figürlichen Stütze ist, wie bereits Alberti formuliert, auch bei Serlio dem privaten Innenraum vorbehalten und ausserdem bildet Serlio nur Kamine mit Figurenstützen ab. Kamine wurden in der Renaissance oft mit figürlichen Stützen geschmückt, wie zum Beispiel der Kamin im *Salle de Bal* des Schlosses Fontainebleau (Abb. 189) mit den Satyrn von Philibert De l'Orme, um nur ein bekanntes Beispiel zu nennen.<sup>347</sup>

<sup>343</sup> Ebd., Fol. LX(v).

<sup>344</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit.

<sup>345</sup> Ebd., Fol. II; ONIANS, *Serlio and the History of Architecture*, 1992, S. 185–187. Vgl. FROMMEL, »*Coullones en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 446; GRANDE, *De Fontainebleau vers la Lorraine*, 2014, S. 205.

<sup>346</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 123–124.

<sup>347</sup> Siehe auch: PARLASCA, *Motive antiker Stützfiguren an Kaminen des Frühklassizismus*, 1974.

Im Zusammenhang der drei Holzschnitte (Abb. 101–103) der *Regole generali* ist noch einmal auf die Illustrationen des *Vitruvius Teutsch* (Abb. 83) zurückzukommen. Wie oben ausgeführt, extrahiert Flötner die Termen Serlios von ihrem Kontext, dem Kamin und der Rahmenarchitektur. Damit fällt auch die Darstellung des angemessenen Verwendungsbereichs weg. Weit bedeutender ist jedoch die Tatsache, dass Flötner die Termen Serlios den Karyatiden und Persern zuordnet. Eine Verbindung die Serlio gerade nicht zieht. Daraus lässt sich ableiten, dass sich die Figurenstützen hauptsächlich im Bild konstituieren und unabhängig von ihrem theoretischen Kontext wahrgenommen werden. Darüber hinaus zeigt das Vorgehen Flötners, dass figürliche Stützen als eine Gruppe begriffen werden, unabhängig von ihrer Form (ganzfigürlich oder mit Hermenschaf) und von der Erfindungsgeschichte, durch welche sie hergeleitet werden.

In Serlios drittem Buch (*Terzo libro*) über die römischen Antiken sind zwei Stellen interessant, die aufzeigen, dass Serlio auch antike Artefakte mit Figurenstützen als Ersatz für Säulen kannte. Auf Folio CXL (Abb. 104) bildet er einen antiken Triumphbogen ab, auf dem im ersten Geschoss eine Terme vorgeblendet ist.<sup>348</sup> Dazu schreibt Serlio: »Fra le prime finestre erano termini in luogo di colonne.« Anstelle der Säulen sind am Triumphbogen also Termen angebracht. Er verwendet hier den in der Renaissance verbreiteten Begriff und bezeichnet damit einen figürlichen Säulenersatz. In der Funktion als Erinnerung an den Imperator, wie Serlio ausführt, rückt der Triumphbogen in die Nähe der Karyatiden- und Perserportikus, ohne dass der Autor diese Verbindung im Text kenntlich macht. Überdies wurden viele römische Triumphbogen wie zum Beispiel der Konstantinsbogen als Zeichen des Sieges mit Gefangenen (Abb. 64) geschmückt. In der zweiten Textstelle beschreibt Serlio das Pantheon und verweist in diesem Zusammenhang auf Plinius und dessen Nennung der Figurenstützen, die aber nicht mehr erhalten sind.<sup>349</sup>

Weiter ist noch das *Libro extraordinario* von Serlio zu nennen, das 1551 ausserhalb der *Architettura* erschien. Im Buch versammelt Serlio verschiedene Portale, die er mit einem kurzen Text begleitet. Der Aufbau, aber auch die Konzeption sind vergleichbar mit dem *Œuvre de la diversité des termes* von Sambin. Deshalb wird das *Libro extraordinario*<sup>350</sup> vertieft im Zusammenhang der *inventio* bei Sambin besprochen (Kapitel 3.2.2.3). Um die Bandbreite der figürlichen Stützen bei Serlio aufzuzeigen, ist hier bereits erwähnt, dass er im Buch das zwanzigste Rustika-Portal (Abb. 185) mit Termen schmückt.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Serlio die Erzählung von Vitruv über die Karyatiden und Perser nicht aufnimmt und die Figurenstützen, die er verwendet oder dokumentiert, folglich nicht in diesen Zusammenhang stellt. Zusätzlich ist zu betonen, dass Serlio den figürlichen Säulenersatz nicht als eigenständiges, der Säule

<sup>348</sup> Sarayna zeigt diesen Triumphbogen ebenfalls, jedoch in einer gegenüber Serlio korrigierten Version: SARAYNA, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, 1540, Fol. 31v–32r. Vgl. GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 496.

<sup>349</sup> SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. V. Serlio verwendet hier den Begriff »Cariatide«. Vgl. PLINIUS, *Die Steine*, 1989, S. 36–37 (36.38). Siehe auch Kapitel 2.2.1 und 2.3.4.

<sup>350</sup> SERLIO, *Extraordinario libro di architettura*, 1551, Portal XX.

gleichwertiges Architekturelement begreift. Insbesondere die zwei Textstellen in den *Regole generali* machen deutlich, dass es sich bei den Figurenstützen um mittels der *imitatio* verwandelte Säulen handelt und nicht um einen Säulenersatz.<sup>351</sup> Ausserdem zeigen die Holzschnitte (Abb. 101–104), dass die Verwendung der Termen eine Frage des *decorums* ist und daher nicht für alle Bauaufgaben angemessen ist. Von Bedeutung für die weitere Entwicklung der Figurenstütze ist zudem, dass Serlio die Vermenschlichung der Säule einführt, ohne dabei auf die Karyatiden und Perser zu verweisen. Dadurch sind die figürlichen Stützen einerseits an eine Säulenordnung gebunden, da sie nur eine Abweichung von der Säule darstellen. Andererseits streifen sie auf diese Weise die ikonografische Komponente der Karyatiden und Perser ab und werden zu semantisch neutralen und auch formal unbestimmten Figurenstützen. Die Auswirkungen dieser neuen Auffassung der figürlichen Säulen belegt, wie oben ausgeführt, die Vitruv-Ausgabe von Ryff. Das Ergebnis ist eine vom Text getrennte Wahrnehmung und Erfassung der figürlichen Stütze im Bild.

Philibert De l'Orme wurde oben bereits im Zusammenhang des Kamins im *Salle de Bal* von Fontainebleau (Abb. 189) genannt. An diesem sind links und rechts zwei Satyrn angebracht, die Kopien nach den sogenannten Della-Valle-Satyrn in Rom darstellen (Abb. 66). In seinem *Premier tome de l'architecture* äussert er sich auch theoretisch zu den Figurenstützen. Das Architekturbuch erschien erstmals 1567 und umfasst neun Bücher. Darin legt De l'Orme umfassend die Aufgaben eines Architekten dar, von der Konzeptionierung des Bauwerks bis zur Organisation der Baustelle, aber auch geometrisches und technisches Wissen sowie die Säulenordnungen werden darin erläutert. Ein paar Jahre früher, 1561, erschien sein Buch *Nouvelles Inventions pour biens bastir*, in welchem er über den Dach- und Gewölbebau spricht. Dieses ist als Buch zehn und elf im Anschluss an den *Premier tome de l'architecture* zu denken.<sup>352</sup>

De l'Orme erwähnt die Karyatiden und Perser im siebten Buch des *Premier tome de l'architecture*, das er der Komposita widmet. Er nimmt die komposite Säulenordnung zum Anlass, nicht nur über ihre Erfindung zu sprechen, sondern auch über die Erfindung weiterer Säulenarten, zum Beispiel der französischen Säule nachzudenken. Die figürliche Stütze bei De l'Orme ist dadurch im Zusammenhang der Erfindung von Architekturelementen zu verorten. Seine Äusserungen zu der Komposita und der französischen Säule sind zentral für die *inventio*, folglich wird bei der Analyse der Erfindung bei Sambin (Kapitel 3.2.2.2) ausführlich darauf zurückgekommen. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich daher auf die figürliche Stütze.

*Je n'oubliay de vous aduertir qu'au lieu des colonnes, vous pouuez aussi mettre des figures qui representeront hommes ou femmes, ainsi que iadis feirent les Grecs. [...] Et à fin qu'on eust perpetuelle memoire, ie ne diray de la victoire obtenue, mais aussi de la captinité & seruitude desdicts Cariatides, les*

<sup>351</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.2.1.2 und 3.2.2.3.

<sup>352</sup> Eine gemeinsame Edition ist zu Lebzeiten von De l'Orme nicht mehr erschienen. Vgl. GUILLAUME, *Philibert de L'Orme*, 1988; DE L'ORME, *Traité d'architecture*, 1988.

*Architectes, qui pour lors estoiet, firent servir aux edifices publics, en lieu de colonnes, les images & representatiōs desdictes matrones, avecques leurs habits accoustumez: comme si elles soustenoient gros fais & fardeaux: à fin que la peine de la temerité & folle entreprinse de leurs marits, fust notoire à la posterité. [...] les statues & representations des captifs & prisonniers de Perse seroient avec leurs propres vestemets & habits colloquées aux bastimets publics, au lieu de colones,[...]. Il ne fault aussi omettre, que plusieurs au lieu des colonnes ont appliqué des Termes, & les autres des Satyres, comme vous en voyez vn à la figure cy deuāt, qui pourra servir à la ieunesse apprenant à protraire. Pour conclusion, pouruen que l'art & inuention ne s'esloingne de ce que nature a faict, & que les mesures soient diligemmēt gardées ainsi que l'œuure & le lieu le requerront, il est impossible qu'on ne face quelque chose digne d'honneur & louange.<sup>353</sup>*

De l'Orme paraphrasiert hier nicht nur die vitruvianische Geschichte der Karyatiden und Perser sowie ihre Funktion als Triumphzeichen, sondern er spricht im weitesten Sinne von der Möglichkeit, Säulen mit Frauen und Männern, aber auch mit Termen und Satyrn zu ersetzen. Als Illustration bildet er einen Satyrn ab (Abb. 109), der auf seinem Kopf einen Früchtekorb trägt und diesen mit einer Hand festhält. Dieser gleicht den beiden antiken Satyrn der Della-Valle-Sammlung (Abb. 66), die bereits von Philandrier mit den Karyatiden und Persern verbunden wurden. Im Gegensatz zu den antiken Figuren hat De l'Orme in der Illustration beide Arme der Figuren ergänzt. Auffallend ist, dass der Holzschnitt einen frei stehenden Satyrn zeigt, der weder in eine Architektur eingebunden ist noch ein Gebälk auf dem Kopf trägt. Demzufolge ist die Funktion der Figur als Säulenersatz nur aus dem Text zu erschliessen. Im dazugehörenden Abschnitt betont De l'Orme, dass die Karyatiden und Perser an öffentlichen Gebäuden aufgestellt waren. Dies bedeutet, dass er sich hier auf Vitruv stützt und die einschränkende Verwendung der Figuren im Innenraum, die Alberti eingeführt hat, nicht aufnimmt. Er formuliert lediglich, dass der Bau und der Ort die Verwendung von figürlichen Stützen erfordern müsse. Folgt man seiner Argumentation, dann wären figürliche Stützen auch an öffentlichen Gebäuden und am Aussenbau möglich. Auch der Schlusssatz bestätigt, dass sich De l'Orme für neue Erfindungen einsetzt, unter der Voraussetzung, dass sich diese nicht zu weit von der Natur als Vorbild entfernen und dass die Proportionen stimmen würden. Die Aussagen des Franzosen heben sich somit von den früheren Positionen ab. De l'Orme spricht sich nicht nur für die Verwendung von figürlichen Stützen aus, sondern er begreift diese auch als vollwertigen Säulenersatz. Demzufolge diskutiert er die Figurenstützen auch innerhalb seiner Ausführungen zu den Säulenordnungen. Dabei ist von Bedeutung, dass er sie in eine Abfolge von Säulenerfindungen einreihet. Denn im siebten Buch erläutert er nicht nur die Erfindung der Komposita<sup>354</sup>, die von Serlio als eigene Ordnung etabliert wurde, sondern auch weitere neue Erfindungen

<sup>353</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 221v–221r.

<sup>354</sup> Ebd., Fol. 201–215v. Zur Erfindung der Komposita bei De l'Orme vgl. Kapitel 3.2.2.2 und PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 102–107.



wie die französische Säule.<sup>355</sup> In diesem Kontext nimmt er die Figurenstütze auf und erklärt sie zu einer eigenständigen Säulenart. Gleichwohl integriert De l'Orme auch das Beispiel eines mit Termen geschmückten Kamins von Serlio. Im neunten Buch des *Premier tome de l'architecture* stellt er einzelne Architekturelemente vor, wie Fenster, Türen und Kamine. Anhand eines dorischen Kamins erklärt De l'Orme, dass die Säulen mit männlichen und weiblichen Termen ersetzt werden können, um das Werk noch reicher zu schmücken.<sup>356</sup> Die Termen sind hier als Säulenersatz aufgefasst, die ein Werk besonders auszeichnen. Die Illustrationen (Abb. 110 und 111) zu diesem Abschnitt zeigen keine Kamine, sondern architektonische Rahmen mit Figurenstützen, die über einem Kamin angebracht werden können. Der Textstelle sind zwei Holzschnitte zugeordnet, die beide eine Doppelseite einnehmen. Dadurch erhalten sie eine starke Präsenz, die durch die geänderte Leserichtung noch gesteigert wird. Beide Holzschnitte zeigen eine leere Rahmenarchitektur, in die an den seitlichen Streben Termen eingefügt sind. Diese tragen auf dem Kopf eine Konsole, auf welcher der Giebel aufliegt. Der erste Holzschnitt (Abb. 110) stellt zwei armlose Termen dar, eine männliche und eine weibliche, deren Schäfte aus ineinandergedrehten Wurzeln oder Ästen gebildet sind. Die zweite Illustration (Abb. 111) zeigt ebenfalls eine männliche und eine weibliche Terme, deren Schaft aus übereinandergesetzten Fächern besteht. Die Rahmenarchitekturen erinnern an die Ausschmückung von Fontainebleau, wo Wände mit plastischen Figuren belegt sind und dazwischen Bildflächen eingelassen sind, wie beispielsweise im Zimmer der Herzogin von Etampes, dessen Dekoration auf Primaticcio zurückgeht (Abb. 192).<sup>357</sup>

Aus diesen Beobachtungen geht hervor, dass sich De l'Orme am ausführlichsten zu den Figurenstützen im Anschluss an Vitruv äussert. Insbesondere deren Aufnahme in seine Säulenlehre als Variante der Säule bricht mit der bisherigen Rezeption. De l'Orme verweist zwar auf die Tradition der Karyatiden, aber er löst diese ikonografische Festlegung der figürlichen Säule, indem er sie mit anderen Figuren und Formen erweitert und allgemein als Säulenart definiert. Seine Ausführungen im neunten Buch dokumentieren, in welchem Umfeld die Figurenstütze überwiegend eingesetzt wurde, nämlich als architektonisches Element in der rahmenden, plastischen Dekoration von Wänden, Kaminen und anderem mehr.

<sup>355</sup> Zur französischen Säule siehe: DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 215–216 (VII. 11) und Kapitel 3.2.2.2.

<sup>356</sup> « Oultre la bordure que vous y voyez au desseing cy-apres proposé, ie figure vn ornement de termes (au lieu de colonnes) masculins & femenins, & au costé de la cheminée sous mesmes proportions desdictes termes, ie figure des piliers & chapiteaux de l'ordre Dorique, ainsi que vous le pouuez voir par le pourfil de l'ornemēt. Toutefois quād vous desirerez mieux accompagner l'ornemēt, & le faire plus riche, au lieu desdicts pilliers & chapiteaux Doriques, vous pourrez mettre des termes, aussi bien par les costez, comme par le deuant : car vostre œuure s'en monstrera beaucoup plus riche. » Ebd., Fol. 265r.

<sup>357</sup> Die Funktion des Dekors, die der Mauer widerspricht, wurde am Beispiel der Galerie Franz 1. in Fontainebleau von Auclair erarbeitet: AUCLAIR, *L'invention décorative de la Galerie François I<sup>er</sup> au Château de Fontainebleau*, 2007.

Weitere französische Architekturbücher belegen, dass die Bestimmung der figürlichen Stütze als Säulenart von De l'Orme eine Ausnahme war. In Kapitel 2.3.4 und 2.3.5 wurde bereits dargelegt, dass Guillaume Philandrier und Jean Goujon die Figurenstützen nicht in ihre Ergänzungen zur vitruvianischen Säulenlehre aufnehmen. Auch die 1564 publizierte *Reigle générale d'architecture* von Jean Bullant bestätigt diese Auslassung.<sup>358</sup> Demgegenüber dokumentieren die Architekturbücher von Jacques Androuet Du Cerceau, dass eine Differenz zwischen der schriftlichen Äusserung und der bildlichen Darstellung der Figurenstützen bestand. Du Cerceau hat ein umfangreiches druckgrafisches Werk hinterlassen, in dem Figurenstützen und Termen immer wieder abgebildet sind. Überdies hat er auch eine Sammlung von zwölf Radierungen mit Termen und Karyatiden veröffentlicht. Diese Grafiken werden in Kapitel 2.5.1 eingehend diskutiert. Diese Trennung zwischen Grafiksammlung und Architekturbuch erfolgt aufgrund einer methodischen Entscheidung, die es erlaubt, die Grafiken mit anderen Druckwerken zu vergleichen und dadurch die Bestimmung der figürlichen Stütze in diesem Medium besser zu erfassen. Ich bin mir bewusst, dass die Architekturbücher des Du Cerceau einen neuen Typus darstellen, der die klare Trennung zwischen Buch und Grafiksammlung infrage stellt.<sup>359</sup> Die Architekturbücher von Du Cerceau sind ein Beispiel dafür, dass eine intensive Auseinandersetzung mit der figürlichen Stütze im Bild stattfindet, dies aber nicht zu einer schriftlichen Verankerung führt. Als Beleg hierfür kann Du Cerceaus Säulenbuch angeführt werden, das er 1583 unter dem Titel *Petit traite des cinq ordres de colonnes* publizierte.<sup>360</sup> Nach einer kurzen Einführung an den Leser erläutert Du Cerceau darin die Proportionen und den Aufbau der fünf serlianischen Säulenordnungen. Anschliessend folgen die Illustrationen. Diese zeigen pro Ordnung jeweils eine Seite mit Konstruktionszeichnungen, welche die Proportionen abbilden. Darauf folgt eine Darstellung mit drei unterschiedlichen Säulen der entsprechenden Ordnung.<sup>361</sup> Die einzelnen Säulen unterscheiden sich durch die Gestaltung des Säulenschaftes, der kanneliert, bossiert, aber auch mit Girlanden verziert und mit weiteren Ornamenten geschmückt sein kann. Auf diese Weise sind drei verschiedene Varianten der Säule einander gegenübergestellt, die alle mit einem Gebälk oder Teilgebälk über dem Kapitell dargestellt sind. Am Schluss des Buchs fügt Du Cerceau zwei weitere Blätter an, die ebenfalls drei Säulen zeigen, aber kein Gebälk mehr tragen. Im Begleittext erläutert er diese zwei zusätzlichen Tafeln nicht. Die erste Tafel zeigt mit Bändern ornamentierte Säulen mit einem kompositähnlichen Kapitell. Die mittlere Säule ist gedreht und erinnert an die salomonischen Säulen, die

<sup>358</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568. Zu Bullant siehe Kapitel 3.2.1.1.

<sup>359</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen im Zusammenhang des *Œuvre de la diversité des termes* Kapitel 3.1.2 und MELTERS, *Innovation und Imitation*, 2011, § 9; FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 47; GARRIC, *Avant-propos*, 2011, S. 17; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988, S. 8.

<sup>360</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Petit traite des cinq ordres de colonnes*, 1583. Die ältere Forschung hat ein Manuskript, das sich in Madrid (Colegio de Arquitectos, Fondo Antiguo 36) befindet, Du Cerceau zugeschrieben. Es zeigt einen ähnlichen Aufbau und präsentiert jeweils drei Säulen nebeneinander, die verschiedene Schäfte variieren. Neuerdings hat de Jonge die Zuschreibung an Du Cerceau zurückgewiesen: JONGE, *Une autre conception des ordres*, 2011, S. 81–83.

<sup>361</sup> Das Säulenbuch ist online abrufbar unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>.

Du Cerceau in seiner Grafikfolge mit Triumphbögen so bezeichnet hat.<sup>362</sup> Die letzte Tafel reiht drei frei stehende Säulen aneinander. Die Reihe führt eine gedrehte Säule an, auf deren Kapitell eine Kugel aufliegt. Daneben ist eine weitere Säule dargestellt, die als Abschluss eine antikische Vase trägt, auf der eine kleine Figur steht. Die dritte Erfindung zeigt eine Hermensäule. Der Schaft der Herme geht fließend in einen weiblichen, armlosen Oberkörper über. Der mit einem Haarreifen geschmückte Kopf bildet den oberen Abschluss. Im *Petit traité des cinq ordres de colonnes* präsentiert Du Cerceau folglich nicht nur verschiedene Säulenarten pro Säulenordnung, sondern auch nichttektonische, frei stehende Säulen, die nicht in ein architektonisches Gefüge eingepasst werden können, da ihnen die Auflage für das Gebälk fehlt. Auffallend ist, dass Du Cerceau zwar eine frei stehende Figurensäule mit in sein Säulenbuch aufnimmt, diese aber als nicht-stützende Variante darstellt. Das Buch zeigt exemplarisch, dass es im 16. Jahrhundert zwar einen ornamentalen und unkonventionellen Umgang mit den Säulen und ihren Ornamenten gab, dies aber nicht zwangsläufig dazu führte, dass figürliche Stützen in der Theorie als vollwertiger Ersatz aufgenommen wurden. Aufgrund dieses Befunds lässt sich die Annahme formulieren, dass der Ersatz der Säule mit einer Figur doch mit mehr Vorbehalt behaftet war als die ornamentale Schmückung der Säulenschäfte. Berücksichtigt man die anderen Bücher von Du Cerceau, wird dieser Eindruck der schriftlichen theoretischen Darlegung allerdings nicht bestätigt. Beispielsweise bildet er in seinen *Les plus excellents bastiments de France* Gebäudeansichten mit figürlichen Stützen ab. Am Schloss von Verneuil tragen Karyatiden den Giebel eines Risalits (Abb. 112) und am Schloss Charleval ist anstelle von rustizierten Pilastern eine Herkulesterme abgebildet (Abb. 113), die jedoch nicht in die tragende Struktur eingepasst ist.<sup>363</sup> In den knappen Bildlegenden zu Beginn der *Les plus excellents bastiments de France* werden die einzelnen Architekturelemente nicht behandelt, dementsprechend werden die Figurenstützen auch nicht erwähnt.

Zum Schluss sind noch die *Livres d'architectures* von Du Cerceau zu erwähnen, die einzeln veröffentlicht wurden, die aber als Einheit aufzufassen sind. Das erste Buch präsentiert verschiedene Privathäuser mittels Rissen und Plänen.<sup>364</sup> Der Text besteht

<sup>362</sup> Zu dieser Grafikfolge und der salomonischen Ordnung siehe Kapitel 3.2.2.1 und GÜNTHER, *Die Salomonische Säulenordnung*, 2011, § 1.

<sup>363</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, 1576–1579. Das Schloss Verneuil wird im ersten Band, das Schloss Charleval im zweiten Band vorgestellt. Die Zeichnungen zum Stichwerk sind in BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 168–170 abgebildet. Die Herkulesterme am Schloss Charleval geht auf eine Vorlage von Agostino Veneziano zurück (Abb. 122): siehe dazu Kapitel 2.5.1. Das Schloss wurde nicht fertiggestellt, jedoch dürfte Du Cerceau die Pläne gekannt haben: MIGNOT, *Du dessin au projet*, 2010, S. 249; BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 168–171. Das Schloss Verneuil wurde nicht wie geplant vollendet und ist heute nicht mehr erhalten. Im Vertrag zwischen dem Auftraggeber Philippe de Boulainvilliers und dem Bildhauer Ponce Jacquino werden die figürlichen Stützen erwähnt. Die Grafiken von Du Cerceau sind als Varianten zu betrachten: ANDROUET DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France*, 1988, S. 120. Vgl. BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 106–119; MIGNOT, *Du dessin au projet*, 2010, S. 243–248; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 130–131.

<sup>364</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*, 1559, gleichzeitig mit der französischen erschien auch eine lateinische Fassung.

mehr oder weniger aus einer Beschreibung der Bauten sowie deren Anordnung im Grundriss und Aufriss.<sup>365</sup> Die einzelnen Formen wie Säulen oder Giebel werden nicht erklärt. Das zweite Buch versteht sich als eine Erweiterung zum ersten und behandelt die Ausstattung. Die Illustrationen zeigen verschiedene Kamine, Türen, Lukarnen, aber auch Brunnen und andere Ausstattungselemente. Das letzte Buch präsentiert in ähnlicher Weise wie das erste Buch Modelle von Landhäusern. Im ersten und im dritten Buch sind in den Kupferstichen vereinzelt tektonisch eingesetzte figürliche Stützen als Säulenersatz abgebildet, die aber im Text nicht einzeln genannt werden.<sup>366</sup> Das zweite Buch zur Ausstattung weist eine reiche Dichte an Figurenstützen auf, unter anderem an Kaminen, aber auch an Lukarnen oder Brunnen sowie Gartenlauben oder Grabmälern. Die eingesetzten figürlichen Stützen besitzen in diesen Beispielen einen besonders lebendigen Charakter, der die Architektur instabil erscheinen lässt. Zum Beispiel zeigt ein Blatt (Abb. 152) einen Kamin, der links und rechts neben der Feuerstelle mit zwei Figuren geschmückt ist, die einander anblicken und deren Schwänze sich zu einem Hermenschaf zusammenkehren. Sie stehen auf einem Sockel und tragen ein Gebälk auf dem Kopf. Auf der 20. Tafel (Abb. 153) rahmen zwei Karyatiden den seitlichen Abschluss des Kamins. Sie nehmen die Stelle eines Pilasters ein und verbinden den unteren Teil des Kamins mit der Haube. Die Karyatiden werden von zwei Kindern begleitet, die ihnen den Standplatz streitig machen. Die beiden grossen Frauen tragen ein ionisches Kapitell auf dem Kopf und darüber eine Vase. Die beiden Kinder reichen bis zu den Oberschenkeln der Figuren und greifen mit je einem Arm an die Scham der Frau, die mit Blättern bedeckt ist. Diese Interaktion der Figuren miteinander bildet einen Kontrast zu den geometrischen, abstrakten Formen der Architektur. Bei dieser Serie von Kaminen kaschieren die Termen die eigentliche architektonische Funktion und treten als Dekoration in den Vordergrund, die auffällt und den Rahmen der Architektur überschreitet. Besonders die musizierenden Panfiguren und tanzenden Frauen des zwölften Blattes (Abb. 151) missachten die statische Funktion der Figurenstützen: Sie bewegen sich, werden lebendig und agieren mit dem Betrachter. Dadurch tritt ihre Aufgabe des Stützens in den Hintergrund, obwohl sie in eine Architektur eingebunden sind.<sup>367</sup>

Das erste und dritte Architekturbuch und die *Les plus excellents bastiments de France* von Du Cerceau belegen, dass in Frankreich figürliche Stützen nicht nur für die Ausschmückung des Innenraumes verwendet wurden, sondern auch am Aussenbau für Portale oder Frontispize eingesetzt wurden (Abb. 112 und 113).<sup>368</sup> Als gebautes Beispiel für die Verwendung von figürlichen Stützen kann das Schloss Chenonceau angeführt werden, das an der Nordfassade zwischen den Fenstern mit Termen

<sup>365</sup> Vgl. CHATENET, *Des modèles pour l'architecture*, 2010.

<sup>366</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*, 1559, Objekt XXVI; ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*, 1582, Objekt XXVIII.

<sup>367</sup> Vgl. dazu: GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010, S. 168.

<sup>368</sup> Zur Entwicklung der anthropomorphen Ornamente bei Du Cerceau vgl. Ebd., S. 149–156. Thomas hat Du Cerceaus figürliche Stützen formal kategorisiert und einzelne sich wiederholende Motive differenziert. Vgl. THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013.

geschmückt war. Sie wurden unter Katharina de Medici angebracht und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgenommen. Heute sind die Termen (Abb. 198) im Garten aufgestellt.

Diese knappe Gegenüberstellung zeigt, dass die Aufnahme der figürlichen Stützen in der schriftlichen Architekturtheorie und deren Verwendung in der Architekturgrafik wie auch in der gebauten Architektur zwei sich kontrastierende Phänomene sind. Eine Diskussion der Figurenstütze mit Bezug auf die Karyatiden- und Perser-geschichte von Vitruv findet kaum statt. Die Erläuterungen von De l'Orme sind in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Seine schriftlichen Äusserungen zu den figürlichen Stützen formulieren, was in den Bildern bereits stattgefunden hat, nämlich die Symbiose der Figurenstütze mit den Ursprungsgeschichten der Säulen. Die figürlichen Varianten der Säulen von Serlio werden von De l'Orme mit den Karyatiden und Persern zusammengebracht und im Rahmen der Säulenordnungen diskutiert. Weiter zeigen die besprochenen Architekturbücher, dass im Bild eine intensive Auseinandersetzung mit den figürlichen Stützen stattgefunden hat, die sich unabhängig von der Säulenlehre und einer schriftlichen Fixierung entwickelte. Unter anderem dokumentieren die Entwurfsvorschläge einen vielfältigen Einsatz der Figurenstützen, sowohl in der architektonischen Ausstattung von Innenräumen als auch am Aussenbau. Dies deutet darauf hin, dass die Bilder in der Vermittlung und Ausformulierung von Figurenstützen entscheidend waren.

### 2.4.3 Die Figurenstütze nördlich der Alpen

Die Architekturbücher nördlich der Alpen ausserhalb von Frankreich zeigen eine ähnliche Tendenz im Umgang mit den figürlichen Stützen, wie dies oben für Frankreich erarbeitet wurde. Die ältere Forschung hat die weite Verbreitung der Figurenstützen für den Norden im Gegensatz zu Italien hervorgehoben.<sup>369</sup> Dieser Eindruck täuscht allerdings, wie die bisherige Analyse zu den italienischen Architekturbüchern belegt. Und berücksichtigt man die Grafik, die in Kapitel 2.5.1 behandelt wird, und weitere Kunstgattungen, wie die gemalten Figurenstützen in den Stänzen<sup>370</sup> des vatikanischen Palastes, um nur ein Beispiel zu nennen, lässt sich diese Annahme nicht mehr halten. Aber auch die nordischen Architekturbücher treten nicht vorbehaltlos für eine Gleichsetzung der Figurenstützen mit den Säulen ein, wie im Folgenden an einzelnen Positionen dargelegt wird.

Wie die italienisch- oder französischsprachigen Säulenbücher nehmen auch die deutschsprachigen Säulenbücher die figürlichen Stützen nicht auf. Hans Blum, dessen Säulenbuch weitverbreitet war, diskutiert sie nicht. Sowohl in seinem Buch

---

<sup>369</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 92; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 135; ONIANS, *Serlio and the History of Architecture*, 1992, S. 185.

<sup>370</sup> Vgl. DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006.

*Von den fünff Säulen*,<sup>371</sup> das 1550 erstmals erschien, als auch in seinem *Kunstreych Buch von allerley antiquiteten*<sup>372</sup> von 1560 behandelt er die Figurenstützen nicht.

Ein weiterer Name wird im Zusammenhang der Figurenstützen immer wieder erwähnt: Hans Vredeman de Vries. Mit seiner Grafikfolge *Caryatidum*, die 1560 erschien, hat er entscheidend zur Verbreitung der Termen im Norden beigetragen. Es handelt sich hierbei um eine reine Grafiksammlung ohne erläuternden Text, die auf sechzehn Tafeln jeweils sechs Termen nebeneinander zeigt. Sie wird in Kapitel 2.5.1 im Zusammenhang der Grafikfolgen ausführlich besprochen. In der *Architectura* von Hans Vredeman de Vries besitzen die Termen einen untergeordneten Platz.<sup>373</sup> Das Buch ist nach den Säulenordnungen gegliedert. Zu jeder Ordnung ist ein kurzer einführender Text vorhanden, auf den eine unterschiedliche Anzahl von Radierungen folgt. Als erste Tafel einer Ordnung werden verschiedene Säulenarten der entsprechenden Säulenordnung nebeneinander aufgereiht. Auf den anschließenden Tafeln sind Anwendungsbeispiele abgebildet: mehrheitlich Fassaden und Kamine. Nur bei der Komposita fehlen diese Beispielarchitekturen. Die Radierungen mit den Säulen zeigen jeweils fünf verschiedene Säulenarten mit den gleichen Proportionen, aber unterschiedlichen Ornamenten im Gebälk oder am Säulenschaft. Einzig in der letzten Gegenüberstellung zur Komposita (Abb. 115) sind zwischen den einzelnen Säulen drei abstrakte Termen eingefügt. Damit bezeichnet die Forschung nach dem Begriff von Forssman nicht anthropomorphe, konische Termen, die durch Ornamente einen Kopf evozieren.<sup>374</sup> Vredeman schreibt:

*Wytyter so hab ich auch noch hie bey neben gestellt dreyerley Term kbocher oder getermde Phillernen, Composita, vmb zu gebrauchen in Stain, so woll als in*

<sup>371</sup> BLUM, *Von den fünff Säulen*, 1550; BLUM, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio*, 1550.

<sup>372</sup> BLUM, *Ein kunstreych Buch von allerley antiquiteten*, 1560. Das *Kunstreych Buch* ist als Zusatz zum Säulenbuch gedacht und behandelt die den Säulen zugehörigen Ornamente wie das Gebälk. In den späteren Ausgaben wird es dem Säulenbuch oft angefügt und ab 1561 werden beide Bücher in einem zusammengefasst. Teilweise wird in den späteren Ausgaben (zum Beispiel von 1596) des *Kunstreych Buchs* eine Fassade mit Termen eingefügt. Sie stammt von den Gebrüdern Wyssenbach und ist ein Nachstich einer Vorlage von Jacques Androuet Du Cerceau. BLUM, *V Clummae*, 1596. Vgl. HÄNSLI, *Hans Blums »Von den fünff Säulen gründlicher Bericht«*, 2004, S. 185. Ruf schreibt die Vorlage Hans Vredeman de Vries zu: RUF, *Die Säulenbücher des Meisters Hans Blum aus Lothr am Main*, 2006, S. 185.

<sup>373</sup> VREDEMAN DE VRIES, *Architectura*, 1577. Die erste gedruckte Ausgabe erschien auf Deutsch, jedoch wurde das Manuskript wohl auf Niederländisch verfasst: ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 71–72. Vredeman de Vries hat ebenfalls Säulenbücher herausgegeben, in denen jedoch die Termen oder Figurenstützen keine Erwähnung finden noch in den Stichen vorkommen.

<sup>374</sup> »Den gegensatz zu den naturalistischen (oder surrealistischen) Termen, wie wir sie bei Agostino Veneziano, Bos, de Vries, Sambin, Boillot und Meyer kennengelernt haben, bilden die abstrakten Termen, auf welchem Gebiet sich der Norden besonders hervortat. Man muß sich den Vorgang wohl so denken, daß figurale Termen wieder halbwegs zu Säulen zurückverwandelt wurden, oder daß die Säulen bei ihrer Menschwerdung auf halbem Weg stecken blieben.« FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 148; vgl. IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 80.

*boltz, vnd das zur ainner nutz vnd kbunst vmb ain vnlastbaren werckb, also ain ieder an der Ordinantz sicht vnd befunden soll*<sup>375</sup>

Aus dem Zitat ist zu schliessen, dass Vredeman die Termen zwar als Varianten der Säule versteht, sie aber weder genau definiert noch die Beziehung zu den Säulen erläutert. Obwohl er erst bei der kompositen Säule die abstrakten Termen einfügt, hat er bereits in einzelnen Fassaden der vorangehenden Ordnungen Termen verwendet und auch in den Beschreibungen erwähnt. Beispielsweise fügt er bei der Dorica Termen am Kamin als Säulenersatz (Tafel 7) und an der Fassade als Ersatz für Pilaster (Tafel 12) ein. Neben abstrakten Termen setzt Vredeman auch figürliche ein, zum Beispiel in zwei korinthischen Fassaden (Tafel 20). Die Termen auf Tafel 20 (Abb. 114) erinnern an jene von Serlios *Regole generali* (Abb. 101–103): Im linken Teil der Fassade hat Vredeman die Termen des Titelblattes und im rechten Teil die bandagierten Termen des Kamins übernommen.<sup>376</sup> Im Begleittext zählt Vredeman die Termen auf, allerdings behandelt er diese nicht ausführlich.<sup>377</sup> Die Tafeln mit Fassaden zeigen auf, dass Vredeman die Termen anstelle von Pilastern verwendet und diese dementsprechend in die Architektur eingebunden sind. Weder im Text noch in den Radierungen erhalten sie eine besondere Präsenz, woraus mit Zimmermann zu schliessen ist, dass er die Termen als abwechslungsreiche Variante zu den Säulen begreift, diese aber nicht zusätzlich erklärt werden müssen.<sup>378</sup> Das bedeutet weiter, dass Vredeman die Termen einer beliebigen Ordnung unterstellt, obwohl er sie erst bei der Komposita in die didaktische Übersicht der Säulenarten aufnimmt. Demnach kann nicht von einer systematischen Integration der Terme als Säulenersatz gesprochen werden. Zimmermann macht darauf aufmerksam, dass in den Fassadenradierungen die Termen meist in den oberen Geschossen angebracht sind und folglich hierarchisch über den Ordnungen stehen würden. Nach ihr könnte man die Termen daher auch als sechste Ordnung definieren.<sup>379</sup> Hierauf ist einzuwenden, dass eigene Proportionen und die dazugehörenden Säulenornamente für eine zusätzliche Ordnung fehlen.<sup>380</sup> Die Einsetzung von Termen in Fassaden weist vielmehr darauf hin, dass sie als besondere Form der Säule verstanden werden und dazu gedacht sind, bestimmte Gebäudeteile auszuzeichnen. Festzuhalten ist, dass Vredeman die abstrakten Termen als Erster in sein Architekturbuch aufnimmt. Wie oben bereits ausgeführt, können die figürlichen Termen mit Zimmermann auf Serlio zurückgeführt werden.<sup>381</sup> Dagegen scheinen die abstrakten Termen eine eigenständige Weiterentwicklung der Säulen oder der figürlichen Termen zu sein.

<sup>375</sup> Zitiert nach dem Reprint in: ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 207.

<sup>376</sup> Ebd., S. 157.

<sup>377</sup> Ebd., S. 206.

<sup>378</sup> Vgl. Ebd., S. 112.

<sup>379</sup> Ebd., S. 143.

<sup>380</sup> Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.2.2.2. Gleicher Ansicht ist auch IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 40.

<sup>381</sup> ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 157.

Etwas früher als Vredeman de Vries veröffentlichte John Shute 1563 das erste englischsprachige Säulenbuch: *The First and Chief Groundes of Architecture*.<sup>382</sup> Shute präsentiert die Säulenordnungen und stellt seinen Ausführungen eine kurze Einführung in die Architektur voran. Darin leitet er unter anderem die Proportionen der Säulen vom Menschen her und erklärt, dass das Aussehen der einzelnen Säulen der jeweiligen Gottheit entspricht. In einem weiteren kurzen Kapitel paraphrasiert er Vitruvs Äusserungen über die Fähigkeiten und Kenntnisse des Architekten. In diesem Kapitel nennt er, entsprechend der vitruvianischen Vorlage, die Karyatiden und Perser.<sup>383</sup> Nach diesen einleitenden Anmerkungen stellt Shute die einzelnen Säulenordnungen dar, jeweils mittels eines Holzschnitts und eines Begleittextes zu den Elementen der Säule.

Die Holzschnitte zeigen nicht nur die Säule mit dem Gebälk und dem geometrischen Aufbau der Säulenmodule, sondern ergänzend ist diesen beiden Darstellungen eine figürliche Stütze beigelegt (Abb. 116). Die ganzseitige Illustration vereint folglich drei Zustände der Säule: das Endprodukt, die Konstruktionsweise sowie die Herleitung der Säule vom Menschen beziehungsweise von der Gottheit. Betrachtet man den Holzschnitt, fällt die analoge Beziehung zwischen der Säule und der Figur auf: Die Figur ist mit der Säule und der Konstruktionszeichnung durch den gleichen Aufbau und durch das auf gleicher Höhe verlaufende Gebälk verbunden. Sind hier also tatsächlich figürliche Stützen abgebildet? Jede Illustration erläutert Shute mit einer ausführlichen Beschreibung der einzelnen Bestandteile der Säule: vom Postament über den Säulenschaft bis zum Kapitell und den einzelnen Elementen des Gebälks. Eine figürliche Säulenart oder die Karyatiden und Perser erwähnt er in diesem Zusammenhang nicht. Dagegen erklärt er ausführlich die Ableitung der Proportionen von den verschiedenen Völkern, wie dies Vitruv dargelegt hat. So schreibt Shute, dass die Tosca nach dem Vorbild eines tuskischen Mannes gebildet wurde und daher ihren Namen hat.<sup>384</sup> Die dorische Ordnung und ihre Proportionen leitet er von Mars und Herkules her, die bereits Vitruv mit der Dorica in Verbindung gebracht hat. Im dazugehörigen Holzschnitt (Abb. 116) ist dementsprechend Herkules als Figur dargestellt.<sup>385</sup> Bei den anderen Säulenordnungen wendet Shute das gleiche Erklärungsmuster an. Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass sich die Figuren weder auf die Karyatiden und Perser beziehen noch als eigenständige figürliche Stützen aufzufassen sind. Vielmehr dienen sie dazu, visuell die Charakteristiken der jeweiligen Ordnungen auszudrücken: die Proportionen und die Zuordnung zu einer Gottheit.<sup>386</sup> Die analoge Anordnung der Säule, der Konstruktionszeichnung und der tragenden Gottheit betont diese Verbindung und zeigt, dass die Säule eine abstrahierte Form des Menschen ist. Dementsprechend verbildlichen die Holzschnitte den Erfindungsprozess der Säulen. Für die figürliche Stütze

<sup>382</sup> SHUTE, *The First and Chief Groundes of Architecture Vsed in all the Auncient and Famous Monymentes*, 1563.

<sup>383</sup> Ebd., Fol. III.

<sup>384</sup> Ebd., Fol. IIII.

<sup>385</sup> Ebd., Fol. VIv.

<sup>386</sup> Rykwert betont, dass Shute den Säulenordnungen nicht nur verschiedene Charaktere, sondern auch verschiedene Alter zuweist: RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 32.



bedeutet dies, dass sie bei Shute nicht als eigenständiges Architekturelement verstanden wird. Im Vordergrund steht vielmehr die metaphorische Bedeutungsebene der Figuren. Folglich verbildlichen die Holzschnitte von Shute eine Verschmelzung der Figurenstütze mit den Ursprungslegenden der Säulen und nicht mit der Karyatiden- und Persererzählung von Vitruv. Nichtsdestotrotz geht Shute im Bild über die Aussagen im Text hinaus und evoziert eine Austauschbarkeit zwischen Säule und Figur.<sup>387</sup>

Eine ähnliche Darstellungsart der Säulen und ihrer figürlichen Ursprungsform verwendet Wendel Dietterlin in seiner *Architectura*.<sup>388</sup> Das Buch ist nach den fünf Säulenordnungen gegliedert und besteht neben einer kurzen Einführung und Charakterisierung der einzelnen Ordnungen aus über 200 Radierungen. Diese zeigen nicht nur Säulenvarianten, sondern auch Gebälke, Türen, Fenster, Portale, Brunnen und sogar Epitaphien. Die erste Radierung zur jeweiligen Ordnung stellt neben dem Proportions- und Konstruktionschema drei verschiedene Varianten der Säule dar: links eine konventionelle, in der Mitte eine figürliche und rechts eine ornamentierte Säule. Die Darstellung ist also ähnlich aufgebaut wie das Schema von Shute. Beispielsweise ist auf der Tafel 46 (Abb. 117) neben einer einfachen dorischen Säule eine figürliche Stütze dargestellt. Die Figur überkreuzt die Beine und ist reich mit Waffen behängt. Rechts davon ist eine weitere dorische Säule abgebildet, die am Schaft mit Triumphmotiven verziert ist. Alle drei Stützen sind durch ein durchgehendes Gebälk miteinander verbunden und auf diese Weise in eine rudimentäre Architektur eingebettet. Im Gegensatz zu Shute paraphrasiert Dietterlin die Karyatiden- und Persererzählung von Vitruv nicht und er spricht auch in keinem anderen Zusammenhang von figürlichen Stützen. Allerdings lassen sich wie bei Shute die Figuren aus der Herleitung der Säulenproportionen und ihrer Bedeutung ableiten. Daraus ist zu schliessen, dass die Figur zwar wie eine figürliche Stütze gezeigt wird, aber ihre Darstellung nicht in erster Linie auf eine Verwendung von figürlichen Stützen abzielt. Vielmehr vermittelt sie die Bedeutung der Säule selbst. Wie Irmscher schreibt, seien die Säulen weniger als Abbilder zu verstehen, sondern als *Figurae*, die auf die Vermittlung des Sinnbildes abzielen würden.<sup>389</sup> Neben diesen Säulendarstellungen hat Dietterlin in weiteren Radierungen vereinzelt figürliche Stützen eingesetzt. Beispielsweise schmücken auf Tafel 30 (Abb. 118) zwei Satyrn die seitlichen Bauornamente des Portals. Einklemmt hinter Beschlagwerk tragen sie auf ihren Köpfen und mit den Händen das Gebälk. Weiter sind auch abstrakte Termen zu finden wie auf Tafel 51. Sie sind noch reicher verziert als bei Vredeman und sind teilweise sogar mit einem menschlichen Kopf versehen. In den Radierungen zur ionischen Ordnung ist in der Fassadenansicht auf Tafel 103 (Abb. 119) eine

<sup>387</sup> Vgl. BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 90.

<sup>388</sup> Das erste Buch der *Architectura* erschien erstmals 1593. Die vollständige Ausgabe aller fünf Bücher erschien 1598 in Nürnberg. DIETTERLIN, *Architectura*, 1598. Zur Editionsgeschichte siehe: IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 49–51 und das Vorwort von Erik FORSSMAN in der Reprint-Ausgabe: DIETTERLIN, *Architectura*, 1983.

<sup>389</sup> IRMSCHER, »OrnamentSinnBild«, 2012, S. 118–119.

nackte weibliche frei stehende Karyatide gezeigt. Als Pendant ist direkt neben der Karyatide eine ionische Säule eingefügt. Mittels dieser Gegenüberstellung in derselben Radierung wird deutlich, dass die Figurenstütze nicht nur den gleichen Ort in der Architektur wie die Säule einnimmt, sondern auch dieselbe Funktion innehat. Folglich wird im Bild eine Analogie zwischen den Säulen und den figürlichen Stützen evoziert, die Dietterlin in den schriftlichen Erläuterungen nicht herstellt. Hauptsächlich in der Parallelisierung der Säule mit der figürlichen Stütze wird in der Radierung aus formaler Sicht eine Austauschbarkeit zwischen diesen beiden Architekturelementen bewirkt, ohne dass dabei der Bedeutungszuwachs der Figur negiert würde.

1600 veröffentlichte Gabriel Krammer ein Säulenbuch, in das er neben Säulen auch Figurenstützen, Henkeltermen und abstrakte Termen aufnimmt.<sup>390</sup> Auf dem dritten Blatt reiht er verschiedene toskanische abstrakte Termen aneinander, die er mit der Figur eines Bauern beginnt. Der Bauer verbildlicht wie bei Dietterlin den Charakter der Tosca. Die Ornamentik mit Beschlag und Rollwerk ist stark den Termen von Hans Vredeman de Vries verpflichtet.

1609 publizierte Daniel Meyer seine *Architectura*, in der eine Vielfalt von Portalen, Fenstern und Kartuschen abgebildet ist.<sup>391</sup> Die Architekturelemente sind alle reich mit Roll- und Beschlagwerk sowie anderen Ornamenten verziert und stehen in der Tradition der *Architectura* von Wendel Dietterlin, auf den Meyer sich im Text beruft. Interessant sind zwei Tafeln am Schluss (Tafel 48 und 49), die je zwei Termen zeigen, ohne in ein Bauegefüge eingepasst zu sein. Die Darstellungsweise unterscheidet sich von der Dietterlins: Die Konzentration auf das Architekturelement selbst verweist auf die Präsentationsweise der Termen in der Grafik, zum Beispiel von Agostino Veneziano (Abb. 122–125). Dieses Darstellungsschema wurde in den bisher besprochenen Architekturbüchern nur in der Vitruv-Ausgabe von Ryff aufgenommen (Abb. 83 und 88). Die Termen stellen ikonografisch die vier Jahreszeiten dar und sind von den Jahreszeiten-Porträts von Giuseppe Arcimboldo inspiriert.

Insgesamt dokumentieren die hier diskutierten Architekturbücher, dass die figürlichen Stützen zwar in den schriftlichen Erläuterungen kaum diskutiert wurden, aber in den Illustrationen oft und vielfältig vorkommen. Dabei können drei Beobachtungen unterschieden werden: Erstens werden die Formen der Figurenstützen mit abstrakten Termen erweitert. Zweitens dienen die ganzfigürlichen Stützen in erster Linie dazu, den Ursprung der Proportionen und den Charakter der Säulen aufzuzeigen. Und drittens werden die Figurenstützen selbst zum Träger von

<sup>390</sup> Vgl. FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 150–152; IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 135–157; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 112–114.

<sup>391</sup> MEYER, *Architectura*, 1609. Vgl. dazu: EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 148–150; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 148.

Ornamenten und können sogar mit diesen verschmelzen. Dazu ist anzumerken, dass die Architekturbücher von Dietterlin, Meyer und Krammer einen neuen Typus bilden, der weniger auf die Vermittlung der vitruvianischen Säulenlehre ausgerichtet ist, als vielmehr die Architektur zum Gegenstand von fantastischen Entwürfen macht.<sup>392</sup> Überdies belegen die analysierten Beispiele, dass die figürliche Stütze weniger über die Karyatiden und Perser der vitruvianischen Erzählung Eingang in die Architekturbücher fanden, sondern hauptsächlich über die Ursprungslegenden der Säulen. Allgemein kann ein Ungleichgewicht zwischen dem Text und den Bildern festgestellt werden. Während im Text nicht über die figürlichen Stützen nachgedacht wird, zeigen die Bilder eine grosse Variationsbreite, sowohl in der formalen Gestaltung als auch in den Entwurfsvorschlägen. Überdies ist festzuhalten, dass die Figurenstützen im Gegensatz zu den Vitruv-Illustrationen mit den Karyatiden- und Perserportikus nicht mehr als Hauptgegenstand der Bilder gewählt werden. Eine separate Darstellung der Figurenstütze und damit einhergehend eine eigene Erörterung findet nicht statt. Auch die zwei Termeradierungen von Krammer können nur bedingt als solche Einzeldarstellungen gelten, da sie einem ikonografischen Programm untergeordnet und ausserdem nicht mehr in eine tektonische Struktur eingebunden sind.

#### 2.4.4 Die figürliche Stütze in den theoretischen Schriften zur Kunst

Aufschlussreich für die nähere Bestimmung der Figurenstützen sind auch die Schriften zur Kunst der Frühen Neuzeit, die nicht den Architekturbüchern zuzuordnen sind. Da diese Bücher eine andere Sicht auf die Baukunst einnehmen, ergänzen sie die theoretische Erfassung der architekturtheoretischen Schriften. Im Folgenden werden drei Bücher untersucht, die sich zu den figürlichen Stützen äussern. Es sind dies der Roman *Hypnerotomachia Poliphili*, die Lebensbeschreibungen von Giorgio Vasari und der Traktat von Giovanni Paolo Lomazzo.

Die Architekturbeschreibungen in der *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna<sup>393</sup> sind sehr ausführlich und geben teilweise klare Hinweise zum Aufbau und Aussehen der Gebäude, obwohl es sich nicht um ein Architekturbuch oder um eine systematische Darlegung dieser Aspekte handelt. Im Liebesroman werden die Orte und die Bauten auf dem Weg zur Liebesinsel Kythera so detailliert beschrieben, dass sich ein Blick auf zwei Passagen lohnt, in denen Karyatiden erwähnt werden. In der ersten Architekturbeschreibung des Eingangs zum Venustempel schildert Colonna am Ende auch ein Portal mit Stützen, deren Kanneluren ihn an die Karyatiden erinnern: «Le due vicine alla porta di finissimo porphyrite, et di gratioso ophites

<sup>392</sup> IRMSCHER, »OrnamentSinnBild«, 2012, S. 127, vgl. auch FORSSMAN in: DIETTERLIN, *Architectura*, 1983, S. 6.

<sup>393</sup> Auf die Zuschreibung des Romans an Colonna kann hier nicht eingegangen werden. Zu den Architekturbeschreibungen vgl. STEWERING, *Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Nicolo Lelio Cosmico*, 1996; FURNO, *L'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*, 2004; FRINGS, *Mensch und Mass*, 1998, S. 319–328.

l'altre due, cariatice ovvero striate ovvero canaliculate, et optimamente prompte.»<sup>394</sup> Die zweite Textstelle schliesst an eine Beschreibung der Säulen als anthropomorphes Gebilde an.<sup>395</sup> In dieser ist Colonna ausführlicher und gibt die Definition und Bedeutung von Vitruv wieder:

*Quelle cariatice che per el capitello hano una testa muliebre cincinata, furono espresse nel tempio di quello ribellante populo: il quale poscia iterum resubiugato, ad ostentatione de inconstantia, quale femine, in significato [c5r] dille colonne ad perpetua memoria cusì extructe.*<sup>396</sup>

Colonna greift also nicht nur die anthropomorphen Tendenzen von Vitruv auf, sondern stellt auch über die Nennung des rebellischen Volkes eine Beziehung zur Karyatiden- und Perserlegende her. Beide Textausschnitte fügen sich an eine Beschreibung von Säulen an, in der die anthropomorphe *imitatio* aufgezeigt wird, wie beispielsweise die Entstehung der Kanneluren. Folglich verbinden sich in der *Hypnerotomachia Poliphili* die Karyatiden mit der Erfindungsgeschichte der Säulen. Die französische Übersetzung des Romans von Jean Martin macht diese Beziehung der beschriebenen Karyatiden zu den Ausführungen von Vitruv noch deutlicher, indem Martin zusätzlich den historischen Konflikt erwähnt.<sup>397</sup>

Giorgio Vasari hat in seiner Einleitung zu den drei Künsten seiner *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, die er der zweiten Ausgabe von 1568 beifügte, auch die Architektur behandelt. In dieser Einleitung spricht er im dritten Kapitel über die Säulenordnungen und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die figürlichen Stützen, die er *termini* nennt:

*Usavano gli antichi, o per porte o sepulture o altre specie d'ornamenti, in cambio di colonne, termini di varie sorti; chi una figura ch'abbia una cesta in capo per capitello; altri una figura fino a mezzo, ed il resto, verso la base, piramide, ovvero tronconi d'alberi: e di questa sorte facevano vergini, satiri, putti, ed altre sorti di mostri o bizzarie che veniva lor comodo; e secondo che nasceva loro nella fantasia le mettevano in opera.*<sup>398</sup>

Aus diesem kurzen Abschnitt wird deutlich, dass Vasari unter *termini* nicht nur halbfigürliche, sondern auch vollfigürliche Stützen meint.<sup>399</sup> Vasari geht von der antiken Tradition der Verwendung solcher Figurenstützen aus, erzählt aber die

<sup>394</sup> Edition von POZZI und CIAPPONI: COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1964, S. 37 (1. Bd.); Reprint: COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1998, S. 45 (1. Bd.).

<sup>395</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 324–325. Frings geht auf die Karyatiden nicht ein.

<sup>396</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1964, S. 41–42 (1. Bd.); COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1998, 49–50 (1. Bd.).

<sup>397</sup> « Les colonnes Caryatides, lesquelles ont pour chapiteau la teste d'une femme paree de son accoustrement, furent premierement faictes en opprobre du peuple rebelle de Carye cite de la Moree, qui s'allya avec les Persans contre les autres Grecz de sa propre nation, afin que cela seruist de perpetuele memoire, pour improuer l'inconstance plus que feminine, de ce peuple de Carye. » COLONNA, *Hypnerotomachia*, 1546, Fol. 15v.

<sup>398</sup> VASARI, *Le Opere*, 1878–1885, 1. Bd. S. 137.

<sup>399</sup> ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 151 und 206.

Karyatiden- und Persergeschichte von Vitruv nicht. Viel eher scheint das Wissen über die Verwendung von figürlichen oder halbfigürlichen Stützen auf seinen Erfahrungen und Kenntnissen zu gründen. Beispielsweise nennt er den Einsatz von Termen als Türstützen und paraphrasiert damit wohl Alberti. Im Gegensatz zu diesem integriert Vasari die Termen aber in seine Säulenlehre. Weiter nennt er die Verwendung von Termen bei Grabmälern. Vasari zählt in seinen Viten einige Objekte mit Figurenstützen auf, wie beispielsweise das Grabmal für Papst Julius II. von Michelangelo.<sup>400</sup> Die weiteren Variationen mit Baumstämmen als Schäfte oder mit Körben als Kapitelle erinnern an die Grafikfolge von Agostino Veneziano (Abb. 122–125, siehe Kapitel 2.5.1). Diese Aufzählung von Vasari belegt, dass sowohl die Formen der figürlichen Stützen als auch die Figuren erweitert wurden. Der Zusammenhang mit den Karyatiden und Persern war nicht mehr die hauptsächliche Referenz, sondern vielmehr die Bildtradition. Aus dieser kurzen Passage folgt erstens, dass Vasari die Termen als Säulenersatz definiert und auch im Kontext der Säulen diskutiert. Und zweitens erkennt er die künstlerische Freiheit in der Gestaltung: Der Künstler könne, nach Vasari, alle möglichen Figuren und Monster als Stützen einsetzen. Als Inspirationsquelle für diese bizarren Wesen nennt er die Fantasie des Künstlers. Damit lässt sich eine Verbindung zur Grotteske herstellen, bei der die Fantasie den Künstler zu bizarren und unnatürlichen Erfindungen verleitet. Allerdings erwähnt Vasari die Termen im Zusammenhang der Grotteske nicht. Zudem beschreibt er die Auflösung des tektonischen, logischen Aufbaues der Grotteske, was seinen Ausführungen zu den Termen widerspricht.<sup>401</sup> Daraus ist zu schließen, dass Vasari die bizarren und monströsen Figuren mit der Fantasie des Künstlers erklärt, diese Erfindungen aber nicht von der Grotteske herleitet oder mit ihr verbindet.<sup>402</sup> Viel eher sind die bizarren Erfindungen der Termen mit dem Konzept der *licentia* zu erklären, das die erfinderische Freiheit innerhalb bestimmter Regeln zulässt.<sup>403</sup> Wie Payne analysiert hat, sind für die architektonischen Monster und Erfindungen die architekturtheoretischen Konzepte der Assemblage und der Komposition ausschlaggebend und nicht das der Grotteske.<sup>404</sup> Diese Konzepte der Erfindung werden ausführlich im Zusammenhang der Termen bei Sambin besprochen (Kapitel 3.2.2.3).

<sup>400</sup> VASARI, *Le Opere*, 1878–1885, 7. Bd. S. 164 und 208. Zu den Termen am Grabmal Julius II. siehe auch: ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 190–217.

<sup>401</sup> VASARI, *Le Opere*, 1878–1885, 1. Bd. S. 102–104 (Kapitel 12 und 13). Zu der Auflösung des Verhältnisses von Tragen und Lasten vgl. MOREL, *Les grotesques*, 2001, S. 9; WAGNER, »Französische Grottesken«, 1979, S. 145; SCHOLL, *Von den »Grottesken« zum Grottesken*, 2004, S. 153–154.

<sup>402</sup> Vgl. PAYNE, *Mescolare, Composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance*, 1998, S. 290.

<sup>403</sup> Vergleiche dazu die Einführung von Matteo BURIONI in: VASARI, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildbauerei und Malerei*, 2006, S. 14–15 und die Erläuterungen zu den kunsttheoretischen Begriffen: Ordnung, Regel und Erfindung, in: VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, 2004.

<sup>404</sup> PAYNE, *Mescolare, Composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance*, 1998, S. 277–278; PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 35; vgl. PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 112–113 und Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

Zum Schluss ist der umfassende *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* von Giovanni Paolo Lomazzo zu erwähnen. Lomazzo veröffentlichte den Traktat 1584 und widmet den figürlichen Stützen ein ganzes Kapitel. Im sechsten Buch erläutert er, wie man allgemein und im Speziellen ein Gebäude aufbaut. In diesem Buch kommt er in Kapitel 47 auf die Termen zu sprechen.<sup>405</sup> Als Erstes betont er, dass die Termen die Stützaufgabe von Säulen übernehmen und auch in gemalter Form, das heisst als Architekturillusion, vorkommen können. Als Beispiel nennt er den Termensaal des Palazzo Ducale in Ferrara mit den gemalten Termini des Dosso Dossi, die heute verloren sind.<sup>406</sup> Weiter führt er aus, dass diese Form der Stützen von der Antike übernommen wurde, aber noch heute gerne von den Malern eingesetzt werde:

*Questa sorte di termini, piú antichi de gli altri, è molto usata da pittori moderni per diversi ornamenti e sostegni, come di portici, finestre, loggie e simili, così in profilo come in faccia;*<sup>407</sup>

Daraus ist zu schliessen, dass auch die gemalten Figurenstützen als tektonisch tragende Elemente verstanden werden, die visuell in ein architektonisches Gefüge eingebunden sind. Wenig später paraphrasiert Lomazzo die Karyatiden- und Persergeschichte von Vitruv und führt dieses Beispiel als vollfigürliche Stützen an.<sup>408</sup> Er vereint hier nicht nur die Termen mit den vollfigürlichen Stützen, sondern auch architektonische mit gemalten oder mit in Relief ausgeführten Figuren. Zum ersten Mal ist damit im Zusammenhang der Figurenstützen die Grenze zwischen Architektur, Malerei und Skulptur explizit aufgehoben. Allen figürlichen Stützen gemeinsam ist, nach den Ausführungen von Lomazzo, dass sie wie die Säulen ein Gebäck tragen. Hier wird deutlich, dass das tektonische Tragen als Säulenersatz auch vorgespielt werden kann. Somit ist die visuelle Einbindung in eine architektonische Struktur, die auch gemalt sein kann, ausschlaggebend. Im nächsten Abschnitt geht Lomazzo konkret auf die Verwendung der Termen ein und behandelt das Problem der Säulenordnungen. Nach ihm unterstehen auch die figürlichen Stützen als Säulenersatz den Ordnungen und ihren Proportionen. Die Aussage von Lomazzo erstaunt, da, wie oben dargelegt wurde, die Architekturtheoretiker sich nicht festlegen in der Zuordnung zu einer bestimmten Ordnung oder zu allen Ordnungen. Des Weiteren wurde auch gezeigt, dass insbesondere die Säulenbücher die Figurenstütze

<sup>405</sup> LOMAZZO, *Scritte sulle arti*, 1974, S. 360–363.

<sup>406</sup> »Perché i termini hanno grandissima familiarità con gli edifici, facendo l'offizio delle colonne in sostener i pesi o architravi in piedi, et anco collocandosi in altri atti per cui sono di grandissimo ornamento alle opere, sí come fa fede, oltre le molte facciate dipinte in Italia da diversi, quella del palazzo Ducale a Ferrara dipinta dal Dosso e suo fratello di bellissime figure, dove con mirabil arte si vede che i termini sostengono l'architrave, io ne voglio in questo loco fare alquanto di menzione, parlando del modo del comporgli convenienti a gli edifici.« Ebd., S. 360. Von Dosso Dossi erhalten sind die Fresken in der *Camera delle Cariatidi* der Villa Imperiale bei Pesaro (um 1530). Der Bruder Dossis Battista arbeitete auch bei der Dekoration der *Sala delle Cariatidi* in der Villa di Belriguardo in Voghiera bei Ferrara mit (um 1537). Vgl. dazu: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 241–244.

<sup>407</sup> LOMAZZO, *Scritte sulle arti*, 1974, S. 360.

<sup>408</sup> Ebd., S. 360–361; vgl. DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 158–159.

nicht integrieren und daher auch nicht als vollwertigen Ersatz für die Säule auffassen. Im Gegensatz zu den Architekturbüchern nimmt Lomazzo die Proportionen und ihre anthropometrische Herleitung sowie Bedeutung zum Ausgangspunkt für die Zuordnung der Figurenstützen zu den Säulenordnungen. In seinen Ausführungen bestimmt er für jede serlianische Ordnung eine Figurenstütze. Der Tosca ordnet er Termen mit einer kräftigen Körperhaltung der Beine und Arme unter. Die toskanischen figürlichen Stützen sollen nach Lomazzo die Arme eng am Körper halten, um das Gewicht durch das Innere des Körpers zu leiten: »Ma star strette appresso, over aiutar a sostener intorno al capo il peso.«<sup>409</sup> Für die toskanische und die rustikale Ordnung schliesst er Frauen als Figuren aus, da diese zu schwach sind für diese Ordnung. Für die Dorica müssen die Männer weniger rustikal sein und einen Bart tragen. Die Proportionen sollen denen von Herkules entsprechen, die Beine können hingegen auch durch einen Schaft ersetzt werden. Gemäss der Ursprungslegende sieht er für die Ionica Frauen vor, aber auch Krieger, die das Gewicht mit den Armen unterstützend tragen.<sup>410</sup> Für die Korinthia nennt er Jungfrauen gemäss der Erfindungsgeschichte des korinthischen Kapitells.<sup>411</sup> Die letzte Ordnung verbindet er mit der Natur und bestimmt, dass diese mit Blättern, Zweigen sowie Blüten geschmückt sein soll, um ihre Leichtigkeit zu zeigen. Abschliessend stellt er die allgemeine Regel auf, dass die Figuren zu der entsprechenden Bauaufgabe passen müssen, das heisst, eine schwere Last auch nur von robusten und kräftigen Figuren getragen werden könne. Und wie Vasari betont auch Lomazzo, dass insbesondere bei den *Termini* ein grosses Mass an Freiheit (*licentia*) vorhanden ist.<sup>412</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die figürlichen Stützen nicht systematisch in den Architekturbüchern verhandelt werden und dass divergierende Vorgehensweisen erarbeitet werden, um den figürlichen Säulenersatz aufzunehmen. Dabei können zwei Anknüpfungspunkte zur vitruvianischen Architekturtheorie bestimmt werden: erstens die Karyatiden- und Persergeschichte und zweitens die Ursprungsgeschichten der Säulen. Die Untersuchung hat ergeben, dass die vitruvianische Erzählung der Karyatiden und Perser nur in vereinzelten Fällen erzählt wird, und dies nicht zwingend zu einer Aufnahme der figürlichen Stützen führt, wie das Beispiel des Säulenbuchs von John Shute belegt. Ein Grund für die Nichtaufnahme der Figurenstützen in die Säulenlehre liegt am vitruvianischen Verhandlungsort der Karyatiden und Perser ausserhalb der Säulenlehre. Demgegenüber werden die Ursprungslegenden der Säulen im Zusammenhang der

---

<sup>409</sup> LOMAZZO, *Scritte sulle arti*, 1974, S. 361.

<sup>410</sup> Ebd., S. 361–362.

<sup>411</sup> »Queste vergini debbono essere bello, con le braccia ignude et anco parte delle gambe, per dimostrar leggiadria, con un bel cestello in capo, con frutti dentro in segno del capitello.« Ebd., S. 362.

<sup>412</sup> »E perché si fanno anco termini d'alcune altre maniere, essendosi in ciò colot accresciuta la licenza.« Ebd.

Proportionen häufig erwähnt und auch durch Illustrationen verdeutlicht.<sup>413</sup> Die Analogie der Proportionen und der Formen von Säulen zum Menschen führt im Bild dazu, dass der Säulenschaft mit einer Figur ersetzt wird. Die Konsequenz ist, dass im Bild diese Analogie mittels einer figürlichen Stütze illustriert wird, die sich formal kaum von den Figurenstützen unterscheidet. Folglich zeigen sich Verbildlichungen der Ursprungslegenden oder der Charaktere der Säulen wie figürliche Stützen (Abb. 116). Die Analyse der Bilder im Zusammenhang der schriftlichen Erläuterungen hat ferner gezeigt, dass eine anthropomorphe Auffassung der Säulen nicht automatisch zu einer Einbettung der figürlichen Stützen führt, wie zum Beispiel die Manuskripte von Francesco di Giorgio verdeutlichen. Nichtsdestotrotz ist es die Herleitung der Säulen vom Menschen, die zu einer Aufnahme von figürlichen Stützen führt. Allerdings werden diese nicht als eigenständige Säulenart begriffen, sondern sind, mit Serlio formuliert, als figürliche Varianten der Säulen zu verstehen. Eine Ausnahme ist De l'Orme, der sich für die Verwendung von figürlichen Stützen einsetzt und diese als eigenständiger, gleichwertiger Säulenersatz begreift und zudem als Säulenart definiert. Vor diesem Hintergrund sind die Äusserungen Lomazzos und Vasaris interessant. Sie belegen, dass ausserhalb der Säulenlehre die Figurenstützen als vollwertiger Säulenersatz aufgefasst wurden und auch ausserhalb der Architektur als tragendes Stützelement in einem illusionistischen Baugefüge eingesetzt wurden. Insbesondere der Traktat von Lomazzo geht über das hinaus, was die hier besprochenen Architekturbücher erarbeiten. Lomazzo unterstellt die Figurenstützen nämlich den Säulenordnungen und verbindet diese dadurch mit der Säulenlehre. Für die Zuweisung und Charakterisierung behilft er sich der anthropomorphen Auffassung der Säule. Vor Lomazzo hat Sambin die figürliche Stütze systematisch den Säulenordnungen unterworfen. Folglich ist das *Œuvre de la diversité des termes* das früheste Architekturbuch, das für alle Säulenordnungen figürliche Stützen präsentiert. Nach welchem Prinzip Sambin dabei vorgegangen ist, wird in Kapitel 3.2.1 analysiert.

Darüber hinaus hat die Analyse der Architekturbücher ergeben, dass die Figurenstützen insbesondere im Bild vermittelt, aber auch theoretisch erfasst wurden, ohne dass es zu einer schriftlichen Fixierung kam. Die Holzschnitte und Radierungen dokumentieren nicht nur die formale und ikonografische Variationsbreite von figürlichen Stützen, sondern auch, dass sie oft und für verschiedene Entwurfsvorschlage eingesetzt wurden. Dies bedeutet, dass die Figurenstütze in besonderem Masse im Bild entwickelt wurde. Dies wirft die Frage nach der Bedeutung der Grafiksammlungen für die Verbreitung und Bestimmung der Figurenstütze auf, der im nächsten Kapitel nachgegangen wird.

---

<sup>413</sup> Mehr dazu in Kapitel 3.2.2.2.



## 2.5 Figürliche Stützen in der Renaissance

Die Analyse der Figurenstützen in den Vitruv-Ausgaben und -Übersetzungen sowie in den Architekturbüchern des 16. Jahrhunderts hat ergeben, dass dieses Architekturelement hauptsächlich im Bild vermittelt und erfunden wurde. Weiter wurde festgestellt, dass die Karyatiden und Perser ausserhalb der Vitruv-Ausgaben kaum diskutiert wurden und insbesondere keine Aufnahme in die Säulenlehre fanden. Die Architekturbücher dokumentieren vor allem in den Illustrationen einen vielfältigen Einsatz der figürlichen Stützen, jene allerdings meist die Erfindungsgeschichten der Säulen verbildlichen und die Figurenstütze nicht als eigenständige Säulenart oder Architekturelement verstehen. Dessen ungeachtet vervielfachen sich die bildlichen figürlichen Stützen in den Architekturbüchern. Sie werden unkommentiert in die Entwürfe von Ausstattungselementen oder Fassaden als Säulenersatz eingesetzt. Überdies wurde am Beispiel der deutschen und französischen Vitruv-Übersetzung aufgezeigt, dass Einblattdrucke als Vorlage für die Illustrationen dienten. Welche Bildtradition wird in den Grafiksammlungen und auf Einblattdrucken entwickelt? Welchen Anteil haben sie an der Bestimmung der Figurenstütze? Und welche Darstellungsweisen werden gewählt, um die Funktion der figürlichen Stütze als Architekturelement zu zeigen?

Im Hinblick auf die bildliche Erfindung der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin wird im folgenden Kapitel diesen Fragen nachgegangen. Die nachstehenden Überlegungen zur Bildtradition dienen in erster Linie als Grundlage für die Analyse der Vorbilder Sambins.

Hierzu werden als Erstes die am häufigsten rezipierten Einblattdrucke und Grafiksammlungen mit Figurenstützen betrachtet. Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf solche Dokumente, welche die Figurenstütze ins Zentrum stellen und als Hauptgegenstand zeigen. Auf Figurenstützen in Rahmenarchitekturen oder als Teil einer grösseren erzählenden Bildkomposition kann hier nicht eingegangen werden. Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf den zwei Grafiksammlungen mit Karyatiden von Hans Vredeman de Vries und Jacques Androuet du Cerceau, die allgemein als Vorläufer von Sambins Buch gelten.<sup>414</sup>

Im abschliessenden Kapitel werden die Ergebnisse der bildlichen und schriftlichen Erfassung der figürlichen Stütze zusammengefasst und versucht, die Figurenstütze theoretisch zu skizzieren sowie ihre Eigenschaften zu ermitteln. Hierbei wird das Augenmerk auf die gattungsspezifischen Merkmale zwischen Architektur und Skulptur gelegt und ausgewertet, wie die architektonische Stützfunktion gezeigt wird.

---

<sup>414</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 243; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 146; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3; IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 83 Anm. 85; BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 16; THIRION, *Hugues Sambin et le mobilier de son temps*, 1989, S. 32; *Ornament and Architecture*, 1980, S. 88–89.

## 2.5.1 Einblattdrucke und Grafiksammlungen

### 2.5.1.1 Italienische und französische Druckgrafik

Die sogenannte Karyatidenfassade von Marcantonio Raimondi (Abb. 120) wurde bereits in Kapitel 2.3.6 bei der Untersuchung der Vitruv-Übersetzung von Walter Hermann Ryff erwähnt. In diesem Zusammenhang wurde gezeigt, dass Peter Flötner für einzelne Holzschnitte (Abb. 81, 84 und 89) zur Karyatiden- und Perserpassage Teile des Kupferstichs von Raimondi kopierte. Ausserdem diente die Fassade auch als Vorbild für die Karyatiden- und Perserillustration in der französischen Ausgabe des Jean Martin (Abb. 78 und 79).<sup>415</sup> Eine Vorlage für Raimondis Kupferstich, der zwischen 1516 und 1519 gestochen wurde, ist nicht bekannt, jedoch dürfte er im Umfeld von Raffael entstanden sein.<sup>416</sup> Wie Flavia Dietrich-England dargelegt hat, steht der Stich in Zusammenhang mit den Vitruv-Studien Raffaels und dessen Ausmalung der Sockelzone der *Stanza di Eliodoro* im Vatikan.<sup>417</sup> Die Karyatiden in den Sockelzonen in der Stanzen sind ein Beispiel dafür, dass sich Raffael und sein weiterer Umkreis intensiv mit den antiken figürlichen Stützen auseinandergesetzt haben. Die gemalten Karyatiden sind in eine Scheinarchitektur eingebunden und belegen, wie die Untersuchung von Dietrich-England zeigt, die Adaption und Umdeutung von antiken Vorbildern.<sup>418</sup> Die Stützfiguren der *Stanza di Eliodoro* wurden durch Stiche der Raimondi-Schule und durch Zeichnungen von Girolamo da Carpi verbreitet und auf diese Weise unabhängig von ihrem Kontext und ihrer semantischen Bedeutung wahrgenommen.<sup>419</sup>

Der Kupferstich von Raimondi (Abb. 120) ist besonders auffallend, weil er nicht einzelne Figurenstützen dargestellt, sondern sie in einer zweistöckigen Fassadenarchitektur als tragende Elemente zeigt. Im Untergeschoss stützen vier kolossale Perserfiguren vor einer Wand einen dorischen Architrav mit Triglyphen und Mutuli. In der Mitte der Wand ist ein Tor eingelassen, in dem zwei Figuren miteinander diskutieren und die Monumentalität der Perser herausstreichen. Über dem Architrav beginnt das Obergeschoss, in dem vier Karyatiden mit einem ionischen Kapitell stehen. In der Mitte der vier Frauen in der Achse des Tores ist ein übergrosser Kopf einer Karyatide mit einem Abakus und Eierstab eingefügt. Die Fassade schliesst mit einem ionischen Drei-Faszien-Epistyl und einem ausladenden Gesims ab. Den Persern im unteren Stockwerk teilt Raimondi die Dorica zu und den Frauen im

<sup>415</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.3.5.

<sup>416</sup> DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 84. Vgl. auch: OBERHUBER, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, 1978, S. 221 (2. Bd.); DU BOIS-REYMOND, *Die römischen Antikenstiche Marcantonio Raimondis*, 1978, S. 167–169; SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1055–1056.

<sup>417</sup> DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 84.

<sup>418</sup> Ebd., S. 250–251.

<sup>419</sup> Ebd., S. 231–232. Als Beleg für die Verbreitung der Karyatiden der Stanzen können unter anderem die Stiche von Cornelis Bos angeführt werden. Vgl. dazu: SCHÉLE, *Cornelis Bos*, 1965, S. 144–149. Eine Zeichnung von Girolamo da Carpi wird im Cabinet des Dessins des Louvre aufbewahrt (INV 10524, recto).

oberen Stockwerk die Ionica, was den *genera* der Säulenarten bei Vitruv entspricht.<sup>420</sup> Alle Figuren stehen aufrecht auf einer dünnen Platte, indessen sind einzelne in einer leichten Ponderation dargestellt. Die Perser tragen lange Tuniken und darüber ein Pallium, das mit einer Schnalle auf der linken Schulter zusammengehalten wird. Ihre Körperpose und Armhaltung variiert leicht. Die Perser sind vielleicht von den antiken Barbarenstatuen inspiriert, die während der Renaissance im Palazzo Cesi aufbewahrt wurden und sich heute in den kapitolinischen Museen in Rom (Abb. 67) befinden.<sup>421</sup> Die Karyatiden sind alle in einen gleichen Chiton gekleidet, der unter der Brust gegürtet ist. Sie tragen lange Haarzöpfe und nehmen damit die Haartracht des Karyatidenkopfes in ihrer Mitte auf. Die Arme der Frauen sind an den Körper angelegt und die Hände raffen den Chiton. Die Körperhaltung und die Haartracht erinnern an die antiken Kopien der Erechtheionkoren des Augustusforums, die im 16. Jahrhundert gefunden wurden und in der Kirche San Basilio aufgestellt waren. Eine der heute verschollenen Figurenstützen ist in einer Zeichnung von Giovannantonio Dosio (Abb. 68) festgehalten.<sup>422</sup> Der kolossale Kopf in der Mitte geht wohl ebenfalls auf ein heute verschollenes antikes Artefakt zurück. Das geflochtene Tragpolster, der Astragal und der Abakus sind identisch mit einem Karyatidenkopf in einer Zeichnung von Giuliano da Sangallo (Abb. 70).<sup>423</sup>

Im Vergleich zu den Vitruv-Illustrationen ordnet Raimondi die Perser und Karyatiden auf eine neue Weise an. Er fasst die männlichen und weiblichen Figurenstützen in einer monumentalen Architektur zusammen, dabei dienen die zwei Männer im Tor des Untergeschosses als Grössenangabe. Die Karyatiden und Perser stehen in der vordersten Ebene und sind durch den Schattenfall und den dunklen Hintergrund deutlich von der Wand abgehoben. Ausserdem überschneiden die zwei mittleren Perser leicht den Torrahmen, wodurch die Tiefe der Portikus betont wird. Die Frauen und Männer sind als tektonisch tragende Stützen in das architektonische Gefüge eingebettet, wobei sie das Tragen nicht durch visuelle Gesten oder eine gedrückte Körperhaltung zeigen.

Die Extrakte des Kupferstiches von Raimondi in der Vitruv-Ausgabe von Ryff (Abb. 81, 84 und 90) belegen nicht nur die Verbreitung des Stiches, sondern auch, dass die Fassade mit der Vitruv-Erzählung der Karyatiden und Perser (I. 1, 5–6) verbunden wurde. Zu welchem Zweck Raimondi die Fassade gestochen hat, ist nicht bekannt. Die Forschung geht allerdings davon aus, dass die Erfindung in direktem Zusammenhang mit den Vitruv-Studien Raffaels steht.<sup>424</sup> Der Stich spiegelt eindrücklich die Schwierigkeiten der Architekturgelehrten des 16. Jahrhunderts wider,

<sup>420</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–173 (IV. 1, 7–8).

<sup>421</sup> Die Köpfe der Statuen wurden zwischen 1532 und 1535 ergänzt. Vgl. dazu: SCHNEIDER, *Bunte Barbaren*, 1986, S. 213, S. 213.

<sup>422</sup> Federzeichnung im Codex Berolinensis, Fol. 79r, vgl. SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionkoren*, 1973, S. 44–45 und Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

<sup>423</sup> Codex Barberiano 4424, Fol. 12v. Zu den Zeichnungen der antiken Fragmente siehe Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

<sup>424</sup> DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 80; vgl. DU BOIS-REYMOND, *Die römischen Antikenstiche Marcantonio Raimondis*, 1978, S. 169; ROWLAND, *Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*, 1994, S. 103.

die versuchten, die antiken Artefakte mit den Aussagen Vitruvs zu harmonisieren.<sup>425</sup> Für die Karyatiden- und Perserportikus stellte sich die Schwierigkeit gleich doppelt, denn es waren keine antiken Karyatiden oder Perser in Italien erhalten, die in eine Architektur eingebunden waren. Wie oben bereits dargelegt wurde, waren die Illustratoren der Vitruv-Ausgaben aus diesem Grund fast vollständig auf die Interpretation der vitruvianischen Textstelle angewiesen. Das Resultat sind sehr unterschiedliche Visualisierungen der Portikus, bei denen die antiken Funde kaum beachtet wurden, wie in Kapitel 2.3 dargelegt wurde. Der Raimondi-Stich verbindet beide Aspekte miteinander: Er integriert archäologische Funde und interpretiert gleichzeitig die Karyatiden- und Perserpassage von Vitruv.<sup>426</sup> Aus den zwei bei Vitruv getrennten Portikus und den antiken Vorbildern entstand eine Synthese, wobei beide Quellen (Vitruv und Artefakte) umgedeutet wurden. Beispielsweise tragen die Karyatiden im Stich ein ionisches Kapitell, was weder auf die Artefakte noch auf Vitruv zurückgeht. Dementsprechend stützen die Frauen auch ein ionisches Gebälk und nicht Kragsteine und ein Kranzgesims, wie von Vitruv beschrieben. Der vitruvianische Text diente demnach als »Katalysator der Rekonstruktion«<sup>427</sup>, wie dies Schweizer formuliert hat.

Den Bekanntheitsgrad von antiken Figurenstützen belegt auch eine Radierung, die Antonio Fantuzzi zugeschrieben wird. Fantuzzi gehört zur Schule von Fontainebleau und hat bei der Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau unter Francesco Primaticcio mitgearbeitet.<sup>428</sup> Er hat unter anderem die Galerie Franz 1. in Radierungen festgehalten. Der hier zu besprechende Einblattdruck (Abb. 121) ist nicht signiert und wird zwischen 1542 und 1543 datiert.<sup>429</sup> Das Blatt zeigt links einen Mann und rechts eine Frau, die gemeinsam in einer rechteckigen Nische stehen. Der Mann trägt ein kurzes, gegürtetes Gewand, über dem er ein Pallium drapiert hat, das auf der Schulter mit einer Schnalle befestigt ist. Seine Hosen sind an den Fussfesseln zusammengebunden. Er steht in einer Ponderation und nimmt seine Arme vor den Körper. Er ist bärtig und trägt auf dem Kopf eine phrygische Mütze. Als Vorlage für die männliche Figur kommt die gleiche Barbarenskulptur (Abb. 67) infrage wie für den Stich von Raimondi. Jedoch weist die phrygische Mütze bei Fantuzzi auch auf die Dakerfiguren (Abb. 64) der Farnese-Sammlung<sup>430</sup> hin. Die Frau trägt ein bodenlanges Kleid und darüber ein kürzeres Obergewand, das sie unterhalb der Brust gegürtet hat. Das Kopftuch zieht sie mit den Händen seitlich nach vorne.

<sup>425</sup> Mehr dazu: LEMERLE u. a., *L'architecture antique entre Humanisme et Lumières*, 2010, S. 6; FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 104; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 145; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 15–33.

<sup>426</sup> Vgl. auch: SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1055–1056.

<sup>427</sup> Ebd., S. 1056.

<sup>428</sup> Zu Fantuzzi siehe: GRAMACCINI und MEIER, *Die Kunst der Interpretation*, 2009, S. 84–85; ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969, S. 19–21.

<sup>429</sup> Die Radierung wird von Zerner erstmals Fantuzzi zugeschrieben: ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969, S. 38.

<sup>430</sup> Zu den sogenannten Farnese-Gefangenen siehe: Kapitel 2.3.

Unter dem dünnen Kleid ist der Bauchnabel deutlich sichtbar.<sup>431</sup> Sie trägt die typischen Zöpfe, die auch der kolossale Karyatidenkopf im Kupferstich von Raimondi aufweist.

Die Radierung kopiert zwei gemalte figürliche Stützen im Palazzo della Valle in Rom, die zwischen 1525 und 1535 entstanden sind.<sup>432</sup> Die Gestaltung im Salon des Palazzo orientiert sich nach Dietrich-England an der Sockelzone der *Stanza di Eliodoro*.<sup>433</sup> Im Gegensatz zu den Figuren in der Radierung stehen die gemalten Figuren vor einem ebenfalls gemalten Pilaster.<sup>434</sup> Obwohl letztere dadurch mit der illusionistischen Architektur verbunden sind, sind sie nicht als stützendes Element gezeigt. Nicht die Figuren tragen das Gebälk, sondern die Pilaster übernehmen visuell die tektonische Funktion des Stützens.<sup>435</sup> Sowohl in der Radierung wie auch in der gemalten Dekoration sind die Figuren also nicht als Stützensersatz verstanden und zeigen auch nicht durch ein Kapitell oder einen visuellen Tragegestus eine Stützfunktion. Gegenüber der Wandmalerei im Palazzo della Valle sind in der Radierung von Fantuzzi die Frau und der Mann visuell nicht mit der Architektur verbunden, sondern sie stehen in einer Nische, die über den Köpfen mit einem Balken abgeschlossen ist. Durch das ausgeprägte Licht-Schatten-Spiel der Gewandfalten und durch die Schlagschatten sind ihre Körper raumgreifend dargestellt, wodurch die Tiefe der Nische betont wird. Jedoch sind sie nicht als ein tektonisches Element in die Nische eingefügt. Meines Erachtens sind sie daher nicht als Karyatiden und Perser zu bezeichnen, da sie nicht als Architekturelement gezeigt werden.<sup>436</sup>

Aus der Schule von Marcantonio Raimondi stammt eine Serie von vier Blättern mit je zwei Termen oder Hermen: Nicht alle Figuren sind als Stützen gekennzeichnet.<sup>437</sup> Die Serie wird Agostino dei Musi, gen. Veneziano zugeschrieben und ist in verschiedenen Zuständen erhalten, ausserdem wurde die Serie öfters kopiert.<sup>438</sup> Die Blätter sind mit dem Monogramm AV und der Jahreszahl 1536 versehen. Das erste Blatt (Abb. 122), entsprechend der Reihenfolge bei Bartsch (301), hebt sich durch eine Inschrift von den anderen Blättern ab. Auf dem Sockel der zwei Hermen steht: »SIC ROMÆ IN IMPLVVIO EX MARMORE SCULP M DXXXVI A V«. Es handelt sich bei diesem Blatt vielleicht um das Titelblatt der Serie. Laut der Inschrift würden die Figuren antike Vorbilder abbilden, jedoch verbindet die Forschung die

<sup>431</sup> Ein Merkmal, das auch bei Sambin oft vorkommt.

<sup>432</sup> DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 235–237. Zerner führt den Stich auf eine unbekannt Zeichnung von Giulio Romano zurück: ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969, S. 38.

<sup>433</sup> Der Urheber der Dekoration ist nicht gesichert. In neuester Zeit wurde Perino del Vaga vorgeschlagen. Vgl. dazu: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 236.

<sup>434</sup> Abgebildet bei: Ebd., S. 416 Tafel XXXIV und XXXV.

<sup>435</sup> Nach Dietrich-England werden sie in der Forschung als »pseudo-cariatidi« bezeichnet: Ebd., S. 236.

<sup>436</sup> Zerner bezeichnet die Frau als Karyatide: ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969, S. 38.

<sup>437</sup> Zum Unterschied zwischen Herme und Terme siehe Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit.

<sup>438</sup> OBERHUBER, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, 1978; DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 160–162.

Stiche mit keinen antiken Artefakten.<sup>439</sup> Ergänzend ist festzuhalten, dass für das erste Blatt mit den Hermen des Herkules antike Skulpturen als Inspirationsquelle infrage kämen, wie verschiedene Zeichnungen von antiken Hermen belegen, unter anderem im Codex Coburgensis Nr. 147 A.<sup>440</sup> Das erste Blatt der Serie von Agostino Veneziano zeigt zwei männliche Hermen mit einem kubischen, sich nach unten verjüngenden Schaft. Sie stehen beide auf einer schmalen Platte, die auf einem Sockel liegt, und wenden sich leicht voneinander ab. Am oberen Rand wird die Radierung mit einem Balken begrenzt, sodass die zwei Hermen in einer Nische stehen, wobei die Köpfe den Balken leicht überschneiden. Die zwei Männer sind in Löwenfelle gekleidet und der rechte hält eine Keule in seiner rechten Hand, wodurch sie als Herkulesse zu erkennen sind. Beide tragen einen Bart und lockiges Haar. Der linke Herkules hat das Fell über den Kopf gezogen und knotet es vor der Brust mit zwei Tatzen zusammen, darunter kommt der nackte, muskulöse Oberkörper zum Vorschein. Nach dem Typus der Herme ist sein Phallus in der Mitte des Schaftes sichtbar. Der armlose Oberkörper geht fließend in den Schaft über. Das rechte Pendant trägt das Löwenfell als Umhang über die Schultern. Der Löwenkopf hält vor der Brust das Fell zusammen. Bis auf den rechten Arm verhüllt der Umhang den Körper vollständig.

Auf dem zweiten Blatt (Bartsch 302) (Abb. 133) sind zwei weibliche Termen zu sehen. Die linke trägt auf dem Kopf ein mehrfach profiliertes rundes Polster und darüber einen Abakus, auf welchem ein Gebälk lastet. Die rechte Terme trägt einen geflochtenen Korb mit Weinblättern auf dem Kopf. Vielleicht ist dies eine Anspielung auf die Ursprungslegende des korinthischen Kapitells? Zumindest erinnert der Korb an die Kanephoren, die oft als figürliche Stützen gedeutet wurden.<sup>441</sup> Beide Frauen sind in einen schmalen, sich verjüngenden Schaft gepresst. Bei der linken Terme beginnt der Schaft direkt unter der Brust, im Gegensatz zur rechten, bei welcher der Schaft ab der Hüfte einsetzt und ihre Füße frei lässt. Die linke Frau ist mit einem nackten Oberkörper dargestellt, wobei ihre Arme in kubischen Stümpfen enden. Um diese ist ein Tuch gewickelt, das in der Achse der Figur den Übergang zwischen Körper und Schaft verdeckt. Die Figur rechts ist in einen Umhang gehüllt, der über die Schultern fällt und vorne kurz über der Brust

<sup>439</sup> DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 161; OBERHUBER, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, 1978, S. 296–303 (1. Bd.). Eine ähnliche Inschrift verwendete Agostino Veneziano in einem Stich, um eine Vase als antik zu kennzeichnen. Dabei handelt es sich um eine erfundene antikische Vase: vgl. VIJJOEN, *Prints and False Antiquities in the Age of Raphael*, 2004, S. 244.

<sup>440</sup> Das Vorbild für die Zeichnung im Codex Coburgensis ist heute verschollen: Censusedatenbank ID 157465 (www.census.de. Zuletzt geprüft am: 10.04.2015). Vgl. DAVIS, *Zum Codex Coburgensis*, 1989, S. 185–187. Hermen wurden in der Renaissance auch in der Innendekoration als Gliederungselement verwendet, beispielsweise im Terrakottafries der Loggia in der Villa Medici in Poggio a Caiano bei Prato. Dort findet sich ebenfalls eine Herkulesherme. Zu den frühen Beispielen der Verwendung von Hermen und Termen in Italien siehe: ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 211–215. Zur Rezeption der Figurenstütze in der italienischen Wandmalerei siehe: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 234–246.

<sup>441</sup> Vergleiche zu den Kanephoren Kapitel 2.2.1.

aufhört. Auf der Höhe der Hüfte ist der Umhang nach vorne gezogen und wird von einer Hand festgehalten. In der anderen Hand hält die Frau einen runden hohlen Gegenstand in der Hand: wohl eine Halterung für eine Fackel.<sup>442</sup> Beide weiblichen Termen sind streng frontal ausgerichtet und als Kontrastfiguren inszeniert. Bei der linken sind die anthropomorphen Elemente stark zurückgenommen, sodass ihr Charakter als tragende Stütze hervorgehoben ist. Dagegen sind bei der rechten Terme nicht nur der Oberkörper und die Arme voll ausgebildet, sondern auch die Füße, wodurch die anthropomorphe Seite betont ist.

Auf dem dritten Blatt (Abb. 124) (Bartsch 303) sind zwei männliche, bärtige Termen abgebildet. Die linke besitzt ein rundes Tragpolster und einen Abakus, wodurch sie als Stütze gekennzeichnet ist. Bei der rechten Terme lastet ein Balken auf dem Kopf. Der menschliche Oberkörper der linken Figur wächst aus einem Baumstamm, und zwar auf die Art und Weise, dass die Maserung des Baumes in die Muskelzeichnung übergeht.<sup>443</sup> Möglicherweise erinnert der Baumstamm an die Herleitung der Säule aus einem Baum, wie dies Vitruv in seinen *De architectura libri decem* beschreibt.<sup>444</sup> Die armlose Terme wendet sich dem rechten Pendant zu. Dieses hat einen für die Herme typischen kubischen Schaft und darüber ab der Hüfte einen nackten Oberkörper. Allerdings fehlt das Phallussymbol. Der bärtige Mann verschränkt die Arme vor der Brust und blickt streng frontal aus dem Bild heraus. Der Kopf ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt, der den aufliegenden Balken überschneidet. In der *Stanza dell'Incendio* hat Giulio Romano in der Sockelzone ganz ähnliche Termen gemalt. Unter dem Bildfeld mit der Krönung Karls des Grossen durch Leo III. ist auch eine Terme mit verschränkten Armen eingefügt.<sup>445</sup>

Das letzte Blatt (Abb. 125) (Bartsch 304) zeigt links eine Terme in Seitenansicht, die zur rechten Terme ausgerichtet ist, die frontal wiedergegeben ist. Beide Termen tragen auf ihren Köpfen einen schmalen Balken. Demgegenüber steht nur die linke Terme mit einem Fuss, der von der Seite sichtbar ist, auf einer schmalen Platte. Die Beine dieses Mannes stecken in einem engen Korsett aus schuppenartig angeordneten rechteckigen Formen. Diese werden an der Fussfessel mit einem Ring zusammengehalten. Die Schuppen reichen bis zum Gesäss des muskulösen männlichen Körpers. Durch die leichte Drehung des Oberkörpers, die aus der Armstellung resultiert, ist teilweise der Rücken der Terme sichtbar.<sup>446</sup> Der vordere Armstumpf zeigt nach rechts, der hintere Arm hingegen nach links, sodass der Oberkörper leicht nach hinten gedreht ist. Der Kopf ist im Profil dargestellt und

<sup>442</sup> Zur Deutung dieses Gegenstandes siehe: Ebd., S. 162.

<sup>443</sup> Dietrich-England nennt als Vorbild einen verschollenen Teppich mit der Darstellung des Triumphs des Herkules. Der Teppich wurde für Papst Leo X. von Giovanni Francesco Penni und Giovanni da Udine entworfen: Ebd.

<sup>444</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 78–79 (II. I, 1). Alberti nimmt die Baumsäule als älteste Stütze wieder auf: ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, 2005, S. 52 (I. 19).

<sup>445</sup> Zur Sockelzone vgl. DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 223–226. Dietrich-England zieht allerdings die Verbindung zum Stich von Agostino Veneziano nicht.

<sup>446</sup> In der Sockelzone der *Stanza dell'Incendio* hat Giulio Romano unter der Schlacht von Ostia eine Terme gemalt, die eine ähnliche Drehung des Oberkörpers zeigt, allerdings hat diese Terme beide Arme.

stösst direkt an den Balken. Der Schaft der rechten Terme ist ein dicker Baumstamm, der sich im Gegensatz zur Baumterme des vorherigen Blattes nicht nach unten verjüngt, sondern breiter wird. Der Baumstamm steht direkt auf dem Blattrand des Kupferstiches ohne eingefügte Platte. Der Oberkörper des Mannes ist in einen dicken Mantel gehüllt, der von der rechten Schulter lose herunterfällt. Aus dem Mantel schaut ein bärtiger Kopf heraus, der einen Turban trägt. Der Turban ersetzt das Polster zwischen dem Kopf und dem lastenden Gebälk.<sup>447</sup> Dieses Blatt hat Flötner für den Termenüberblick in der Vitruv-Ausgabe (Abb. 83) von Hermann Walter Ryff wiederverwertet.<sup>448</sup>

Die vier Kupferstiche zeigen Hermen- und Termenpaare mit unterschiedlichen Motiven und Themen. Gemeinsam ist allen Blättern, dass die linke Figur jeweils ohne Arme dargestellt ist, und dass alle über einen Schaft verfügen, der in zwei Fällen als Baumstamm gestaltet ist und einmal als Schuppenkorsett die Beine bedeckt. Der Kontrast zwischen Mensch und Natur, zwischen organischen und anorganischen Werkstoffen ist in unterschiedlicher Schärfe inszeniert und stellt den halbantropomorphen Charakter der Hermen ins Zentrum. Diese leben vom Gegensatz zwischen dem menschlichen Oberkörper und dem am Ort verhafteten Schaft, also zwischen Naturform und Kunstform, wie dies Forssman beschreibt,<sup>449</sup> wobei bei den Baumstamm-Termen die Kunstform in eine Naturform verwandelt wird, sodass der Kontrast zwischen menschlicher und natürlicher Form vorherrscht.

Obwohl alle Termen mittels eines Balkens am oberen Blattrand oder mittels eines Abakus in eine rudimentäre Architektur eingeklemmt sind, sind nur zwei Figuren zusätzlich durch ein Kapitell als Säulenersatz gekennzeichnet. Insbesondere die zwei Herkuleshermen des ersten Blattes, die mit dem Kopf den Balken überragen, sind nicht als stützender Teil der Architektur gezeigt. Weiter wird die Aufgabe der Figuren, zu tragen, bei keinem Beispiel durch mitstützende Arme oder durch einen gebeugten Oberkörper visuell unterstützt. Gleichwohl sind die Figuren ohne Bewegung gezeigt. Sie verharren statisch an ihrem Ort, was zusätzlich durch die Baumstämme oder die eingeschnürten Beine im Schaft verbildlicht wird. Daraus ist zu schliessen, dass nur durch die kontinuierliche Betrachtung der Blätter die zwei Herkuleshermen des ersten Blattes als Figurenstützen aufgefasst werden können.

Die Termen auf allen vier Kupferstichen heben sich deutlich vom schraffierten Hintergrund ab und treten dadurch plastisch hervor. Pro Blatt sind die zwei Termen entweder durch eine andere Ausrichtung der Schraffur oder durch die Andeutung

<sup>447</sup> Eine ähnliche Terme ist auf einer Zeichnung der Fassade des Palazzo Gaddi (später Cesi) in Rom eines unbekanntenen Künstlers zu sehen, und zwar im zweiten Geschoss am linken Rand. Die Wandmalerei ist heute nicht mehr erhalten und wird Polidoro Caldara da Caravaggio zugeschrieben. Die Zeichnung wird in der Albertina in Wien aufbewahrt (Inv. 15462): Achim GNANN, *Anonym, Kopie nach der Fassadendekoration des Palazzo Gaddi in Rom (später Palazzo Cesi)*, Inv. 15462, Katalogtext 1999, in: Sammlungen Online, <http://sammlungenonline.albertina.at>. Zuletzt geprüft am: 01.05.2015; Vgl. auch: ZAMPETTI, *I pittori bergamaschi*, 1976, S. 333; DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 235.

<sup>448</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.3.6 dieser Arbeit.

<sup>449</sup> FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 140–141.



eines Eckens voneinander getrennt. Überdies sind sie als Gegenstand in Nahaussicht dargestellt, das heißt, dass ein architektonischer Kontext ausgeblendet ist. Daraus folgt, dass die Darstellungsweise die Eigenschaft der Herme, der Gegensatz zwischen menschlicher und abstrakter Form, in den Vordergrund rückt und nicht die architektonische Funktion als Stützenersatz. Die figürlichen Stützen werden dadurch weniger als Architekturelement wahrgenommen als vielmehr als Skulptur. Obwohl Flötner die zwei Termen des letzten Blattes (Abb. 125) in die Vitruvius-Deutsch-Illustration der Karyatiden- und Persergeschichte einfügt (Abb. 83), ist die Verbindung zu den Karyatiden und Persern aus heutiger Sicht nicht offensichtlich. In den Kupferstichen von Agostino Veneziano deutet nichts darauf hin, dass die Termen durch die Auseinandersetzung mit der Vitruv-Passage erfunden wurden. Desgleichen sind die Termen auch nicht von der anthropomorphen Form der Säule oder den Ursprungsgeschichten hergeleitet. Sie zeigen vielmehr eine eigenständige Entwicklung, die wohl von antiken Hermenskulpturen ausgeht. Bereits in der Antike wurden Hermenstatuen als gliedernder und illusionistisch-tragender Stützenersatz verwendet.<sup>450</sup> Tradiert worden ist diese Art der Stützen wohl hauptsächlich in der kleinformatigen Kunst als Pilaster an Sarkophagen oder auch in der Grotteskenmalerei.<sup>451</sup> Für die Fragestellung, ob Grafiken mit figürlichen Stützen als Vorläufer des *Ceuvre de la diversité des termes* verstanden werden können, ist von Bedeutung, dass es verschiedene Herleitungen und Assimilationen der Figurenstütze gab, die sich im sechzehnten Jahrhundert vermischten. Das Beispiel der Vitruv-Ausgabe von Hermann Ryff belegt, dass auch die Termen von Agostino Veneziano als Säulenersatz verstanden und auf die Karyatiden- und Perserportikus von Vitruv bezogen wurden.

Von Giulio Bonasone ist ein Kupferstich (um 1530–1550) mit zwei Hermen (Abb. 126) erhalten, die Ähnlichkeiten mit den Termen Agostino Venezianos aufweisen. Auf dem Blatt von Bonasone ist links eine weibliche Herme dargestellt, die vom Schaft bis zu den Schultern fast vollständig mit der rechten weiblichen Terme des zweiten Blattes (Abb. 123) (Bartsch 302) von Agostino Veneziano übereinstimmt. Der Schaftfuß und der Kopf gestaltet Bonasone jedoch anders. Massari gibt an, dass Bonasones Stich ein Werk von Polidoro Caldara da Caravaggio kopiert, ohne jedoch auf eine bestimmte Vorlage zu verweisen.<sup>452</sup> Die männliche Herme auf dem gleichen Blatt zeigt Herkules mit einer Keule und einem Löwenfellumhang. Auch dies erinnert an die Herkulesherme von Agostino Veneziano (Abb. 122), allerdings sind die Unterschiede hier markanter: Der Herkules von Bonasone stützt die Keule auf dem Boden ab, der Umhang ist über der Brust geknotet und der Löwenkopf liegt auf der rechten Schulter. Ein Baumstamm bildet den Schaft der Herkulesherme, wie dies auch Agostino Veneziano verwendet, wenn

<sup>450</sup> SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 135–137.

<sup>451</sup> Vgl. ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 1991, S. 211.

<sup>452</sup> MASSARI, *Giulio Bonasone*, 1983, S. 69. Die Annahme von Massari basiert auf einer Verbindung zum Werk von Polidoro da Caldara, die für einen zweiten Stich von Bonasone belegt ist. Der zweite Stich wird unten behandelt.

auch nicht bei den Herkuleshermen. Die zwei Hermen zeigt Bonasone frei stehend vor einer schraffierten Wand ohne Balken über den beiden Köpfen. Die Frau wird als Deianira identifiziert, die von Herkules vor dem Kentauren Nassus gerettet wird.<sup>453</sup>

Zu diesem Stich gehört ein weiterer mit zwei Hermen (Abb. 127), die jedoch nicht an die Termen Agostino Venezianos erinnern. Auf dem Blatt ist links eine weibliche Herme von der Seite dargestellt, die ihren Kopf dem Betrachter zuwendet. Ihre rechte Schulter ist unbekleidet, während ein Mantel lose von der hinteren Schulter hinunterfällt. Als Vorlage diente Bonasone eine Zeichnung, die Polidoro da Caravaggio zugeschrieben wird.<sup>454</sup> Rechts von ihr ist eine männliche Herme frontal dargestellt. Sie trägt eine Rüstung, an der auf den Schultern ein Umhang befestigt ist. Dieser wird auf der Höhe des Übergangs zwischen Schaft und menschlichem Oberkörper vor den Körper gezogen und mittig geknotet. Der Mann ist bärtig und trägt einen Kranz aus Weinblättern auf dem Kopf. Die beiden Hermen werden als Silvanus, Gott des Waldes, und als eine Nymphe identifiziert. Wie das zuvor besprochene Beispiel von Bonasone (Abb. 126) sind auch in diesem Kupferstich die zwei Hermen nicht in eine Architektur eingebunden, sondern werden als frei stehende Skulpturen in der Tradition der Herme gezeigt.

Von Bonasone ist eine Serie mit sechs Kupferstichen erhalten, die jeweils eine männliche Figurenstütze in einer Nische zeigt (Abb. 128 und 129). Die zweite Figur nach der Zählung bei Bartsch<sup>455</sup> ist auf dem Sockel mit der Zahl 1548 datiert. Die Blätter stellen ganzfigürliche Männer dar, die auf einer Plinthe stehen und auf dem Kopf ein Kapitell oder einen Balken tragen. Der Mann des vierten Blattes (Abb. 129) trägt ein ionisches Kapitell, während die anderen Kapitelle nicht eindeutig einer Säulenordnung zuweisbar sind. Alle Männer sind in weite Mäntel und Umhänge gehüllt und stehen lotrecht unter dem Kapitell. Sie visualisieren das Tragen allerdings nicht mit einer Geste. Ferner sind die Männer nicht durch Attribute gekennzeichnet, sie weisen aber unterschiedliche Gesichtstypen und Lebensalter sowie verschiedene Körperhaltungen auf. Die Kupferstiche kopieren wahrscheinlich eine Fassadendekoration von Polidoro da Caravaggio, wie Zeichnungen im Louvre nahelegen.<sup>456</sup>

<sup>453</sup> Ebd., S. 69–70.

<sup>454</sup> Die Zeichnung wird in Paris im Cabinet des Dessins Inv. Nr. 6088 des Louvre aufbewahrt. Vgl. Ebd.

<sup>455</sup> ARCHER, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, 1995.

<sup>456</sup> Drei Zeichnungen nach einer Vorlage von Polidoro da Caravaggio zeigen drei männliche Figurenstützen: Paris Cabinet des Dessins Louvre Inv. Nr. 6083, 6203 und 6239. Nach Massari könnte die Fassadenmalerei des Palazzo Gaddi (später Cesi) in Rom von Polidoro da Caravaggio die Vorlage für die Figurenstützen gewesen sein: MASSARI, *Giulio Bonasone*, 1983, S. 69–70. Die Malereien sind heute nur noch in einer anonymen Zeichnung in der Albertina in Wien erhalten (Inv. 15462). Vgl. dazu: Anm. 447. In der Zeichnung sind die Männer allerdings nicht als Figurenstützen dargestellt. Zudem kommt auch die Fassadenmalerei des Palazzo Milesi in der Via della Maschera d'Oro in Rom als Vorlage in Betracht. Die männliche Stütze mit der Jahreszahl von Bonasone, die einen Balken ohne Kapitell trägt, erinnert stark an die Figur rechts aussen an der Fassade. Die Dekoration stammt ebenfalls von Polidoro da Caravaggio: ZAMPETTI, *I pittori bergamaschi*, 1976, S. 333.

Gegenüber den zuvor besprochenen Hermen von Bonasone sind die Figurenstützen hier als frei stehender, stützender Säulenersatz aufgefasst. Trotzdem sind sie nicht in die sie umgebende Architektur der Nische eingebunden. Dies verdeutlicht beispielsweise die Figur (Abb. 129), die über dem ionischen Kapitell ein Gebälk trägt. Dieses ist nämlich nicht mit der Mauer der Nische verbunden, sondern stösst an die Wand an, ohne ein Teil davon zu sein. Für die Wahrnehmung hat dies zur Konsequenz, dass die Männer mit dem Kapitell und Postament zwar als Säulenersatz zuerkennen sind, aber sie werden dennoch als ein eigenständiger Gegenstand gesehen. Tatsächlich sind sie als Skulpturen in einer Nische gezeigt.

Als weiteres Beispiel wird hier kurz auf die Radierungen des Monogrammistens PS<sup>457</sup> eingegangen, weil diese von Peter Flötner (Abb. 83) für die Vitruv-Übersetzung von Ryff als Vorlage verwendet wurden.<sup>458</sup> Auf drei Blättern, die dank Inschriften auf 1535 oder 1538 zu datieren sind, sind jeweils zwei Hermen nebeneinander dargestellt.<sup>459</sup> Das Blatt (Abb. 130), welches Flötner kopiert, zeigt zwei männliche Hermen, die sich voneinander abwenden. Die linke Figur ist von der Seite dargestellt, während die rechte frontal zum Betrachter ausgerichtet ist. Die Hörner und Spitzohren kennzeichnen die Männer als Faune. Beide Beinpaare sind in einen kubischen Schaft gezwängt, der nur die Füße frei lässt. Dadurch erscheint der muskulöse menschliche Körper im Schaft gefangen zu sein und nicht organisch aus ihm hervorzugehen. Unterstützt wird diese Erscheinung auch mit dem Umhang, der den Übergang zwischen Schaft und menschlichem Oberkörper verdeckt. Beide Hermen stehen vor einem Pilaster, der nur beim rechten Faun mit einem Balken über dem Kopf des Fauns abschliesst. Gegenüber den Termen von Agostino Veneziano (Abb. 122–125) sind die Faune des Meisters PS mit vollständigem Oberkörper und stärker bewegt gezeigt.

Auf einem weiteren Blatt sind zwei männliche Hermen dargestellt, die miteinander diskutieren (Abb. 132). In der dritten Radierung wird die Baumterme von Agostino Veneziano (Abb. 124 und 125) wieder aufgenommen. Der Meister PS [Jacques Prévost] zeigt hier zwei Termen mit einem Baumstamm als Schaft, aus dem ein anthropomorpher Körper herauswächst (Abb. 131). Beide Männer stützen mit den Armen das auf dem Kopf lastende Gebälk. Die Bewegung des Oberkörpers ist auf

<sup>457</sup> Das Monogramm wird in der Forschung mit dem burgundischen Künstler Jacques Prévost aufgelöst, was aber nicht bestätigt ist: LEUSCHNER, *Kat. Nr. 2*, 2014, S. 14; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 144; FUHRING, *Estampes d'Ornement de la Renaissance*, 1994, S. 75.

<sup>458</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.3.6 dieser Arbeit.

<sup>459</sup> In den Katalogen der grafischen Sammlungen kann man auch heute noch lesen, dass die Termen auf ein Werk von Polidoro da Caravaggio zurückgehen würden. Zum Beispiel im Metropolitan Museum of Art in New York: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/652439>. Zuletzt geprüft am 04.05.2015. Jedoch hat bereits PASSAVANT, *Le peintre graveur*, 1860–1864, S. 127 f. Bd. diese Verbindung bestritten. Vgl. SPIKE und BOORSCH, *Italian Artists of the Sixteenth Century*, 1986, S. 357. Die neueste Forschung betont, dass bislang keine Vorlage von Polidoro da Caravaggio angeführt werden konnte: LEUSCHNER, *Kat. Nr. 2*, 2014, S. 14; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 144.

diese Weise in einen Kraftakt des Stützens verwandelt worden, der visuell durch die Muskeln des nackten Körpers betont wird.

Kürzlich hat Leuschner die These geäußert, dass das Motiv der Termen vom Norden in den Süden migriert sei und nicht umgekehrt.<sup>460</sup> Leuschner gründet seine These auf der Datierung der Grafiken, nach welcher die Termen von Agostino Veneziano jünger sind. Dabei beachtet er nicht, dass die Termen von Agostino auf den gemalten Termen der Stanzen im Vatikan beruhen, die in die 1510er Jahre datiert werden. Nichtsdestotrotz wäre die These von Leuschner mit weiteren Beispielen zu begutachten.

Die Präsentation der Hermen als Paare vor einem dunkel schraffierten Hintergrund erinnert an die Darstellungsweise Agostino Venezianos und Giulio Bonasones. Gegenüber den Figurenstützen dieser zwei Künstler hat der Meister PS [Jacques Prévost] die menschliche, körperliche Seite stärker ausgebildet und dadurch den Kontrast zum Hermenschaft in einen Gegensatz zwischen Lebendigkeit und Bewegungslosigkeit überführt.

Auch in Frankreich waren die Stiche Agostino Venezianos und Giulio Bonasones bekannt, davon zeugt unter anderen eine Serie mit Hermen von Jean Mignon. Mignon ist einer der wichtigsten Radierer der Schule von Fontainebleau.<sup>461</sup> Die Serie besteht aus zwanzig Radierungen, die jeweils eine Herme in einem Oval zeigen. Die Figuren stehen teilweise in einer Landschaft oder sind von Ornamenten der Grotteske umgeben. Laut Zerner ist die Serie in zwei Zuständen überliefert, die zwischen 1543 und 1546 entstanden sind.<sup>462</sup>

Für einzelne Hermen sind die Vorlagen deutlich erkennbar. So kopiert Mignon drei der acht Termen von Agostino Veneziano, aber jeweils ohne tragenden Balken. Die weibliche Figurenstütze des zweiten Blattes (Bartsch 302) (Abb. 123) mit dem Korb auf dem Kopf überträgt Mignon in eine Grotteske und rahmt sie mit Vasen und herabhängenden Weihrauchgefäßen (J. M. 9)<sup>463</sup> (Abb. 134).<sup>464</sup> Auch die rechte Herkulesterme des ersten Blattes des Italieners (Bartsch 301) (Abb. 122) ahmt Mignon nach und stellt sie seitenverkehrt in eine Landschaft mit einem schilfbewachsenen Teich (J. M. 15) (Abb. 136). Den Hintergrund der Herkulesherme füllt Mignon mit Motiven der Grotteske: Über dem Kopf schwebt ein Baldachin, von dem in dünnen Fäden Masken herabhängen. Weiter übernimmt Mignon (J. M. 28) auch die Terme mit dem sich verjüngenden Baustamm als Schaft von Agostino Veneziano (Bartsch 303) (Abb. 124). Diese Terme stellt der Franzose in eine Nische, die links und rechts mit Mauersteinen gebildet ist. Auf ihrem Kopf ruht ein Abakus, den Agostino Veneziano bereits eingefügt hat, hier aber ohne eine Last aufzunehmen. Auch zwei Hermen von Giulio Bonasone (Abb. 127) kopiert Mignon

<sup>460</sup> LEUSCHNER, *Kat. Nr. 2*, 2014, S. 14.

<sup>461</sup> Zum Werk von Jean Mignon siehe: ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969, S. 26–28.

<sup>462</sup> Ebd., S. 48.

<sup>463</sup> Ich übernehme die Nummerierung von Zerner: Ebd.

<sup>464</sup> Ein weiteres Beispiel ist die Herme J. M. 19.

und fügt sie in eine Grotteske ein, wie zum Beispiel die Silvanus-Herme (J. M. 26) (Abb. 138). Bei weiteren Hermen der Serie fällt die Roll- und Beschlagwerkornamentik auf. So ist beispielsweise ein Faun in eine Kartusche aus Beschlagwerk eingezwängt (J. M. 10) (Abb. 135) und erinnert an die Stuckfiguren der Galerie Franz 1. (Abb. 191) in Fontainebleau. Neben den genannten Inspirationsquellen kommen, wie Wagner nachgewiesen hat, auch niederländische Grottesken und Grafiken von Termen in Betracht.<sup>465</sup> Der Pan der dreizehnten Radierung ist in einen Ziegenfellumhang gehüllt und trägt eine Flöte (Abb. 137). Mignon verwendet hierfür einen Stich von Cornelis Bos.<sup>466</sup> Der Pan trägt in diesem Fall noch einen Abakus, der bei Mignon aber funktionslos ist.

Nur in sechs Fällen der zwanzig Radierungen von Mignon tragen die Figuren ein Kapitell oder einen dem nahekommenden Gegenstand auf dem Kopf. Überdies ist bis auf die letzte Herme keine im Zusammenhang einer Architektur dargestellt. Es sind folglich vielmehr Hermen und nicht figürliche Stützen, die Mignon zum Hauptmotiv seiner Serie macht. Alle Figuren sind als frei stehende Hermen gezeigt, die keine stützende Funktion im Sinne eines Säulenersatzes visualisieren. Wagner beschreibt die Hermen Mignons folgerichtig als eine groteske Umdeutung der Termen.<sup>467</sup> Die tragende Funktion der Termen sei zugunsten einer Einbindung in die Strukturen der Grotteske aufgehoben. Die Terme werde nicht architektonisch verstanden, sondern diene der dekorativen Struktur der Grotteske, die sich aus einem Oszillieren zwischen Raum und Fläche, zwischen den schweren Elementen und der leichten Struktur entwickle. Dies bedeutet, dass die Hermen zum Objekt der Grotteske werden, ohne tektonisch in eine Struktur eingebunden zu sein oder diese vorzuspielen. Die Radierungen von Jean Mignon (Abb. 134–138) zeigen deutlich, wie sich Terme als Stützensatz und architektonisches Element mit den Hermen vermischen. Die Terme werden von Mignon ihrer Funktion als tragendes Architekturelement enthoben und zum skulpturalen Objekt, zu einem Motiv der Grotteske. Die Serie von Jean Mignon unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von den oben besprochenen Serien mit Termen und figürlichen Stützen.

Diese exemplarisch ausgewählten Grafiken mit Figurenstützen könnte man noch mit weiteren Beispielen ergänzen. Jedoch vermag dieser kurze Überblick bereits genügen, um darzulegen, dass die Figurenstützen als Motiv oft kopiert, verändert und in neue Zusammenhänge eingefügt wurden. Darüber hinaus hat die Analyse der Grafiken gezeigt, dass die Visualisierung der Tragfunktion für das Erkennen der Figuren als Stützensatz zentral ist. Die Beispiele dokumentieren, dass Hermen und Terme nicht immer eindeutig voneinander zu trennen sind, insbesondere dann, wenn sie nicht als Teil eines architektonischen Gefüges dargestellt sind. Die Kennzeichnung

<sup>465</sup> WAGNER, »*Französische Grotteske*«, 1979, S. 142–145.

<sup>466</sup> SCHÉLE, *Cornelis Bos*, 1965, S. 144–148. Die Herme J. M. 12 geht ebenfalls auf einen Stich von Bos zurück.

<sup>467</sup> WAGNER, »*Französische Grotteske*«, 1979, S. 144. Vgl. dazu auch: GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010, S. 181 Anm. 66.

der stützenden Funktion wird dadurch besonders wichtig, die mindestens mit einem Kapitell oder Gebälk markiert werden muss. Wenn diese Hinweise fehlen, ist die Funktion der Figuren als architektonische Stütze nur durch den Kontext der Serie als solche zu definieren, wie bei den Kupferstichen von Agostino Veneziano (Abb. 122–125). Die Wandelbarkeit der Termen zu Hermen legen die Radierungen von Mignon (Abb. 134–138) offen. Er verwendet als Vorlagen Figurenstützen, die er aber ohne Stützfunktion in einer Landschaft inszeniert. Darüber hinaus illustriert Mignons Grafikfolge, dass die Hermen in neue Zusammenhänge wie die Struktur der Groteske eingepasst und an neue Stile wie die nordische Ornamentik des Roll- und Beschlagwerks angepasst werden können. Aus diesen Beobachtungen ist zu schliessen, dass obwohl die Inszenierung als architektonisches Element für die Figurenstützen ausschlaggebend ist, ihre Darstellung in einem komplexeren architektonischen Gefüge, wie dies für die Vitruv-Illustrationen oder für die Karyatidenfassade von Raimondi (Abb. 120) gilt, dennoch die Ausnahme ist.

Ferner deutet die Auswahl der Grafiken darauf hin, dass Termen den ganzfigürlichen Stützen vorgezogen werden. Jene werden oft paarweise präsentiert und als Hauptgegenstand ohne Andeutung des Verwendungskontextes dargestellt. Daraus ergibt sich, dass der inhärente Kontrast zwischen der abstrakten Form des Schaftes und dem menschlichen Oberkörper der Hermen im Vordergrund der Grafiken steht. Besonders zugespitzt hat diesen Kontrast der Meister PS in seinen Radierungen (Abb. 130–132).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass antike Vorbilder höchstens als Ausgangspunkt für die frühe Erfindung von Karyatiden und Termen dienten. Die Entwicklung in der Grafik deutet vielmehr darauf hin, dass die figürlichen Stützen unabhängig von den antiken Artefakten erfunden wurden, und zwar in der Serie durch die Variation der Schaftes und der Körperhaltungen. Vor allem die Termengrafiken beziehen sich aufeinander und sind ein Beispiel für den künstlerischen Prozess des Kopierens, Aneignens und der Erfindung von neuen Formen und Elementen. Diese Aspekte werden im Zusammenhang des *Œuvre de la diversité des termes* vertieft. Weiter hat die Untersuchung ergeben, dass die Illustrationen der Vitruv-Ausgaben nicht aufgenommen wurden. Im Gegensatz dazu zeigt das Beispiel des *Vitruvius Teutsch* (Abb. 83), dass es in umgekehrter Richtung zu einer Integration kam. Dies ist insofern von Bedeutung, als dadurch erstmals auch Termen auf die Karyatiden- und Persertextstelle von Vitruv bezogen wurden. Ausserdem belegt dieses Beispiel, dass Termen als Figurenstützen wahrgenommen wurden.

### 2.5.1.2 Hans Vredeman de Vries und Jacques Androuet Du Cerceau

Als Vorläufer des *Œuvre de la diversité des termes* werden in der Forschung immer wieder zwei Grafikfolgen genannt, die hier etwas detaillierter betrachtet werden.<sup>468</sup> Es handelt sich um die Folge von Termen und Karyatiden des Jacques Androuet Du

<sup>468</sup> EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 146; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3; IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 83 Anm. 85; THIRION, *Hugues Sambin et le mobilier de son temps*, 1989, S. 30–31; *Ornament and Architecture*, 1980, S. 88–89.

Cerceau und die Grafiksammlung *Caryatidum* von Hans Vredeman de Vries. Beide Architekten wurden bereits im vorangehenden Kapitel im Zusammenhang der Architekturbücher behandelt. Dabei wurde festgestellt, dass in den Büchern Du Cerceaus und Vredemans figürliche Stützen in den verschiedenen Beispielarchitekturen vorkommen, jene aber in den schriftlichen Erläuterungen nicht erklärt werden. Die hier zu analysierenden Grafikfolgen bestehen aus gebundenen Blättern, die nicht mit Text ergänzt sind.

Du Cerceau publizierte zwischen 1546 und 1549 zwölf Blätter mit jeweils drei Termen (*TC Termes et caryatides*) (Abb. 139–150).<sup>469</sup> Sie entstanden damit etwa gleichzeitig wie die Serie von Jean Mignon, sind aber unabhängig voneinander geschaffen worden und zeigen einen ganz anderen Stil.<sup>470</sup> Die zwölf Radierungen *Termes et caryatides* wurden ohne Titelblatt und Nummerierung sowie ohne jegliche Inschriften veröffentlicht.<sup>471</sup> Pro Blatt sind jeweils drei Figurenstützen nebeneinander dargestellt, die teilweise Vorlagen von Agostino Veneziano, Cornelis Bos und anderen aufnehmen. Es handelt sich mehrheitlich um Termen, mit Ausnahme des dritten (Abb. 141), siebten (Abb. 145) und zwölften Blattes (Abb. 150), auf denen ganzfigürliche Stützen gezeigt sind. Die drei Termen pro Radierung tragen ein Kapitell, ausser jene auf den ersten zwei Blättern. Erst ab dem achten Blatt sind die Figuren mit einem Gebälk verbunden, das über alle drei Termen verläuft. Auf der ersten Radierung (Abb. 139) tragen die Figuren kein Kapitell und auf der zweiten (Abb. 140) besitzt nur die mittlere Terme ein Kapitell. Folglich sind in der ersten Radierung Hermen gezeigt. Alle 36 Figuren stehen auf einem Postament oder einer Platte und sind dort, bis auf Blatt zehn (Abb. 148), mit einem dunklen Balken als Standfläche miteinander verbunden. Mittels dieses Balkens und ab dem achten Blatt mittels des Gebälks werden die Termen in eine minimale architektonische Struktur eingebunden.

Die Grafikfolge von Du Cerceau verbindet einerseits die einzelnen Blätter zu einer Einheit, und andererseits lässt diese Abgeschlossenheit gemeinsam mit den Kapitellen und Gebälken die Vermutung formulieren, dass die Termen den Säulenordnungen nach geordnet seien. Allerdings können nicht auf allen Blättern die Säulenordnungen eindeutig bestimmt werden. So sind auf Blatt drei (Abb. 141) und vier (Abb. 142) jeweils Kissen als Kapitelle eingefügt. Darauf folgen zwei Blätter mit Fruchtkörben, wobei auf dem fünften (Abb. 143) die mittlere Terme ein ionisches Kapitell trägt. Auf der siebten Tafel (Abb. 145) haben alle ein korinthisches Kapitell. Anschliessend

<sup>469</sup> Vgl. THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013; FUHRING, *Du Cerceau et Fontainebleau*, 2010, S. 113; GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010.

<sup>470</sup> FUHRING, *Du Cerceau et Fontainebleau*, 2010, S. 114; FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 56; PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 58.

<sup>471</sup> Die Reihenfolge der Blätter übernehme ich aus dem Exemplar der Sammlung Jacques Doucet der Bibliothek des Institut National de l'Histoire de l'Art in Paris 4 RES 85. Die Folge ist gemeinsam mit den Grafiken der Tempelfolge *Temples à la manière antique* (I) und weiteren Ornamentstichen zu einem Buch gebunden. Das Buch ist digitalisiert: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1789>. Zuletzt geprüft am: 17.04.2017.

kommen die Blätter mit einem Gebälk, womit eine weitere Kategorie für die Zuordnung vorhanden ist. Die Radierungen acht (Abb. 146) und neun (Abb. 147) können der Ionica zugeordnet werden. Das zehnte Blatt (Abb. 148) zeigt einen dorischen Fries mit Triglyphen. Auf der elften Tafel (Abb. 149) trägt die mittlere Terme ein ionisches Kapitell mit Konsolen auf dem Rücken und die beiden äusseren Termen haben einen Fruchtkorb aufgesetzt. Auf dem letzten Blatt (Abb. 150) besitzen alle Figuren ein korinthisches Kapitell mit einem Konsolgesims. Diese Aufzählung zeigt, dass die Säulenordnungen weder auf allen Radierungen eindeutig erkennbar sind noch dass sie als Struktur durchgehend eingehalten wurden. Trotzdem dürfte hier erstmals der Versuch unternommen worden sein, die figürlichen Stützen nicht als eigene Ordnung aufzufassen, sondern sie den Säulenordnungen nach zu deklinieren.

Die Anordnung mit drei Figurenstützen auf einem Blatt folgt einem wiederkehrenden Schema: Die mittlere Terme wird von zwei äusseren gerahmt, welche thematisch oder formal aufeinander bezogen sind und sich so von der mittleren Figurenstütze abheben. Beispielsweise ist auf dem dritten Blatt (Abb. 141) in der Mitte eine alte Frau mit einem Fruchtkorb dargestellt, die unter ihren Achseln und hinter ihrem Rücken ein Rollwerkornament hält. Sie wird von zwei Satyrn gerahmt, die mit dem äusseren Arm zum Kapitell greifen und sich mit dem inneren an der Schulter der Terme festhalten. Diese rahmende Disposition mit zwei äusseren Figurenstützen führt Du Cerceau auf den anderen Blättern fort. Auf der Grundlage der Analyse im vorangehenden Kapitel geht hervor, dass die Präsentation von drei Termen nebeneinander eine neue Anordnung für Figurenstützen ist, die bisher entweder alleine oder als Paar dargestellt wurden. Auf die Disposition wird weiter unten zurückgekommen.<sup>472</sup>

Für die Gestaltung einzelner Termen greift Du Cerceau, wie auch Jean Mignon, auf Vorbilder zurück.<sup>473</sup> So hat er zum Beispiel auf Blatt neun und zehn (Abb. 147 und 148) Termen aus der Serie von Agostino Veneziano übernommen (Abb. 122–125).<sup>474</sup> Die ägyptisierte Terme in der fünften Radierung ist wohl von der *Porte Egyptienne* (Abb. 190) des Schlosses Fontainebleau inspiriert, deren Termen vielleicht direkt von den antiken Originalen, die man in der Villa Hadriana gefunden hat, übertragen wurden.<sup>475</sup> Einige Figurenstützen integrieren auch Rollwerk wie auf der achten Tafel (Abb. 146). Im Gegensatz zu den Figuren bei Mignon beschränkt sich das Ornament bei Du Cerceau meist auf den Termenschaft und ersetzt den Oberkörper nicht. Als Inspirationsquelle für die Rollwerke diente wohl die Innendekoration von Fontainebleau wie zum Beispiel die Galerie Franz 1 (Abb. 191). Neben Termen und

<sup>472</sup> Diese Schemata übernimmt Du Cerceau später auch für die Präsentation der Säulen in seinem *Petit traité des cinq ordres de colonnes*, vgl. dazu Kapitel 2.4.2.

<sup>473</sup> Die einzelnen Vorlagen sind aufgezählt bei: GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010, S. 181 Anm. 66.

<sup>474</sup> Siehe dazu: Ebd., S. 156.

<sup>475</sup> Die Zuschreibung des Portals ist unsicher, für Serlio sprechen sich: FROMMEL, »*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antiques*«, 2013, S. 442; PÉROUSE DE MONTCLOS, *Serlio à Fontainebleau*, 2001, S. 77 aus. Die ägyptisierten Termen sind heute im Museo Pio Clementino im Vatikan aufgestellt.



ganzfigürlichen Stützen nimmt Du Cerceau auch sogenannte Henkeltermen in seine Sammlung auf. Auf dem zweiten Blatt (Abb. 140) zeigt er solche, die in einem grossen Tierfuss endet. Sie sieht der Terme von Sebastiano Serlio in seinen *Regole generali* (Abb. 102) ähnlich.<sup>476</sup> Weiter sind in der Grafikfolge Du Cerceaus auch einzelne Motive erkennbar, die an die Vitruv-Ausgabe von 1536 von Caporali (Abb. 75) erinnern: beispielsweise die erhobenen Arme, die an die Kapitelle greifen oder vor dem Kapitell verschränkt sind wie auf dem siebten Blatt (Abb. 145). Die Karyatiden dieses Blattes sind zudem an den Füßen gefesselt, sodass hier auf die gefangenen Frauen von Karya angespielt sein könnte. Auf der nächsten Radierung (Abb. 146) (Blatt 8) variiert Du Cerceau das oben beschriebene Armmotiv der Satyrn (Blatt 3). Hier streckt die mittlere Terme ihre Arme nach den Schultern der äusseren Figuren aus. Auch dieses Motiv findet sich in der Illustration zur Perserlegende der Vitruv-Ausgabe von Caporali (Abb. 76).

Auf den zwölf Radierungen zeigt Du Cerceau folglich sehr unterschiedliche Figurenstützen, sowohl was die Ornamente als auch die Formen betrifft. Es finden sich Termen, die sich stark an den italienischen Vorbildern, das heisst sich auch näher an den antiken Formen orientieren, und solche, die mit Rollwerk die Ornamente von Fontainebleau aufnehmen. Überdies stellt Du Cerceau eine grosse Variationsbreite von Körperhaltungen und des Verhältnisses Schaft–Oberkörper dar. Wie oben bereits erwähnt, dient die Dreierdisposition der Termen als Schema für die Inszenierung eines Gegensatzes zwischen der mittleren und den äusseren Termen. Beispielsweise besitzt die mittlere Terme auf der ersten Radierung (Abb. 139) als einzige menschliche Füsse, die unter dem Schaft heraussehen; oder auf dem vierten Blatt (Abb. 142) sind die äusseren Termen aus einem Henkelschaft und aus einem weiblichen Oberkörper ohne Arme gestaltet. Demgegenüber besitzt die mittlere Terme desselben Blattes einen kubischen Schaft und einen vollständigen weiblichen Oberkörper.<sup>477</sup> Der Schwerpunkt der Veränderung, die Du Cerceau in der Grafikfolge vorführt, liegt im Hermenschaft und in der Körperhaltung, wobei insbesondere die Verzierungen und Formen des Schaftes eine grosse Variationsbreite aufzeigen und von Du Cerceau eine besondere Aufmerksamkeit erhalten haben.

Wie in der Beschreibung oben bereits erwähnt, sind die Termen nicht auf allen Blättern der Folge in eine architektonische Struktur aus tragenden und lastenden Elementen eingebunden. Auf dem ersten Blatt (Abb. 139) trägt keine der drei Figuren ein Kapitell oder Gebälk. Und auf dem zweiten Blatt (Abb. 140) besitzt nur

<sup>476</sup> Vgl. Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

<sup>477</sup> Évelyne Thomas differenziert zwischen den Figuren mit Armen und solchen ohne Arme. Die figürlichen Stützen ohne Arme definiert sie als Termen, dagegen bezeichnet sie Figurenstützen mit Armen und Hermenschaft als Karyatiden. Sie stützt sich dabei auf schriftliche Quellen zu den Figurenstützen im Louvre von Goujon und zum Herkulesbrunnen von Du Cerceau. Bei dieser Einteilung in Termen und Karyatiden aufgrund der Arme berücksichtigt Thomas weder die Herkunft des Begriffes »termes« noch die damalige Verwendungsweise in den Architekturbüchern. Überdies beachtet sie die Tradition der Figurenstützen nicht. Eine solche Definition der Karyatiden und Termen ist widersprüchlich und irreführend: THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 137; vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.2.

die mittlere Terme ein Kapitell. Das Fehlen des tektonischen Apparates auf diesen Blättern demonstriert, wie ausschlaggebend das Zeigen dieses Apparates für die Sichtbarkeit der architektonischen Funktion ist. Denn betrachtet man die zwei Radierungen unabhängig von den folgenden, werden die Figuren nicht als Säulenersatz wahrgenommen, weil die entscheidenden, die tragende Funktion markierenden Elemente nicht gezeigt sind. Auf den fünf anschließenden Blättern (Abb. 141–145) ist die Tragefunktion zumindest visuell durch die Kapitelle und den Gebälkausschnitt angedeutet. Die Darstellung der Früchtekörbe oder ähnlichem Kopfschmuck evozieren zumindest eine tragende Funktion der Figuren. Jedoch sind die Termen erst ab dem achten Blatt (Abb. 146) in eine Architektur eingefügt, sodass ihre Funktion als tragende Stütze visuell erkennbar ist. Die Proportionen und die frontale Ausrichtung der Figuren unterstützen die Wahrnehmung als Stütznersatz. Die gelängten Grössenverhältnisse verdeutlichen die beiden äusseren Termen auf Blatt neun (Abb. 147), die Du Cerceau von Agostino Veneziano (Abb. 125) übernimmt. Die Figuren hat Du Cerceau gestreckt und dem Kontur der Säule angepasst. Gestärkt wird dieser Eindruck zusätzlich durch einen sich verjüngenden Schaft, wie bei der rechten Terme. Bei dieser hat Du Cerceau gegenüber der Vorlage nicht nur den Baumstamm nach unten verjüngt, sondern auch die Wurzeln am Fuss gedreht, was die ganze Figur schmaler macht und Leichtigkeit vermittelt. Vielleicht ist die formale Ähnlichkeit der Termen mit der Säule ausschlaggebend dafür, dass Du Cerceau nur auf zwei Blättern ganzfigürliche Stützen darstellt: Auf dem dritten Blatt (Abb. 141) stehen zwei Pane mit ihren Hufen auf einem schmalen Piedestal. Und auf dem letzten Blatt (Abb. 150) tragen drei ganzmenschliche Figuren das Gebälk, wobei bei der mittleren und der rechten Figur die Beine durch einen Schurz verdeckt sind, der vor allem bei der rechten Figur an einen Schaft erinnert. Als mittleres Stadium zwischen den Termen und den ganzanthropomorphen Stützen können die Figuren des siebten Blattes verstanden werden. Auf dieser Radierung (Abb. 145) sind die Beine der beiden äusseren ganzmenschlichen Figurenstützen zusammengebunden, was als Vorstufe des Schaftes angesehen werden kann.<sup>478</sup> Die meisten Oberkörper der Termen sind nackt oder mit einer körperbetonten Rüstung bekleidet. Eine Ausnahme bilden die Henkeltermen (Blatt 2 Abb. 140), die keinen anthropomorphen Oberkörper besitzen, und die Baumstamm-Termen von Agostino Veneziano (Blatt 9 Abb. 147), die in einen Umhang gehüllt ist. Durch die Nacktheit wird der Kontrast zwischen Schaft und Oberkörper, der typisch für die Termen ist, noch stärker hervorgehoben.

Im Gegensatz zu den einzelnen losen Blättern der im vorherigen Kapitel besprochenen Beispiele bildet die gebundene Grafiksammlung von Du Cerceau einen festgelegten Kontext für die Betrachtung der Termen und Karyatiden. Die Figurenstützen auf einem Blatt treten dabei nicht nur miteinander in Beziehung, sondern darüber hinaus auch mit denen der anderen Blätter der Sammlung. Diese Disposition fördert eine vergleichende Wahrnehmung der figürlichen Stützen, wodurch die Vielfalt der Formen und die unterschiedlichen Kontraste zwischen

<sup>478</sup> Thomas hat dieses Motiv und weitere der Figurenstützen bei Du Cerceau katalogisiert und einen spielerischen Umgang mit einzelnen Elementen festgestellt: Ebd., S. 140.

Mensch und Schaft erfassbar werden. Mittels der Anordnung als Sammlung vervielfältigt Du Cerceau einerseits die Anzahl der Figurenstützen und die Gestaltungsweisen, andererseits führt er dem Betrachter durch die sich wiederholende Disposition die Funktion der Termen und Karyatiden als stützendes Architekturelement vor Augen. Dabei wird nicht nur der Kontrast zwischen dem menschlichen und dem abstrakten Teil der Terme gezeigt, sondern auch zwischen der Figur und der Stützfunktion. Diese Aneinanderreihung und Variation der Kontraste nutzt Du Cerceau dazu, die Figurenstütze zu bestimmen, und zwar als formal und ornamental anpassungsfähiger Säulenersatz.

Wie sich Du Cerceau eine Umsetzung seiner grafischen Figurenstützen in die gebaute Architektur vorgestellt hat, bezeugen zwei Portale an der grossen Treppe des *Hôtel Groslois* in Orléans (Abb. 197), für das Du Cerceau den Plan und wohl auch den Entwurf für diese zwei Portale geliefert hat.<sup>479</sup> Das Haus wurde 1549 errichtet und ist heute mit einigen Veränderungen erhalten. Die zwei Portale sind spiegelbildlich identisch und zeigen auf der Seite zur Wand hin eine Büstenkonsole und an der Seite zur Strasse hin eine Terme. Letztere hält ihre Hände über den Kopf empor vor eine Konsole. Ihr nackter Oberkörper ist auf einem Schaft aufgesetzt, der nur durch eine senkrechte Linie verziert ist. Die Terme folgt dem Modell des elften Blattes (Abb. 149) der Sammlung (TC), jedoch ohne den Früchtekorb und ohne den mit Füllhörnern verzierten Schaft der linken Terme oder den an ein korinthisches Kapitell erinnernden Schaft der rechten Terme aufzunehmen. In der Mitte der Radierung findet man die Büstenkonsole wieder, die am Portal auf der inneren Seite angebracht ist. In Orléans trägt der Mann das Kapitell aber auf dem Rücken und stützt die verschränkten Arme auf dem Schaft auf. Gegenüber der Vorlage in der Grafiksammlung reduziert die Umsetzung die Ornamente und Verzierungen. Weiter ist der weibliche Oberkörper fast ganz von der ihn hinterfangenden Wand gelöst und tritt deutlich als Skulptur hervor. Dadurch akzentuiert die Terme den Gegensatz zwischen den abstrakten Formen der Architektur, zu der auch der Schaft zählt, und der menschlichen Figur.

Wie bereits in Kapitel 2.4.2 ausgeführt wurde, sind Figurenstützen auch in den *Les plus excellents bastiments de France* und in den Architekturbüchern *Les livres d'architecture* von Du Cerceau zu finden. In diesen Büchern sind die figürlichen Stützen (Abb. 112, 113 und 151–153) eingebunden in einen architektonischen Kontext und darin als Ersatz für Pilaster oder Säulen eingesetzt. Einzelne Motive wie die Unterkörper aus gedrehten Schwänzen verwendet Du Cerceau sowohl in seinen Architekturbüchern wie auch in der Grafiksammlung.<sup>480</sup> Ein Vergleich zwischen den Figurenstützen im *Second livre d'architecture* und denen der Grafiksammlung *Termes et caryatides* zeigt allerdings, dass die figürlichen Stützen im *Second livre d'architecture*<sup>481</sup> miteinander interagieren. Das Architekturbuch erschien 1561 und ist das zweite der *Livres d'architecture*. Exemplarisch kann dies an den Figurenstützen dreier Kamine

<sup>479</sup> Vgl. dazu: GUILLAUME, *Qui est Jacques Androuet du Cerceau ?*, 2010, S. 22–23.

<sup>480</sup> Vgl. dazu die Katalogisierung der Motive bei: THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 140.

<sup>481</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Second Livre d'architecture*, 1561.

(Abb. 151–153) dargelegt werden, die in Kapitel 2.4.2 beschrieben sind. Bei dieser Serie von Kaminen verdecken die Termen die eigentliche architektonische Struktur und treten als Dekoration in den Vordergrund. Sie fallen auf und überschreiten den Rahmen der Architektur. Besonders die musizierenden Pane und tanzenden Frauen der zwölften Tafel brechen aus der statischen Funktion der Figurenstützen aus (Abb. 151): Sie bewegen sich, werden lebendig und agieren mit dem Betrachter. Dadurch tritt ihre Aufgabe des Stützens in den Hintergrund, obwohl sie in eine Architektur eingebettet sind.<sup>482</sup> Guillaume hat diesen Unterschied zwischen den frühen Figurenstützen der Grafikfolge (TC) und den späteren als eine Stilstufe interpretiert und die lebendigere Auffassung der Figuren der späteren Schaffensphase Du Cerceaus hervorgehoben.<sup>483</sup> Eine nahezu naturalistische Lebendigkeit weisen die männlichen und weiblichen Figurenstützen an einem korinthischen Triumphbogen der Sammlung *Ars de triomphe modernes et antiqués* (A) (Tafel 21) (Abb. 154) auf. Links und rechts der Bogenöffnung stehen auf einem Postament je eine weibliche und eine männliche Figur. Sie sind nackt und verschränken die Arme ineinander, sodass sich zwei gemischte Paare bilden. Die beiden Frauen überkreuzen ihre Beine und wenden sich dem Mann zu. Alle Figuren greifen mit einer Hand an den Früchtekorb auf ihren Köpfen, der mit einem Abakus als Kapitell gebildet ist. Als tragende ganzmenschliche Figuren bringen die zwei Paare nicht nur Leben in die Architektur, sondern sie kontrastieren durch ihre Ponderation und Interaktion mit den geometrischen Formen der Architektur des Triumphbogens. Der Gegensatz ist durch die Putti über dem Bogen des Tores, die einen Arm zum Stützen des Gesims erhoben haben, zusätzlich verstärkt. Allerdings sind die Putti auf die Wand appliziert und verglichen mit den monumentalen figürlichen Stützen sind sie nicht als strukturelle Architekturelemente eingebunden. Die Lebendigkeit der Figurenstützen wird auch von den seitlichen, zurückgesetzten Henkeltermen konterkariert, die einen grossen Löwenfuss als Basis besitzen. Die übergrossen Konsolen sind tragend in die Architektur eingefügt und wirken mit ihrer abstrakten Form wie ein Gegenpol zu den lebendigen Figuren. Dieses Arrangement der Figuren hebt den Kontrast zwischen den menschlichen und den abstrakten Formen der Architektur hervor. Eine ähnliche Kontrastwirkung wurde allgemein für die Termen analysiert, die beide Aspekte vereinen. In diesem Beispiel jedoch entsteht die Differenz durch die Gegenüberstellung von menschlichen, lebendigen Figuren als Stützen mit den abstrakten Formen der Architektur des Triumphbogens.

In der Grafiksammlung *Termes et caryatides* (TC) von Du Cerceau sind diese Tendenzen der Interaktion und der Lebendigkeit der Figuren nicht so stark ausgeprägt. Die Sammlung steht damit am Beginn dieser Entwicklung und belegt, dass Du Cerceau sich intensiv mit den figürlichen Stützen auseinandergesetzt hat. Er hat sowohl die verschiedenen formalen Möglichkeiten ausgelotet, zum Beispiel die Gestaltung des Termenschaftes, als auch die Kontrastfunktion der Figuren erkannt und genutzt. Die Grafiksammlungen und Architekturbücher von Du Cerceau

<sup>482</sup> Vgl. dazu: GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010, S. 168.

<sup>483</sup> Ebd., S. 149–150 u. 162–163; vgl. auch: THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 139; MIGNOT, *Le langage architecturale*, 2010, S. 236–238.

machen deutlich, dass die Figurenstützen hauptsächlich im Bild erfunden wurden und weniger mittels theoretischen Diskussionen bestimmt wurden. Du Cerceaus Grafiksammlung ist insofern bedeutend, als sie erstmals die verschiedenen Möglichkeiten der Figurenstützen zusammenstellt und die Termen und Karyatiden, obwohl sie von einem grösseren architektonischen Bau losgelöst sind, dennoch als Architekturelement präsentiert. Gegenüber den zuvor betrachteten Einzelblättern werden die figürlichen Stützen durch die Darstellung des Gebälks und der Kapitelle als statisch tragendes Architekturelement gezeigt. Daraus kann abgeleitet werden, dass Du Cerceau die Termen und Karyatiden als Stützenersatz versteht und sie durch die Darstellung der formalen Varianten als Figurenstütze versteht. Allerdings diskutiert er die figürlichen Stützen nicht systematisch und unterstellt sie auch nicht zwingend den Säulenordnungen. Dennoch bestimmt Du Cerceau die Karyatiden und Termen als Alternative für stützende Architekturelemente, er begreift sie aber nicht notwendigerweise als Säulenvariante.

Um 1565 veröffentlichte Hans Vredeman de Vries eine Grafikfolge mit figürlichen Stützen unter dem Namen *Caryatidum*.<sup>484</sup> Sie besteht aus sechzehn Tafeln, ohne begleitenden Text, und einem Titelblatt. Die Tafeln sind nummeriert und bilden eine Einheit. Auf jedem Blatt mit Ausnahme des zehnten sind sechs Termen oder Henkeltermen (Tafel 15 und 16) (Abb. 170 und 171) dargestellt. Das zehnte Blatt (Abb. 165) zeigt sieben Figurenstützen: drei Paare und eine Terme. Die Anordnung der Termen auf den Tafeln variiert Vredeman: Auf den Tafeln zehn bis zwölf (Abb. 165–167) gruppiert er einzelne Termen zu Paaren, die von einer oder zwei Einzelfigurenstützen begleitet werden. Überdies stellt er diese Paare nicht mehr als Detailelement dar, sondern er integriert sie in ein architektonisches Gefüge. Zwischen den Termenpaaren fügt er eine Nische ein, sodass die Figuren Teil der rahmenden Architektur sind.

Der vollständige Titel der Folge lautet:

*CARYATIDYVM (VVLGVVS TERMAS VOCAT) / SIVE  
ATHLANTIDYVM MVLTIFORMIVM AD / QVEMLIBET  
ARCHITECTVRE, ORDINEM AC=/ COMMODATARVM  
CENTVRIA PRIMA IN VSVM / HVIVS ARTIS  
CANDIDATORVM ARTIFICIOSE / EXCOGITATA  
/ Veelderleij dienerse Termen op de V ordene der Edifi=/ cien tot behoef alle  
Beelt ende Steenbouwers Scrin/werkers Glaesscriuers ende alle Constelicke  
hantwerkers / oft alle die de Antieckse Compertementsche Cieraet /  
Beminnen Geinunteert duer Johannes / Vreedman Vriese GERAR: / DE  
IODE EXCVD:<sup>485</sup>*

<sup>484</sup> Vgl. dazu: IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 82; FUHRING, *Vredeman de Vries*, 1997, S. 203–214; MIELKE, *Hans Vredeman de Vries*, 1967, S. 35.

<sup>485</sup> Zitiert nach der digitalen Edition der Universitätsbibliothek Utrecht: VREDEMAN DE VRIES, Hans, *Caryatidum (vulgus termas vocat). Sive athlantidum multiforium [...]*, Antwerpen 1565, online unter: <http://objects.library.uu.nl/reader/resolver.php?obj=001458345&type=2>, zuletzt geprüft am: 21.04.2015.

Der Titel gibt über zwei Aspekte Aufschluss. Erstens wendet sich Vredeman nicht nur an Architekten, sondern an Handwerker allgemein. Dies kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass seine Termen weniger für die monumentale Baukunst konzipiert sind als vielmehr für die Kleinarchitektur und die Malerei. Zweitens steht im Titel, dass die Termen auf den Tafeln nach den fünf Säulenordnungen angeordnet seien. Die bisher besprochenen Beispiele aus der Grafik haben die Figurenstützen nicht systematisch den Säulenordnungen unterstellt. Dies gilt auch für die Grafiksammlung *Termes et caryatides* von Du Cerceau, wie oben dargelegt wurde. Die Untersuchung der Architekturbücher in Kapitel 2.4 hat aufgezeigt, dass in diesen die figürlichen Stützen nicht im Zusammenhang der Säulenlehre diskutiert und folglich auch nicht konsequent den Säulenordnungen unterstellt werden. Das *Œuvre de la diversité des termes* bildet hier eine Ausnahme, wie in Kapitel 3.2.1 erläutert wird. Hat Vredeman die Säulenordnungen durchgehend auf die Termen übertragen und sie damit als Säulenvarianten verstanden?

Auf jedem Blatt stehen sechs Termen nebeneinander, bis auf das zehnte Blatt (Abb. 165) mit sieben Figurenstützen. Ausgehend von den Aussagen im Titel folgt, dass eine der Termen nicht den fünf serlianischen Säulenordnungen zugeordnet oder eine der Ordnungen zweimal vertreten wäre. Da die Termen nicht auf allen Tafeln Kapitelle oder andere typische Merkmale besitzen, ist das Erkennen der Säulenordnungen zusätzlich erschwert. Auf dem ersten Blatt (Abb. 156) tragen alle Termen ein Kapitell oder einen Echinus, auf dem ein Gebälk mit den typischen Säulenornamenten lastet. Dadurch sind von rechts nach links die Säulenordnungen beginnend mit der Tosca und endend mit der Komposita identifizierbar. Die äusserste linke Terme ist mit Roll- und Beschlagwerk geschmückt und ist keiner Säulenordnung zugewiesen. Bereits auf dem zweiten Blatt (Abb. 157) wird für den Betrachter eine eindeutige Zuordnung der Termen zu den Ordnungen schwierig: Die Figurenstütze rechts aussen kann anhand der Rustika-Elemente der Tosca zugeordnet werden. Dagegen trägt die zweite Terme von rechts ein ionisches Kapitell, während ihr linker Nachbar ein dorisches Gebälk aufweist. Damit wäre die Reihenfolge gegenüber dem ersten Blatt verändert. Links von ihr ist eine weibliche Terme mit Kanneluren dargestellt, die als Verkörperung der Korinthia gilt, auch wenn das typische Kapitell fehlt. Die Rustika-Ornamente der äussersten rechten Termen werden in der fünften Figurenstütze von rechts wieder aufgenommen, womit diese Stütze am ehesten der kompositen Ordnung<sup>486</sup> entspricht. Aus diesen Beobachtungen folgt, dass auf dem zweiten Blatt gegenüber dem ersten die ionische und die dorische Terme vertauscht sind. Auch hier wie auf allen folgenden Blättern besitzt die linke, äusserste Terme kein Gebälk oder Kapitell, dafür ist sie mit Roll- und Beschlagwerk verziert. Auf den folgenden Blättern ist die Benennung der Säulenordnungen kaum mehr möglich. Auf dem dritten Blatt (Abb. 158) trägt die erste Terme von rechts ein ionisches Kapitell, obwohl der männliche Körper und das Gesicht eher auf die Rustica oder Tosca schliessen lassen würden, was wiederum der

<sup>486</sup> Zur Komposita als Zusammensetzung der vitruvianischen Ordnungen siehe Kapitel 3.2.2.2 und PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 38–40; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001, S. 70; PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 31–32.

Anordnung der ersten zwei Blätter entsprechen würde. Die nächste Figurenstütze ist weiblich und ist mit einer Akanthusblume in der Mitte des Echinus geschmückt. Diese Terme ist vielleicht der Korinthia zuzuordnen. Darauf folgt an der dritten Position von rechts eine männliche Terme mit einem ionischen Kapitell. Die nächste Terme ist eine junge Frau, die ein Kissen als Polster trägt. Links von dieser ist der Schaft der männlichen Terme mit Rustikamotiven geschmückt. Dem Schema folgend schliesst die Reihe mit einer in Rollwerk eingewickelten Terme ab, die kein Gebälk trägt. Diese Aufzählung zeigt, dass Vredeman hier eine eindeutige Zuweisung zu einer Säulenordnung anhand von Ornamenten nicht mehr vorgenommen hat. Auf den folgenden Tafeln fehlen Kapitelle oder Elemente im Gebälk, wodurch eine Benennung der Säulenordnungen für die einzelnen Termen ohne jegliche Anhaltspunkte wäre. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Vredeman die Termen nur auf dem ersten Blatt den Säulenordnungen unterstellt.<sup>487</sup> Von einer systematischen Subsumierung der Termen unter die Säulenordnungen in der Grafikfolge *Caryatidum* kann folglich nicht gesprochen werden. Auf die Frage nach der Übertragung der Säulenordnungen auf die Figurenstütze wird im Zusammenhang des *Œuvre de la diversité des termes* in Kapitel 3.2.1 vertieft eingegangen.

Auf der Grundlage dieser Beobachtungen zu den Säulenordnungen können weitere Überlegungen über die Beziehung der Figurenstützen zu den Säulen gemacht werden. Vredeman zeigt die Termen – mit Ausnahme der Rollwerktermen links aussen – alle mit Gebälkabschnitten und Basis. Sie sind auf diese Weise als tektonische Stützen dargestellt, die, wie oben dargelegt wurde, nicht zwangsläufig den Säulenordnungen unterstellt sind. Visuell sind die Figuren folglich nicht als Ersatz für den Säulenschaft gedacht, sondern sie sind als Einheit mit einem Gebälk und einer Basis gestaltet. Daraus kann abgeleitet werden, dass Vredeman die Termen als Äquivalent zur Säule mit Basis und Gebälk versteht. Die Figurenstützen sind also keine Säulenvarianten, sie sind vielmehr ein vollständiger Ersatz für die Stütze selbst. Das Ergebnis ist, dass sich Vredeman von den Konventionen der Säulenordnungen löst und eigene Erfindungen in der Sammlung vereint. Die Säulenordnungen dienen ihm als Ausgangspunkt für die Erfindung<sup>488</sup> und als Qualifizierung der Termen als Architekturelement.

Deutliche Übernahmen von Vorlagen, wie dies für Mignon oder Du Cerceau festgestellt wurde, können für die Termen von Vredeman nicht beobachtet werden. Trotzdem erinnern einige Motive an verschiedene Vorbilder. So sind die Rollwerktermen jeweils links auf den Tafeln stark an der Galerie Franz 1. (Abb. 191) und an

<sup>487</sup> Erstmals hat Forssman festgestellt, dass die Säulenordnungen nur im ersten Blatt erkennbar sind: FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 142–143. Siehe dazu auch: ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 142–143. Petcu übernimmt die Anordnung nach den Säulenordnungen der ersten Tafel als Organisation für die weiteren Tafeln, ohne die Säulenordnungen zu überprüfen: PETCU, *Anthropomorphizing the Orders*, 2015, S. 357–358. Im druckgrafischen Werk verwendet Vredeman Termen sowohl als Säulenersatz mit Kapitell als auch als weitere eigene Ordnung: siehe: ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 143.

<sup>488</sup> Ähnlich geht Vredeman auch mit den Säulen selbst um, wo er die antiken Säulenordnungen mit dem neuen Formenvokabular anreichert, siehe: ZIMMERMANN, *Hans Vredeman de Vries und die Folgen in der Architekturlehre*, 2005, S. 92.

der Kunst des Cornelis Floris orientiert.<sup>489</sup> Auf der ersten Tafel (Abb. 156) erinnert die äusserste rechte Terme mit dem Löwenfell an die Herkuleshermen (Abb. 122) von Agostino Veneziano. Letztere gestaltet Vredeman um und passt sie so seinem Stil an: Den Oberkörper zeigt er weit weniger muskulös und hüllt ihn zusätzlich in ein Löwenfell ein, das er links und rechts über die Schultern zur Hüfte zieht und dort verknotet. Der Kontur der Terme imitiert damit die Geschlossenheit eines Säulenschaftes. Die Axialität ist durch die Löwenmaske, welche das Fell zusammenhält, die Tatzen und den Löwenschwanz betont. Auch bei den anderen Termen auf dem Blatt wird die Vertikale vor allem durch Kanneluren, herabhängende Zotteln von Bändern und Ähnlichem hervorgehoben.

Eine ikonografische Deutung sowie die Untersuchung der motivischen und formalen Beziehungen zwischen den Termen eines Blattes oder über die Blätter hinweg hat die Forschung bisher nicht geleistet. Eine eingehende Analyse würde den Rahmen dieses Überblickes sprengen, dennoch werden einige Überlegungen kurz skizziert. Zunächst ist festzuhalten, dass die Termen bis auf die Henkeltermen frontal ausgerichtet sind und ein Gebälk auf dem Kopf tragen, mit Ausnahme der Rollwerktermen am linken Blattrand. Alle Termen stehen aufrecht und besitzen einen schmalen Kontur, der die Säule nachahmt. Ein Sonderfall bilden die Paar-Termen, die sich teilweise an den Schultern (Blatt 12) (Abb. 167) oder an den Händen (Blatt 10) (Abb. 165) fassen, sowie die Termen, die das Tragen durch die Geste der Arme visualisieren, wie beispielsweise auf dem dritten Blatt (Abb. 158), wo die fünfte Terme von rechts das Gebälk mit der linken Hand stützt. Bis auf ein Paar der zehnten Tafel handelt es sich bei allen Figurenstützen um Termen, die mit oder auch ohne Arme gebildet sind.

Einige Blätter lassen inhaltlich ein Leitthema erkennen. Auf dem vierten Blatt (Abb. 159) fallen die zwei mittleren Krieger auf, die rechts von zwei einfach gekleideten Termen und links von einer jungen Frau gerahmt werden. Vredeman variiert die Kleidung und damit den sozialen Stand der Figuren. Auf der fünften Tafel (Abb. 160) sind alle Termen in einen Mantel gehüllt, der teilweise den nackten Oberkörper frei lässt. Das Thema der Kleidung ist auch in der nächsten Tafel (Abb. 161) aufgenommen worden. Auf dieser tragen die Termen unterschiedliche Kopfbedeckungen und sind zusätzlich in verschiedene Gewänder gehüllt. Vielleicht repräsentieren die Trachten verschiedene Völker. Auf der siebten Tafel (Abb. 162) steht die Symbiose zwischen der Natur und dem Menschen im Vordergrund. In der zweiten Terme von rechts lösen sich die Armstümpfe in kleine Zweige auf und die fünfte Terme besitzt eine feine Schuppenhaut, die sich über die ganze Terme zieht, um nur zwei Beispiele zu nennen. Beim darauffolgenden achten Blatt (Abb. 163) wird der Termenschaft auf verschiedene Weise gedreht, verschränkt oder ineinandergeflochten. Hier fügt Vredeman auch eine Baumstamm-Terme ein, deren Haare sich in Astwerk verwandeln. Vredeman nimmt hier ein bekanntes Termenmotiv auf, das auch bei Agostino Veneziano (Abb. 124) zu finden ist. Auch auf dem

<sup>489</sup> Ebd.; KIRGUS, *Die Rathauslaube in Köln (1569–1573)*, 2003, S. 208–209; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 30 u. 118; vgl. auch: THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 139.



nächsten Blatt (Abb. 164) variiert Vredeman die Symbiose zwischen Mensch und Natur: Die Termen sind mit Ranken, Akanthusblättern und anderen Pflanzen geschmückt. Diese knappe und oberflächige Skizzierung der inhaltlichen Motive und Themen zeigt, dass die Struktur der Säulenordnungen zugunsten einer motivischen Variation zurückgenommen ist.

Die Termen von Vredeman de Vries charakterisieren sich durch die Verwendung von Roll- und Beschlagwerkornamentik, die besonders in den Schäften präsent ist, aber auch in den Oberkörper übergreifen kann. Im Vergleich zu den Grafiksammlungen von Du Cerceau und Mignon sind die Termen dadurch mehr geschmückt und ornamental aufgefasst. Sie sind nicht nur Träger von Verzierungen (Löwenköpfe, Girlanden und anderes mehr), sondern die Termen verschmelzen mit diesen. Wie bei den oben besprochenen italienischen und französischen Beispielen ist auch bei Vredeman der Kontrast zwischen menschlichem Körper und Kunstform, zwischen geometrischen Formen und der Natur visualisiert. Allerdings inszeniert Vredeman diesen Kontrast nicht als Konflikt wie bei Du Cerceau oder Veneziano. Bei den Figurenstützen der beiden letztgenannten Künstler möchte sich der Körper aus der Schaftform herauswinden, möchte dem statischen Kubus entfliehen, wie dies beispielsweise eindrücklich Du Cerceau auf dem achten Blatt (Abb. 146) seiner Sammlung zeigt. Hier stützen sich die zwei äusseren Termen auf dem Beschlagwerkschaft ab, um aus diesem herauszuschlüpfen. Gleichzeitig werden sie aber von der mittleren Terme und dem lastenden Gebälk fixiert. Im Gegensatz dazu gehen die Termen Vredemans eine Symbiose mit dem Schaft ein, der die Konturen des Oberkörpers vorgibt und einen fließenden Übergang bildet. Visuell wird dadurch die Einheit zwischen Oberkörper und Schaft betont. Überdies sind die Figuren nicht bewegt und kommunizieren nicht miteinander, ausser bei den Paaren auf den Tafeln zehn bis zwölf. Vredeman reduziert auf diese Weise die Verlebendigung der Termen.

Neu ist vor allem die Präsentation der Termen als eine Aneinanderreihung von sechs verschiedenen Variationen. Diese Organisation ermöglicht es Vredeman, ein Motiv oder Thema über mehrere Figurenstützen hinweg zu variieren und spielerisch zu deklinieren. Der Betrachter kann dadurch nicht nur zwei Termen miteinander vergleichen, sondern sechs. Die Variation des gleichen Elementes wird auf diese Weise zu einer Inszenierung der Erfindung und gewinnt mittels der sich wiederholenden Struktur etwas Ornamentales.

Wie in Kapitel 2.4.3 dargelegt wurde, nimmt Vredeman die figürliche Stütze auch in sein Traktat *Architectura*<sup>490</sup> auf und integriert sie dort in Fassaden und Kleinarchitekturen. Demgegenüber zeigt erst die Sammlung mit der Konzentration auf das isolierte Architekturelement die Möglichkeiten auf, ikonografische und formale Aspekte zu variieren. Diese Aspekte treten in den Ansichten der *Architectura* nicht hervor.

---

<sup>490</sup> Zur *Architectura* siehe: ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002.

Mit diesem knappen Überblick sind die wichtigsten Grafiksammlungen von figürlichen Stützen, die als Vorläufer des *Œuvre de la diversité des termes* infrage kommen, behandelt. Ergänzend ist zu betonen, dass damit weder die formale noch ikonografische Entwicklung der Figurenstützen abgeschlossen ist. Allerdings bleibt eine Verhandlung der figürlichen Stützen im Rahmen einer Grafiksammlung ab dem frühen 17. Jahrhundert eine Ausnahme. Das Buch von Sambin und das spätere von Joseph Boillot, das eine Reaktion auf Sambins Buch ist, nehmen die Präsentationsweisen der Grafik auf, wie im zweiten Teil der Arbeit dargelegt wird, und stehen damit am Ende der hier skizzierten Entwicklungen.

Die kurze unvollständige Betrachtung der figürlichen Stützen in der Grafik zeigt, dass Termen und allgemein Figurenstützen beliebte Motive waren, die auch als Hauptgegenstand von Einzelblättern und Serien gewählt wurden. Dabei hat sich herausgestellt, dass sich im Norden und im Süden zwar unterschiedliche Stilrichtungen entwickeln, dass sich aber auch die italienische Grafik mit den Figurenstützen beschäftigte und vor allem als Vorlage für nordalpine Sammlungen diente. Nichtsdestotrotz kann für die nördlichen Grafikfolgen eine Ornamentalisierung der Figurenstütze festgestellt werden, die sich durch ein Übergreifen der Verzierungen auf die Figur selbst kennzeichnet, welches die italienischen Beispiele nicht aufweisen. Ungeachtet dieser Unterschiede zeigt die Analyse, dass die figürliche Stütze insbesondere im gedruckten Bild vermittelt wird und dieses als Inspirationsquelle diente. In der Grafik sind die Figurenstützen einem konkreten Kontext enthoben und dadurch geeignet für eine Aneignung und Anpassung.

Weiter hat die Untersuchung der Druckwerke ergeben, dass keine Konvention in der Darstellungsweise besteht. Auch die konsequente Einbettung in den tektonischen Apparat mit Basis und Kapitell oder Gebälk weisen nicht alle Beispiele auf. Ausserdem werden Hermenpfeiler mit Karyatiden gemischt und zusätzlich mit abstrakten Termen ergänzt. Gegenüber den Illustrationen der Vitruv-Ausgaben findet eine Reduktion der Architektur statt. Die Termen werden, mit Ausnahme des Fassadenstiches von Raimondi, nicht in ein komplexes Architekturgefüge eingebunden. Dies bedeutet, dass die stützende Funktion der figürlichen Stütze meist nur mit einem Kapitell oder einem Gebälk visuell angedeutet wird. Desgleichen sind die Figuren vorwiegend ohne sichtbaren Tragegestus dargestellt. Dies bedeutet jedoch, dass die Figuren nicht in allen Fällen als tragende, tektonische Architekturelemente gezeigt werden, wie dies beispielsweise in den Kupferstichen von Agostino Veneziano oder Du Cerceau der Fall ist. Die Konsequenz ist, dass die figürlichen Stützen nicht immer als Säulenersatz gekennzeichnet sind und sich folglich zunehmend von den Säulen und den Säulenordnungen entfernen. Für die Erfindung der Termen und Karyatiden bedeutet dies, dass sie nicht länger von der Säule ausgehend entworfen werden, sondern als unabhängiges Struktur- und Dekorationsmotiv verstanden werden. Damit geht auch die Tendenz einher, die Figuren meist ohne Kapitell und damit auch ohne Zugehörigkeit zu einer Säulenordnung darzustellen. Wie das Beispiel der *Caryatidum*-Folge von Vredeman aufzeigt, können die Säulenordnungen als Ausgangspunkt für die Variation und die Erfindung dienen,

jedoch bedeutet dies nicht, dass die Figurenstützen als Säulenarten verstanden werden.

Damit unterscheiden sich diese Entwicklungen in der Grafik aber grundlegend von dem, was Hugues Sambin macht. Nicht nur stilistisch sind die Unterschiede markant, da Sambin weder Roll- und Beschlagwerk noch abstrakte Termen verwendet, sondern auch, weil er seine Termen im *Œuvre de la diversité des termes* aus den Säulenordnungen heraus entwickelt. Wie er dabei vorgeht und ob er seine Termen als Säulenarten versteht oder nicht, wird im folgenden Teil der Arbeit vertieft untersucht.

Für diese weiteren Überlegungen zu den Figurenstützen von Sambin ist von Belang, dass es eine Reihe von Grafiksammlungen vor dem Erscheinen des *Œuvre de la diversité des termes* gab, die sich den figürlichen Stützen widmen. Jedoch ist hier zu differenzieren, dass keine dieser Sammlungen als typografisches Buch mit begleitendem Text gestaltet ist. Es sind Grafiksammlungen, welche die Variationsbreite von Termen aufzeigen und demonstrieren, wie anpassungsfähig dieses Architekturelement ist. Sambins Buch greift sowohl auf die Tradition der Grafiksammlungen als auch auf die der Architekturbücher zurück und vereint beides miteinander.

Bevor sich die Analyse auf das *Œuvre de la diversité des termes* konzentriert, werden aus den hier erfolgten Beobachtungen zu den Karyatiden und den Hermenpfeilern einige abschliessende Charakterisierungen zusammengefasst, die den Status der Figurenstütze und ihre Beziehung zu den Säulen synthetisch zusammenfasst und charakterisiert.

## 2.5.2 Einige Überlegungen zu den Figurenstützen

Im letzten Kapitel des ersten Teils der Arbeit geht es darum, die vorläufigen Ergebnisse der Untersuchung zu den Figurenstützen in der Frühen Neuzeit weiter zu analysieren mit dem Ziel, die Eigenschaften der Figurenstütze als Architekturelement zu bestimmen und den Kontext der theoretischen Verhandlung im Text wie im Bild zu erfassen. Die folgenden Überlegungen dienen als Grundlage für die Analyse des *Œuvre de la diversité des termes* von Hugues Sambin, die im zweiten Teil der Arbeit folgt.

In einem ersten Schritt werden die wichtigsten Ergebnisse der bisherigen Analysen zusammengefasst. Aus diesen werden in einem zweiten Schritt Charakteristiken der figürlichen Stütze bestimmt und exemplarisch vorgeführt. Ziel ist es, die Eigenschaften der Figurenstütze nicht nur zu bestimmen, sondern auch ihre Wirkung in der Architektur zu beschreiben.

### 2.5.2.1 Zusammenfassung der Bild- und Textanalyse

Die Untersuchung der Architekturbücher in Kapitel 2.3 und 2.4 sowie der Einzelblätter und Grafikfolgen in Kapitel 2.5.1 hat ergeben, dass eine Diskrepanz zwischen den schriftlichen Aussagen über die Figurenstütze und den Bildern von

figürlichen Stützen besteht. Sie ist sowohl auf die Verbreitung als auch auf inhaltliche Unterschiede zu beziehen. Die oben analysierten Architekturbücher des 16. Jahrhunderts bezeugen, dass die Figurenstützen kaum in der Architekturtheorie behandelt wurden.<sup>491</sup> Die wichtigsten und umfassendsten Aussagen über dieses Architekturelement finden sich in der Erzählung Vitruvs über die Karyatiden- und Perserportikus (I. 1, 5–6). Darin definiert Vitruv die figürliche Stütze als Säulenersatz mit der Aufgabe, lastende Elemente im Bauverband zu tragen. Darüber hinaus verbindet er die Karyatiden und Perser mit einer Erfindungsgeschichte und lädt die Figuren als gefangene, im Krieg besiegte Feinde mit einer Erinnerungsfunktion auf. Die Kommentatoren von Vitruv verbinden die Textstelle einerseits mit den Erfindungsgeschichten der Säulen, und andererseits zählen sie antike Artefakte als Vorbilder auf. Weiter hat die Untersuchung der schriftlichen Erläuterungen in den Architekturbüchern ergeben, dass im Gegensatz zu den Vitruv-Ausgaben die Karyatiden und Perser nur am Rande vorkommen. Vereinzelt wird jedoch der Begriff »Karyatide« verwendet, um allgemein Figurenstützen zu bezeichnen. Die spezifische Ikonografie als Männer und Frauen von besiegten und unterdrückten Völkern wird nicht zu einer Konvention. Festgehalten werden kann, dass die Karyatiden und Perser höchstens als Begriffe aufgenommen werden, dass sich aber die Diskussion über die Figurenstütze losgelöst von einer bestimmten Ikonografie entwickelt.

Überdies belegt die Lektüre der Architekturbücher, dass figürliche Stützen unabhängig von der Herleitung und Bestimmung der Karyatiden und Perser eingeführt wurden, und zwar als Variante der Säule, so zum Beispiel bei Alberti, Serlio und Vredeman de Vries. Die figürlichen Säulenvarianten werden aber nicht als eigenständiges Architekturelement verstanden und im Unterschied zu Vitruv werden sie in der privaten Baukunst angesiedelt. Als Ausnahme unter den Architekturtheoretikern diskutiert Philibert De l'Orme die figürliche Stütze eingehend. Er beschreibt und definiert sie nicht nur als Säulenart, sondern integriert sie auch in seine Säulenlehre. Von Bedeutung für die Stellung der figürlichen Stütze ist, dass er sie im Zusammenhang der Erfindung von Säulen diskutiert. Dies bleibt allerdings eine Einzelposition, denn abgesehen von De l'Orme werden weder die Karyatiden und Perser noch allgemein die Figurenstütze in die Säulenlehre aufgenommen. Daher werden sie weder im Zusammenhang der Erfindungsgeschichten der Säulen noch der Proportionen diskutiert. Dies zeigt ein Blick in die Säulenbücher zum Beispiel von Hans Blum oder Giacomo Barozzi da Vignola auf. Ergänzend ist zu bemerken, dass in den Illustrationen figürliche Stützen dargestellt sein können, ohne dass diese aber als Säulenersatz bezeichnet oder auf die Karyatiden und Perser zurückgeführt werden, wie das Beispiel des Säulenbuchs von John Shute (Abb. 116) darlegt. Demgegenüber belegt die Aufnahme der figürlichen Stütze im Traktat von Giovanni Paolo Lomazzo und den Lebensbeschreibungen von Giorgio Vasari, dass ausserhalb der reinen Architekturbücher die Figurenstütze als vollwertiger Säulenersatz begriffen wird.

<sup>491</sup> Diese Diskrepanz gilt allgemein für das figürliche Ornament, vgl. PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 213–215.

Ein weiteres Ergebnis der Analyse der Architekturbücher ist, dass die Figurenstütze im Zusammenhang der Anthropomorphisierung von Architektur nicht verhandelt wird.<sup>492</sup> Im Rahmen der Besprechung der Schriften von Francesco di Giorgio (Abb. 96) wurde ausgeführt, dass die figürlichen Stützen im Gegensatz zu den Säulen den Prozess der Morphose nicht vollziehen. Sie sind damit ein stützendes Architekturelement, das sichtbare menschliche Formen aufweist, ja einen Menschen nachbildet.<sup>493</sup> Damit unterscheidet sich die Figurenstütze grundsätzlich von den abstrahierten anthropomorphen Formen, wie zum Beispiel der ionischen Säule, aber auch von anthropometrischen Architekturelementen, welche die menschliche Komponente in ein mathematisches Verhältnis übersetzt haben, wie beispielsweise die Proportionen von Säulen und Grundrissen.

Die Grafiken mit Figurenstützen sind nicht nur quantitativ häufiger als die seltenen schriftlichen Erwähnungen, sondern sie weisen auch auf komplexe Verbindungen zu verschiedenen Themen der Architekturtheorie hin. Zunächst ist anzumerken, dass die wenigen antiken Reste von figürlichen Stützen zwar bekannt waren und in Zeichnungen (Abb. 68–70) festgehalten wurden, dass diese aber nur vereinzelt als Vorlage für figürliche Stützen dienten, wie zum Beispiel beim Fassadenstich von Marcantonio Raimondi (Abb. 120).

Die Betrachtung der Grafiken hat aufgezeigt, dass nicht nur die Motivation für die Abbildung von Figurenstützen, sondern auch die Konstruktion und die Zusammensetzung der Teile je nach Bild verschieden sein können. Die nachstehenden Gedanken konzentrieren sich auf die Gestaltung der Figurenstütze in den Grafiken. Dabei ist zu beachten, dass die Darstellungsweise und die spezifischen Anforderungen an die Grafiken aufgrund der Funktion innerhalb eines Buches oder als Einzelblatt voneinander abweichen können. Die Bilder in den Vitruv-Ausgaben und den Lehrbüchern unterscheiden sich durch einen eher didaktischen Charakter von einer eher künstlerischen Darstellungsweise der Grafikserien.

Wie anhand der Architekturbücher dargelegt wurde, gehen die Bilder von Figurenstützen über das hinaus, was im Text erläutert wird. Sie zeigen einerseits Eigenschaften des Architekturelements, und andererseits verdeutlichen sie die Beziehungen zu den Säulen, indem zum Beispiel die Visualisierung der Ursprungsgeschichten der Säule mit den Figurenstützen verschwimmt. Diese Illustrationen sind eingebunden in einen spezifischen Sinnzusammenhang des Buches und haben daher eine stark didaktische und vermittelnde Absicht. Eine solche didaktische Darstellungsweise kann sich auch mit einer eher malerischen Präsentationsweise

---

<sup>492</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, bes. S. 36–47. Viele Untersuchungen über die Anthropomorphisierung von Architektur nehmen die figürlichen Stützen gar nicht auf oder erwähnen sie nur am Rande, zum Beispiel: ZÖLLNER, *Anthropomorphism*, 2011; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001.

<sup>493</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 12–13.

überlagern, die das Architekturelement als Motiv in den Vordergrund stellt.<sup>494</sup> Dieser Zeigemodus ist vorwiegend in den Einzelblättern und den Grafiksammlungen vertreten. Darin sind die Figurenstützen ohne schriftlichen Diskurs eingebunden in eine Disposition des Motivs. Sie beziehen sich aufeinander und insbesondere durch die Aneinanderreihung entsteht ein Dialog, der mittels der Methode des Vergleichs verschiedene Aspekte des Architekturelements aufzeigt und durchspielt. Diese Aspekte werden im Zusammenhang des *Œuvre de la diversité des termes* in Kapitel 3.1.2.2 wieder aufgenommen. Trotz dieser Unterschiede in der Funktion der Bilder werden für die nachstehenden Überlegungen diese verschiedenen Funktionen der Bilder nicht beachtet, da es darum geht, anhand der Bilder die Zusammensetzung der Figurenstütze und die verschiedenen Lösungen der Einbettung in die Architektur zu analysieren.

Für die folgende Zusammenfassung werden drei Gruppen von Darstellungen differenziert: erstens die Karyatiden- und Perserportikus, zweitens die figürlichen Stützen als Säulenvarianten und als Verbildlichung der Ursprungslegende und drittens die isolierte Darstellung der Figurenstütze als Hauptmotiv einer Grafiksammlung. Die Einteilung in drei Gruppen ist keine chronologische Entwicklung, sondern es handelt sich um gleichzeitige Phänomene.

Die erste Gruppe umfasst die Holzschnitte der Karyatiden- und Perserportikus in den illustrierten Vitruv-Ausgaben des 16. Jahrhunderts. Die Ausnahme ist die Vitruv-Übersetzung von Hermann Ryff, die, wie schon mehrfach betont, verschiedene Vorlagen kopiert und daher auch Holzschnitte der anderen beiden Gruppen vereint. Die Illustrationen der Vitruv-Editionen entstanden in der Auseinandersetzung mit der Karyatiden- und Persererzählung des ersten Buches der *De architectura libri decem*. Dementsprechend sind die Karyatiden und Perser als tragender Säulenersatz in eine grössere Architektur eingebunden. Bis auf die Holzschnitte der Barbaro-Ausgaben (Abb. 91 und 92) sind die Karyatiden und Perser frei stehende Stützen, die ein Gebälk tragen, wobei weder die Zuordnung zu einer Säulenordnung einheitlich ist, noch alle Figuren ein Kapitell tragen. Zu dieser Gruppe ist auch die sogenannte Karyatidenfassade (Abb. 120) von Marcantonio Raimondi zu zählen, die eine zweistöckige Architektur mit Karyatiden und Persern zeigt und wohl direkt in der Auseinandersetzung mit der Vitruv-Passage erfunden wurde.

Demgegenüber sind die Bilder der zweiten Gruppe heterogener, denn sie beziehen sich nicht auf die Karyatiden- und Persererzählung, sondern entwickeln sich vielmehr aus der Verbindung mit den Ursprungsgeschichten der Säulen. So sind als Erstes die Visualisierungen der Säulenproportionen zu nennen. Obwohl sie eine Figurenstütze zeigen, wird letztere dennoch nicht als eigenständiges Architekturelement verstanden. Dies ist auf den Bildern mittels einer direkten Verbindung zur Säule dargestellt, wie zum Beispiel in den Zeichnungen von Francesco di Giorgio (Abb. 96). Weiter gehören zu dieser Gruppe auch figürliche Stützen, die als Alternativen zu Säulen zu

---

<sup>494</sup> Die Präsentationsweise von Architekturelementen wird auch in den zeitgenössischen Architekturbüchern diskutiert und dort vor allem unter dem Aspekt der Perspektive und der Schattengebung erörtert. Mehr dazu in Kapitel 3.1.4 dieser Arbeit.

begreifen sind und als Säulenersatz in Fassaden, Kaminen und weiteren Beispielarchitekturen eingefügt sind. Hier können die Grafiken in den Büchern von Serlio und De l'Orme, aber auch von Du Cerceau und Vredeman de Vries angeführt werden. Auffallend ist, dass die Figurenstützen meist einer Wand oder einem Pilaster vorgelagert sind. Die meisten Figuren tragen zur Kennzeichnung als Säulenvariante ein Kapitell. Zudem sind auch hier die Figurenstützen mit der Darstellung von Säulen verbunden, entweder als Gegenüberstellung, zum Beispiel in einer Fassade, oder durch die Präsentation anderer Beispiele mit Säulen, beispielsweise bei den Kaminen von Serlio (Abb. 102 und 103) und von Du Cerceau (Abb. 151–153). Dies kennzeichnet die figürliche Stütze als Säulenvariante. Innerhalb dieser Gruppe kommen auch Termen vor, die in der dritten Gruppe vorherrschend sind.

Die letzte Gruppe stellt Figurenstützen als Hauptmotiv dar, die einem konkreten architekturtheoretischen Kontext enthoben sind. Sie beziehen sich also weder direkt auf die Vitruv-Erzählung noch auf die Herleitung der Säulen. Die Figurenstützen werden auf diesen Bildern zum Hauptgegenstand einer Serie, die mittels einer Aneinanderfügung von mehreren Blättern oder mittels einer Aneinanderreihung von mehreren Figurenstützen auf einem Blatt verschiedene Formen und deren Zusammensetzungen durchspielen. Die figürlichen Stützen sind nicht in ein architektonisches Gefüge eingepasst, allerdings besitzen die meisten Figuren ein Kapitell oder ein Gebälk, was auf die architektonische Funktion hinweist. Wo diese Indikatoren fehlen, können die Figuren nur aus dem Kontext der weiteren Blätter derselben Sammlung als Säulenersatz erkannt werden.

Die Betrachtung der Einzelblätter und Grafiksammlungen ergibt, dass die dargestellten Figurenstützen nichts gemeinsam haben mit den Holzschnitten der Karyatiden- und Perserportikus der Vitruv-Ausgaben. Eine Verbindung zu den Grafiken der Architekturbücher besteht bei denen, die vom gleichen Künstler ausgeführt wurden, zum Beispiel bei Du Cerceau oder Vredeman de Vries. Daraus folgt, dass insbesondere für die Termenfolgen, die im weiteren Umkreis von Raimondi entstanden, andere Inspirationsquellen als Grundlage dienten. In einigen Fällen handelt es sich dabei um Wandmalereien, bei anderen wie zum Beispiel bei einzelnen von Agostino Veneziano können keine Vorlagen benannt werden. Von Bedeutung ist, dass durch diese Grafiken nicht nur Wandmalereidekorationen verbreitet wurden, sondern sie zeigen auch auf, dass die figürlichen Stützen untereinander kopiert und adaptiert wurden. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Herkulesterme von Agostino Veneziano (Abb. 122), die von Giulio Bonasone (Abb. 126), Jean Mignon (Abb. 136) und Du Cerceau (Abb. 113 und 148) aufgenommen wurde.

Abschliessend kann gesagt werden, dass die drei hier differenzierten Gruppen von Bildern sich miteinander mischen. Einerseits belegen die Abbildungen im *Vitruvius Teutsch*, dass ungeachtet der ursprünglichen Motivation und des Kontextes die Bilder von figürlichen Stützen mit der Vitruv-Textstelle der Karyatiden- und Persererzählung verbunden wurden. Andererseits sind die Grafikfolgen ein Beispiel

dafür, dass sich figürliche Stützen als eigenständiges Architekturelement weiterentwickelt haben und als ein von der Architekturtheorie unabhängiges Motiv verbreitet wurden. In den Grafikfolgen von Du Cerceau und Vredeman de Vries werden nicht nur Vorbilder in neue Zusammenhänge eingepasst und die Reihe mit neuen Erfindungen ergänzt, sondern sie zeigen auch, dass keine Konvention für die Gestaltung der Figurenstütze erarbeitet wurde. Dies gilt sowohl für die Verwendung im architektonischen Gefüge als auch für die formale und ikonografische Gestaltung der Figuren selbst.

Ferner belegt die Analyse, dass die Kennzeichnung der Figur als Stütze, entweder durch den Kontext eines Bauegefüges oder durch das Hinzufügen eines Kapitells oder Gebälks, ausschlaggebend für die visuelle Wahrnehmung als Säulenersatz ist. In diesem Sinne könnte auch die Beliebtheit der Hermenform als Stütze erklärt werden, die mit ihrem Schaft an die Form der Säule erinnert.

Dieser Überblick über die theoretische Erfassung der Figurenstütze in den Architekturbüchern und in den Bildern von Architektur macht deutlich, dass die Figur als notwendiger und markantester Bestandteil einerseits in den Schriften kaum erörtert wird, und sich andererseits auf die Funktion als Säulenersatz und auf die Einbindung in ein Bauegefüge auswirkt. Im Folgenden wird daher die Rolle der Figur noch einmal unter den Aspekten der architektonischen Einbettung und der Gestaltung der Figur erörtert.

### 2.5.2.2 Aspekte der Figur als Teil der Stütze

Die folgenden Überlegungen knüpfen an die Analysen oben zur schriftlichen und bildlichen Bestimmung der Figurenstützen in den Architekturbüchern und Grafiken an. Gleichwohl ist für die anschließenden Beobachtungen zu betonen, dass es sich bei den figürlichen Stützen um ein Element der Baukunst handelt, das in einem Bauegefüge als Stütze eingefügt ist. Dieses Bauegefüge kann auch fingiert sein und muss nicht zwangsläufig der monumentalen Baukunst angehören. Dies bedeutet, dass in den Bildern, dies gilt in besonderem Masse für solche in Architekturbüchern, immer auch eine vollplastische Figurenstütze oder eine im Relief mitgedacht werden muss. Neue Forschungsansätze belegen, dass Bilder von Architektur nicht nur über eine vermittelnde und didaktische Funktion verfügen, sondern auch ein wichtiges Instrument für die Erfindung und Aneignung von Architektur sind.<sup>495</sup> Die

---

<sup>495</sup> MELTERS und WAGNER, *Die Quadratur des Raumes*, 2017; SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008; CARPO, *Perspective, Projections, and Design*, 2008. Andere bildtheoretische Ansätze der Architektur als Bild versammeln folgende Tagungsbände: BOSCHUNG und JACHMANN, *Diagrammatik der Architektur*, 2013; BEYER u. a., *Das Auge der Architektur*, 2011; siehe auch: BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010; BLAIS, *Understanding and Interpretation*, 2008; JANSON, *Turn! Turn!*, 2008. Zu den früheren Forschungen der Bilder in den Architekturbüchern siehe: PALMER und FRANGENBERG, *The Rise of the Image*, 2003; CLARKE und CROSSLEY, *Architecture and Language*, 2000; HART und HICKS, *Paper Palaces*, 1998; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008; ROSENFELD, *From Drawn to Printed Model Book*, 1989. Frühere Impulse gingen ebenfalls von: POESCHEL und PHILIPP, *Architektur und Bild in der Neuzeit*, 2001; ANDERSON, *The Built Surface*, 2002 aus.



verschiedenen »Medien«<sup>496</sup> gehören zum integralen Bestandteil der Architektur und ergänzen die Baukunst durch ein selbstreflexives Nachdenken über Architektur.<sup>497</sup> Die Ausführungen in diesem Kapitel betreffen folglich die figürlichen Stützen als Architekturelement unabhängig von den Dimensionen oder den Medien. Um dies zu verdeutlichen, wird die anschließende Analyse zur Auswirkung der Figur anhand der frei stehenden, architektonisch stützenden Karyatiden im Louvre (Abb. 195) erörtert. Im Vordergrund stehen dabei die Fragen nach der architektonischen Einbettung als Säulenersatz und nach der Gestaltung der Figuren sowie nach der gegenseitigen Wirkung. Zunächst werden jedoch diese zwei Aspekte allgemein erörtert. Vorab ist vorwegzunehmen, dass die tektonisch tragende Funktion der Figurenstützen als Säulenersatz auch nur vorgespield sein kann. Bereits die betrachteten Bilder in den vorangegangenen Kapiteln belegen, dass die figürlichen Stützen oft von einer Wand oder einem Pilaster hinterfangen werden, welche die Hauptlast tragen. Dies bedeutet, dass die Figurenstützen, entsprechend den Säulen, visuell das System aus tragenden und lastenden Elementen aufzeigen, aus statischer Sicht aber nicht realiter stützen. Auf diese Tatsache wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen.<sup>498</sup> Als Säulenersatz ist das Vortäuschen der Stützfunktion auf das Verhältnis der Säule zur Wand in der Renaissance-Architektur zurückzuführen.<sup>499</sup> Für die visuelle Erscheinung als tragendes Element spielt die Tatsache, ob die Stützfunktion vorgetäuscht ist oder nicht, eine untergeordnete Rolle.

Obwohl in den schriftlichen Äusserungen der Architekturbücher die figürliche Stütze als Säulenersatz definiert wird, ist weder die Art und Weise der Anbringung und Einbindung in ein architektonisches Gefüge noch die Bestimmung der angemessenen Bauaufgabe geklärt. Diese Unbestimmtheit zeichnet sich auch in den Bildern ab. Darin werden die Figurenstützen in Portikus, an Fassaden, an Kaminen und anderen architektonischen Objekten im weitesten Sinne gezeigt. Daraus ist zu schliessen, dass sie sowohl in der monumentalen Baukunst am Aussenbau als auch in der Innendekoration oder an Objekten der Kleinkunst eingesetzt werden. Aus

<sup>496</sup> Nach Sonne gehören dazu die Architekturzeichnung, die Architekturansichten, die Architekturtheorie, die Fotografie und anderes mehr. SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008. Ergänzend wären hier auch die Kleinarchitektur, Möbel und andere Objekte zu nennen.

<sup>497</sup> Vgl. SONNE, *Einleitung*, 2008, S. 7; BLAIS, *Understanding and Interpretation*, 2008, S. [3]; FÜRST, *Die Kategorie der Bedeutung in der deutschsprachigen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und ihr Verhältnis zur baukünstlerischen Gestaltung*, 2008, S. 361–362; GARTENMEISTER, *Karyatiden*, 2011.

<sup>498</sup> SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1051; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 20; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 239; BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 93; SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 149; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 140–141; siehe auch: FROMMEL, »*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 436.

<sup>499</sup> SCHELBERT, »[...] *de la quale inventione il prudente architetto si potrà molto valere in diversi accidenti*«, 2011, S. 89–90; GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 73–74; GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 47; NEUMEYER, *Nachdenken über Architektur*, 2002, S. 21; GERMANN, *Albertis Säule*, 1982, S. 93; HOFFMANN, *Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts*, 1980, S. 211–212.

diesem Befund kann abgeleitet werden, dass die Anweisung von Alberti,<sup>500</sup> die Figurenstütze lediglich im Innern von Privatbauten zu verwenden, sich nicht zur Regel entwickelt hat. Neben den verschiedenen Bauaufgaben werden die Figurenstützen auch in unterschiedlichen Dispositionen gezeigt. Dabei können sie als frei stehende Stütze eingesetzt sein, zum Beispiel in den Illustrationen der französischen Vitruv-Übersetzung (Abb. 78 und 79), meist aber sind sie als Vorlage einer Wand vorgeblendet. In den Grafiksammlungen werden sie überwiegend ohne baukünstlerische Umgebung dargestellt, teilweise fehlt sogar ein Kapitell oder Gebälk, unter anderem bei Giulio Bonasone (Abb. 126 und 127). Ein Ergebnis der Analyse dieser Grafiken ist, dass bei der Darstellung der Figurenstützen als Einzelelement und losgelöst von einer rudimentären Architektur die Präsenz des Kapitells oder des lastenden Gebälks auf dem Kopf ausschlaggebend für die Wahrnehmung als tragendes Architekturelement ist. Diese Beobachtung deutet darauf hin, dass die Darstellung von Architekturteilen insbesondere darauf angewiesen ist, die spezifische Verwendungsweise und Funktion innerhalb eines Baugesüges zu zeigen. Dies meint die Position des Elements im Gefüge aus lastenden und tragenden Bauteilen. Das Vermitteln der Glaubwürdigkeit des architektonischen Systems ist bereits bei Vitruv formuliert, und zwar in seiner Ableitung des dorischen Gebälks mit den Triglyphen und Mutuli, welche die Konstruktion des Holzbaues nachahmen sollen.<sup>501</sup> Die Architekten der Renaissance nehmen in ihren Schriften diesen Aspekt wieder auf, am deutlichsten ist die Forderung der Nachvollziehbarkeit bei Andrea Palladio formuliert.<sup>502</sup>

Die bisherige Untersuchung zeigt, dass in den Architekturbüchern und den Grafiken nicht übereinstimmend festgelegt ist, ob die Figurenstützen ein Kapitell tragen und ob sie damit auch den Säulenordnungen unterstellt sind. Da die Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* eine bedeutende Funktion haben und dort erstmals Figurenstützen für alle fünf serlianischen Ordnungen abgebildet sind, werden hier nur kurz die vorläufigen Ergebnisse zusammengefasst. Die Zusammenhänge zwischen den Figurenstützen und den Säulenordnungen werden in Kapitel 3.2.1 vertieft diskutiert.

Die Betrachtung der Bilder als auch die Analyse der Texte hat ergeben, dass alle drei Möglichkeiten in Bezug auf die Säulenordnungen vorkommen. Erstens, die Figurenstützen werden einer bestimmten Ordnung unterstellt und tragen als

<sup>500</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 787, vgl. Kapitel 2.4.1.

<sup>501</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–181 (IV. II). Zur deiktischen Funktion des Holzbaus siehe: GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 513–514; GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 73–74; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 153–154; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 45–47; CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992, S. 137–139; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 28–34; GERMANN, *Albertis Säule*, 1982, S. 93; SCHÜTTE, »Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...«, 1981, S. 19. Zum Holzbau im Zusammenhang der Nachahmung und Erfindung siehe Kapitel 3.2.2.2.

<sup>502</sup> PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, S. 51–52 (I. 20). Vgl. MITROVIC, *Palladio's Theory of the Classical Orders in the First Book of I quattro libri dell'architettura*, 1999, S. 116–119; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 147–148; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 236–237.

Kennzeichnung auch das jeweilige Kapitell. In vielen Fällen entspricht die Zuordnung dem Geschlecht der Figur. Das heisst, die weiblichen Figuren werden der Ionica oder auch der Korinthia zugeordnet, während die Tosca und Dorica für die Männer reserviert sind, wofür die französische Vitruv-Ausgabe (Abb. 78 und 79) ein Exempel ist.<sup>503</sup> Jedoch sind auch hier Ausnahmen zu nennen, wie zum Beispiel die männlichen Figurenstützen mit einem ionischen Kapitell am *Hôtel des Bagis* in Toulouse oder auch am Heidelberger Schloss (Abb. 203). Für die zweite Möglichkeit, die Figurenstützen den Säulenordnungen nach zu ordnen und für alle eine Version zu erfinden, sind erste Versuche in der Grafik belegt, und zwar bei den Grafikfolgen mit Termen von Du Cerceau und von Vredeman de Vries. Wie oben in Kapitel 2.5.1.2 dargelegt wurde, adaptieren beide die Säulenordnungen nicht durchgehend. In der schriftlichen Theorie weist Lomazzo in seinem Kunsttraktat für alle Säulenordnungen eine Figurenstütze zu, womit er sie als Variante der Säule versteht. Damit steht er am Ende einer Entwicklung, welche die Figurenstütze als Säulenart begreift. Für die letzte Möglichkeit der figürlichen Stützen ohne Kapitell ist die Sachlage etwas komplizierter. Auch wenn Figuren ohne Kapitell als Säulenersatz eingefügt sind, können diese teilweise dank eines Gebälks einer Säulenordnung zugewiesen werden. Ein Beispiel hierfür ist die Karyatidenportikus (Abb. 73) in der Vitruv-Ausgabe des Cesare Cesariano. Die Zuweisung der Ionica erfolgt an diesem Beispiel anhand des Gebälks und der Erläuterungen im Kommentar.<sup>504</sup> Auch die Illustrationen im Säulenbuch von John Shute (Abb. 116) zeigen Figurenstützen ohne Kapitell. Jedoch sind die Holzschnitte als Verbildlichung der Ursprungsgeschichten der Säulen klar einer Ordnung zugewiesen.<sup>505</sup> In anderen Beispielen wird das Fehlen eines Kapitells meist als Hinweis auf eine über den serlianischen Ordnungen stehende, eigene figürliche Ordnung interpretiert.<sup>506</sup> So hat Zimmermann die Termen in den Beispielarchitekturen von Vredemans *Architectura* (Abb. 114) als eine zusätzliche Ordnung beschrieben.<sup>507</sup> Ein bezeichnendes, wenn auch spätes Beispiel für die Superposition der Figurenstützen als eigene Ordnung sind die Karyatiden am *Pavillon d'Horloge* des Louvre.<sup>508</sup> Nach Büttner wählte Jacques Lemercier die Karyatiden für die Erhöhung des Pavillons, weil dadurch die Superposition der

<sup>503</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170 (IV. I, 7). Vgl. dazu: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 32–33.

<sup>504</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.4.2.

<sup>505</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.4.3.

<sup>506</sup> Pascal Julien vertritt die Ansicht, dass die figürlichen Stützen als Ordnung verstanden werden sollen, die alle formalen Ausgestaltungen miteinschliesst. Jedoch differenziert er diese »ordre caryatides« von den griechischen und römischen Säulenordnungen: JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 666; JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 124. Meiner Meinung nach ist der Begriff der Ordnung missverständlich, da damit auch in der Neuzeit nicht nur eine Kategorie bezeichnet wird, sondern damit auch suggeriert wird, die Ordnung würde über festgelegte Proportionen und Ornamente verfügen. Siehe dazu auch die Überlegungen in Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit.

<sup>507</sup> ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 143. Vgl. dazu auch Kapitel 2.4.3 und 2.5.1.2.

<sup>508</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 87–89. Zur Baugeschichte des *Pavillon d'Horloge* siehe: BRESCH-BAUTIER, *Le Louvre*, 2008, S. 47–52. Architekt des Louvre Umbaus ab 1624 war Jacques Lemercier. Die ausführenden Bildhauer der Karyatiden waren Philippe De Buyster und Gilles Guérin unter der Leitung von Jacques Sarazin.

Ordnungen auch im letzten Stockwerk der Fassade weitergeführt werden konnte, ohne dabei eine Säulenordnung zu wiederholen.<sup>509</sup> Ansätze zu einer »Karyatiden-Ordnung« sind bereits bei Galeazzo Alessi zu finden. Er benutzt in einem Brief an Kardinal Fulvio della Corgna<sup>510</sup> zum Projekt von *Il Gesù* sogar den Begriff »ordine statuario« und auch am *Palazzo Marino* in Mailand setzt er männliche Termen in der Ionica ein.<sup>511</sup> Diese uneinheitliche Auffassung der Figurenstützen als Variante der Säule mit oder ohne Kapitell oder als eigenständige Ordnung ist auch ein Ausdruck der fehlenden theoretischen Auseinandersetzung im Zusammenhang der Säulenlehre.

Auch die Grafiken belegen die oben beschriebene, uneinheitliche formale Gestaltung der Figurenstützen. Einzelne tragen ein Kapitell, andere hingegen nur einen Abakus oder ein Kopfpolster und wieder andere stützen das Gebälk nur mit dem Kopf. Problematisch für die Erkennung als Stütze sind solche Bilder, welche die Figur ohne Gebälk oder Kapitell zeigen, wie oben bereits ausgeführt wurde. Daraus ist zu schliessen, dass das Zeigen des tektonischen Formenapparates, wie die Basis, das Kapitell oder auch der Architrav oder das Gebälk, entscheidend ist für die Benennung des Elements als figürliche Stütze. Folglich ist erst durch das Zeigen der tragenden Funktion die Figur als Säulenersatz definierbar.

Weiter hat die Betrachtung der figürlichen Stützen ergeben, dass sich formal und ikonografisch keine Konvention für die Gestaltung der Figur entwickelt hat. Eine Ursache hierfür ist, dass die Ikonografie der Figuren nicht an die Erzählung bei Vitruv gebunden war, wie die obige Analyse darlegt. Für die Karyatiden wurde diese Ausweitung der Bedeutungen bereits von Guillaume Philandrier beobachtet.<sup>512</sup> Auffallend ist, dass die Ikonografie der Figuren in den schriftlichen Äusserungen nur in direktem Zusammenhang mit den Karyatiden und Persern bei Vitruv behandelt wird. Bei den Verbildlichungen der Erfindungsgeschichten wie unter anderem bei Shute ist die Bedeutung der Figuren durch die Erzählung gegeben. Folglich kann die Bedeutung der Figuren nicht allgemein bestimmt werden.

Unabhängig von der Ikonografie stellt sich die Frage nach dem visuellen Tragegestus, der für die Atlanten bezeichnend ist.<sup>513</sup> In den schriftlichen Quellen äussern sich

<sup>509</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 87–88.

<sup>510</sup> Der Brief ist abgedruckt in: BURNS, *Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini*, 1975, S. 166.

<sup>511</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 92; BURNS, *Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini*, 1975, S. 150–151.

<sup>512</sup> VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 9. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3.4 dieser Arbeit.

<sup>513</sup> Vgl. SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 132. Die Unterscheidung verschiedener Typen anhand der Körperhaltung, wie dies Schmidt-Colinet vornimmt, ist unter diesem Aspekt wenig nützlich. SCHMIDT-COLINET, *Antike Stützfiguren*, 1977. Vgl. auch die Kritik in Kapitel 2.2.2. Philipp erklärt die fehlende Kennzeichnung der Karyatiden als Unterdrückte oder Gefangene in der Vitruv-Ausgabe von Fra Giocondo mit dem Verweis auf die mittelalterliche Tradition: PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 21. Diese These wäre durch eine vertiefte Analyse der formalen Entwicklung der Figurenstütze zu belegen. Wie in Kapitel 2.4 dargelegt wurde, sind die Bedeutungen der Figuren im Mittelalter allerdings nicht mit der Bedeutung als Unterdrückte oder Gefangene zu vereinbaren.

Cesare Cesariano<sup>514</sup> und Daniele Barbaro<sup>515</sup> zur Armhaltung der Karyatiden, die das Tragen visuell darstellen sollen. Wie bei der Besprechung der beiden Vitruv-Ausgaben ausgeführt wurde, ist in beiden Fällen diese Forderung nur bei einzelnen Karyatiden und Persern bei Cesariano (Abb. 73 und 74) umgesetzt. Auch in den Einzelgrafiken und Sammlungen ist das Tragen meist nicht durch eine kennzeichnende Körperhaltung oder die Arme verbildlicht. Als eine von mehreren Ausnahmen kann die Radierung des Meisters PS [Jacques Prévost] (Abb. 132) angeführt werden, in der zwei nackte Männer sich mit aller Kraft gegen das Gebälk stemmen. Es ist dann auch diese fehlende visuelle Erkennbarkeit des Tragens, die ab dem 18. Jahrhundert kritisiert wird. Deutlich äussert sich zum Beispiel Jacques-François Blondel in seinen *Cours d'architecture* dazu, in denen er von der Verwendung von Figurenstützen abrät.<sup>516</sup>

Mit dem Einführen der Termen als figürliche Stütze wird die ganzmenschliche Form mit einer halb menschlichen ergänzt. Es ist in erster Linie der Schaft, der bei der Terme formal und inhaltlich immer wieder neu formuliert wird: Er kann rund oder viereckig sein; beliebt sind auch Baumstämme und Zusammensetzungen aus anderen organischen und anorganischen Motiven. Aber auch der Oberkörper der Terme wird variiert, vor allem durch verschiedene Armmotive: Bei einzelnen sind die Arme voll entwickelt und hängen herab oder unterstützen das Gebälk, bei anderen jedoch sind nur Armstümpfe vorhanden, was die Menschlichkeit wieder zurücknimmt. Kennzeichnend ist der Kontrast zwischen dem menschlichen Oberkörper und dem abstrakten Unterkörper.

Bei allen Formen und Gestaltungen der Figurenstütze ist der menschliche Teil durch Bewegung und Lebendigkeit als Gegensatz zu den architektonischen Formen des Gebälks und bei den Termen auch zum Schaft inszeniert.

Die zwei diskutierten Aspekte, die Funktion der Figurenstütze als Säulenersatz und der Kontrast zwischen den abstrakten tektonischen und den menschlichen Formen, scheinen auf den ersten Blick unabhängig voneinander zu sein. Führt man allerdings die beiden Aspekte zusammen, wie sie ja auch in der Figurenstütze selbst vereint sind, dann reagieren beide aufeinander und wirken auf die Wahrnehmung ein. Denn

<sup>514</sup> CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece*, 1996, S. 390.

<sup>515</sup> VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1987, S. 15; VITRUVIUS und BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, 1556, S. 11.

<sup>516</sup> BLONDEL, *Cours d'architecture*, 1771–1777, S. 345–349 (1. Bd. III); vgl. JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 121; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 33; BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 95. Jacques-François Blondel (1705–1774) ist nicht mit seinem Onkel François Blondel (1618–1686) zu verwechseln, der ebenfalls eine dreibändige *Cours d'architecture* (Paris 1675–1683) verfasst hat, sich aber weniger kritisch äussert. Letzterer besass in seiner Bibliothek ein Exemplar des *Œuvre de la diversité des termes* von Sambin: GERBINO, *The Library of François Blondel (1618–1686)*, 2002, S. 308. Büttner führt die Ablehnung der Karyatiden in Frankreich seit dem 17. Jahrhundert auf einen Wandel des Last-Trag-Verhältnisses in der Architektur zurück: BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 93–94; siehe auch: GERMANN, *La fin du vitruvianisme*, 2009. Zu Claude Perrault und Roland Fréart de Chambray und die Diskussion über die Karyatiden siehe: GERMANN, *Zu einigen von Perraults Vitruvillustrationen*, 2001.

die figürliche Stütze setzt sich zusammen aus einem tektonischen Apparat und der Figur selbst, wobei die Figur als konstituierender Bestandteil der Stütze auch Teil des statischen Verbandes ist. Es ist genau dieses Zusammenwirken des Menschen als Teil der abstrakten Architektur, das irritiert. Diese Irritation hat im 18. Jahrhundert Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy in der *Encyclopédie méthodique, Architecture* treffend beschrieben:

*Ceux que choque le plus l'usage des caryatides, sont valoir contre elles l'invraisemblance qu'il y a de faire soutenir à des figures d'hommes & surtout de femmes, l'énorme fardeau des entablemens & des combles d'édifices. [...] La vue & l'imagination semblent, en effet, blessées au premier aspect, par la nécessité d'admettre l'imitation de choses dont on ne sauroit supposer même un instant la réalité possible. Une seule réflexion cependant peut faire disparaître tout ce que cet usage offre d'improbable & de révoltant;<sup>517</sup>*

Für die weiteren Überlegungen wird diese Irritation am Beispiel der Karyatiden im *Salle de Bal* des Louvre (Abb. 195) beschrieben und vorgeführt. Diese Figuren hat Quatremère de Quincy ebenfalls im gleichen Eintrag beschrieben, und zwar als « la plus juste, la plus véritable comme la plus grandiose idée de ce style de décoration ».<sup>518</sup> Wie er zu dieser Wertung kam, wird weiter unten erläutert. Darüber hinaus handelt es sich um das einzige mir bekannte Beispiel in Frankreich des 16. Jahrhunderts mit frei stehenden, monumentalen und dreidimensionalen Figurenstützen. Die folgende Analyse erlaubt es, die Überlegungen der vorangehenden Kapitel unabhängig von der Architekturtheorie und den zweidimensionalen Bildern von Figurenstützen zu überprüfen. Ferner ist dieses Beispiel von Interesse, weil es Sambin bekannt gewesen sein könnte, zumindest auch durch die Abbildung in den *Plus excellents bastiments de France* von Jacques Androuet Du Cerceau.<sup>519</sup>

Die vier stützenden Karyatiden sind Teil eines Balkons (Abb. 195), der den Eingang in den ehemaligen *Salle de Bal*, der heute umbenannt ist in *Salle des Caryatides*, des Louvre in Paris schmückt. Heute befindet sich der Saal im Sully-Flügel im Erdgeschoss zur rechten Seite nach der grossen Treppe. Der *Salle de Bal* wurde im Auftrag von Henri II. von Pierre Lescot erbaut und diente als Empfangs- und Ballsaal.<sup>520</sup> Die Karyatiden stehen am Eingang zum Saal direkt nach der Treppe und stützen einen Balkon. Gegenüber am anderen Ende des Saales war ein durch einen Triumphbogen abgetrennter Raum. Dank des Vertrages vom 5. September 1550 wissen wir, dass Jean Goujon die vier Karyatiden nach einem Modell von Pierre

<sup>517</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1788–1825, Sp. 534. Vgl. auch den Eintrag im *Dictionnaire historique d'architecture*: QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1832, Sp. 318. Forssman hat diesen Kontrast ebenfalls beschrieben: FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 140–141.

<sup>518</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1788–1825, Sp. 533.

<sup>519</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, 1576–1579, [Tafel 8]. Zur Zeichnung von Du Cerceau siehe: BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 46.

<sup>520</sup> ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 189–193.

Lescot gehauen hat.<sup>521</sup> Die Frauen waren dafür bestimmt, den Balkon für die Musiker zu tragen, und zwar « *façons de termes, servans de colonnes pour servir à ung petit portique* ». <sup>522</sup> Aus diesem Vertrag geht hervor, dass die rundplastischen Karyatiden eindeutig als Ersatz für Säulen gedacht sind.

Die vier rundplastischen Karyatiden stehen vor einer Wand und stützen den schmalen Balkon, der mit einer Brüstung abschliesst. Die Portikus ist symmetrisch aufgebaut: Die zwei inneren Figuren rahmen den Eingang in der Wand hinter ihnen. Die zwei Figuren links aussen sind in der Körperhaltung mit Stand- und Spielbein und im Faltenwurf identisch. Die zwei rechten Frauen spiegeln die Ponderation der linken Figuren und unterscheiden sich von ihnen in der Schrittstellung und im Faltenwurf. Die vier Frauen stehen auf einer mehrfach profilierten runden Basis, die den Ansatz des Säulenschaftes zeigt. Sie haben das Spielbein vor dem Standbein abgestellt, wodurch der Fuss über die Basis hinausragt. Das Standmotiv evoziert die Ponderation der Hüften, die leicht nach rechts beziehungsweise nach links ausschert. Der Oberkörper gleicht dieses Bewegungsmotiv wieder aus. Infolgedessen sind beide Schultern waagrecht ausgerichtet und der Kopf ist lotrecht unter dem Abakus angebracht. Die Frauen blicken frontal in den Saal hinein. Über dem Abakus tragen sie einen Kämpfer, der wie bei der Basis eine Säule visualisiert. Darüber liegt ein mehrfach profiliertes Gebälk mit reichen Ornamenten auf, die, wie Pauwels festhält, keiner Säulenordnung zuzuordnen sind.<sup>523</sup> Alle vier Frauen tragen ein den Körper umschmeichelndes Kleid, das in dünnen Haarnadelfalten auf der Haut klebt. Im Faltenwurf unterscheidet sich das linke vom rechten Paar. Jedoch ist bei allen das Gewand in der Scham gerafft und mittels eines Knotens festgehalten. Die Kleidung der Frauen hat in der Forschung viel Aufmerksamkeit erhalten und ist je nach Lesart ein Beleg für die Nachahmung der römischen oder griechischen Antike und neuestens auch eine Evokation von Diane de Poitiers.<sup>524</sup> Durch den Knoten werden die Falten waagrecht zu diesem Punkt hingezogen, sodass ein zentraler Knotenpunkt

<sup>521</sup> Der Vertrag ist abgedruckt in: BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 46. Das im Vertrag erwähnte Modell könnte nach neuesten Theorien ein Gipsabdruck eines römischen Originals sein: BOUDON-MACHUEL und JULIEN, *Autour de Jean Goujon*, 2015, S. 198.

<sup>522</sup> BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 46. Der Begriffe »termes« verleitete Thomas dazu, Figurenstützen ohne Arme als »Termen« zu bezeichnen: THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 137, vgl. auch Anm. 478.

<sup>523</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 68.

<sup>524</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007, S. 58 sieht in den Figuren eine Nachahmung der römischen Kopien der Erechtheionkoren (Abb. 65) und definiert sie dementsprechend nicht als Karyatiden. PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 68 differenziert die These von Pérouse de Montclos und verbindet das Gewand mit der römischen Kleidung von verheirateten Frauen, indem er das Knopfmotiv mit dem Holzschnitt von Lazarus Bayfus in Verbindung bringt: Ebd., S. 64. Der Holzschnitt von Bayfus diente auch als Vorlage für eine Abbildung im *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff: BAYFUS, *Annotationes in legem II*, 1537; VITRUVIUS und RYFF, *Vitruvius Teutsch*, 1548, Fol. 13r. Siehe Kapitel 2.3.6. Kürzlich ist Lorenz E. Baumer auf die Kleidung der Karyatiden zurückgekommen und hat sie nicht als Stola oder Peplos identifiziert, sondern bringt sie mit der Kleidung der schlafenden Ariadne aus dem Vatikan zusammen, die als Kopie in Fontainebleau aufbewahrt wurde. Aufgrund dieser Verbindung sieht Baumer eine doppelte Allusion zu Venus und Ägypten evoziert, die er als ein Verweis auf Diane de Poitiers interpretiert: BAUMER, *Jean Goujon et les modèles antiques*, 2015, S. 224–226.

entsteht, von dem radial die Falten ausgehen. Dieses markante Motiv betont die Mitte der Figuren und führt in eine waagrechte Linie über, die alle vier Frauen miteinander verbindet. Zugleich wird damit die Vertikalität der Falten des Rockes und der Figuren allgemein beeinträchtigt. Gemeinsam mit der Ponderation, welche die Hüfte leicht aus der Achse verschiebt, und dem horizontalen Faltenmuster in der Mitte wird visuell die lotrechte Aufstellung der Figuren gestört. Sie wirken dadurch bewegt und lebendig. Im Oberkörper ist diese Bewegung zurückgenommen, nicht nur durch die waagrechte Haltung der Schultern und der Anordnung des Kopfes in der Achse des Abakus, sondern auch durch das Motiv der Armstümpfe. Die Arme der Frauen sind über dem Ellenbogen abgeschnitten und kennzeichnen die Figuren als Statuen. Der Fragmentcharakter, der mit diesen Armstümpfen evoziert wird, die antike Kleidung, der Haarschmuck und die Falten charakterisieren die Karyatiden als antike Artefakte. Über die Deutung dieser Antikennachahmung wurde in der Forschung viel geschrieben, dabei ist insbesondere die Frage nach den möglichen Vorbildern unterschiedlich beantwortet worden. Pérouse de Montclos hat für die Erklärung des antiken Charakters der Figuren die antiken Kopien der Erechtheionkoren (Abb. 65) in Rom als Vorbilder genannt.<sup>525</sup> Nach ihm würden die Frauen ikonografisch nicht auf den Karyatiden der Erzählung von Vitruv basieren, da sie keine Unterdrückten darstellen und auch visuell das Tragen einer Last nicht zeigen würden. Von der Interpretation Pérouse de Montclos ausgehend hat Pauwels neben den Korenkopien auch den Kupferstich von Raimondi (Abb. 120) als mögliche Vorlage genannt.<sup>526</sup> Laut ihm sind die Vorbilder für die Frauen in der römischen Antike zu suchen, jene daher römische Frauen zeigen würden. Aus diesem Grund seien die Figuren auch keine »Karyatiden«, obwohl sie die gleiche Funktion wie die Karyatiden bei Vitruv übernahmen.<sup>527</sup> Nach Pauwels wären die Frauen im Louvre aus ikonografischer Sicht zwar Karyatiden, jedoch benennt er diese nicht so, weil die Frauen im Louvre nicht die griechische, sondern die römische Kultur visualisieren würden. Abschliessend deutet Pauwels die Frauen zusammen mit der übergeordneten kompositen Ordnung der Portikus als eine Inszenierung des Triumphes der französischen Monarchie über die römische.<sup>528</sup> Diese zwei unterschiedlichen und einander korrigierenden Interpretationen sind ein Beispiel dafür, wie stark die Erzählung Vitruvs noch heute die Sichtweise auf die Figurenstützen prägt und diese mit einer bestimmten Ikonografie verbindet. Gegen diese Herangehensweise ist einzuwenden, dass sich die figürlichen Stützen in den schriftlichen Quellen und in den Bildern von der ikonografischen Bestimmung bei Vitruv lösen. Dies gilt sogar für die Karyatiden bei Vitruv, wie Philandrier angemerkt

<sup>525</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007, S. 58; vgl. FROMMEL, »*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 443.

<sup>526</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 64. Nicole Dacos legt anhand von Zeichnungen die These vor, dass Goujon in Italien war: DACOS, *Jean Goujon*, 1993. Die Frage nach einem konkreten Vorbild für die Karyatiden muss unter diesen Umständen neu überdacht werden.

<sup>527</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 68.

<sup>528</sup> Ebd. Pauwels korrigiert hier die Deutung von Pérouse de Montclos Ebd., S. 61, aber auch seine eigene frühere Interpretation, in der er vor allem eine Referenz der französischen Kunst auf die hellenistische sah. Allerdings macht er auf seine frühere Deutung nicht aufmerksam. PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 12.



hat.<sup>529</sup> Unter diesem Gesichtspunkt wären die Karyatiden losgelöst von dieser Ikonografie neu zu deuten, wie dies kürzlich Lorenz E. Baumer vorgemacht hat. Baumer sieht in den Figuren eine zweifache Allusion auf Venus und Ägypten und kommt im Anschluss daran zur Deutung, dass die Figuren auf Diane de Poitiers verweisen würden.<sup>530</sup>

Trotz dieser ikonografischen Differenzierung der Karyatiden entsprechen die Frauen im Louvre (Abb. 195) doch sehr genau der Beschreibung von Vitruv. Die Figuren sind als Säulenersatz eingesetzt und übernehmen eine statische Funktion in einem architektonischen Gefüge. Es ist daher nachvollziehbar, dass die Louvre-Karyatiden mit dem Holzschnitt von Goujon in der französischen Vitruv-Ausgabe (Abb. 78) in Zusammenhang gebracht werden.<sup>531</sup> Im Gegensatz zu den Frauen im Louvre tragen die Karyatiden in der Vitruv-Ausgabe ein ionisches Kapitell auf dem Kopf und sie haben beide Arme vollständig ausgebildet; zudem fehlt auch das markante Faltenmotiv mit dem zentralen Knopf.

Neben den Karyatiden im Louvre und dem Holzschnitt werden zwei weitere Werke mit Figurenstützen mit Goujon verbunden: erstens das Grabmal des Louis de Brézé (Abb. 206) um 1544, das sich in der Kathedrale in Rouen befindet, und zweitens ein Portal mit Karyatiden am Schloss Écouen, das heute zerstört ist.<sup>532</sup> In der Forschung wird insbesondere die Differenz zwischen den Karyatiden im Louvre und denen am Grabmal in Rouen sowie denen in der Vitruv-Ausgabe hervorgehoben; wobei die Karyatiden im Louvre von Pauwels als unmanieristisch, das heisst nicht im Stil von Fontainebleau, interpretiert werden.<sup>533</sup> Ohne die Unterschiede stilistisch werten zu wollen, zeigt ein Vergleich die unterschiedliche Auffassung der Figuren. In Rouen rahmen vier Frauen im oberen Geschoss des Grabmals die monumentale Reiterfigur in der Mitte.<sup>534</sup> Die Frauen tragen einen Korb als Kapitell auf dem Kopf und darüber ein verkröpftes Gebälk. Das Geschoss darunter ist ähnlich aufgebaut, wobei vier korinthische Säulen den Platz der Karyatiden einnehmen. Gegenüber den Karyatiden im Louvre sind die Bewegung und die Lebendigkeit der Frauen in Rouen noch gesteigert. Dies wird durch die voll ausgebildeten Arme hervorgerufen, mit denen aufeinander gezeigt wird und mit denen der Korb stabilisiert wird. Zudem ist die Ponderation und damit auch die Körperbewegung noch ausgeprägter. Bei der linken Frau des linken Paares ist das Stand-Spielbein-Motiv durch ein Aufstellen des Beines

<sup>529</sup> VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 8. Pérouse de Montclos und Pauwels zitieren beide die Stelle von Philandrier, nutzen diese aber nicht für ihre Deutung.

<sup>530</sup> BAUMER, *Jean Goujon et les modèles antiques*, 2015, S. 227.

<sup>531</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.3.5 dieser Arbeit.

<sup>532</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 130. In den Schlossansichten von ANDROUET DU CERCEAU, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, 1576–1579 ist im zweiten Band das Portal mit Termen im obersten Geschoss abgebildet.

<sup>533</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 62. Mit manieristisch meint Pauwels hauptsächlich eine Prägung von Fontainebleau. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3.5 dieser Arbeit. Siehe auch: FROMMEL, »*Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 446.

<sup>534</sup> Vgl. BOUDON-MACHUEL und JULIEN, *Autour de Jean Goujon*, 2015, S. 189–191; PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 54; ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 165–168.

auf einem Podest besonders markant. Die Figuren zeichnen folglich eine s-förmige Körperlinie nach und sind mit Gebärden lebendig gezeigt, was zusätzlich durch die farbige Fassung unterstützt wird. Aus architektonischer Sicht sind die Frauen eingebunden in eine Architektur und tragen auf ihren Köpfen das Gebälk. Sie sind frei stehend eingefügt, wobei sie dicht vor einer Wand stehen. Die Anordnung und Einbindung in das Bauegefüge ist mit den Karyatiden im Louvre vergleichbar. Allerdings fällt sofort auf, dass hier die Illusion von lebendigen Frauen beabsichtigt ist. Dies ist wohl der auffallendste Unterschied zu den Karyatiden im Louvre.

Für die Karyatiden im Louvre (Abb. 195) bedeutet dies, dass Goujon durch die Zurücknahme der Bewegung, durch die Armstümpfe und die vertikale Faltenführung des Rockes, der an die Kanneluren der Ionica erinnert, die Lebendigkeit zurückgenommen hat. Dies wurde von der Forschung insbesondere von Pauwels als klassizistisches Motiv gedeutet,<sup>535</sup> wodurch die antiken Artefakte in Rom in Erinnerung gerufen werden sollten. Diese Aspekte sind jedoch nicht nur ikonografisch zu deuten, sondern sie beeinflussen insbesondere die Wahrnehmung der Figuren. Eine phänomenologische Interpretation der Karyatiden im Louvre wurde in der Forschung bisher nicht geleistet, obwohl bei diesen der Betrachter auf eine besonders eindringliche Art einbezogen ist. Der Eintretende schreitet unter dem Balkon zwischen den Figuren in den Saal hinein. Die Figuren sind überlebensgross, wodurch ihre Monumentalität dem Betrachter bewusst wird. Der Besucher ist dadurch direkt mit den Figuren konfrontiert, ohne dass es zu einem Blickkontakt kommt. Die Frauen stehen im Gegensatz zum Eintretenden ruhig und bewegungslos an ihrem Platz: fest eingeklemmt zwischen Basis und dem lastenden Gebälk. Sie sind keine lebenden Menschen, sondern Statuen, was in erster Linie durch die Armstümpfe und die Materialsichtigkeit des Steins hervorgerufen wird. Dadurch heben sich die Karyatiden deutlich vom Eintretenden ab. Diese Differenz ist notwendig, um die stützende Aufgabe der Figuren zu betonen und diese gleichzeitig von dem durchschreitenden Betrachter abzuheben. Wie sonst könnte ein Besucher zwischen diesen hindurchschreiten, wenn er nicht wüsste, dass es immobile, statische Stützen sind?

Nach dieser Beschreibung der Karyatiden im Louvre (Abb. 195) und der Figurenstützen in Rouen (Abb. 206) ist auch die oben zitierte Aussage von Quatremère de Quincy verständlich. Er kritisiert die Illusion eines lebenden Menschen als Figurenstütze, weil für den Betrachter dadurch nicht glaubwürdig wird, dass die Figuren die Last auch tatsächlich tragen können. Daher fordert er:

*Rien ne sauroit donc empêcher l'architecte, qui dans tous ses ouvrages n'emploie que de la matière et ne sauroit en exiger une illusion qui n'est pas dans ses attributions, de considérer les caryatides uniquement comme des statues colonnes ; et, quant au spectateur, on ne voit pas qu'il lui faille un grand effort*

<sup>535</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 62; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 35.

*pour se préserver d'une illusion dont tout doit concourir à détruire chez lui l'impression.*<sup>536</sup>

Es erstaunt daher nicht, dass Quatremère de Quincy die Karyatiden im Louvre als das vorzüglichste Beispiel für Figurenstützen nennt. Rein visuell sind die Frauen im *Salle de Bal* noch immer ein Fremdkörper, da sie die Säule, die unten durch eine Trommel und oben durch den Abakus gezeigt wird, unterbrechen. Im Gegensatz zu den Figurenstützen in Rouen sind sie als Statuen gezeigt. Diese Ausführungen belegen die Bedeutung der Figuren innerhalb des tektonischen Gefüges, das sie selbst infrage stellen.

Abschliessend lässt sich sagen, dass in den Karyatiden im Louvre die charakteristischen Merkmale von figürlichen Stützen konzentriert zusammengefasst sind, nämlich als Säulenersatz eine Last zu tragen, ohne dies visuell zu zeigen. Zugleich ist der problematische Status der Figurenstützen zwischen funktionalem, stützendem Architekturelement und figürlicher Evokation des Menschen, des Lebendigen und Bewegenden offenkundig. Als dreidimensionale und frei stehende Stützen offenbart sich der Kontrast so stark, dass eine Zurücknahme unumgänglich ist.

Wie die bisherige Analyse darlegt, ist das Element der lebenden, sich bewegenden Figur in den figürlichen Stützen auch in anderen Bildern präsent. Im Unterschied zu den Karyatiden im Louvre ist bei den Illustrationen und den Grafiken eine Zurücknahme der Lebendigkeit nicht zu beobachten. Im Gegenteil dazu sind die Figuren mit starken Körperdrehungen und in Bewegung gezeigt, wie zum Beispiel in der Karyatidenportikus in der Vitruv-Ausgabe des Cesariano (Abb. 73) oder auch in den Termen der Grafikfolge von Androuet Du Cerceau (Abb. 139–150), wobei die Termen einen zusätzlichen Ansatzpunkt liefern, den Kontrast zwischen Säule und Figur noch zu verstärken, indem sie ihn in die Figur selbst übertragen.<sup>537</sup> Diese Unterschiede in der Intensität der Lebendigkeit, des Gegensatzes zwischen Figur und abstrakten Architekturelementen scheinen je nach Medium zu variieren. Dies zumindest legt der Vergleich zwischen den Karyatiden im Louvre (Abb. 195), den Figurenstützen am Grabmal in Rouen (Abb. 206) und den Grafiken in der Vitruv-Ausgabe (Abb. 78) nahe. Auch die gemalten Figurenstützen in den Stanzen im Vatikan sind ein Beispiel für eine differenzierte Inszenierung des Kontrastes. Die Sockelzone der *Stanza di Eliodoro* geht auf einen Entwurf von Raffael zurück und diente als Vorlage für die *Stanza dell'Incendio* und *della Segnatura*.<sup>538</sup> In der Sockelzone

<sup>536</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1832, Sp. 318. Die Karyatiden im Louvre wertet er: « Dans aucun monument, nous ne voyons en effet mieux réalisés les préceptes de cette théorie, que dans ces belles *caryatides* [de Jean Goujon] où, pour qu'on ne pût s'y tromper, le sculpteur a jugé à propos de leur supprimer les bras, les faisant passer ainsi pour des statues mutilées, afin de leur faire mieux prendre l'apparence et jouer le rôle de *statues colonnes*. » Ebd., Sp. 319; vgl. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1788–1825, Sp. 535.

<sup>537</sup> Vgl. FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 140–141.

<sup>538</sup> Zu den Figurenstützen in den Stanzen siehe: DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006 und Kapitel 2.5.1.

der *Stanza di Eliodoro* tragen dreizehn Figurenstützen ein gemaltes Gebälk. Wie Dietrich-England beschreibt, heben sich die Termen durch eine starke Licht-Schatten-Gebung vom Hintergrund ab, auf den sie einen Schatten werfen.<sup>539</sup> Ein subtiles Inszenieren der ästhetischen Grenze bringe den Kontrast zwischen den gemalten Figuren, die illusionistisch in den Raum des Betrachters träten, und der Einbindung als tragende Figuren in einem architektonischen Gefüge zum Ausdruck. Um dieses Spiel mit den verschiedenen Ebenen einzugrenzen, seien die Figuren in Grisaille gemalt worden, wodurch sie der fingierten, gemalten Architektur angehören würden. Es ist also auch in der *Stanza di Eliodoro* eine Grenze zwischen dem Betrachter und den figürlichen Stützen eingesetzt worden.

Zum Schluss ist festzuhalten, dass sich bei allen Figurenstützen der besondere Charakter erst durch den Kontrast zwischen der Figur und ihrem Eingezwängtsein in die architektonische Tektonik entfalten kann.

Es ist dieser durch die Figur ausgelöste Gegensatz zwischen der Instabilität und der stützenden Funktion als Säulenersatz, den auch Sambin auf vielfache Weise aufnimmt und den er spielerisch immer wieder neu präsentiert. Die Untersuchung im zweiten Teil wird analysieren, welche Bedeutung der Kontrast für Sambin hat, wie er die Figur als Fremdkörper in die Architektur integriert und welchen Stellenwert die Figurenstützen in seinem Verständnis von Architektur einnehmen.

Zum Schluss des ersten Teiles der Arbeit wird noch kurz ein weiterer Aspekt skizziert. Aus dem Zitat von Quatremère de Quincy wird deutlich, dass die Figurenstütze zwischen den Gattungen Skulptur und Architektur steht. Dabei betont er, dass die Zugehörigkeit zur Skulptur im Gegensatz zu anderen Werken dieser Gattung besonders sichtbar umgesetzt sein soll, damit die architektonische Aufgabe des Stützens glaubwürdig werde.<sup>540</sup> Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Figurenstütze sowohl der Skulptur als auch der Architektur angehört. Das Beispiel der Louvre-Karyatiden kann zudem symptomatisch für die Beziehung zwischen Skulptur und Architektur, aber auch zwischen Bildhauer und Architekt angesehen werden, denn Goujon war Bildhauer und auch Architekt. In den Quellen wird er als »Ymaginier-Architecteur« bezeichnet.<sup>541</sup> Nach Pauwels bedeutet dies, dass Goujon zwar für die Dekoration von Bauten zuständig gewesen sei, aber nicht genügend Wissen besessen habe, um einen Bau in seiner Gesamtheit zu konzipieren.<sup>542</sup> Gegenteiler Meinung ist Zerner, der unter den Tätigkeiten eines Architekten insbesondere die Gutachtertätigkeit und die Erfindung von Architektur versteht.<sup>543</sup> Der Architektenberuf und sein Tätigkeitsgebiet sind in der Renaissance schwer zu

---

<sup>539</sup> Ebd., S. 222.

<sup>540</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Caryatide*, 1832, Sp. 317.

<sup>541</sup> Vgl. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 165.

<sup>542</sup> PAUWELS, *Jean Goujon, de Sagredo à Serlio*, 1998, S. 147.

<sup>543</sup> ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 165.

fassen.<sup>544</sup> Eine Definition oder die Beschreibung der Aufgaben eines Architekten kann hier nicht geliefert werden. Allerdings ist es für den zweiten Teil der Untersuchung von Belang, festzuhalten, dass die Architektur gleichsam zum Tätigkeitsfeld von Handwerkern, Künstlern und Baumeistern gehört. Dies ist insofern wichtig, als auch Hugues Sambin kein gelernter Architekt, sondern Möbelschreiner war. Ausserdem ist zu beachten, dass die gegenseitigen Impulse der Architektur und Skulptur sowie die Zusammenarbeit zwischen Architekten und Bildhauern noch immer wenig erforscht ist.<sup>545</sup> Aktuelle Tendenzen der Forschung zeigen, wie fruchtbar die Auflösung der Gattungsgrenzen für die Erforschung der frühneuzeitlichen Architekturformen sein kann.<sup>546</sup> Womit bereits gesagt ist, dass sich Architekturformen und tektonische Konstruktionen nicht auf die monumentale Baukunst beschränken. Dies wird bereits im Titel der Grafikfolge *Caryatidum* von Hans Vredeman de Vries offensichtlich, wenn er darin nicht nur Architekten, sondern auch andere Handwerker und Künstler nennt, die mit unterschiedlichen Rohstoffen arbeiten.<sup>547</sup>

Auch Sambin hat sich vielfältig mit der Figurenstütze auseinandergesetzt, und dies nicht nur im *Œuvre de la diversité des termes*, sondern auch in seinen Möbeln und in der Dekoration von Gebäuden. Das Buch jedoch kann als zentraler Ausgangspunkt angesehen werden, das die Figurenstütze von verschiedenen Perspektiven aus beleuchtet, wie im anschliessenden Teil der Arbeit ausgeführt wird.

---

<sup>544</sup> Vgl. GÜNTHER, *Der Architekt in der Renaissance*, 2012; BÜRGER und KLEIN, *Werkmeister der Spätgotik*, 2010; LINGOHR, *Architectus*, 2006; DUBOURG GLATIGNY, *Artifex, Architecte, Ingénieur*, 2005; DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 344; CALLEBAT, »Architecte«, 1998; PAUWELS, *L'architecte, humaniste et artiste*, 1998.

<sup>545</sup> BOUDON-MACHUEL und JULIEN, *Autour de Jean Goujon*, 2015, S. 195–197; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 10.

<sup>546</sup> PAYNE, *The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges between the Arts*, 2014; PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009; KRATZKE und ALBRECHT, *Mikroarchitektur im Mittelalter*, 2008.

<sup>547</sup> VREDEMAN DE VRIES, Hans, *Caryatidum (vulgus terms vocat). Sive atlantidum multiforium [...]*, Antwerpen 1565, online unter: <http://objects.library.uu.nl/reader/resolver.php?obj=001458345&type=2>, zuletzt geprüft am: 21.04.2015. Vgl. dazu Kapitel 2.5.1.2 dieser Arbeit.

### 3 Hugues Sambin und die Figurenstützen

Der erste Teil der Arbeit legt dar, dass die figürliche Stütze in der schriftlichen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit kaum behandelt wurde. Das heisst, die Karyatiden wurden zwar in den Vitruv-Ausgaben abgebildet und auch kommentiert, aber in den Traktaten und Architekturbüchern nicht aufgenommen und insbesondere nicht in die Säulenlehre integriert. Trotzdem wurden Figurenstützen als Säulenersatz vielfältig in den unterschiedlichen Medien eingesetzt. Folglich ist eine Abweichung zwischen theoretischer Erfassung und praktischer Verwendung festzustellen. Diese unterschiedliche Einschätzung der figürlichen Stütze geht wohl auch auf ihre innere Differenz zwischen ihrer Funktion als tragender Säulenersatz und ihrem nicht tragenden Zeigegestus zurück. Diese Überlegungen und Erkenntnisse aus dem ersten Teil werden im Folgenden durch die Untersuchung der Verwendung von figürlichen Stützen im Werk des Künstlers, Möbelschreiners und Architekten Hugues Sambin ergänzt und neu verortet.

Das künstlerische Werk von Hugues Sambin bietet einen hervorragenden Ausgangspunkt, um die Figurenstützen von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu überdenken. Sambin (1520–1601?) war vor allem in Dijon tätig und besass dort auch eine Schreinerwerkstatt.<sup>548</sup> Er hat Werke in verschiedenen Medien hinterlassen, dazu gehören Möbel, Zeichnungen, Architektur und Grafiken. Kennzeichnend für sein Œuvre ist seine Vorliebe für die Figurenstütze, die er immer wieder auf verschiedene Weise in seine Werke aus unterschiedlichen Rohstoffen integriert. Am ausführlichsten hat er sich mit dem Architekturelement in seinem Buch *Œuvre de la diversité des termes* auseinandergesetzt, in welchem er 36 Figurenstützen präsentiert und mit kurzen Texten begleitet. Es bildet folglich den Hauptgegenstand dieser Untersuchung.

Das 1572 erschienene Buch zeichnet sich durch die Wahl des Inhaltes aus: die figürlichen Stützen oder ›Termen‹, wie Sambin sie nennt.<sup>549</sup> Dieser ungewohnte Gegenstand macht dieses Druckwerk zum frühesten Architekturbuch, das sich alleine den Figurenstützen widmet. Daher ist für das *Œuvre de la diversité des termes* auch kein direktes Vorbild zu benennen, an welchem er sich orientiert haben könnte. Die von der Forschung angeführten Grafikfolgen mit Termen von Jacques Androuet Du Cerceau und Hans Vredeman de Vries zeigen zwar ebenfalls die Figurenstütze als Hauptgegenstand, jedoch sind sie nicht vergleichbar mit den Termen im Buch von Sambin, wie in Kapitel 3.1.5 ausgeführt wird.<sup>550</sup> Ausserdem können diese zwei Stichfolgen kein Vorbild für die Präsentation der figürlichen Stütze in der Form eines konzipierten, mit Text angereicherten Buches sein. Darüber hinaus ist es gerade der Gegenstand selbst, der eine Zuordnung zu einem bestimmten Typ von Architektur-

<sup>548</sup> Zum Leben von Sambin vergleiche Kapitel 1.1 und GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982.

<sup>549</sup> Zu den Begriffen siehe Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

<sup>550</sup> Zu den Grafikfolgen von Du Cerceau und Vredeman de Vries siehe Kapitel 2.5.2.2 dieser Arbeit und EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 146; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 2; THIRION, *Hugues Sambin et le mobilier de son temps*, 1989, S. 30–31; *Ornament and Architecture*, 1980, S. 88–89.

buch erschwert, vielleicht sogar unmöglich macht. So bezeichnet Yves Pauwels das Buch aufgrund des Inhaltes als ein ›Grotesken- und Capriccio-Buch‹, das höchstens für die Innendekoration von Architektur eine Rolle gespielt haben könnte, aber das nichts mit Architektur zu tun habe.<sup>551</sup> Bei dieser Interpretation bleibt allerdings unberücksichtigt, dass es sich bei der Figurenstütze um ein Architekturelement handelt, das seit Vitruv definiert ist und dem eine tragende Funktion im Baugefüge zugeschrieben wird, obwohl sie in der Säulenlehre der Frühen Neuzeit kaum beachtet wurde.<sup>552</sup> Die Schwierigkeit einer Bestimmung der Figurenstütze besteht vielmehr darin, dass sie neben dieser theoretischen Zuordnung zur Architektur ein Element zwischen den Gattungen Ornament und Architektur, aber auch zwischen Architektur und Skulptur ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Sambin die figürliche Stütze begreift und inszeniert. Dies bedarf einer genauen Betrachtung, da die Gestaltung der Termen zu einer übereilten Interpretation als manieristische Überformulierung<sup>553</sup> verleitet, die weder diese den Betrachter in den Bann ziehende und lenkende Darstellungsweise erklärt, noch die verschiedenen Funktionsweisen des Buches erfasst.

Aber nicht nur durch die Wahl des Inhaltes unterscheidet sich das *Œuvre de la diversité des termes* von anderen zeitgenössischen Architekturbüchern, sondern auch durch die Struktur des Buches, die Seitengestaltung und die Darstellungsweise des Architekturelementes. Aus diesem Grund ist ein direkter Vergleich mit den

---

<sup>551</sup> « Ces livres de caprices et de grotesques conviennent au décor intérieur; on peut, comme Sambin à la chapelle du Saint-Esprit du palais de Justice à Dijon, s'en inspirer pour une clôture de menuisier; on peut en décorer des lambris, des plafonds ou des meubles, mais ils n'ont rien à voir avec l'architecture – où du reste Sambin ne les emploie guère. » PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 96–97. Diese Einordnung wiederholt Pauwels mehrmals: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 243; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 167. Pauwels verwendet in diesem Zusammenhang einen sehr engen Begriff von Architektur, der sich in erster Linie auf die monumentale, gebaute Baukunst (›la grande architecture‹) bezieht. Doch gerade im Zusammenhang mit der Bauornamentik ist diese Definition sehr einschränkend und wenig hilfreich. Zum Ornament als Element zwischen den Gattungen siehe: PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 226; PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009 und EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 14; IRMSCHER, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, 1984, S. 30.

<sup>552</sup> Zur Diskussion der figürlichen Stützen in der Architekturtheorie der Renaissance siehe Kapitel 2.3 und 2.4 dieser Arbeit. Diese Nichtbeachtung der Karyatiden in der schriftlichen Theorie gilt auch für andere figürliche Ornamente, wie Alina PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 205–207 dargelegt hat.

<sup>553</sup> In der Forschung wird das *Œuvre de la diversité des termes* oft auf diese manieristische Fantasie reduziert: « La prétendue distinction entre les séries trahit un esprit typique du « maniérisme » français qui s'oblige aux références à l'antiquité mais s'autorise toute licence imaginative. » GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59; GUILLAUME, *Hugues Sambin : une légende ?*, 1989, S. 26; THIRION, *Les termes de Sambin mythe et réalité*, 1987, S. 158.

zeitgenössischen Architekturbüchern anspruchsvoll.<sup>554</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass die Bezeichnungen für die verschiedenen Typen von Architekturbüchern weder einheitlich verwendet werden noch eindeutig festgelegt sind. Allerdings muss eingeräumt werden, dass aufgrund der heterogenen Masse von illustrierten Architekturbüchern, was sowohl den Inhalt als auch die Form betrifft, die Begriffe nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Es ist überhaupt unklar, was unter den einzelnen Buchtypen zu verstehen ist, wie kürzlich Werner Oechslin und Jean-Philippe Garric festgehalten haben.<sup>555</sup> Bei dem vorliegenden Fall ist besonders zu beachten, dass die verschiedenen Gattungen, vor allem zwischen Buch und Grafikfolge, fließend sein können. Auch Bezeichnungen wie ›Vorlagenbuch‹, ›Modellbuch‹, ›Musterbuch‹ oder ›Lehrbuch‹ sind problematisch, weil mit ihnen bereits eine bestimmte Absicht des Autors oder eine von der Forschung festgelegte praktische Verwendung des jeweiligen Buches durch einen Benutzer intendiert ist. Zusätzlich ist zu berücksichtigen, dass solche Begriffe ohne eine genaue Analyse des Buches nicht fundiert zugewiesen werden können.<sup>556</sup> Das Schwanken zwischen den Gattungen Buch und Grafikfolge wie auch zwischen den verschiedenen Funktionen gilt in besonderem Masse für Sambins Buch, das bisher noch nicht in seiner ganzen Struktur vertieft analysiert wurde. Aus diesem Grund steht im vorliegenden Teil das *Œuvre de la diversité des termes* im Zentrum der Untersuchung.

Geleitet wird dieser Teil von folgenden zentralen Fragen: Wie strukturiert Sambin das Buch? Auf welche Gestaltungsweisen greift er zurück, um die Figurenstütze zu verhandeln und in den architekturtheoretischen Diskurs zu integrieren? Welche Bilder von Termen und Karyatiden dienten ihm als Vorbild? Welche Motive nimmt er auf? Welche inhaltlichen Konzepte und Ideen vermittelt er? Und gibt es überhaupt eine Aussage oder ist das Buch vielleicht nur eine manieristische Spielerei?

Das Buch wird in einem ersten Schritt detailliert untersucht, sowohl formal wie auch inhaltlich. In einem zweiten Schritt wird erarbeitet, was Sambin an den Figuren-

<sup>554</sup> Der Begriff ›Architekturbuch‹ wird im Folgenden umfassend verstanden und schliesst Bücher über Architektur ein, unabhängig davon, welche Funktion sie haben. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.4. Ähnliche Schwierigkeiten bei der Einordnung hat Paulette Choné für das ›Termenbuch‹ von Joseph Boillot festgestellt: « Bien que le projet des *Nouveaux pourtraiz*... soit « fondé principalement en l'architecture » et que l'ouvrage ait presque toujours été rangé, comme il est normal, parmi les recueils d'ornements architecturaux, il reste inclassable. » CHONÉ, *Formes et significations*, 1995, S. 49. Diese Aussage ist ebenso für das Buch von Hugues Sambin zutreffend. Das 20 Jahre nach Sambins Buch erschienene Termenbuch von Boillot wird in Kapitel 3.1.5 besprochen.

<sup>555</sup> OECHSLIN, *Le livre d'architecture*, 2011, S. 9; GARRIC, *Avant-propos*, 2011, S. 17. Bereits 1988 formulierte André Chastel dieses Problem in Bezug auf den Begriff ›Traktat: CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988, S. 8.

<sup>556</sup> Hintergrund dieser Diskussion ist auch, dass unklar ist, was unter Architekturtheorie selbst zu verstehen ist. Hanno-Walter Kruft hat dies in seinem Überblick erläutert und ist zum Schluss gekommen, dass auch »architektonische Musterbücher, die im Grenzfall sogar auf einen erläuternden Text verzichten können, als Bestandteil der Architekturtheorie gelten [müssen]«. KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 13. Deutlich hat dies Myra Rosenfeld für die Bücher von Sebastiano Serlio formuliert: ROSENFELD, *From Drawn to Printed Model Book*, 1989, S. 137. Zur Differenzierung zwischen Buch und Grafikfolge siehe: ZERNER, *Introduction*, 1994; FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010.



stützen faszinierte, wie er diese begriff und welche Verbindungen er zur Architekturtheorie herstellt. Hierfür werden in einem Zwischenschritt einerseits die formalen Aspekte des *Œuvre de la diversité des termes* mit zeitgenössischen Architekturbüchern verglichen und andererseits die Bildtradition der Termen anhand der Figurenstützen in der Grafik analysiert. Das Ziel ist es, das einzigartige Buch von Sambin innerhalb der frühneuzeitlichen Architekturbücher und -theorie – in der weitesten Definition – neu zu positionieren, ohne dass dabei seine Ausserordentlichkeit negiert wird. Diese Neupositionierung liefert die Grundlage dafür, die Wahl und Vorliebe Sambins für die figürliche Stütze besser zu verstehen und die Absicht, die er mit dem Buch verfolgte, zu umreißen. Dies erfolgt mittels einer Untersuchung der architekturtheoretischen Leitgedanken des *Œuvre de la diversité des termes* und mittels einer differenzierten Auswertung der inhaltlichen und formalen Eigenschaften des Buches. Die Ergebnisse erlauben es, einerseits die Figurenstützen architekturtheoretisch präziser zu erfassen, und andererseits die Absichten Sambins sowie die Funktionen des Buches zu bestimmen. Dadurch wird nicht nur das *Œuvre de la diversité des termes* und sein Stellenwert im Werk von Sambin beschrieben, sondern die Ergebnisse geben auch Aufschluss darüber, wie das Wissen über die Säulenlehre angewendet und nutzbar gemacht wurde. Zudem wird damit auch ein Beitrag geleistet, die Funktionsweisen der Architekturbücher weiter zu präzisieren, und zwar anhand eines konkreten Beispiels.

Zunächst folgt eine formale Analyse der Struktur und Zusammensetzung des Buches, die sowohl den Rahmen für den Inhalt bilden als auch die Verwendung des Buches mitbestimmen. Um sich den verschiedenen Funktionsmöglichkeiten und Anwendungsangeboten des Buches zu nähern, werden die formalen Merkmale mit zeitgenössischen Architekturbüchern verglichen. Dabei soll nicht das Ziel verfolgt werden, bestimmte Funktionen zu fixieren oder das Buch einer bestimmten Kategorie unterzuordnen. Vielmehr wird die ganze Bandbreite an Gattungen und Funktionen hinzugezogen, um in einem weiteren Schritt einzelne auszuschliessen.

### 3.1 Das *Œuvre de la diversité des termes*: Beschreibung und Analyse

Hugues Sambin veröffentlichte 1572 ein schmales Buch mit dem Titel: *Œuvre de la diversité des termes, dont on use en architecture, reduict en ordre: par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon*.<sup>557</sup> Sambin wird im Titel und in der Einleitung als Autor genannt, damit gilt das Buch als eines seiner wenigen sicheren Werke.<sup>558</sup> Das Büchlein präsentiert achtzehn Paare von figürlichen Stützen. Jedes Paar ist auf einer Doppelseite angeordnet, links jeweils die männliche Figurenstütze und rechts die weibliche. Auf der folgenden Doppelseite ist links eine kurze Beschreibung des

<sup>557</sup> Zur Verbreitung und Auflagenhöhe gibt es keine Angaben, jedoch darf man annehmen, dass das Büchlein nicht sehr weit verbreitet war. Unter anderem ist belegt, dass Jean Gauthiot d’Ancier ein Exemplar besass, der auch einen Kabinettschrank (Musée du Temps, Besançon Inv. 852.20.1) von Sambin anfertigen liess: ERLANDE-BRANDENBURG u. a., *Hugues Sambin*, 2001, S. 19 u. 94–101 zum Schrank. Zu den ehemaligen Besitzern des *Œuvre de la diversité de termes* gehörten unter anderem die Karmeliter in Dijon und François Blondel (1618–1686), der Direktor der königlichen Akademie für Architektur und Verfasser des *Cours d’architecture*, und andere mehr. Zu Blondel siehe: GERBINO, *The Library of François Blondel (1618–1686)*, 2002, S. 308. Erwähnenswert ist auch, dass 2008 auf einer Auktion bei Bloomsbury London ein Exemplar des Buches versteigert wurde, das ursprünglich dem dritten Earl of Worcester, William Somerset gehörte. Online unter: <http://www.bloomsburyauctions.com/cms/pages/lot/662/267>. Zuletzt geprüft am: 24.07.2015. Der Earl besass das *Raglan Castle*, wo zwei Termen nach den Vorlagen von Sambin eingefügt wurden (Abb. 58). Vgl. dazu Kapitel 3.1.4.2 dieser Arbeit.

<sup>558</sup> Claudie Barral hat in ihrer Präsentation des grafischen Werks von Sambin die Frage aufgeworfen, ob er tatsächlich auch für die Herstellung der Holzschnitte verantwortlich gewesen sei oder ob er nur die Vorlagen geliefert habe. Demgegenüber schreibt Barral ihm eine Reihe von Grafiken zu und betont, dass er seit Beginn seiner Karriere auf diesem Gebiet tätig war. Sicherlich dürfte Sambin aufgrund seiner Ausbildung als Möbelschreiner die Fähigkeit besessen haben, Holzschnitte herzustellen. Daher zweifelt Thirion nicht an der Zuschreibung der Grafiken an Sambin, obwohl stilistisch ein grosser Unterschied zur signierten Radierung von 1582, der Ehrensäule für den Duc de Mayenne (Abb. 45), vorhanden ist: BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 11; THIRION, *Les termes de Sambin mythe et réalité*, 1987, S. 152. Unsicherheiten in den Illustrationen des Buches, wie sie Barral bemerkt, die sie auf eine fehlerhafte oder ungenaue Umsetzung der Vorlage durch einen professionellen Holzstecher zurückführt, lässt sich nur auf dem Frontispiz beobachten. Hier fehlt der weiblichen, rechten Terme der rechte Arm. Ein Armstumpf zwischen dem Körper und dem Rahmen ist noch angedeutet. Bei der linken Terme hingegen sind beide Arme ausgeführt. Sie werden vor den Körper geführt, wo die Hände ein Stoffknäuel halten. Eine solche Lösung wäre auch bei der rechten Terme möglich gewesen. Vergleicht man die beiden Figurenstützen, wird der streng symmetrische Aufbau ersichtlich: Beide Termen nehmen ähnliche Motive auf. Dies lässt vermuten, dass ursprünglich tatsächlich ein rechter Arm in der Art und Weise der männlichen figürlichen Stütze geplant gewesen sei. Da dies die einzige augenfällige Unsicherheit ist, scheint mir das Argument wenig aussagekräftig, um daraus zu schliessen, dass die Druckstöcke nicht von Sambin selbst geschnitzt wurden.

Eine andere Frage in der Forschung bleibt der methodische Umgang mit den stilistischen und qualitativen Unterschieden im Werk von Sambin. Hiervon sind insbesondere die Stilkritik und die Methode der Stilanalyse bei der Zuschreibung eines Werkes an einen Künstler betroffen. In dem hier entwickelten Argumentationszusammenhang kann den Fragen nach den Methoden der Stilzuschreibung nicht nachgegangen werden. Bezüglich Sambin sind die Ausführungen im Ausstellungskatalog von 2001, insbesondere der Beitrag von Alain Erlande-Brandenburg aufschlussreich sowie die Rezension von Catherine Chédeau: ERLANDE-BRANDENBURG u. a., *Hugues Sambin*, 2001; CHÉDEAU, *Rezension von: Hugues Sambin, Ausst.-Kat. 2001*, 2007.

Termenpaars abgedruckt, während die rechte Seite leer bleibt. Die Termen sind nach sechs Kategorien geordnet: den fünf Säulenordnungen und einer weiteren, die Sambin »composé« nennt. Mit jeder Kategorie steigern sich die Ornamente und die Motive bis hin zu überladenen und fantastischen Figuren.

Als Ausgangspunkt für die Einordnung des *Œuvre de la diversité des termes* wird zunächst die Präsentations- und Funktionsweise des Buches – der Holzschnitte einerseits, des Textes und der Struktur andererseits – erörtert.

In diesem Kapitel folgt eine formale und inhaltliche Untersuchung der Struktur und des Inhaltes. Obwohl die Gestaltung des Buches das Raster oder den Rahmen für den Inhalt bildet, stellen beide eine Einheit dar. Dennoch wird im Folgenden die Struktur getrennt vom Inhalt untersucht, weil sie auf diese Weise wirksamer erfasst und leichter mit anderen Architekturbüchern verglichen werden kann. Als Erstes folgen die Analyse des Aufbaus und eine Einordnung in die zeitgenössischen Architekturbücher. Als Zweites werden die Begleittexte gelesen und als Drittes werden die Holzschnitte betrachtet und analysiert.

Das Büchlein beginnt mit einer kurzen Widmung an Léonor Chabot und einem Sonett von Étienne Tabourot, die als Nächstes betrachtet werden.

### 3.1.1 Das Frontispiz, die Widmung und das Lobgedicht

Das *Œuvre de la diversité des termes* erschien 1572 in Lyon. Als Verleger ist auf dem Frontispiz Jean Durant aufgeführt. Dieser war vor allem in Genf tätig, hatte aber auch eine Niederlassung seiner Druckerei in Lyon. Wie auf der letzten Seite ersichtlich ist, besorgte Jean Marcorelle, der in Lyon für Durant die Geschäfte leitete, den Druck.<sup>559</sup>

---

<sup>559</sup> Jean Durant hatte sein Hauptgeschäft in Genf und druckte dort vor allem protestantische Literatur. Für die Führung seiner Geschäfte in Lyon war Jean Marcorelle verantwortlich, vgl. dazu BREMME, *Buchdrucker und Buchhändler zur Zeit der Glaubenskämpfe*, 1969, S. 153 u. 203; Siehe: GILMONT, *Le « protestantisme » des libraires et typographes lyonnais (1520–1560)*, 2006. Die Tatsache, dass Durant Protestant war und protestantische Literatur druckte, lässt sich nicht als Argument dafür lesen, dass auch Sambin Protestant war. Die Frage nach der Konfessionszugehörigkeit von Sambin wurde in der Forschung schon mehrmals erörtert. Jedoch erlauben es die Quellen nicht, eine definitive Zugehörigkeit zu entscheiden. Auf diesen Aspekt wird weiter unten noch einmal zurückzukommen sein, wenn die Umstände der Entstehung des Buches und die Widmung an Léonor Chabot diskutiert wird, siehe: Anm. 566.

Lyon war das zweitgrösste Druckerzentrum in Frankreich. PETTEGREE, *The Book in the Renaissance*, 2010, S. 47–50 In dieser Stadt sind beispielsweise die französischen Übersetzungen von Sebastiano Serlios Bücher erschienen, des Weiteren stammt Philibert De l'Orme aus Lyon. Vielleicht beabsichtigte Sambin mit der Wahl Lyons, eine Beziehung zu diesen Architekten herzustellen?

Das Titelblatt (Abb. 1) zeigt eine reich verzierte Ädikula, die links und rechts von je einer Terme getragen wird.<sup>560</sup> Diese stützen einen Bogengiebel, dessen Basislinie gesprengt ist. Auf dem Giebel liegen zwei von Fischen umschlungene Frauen, die an die liegenden Aktfiguren der Medici-Grabmäler von Michelangelo erinnern.<sup>561</sup> Die Fläche zwischen den beiden Termen wird im unteren Bereich mit dem Titel besetzt, darüber werden in einem Bilderrahmen zwei Wildmänner<sup>562</sup> gezeigt, die eine Kartusche mit Fruchtgirlanden halten. Die Kartusche zeigt das Wappen von Léonor Chabot, Graf von Charny, dem Sambin dieses kleine Buch gewidmet hat. Das Wappen wird von der Kette des Ordens von St. Michael gerahmt, dessen Mitglied der Graf war.<sup>563</sup> Die Verweise auf den Mäzen sind auf der Titelseite sehr präsent. In diesem Sinne stellen vielleicht auch die Fische der Giebelfiguren Kaulbarsche dar, die ebenfalls auf dem Wappen der Familie zu sehen sind. Chabot stammte aus einer angesehenen Familie und war Generalleutnant der burgundischen Regierung.<sup>564</sup> Sambin hat ihm nicht nur das *Œuvre de la diversité des termes* gewidmet, sondern auch Arbeiten an dessen Schloss in Rahon ausgeführt.<sup>565</sup> Zudem ist ebenfalls belegt, dass der Künstler von 1570 bis 1572, während diesen Jahren er in Dijon nicht nachweisbar ist, auf Schloss Pagny lebte. Das Anwesen gehörte ebenfalls dem Graf

<sup>560</sup> Titelblätter mit Termen oder Karyatiden waren im 16. Jahrhundert beliebt. Vergleiche unter anderem die Frontispize des vierten Buches von SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1537; siehe dazu Kapitel 2.4.2 und VAN HASSELT, *L'encadrement architectural à Cariatides du livre IV*, 2004; oder auch das der Viten von Giorgio Vasari von 1550 und in abgeänderter Form von 1568, siehe dazu: WARNKE, *Die erste Seite aus den ›Viten‹ Giorgio Vasaris*, 1997.

<sup>561</sup> In die Architektur eingeführt wurden diese Aktfiguren von Andrea Palladio, zum Beispiel am Palazzo Chiericati in Vicenza. Mehr hierzu: PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 229–231.

<sup>562</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 12 deutet die Wildmänner als Symbol der brutalen Kraft und hemmungslosen Sexualität, die hier als Kontrastfiguren gegenüber den Ritterwerten eingesetzt seien. Wildmänner symbolisieren ganz allgemein den Kampf der Tugenden gegen die Laster, vgl. dazu: SCHEWE, Joseph, Wilde Leute, in: KIRSCHBAUM, Engelbert (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4. Bd., Rom/Freiburg/Basel 1994, Sp. 531; OTT, Norbert H., Wildleute, in: *Lexikon des Mittelalters*. Brepolis Medieval Encyclopaedias – Lexikon des Mittelalters online, 9. Bd., Stuttgart [1977]–1999, Sp. 120–121.

<sup>563</sup> MARTIN, *Histoire et généalogie des maisons de Chabot et de Roban-Chabot*, 1996, S. 102; BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 12.

<sup>564</sup> MARTIN, *Histoire et généalogie des maisons de Chabot et de Roban-Chabot*, 1996, S. 102–103.

<sup>565</sup> Die Arbeiten für Léonor Chabot am Schloss Rahon umfassten Pläne für einen Brunnen und Fenster. Sie sind daher eher als kleine Instandstellungen zu verstehen denn als grosse Aufträge. Vgl. GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 400; GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 33. Jacquemart vermutet, dass Sambin auch die Grotte des Schlosses Pagny für Chabot geschaffen haben könnte. Da dieser Auftrag nicht mit Quellen belegt ist, hängt die Zuschreibung einzig von der Datierung der Grotte ab, die leider nicht mehr erhalten ist. Jacquemart datiert die Grotte zwischen 1572 und 1574, jedoch ohne Quellenbelege: JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 127–128.

und lag südlich von Dijon zwischen Dole und Beaune. Heute ist vom Schloss nichts mehr erhalten.<sup>566</sup>

Zunächst wird nun die kurze Widmung (Abb. 2) von Hugues Sambin erörtert, um Hinweise auf die Absicht und den Zweck dieses Buches zu sammeln. Der Autor lobt seinen Gönner Léonor Chabot in dieser Widmung als einen Menschen mit Verstand und Urteilskraft, der diese Fähigkeiten gerne ausübe und pflege. Aus diesem Grund habe er ihm dieses Buch gewidmet, damit er Gefallen und Freude daran finde: «Suyuant quoy, j'espere à l'aduenir faire, & vous offrir quelque chose de mieux : seruant à l'Architecture, en laquelle j'ay veu moy-mesmes, que vostre heureux, & genereux entendement, bien souuent se recree, & y prend plaisir & delectation.»<sup>567</sup> Aber Sambin wollte ihm nicht nur dieses kleine Buch widmen, sondern auch alle zukünftigen Werke. Der Künstler hoffte demnach, die fruchtbare Kunstpatronagebeziehung weiterführen zu können.<sup>568</sup> Diese Patronagebeziehung zu Chabot war für Sambin äusserst wichtig, da sein Wegzug von Dijon auch darauf hindeutet, dass es dort um seine Auftragslage nicht sehr gut stand.<sup>569</sup> Spätestens ab 1570 befand sich der Künstler in der Obhut des Grafen auf Schloss Pagny. Man kann also folgern, dass das *Œuvre de la diversité des termes* auf diesem Schloss entstand oder zumindest fertiggestellt wurde. Die Anfertigung des Buches kann daher auch als Zeichen der Dankbarkeit gegenüber seinem Patron gedeutet werden.

Im Sinne dieser zerbrechlichen Patronagebeziehung betont Sambin in der Widmung seine eigenen Errungenschaften und Ziele. Er greift dabei auf gängige Formulierungen zurück, wie sie ähnlich in zeitgenössischen Architekturbüchern

<sup>566</sup> Sambin ist in den archivalischen Quellen ab 1567 in Dijon nicht mehr nachweisbar. Zu den Quellen von Sambins Biografie siehe: GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, hier bes. S. 376. Die genauen Umstände des Weggangs sowie der Aufenthaltsort der folgenden Jahre können aus den Quellen nicht vollständig rekonstruiert werden. In der Forschung wird vermutet, dass Sambin aufgrund seiner Beziehungen zu den Protestanten – sein Schwiegervater gehörte ihnen an – Dijon verlassen haben könnte. Wäre Sambin tatsächlich Protestant gewesen, hätte ihn Léonor Chabot wohl kaum aufgenommen. Chabot war Heerführer der königlichen Armee im Burgund. Hingegen war er kein fundamentaler Katholik, da er das Massaker an den burgundischen Hugenotten verhinderte, siehe: MARTIN, *Histoire et généalogie des maisons de Chabot et de Rohan-Chabot*, 1996, S. 102; JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 126–128. Desgleichen ist es wenig wahrscheinlich, dass Sambin 1582 einen Auftrag des Duc de Mayenne erhalten hätte, wenn er Protestant gewesen wäre, da der Herzog Oberhaupt der katholischen Liga war: LE ROUX, *Les guerres de religion*, 2009, S. 560. Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 1.2 dieser Arbeit und GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 202 Anm. 150 u. S. 364 Anm. 81.

<sup>567</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 4.

<sup>568</sup> Zusammen mit dem *Œuvre de la diversité des termes* sind die Arbeiten am Schloss Rahon (vgl. Anm. 565) die einzigen Werke, die mit dieser Patronagebeziehung in Verbindung gebracht werden können. Mehr dazu: JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 126; GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 36 Zur Kunstpatronage und dem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Patron und Künstler siehe: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009 und OEVERMANN u. a., *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, 2007 mit weiterführender Literatur.

<sup>569</sup> Vgl. GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 36; JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 128.

verwendet werden.<sup>570</sup> Er schreibt, dass er der Gesellschaft sein Wissen weitergeben möchte, sodass auch die Nachwelt Anteil an seinen Studien nehmen könne:

*ie me suis aduisé que pour éviter ce silence brutal, & pour ne tumber au sepulchre d'inutilité, ie deuois commencer à mettre en lumiere, & proposer aux hommes quelque chose qui appartient à l'Architecture, à laquelle ie me suis adonné dès mes premiers ans, avec diligente application de mon esprit, sans auoir discontinué.*<sup>571</sup>

Sambin präsentiert im *Œuvre de la Diversité des termes* figürliche Stützen, mit denen er sich, wie er oben ausführt, schon seit Beginn seiner Karriere beschäftigt habe. Er wählte also einen Gegenstand, der eng mit ihm verknüpft wurde und der sozusagen sein Markenzeichen war.<sup>572</sup> Die Termen im Buch können unter diesem Gesichtspunkt auch als Zusammenfassung seines künstlerischen Schaffens verstanden werden. Seine Bekanntheit als Schöpfer von Figurenstützen dürfte sicherlich ein wichtiger Grund für die Wahl dieses Architekturelements für sein Buch gewesen sein. Ausreichend begründet dies seine Entscheidung aber nicht, sich nur mit diesem Element zu beschäftigen und beispielsweise die Säulen wegzulassen. Denn Sambin zeigt hier, wie er selbst ausführt, ein Architekturelement, das er mit Gebälk und Basis sowie in den angemessenen Proportionen darstellt.<sup>573</sup> Die richtigen Grössenverhältnisse der einzelnen Säulenordnungen sind aber gerade das vorrangige Thema der Säulenbücher und der Säulenlehre. Dennoch geht Sambin auf die Säulenlehre nicht ein. Desgleichen paraphrasiert er weder die Entstehungsgeschichte oder die Bedeutung der Karyatiden, noch verweist er auf Vitruv oder auf andere Architekturtheoretiker. Ob dies ausreicht, um ein völliges Fehlen an Architekturtheorie zu postulieren, oder ob die Übernahme von Schlagworten aus der Architekturtheorie überdies als ironischer Umgang mit der Säulenlehre gedeutet werden kann, wie dies Gulczynski<sup>574</sup> beschreibt, wird bei den folgenden detaillierten Beschreibungen zu überprüfen und zu klären sein.

Auffallend ist, dass sich Sambin im Vorwort nur an seinen Patron Léonor Chabot richtet. Er spricht weder Schreiner, Architekten noch andere Handwerker direkt an. Damit unterscheidet sich dieses schmale Buch von zeitgenössischen Architekturbüchern.<sup>575</sup> Ob Sambin beabsichtigte, ein Modell- oder Vorlagenbuch für

<sup>570</sup> Zum Beispiel widmet Jean BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568 sein Traktat François de Montmorency. Philibert DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567 und Jacques ANDROUET DU CERCEAU, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, 1576–1579 nennen Katharina de Medici als ihre Mäzenin.

<sup>571</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 3.

<sup>572</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 337.

<sup>573</sup> « Parquoy ayant mis par ordonnance bon nombre de Termes d'hommes & femmes, aornez de leurs bases, Cornices, Frises, & composez de diuers enrichissemens avec obseruance des nombres, & mesures, propres & requises » SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 3.

<sup>574</sup> GULCZYNSKI, *Composition et décoration*, 1989, S. 54; GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 365.

<sup>575</sup> So wendet sich beispielsweise Serlio an seine Leser: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1537 und Vredeman de Vries zählt eine ganze Reihe von Handwerkern auf, die sein Buch benutzen können: VREDEMAN DE VRIES, *Architectura*, 1577, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Handwerker und Künstler zu erstellen, ist aus dem Vorwort nicht zu erschliessen, soll hier aber nicht ausgeschlossen werden. Hingegen wendet sich Sambin direkt an seinen Gönner und hofft, dass das Buch Chabot bei der Betrachtung nicht nur Freude bereiten, sondern auch den Verstand ansprechen werde.<sup>576</sup> Ist demnach das *Œuvre de la diversité des termes* nicht viel eher ein Bilderbuch als ein Architekturbuch oder gar ein Traktat? Diese Frage soll hier vorerst unbeantwortet bleiben, weil dieses schmale Buch einige Besonderheiten in der Gestaltung und im Aufbau besitzt, die den Betrachtungs- und Lesevorgang lenken und somit auf die Verwendungsweise des Buches einwirken.

Nach der Widmung Sambins folgt auf der nächsten Seite ein Gedicht von Étienne Tabourot (1549–1590) (Abb. 3). Tabourot war ein Dichter der Rabelais-Schule und hat Fazetien sowie Apophthegmata geschrieben.<sup>577</sup> Er war ebenso wie Sambin in Dijon ansässig. Obwohl sie aus verschiedenen Milieus stammten, dürften sie sich gekannt haben.<sup>578</sup>

Das Gedicht lautet:

*Lors que le Roy Tarquin chassoit les anciens Dieux  
Du mont Tarpeiien, & vouloit seulement  
Que trois des plus grans Dieux fussent superbement:  
Adorez des Romains, & posez en leurs lieux.  
Le Dieu Terme estant là, de sa gloire enuieux,  
Ne voulut point bouger, & fit diuinement  
Connoistre par effect d'un augure excellent,  
Qu'il ne cederait point voire au prince des Cieux.  
Ainsi, mon cher Sambin, la perle de nostre aage,  
Il est facile à voir, que le diuin ourage  
Des termes que tu fais, en tel honneur sera:  
Qu'il ne cederait point aux ourages sa gloire,  
Lesquels anciennement & de nostre memoire,  
Ont iamais esté faits & iamais on fera.<sup>579</sup>*

In den ersten zwei Abschnitten des Gedichts erzählt Tabourot die Geschichte des Gottes Terminus und verweist damit auf den Ursprung der Termen. Laut dem Festkalender von Ovid ist es Terminus, der nach dem Neubau des Kapitols alleine auf dem tarpeischen Felsen verblieb. Dagegen überliessen die anderen Götter den

<sup>576</sup> « que vostre heureux, & genereux entendement, bien souuent se recree, & y prend plaisir & delectation. » SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 4.

<sup>577</sup> Etienne Tabourot schrieb auch für andere Bücher Widmungsgedichte: TABOUROT, *Les bigarrures du seigneur des accords*, 1986, S. XXIII–XXIV. Zu Tabourot siehe: MOUREAU und SIMONIN, *Tabourot, Seigneur des accords*, 1990; CHOPTRAYANOVITCH, *Etienne Tabourot des Accords*, 1935. Ein Widmungsgedicht hat beispielsweise auch Jean Bullant in sein Traktat eingefügt: BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568.

<sup>578</sup> GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 58.

<sup>579</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 5.

neuen, von Tarquinius Superbus errichteten Tempel Jupiter.<sup>580</sup> Seit diesem Ereignis war Terminus auf dem Felsen unbeweglich als Pfahl im Boden eingerammt. Seine halb-menschliche Form eines kubischen Schaftes ist auf diese Episode zurückzuführen. Ausführlich erzählt Lilio Gregorio Giraldi in *De deis gentium* dieses Ereignis, dessen Werk Tabourot kannte.<sup>581</sup>

Nach dem ersten Teil des Gedichts lobt Tabourot Sambin als einen aussergewöhnlichen Künstler, der durch sein göttliches Buch über die Termen zu immerwährendem Ansehen kommen werde. Der Dichter greift hier auf rhetorische Konventionen des Künstlerlobs zurück, indem er das unablässige Ansehen Sambins ehrt.

Im letzten Abschnitt charakterisiert der Dichter die Termen des Buches näher: Termen, die weder in vergangenen Zeiten noch in der Gegenwart noch in der Zukunft gemacht würden.<sup>582</sup> Er könnte damit auf die Schwierigkeit der Umsetzung der Erfindungen Sambins angespielt haben: Diese seien so aussergewöhnlich, so fantastisch, dass sie nur vom Autor selbst in ein anderes Medium übertragen werden könnten. Andererseits könnte Tabourot auch auf die hervorstechende Fantastik angespielt haben, die eine Realisierung in ein dreidimensionales Medium verhindere. Die Doppeldeutigkeit – das Lob über die fantastischen Erfindungen einerseits, und andererseits die Kritik an der Nichtrealisierbarkeit dieser Termen – definiert Henri-Stéphane Gulczynski als eigentlichen Schlüssel für die Interpretation des ganzen Buches.<sup>583</sup> Die letzten Verse Tabourots seien nicht nur schmeichelhaft für Sambin, sondern sie brächten, laut Gulczynski, auch eine leichte Skepsis gegenüber einer praktischen Umsetzung der Termen zum Ausdruck. Der Forscher weist hier auf eine wichtige Eigenart des *Œuvre de la diversité des termes* hin: den Erfindungsreichtum der dargestellten Termen. Dieser erschwere die Vorstellung einer Übertragung in ein anderes Material oder in eine andere Gattung, und damit erscheint die Verwendung des Buches als Vorlagenwerk wenig nachvollziehbar. Problematisch an Gulczynskis

<sup>580</sup> OVIDIUS, *Fasti*, 1995, S. 84–87 Verse 639–684. Vgl. dazu: PHILLIPS, *Terminus*, 2009; GUILLAUME, *Hic Terminus Haeret*, 1981; SCHIRMER, Brigitte; Christian MÜLLER und Jörg FÜNDLING, Tarquinius, in: CANKIK, Hubert; Helmuth SCHNEIDER und Manfred LANDFESTER (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill 2009; WIND, *Aenigma Termini*, 1937, S. 66–67.

<sup>581</sup> GIRALDI, *De deis gentium*, 1976, S. 60–62; MARGOLIN, « Une gentille façon de poétiser sur les répétitions de mots » (*Bigarrures*, I, 16), 1990, S. 164. Vgl. dazu auch: SEZNEC, *Das Fortleben der antiken Götter*, 1990, S. 172–175 u. 235–237. Andrea Alciati führt zwar ein Emblem zum Gott Terminus auf, jedoch macht er dort keinen Zusammenhang zu Tarquinius, siehe: ALCIATI, *Emblemata cum commentariis*, 1976, S. 667–669.

<sup>582</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 5. Eine ähnliche Formulierung verwendet Vitruv bei der Beschreibung der grotesken Wandmalerei: »Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt.« VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 332–335 (VII. 5, 4). Vitruv kritisiert hier den fehlenden Realitätsbezug. Vgl. SCHOLL, *Von den »Grottesken« zum Grottesken*, 2004, S. 153–154; MOREL, *Les grotesques*, 2001, S. 9; WAGNER, »Französische Grottesken«, 1979, S. 144.

<sup>583</sup> « Le choix des mots n'est probablement pas gratuit de la part d'un expert en manipulation langagière. Il n'est pas interdit d'y sentir un double sens: l'un flatteur, l'autre légèrement sceptique, Du Cerceau a bien gravé des séries de termes passablement fantaisistes, mais pas à ce point. La sève maniériste se tarit entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup>. » GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 61 oder auch: GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 364 Anm. 64.



Interpretation ist weniger das Ergebnis, dass die Termen des Buches nicht vergleichbar seien mit den Termen im dreidimensionalen Werk von Sambin und somit das Buch nicht für die konkrete Bauplanung verwendet worden sei,<sup>584</sup> als vielmehr sein methodisches Vorgehen. Denn mittels des Vergleichs der Holzschnitte im *Œuvre de la diversité des termes* mit der gebauten Architektur oder Bauornamentik wird dem Buch implizit eine konkrete Funktion und Zielgerichtetheit unterstellt, oder eben abgesprochen. Bei dieser Annahme bleibt unberücksichtigt, dass bei den wenigsten Architekturbüchern dieser Zeit die konkrete Verwendung in der Bauplanung das Ziel war.<sup>585</sup> Obwohl Gulczynski das Buch als eine modellhafte Sammlung eines Motivs<sup>586</sup> bezeichnet, vergleicht er es immer wieder mit gebauter Architektur, wobei ihm dabei immer der Realitätssinn und somit der Praxisbezug als Bezugsgrösse dient.<sup>587</sup> Dadurch wird aber der Interpretationsrahmen eingeschränkt und eine positive Bestimmung der Funktion des Werkes ist nicht mehr möglich. Im Gegenteil dazu ist der hohe Grad an Fantasie in den Erfindungen Sambins, die gegenüber zeitgenössischen Darstellungen von figürlichen Stützen gesteigert ist, neu zu bewerten – insbesondere wenn man mit Gulczynski übereinstimmt, dass diese Steigerung eine bewusste Entscheidung des Künstlers gewesen sei.<sup>588</sup> Durch die einseitige Analyse der Termen im Buch hinsichtlich ihrer realistischen Umsetzbarkeit in ein dreidimensionales Medium wird die Untersuchung des Werkes an sich vernachlässigt und damit auch einer Einordnung in die Architekturbücher entgangen.<sup>589</sup> Neue Ansätze in der Forschung fordern jedoch gerade, dass dieses

<sup>584</sup> Um den Realitätscharakter besser fassen zu können, vergleicht Gulczynski die dargestellten Figurenstützen im Buch mit den von Sambin tatsächlich gebauten. Dabei stellt er fest, dass es zu keiner Übernahme im Sinne einer Kopie gekommen sei, und dass die Termen selbst unrealisierbar seien: « L'extravagance de la plupart des compositions gravées par l'artiste dijonnais outrepassait les limites de la vraisemblance et les rendait irréalisables telles quelles : on ne connaît pas d'exemple effectivement taillé dans la pierre qui en reproduise exactement une seule. Les termes que Sambin lui-même a élevés au portiques de la maison Maillard sont plus proches des premiers modèles de sa première série gravée, les moins chargés. » GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59–61; GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 40–41. Bereits 1989 hat Rosenfeld für die Bücher von Serlio festgestellt, dass die dortigen abgebildeten Gebäude nicht für die Eins-zu-eins-Umsetzung in gebaute Architektur gedacht gewesen seien: ROSENFELD, *Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual*, 1989, S. 108. Neuere Forschungen unter anderem von Mario Carpo haben diese Ergebnisse bestätigt und die Funktion der Bilder weiter differenziert: CARPO, *The Making of the Typographical Architect*, 1998; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008.

<sup>585</sup> KRUFTE, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 13; PAUWELS, *Francine, Barbet, Collot*, 2011, S. 169; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988, S. 12.

<sup>586</sup> GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59.

<sup>587</sup> Ebd., S. 59–61; GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 40–41.

<sup>588</sup> GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 61 vergleicht die Termen mit der Stichfolge von Jacques Androuet Du Cerceau. Wie in Kapitel 2.5.1.2 ausgeführt wurde, kann diese Stichfolge nur bedingt als Vorläufer für das *Œuvre de la diversité des termes* gelten. Mehr dazu in Kapitel 3.1.2.2.

<sup>589</sup> Diese problematische Vorgehensweise der Architekturtheorie-Forschung hat bereits Kruft festgehalten: KRUFTE, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 13. Zu einem neuen Ansatz der Beziehung zwischen gebauter und dargestellter Architektur (die auch die Theorie umfasst) siehe den Sammelband: SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008; insbesondere formuliert dies Sonne in der Einleitung SONNE, *Einleitung*, 2008, S. 12.

diffizile Verhältnis zwischen Praxis und Architekturtheorie nicht zu eng gefasst werden darf, da dies sonst zu einem beeinträchtigten Blick beiträgt.<sup>590</sup> Vornehmlich, wenn Gulczynski dem *Œuvre de la diversité des termes* jegliche theoretische Reflexion aberkennt, vermisst man ein methodisches Nachdenken über die verschiedenen Funktionen von Bildern in den Architekturbüchern und über die Möglichkeit einer Theorie in Bildern.<sup>591</sup> Gerade Sambins Buch scheint ein Überdenken der Beziehung und Abhängigkeit zwischen Theorie und Praxis oder, anders ausgedrückt, zwischen Architektur im/als Bild und gestalteter Architektur zu fordern. Die theoretische Ausrichtung wäre in diesem Sinne in einer Präsentation einer spezifischen architektonischen Erfindungsmethode zu suchen, die anhand von Bildern und Modellen vorgeführt wird.<sup>592</sup> Diesem Aspekt einer theoretischen Reflexion in Text und Bild wird in den weiteren Überlegungen nachgegangen.

### 3.1.2 Zur Struktur des *Œuvre de la diversité des termes*

#### 3.1.2.1 Die Bild-Text-Anordnung

Direkt nach der Widmung an Léonor Chabot und dem Lobgedicht von Etienne Tabourot stellt Sambin auf einer Doppelseite das erste Termenpaar (Abb. 4 und 5) dar. Nach diesem Paar folgt auf der nächsten linken Seite (Abb. 6 und 7) eine kurze Beschreibung, die rechte Hälfte dieser Doppelseite hingegen bleibt leer. Blättert man weiter, begegnet man dem zweiten Paar (Abb. 8 und 9), und noch eine Seite weiter findet man wieder den dazugehörigen Begleittext. Diese Anordnung behält Sambin für die nächsten sechzehn Paare bei. Das Buch endet mit den Ausführungen zum letzten, achtzehnten Paar auf der Seite 76. Ein Schlusswort oder Ähnliches fehlt ebenso wie eine Gliederung des Inhalts durch Kapitel oder Paragraphen. Auf diese Weise präsentiert Sambin in seinem Buch insgesamt 36 Termen, immer ein Paar pro Doppelseite, abwechselnd mit den kurzen Beschreibungen zu jedem Paar.

Die Doppelseiten mit den Holzschnitten konzentrieren sich ganz auf die Veranschaulichung der Termen selbst: Auf der linken Seite ist jeweils die männliche Terme dargestellt, auf der rechten die weibliche – mit zwei Ausnahmen: Erstens ist diese Anordnung beim neunten Paar (Abb. 22 und 23) nicht eingehalten. Bei der linken Terme dieses Paares ist das Geschlecht nicht erkennbar, dagegen besitzt der

<sup>590</sup> Für einen offenen Blick haben unter anderem Kruft und Germann plädiert. KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 13; GERMANN, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, 1987, S. 1–3. Kürzlich hat Garric diese Fragen erneut gestellt: « Autrement dit, le livre d'architecture est-il un outil pour l'action, une démonstration préalable de la compétence de l'auteur, un témoignage pour la postérité, ou tout simplement la continuation de l'architecture par un autre moyen ? » GARRIC, *Avant-propos*, 2011, S. 15.

<sup>591</sup> GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 463; GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59; GULCZYNSKI, *Composition et décoration*, 1989, S. 54. Dass die Architekturtheorie nicht notwendigerweise auf eine schriftliche Fixierung angewiesen ist, hat Kruft festgehalten: KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 11. Garric sieht vor allem in der Analyse der Bilder einen neuen Ansatz, um die Funktion der Bücher besser zu fassen: GARRIC, *Avant-propos*, 2011, S. 20.

<sup>592</sup> Vgl. GARRIC, *Recueils d'Italie*, 2004, S. 16.

rechte Teil zwei Köpfe: einen männlichen und einen weiblichen. Zweitens sind beim dreizehnten Paar die Figuren vertauscht (Abb. 30 und 31), vielleicht ein Fehler beim Druckvorgang? Vielleicht ist auch ein Vertauschen der Holzblöcke mit den Termen die Ursache. Zumindest ist festzuhalten, dass inhaltlich keine Gründe angeführt werden können, die diese Änderung erklären würden, wie die Beschreibung des Paares in Kapitel 3.1.4.5 aufzeigt. Alle Termen sind zwischen 24 und 26 cm hoch und auf einer ungegliederten leeren Seitenfläche platziert sowie mit Basis und Gebälk abgebildet. Über dem Gebälk sind die Termen mit *Pourtrait*<sup>593</sup> bezeichnet und pro Paar fortlaufend nummeriert. Am oberen Seitenrand steht über beide Seiten gehend der verkürzte Buchtitel, *LA DIVERSITE DES TERMES*, geschrieben. Er wird jeweils links und rechts von der Seitenzahl begleitet.

Die Doppelseiten mit der kurzen Beschreibung übernehmen die Gestaltung der Seiten mit den Holzschnitten. Dies heisst, dass auch hier der Kurztitel des Buches über die Doppelseite hinweg gedruckt ist, also auch über die rechte leere Seite (Abb. 6 und 7). Die schriftliche Beschreibung befindet sich immer auf der linken Seite und wird mit einem Titel eingeleitet, « Description du 7. Terme » beispielsweise. Dieser stellt die Verbindung zwischen der Beschreibung und dem Holzschnitt sicher. Dementsprechend bezieht sich der Text immer konkret auf ein Bild, das jenem vorausgeht. Dabei fällt auf, dass Sambin immer in der Einzahl spricht. Auch in der Beschreibung selbst nennt er die Termen nie in der Mehrzahl und spricht auch nie von einem Paar.

Der Text wird oben durch einen Ornamentfries von der Kopfzeile getrennt und unten mit einer Vignette abgeschlossen. Für diese Verzierung verwendet Sambin insgesamt acht unterschiedliche Ornamente: vier für den Fries und vier für die Vignette. Die Verzierungen sind aus typischen Motiven des Manierismus gebildet: aus floralen und geometrischen Ranken sowie Entrelacs-Elementen. Hingegen verwendet Sambin keine Roll- und Beschlagwerke, die für den nördlichen Manierismus typisch sind. Auffallend ist, dass weder die Friese noch die Vignetten regelmässig angeordnet sind. Beim Fries werden zwar die ersten vier Ornamente in der gleichen Abfolge einmal wiederholt, sodass zwei gleiche Serien entstehen. Nach diesen zwei Serien bricht Sambin aber mit dieser Organisation. Auf den weiteren Textseiten ordnet er die Friese in keinem erkennbaren Muster an. Bezüglich der Vignetten wiederholt Sambin die erste Serie von vier Ornamenten nicht ein weiteres Mal. Dies bedeutet ausserdem, dass der Fries und die Vignette auf einer Seite kein festes Ensemble bilden. Sambin kombiniert folglich nicht nur die beiden Ornamente (Fries und Vignette) willkürlich miteinander, sondern folgt bei ihrer Anordnung auch keinem regelmässigen Schema, weder für die Friese noch für die Vignetten. Dennoch

---

<sup>593</sup> Dies ist eine alte Schreibweise zu »Portrait. Unter diesem Begriff wird nicht nur die spezifische Gattungsbezeichnung eines Kunstwerks verstanden, sondern er kann ganz allgemein eine Zeichnung oder Skizze benennen ohne typologische oder gattungsspezifische Einschränkungen. Siehe dazu »pourtrait« in: *Le trésor de la langue Française informatisé*. TLFi, Paris: Analyse et traitement informatique de la langue française, online unter: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, zuletzt geprüft am: 16.12.2013. Zum Begriff siehe auch: MELTERS, *Innovation und Imitation*, 2011, § 9; FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 36; TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 295.

weisen nur vier Seiten eine Verknüpfung von Fries und Vignette auf, die nur ein einziges Mal vorkommt: auf den Seiten 8, 20, 44 und 76. Alle anderen Kombinationen treten mehrmals auf.<sup>594</sup> Der Seitenaufbau mit dem Ornamentfries, der Vignette und den dafür verwendeten Motiven widerspiegelt das Interesse Sambins für die zeitgenössische Ornamentik. Diese reiche Rahmung des Textes unterscheidet das *Œuvre de la diversité des termes* von den Architekturbüchern der Frühen Neuzeit. In Letzteren werden oft figürliche und ornamentale Initialen verwendet.<sup>595</sup> Solche figürlichen Initialen hingegen benutzt Sambin nur an einer Stelle, nämlich in der Widmung an Léonor Chabot (Abb. 2). Demgegenüber werden Ornamentbänder in den Architekturbüchern nur gezielt als Hervorhebung gebraucht. So zum Beispiel rahmt Bullant die Widmung in der *Reigle générale d'architecture* mit einem Rankenband ein.<sup>596</sup> Auch De l'Orme verwendet im *Premier tome de l'architecture* ornamentale Initialen und Bänder.<sup>597</sup> Diese dienen ihm als Gliederungsmerkmale zur Kennzeichnung eines neuen Buches. Exemplarisch zeigen diese beiden Architekturbücher die Unterschiede in der Seitengestaltung gegenüber dem Buch Sambins auf. Die Verzierungen auf den Textseiten im *Œuvre de la diversité des termes* unterstreichen einerseits den ornamentalen, künstlerischen Charakter des Buches und des Inhaltes, andererseits verleihen sie dem Buch ein exklusives und luxuriöses Erscheinungsbild. Ob die Gestaltung und Anreicherung der Textseiten mit Ornamenten auf das ursprüngliche Konzept von Sambin zurückgehen oder vielleicht doch vom Verleger stammen, kann abschliessend nicht beantwortet werden, da weder ein Manuskript überkommen ist noch ausreichende Erkenntnisse über die Zusammenarbeit von Künstlern und Druckwerkstätten bestehen.<sup>598</sup> Aus diesem Grund kann hier nur das gedruckte Buch beurteilt werden. Aus den Beobachtungen oben folgt, dass nicht nur die Termenholzschnitte den Text in den Hintergrund rücken, sondern dies auch durch die ornamentale Rahmung unterstützt wird. Mit den Verzierungen gleichen sich die Textseiten den Seiten mit den Holzschnitten an. Die Folge ist, dass der Kontrast zwischen der Textseite und der ihr gegenüberliegenden leeren Seite noch verstärkt wird.

Die Bogensignaturen (A2–K2)<sup>599</sup> unten rechts auf der Seite verweisen auf ein Quartformat. Dies heisst, dass jeder Bogen zweimal gefaltet wurde, sodass vier Blätter entstanden, also insgesamt acht Seiten. Ordnet man die einzelnen Seiten wie auf dem Druckbogen an, fällt auf, dass auf der Schöndruckseite (am Buchstaben alleine erkennbar) jeweils die Begleittexte zu den Termen und die leeren Buchseiten

<sup>594</sup> Folgende Seiten haben die gleiche Kombination von Ornamentfries und Vignette: Seite 24 und 40; Seite 56 und 60; Seite 12, 28 und 64; Seite 16 und 32; Seite 52 und 68 sowie Seite 63 und 72.

<sup>595</sup> Zu der Gestaltung von Büchern in der Renaissance siehe: BARBIER, *Histoire du livre*, 2009; CENTRE V. L. SAULNIER, *Le livre et l'image en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1989; BRUN, *Le livre français illustré de la Renaissance*, 1969.

<sup>596</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568, [Fol. 2r und 2v].

<sup>597</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567.

<sup>598</sup> Vgl. GRIVEL, *La réglementation du travail des graveurs en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1989; LEUTRAT, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France*, 2007, bes. S. 27–40; DAVIS, *Le monde de l'imprimerie humaniste: Lyon*, 1989; VEYRIN-FORRER, *Fabriquer un livre au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1989; siehe: BURY, *The Print in Italy*, 2001, S. 40–41.

<sup>599</sup> Auf der Titelseite fehlt die Bogensignatur.

gedruckt wurden. Auf der Rückseite des Bogens, dem sogenannten Wiegedruck (erkennbar am Buchstaben und der Ziffer 2), wurden jeweils vier Termen gedruckt, wobei immer ein Paar zur Mitte zeigend übereinandergestellt wurde.<sup>600</sup> Dieser getrennte Druckprozess der Bild- und Textseiten auf je einer Bogenseite stellte sicher, dass im gebundenen Buch die Holzschnitte mit den Textseiten abwechseln.

Durch die Seitengestaltung im gebundenen Buch – dem einander Gegenüberstellen zweier Termen auf einer Doppelseite – treten die Figurenstützen nicht nur in einen Dialog miteinander, sondern auch mit dem Betrachter. Dieser Dialog wird unterstützt durch die sich wiederholende Gestaltung jeder Termenseite. Das Repetitive erzeugt dabei eine grosse Spannung und Erwartungshaltung beim Betrachter. Die immer gleiche Anordnung erleichtert das schnelle Erkennen der verschiedenen Bestandteile und ermöglicht ein Vergleichen der Termen über die Seiten hinweg. Folglich kann es beim Betrachten und Lesen des *Œuvre de la diversité des termes* nicht darum gehen, sich mehr Informationen oder Wissen von Seite zu Seite anzueignen, da diese nicht zunehmen, sondern zu erfahren, wie die nächsten Paare aussehen werden, wie oder durch was sie gegenüber den vorherigen in ihrer Komplexität noch gesteigert werden. Auf den ersten Blick ist Sambins Buch eine fast endlose Reihung von bildlichen Interpretationen und Variationen desselben Architekturelementes, das scheinbar unbeschränkt erweiterbar ist – wenn da nicht die Textseiten wären. Diese tragen nämlich wenig zu diesem Erlebnis der Varietät bei, mehr noch, sie scheinen diese Wahrnehmung geradezu zu stören, da die Beschreibungen jeweils direkt nach den Holzschnitten, auf der nächstfolgenden Seite eingefügt sind. Die rechte Hälfte dieser Doppelseite besitzt keinen Text. Es ist die sich wiederholende Kopfzeile, welche die Termenseiten mit den Textseiten und den leeren Seiten verbindet und zu einer Einheit zusammenfasst. Diese Seitengestaltung wird von der sechsten bis zur letzten Seite eingehalten. Hingegen fehlt die Kopfzeile auf den ersten drei Seiten mit der Widmung und dem Gedicht.

Diese streng eingehaltene Seitenorganisation verdeutlicht, dass es sich beim *Œuvre de la diversité des termes* um ein durchgängig konzipiertes Buch handelt und nicht um eine gebundene Sammlung von einzelnen Blättern oder einer Grafikfolge. Dies ist insofern wichtig, weil es sich damit um ein von Sambin konzipiertes und gestaltetes Buch mit einer festen Organisation handelt. Demgegenüber können Grafikfolgen zwar auch gebunden werden, jedoch bleibt die Abfolge ihrer Blätter flexibel, demzufolge kann jede Sammlung wieder unterschiedlich aussehen und verschiedene Folgen von unterschiedlichen Autoren zusammenfassen.<sup>601</sup> Nicht nur in dieser Hinsicht fügt sich die fast leere, rechte Hälfte der Textdoppelseite als Bestandteil in das Buch ein, sondern auch, weil erst durch diese Disposition jeweils eine männliche

<sup>600</sup> Diese Anordnung gilt nicht für den ersten Bogen mit dem Titelblatt und der Einleitung, bei dem ein ganzes Blatt fehlt, sowie für den letzten Bogen.

<sup>601</sup> Zum Unterschied zwischen Grafikfolgen und Büchern siehe: PAUWELS, *Francine, Barbet, Collot*, 2011, S. 167–169; FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 47. Zur Grafik in der Renaissance in Frankreich siehe: ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969; JACOBSON, *La gravure française à la renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, 1994. Siehe auch die neuen Einschätzungen des grafischen Werkes von Jacques Androuet Du Cerceau: FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010.

und eine weibliche Terme einander gegenüberzuliegen kommen und dem Leser/Betrachter gleichzeitig gezeigt werden. Diese leere Seite ist folglich für das Konzept des Buches äusserst bedeutend, da erst durch sie das Termpaar simultan betrachtet werden kann. Zugleich aber trennt diese Seitenanordnung den Text von den Holzschnitten, was erstens ein gleichzeitiges Lesen des Textes und Betrachten der Bilder behindert und zweitens wird die Perzeption der Termenabfolge durch den Text gestört. Allerdings lässt sich aus der einheitlichen Struktur des Buches schliessen, dass Sambin das *Œuvre de la diversité des termes* so gewollt und konzipiert hat. In Anbetracht dieser konzeptionellen Struktur ist die Textdoppelseite vielleicht weniger als ein Bruch zu deuten denn als retardierendes Moment bei der Betrachtung/Benutzung des Buches. Sie behindert zwar den Fluss der Variation und der Steigerung, hingegen vermag sie die Erwartungshaltung noch zu erhöhen. Nicht ausgeschlossen ist, dass Sambin die leeren Seiten als Projektionsfolie für neue, vom Leser stammende Inventionen verstand und vielleicht sogar als tatsächliche, materielle Realisationsfläche für Erfindungen der Leser/Betrachter vorsah.<sup>602</sup>

Die Besonderheit des *Œuvre de la diversité des termes* liegt gegenüber den Architekturbüchern der Renaissance also nicht nur im verhandelten Gegenstand, sondern auch in der Struktur und in der gestalterischen Konzeption. Dies wird im anschliessenden Kapitel vertieft dargelegt. Abschliessend kann gesagt werden, dass Sambin durch die Doppelprojektion der Termen grossen Wert auf die Holzschnitte gelegt hat, gegenüber denen die schriftlichen Erläuterungen zurücktreten.

### 3.1.2.2 Das *Œuvre de la diversité des termes* im Kontext zeitgenössischer Bücher zur Architektur

Die vielen Holzschnitte im Buch von Sambin widerspiegeln eine allgemeine Tendenz der Architekturbücher des 16. Jahrhunderts, in denen die Bilder nicht nur immer präsenter werden, sondern teilweise sogar den eigentlichen Inhalt des Buches selbst ausdrücken. Über die Rolle der Bilder in den Architekturbüchern wurde in den letzten Jahren zunehmend geforscht.<sup>603</sup> Die Ergebnisse zeigen, dass die Bilder in den Büchern weniger als Illustrationen eines Textes zu werten sind als vielmehr einen unabhängigen Diskurs begründen, indem sie Ideen und Konzepte visualisieren, die nicht mehr notwendigerweise mit Text erläutert werden müssen. Die Unter-

<sup>602</sup> Leider ist mir kein Exemplar des *Œuvre de la diversité des termes* bekannt, bei welchem die Holzschnitte mit eigenen Skizzen oder Zeichnungen ergänzt sind.

<sup>603</sup> Die Forschung hat vor allem zu Sebastiano Serlio und Giacomo da Vignola sowie den Architekturbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts viele neue Ergebnisse vorgelegt. Ausserdem bringt die aktuelle Forschung zur Architekturzeichnung und zu den Einblattdrucken neue Impulse: vgl. insbesondere MELTERS und WAGNER, *Die Quadratur des Raumes*, 2017; NAGELSMIT, *Visualizing Vitruvius*, 2012; SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008; GARRIC u. a., *Le livre et l'architecte*, 2011; LEMERLE und PAUWELS, *Architectures de papier*, 2013; WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011; BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010; BEYER u. a., *Das Auge der Architektur*, 2011. Erste neue Anregungen gingen aus von: DESWARTE-ROSA, *Sebastiano Serlio à Lyon*, 2004; LENIAUD und BOUVIER, *Le livre d'architecture*, 2002; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993; HART und HICKS, *Paper Palaces*, 1998; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988.

suchungen zu den Architekturbüchern des Sebastiano Serlio haben auf diesem Gebiet grundlegende Diskussionen nicht nur über die Bilder, sondern auch über die Entwicklung und Typologie der Bücher ausgelöst.<sup>604</sup> Auch die Forschungen zu den Einblattgedrucken und ihrer Verwendungsweise haben den Normierungsprozess der Architekturbücher hinterfragt und insbesondere für die Verwendung der Bücher neue Ansätze geliefert.<sup>605</sup> Sie werden im Folgenden kurz skizziert und mit dem *Œuvre de la diversité des termes* in Beziehung gesetzt.

Zentral für unsere Fragen sind die Argumentationszusammenhänge zum Muster- und Vorlagenbuch bei Serlio und was unter diesen beiden Begriffen verstanden wird. So hat Sabine Frommel die Position vertreten, dass Serlios Werk in der Tradition der Musterbücher steht und folglich kein umfassendes theoretisches Konzept enthält.<sup>606</sup> Serlio hätte weder eine eigentliche Architekturtheorie im engeren Sinne geschaffen noch ein Lehrgebäude erstellt. Dieser Position stehen die Forschungen<sup>607</sup> entgegen, die das Bild als Grundlage der *inventio*<sup>608</sup> sehen und davon ausgehen, dass durch Bilder die Methode der Erfindung nicht nur gezeigt, sondern auch systematisiert und hinterfragt werden kann. Solche Ansätze nehmen bildwissenschaftliche Impulse auf, in denen Bilder sowohl konzeptionelle wie auch theoretische Qualitäten besitzen. Im Zusammenhang der Architekturbücher waren insbesondere die Forschungen von Mario Carpo<sup>609</sup> wegweisend, die durchaus kontrovers diskutiert wurden.<sup>610</sup> Carpo hat darlegen können, dass das Bild im Zuge der Technologisierung des Buchdrucks nicht nur für die Rezeption und Verbreitung der antiken Bauwerke eine wichtige Rolle spielte, sondern auch, dass diese neue Art der »typografischen Architektur« das Entwerfen des Bauwerkes revolutionierte. Diese hier sehr polarisierende und auch vereinfachende Gegenüberstellung zweier Forschungspositionen illustriert, dass hinter den verschiedenen Ansichten und Deutungen zur Verwendung und Funktion der Bilder und auch der Bücher weniger sich widersprechende Ergebnisse stehen als vielmehr begriffliche Schwierigkeiten. Die Diskussion über die Funktions- und Verwendungsweisen von Architekturbüchern und der Anteil der Bilder daran sowie die Erfassung und nähere Bestimmung einzelner Typen dieser sehr heterogenen Druckwerke haben dadurch neue Anregung erhalten. Bei solchen Fragestellungen

<sup>604</sup> DESWARTE-ROSA, *Sebastiano Serlio à Lyon*, 2004; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993. Neue Impulse gehen auch von den aktuellen Forschungen zu Jacques Androuet Du Cerceau aus: GUILLAUME, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010.

<sup>605</sup> WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011; BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010.

<sup>606</sup> FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 112.

<sup>607</sup> Bereits Kruft hat die These formuliert, dass eine Theorie prinzipiell keiner schriftlichen Fixierung bedarf, jedoch der Historiker auf diese angewiesen sei: KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 11. Dagegen ist einzuwenden, dass die Bilder selbst als Quelle der Theorie gesehen werden können und dass auch ihr theoretischer Gehalt ohne schriftliche Fixierung erfassbar ist. Ansätze hierzu: BEYER u. a., *Einleitung*, 2011, S. 19; GARRIC, *Recueils d'Italie*, 2004, S. 16; BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010, S. 97; SONNE, *Einleitung*, 2008, S. 12–13.

<sup>608</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

<sup>609</sup> CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993.

<sup>610</sup> WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011; BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998.

darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Absicht des Autors auf die Struktur des Buches eingewirkt haben könnte und dass die Struktur wie auch die Funktion innerhalb eines Buchtyps voneinander abweichen kann.<sup>611</sup>

Diese knappen Überlegungen und Darlegungen der Problemfelder mögen genügen, um die nachstehende Analyse einordnen zu können, wobei weniger die allgemeinen Aussagen und Konzepte im Vordergrund stehen als vielmehr die konkreten, formalen und inhaltlichen Verbindungen der einzelnen Architekturbücher zum *Œuvre de la diversité des termes*. Daher wird als Erstes betont, dass ähnliche oder auch gegensätzliche Strukturen in den Vergleichsbüchern nicht unbedingt eine analoge beziehungsweise entgegengesetzte Verwendung des Buches von Sambin zur Folge haben müssen. Die folgende Betrachtung hat demnach einzig zum Ziel, die Leistungen Sambins zu beurteilen und einzuordnen. Allgemeine Aussagen zu den Musterbüchern oder insgesamt zu den Architekturbüchern können hier aufgrund der heterogenen Masse nicht geleistet werden.

Die Holzschnitte der figürlichen Stützen im *Œuvre de la diversité des termes* arrangiert Sambin auf einer Doppelseite. Die Erläuterungen zu den Termen folgen getrennt auf der nächsten Seite. Die Analyse im vorangehenden Kapitel hat gezeigt, dass die Organisation des Buches die Aufmerksamkeit des Betrachters/Lesers auf die Holzschnitte lenkt. Diese Vorrangstellung der Bilder ist weniger ein spezielles Charakteristikum von Sambins Buch, als vielmehr eine allgemeine Tendenz innerhalb der Entwicklung der Architekturbücher des 16. Jahrhunderts.<sup>612</sup> Dabei ist zu beachten, dass die Abbildungen in den Büchern nicht nur quantitativ zunehmen, sondern dass sie selbst zum zentralen Inhalt werden, mittels deren Aussagen

<sup>611</sup> Vgl. FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 103.

<sup>612</sup> Zur allgemeinen Entwicklung siehe: TAVERNOR, »Brevity Without Obscurity«, 2003, bes. S. 105–112; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 53–54. Die Blüte der Architekturbücher während des 16. Jahrhunderts gründet sowohl auf der technologischen Errungenschaft des Buchdrucks als auch auf dem Wunsch nach einer Kanonisierung der Formen, insbesondere der Säulenordnungen. Ziel der Bücher war es, einerseits die komplexen und reichen Formen der Antike sowie die Äusserungen von Vitruv zu verstehen und auf eine allgemein verständliche Formel zu bringen. Andererseits hängt die Zunahme der Bücher auch mit der Entwicklung des Architektenberufes zusammen und dem damit einhergehenden Loslösen des Entwerfens vom eigentlichen Bauprozess. Dies hatte zur Folge, dass viele der Autoren von Architekturbüchern keine ausübenden Architekten waren, sondern vielmehr »Architektur-Literaten«. Der Begriff stammt von Christof THOENES, *Anmerkungen zur Architekturtheorie*, 1995, S. 31. Vgl. dazu FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 103; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988, S. 15; HART, »Paper Palaces« from *Alberti to Scamozzi*, 1998, S. 3; CARPO, *Drawing with Numbers*, 2003, S. 456. Dieser Entwicklung steht eine enorme Produktion von Einblattgrafiken und Zeichnungen gegenüber, die, wie Waters gezeigt hat, eine Gegenbewegung zur Normierung darstellen: WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011.



visualisiert werden.<sup>613</sup> Die Funktion der Bilder und ihr Aussagewert hängen neben den innerbildlichen Aspekten auch mit der Situierung im Buch und mit der Relation zum Text zusammen. Dabei können die einzelnen Kombinationsformen der beiden Medien aufeinander einwirken. Um die Funktion der Bilder im *Œuvre de la diversité des termes* besser verstehen zu können, werden die Bild-Text-Dispositionen anderer Architekturbücher als Vergleich herangezogen. Das Ziel dieser Untersuchung liegt weniger darin, analoge Kombinationen und Funktionen zu finden, als vielmehr die Gegensätze und Eigenheiten aneinander zu schärfen. Hierfür werden lediglich einzelne Positionen und Bücher herausgegriffen. Einen Überblick über die verschiedenen Buchtypen sowie Bild-Text-Organisationen kann dabei nicht geleistet werden.

Hervorstechend an der Struktur des Textes und der Bilder im *Œuvre de la diversité des termes* ist, dass diese nicht ineinandergreifen, sondern auf separaten Seiten angeordnet sind. Diese Trennung von Bild und Text erinnert eher an den Aufbau von gebundenen Grafikfolgen als an Architekturbücher, obwohl es sich um ein typografisches Buch mit einer durchgehenden Seitenzählung und Kopfzeile handelt. Daher wird zunächst auf das Konzept und die Bild-Text-Disposition in den gebundenen Grafikfolgen eingegangen.

Neben den losen, einzelnen Kupfer- und Holzstichen gibt es die gebundenen Sammlungen, die individuell je nach vorhandenen Grafiken zusammengestellt werden. Zusätzlich gibt es Stichfolgen und -serien, die eine bestimmte Anzahl von Tafeln meist zu einem bestimmten Thema zusammenfassen. Einzelne dieser Sammlungen besitzen ein Titelblatt, das auf eine vom Künstler konzipierte Einheit hindeuten kann.<sup>614</sup> Jacques Androuet Du Cerceau entwickelte einen neuen Typus von Architekturbuch,<sup>615</sup> indem er seine Kupferstiche mit kurzen Beschreibungen ergänzte und als gebundenes Buch veröffentlichte. Diese neue Form der Architekturvermittlung war sehr erfolgreich, da sie eine neue Leserschaft/Betrachtergruppe

---

<sup>613</sup> Die Forschung zu den Architekturtraktaten hat sich in den letzten Jahren nur zögernd mit den neuen Ansätzen aus den Bild- und Medienwissenschaften auseinandergesetzt. Siehe: VAN ECK, *Verbal and Visual Abstraction*, 2002, S. 175–176; PALMER, *Introduction*, 2003, S. 1; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 54–56; SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008; BEYER u. a., *Das Auge der Architektur*, 2011. Insbesondere für die Fragen zur Bild-Text-Relation wäre die vermehrte Aufnahme neuer Methoden wünschenswert. Zu erwarten wären neue Impulse, wie dies bereits für die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texte ausserhalb der Architekturtheorie der Fall ist. Siehe dazu: KRAUSE und SCHELLEWALD, *Bild und Text im Mittelalter*, 2011; HARMS, *Text und Bild, Bild und Text*, 1990.

<sup>614</sup> Vgl. FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010; JACOBSON, *La gravure française à la renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, 1994.

<sup>615</sup> Vgl. dazu MELTERS, *Innovation und Imitation*, 2011, § 9 und Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

anspruch.<sup>616</sup> Charakteristisch für die Bücher von Du Cerceau ist, dass der Text jeweils den Tafeln vorausgeht; dies ist unter anderem der Fall in den *Les plus excellents bastiments de France*.<sup>617</sup> Du Cerceau stellt darin eine Anzahl von französischen Schlössern anhand von verschiedenen Kupferstichen vor. Zu jedem Schloss gehören mehrere, in ihrer Anzahl variierende Tafeln. Jedoch ist jeder Bau mit mindestens einer perspektivischen Ansicht, einem Grundriss und einem Aufriss vertreten. Bei ausgewählten Anwesen (zum Beispiel beim Schloss Madrid) sind ergänzende Kupferstiche mit der Innenausstattung beigelegt, die beispielsweise die Kamine abbilden. Jedes Anwesen beschreibt Du Cerceau kurz in einem einleitenden Text, in welchem er es topografisch situiert sowie die Raumdisposition und -nutzung erläutert. Die Beschreibung der Architektur geht, wenn diese überhaupt erfolgt, über eine reine Aufzählung der Elemente nicht hinaus. Diese kurzen schriftlichen Kommentare sind am Beginn des Buches zusammengestellt und somit ohne unmittelbaren Kontakt zu den Kupferstichen. Sie beziehen sich zwar auf ein bestimmtes Bauwerk, aber weniger auf eine konkrete Tafel. Hierdurch löst Du Cerceau die Bilder fast vollständig vom Text, sodass die Tafeln eigenständig als Grafikfolge agieren. Dementsprechend fügt er als Hilfestellung für den Betrachter Titel und kurze lateinische und französische Legenden in den Stich ein. Auf diese Weise ist es dem Betrachter möglich, das gezeigte Schloss und den präsentierten Ausschnitt zu identifizieren, ohne dass eine weitere Gliederung oder das gleichzeitige Lesen der Beschreibung notwendig ist. Du Cerceau schuf im Gegensatz zu Sambin ein luxuriöses Buch: in Folioformat, mit grossen, teilweise über zwei Seiten gehenden Kupferstichen, die jeweils in der Mitte der Seite angeordnet sind und einen grossen Seitenrand übrig lassen.<sup>618</sup> Durch die mittige Platzierung der Kupferstiche auf der

<sup>616</sup> GUILLAUME, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 21–22. Diese Sammlungen von Stichen wurden im 16. Jahrhundert als ›Livre‹ bezeichnet. Jedoch ist diese Benennung irreführend, weil solche gebundenen Blätter nur wenig mit einem typografischen Buch gemeinsam haben. Aus diesem Grund wird dieser Begriff heute nicht mehr verwendet. Siehe dazu: FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 4.

Auf die reinen Grafikfolgen, die teilweise auch gebunden waren und über ein Titelblatt verfügen konnten, wird hier nicht eingegangen, da sie bis auf einzelne Fälle, die eine Widmung an den Leser haben, über keine schriftlichen Äusserungen verfügen. Zur Grafikfolge der Termen und Karyatiden von Androuet du Cerceau siehe Kapitel 2.5.1.2.

<sup>617</sup> Die beiden Bände in der Bibliothek des INHA in Paris sind 42,2 mal 30,5 cm gross: ANDROUET DU CERCEAU, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, 1576–1579. Vgl. allgemein dazu BOUDON und MIGNOT, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010; BOUDON, *Du Cerceau et Les plus excellents bastiments de France*, 2010. Der Reprint von Thomson übernimmt nicht die Seitendisposition der Erstausgaben von 1576 bzw. 1579: ANDROUET DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France*, 1988.

<sup>618</sup> Beispielsweise der Aufriss des *Pavillon du Roi* des Louvre in Paris. Die Fassade ist in der Mitte der Doppelseite angeordnet und lässt, wegen des Hochformats, links und rechts viel Platz frei. Dies hat zur Folge, dass durch die Mitte der Fassade der Buchfalz geht und somit die Ansicht stört. Die online-Version des INHA schneidet bei den Grafiken genau diesen Seitenrand ab, was zwar die Kupferstiche schärfer macht, jedoch keine Rücksicht auf die Form des gebundenen Buches nimmt: online unter: <http://www.purl.org/yoolib/inha/362>, zuletzt geprüft am: 26.07.2015. Die Faksimile-Ausgabe von Thomson geht noch weiter, weil sie nicht nur die Seitengestaltung, sondern auch die Anordnung nicht berücksichtigt: Ebd. Siehe dazu die Kritik von BOUDON, *Du Cerceau et Les plus excellents bastiments de France*, 2010, S. 273 Anm. 19 u. 20.

Seite wird das Betrachten der zweiseitigen Tafeln durch den Falz in der Mitte gestört. Dies lässt darauf schliessen, dass Du Cerceau die Kupferstiche als eigenständige Tafeln aufgefasst und keine Rücksicht auf die Buchbindung genommen hat. Die Struktur dieses neuen Architekturbuchtyps, in welchem die Kupferstiche zwar vom Text getrennt sind, aber mit Titeln beschriftet sind, eignet sich hervorragend für die Präsentation und Dokumentation der Schlösser. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Du Cerceau in den Kupferstichen nicht Korrekturen und Ergänzungen gegenüber den tatsächlichen Bauten vorgenommen hat.<sup>619</sup> Nach Boudon beabsichtigte Du Cerceau mit dieser Anthologie, die Schlösser zu verherrlichen und so die königliche Obrigkeit zu ehren, welche die meisten dieser Anwesen besass.<sup>620</sup> Er verfolgte nicht das Ziel, die Bauten architekturtheoretisch einzuordnen oder zu analysieren.

Das gleiche Prinzip der Bild-Text-Anordnung verwendete Du Cerceau auch in seinen *Livres d'architecture*.<sup>621</sup> Die Reihe besteht aus insgesamt drei Büchern, die nacheinander entstanden: Das erste (1559)<sup>622</sup> und das dritte Buch (1582)<sup>623</sup> präsentieren eine Reihe von Gebäuden, indes das zweite Buch (1561)<sup>624</sup> sich auf die Innenausstattung konzentriert. Im Gegensatz zu den *Les plus excellents bastiments de France* richten sich diese Bücher sowohl an Architekten als auch an Bauherren. Du Cerceau geht es hier demnach weniger um die Dokumentation von Bauten, sondern um die Vermittlung von architekturtheoretischen Aspekten. Rosenfeld unterscheidet diese beiden Funktionen der Bücher mit »picture book« und »model book«. <sup>625</sup> Damit hebt Rosenfeld hervor, dass je nach Benutzer die Funktion des Buches ändern kann und damit auch die Bezeichnung des Druckwerks.

Du Cerceau präsentiert im ersten und dritten Band der *Livres d'architecture* einzelne Gebäude, und zwar im Grundriss und Aufriss. Zusätzlich gibt er im Text genaue Anweisungen über die Anordnung der einzelnen Räume, über die Abmessungen und die Kosten. Strukturiert sind die Gebäude nach der Grösse und nach dem ökonomischen Aufwand. Vor allem im dritten Buch wird diese Anordnung durch eine zusätzliche Steigerung des Dekors und Luxus von Objekt zu Objekt unterstützt.<sup>626</sup> Wie in den *Les plus excellents bastiments de France* sind die Beschreibungen zu den Tafeln am Beginn des Buches zusammengefasst. Gegenüber den Begleittexten der Schlösser erhält der Leser hier wichtige Informationen, die aus den

<sup>619</sup> Der dokumentarische Charakter entspricht nicht den heutigen archäologischen Werten. François Boudon hat diese Variationen, Fehler und Ergänzungen eingeordnet und gedeutet: siehe: Ebd., S. 270–272.

<sup>620</sup> Ebd., S. 260.

<sup>621</sup> Dazu allgemein: CHATENET, *Des modèles pour l'architecture*, 2010; ANDROUET DU CERCEAU, *Les trois livres d'architecture*, 1965 und Kapitel 2.4.2.

<sup>622</sup> Das erste Buch erschien in einer französischen und einer lateinischen Version: ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*, 1559.

<sup>623</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*, 1582.

<sup>624</sup> Dieser Band existiert ebenfalls in einer lateinischen Version. ANDROUET DU CERCEAU, *Second Livre d'architecture*, 1561.

<sup>625</sup> ROSENFELD, *From Drawn to Printed Model Book*, 1989, S. 132.

<sup>626</sup> Gemäss Chatenet wird das architektonische Können von Du Cerceau besonders durch diese Kombinationen und Variationen der Grund- und Aufrisse erfassbar: CHATENET, *Des modèles pour l'architecture*, 2010, S. 216.

Grund- und Aufrissen nicht zu erschliessen sind: so zum Beispiel Angaben zum Material oder der Masse. Im Text unerwähnt bleiben zentrale Themen der damaligen Architekturdebatte, wie die Säulenlehre, die Verwendung des Dekors oder auch der Aufbau von Fassaden. Die Beschreibungen begrenzen sich auf die Konstruktion und die Komposition des Grundrisses. Bild und Text beziehen sich aufeinander und geben dem Leser/Betrachter sich ergänzende Informationen weiter. Zusammengekommen präsentiert Du Cerceau so verschiedene Vorschläge und Beispiele: Dem Bauherrn bieten sie die Möglichkeit, sich über die neuen Tendenzen und Moden in der Architektur zu orientieren.<sup>627</sup> Dem Architekten dienen die Varianten der Formen als Modelle und als Vorlagen. Diese sollen nach den Worten von Du Cerceau eine Inspiration für eigene Erfindungen sein.<sup>628</sup> Damit sind die beiden Funktionen von Rosenfeld hier noch einmal benannt. Hingegen kommt mit den zwei Bezeichnungen »picture book« und »model book« ein Aspekt zu kurz, nämlich dass das Konzept der Erfindung und der Variation vor allem im Betrachten der Bilder erfahrbar wird. So präzisiert Chatenet, dass Du Cerceau nicht nur einfache Vorlagen für die Umsetzung präsentiert, sondern vielmehr die Erfindungsmöglichkeiten und Techniken eines Architekten darlegt, indem er in den Kupferstichen eine Abfolge von sich verändernden Varianten und Kombinationen aufzeigt.<sup>629</sup> Du Cerceau präsentiere hier also nicht nur Grundrissmodelle für die Eins-zu-eins-Umsetzung, sondern vielmehr das Vorgehen beim Entwerfen von Architektur. Die Anordnung der Bilder am Schluss des Buches ergibt unter diesem Gesichtspunkt Sinn. Denn in der Aneinanderreihung und im Vergleichen der einzelnen Grundrisse und Ansichten werden die Variationen erfahrbar und konstituieren eine Theorie des Entwurfs, die ohne Text begreifbar ist. Diese Erfindungen sind einer tatsächlichen Umgebung weitestgehend enthoben und bieten so eine allgemeine Reflexion über die Formen und Dispositionen der Architektur. Es findet in den Kupferstichen der *Livres d'architecture* folglich ein Nachdenken über die Formen statt, das im Text nicht formuliert ist.<sup>630</sup> Nur selten finden sich Angaben zur Umgebung und zur Topografie, ganz im Gegensatz zu den Schlössern der *Les plus excellents bastiments de France*. Nach Frommel erlaubt erst die Loslösung von den realistischen Bauten, ideale Entwürfe zu zeigen und diese als Konzepte seiner Vorstellungskraft und *inventio* zu präsentieren.<sup>631</sup>

<sup>627</sup> Vgl. dazu ROSENFELD, *From Drawn to Printed Model Book*, 1989, S. 145.

<sup>628</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*, 1582, Fol. 15r–15v. Zusammenfassend sieht dies Thomas so: « L'objectif était d'encourager les lecteurs à s'engager dans la voie raffinée du dessin d'architecture et d'en faire un passe-temps enrichissant. » THOMSON, *Les trois Livres d'Architecture de Jacques I<sup>er</sup> Androuet Du Cerceau*, 2004, S. 449.

<sup>629</sup> CHATENET, *Des modèles pour l'architecture*, 2010, S. 209–216.

<sup>630</sup> Frommel hat betont, dass es sich vor allem über ein Nachdenken der Modelle und Formen von Serlio handelt: FROMMEL, *Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio*, 2010, S. 123. Du Cerceau tritt folglich in einen Dialog mit Serlio und bezieht Stellung zu dessen vorgeschlagenen Modellen. Insofern kann man der Interpretation von Chatenet zustimmen, die in den *Livres d'architecture* auch eine nationalistische Reaktion auf Serlio sieht, mit der Absicht Du Cerceaus, vor allem französische Bauten zu präsentieren. CHATENET, *Des modèles pour l'architecture*, 2010, S. 197–198.

<sup>631</sup> Vgl. dazu FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 116.

Die beiden Editionsprojekte von Jacques Androuet du Cerceau haben gemeinsam, dass der Text von den Tafeln getrennt ist und dass die Kupferstiche die zentrale Rolle in der Darstellung und Vermittlung des Inhaltes übernehmen. Allerdings besitzen die Grafik in diesen beiden mehrbändigen Druckwerken eine ganz unterschiedliche Funktion: Die Kupferstiche in den *Les plus excellents bastiments de France* dokumentieren und ehren Schlösser und Anwesen, wohingegen die Tafeln in den *Livres d'architecture* die Methode der Erfindung von Grundrissen und Aufrissen zeigen. Im ersten Beispiel haben die Bilder hauptsächlich einen dokumentarischen Zweck: die Repräsentation der Schlösser. Dagegen steht im zweiten Beispiel die didaktische Funktion der Bilder im Vordergrund. Aber in beiden Beispielen zeigen die Bilder ein Konzept und einen Inhalt, der durch den Text alleine nicht erschliessbar ist. Sie entwickeln im Buch untereinander einen Dialog, der nicht auf die Beschreibungen angewiesen ist. Demgegenüber werden in den Begleittexten Informationen vermittelt, die im Bild nicht darstellbar sind und somit komplementär zu diesen zu verstehen sind. Zusätzlich ist zu beachten, dass die Anordnung von Kupferstichen und Text auf einer Seite technisch komplizierter ist als die Kombination von typografischem Text und Holzschnitt. Technische Gründe für eine solche Trennung von Text und Bild können also nicht ausgeschlossen werden.

Das Vorgehen, anhand von verschiedenen Beispielen Konzepte zu präsentieren, kannte Du Cerceau wohl von Sebastiano Serlio.<sup>632</sup> Im Unterschied zu Du Cerceau veröffentlichte Serlio typografische Bücher, in denen Bild und Text ineinander übergehen und eine konzipierte Einheit bilden. Serlio hat den Bildern einen hohen Stellenwert zugemessen und sie als wesentliche Informationsträger in seinen Traktaten verwendet. In dieser Hinsicht sind die Bücher von Serlio dem *Œuvre de la diversité des termes* von Sambin näher als jene von Du Cerceau.

Bevor jedoch auf Serlio und seine Traktate eingegangen wird, ist festzuhalten, dass die Zunahme von Bildern bereits in den Vitruv-Ausgaben und -Übersetzungen des 16. Jahrhunderts zu bemerken ist. Allerdings ist in diesen der Text immer noch der hauptsächliche Inhaltsvermittler. Die Illustrationen können zwar unabhängiges Wissen vermitteln, sie haben aber eher die Funktion von Glossen oder Kommentaren als von einem eigenständigen Diskurs.<sup>633</sup> In diesem Zusammenhang ist zu ergänzen, dass in den Vitruv-Manuskripten keine Abbildungen erhalten sind, obwohl Vitruv selbst an verschiedenen Stellen von Abbildungen spricht.<sup>634</sup> Insofern sind die Illustrationen zu einer bestimmten Vitruv-Textstelle als Interpretationen des

---

<sup>632</sup> Allgemein zu Du Cerceau und Serlio: FROMMEL, *Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio*, 2010 und ROSENFELD, *From Drawn to Printed Model Book*, 1989, bes. S. 144. Rosenfeld sieht einen grossen Unterschied zwischen beiden Werken: Bei Serlio seien zusätzlich praktische Informationen vorhanden, die bei Du Cerceau fehlen würden. Daher seien die Bücher Serlios, bis auf des *Libro extraordinario*, eher Handbücher denn Modellbücher.

<sup>633</sup> RECHT, *Le dessin d'architecture*, 1995, S. 119.

<sup>634</sup> CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 27–30; CARPO, *The Making of the Typographical Architect*, 1998, S. 163; KRINSKY, *Introduction*, 1969, S. 5 und insbesondere S. 11 über die Vorlagen der Cesariano-Illustrationen.

geschriebenen Inhaltes anzusehen, wie dies oben in Kapitel 2.3 für die Karyatiden- und Perserportikus hergeleitet wurde.<sup>635</sup> Vor allem in der Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano<sup>636</sup> lässt sich beobachten, dass die Holzschnitte weniger den Text von Vitruv illustrieren, als vielmehr den Kommentar von Cesariano veranschaulichen. Die Holzschnitte bieten in dieser Edition daher zusätzliche Inhalte, die im Kommentar erwähnt werden.<sup>637</sup> Gestärkt wird diese Beziehung zwischen Text und Bild in der Cesariano-Ausgabe mit zusätzlichen Verweisen anhand von Buchstaben, so auch in der Karyatidenportikus (Abb. 73). Folglich bilden die Holzschnitte zusammen mit den geschriebenen Anmerkungen den eigentlichen Kommentar zum Vitruv-Text. Sie gehen eine sehr enge Beziehung ein, indem sie aufeinander verweisen und zusammen den vitruvianischen Text ergänzen, erläutern und verständlich machen. Daher wird nicht nur der Vitruv-Text mit dem Kommentar von Cesariano auf der gleichen Seite abgedruckt, sondern die Holzschnitte werden in den Text eingespannt. Demzufolge sind nur wenige ganzseitige Illustrationen in dieser Edition eingefügt. Damit verdeutlichen die ersten illustrierten Vitruv-Ausgaben, dass nicht nur das Bild als Erläuterung des Textes an Bedeutung und Gewicht gewinnt, sondern auch als selbstständiger Träger von Inhalten.

Es waren aber hauptsächlich die Bücher von Sebastiano Serlio, die eine Veränderung im Gebrauch und in der Funktion der Bilder in den Architekturbüchern brachten.<sup>638</sup> Die neue Form der Modell- und Lehrbücher hatte insbesondere in Frankreich grossen Erfolg.<sup>639</sup> Die Bücher der *Architettura* von Serlio kennzeichnen sich durch viele Bilder, die in den Text eingespannt sind und diesen sogar fast zu verdrängen drohen. Die Präsentation der Architekturelemente und antiken Ruinen, die Vermittlung der Regeln für die korrekte Verwendung sowie die Darlegung der geometrischen und perspektivischen Verfahren finden sowohl im Text als auch im Bild statt. Bei der Kombination dieser zwei Medien achtete Serlio darauf, dass die Holzschnitte jeweils mit dem Text korrespondieren. Aus diesem Grund arrangiert er die Abbildungen entweder auf der gleichen Seite oder, im Falle einer ganzseitigen Grafik, folgt der Text auf der anderen Hälfte der Doppelseite.<sup>640</sup> Exemplarisch wird

<sup>635</sup> Vgl. dazu FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 109.

<sup>636</sup> VITRUVIUS und CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, 1521.

<sup>637</sup> FIORE, *Le De architectura de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521*, 2004, S. 335; KRINSKY, *Introduction*, 1969, S. 5; RECHT, *Le dessin d'architecture*, 1995, S. 121.

<sup>638</sup> Vgl. zur Entwicklung der Architekturtraktate und die Rolle von Serlio: TAVERNOR, *»Brevity Without Obscurity«*, 2003, S. 106; FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 109–110.

<sup>639</sup> Vgl. DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004. Zu den Büchern der *Architettura* siehe Kapitel 2.4.2.

<sup>640</sup> Siehe: CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 57.

die Vorstellung des Marcellustheaters (Folio XLVI–XLIX) im *Terzo libro*<sup>641</sup> angeführt, wo auf der linken Seite die Beschreibung zum Holzschnitt auf der rechten Seite angeordnet ist. Desgleichen ist in diesem Buch über die Antiken gut zu beobachten, wie die Seitengestaltung Rücksicht auf das Bild nimmt: Der Text wird oft um den Holzschnitt herumgeführt oder sogar in die Abbildung integriert, wie das Beispiel einer doppelseitigen Ansicht des Amphitheaters in Verona (Folio LXVIII und LXV) zeigt. Die Illustrationen gehen so eine noch engere Beziehung zum Text ein als dies in der Vitruv-Ausgabe des Cesariano der Fall ist. Wie Cesariano verwendet Serlio Buchstaben als Verweise zwischen Text und Bild. Ausserdem deutet er im Text allgemein auf die Holzschnitte mit dem Zusatz hin, dass diese weitere Klärung bringen oder andere Sachverhalte darstellen würden, die durch Worte kaum zu beschreiben seien.<sup>642</sup> Diese enge Beziehung spiegelt sich auch in der Seitengestaltung wider: Das Bild ist das hauptsächliche Vermittlungsmedium des Buches und der Text dient der reinen Erläuterung des Dargestellten. Das Ineinandergreifen hat den Vorteil, dass nicht vor- und zurückgeblättert werden muss. Dieses Layout hat Rosenfeld als neue Errungenschaft von Serlio bezeichnet.<sup>643</sup> Serlios *Libro extraordinario*, das verschiedene Portale vorstellt, fällt aus diesem Konzept heraus, da es strikt den Text von den Kupferstichen trennt.<sup>644</sup> Konsequenz sind in diesem Buch die Beschreibungen zu den Portalen vor den Kupferstichen am Beginn des Buches zusammengefasst und diese fortlaufend mit der Nummerierung der Portale abgedruckt. Dies bedeutet, dass der Text nicht gleichzeitig mit der Betrachtung der Kupferstiche gelesen werden kann. Die Bilder erhalten dadurch eine ganz eigene Logik und treten in einen Dialog miteinander. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 3.2.2.2 eingegangen. Serlio verwendet in seinem *Libro extraordinario* die Technik des Kupferstichs statt wie bisher die des Holzschnittes. Wie auch bei Du Cerceau können auch hier technische Gründe für diese Trennung der Bilder vom

<sup>641</sup> SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. XLVI–XLIX. Ich beziehe mich hier auf die Ausgabe von 1544 für das dritte (*Terzo libro*) und das vierte Buch (*Regole generali di architettura*), weil dies die letzten Ausgaben zu Lebzeiten Serlios und gegenüber der Erstausgabe korrigiert sind. SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544. Für das *Libro extraordinario* verwende ich die Erstausgaben von 1551, die noch über die originale Bild-Text-Organisation verfügen: SERLIO, *Extraordinario libro di architettura*, 1551; SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*, 1551. Diese wurde in der Ausgabe von 1566 verändert: SERLIO, *D'Architettura*, 1566. Zu den Ausgaben siehe: DESWARTE-ROSA, *Sebastiano Serlio à Lyon*, 2004, S. 72–223.

<sup>642</sup> Zum Beispiel: «e perche questa porta Dorica è molto difficile da intendere; io ne dirò in scritto e dimostrerò in disegno quanto io ne intendo.» SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XX(v). Besonders oft verwendet Serlio die folgende, ähnliche Formulierung: «si veggono ne la figura» Ebd., Fol. XIII(r) und an zahlreichen weiteren Orten.

<sup>643</sup> ROSENFELD, *Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual*, 1989, S. 106.

<sup>644</sup> SERLIO, *Extraordinario libro di architettura*, 1551. Bei der Integration des *Libro extraordinario* in die *Architettura* von 1566 wurde die ursprüngliche Bild-Text-Gestaltung aufgegeben: SERLIO, *D'Architettura*, 1566. Die Portale sind neu arrangiert auf der linken Seite abgedruckt, während der Begleittext auf der rechten Seite steht und folglich eine simultane Wahrnehmung ermöglicht. War dies vielleicht eine reine Angleichung an die vorangehenden Bücher oder wurde eine enge Beziehung zwischen Bild und Text vorgezogen?

Text nicht ausgeschlossen werden. Trotzdem ist davon auszugehen, dass die Buchgestaltung des *Libro extraordinario* für Du Cerceau als Vorbild diente.<sup>645</sup>

Dieser kurze Überblick zeigt, dass Serlio die Beziehung zwischen Bild und Text verfeinerte, sodass beide Medien ineinandergreifen und gleichzeitig wahrgenommen werden können. Die Ausnahme ist sein *Libro extraordinario*, in welchem er diese Abhängigkeit wieder löst und die Aussage im Bild darlegt. Dies lässt darauf schliessen, dass Serlio bei diesem Buch eine andere Perzeption der Bilder beabsichtigte, worauf später zurückgekommen wird. Dennoch entwickelt das *Libro extraordinario* die Seitengestaltung der ersten zwei Bücher weiter und setzt die Bilder als Träger der Aussage ein. Oder das Bild wird, wie es Carpo formuliert, zum eigentlichen »Schlussstein« der serlianischen architektonischen Methode.<sup>646</sup> Die Holzschnitte in den *Regole generali* und im *Terzo libro* dienen dem Architekten beim Entwerfen als Inspirationsquelle und bilden den Ausgangspunkt für einen eigenständigen Umgang mit den Formen.<sup>647</sup> Denn, wie Serlio fordert, sollen die Formen und Modelle abgeändert und den Anforderungen entsprechend angepasst werden:

*Di questa seguente figura il guiditioso Architetto si potrà accommodare a diuerse cose, et trasmutarla secondo gli accidenti che gli occorrerāno, e massimamente per ornare una pittura sopra vno altare come al di d'hoggi in molti luoghi d'Italia si costuma: potria anchor seruire p un'arco triumphale, leuando uia il basamento di mezzo, similmente si potria ornar una porta senza l'ale da le bande, e con esse anchora: e per ornamento di una finestra tal volta, o di un nicchio, o tabernacolo, e cose simili.*<sup>648</sup>

Mit seinen Büchern hat Serlio eine ganz neue Form des Architekturtraktats geschaffen, der dem Bild selbst einen grossen Stellenwert zumisst und somit einen

<sup>645</sup> PAUWELS, *Francine, Barbet, Collot*, 2011, S. 169; FROMMEL, *Jacques Andronet du Cerceau et Sebastiano Serlio*, 2010, S. 123–128; ZERNER, *Du mot à l'image*, 1988, S. 284.

<sup>646</sup> CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 56.

<sup>647</sup> Für Pauwels ist es genau diese Funktion der Bücher Serlios, die an die Übungsbücher der Rhetorik erinnert: PAUWELS, *Francine, Barbet, Collot*, 2011, S. 167–171. Carpo hat ebenfalls die Topik als Erklärungsmodell für die Bücher von Serlio hinzugezogen: CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 54. Die Rhetorik ist für die Entwicklung der Architekturtheorie in der Renaissance ein wichtiger Bezugspunkt, wie PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999 dargelegt hat. Aus methodischer Sicht ist anzumerken, dass die Übernahme der Rhetorik als Erklärungsschema bei Pauwels und Carpo dazu führt, dass sie die Bilder von Architekturteilen und Entwurfsbeispielen auf deren Funktion als Mittel für die Weiterverbreitung beschränken. Betrachtet man die Bilder allerdings unabhängig vom Text, wird deutlich, dass sie einen eigenen Inhalt vermitteln, was im *Libro extraordinario* von Serlio auch vorgeführt wird. Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.2.3. Die Rhetorik liefert folglich ein Erklärungsschema für die Entwicklung der Architekturtheorie, jedoch haben sich die Theoretiker davon gelöst und eigene Argumentationsweisen erarbeitet. In dieser Hinsicht bieten die Überlegungen von Ulrich Fürst zu den Bildern in den Architekturbüchern neue Ansätze. Die Bilder seien nicht nur integraler Bestandteil des Lehrwerks, sondern sie erweitern die abstrakten Bestimmungen der Theorie mit den spezifischen Gehalten des Beispiels: FÜRST, *Die Kategorie der Bedeutung in der deutschsprachigen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und ihr Verhältnis zur bankünstlerischen Gestaltung*, 2008, S. 369–370.

<sup>648</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XXVII(v).



Gegenpol zum schwer verständlichen und kryptischen Text von Vitruv bietet. Um die Ideen von Vitruv verständlich zu machen, verzichtete Serlio auf umständliche Kommentare zum Text. Stattdessen fügte er Bilder ein, mit denen er einen eigenen Diskurs gestaltet und die Regeln leicht zugänglich erläuterte.<sup>649</sup> Daraus folgt, dass die Holzschnitte in Serlios *Architettura* einerseits Modell und Vorlage sind, andererseits aber auch der Ort sind, an dem die Regeln der Baukunst und die neuen Formen exemplifiziert, erläutert und legitimiert werden.<sup>650</sup>

Aber nicht nur die Vitruv-Ausgaben dürfen als Gegenpol zu den Büchern von Serlio verstanden werden, sondern auch der Traktat von Leon Battista Alberti. Was die *De re aedificatoria* von den Architekturbüchern Serlios unterscheidet, ist die Absenz von Bildern. Nach Carpo dürften vor allem eine grosse Skepsis gegenüber der neuen Technologie des Buchdrucks und die damit verbundene Frage der Genauigkeit der Reproduktion für die Abwesenheit der Illustrationen ausschlaggebend gewesen sein.<sup>651</sup>

Zum Schluss sind hier noch kurz die sogenannten Säulenbücher erwähnt. Diese eher dünnen Bücher beschäftigen sich nur mit der Säulenlehre, das heisst mit den Ordnungen der Säulen und den dazugehörigen Ornamenten. Sie verhandeln also das den figürlichen Stützen verwandte Architekturelement: die Säule. Man könnte folglich vermuten, dass das *Œuvre de la diversité des termes* mit den Säulenbüchern viele Gemeinsamkeiten hätte. Folgender kurze Vergleich zeigt aber das Gegenteil auf. Als Erstes fällt die enge Bild-Text-Beziehung der Säulenbücher auf: Die Illustrationen und der Text sind oft auf denselben Seiten abgedruckt und können teilweise fliessend ineinander übergehen, wie dies oben für das Säulenbuch von Serlio, die *Regole generali*, festgehalten wurde. Dies ist ebenfalls der Fall bei den Säulenbüchern des Hans Blum<sup>652</sup> oder auch der *Regola delli cinque ordini* von Giacomo Barozzi da Vignola.<sup>653</sup> Der Text in diesen Büchern dient vor allem dazu, die Proportionen und die Konstruktionsweise zu erläutern. Bei Vignola könnte man sogar so weit gehen und sagen, dass keine Textseiten vorhanden sind, abgesehen von der Einleitung. Denn der Text sei, wie Germann schreibt, wie eine Legende in die Bildseiten integriert und

<sup>649</sup> Diese Entwicklung bei Serlio ist didaktisch zu verstehen und soll die Zugänglichkeit erweitern. Dazu gehört ebenfalls, dass Serlio seine Bücher auf Italienisch und später zweisprachig veröffentlichte. GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 495–496; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 57. Siehe auch: FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 109–110; THOENES, *Anmerkungen zur Architekturtheorie*, 1995, S. 36.

<sup>650</sup> Zu der Analyse von Architektur in Bildern siehe: VAN ECK, *Verbal and Visual Abstraction*, 2002, S. 172.

<sup>651</sup> CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 125–128.

<sup>652</sup> BLUM, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio*, 1550; BLUM, *Von den fünf Säulen*, 1550. Zu Blum siehe: HÄNSLI, *Hans Blums »Von den fünf Säulen grundtlicher Bericht«*, 2004; PAUWELS, *Hans Blum et les Français*, 2010.

<sup>653</sup> BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1570; BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1985. Zu Vignola siehe: THOENES, *Vignolas »Regola delli cinque ordini«*, 2001; TUTTLE, *On Vignola's Rule of the Five Orders of Architecture*, 1998.

wäre daher eher als Bildzusatz zu verstehen.<sup>654</sup> Die Darstellungen der Säulen sind meist grossformatig – bei Blum sogar auf ausklappbaren Seiten – mit präzisen Konstruktionslinien und Zirkelabmessungen etc. Diese Proportionslinien werden von einem Text auf der gleichen Seite begleitet, der das Konstruktionsverfahren und die mathematischen Proportionen ausführlich darlegt. Es handelt sich bei den Begleittexten weniger um theoretische Erläuterungen über die Herkunft der Ordnungen oder über die Verwendung, sondern mehr um mathematische Ergänzungen, die für den Anwender, sei es ein Architekt, Schreiner, Maler oder ein anderer Handwerker, notwendig sind, um die Säulen in den korrekten Proportionen wiederzugeben. Auch in den Säulenbüchern gewinnt das Bild nicht nur an Platz, sondern auch an Bedeutung. Das Bild selbst wird dank der Konstruktionshinweise zum Instrument für den eigentlichen Entwurfsprozess und die konkrete Umsetzung.<sup>655</sup> Dadurch gewinnt das Bild in den Säulenbüchern einen hohen praktischen Nutzen: Die Proportionen werden am Bild abgemessen, in den Zirkel übertragen und auf dem Plan vergrössert. Insbesondere die grossformatigen Klappbilder der Bücher von Blum dürften durch das modulare Verfahren vor allem Künstler und Architekten angesprochen haben. Konstruktionslinien, Zirkelabmessungen und Massangaben fehlen bei den Termen des *Œuvre de la diversité des termes* vollständig, womit es sich grundsätzlich von den Säulenbüchern unterscheidet.

Auf der Grundlage dieser Beobachtungen wird deutlich, dass die spezielle Bild-Text-Disposition im *Œuvre de la diversité des termes* verschiedene Konzepte der Architekturbücher kombiniert. Erstens werden die Termen auf einer Doppelseite ohne Text abgedruckt, und zweitens werden sie mit einem Begleittext auf der Rückseite ergänzt. Trotz dieser Nähe zwischen Bild und Text bleibt letzterer aufgrund der Anordnung eindeutig eigenständig und inhaltlich, wie performativ von den Holzschnitten abgekoppelt. Dennoch unterbricht der Text jeweils die Betrachtung der Bilder und kommentiert die vorangehende Darstellung. Damit ist das *Libro extraordinario* von Serlio vielleicht am ähnlichsten, was die Bildanordnung und die Präsentation des Gegenstandes angeht. Der Vergleich der zwei Bücher wird unter dem Aspekt der *inventio* in Kapitel 3.2.2.3 wieder aufgenommen. Serlios Buch ist konsequent durchgestaltet und gibt dem Bild seine Eigenständigkeit zurück, indem es vom Text gelöst wird. Gegenüber dem *Œuvre de la diversité des termes* weisen die Bildseiten im *Libro extraordinario* keine Seitenzahlen oder Kopfzeilen auf. Die Grenze zwischen Architekturbuch und gebundener Grafiksammlung wird hier hier fließend. Als weitere Beispiele können die Bücher von Androuet Du Cerceau angeführt werden oder die *Architectura* von Wendel Dietterlin.<sup>656</sup> Auch beim letztgenannten Beispiel handelt es sich um ein Architekturbuch, das die Grafiken

<sup>654</sup> Wie Germann betont hat, sind diese Legenden sogar gestochen, also mit dem Bild konzipiert: GERMANN, *Les contraintes techniques dans l'illustration des livres d'architecture du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2002, S. 99.

<sup>655</sup> Zur Architekturzeichnung im Zusammenhang der Entwurfs- und Baupraxis siehe: LANG, *Die frühneuzeitliche Architekturzeichnung als Medium intra- und interkultureller Kommunikation*, 2012, S. 27–41.

<sup>656</sup> DIETTERLIN, *Architectura*, 1598. Vgl. dazu Kapitel 2.4.3 dieser Arbeit.

vom Text trennt. Gegenüber dem *Libro extraordinario* vereint Dietterlin Bilder mit unterschiedlichen Darstellungen, wodurch der Eindruck entsteht, die einzelnen Bilder seien willkürlich zusammengebunden.<sup>657</sup>

Abschliessend kann zusammengefasst werden, dass Serlio das Bild in seinen Architekturbüchern neu gewichtet: Es übernimmt die Hauptrolle in der Vermittlung des Inhaltes. Im Bild wird über verschiedene Formen, Variationen und Verwendungen nachgedacht. Der Text kann dabei fast vollständig in den Hintergrund rücken, wie dies im *Libro extraordinario* der Fall ist. Ähnliche Strukturen und Konzeptionen finden sich auch in den *Livres d'architecture* des Du Cerceau. Hier variiert und kombiniert der Franzose im Bild verschiedene Formen und Anordnungen des Grundrisses und des Aufrisses. Aus diesen Beobachtungen ist zu schliessen, dass in den Architekturbüchern Formen und Exempla im Bild präsentiert werden, wobei die Präsentation ähnlicher Architekturelemente und deren Vergleich die Grundlage bilden, um über die Anwendung, die Umsetzung und die notwendigen Anpassungen nachzudenken. Das Bild wird ausschlaggebend und gewinnt folglich an Präsenz und Anwesenheit. Ähnliche Konzepte der Formaneignung sowie des Ausprobierens und Rezipierens von Formen kennt die Forschung für die Architekturzeichnung.<sup>658</sup> Sie ist insbesondere für die Aneignung und Verbreitung der antiken Formen ausschlaggebend, wie dies unter anderen De l'Orme in seinem *Le premier tome de l'architecture* ausführt.<sup>659</sup> Zu ergänzen sind hier auch die Einblattgrafiken und Flugblätter, die ebenfalls dokumentieren, dass auch in diesen Medien, die allgemein als starr und unveränderbar gelten, variiert, ausprobiert und verändert wurde.<sup>660</sup> Allen gemeinsam ist, dass sie sich im Bild mit neuen Formen auseinandersetzen oder diese vermitteln. Das Bild ist folglich sowohl Mittel oder Medium der Aneignung und Erfindung als auch ein Mittel der Präsentation und Dokumentation von eigenen Erfindungen.

Das *Œuvre de la diversité des termes* integriert sich sehr gut in diese Publikationen über Architektur, die dem Bild eine Vorrangstellung einräumen, obwohl kein direkter Vorläufer, der einen analogen Bild-Text-Aufbau aufweist, genannt werden kann.

Der Vergleich zeigt, dass Sambin zwei Pole kombiniert: die Grafikfolgen mit vorangestellten Beschreibungen und ein reich illustriertes gedrucktes Buch. Sambin

<sup>657</sup> IRMSCHER, »OrnamentSinnBild«, 2012, S. 131; FORSSMAN, *Wendel Dietterlin*, 2007, S. 213; FÜRST, *Die Kategorie der Bedeutung in der deutschsprachigen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und ihr Verhältnis zur baukünstlerischen Gestaltung*, 2008, S. 361–362.

<sup>658</sup> PHILIPP, *Die Imagination des Realen*, 2008, S. 151; WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012, S. 490; BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010, S. 105. Weiter ist auch die Kommunikation anhand der Architekturzeichnung mit dem Auftraggeber oder anderen Kreisen wichtig: PHILIPP, *Die Imagination des Realen*, 2008, S. 149–150; LANG, *Die frühneuzeitliche Architekturzeichnung als Medium intra- und interkultureller Kommunikation*, 2012; vgl. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, 1988.

<sup>659</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 165; vgl. BLAIS, *Enhanced Architectural Making*, 1994, S. 50.

<sup>660</sup> Vgl. WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011; BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010.

hätte die Möglichkeit gehabt, mit der von ihm gewählten Technik (Holzschnitt), Bild und Text auf einer Seite zu arrangieren, doch er zog es vor, die Holzschnitte vom Text zu trennen und auf diese Weise jeweils zwei Termen einander gegenüberzustellen. Dafür nahm er in Kauf, dass die Seite neben dem Begleittext leer bleibt. Was die Präsenz der Bilder und ihre ganzseitigen Formate angeht, folgt er den Grafikfolgen, da er es vermeidet, Bild und Text auf der gleichen Seite zu kombinieren. Dagegen ist der Wechsel zwischen den Medien ein Merkmal, das wir beispielsweise in den Architekturbüchern von Serlio finden. Allerdings achtete Serlio darauf, dass gleichzeitig gelesen und betrachtet werden kann. Dies ist beim *Œuvre de la diversité des termes* nicht der Fall. Sambin entschied sich, jeweils zwei Termen durch das Gegenüberstellen in einen Dialog treten zu lassen, statt einen Dialog zwischen den beiden Medien zu etablieren.

Welche Dialoge entwickeln sich zwischen den Holzschnitten im *Œuvre de la diversité des termes*? Welche Rolle spielt der Text dabei? Und welchen Inhalt und welche architektonische Methode vermittelt Sambin in den Bildern? Bevor diesen Fragen nach den Bildern nachgegangen wird, wird als Nächstes der Text gelesen und analysiert.

### 3.1.3 Zum Text

Hugues Sambin kommentiert die Termenpaare in seinem *Œuvre de la diversité des termes* jeweils auf der Doppelseite, die auf die Holzschnitte folgt. Die schriftlichen Erläuterungen befinden sich auf der linken Seite und gehen kaum über wenige Zeilen hinaus (Abb. 6). Der umfangreichste Beitrag zum ersten Termenpaar ist zwölf Zeilen lang. Die rechte Seite gegenüber der Beschreibung bleibt immer leer. Die Organisation der Bilder und des Textes wurde im vorangehenden Kapitel 3.1.2 eingehend beschrieben. Bei dieser Betrachtung wurde deutlich, dass die Holzschnitte eine grosse Präsenz und Anwesenheit besitzen und der Text gegenüber den Bildern in den Hintergrund rückt. Folglich bilden die Textseiten beim Durchblättern des Buches eine Zäsur und bieten dem Leser/Betrachter nach jedem Termenpaar einen Zeitpunkt zum Nachdenken.

Wie unterstützt der Text die Reflexion über die dargestellten Termen? Welche Themen spricht Sambin in diesen kurzen Begleittexten an? Welche Informationen zu den Bildern geben sie? Diese Fragen stehen bei der anschliessenden Analyse des Textes im Vordergrund. Dabei werden die zentralen Inhalte bestimmt und überprüft, welche Verbindung zwischen ihnen und den Themen der zeitgenössischen Architekturtheorie besteht. Zudem wird diskutiert, inwiefern Sambin über architekturtheoretische Sachverhalte nachdenkt und sie auf seine figürlichen Stützen überträgt. Überdies wird die Funktion des Textes untersucht. Hierbei stehen folgende Fragen im Vordergrund: Welchen Zweck verfolgte Sambin mit den Beschreibungen? Und vermag er es, mittels des Textes die Figurenstütze an die architekturtheoretische Debatte der Zeit anzubinden?

Die schriftlichen Beschreibungen des *Œuvre de la diversité des termes* haben in der Forschung bisher keine vertiefte Aufmerksamkeit erhalten. Nur sehr oberflächlich und zusammenfassend äussert sich Gulczynski zum Inhalt.<sup>661</sup> Er zieht den Schluss, dass Sambin die architekturtheoretischen Begriffe in seinem Buch sehr allgemein halte und keinen theoretischen Anspruch verfolgt habe.<sup>662</sup> Eine Analyse des Textes, die diese Annahme stützen würde, führt er nicht durch. Die hier anschliessende Untersuchung wird diese Lücke schliessen. Ihr Hauptgewicht liegt auf der Bestimmung der architekturtheoretischen Überlegungen Sambins. Nicht abgesprochen werden soll den Begleittexten ein ironischer Aspekt, der auf dem architektonischen Vorwissen Sambins und des Lesers/Betrachters basiert. Die ironischen Mittel im Text zu analysieren und insbesondere innerhalb der Tradition der Architekturbücher zu verorten, würde allerdings ein anderes methodisches Vorgehen erfordern und wird hier daher ausgeklammert. Nichtsdestotrotz können die Ergebnisse der folgenden Analyse, die sich hauptsächlich auf die Bestimmung des Wissens über Architektur von Sambin konzentriert, auch für eine weiterführende Deutung unter dem Gesichtspunkt der Ironie dienen. Ebenfalls kann im Rahmen einer kunst- und architekturhistorischen Untersuchung eine linguistische oder literaturhistorische Betrachtungsweise der Beschreibungen nicht geleistet werden und muss den Spezialisten dieses Faches übertragen werden.<sup>663</sup> Zuvor noch eine kurze Anmerkung zur Autorschaft Sambins, der als Urheber auf dem Titelblatt und in der Widmung an den Mäzen Léonor Chabot erscheint. Die nachstehende inhaltliche Analyse liefert keine Hinweise darauf, die Zweifel an dieser Autorschaft wecken würden.

Im Hinblick auf die folgenden Ausführungen ist zu betonen, dass Text nicht als alleiniger oder ausschlaggebender Ort für die Fixierung von Architekturtheorie verstanden wird.<sup>664</sup> Vielmehr werden Bild und Text als eigenständige Beiträge zu einer Theorie begriffen, die im besten Fall aufeinander Bezug nehmen und sich ergänzen können. In diesem Sinne sind die Ergebnisse in diesem Kapitel lediglich als Teilergebnisse zu werten. Für ein abschliessendes Urteil des theoretischen Anspruchs des *Œuvre de la diversité des termes* müssen auch die Bilder einbezogen werden. Daher folgen die synthetischen Überlegungen im Anschluss an die Betrachtung der Holzschnitte in Kapitel 3.2.

Wie anschliessend ausführlich dargelegt wird, knüpft Sambin in den Begleittexten vor allem an zwei Bereiche der Architekturtheorie an: erstens Begriffe aus der Säulenlehre und zweitens die Abstammung der Termen von der Antike.

---

<sup>661</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 340–341 u. 365 Anm. 84; GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464.

<sup>662</sup> Vgl. dazu meine Kritik am Ansatz Gulczynskis in der Einführung zu Kapitel 3 und die Erläuterungen in Kapitel 3.1.1.

<sup>663</sup> Bei der Interpretation von sprachlichen Feinheiten hat mich Dr. Olivier Ribordy (Universität Fribourg) unterstützt, dem ich hier ganz herzlich danke.

<sup>664</sup> Siehe: KRUFTE, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1995, S. 11.

### 3.1.3.1 Aufnahme von Begriffen aus der Säulenlehre

Alle achtzehn kurzen Begleittexte beginnen mit der Zuordnung des Paares zu einer Säulenordnung. Den fünf Ordnungen Tosca oder Rustica, Dorica, Ionica, Korinthia und Komposita teilt Sambin jeweils drei Paare zu. Zusätzlich ergänzt er diese fünfzehn Paare mit drei weiteren, die er keiner Säulenordnung unterstellt. Damit übernimmt Sambin die Kategorien der Säulenordnungen, wie sie erstmals von Sebastiano Serlio<sup>665</sup> dargelegt wurden, und überträgt sie auf die figürlichen Stützen. Ausgehend von der Definition der Figurenstütze als Säulenersatz, wie dies Vitruv formuliert (I. 1, 5–6), erscheint das Vorgehen Sambins nur folgerichtig. Trotzdem ist das *Œuvre de la diversité des termes* das erste gebundene Buch, das figürliche Stützen konsequent für alle Ordnungen darstellt. Wie im ersten Teil der Arbeit, besonders in Kapitel 2.5 ausgeführt wurde, gab es vor Sambin zwar erste Versuche in der Grafik, die Figurenstütze den Säulenordnungen unterzuordnen, aber eine vollständige Darstellung der figürlichen Stütze für alle Ordnungen wurde nicht erreicht.

Jeweils am Beginn der Beschreibung bestimmt Sambin die Säulenordnung jedes Termpaares, jedoch ohne die Kriterien der Zuordnung genau zu benennen. Im Folgenden geht es nicht darum, die Strukturierung nach den Säulenordnungen zu beschreiben, sondern darum, welches Wissen der Säulenlehre der Autor aufnimmt. Die Adaptation der Säulenordnungen als Klassifizierungssystem wird ausführlich in Kapitel 3.2 untersucht. Dort wird auch die Ergänzung mit einer sechsten Ordnung diskutiert. Für die nachstehenden Äusserungen ist festzuhalten, dass Sambin im Text jeweils drei Paare einer serlianischen Säulenordnung und einer eigenen Kategorie zuweist. Auf diese Weise überträgt er ein geläufiges Struktursystem<sup>666</sup> der Architekturtheorie auf die Figurenstützen.

In einigen Textstellen macht Sambin auf die Definition und Herleitung der Ordnungen aufmerksam. Er erwähnt beispielsweise die Abstammung der Tosca von einem arbeitenden Bauern<sup>667</sup> oder, dass die dorische Ordnung nach der Vorlage eines muskulösen Mannes gebildet sei.<sup>668</sup> Diese Ursprungsgeschichten der Säulen sind ausführlich in den *De architectura libri decem* von Vitruv (IV. 1, 6–8) beschrieben. Sambin könnte diese vielleicht aus der französischen Vitruv-Übersetzung des Jean Martin<sup>669</sup> gekannt haben. Allerdings erzählt Sambin weder die Metamorphosen der

<sup>665</sup> Serlio hat mit seinen 1537 erschienenen *Regole generali* erstmals die fünf Säulenordnungen klar dargestellt und beschrieben: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1537. Zur Bedeutung der *Regole generali* als erstes Säulenbuch siehe: CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 52–84; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 271–282; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998. Zum Prozess der Kanonisierung der Säulenordnungen siehe: FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001; GÜNTHER, *Die Lehre von den Säulenordnungen*, 1988; FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956.

<sup>666</sup> Zu den Säulenordnungen als Strukturierungssystem in der Architektur siehe v. a.: PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008.

<sup>667</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 8.

<sup>668</sup> Ebd., S. 20.

<sup>669</sup> VITRUVIUS und MARTIN, *Architecture, ou, art de bien bastir*, 1547, Fol. 46–48.

Menschen zu Säulen noch die Auffindung des korinthischen Kapitells. Er weist lediglich allgemein auf die Charakterisierung hin, die er folglich auch aus den *Regole generali* von Serlio entnommen haben könnte, die in der französischen Übersetzung von Pieter Aelst van Coeck weit verbreitet waren.<sup>670</sup> Zudem kämen weitere Inspirationsquellen für die Herleitung der Säulen infrage, zum Beispiel der *Premier tome de l'architecture* von Philibert De l'Orme.<sup>671</sup> Am umfassendsten ist der Begleittext zum zehnten Paar, wo die Erfindung der korinthischen Säule mit deren Proportion verbunden wird:

*Ceste dixiesme figure s'appelle Corinthe, & ressemble à une ieune pucelle à cause de sa beauté & delicatesse. Aussi ordinairement sa proportion represente une fille, & si un homme y est d'adventure exprimé, il se represente mol & effeminé, & son regard ne doit estre si hommasse & farouche du tout, que les precedens.*<sup>672</sup>

Sambin paraphrasiert hier die Ursprungsgeschichte der korinthischen Säule, gemäss jener die Korinthia die Proportionen einer Jungfrau nachahme. Weitere Einzelheiten dieser bekannten Erfindungsgeschichte, wie beispielsweise den Künstler des korinthischen Kapitells Kallimachos, erwähnt er nicht.<sup>673</sup> Dieser Begleittext zum zehnten Paar ist noch aus einem weiteren Grund von Bedeutung. Hier diskutiert der Autor nämlich, dass das Übertragen der Ursprungsgeschichten der Säulen auf die figürlichen Stützen zu Konflikten führe, vor allem dann, wenn als tragende Figur ein Mann dargestellt sei, wie im besprochenen Beispiel. Das zugrunde liegende Problem besteht darin, dass die Proportionen jeder Ordnung entweder auf die eines Mannes oder auf die einer Frau zurückgehen. Dieses Prinzip der Nachahmung hat bereits Vitruv beschrieben und es beinhaltet, dass die dorische Ordnung von einem Mann abgeleitet wird, während die Proportionen der Ionica und Korinthia die einer Frau repräsentieren. Vitruv spricht dabei von der *genera* einer Säule (IV. 1, 8).<sup>674</sup> Dementsprechend ist jede Ordnung mit einem Geschlecht verbunden. Folglich kann die Säule als eine abstrakte Form des Menschen angesehen werden, bei der die Geschlechterzuordnung noch in den Grössenverhältnissen erkennbar ist. Die Erfindung der Säule, wie sie in den Ursprungsgeschichten geschildert wird, ist ein mimetischer Prozess, der in den Säulen aber nicht mehr direkt ablesbar ist.<sup>675</sup> Im Gegensatz dazu ist dieser abstrahierende Erfindungsprozess bei den Figurenstützen nicht vollzogen, weil bei ihnen das Geschlecht noch immer durch die Figur markiert

<sup>670</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II(v) oder in der französischen Übersetzung: SERLIO und VAN COECK AELST, *Reigles générales de l'architecture*, 1545, Fol. 2r–2v. Zu den Ursprungsgeschichten bei Vitruv siehe: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 41–43.

<sup>671</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Buch V und VI.

<sup>672</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 44.

<sup>673</sup> Serlio beispielsweise erzählt die Geschichte der Auffindung des Kapitells auch nicht: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XLVII(v). Zu dieser viel zitierten und diskutierten Erfindungsgeschichte vgl. PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 49; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 317–319.

<sup>674</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–173 (IV. I, 8). Vgl. PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 41–42.

<sup>675</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.1 und 3.2 dieser Arbeit und Ebd., S. 43.

wird.<sup>676</sup> Die Geschlechterzuteilung (*genera*) der Ordnungen führt bei der figürlichen Stütze dann zu einer theoretischen Unstimmigkeit, wenn man für jede Ordnung sowohl eine weibliche als auch eine männliche Figur einsetzt. Die Äusserungen Sambins in der Beschreibung des zehnten Paares (siehe Zitat) müssen vor diesem Hintergrund gesehen werden, obwohl er den theoretischen Zusammenhang des Problems nicht erörtert. Die Anweisungen im Begleittext, dass einer männlichen Figur weibliche Züge verliehen werden solle (*mol et effeminé*), zeigt einerseits, dass Sambin sich dieses Geschlechterproblems bewusst war, und andererseits, dass ihn dies nicht daran hinderte, für jede Ordnung eine weibliche und eine männliche Terme zu gestalten. Ausserdem deutet er erst im Text zur ersten korinthischen Terme diesen Konflikt an, obgleich die Proportionen der Dorica und Ionica auch mit einem bestimmten Geschlecht verbunden sind. Bei diesen zwei Ordnungen erwähnt er diese Unstimmigkeit mit keinem Wort. Dagegen nimmt er auch im Text zur zwölften korinthischen Terme diesen Aspekt wieder auf und bietet eine ähnliche Lösung: Die Form der Terme habe sich einer Jungfrau anzugleichen. Hierzu muss angeführt werden, dass die Erfindungsgeschichte der Korinthia und des korinthischen Kapitells die ausführlichste und bekannteste dieser Ursprungsgeschichten ist. Dies war sicherlich entscheidend dafür, dass Sambin diesen Konflikt erst bei der Korinthia aufgreift. In diesem Zusammenhang ist ein weiterer Faktor zu bedenken: Die Anweisung Sambins, die männlichen korinthischen Termen zu feminisieren, steht im Widerspruch zu den dazugehörigen Holzschnitten. In der zehnten bis zwölften Terme sieht man wenig von dieser Forderung umgesetzt (Abb. 24–29): Die männlichen Termen haben keine weiblichen Gesichtszüge und nur vereinzelt unterstützen Attribute die Weiblichkeit, wie bei der zwölften männlichen Terme, die Brüste besitzt.<sup>677</sup> Dieser Gegensatz zwischen Bild und Text bei den korinthischen Termen dient Gulczynski als Beispiel für den parodistischen Umgang Sambins mit den Charakterisierungen der Ordnungen und mit der Architekturtheorie allgemein.<sup>678</sup> Hierzu ist anzumerken, dass der absichtlich komische Effekt nur aufgrund des Widerspruchs zwischen Bild und Text entsteht und zudem auch nur in den Beispielen der Korinthia ausgeführt wird. Die Parodie ist beim Anschauen der Holzschnitte alleine kaum erkennbar, da für den Betrachter nicht sofort

<sup>676</sup> Die enge Beziehung zwischen den figürlichen Stützen und den Säulen gründet auf dem Vorbild des Menschen und kann insbesondere im Bild zu einer engen Verbindung führen. Dies wurde bereits am Beispiel von Francesco di Giorgio und John Shute in Kapitel 2.4 diskutiert. Zu den Ursprungsgeschichten siehe auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.2.2 und BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 90; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 32–33.

<sup>677</sup> Vgl. hierzu die Beschreibungen der Holzschnitte in Kapitel 3.1.3.4.

<sup>678</sup> « Cependant, le dixième et le douzième terme offrent à l'auteur l'occasion de parodier les lieux communs de la théorie architecturale sur la caractérisations des ordres. Ainsi, du dixième terme, d'ordre corinthien, représenté avec une barbe et avec les sourcils froncés, il est dit qu'il « se représente mol et efféminé, et son regard ne doit être si hommasse et farouche du tout, que le précédent » : à propos du douzième terme masculin, affublé de mamelles, le commentaire explique que « le terme corinthe approche à une belle pucelle, l'on sait assez que c'est leur propre d'être curieusement et mignardement accoutrés ». Ces exemples trahissent la désinvolture dont faisait preuve Hugues Sambin avec certaines spéculations de la théorie artistique de son temps. » GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 365 Anm. 84.



offensichtlich ist, welcher Ordnung die dargestellten Termen angehören.<sup>679</sup> Wie oben bereits ausgeführt, entsteht das Problem der *genera* durch die Übertragung der Säulenordnungen auf die Figurenstützen. Die Anweisung Sambins, die Termen zu verweiblichen, scheint daher eher ein Versuch zu sein, diesen Konflikt im Text zu lösen, wobei die Geschlechter der Termen in den Holzschnitten davon unberührt scheinen.<sup>680</sup> Es darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass diese Unstimmigkeit durch die Beschreibungen entsteht, denn erst dort wird die Terme einer Säulenordnung zugewiesen. Es handelt sich demnach um einen Konflikt in den Beschreibungen, der primär durch die Säulenlehre zum Tragen kommt.

Die Ursprungsgeschichten belegen, welche wichtige Rolle die Proportionen für die Gestaltung der Säulen übernehmen. Dies widerspiegeln auch die Säulenbücher und die Vitruv-Ausgaben der Renaissance, in denen die Proportionen das eigentliche Hauptthema sind.<sup>681</sup> Auch im *Œuvre de la diversité des termes* sind die Proportionen sehr präsent, da Sambin sie in fast jeder Beschreibung nennt. Dagegen ist die Ableitung der Grössenverhältnisse vom Menschen nur im bereits oben besprochenen Kommentar zur zehnten Terme thematisiert. In allen anderen Texten beschreibt Sambin die Proportionen unbestimmt, wie zum Beispiel, dass sie richtig seien<sup>682</sup>, sie entsprechend den Ordnungen gebildet seien<sup>683</sup> oder dass sie auf ein antikes Vorbild zurückgehen würden<sup>684</sup>. Er nennt weder konkrete Zahlen noch das Beispiel oder das Vorbild, auf das er sich bezieht. Neben dem bereits besprochenen Begleittext zur zehnten Terme ist der Kommentar zum ersten Paar in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Dort schreibt der Autor, dass die wahren Proportionen die seien, welche die Antike – genauer gesagt die Römer und Venezianer – angewendet hätten. Hier erfährt der Leser zwar, dass die italienische Architektur Sambin als Vorbild diente, aber er lernt keine Personen oder Bauwerke kennen.<sup>685</sup> Hieraus geht hervor, dass Sambin die Proportionen selbst nicht bestimmt, sondern nur allgemein darauf verweist. Das heisst, er gibt weder ein bestimmtes Zahlenverhältnis an noch benennt er die Autorität oder Säulenlehre, auf die er sich bezieht. Vielmehr begreift Sambin die Proportionen als eine ästhetische Kategorie für die Gestaltung der Termen, die nicht nur bei der Konzeption eingehalten werden müsse, sondern auch bei der Beurteilung der Termen von Bedeutung sei. Obwohl er lediglich den Begriff »Proportion« in seine Beschreibung einfügt, genügt diese Nennung, um eine Verbindung zur Säulenlehre herzustellen. Besonders deutlich formuliert er dies im Begleittext zur zweiten Terme: « Quant à ses proportions, elles sont fort bien gardees

<sup>679</sup> Zum Problem der Wiedererkennbarkeit der Säulenordnungen bei den Termen in den Holzschnitten siehe Kapitel 3.2.1.1 und die Einführung in 3.1.4.

<sup>680</sup> Siehe auch: FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 144.

<sup>681</sup> Dies hat bereits Forssman betont: Ebd. Siehe dazu: CARPO, *Drawing with Numbers*, 2003; SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère*, 1986, S. 35–55.

<sup>682</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 24, 36 oder 48.

<sup>683</sup> Ebd., S. 12.

<sup>684</sup> Ebd., S. 16.

<sup>685</sup> Die Vorbilder und die Rolle der Antike im *Œuvre de la diversité des termes* wird im nächsten Kapitel 3.1.3.2 erläutert.

suyuant l'ordre des Tuscans. »<sup>686</sup> Die Proportionen der Termen entsprechen demnach denen der Säulen. Sambin überträgt also sowohl die Ordnungen der Säulen als auch ihre Proportionen auf seine Termen. Dies zeigt, dass er die figürlichen Stützen nicht nur als Architekturelement begreift, sondern sie auch den Säulen annähert, ohne dass er die Säule selbst nennt oder die Terme als Säulenersatz definiert.

›Symmetrie‹ ist ein weiterer Begriff aus der Architekturtheorie, den Sambin in seinen Termenbeschreibungen verwendet.<sup>687</sup> Symmetrie bezeichnet das ausgewogene Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen. Sie zählt seit Vitruv zu den ästhetischen Grundbegriffen der Architektur (I. 2, 1–4; IV. 1, 1–2).<sup>688</sup> Laut ihm basiert die Symmetrie auf einem modularen Verhältnis, das aus dem Bauwerk selbst entwickelt wird. Die Module verbindet der antike Autor mit den Säulenproportionen, die er von den Grössenverhältnissen des menschlichen Körpers ableitet. Zudem dient die Symmetrie als Berechnungsgrundlage für die *dispositio*, das heisst für die Konzeption und die passende Anordnung der Elemente. In der Nachfolge Vitruvs ist Symmetrie zum Beispiel für Serlio nichts anderes als das Einhalten der Proportionen.<sup>689</sup>

Sambin verfährt mit der ›Symmetrie‹ ähnlich wie mit den ›Proportionen‹. Er nennt die Symmetrie lediglich als Kategorie, füllt diese jedoch nicht mit Inhalten. Im Gegensatz zu den Proportionen benutzt er ›Symmetrie‹ nur fünfmal, um die Termen weiter zu beschreiben.<sup>690</sup> Die Formulierung der siebten Termenbeschreibung kann hierfür als Beispiel dienen: « La symmetrie, ou l'ordre, y est gardé comme il faut. »<sup>691</sup>

Sambin greift demnach zwei Begriffe (Proportion und Symmetrie) der Architekturtheorie auf, die beide direkt mit dem menschlichen Körper verbunden sind.<sup>692</sup> Allerdings zieht er weder eine Beziehung zwischen beiden Begriffen noch definiert er diese inhaltlich. In einer weiteren Textstelle im *Œuvre de la diversité des termes* verweist der Autor auf allgemeines Wissen zur Architektur, über welches

<sup>686</sup> Ebd., S. 12.

<sup>687</sup> Zum Begriff der Symmetrie in der Architekturtheorie siehe: SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère*, 1986, S. 61–63.

<sup>688</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 38. Zur Symmetrie bei Vitruv siehe: FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 108–110; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 36–37.

<sup>689</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. VI(v). Im Gegensatz zum Original fügt Coeck in seiner französischen Übersetzung von Serlios Buch eine Überschrift ein, die den Begriff der Symmetrie aufnimmt und einen weiteren Kontext herstellt: SERLIO und VAN COECK AELST, *Regles générales de l'architecture*, 1545, Fol. 63v. Der Titel lautet: « De Quatre Manières De Symétries ». Das Kapitel handelt von der Anordnung der Säulen und der Komposition.

<sup>690</sup> Bei der vierten, siebten, zwölften, dreizehnten und siebzehnten Terme: SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572.

<sup>691</sup> Ebd., S. 32.

<sup>692</sup> Der Unterschied zwischen Proportion und Symmetrie definiert Fischer folgendermassen: »Proportio und symmetria sind also gleichermaßen modular definiert, die eine als modulares Verhältnis, das andere als der aus diesen Verhältnissen hergestellte modulare Gesamtaufbau.« FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 109.

zumindest solche verfügen würden, welche die Prinzipien der Architektur kennen würden.<sup>693</sup> Darunter ist sicher die Säulenlehre zu verstehen. Die Kenntnisse über die Säulenlehre scheinen für Sambin ein wichtiges Kriterium für die Qualität und das Können eines Baumeisters und Handwerkers allgemein zu sein. Von der Wichtigkeit dieses Wissens über die Säulenlehre für Sambin zeugt auch seine Unterstützung beim Erstellen von neuen Richtlinien (*mémoire*) für die Baumeisterzunft von Dijon. 1587 unterschrieb er gemeinsam mit verschiedenen Baumeistern eine Bittschrift an den Schöffenrat, die Richtlinien für den Meistertitel zu überarbeiten.<sup>694</sup> Die neuen Anforderungen, die besonders das Meisterwerk betreffen, wurden 1588 in einem Dokument festgehalten, wobei jedoch das eigentliche Reglement nicht überliefert ist.<sup>695</sup> Wie Chédeau ausführt, wird Sambin bei den weiteren Überarbeitungen der Richtlinien nicht mehr erwähnt, dennoch dürfte er als Berater fungiert haben.<sup>696</sup> Ungeachtet dessen ist die Bittschrift für die Frage nach dem Wissen über Architektur aufschlussreich. Es beinhaltet die Forderung, dass der Kandidat ein Modell zur Begutachtung vorlegen muss.<sup>697</sup> Das Modell kann für eine Befestigung, Kapelle oder Kirche, für ein Schloss oder aber auch zu den Säulenordnungen sein.<sup>698</sup> Darunter ist wohl einerseits eine Zeichnung mit den fünf Säulenordnungen und ihren zugehörigen Ornamenten (Basis, Kapitell, Architrav, Fries und Gebälk) zu verstehen, andererseits aber auch das Wissen über das Mauerwerk und die richtigen Proportionen. Mit den »Prinzipien der Architektur« könnte Sambin diese Kenntnisse der Baumeister gemeint haben.

Daraus ist zu schliessen, dass Sambin das Wissen über die Säulenlehre voraussetzt. Folglich geht es ihm im *Œuvre de la diversité des termes* nicht darum, die verwendeten Begriffe theoretisch zu erörtern oder komplexe Verbindungen aufzuzeigen. Er benutzt sie aber auch nicht dazu, Anweisungen für die Umsetzung, das heisst für die praktische Anwendung der Termen zu liefern. Es sind vielmehr ästhetische Kategorien, die der Bewertung der Termen dienen: Zum Beispiel würden die Termen

<sup>693</sup> « Aumoins, à ceux qui auront tant soit peu, les premiers principes de l'Architecture. » SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 32.

<sup>694</sup> CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011, S. 487; GIROUX, *Les maçons dijonnais au 16<sup>e</sup> siècle*, 1989, S. 35.

<sup>695</sup> CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011, S. 488.

<sup>696</sup> Chédeau argumentiert, dass Sambin mit seinem Experten- und Buchwissen den Text mitgeprägt haben könnte. Der Grund, warum er nach der ersten Bittschrift nicht mehr in den Quellen genannt wird, könnte laut Chédeau damit zusammenhängen, dass er nicht der Baumeisterzunft angehörte und selbst kein ausführender Architekt war, sondern vielmehr ein »Papier-Architekt«: Ebd., S. 494–495.

<sup>697</sup> Das Dokument aus dem Stadtarchiv von Dijon (Archive municipale de Dijon AMD G 48) ist abgedruckt bei: Ebd., S. 495–496; vgl. GIROUX, *Les maçons dijonnais au 16<sup>e</sup> siècle*, 1989, S. 35–39.

<sup>698</sup> « Ce fera encore led. chief d'œuvre quant ung masson donnera par escript l'ordonnance des cinq ordres de colonne, ornees de leurs basses, chapiteaux, architraves, frises et corniches, a la charge que celui qui donnera lad. ordonnance pourra estre interrogé et respondra pertinemment sur le fait de la massonnerie et des fondemens, et quelles espesseeurs de muraille faudroit pour les haulteur des ordonnances d'icelles colonnes, en la forme contenue au present article. » CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011, S. 495.

durch das korrekte Einhalten der Proportionen und der Symmetrie, das meint des richtigen Verhältnisses, nicht nur schön, sondern antik.<sup>699</sup>

Bevor im nächsten Kapitel das Antikenverständnis Sambins diskutiert wird, sind zwei weitere Aspekte der Architekturtheorie zu erörtern. Zunächst wird die Leitidee der Steigerung des Dekors von Ordnung zu Ordnung und anschliessend die Regel der Angemessenheit, die Sambin in der Beschreibung zur ersten Terme formuliert, erläutert.

Die Säulenordnungen sind in der Architekturtheorie hierarchisch geordnet. Das heisst, die Tosca wird als eine starke Ordnung bestimmt und vor allem für Zweckbauten verwendet. Die Korinthia indessen stellt die eleganteste Ordnung dar und ist für die Tempel der höchsten Götter oder bei christlichen Bauten insbesondere für Marienkirchen einzusetzen. Diese Steigerung von einer starken zu einer eleganten Ordnung ist einerseits an den Proportionen ablesbar, die im Verhältnis immer länger und schmaler werden, andererseits ist sie auch am verwendeten Schmuck und an den Verzierungen erkennbar, die von der toskanischen zur kompositen Ordnung immer reicher werden. Diese Differenzierung der Ordnungen mittels einer Anreicherung von Ornamenten ist bereits Bestandteil von Vitruvs Säulenlehre.<sup>700</sup> Vereinfacht und überblickshaft hat Serlio diese Hierarchie der Ordnungen in seinem Vorwort geschildert.<sup>701</sup>

Für die Steigerung der Ordnungen finden sich auch im Text des *Œuvre de la diversité des termes* Hinweise. So beschreibt Sambin, dass die toskanische Ordnung kaum dekoriert sei (« peu d'enrichissement »<sup>702</sup>), während die korinthische Ordnung eine feine Ornamentierung besitze (« d'un ornement le plus exquis »<sup>703</sup>). Erneut fällt auf, dass er die Ornamente und Verzierungen nicht benennt: « reuestue d'un enrichissement & proportion, si excellente »<sup>704</sup>, « l'embellissement, außi mignonement recherché qu'il est possible »<sup>705</sup> oder « le superbe enrichissement »<sup>706</sup> und andere mehr. Der Leser erfährt demnach nicht, um welche Formen es sich handelt. Meint er die Dekorelemente des Gebälks? Oder zielt er auf die Figur selbst? Dies ist aus dem Text nicht eindeutig zu schliessen.

Die hierarchische Organisation der Ordnungen verdeutlicht Sambin dadurch, dass er die aktuell beschriebene Terme immer wieder mit den vorhergehenden vergleicht und so die Verschönerung und Verfeinerung oder die Anreicherung von Dekor

<sup>699</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 40.

<sup>700</sup> Vitruv benutzt den Begriff Ornament im Zusammenhang der einzelnen Bestandteile des Gebälks (*ornamentum columnare*): VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174 (IV. 2, 1); vgl. PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 45–47.

<sup>701</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II[I](v); vgl. ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 271; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 122–124.

<sup>702</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 8.

<sup>703</sup> Zum Beispiel in der Beschreibung zur zwölften Terme: Ebd., S. 52.

<sup>704</sup> Ebd., S. 28.

<sup>705</sup> Ebd., S. 48.

<sup>706</sup> Ebd., S. 64.

hervorhebt, zum Beispiel: « Ce cinquiesme Terme, est außi Dorique, lequel est plus enrichy que le quatriesme. »<sup>707</sup> Diese Form der Steigerung benutzt er vor allem, um die drei Paare innerhalb einer Ordnung hierarchisch zu werten. Diese Vorgehensweise lässt sich besonders gut bei den ersten drei Paaren nachvollziehen. In der Beschreibung zum zweiten Paar (Abb. 8 und 9) vergleicht er dieses nicht nur mit dem ersten, sondern erklärt zugleich das Verfahren:

*Depuis, comme le temps adiouste tousiours quelque chose aux precedentes inuentions : les anciens ont ainsi embelly ce Terme Tuscan, lequel à cause de son enrichissement, ne sent pas son rustique, comme le premier.*<sup>708</sup>

Demzufolge fügt er dem aktuellen Paar gegenüber dem vorherigen etwas hinzu, um es zu verschönern. Als Vorbild für dieses Vorgehen diene ihm die Zeit, wie er selbst ausführt. Neue Erfindungen entstehen demgemäss durch das Verändern und Aneignen von Bestehendem. Sambin reflektiert hier den Erfindungsprozess selbst. Dieser wichtige Aspekt wird ausführlich in Kapitel 3.2.2 untersucht. Dort wird diese Methode vollumfänglich diskutiert und insbesondere die Bilder miteinbezogen.

Im Zusammenhang der hier besprochenen Steigerung ist von Bedeutung, dass durch das Hinzufügen von Elementen die Termen selbst schöner werden. Die hierarchische Anordnung stützt sich, wie oben ausgeführt, in erster Linie auf die Zunahme von Verzierungen, die Sambin durch Vergleiche illustriert. Dabei bleibt er aber so unpräzise, dass der Vergleich selbst zu einem Problem wird. Der Text zum letzten Paar der Tosca (Abb. 10 und 11) verdeutlicht dies:

*Ce troisieme Terme est encores Tuscan, enrichy beaucoup plus artificiellement que les deux premiers : comme la figure le demonstre à l'œil.*<sup>709</sup>

Dieses dritte Paar sei künstlerisch noch reicher gestaltet als die zwei vorangehenden Paare der gleichen Ordnung. Sambin setzt hier also fort, was er bereits im Text des zweiten Termenpaares durchgeführt hat: Er fügt etwas hinzu. Wodurch genau sich diese drei Paare unterscheiden, was hinzugefügt wurde, schreibt Sambin nicht. Stattdessen deutet er den Leser explizit auf den Holzschnitt hin. Bei der Betrachtung der Bilder werde der Unterschied sofort ersichtlich, präzisiert er. Folglich wird die Grundidee der Steigerung in den Begleittexten zwar erwähnt, aber sie kann erst im Bild nachvollzogen und mit Inhalten gefüllt werden. Sambin fordert den Leser auf, zum Betrachter zu werden, zurückzublättern und die Verschönerungen und Verzierungen anhand eines Vergleichs der Holzschnitte zu bestimmen. Jedoch führt diese Anweisung, insbesondere bei den hier besprochenen Beispielen der toskanischen Termen, eher zu Verwirrung statt zu einer Klärung. Vergeblich sucht der Betrachter nämlich nach Ornamenten oder Motiven, die hinzugekommen sind. Erst wenn der Leser/Betrachter dieses Verfahren als Anweisung zur Benutzung des Buches als Ganzes versteht und auf alle Holzschnitte ausweitet, wird diese Grundidee anschaulich. Eine detaillierte Beschreibung der Termen folgt in

<sup>707</sup> Ebd., S. 24.

<sup>708</sup> Ebd., S. 12.

<sup>709</sup> Ebd., S. 16.

Kapitel 3.1.4, wo dieses Betrachtungskonzept überprüft wird. Diese Analyse vorweggenommen kann gesagt werden, dass beim Überblicken über die ganze Reihe der Termenholzschnitte eine Zunahme von Schmuck und Ornamenten erkennbar ist. Diese Steigerung kann als hierarchische Struktur verstanden werden, die mit den Säulenordnungen zusammenhängt. Die Organisation nach den Säulenordnungen dient Sambin auf der einen Seite dazu, die Termen zu ordnen und eine vergleichende Betrachtung anzustreben. Auf der anderen Seite ist die Anreicherung von Verzierung als Grundlage der Steigerung zugleich auch Exemplifizierung seines Erfindungsprozesses. Auf die Verbindung zwischen der Struktur der Säulenordnungen und der Erfindung wird in Kapitel 3.2 eingegangen.

Zum Schluss wird ein weiterer Grundsatz der Architekturtheorie, den Sambin paraphrasiert, präsentiert und eingeordnet. In der Beschreibung zur ersten Terme steht:

*Celluy qui voudra en user, doit bien regarder que le reste de son œuvre y soit conforme : de peur d’user d’une diversité mal seante au commencement de son ourage. Règle qui servira pour tous les suyans.*<sup>710</sup>

Die hier zitierte Regel gilt nicht nur für die beschriebene Terme, sondern auch für die weiteren. Sie beinhaltet, dass der Architekt oder Handwerker bei der Wahl der Figurenstützen Rücksicht auf das Gesamtwerk nehmen soll. Nach ihr hängen die Komposition und die Gestaltung der einzelnen Termen sowohl von den Regeln der Säulenlehre ab als auch von der Angemessenheit gegenüber den jeweiligen Bauwerken. Dieser Grundsatz steht ähnlich bei Vitruv, der die Angemessenheit unter dem Grundbegriff *decor* behandelt (II. 2, 5–7). Der antike Autor versteht unter *decor* nicht Schmuck oder Dekoration, sondern das fehlerfreie Erscheinungsbild des Gebäudes. Der Begriff *decor* ist bei Vitruv äusserst komplex und wurde in der Forschung vielfach diskutiert, sodass hier eine detaillierte Darstellung des Begriffs entfallen kann.<sup>711</sup> Verkürzend kann *decor* hauptsächlich als eine Richtlinie für das Urteil des Architekten bezeichnet werden.<sup>712</sup> Sie betrifft erstens die Einheit zwischen Inhalt und Form, zweitens die semantische Einheit der Ordnungen, drittens die Erwartungen des Betrachters und viertens die Gesamtbedeutung eines Baues. Obwohl Sambin im obigen Zitat den Begriff *decor* nicht benutzt, drückt er darin die Sorge um die Angemessenheit der einzelnen Formen zum Gesamten aus. Er verwendet hierfür »conforme« und ist damit dem Begriff *commodità* von Serlio

<sup>710</sup> Ebd., S. 8.

<sup>711</sup> Zu diesem schwer fassbaren Begriff siehe die grundlegenden Überlegungen von HORN-ONCKEN, *Über das Schickliche*, 1967 und weiterführend: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 35–37; FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 114–125.

<sup>712</sup> Fischer definiert *decor* folgendermassen: »Die Regeln des *decor* betreffen also [...] den angemessenen Umgang des Architekten mit allen äußeren Vorgaben, Rahmenbedingungen und Einflußfaktoren, die auf die Gestaltung seines Bauwerks einwirken – und in den Regeln des *decor* ist festgelegt, wie die jeweils »richtige«, »angemessene«, »fehlerfreie« Antwort auf diese Einflußfaktoren auszusehen hat.« FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 124. Zur neuen Übersetzung der Vitruv-Passage siehe ebd. S. 93–95.

näher.<sup>713</sup> Ob Sambin mit dieser Aussage die Wahl der einzelnen Formen und die korrekte Anbringung oder doch die Angemessenheit gegenüber dem Zweck des Baues und dem Bauherren meint, bleibt unbestimmt. Dagegen ist die Aufforderung an den Benutzer klar: Dieser müsse das Gesamtwerk beurteilen und dementsprechend eine Terme wählen, da andernfalls die Gefahr bestehe, ein unpassendes Werk zu schaffen. Dies ist die einzige Textstelle im *Œuvre de la diversité des termes*, in der sich Sambin allgemein zur Verwendung seiner Termen äussert. Nur in der allerletzten Termenbeschreibung gibt er einen Hinweis, zu welcher Art von Architektur die achtzehnte Terme passen würde.<sup>714</sup> Diese zwei Textstellen intendieren eine Umsetzung und eine praktische Anwendung der dargestellten Termen. Sie deuten weiter darauf hin, dass Sambin eine mögliche Umsetzung seiner Termen in ein anderes Medium nicht ausgeschlossen hat. Obwohl er hier einen Künstler oder Architekten anspricht, ist die Regel der Angemessenheit zu Beginn des Buches für den Bauentwurf wenig hilfreich; denn Sambin überlässt nicht nur die Entscheidung, welche Terme in welchem Zusammenhang passend ist, dem Benutzer, sondern auch das Sammeln der Argumente, die dieser Entscheidung zugrunde liegen. Wann die Verwendung der einzelnen Termen angemessen ist und wo diese am Gebäude anzubringen sind, erläutert Sambin nicht. Die Anweisung zielt viel eher auf die Erfindung von Architektur ab, also auf den Zeitpunkt, an dem der Künstler/Architekt entscheidet, welche Formen er benutzt und wie er diese kombiniert. Nichtsdestotrotz richtet sich Sambin mit dieser Regel an einen möglichen Benutzer des Buches und fordert von ihm eine aktive Rolle, nämlich selbst zu urteilen. Der Urteilskraft des Architekten und der dabei zu beachtenden Angemessenheit kommt auch bei Serlio ein hoher Stellenwert zu.<sup>715</sup> Sie erhält beim Italiener noch unter einem weiteren Gesichtspunkt grosse Bedeutung, nämlich im Zusammenhang der Freiheit (*licentia*) des Architekten bei der Erfindung und Gestaltung von Architektur.<sup>716</sup> Auf die beiden architekturtheoretischen Konzepte *decor* und *licentia* wird in Kapitel 3.2 ausführlicher eingegangen.

Vorerst ist hervorzuheben, dass Sambin mit dieser Regel – die Angemessenheit des Gesamtwerks zu beachten – in der Beschreibung zur ersten Terme eine bekannte Forderung aufnimmt, die direkt mit dem Können des Architekten verbunden ist. Die Einbeziehung der Urteilskraft des Architekten und in besonderem Masse die damit verbundene Freiheit bei der Gestaltung von Bauten ist insofern wichtig, weil die figürliche Stütze in der Architekturtheorie kaum behandelt wurde und mehr noch, weil sie nicht in die Säulenlehre integriert war, wie im ersten Teil der Arbeit dargelegt wurde. Aus diesem Grund ist über die angemessene Verwendung der Termen nicht anhand der Säulenlehre zu urteilen, sondern nur anhand der begründeten

<sup>713</sup> Zur Übersetzung des Vitruv-Begriffs *decor* in der Frühen Neuzeit siehe: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 53–56. Zur Verwendung von *commodità* und *decorum* bei Serlio siehe den Glossareintrag in: SERLIO, *On architecture*, 1996–2001, S. 599–600.

<sup>714</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 76.

<sup>715</sup> «Il che pero piu tosto si potrebbe dir che foße di licentia, che di ragione: percioche l'Architetto ha da proceder molto modesto, e ritenuto, maßimamente ne l'opere publiche, e di grauità, doue è lodeuole seruar il decoro.» SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II[II](v).

<sup>716</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 116–122 u. 128–148.

Entscheidung des Architekten selbst. Gleichwohl muss hier bedacht werden, dass Sambin zwar die Urteilskraft anspricht, allerdings weder die *licentia* erwähnt noch eine direkte Verbindung zu Positionen der Architekturtheorie schafft. Diese unbestimmte theoretische Verortung, die bereits für andere Begriffe und Ideen im *Œuvre de la diversité des termes* analysiert wurde, behält er auch hier bei. Ausschlaggebend für diese lose Beziehung zur Architekturtheorie dürfte vielleicht gewesen sein, dass sich Sambin auf keine theoretischen Schriften für die Bestimmung der Termen stützen konnte. Über die Urteilskraft des Architekten findet er jedoch einen Weg, die Figurenstütze indirekt an die Säulenlehre anzubinden und den Freiraum innerhalb der Regeln zu nutzen. Überdies kann Sambin auf diese Weise den Architekten/Künstler, aber auch die potenziellen Auftraggeber direkt ansprechen. Im Text zur fünfzehnten Terme nimmt er sogar das Urteil vorweg, indem er schreibt, dass nach einer Begutachtung die Terme als exzellent erscheinen werde.<sup>717</sup>

Ein besonderes Gewicht erhält der Leser/Betrachter in den Beschreibungen zu den letzten drei Termenpaaren, die Sambin als Ergebnis seiner eigenen Arbeit vorstellt. Im Begleittext zur siebzehnten Terme fordert er den Leser auf, zu urteilen: « L'art & l'œil, te feront iuge : si ie dy verité. »<sup>718</sup> Sambin verlangt hier vom Betrachter/Leser sowohl den Geschmack der Termen zu bewerten als auch zu kontrollieren, ob er die Wahrheit gesprochen habe. Diese Aufforderung an den Leser/Betrachter, die letzten drei Termen künstlerisch einzuschätzen, ist in den vorangehenden Beschreibungen mit dieser Deutlichkeit nicht zu finden. Dadurch betont Sambin bei diesen Paaren seine eigene schöpferische Kraft, während er zu den anderen Termenpaaren schreibt, dass diese von der Antike stammen würden. Die Wertungen dieser ersten Paare werden zusätzlich in der dritten Person formuliert. Die Urteile würden folglich nicht auf Sambin selbst zurückgehen, sondern auf die ausgezeichnetsten Architekten: « Selon le dire des excellens Architecteurs. »<sup>719</sup>

Die bisherige Analyse des Textes hat ergeben, dass Sambin weder detaillierte Angaben zur Konstruktion oder Verwendungsweise der Termen macht noch die architekturtheoretischen Diskussionen wiedergibt. Vielmehr zählt er verschiedene Begriffe auf, wie die Ordnungen, Proportionen oder die Symmetrie, die in der Säulenlehre zentral sind, dort aber mit konkreten Zahlen oder Formen verbunden sind. Folglich bietet der Text dem Leser keine Informationen zur praktischen Gestaltung und Verwendung der Termen. Sambin nutzt den Begleittext also nicht dazu, die Verwendungsweise zu klären, zum Beispiel für welche Bauaufgabe die betreffende Terme angemessen wäre. Die Termen werden im Text selbst nicht diskutiert oder erklärt, ja nicht einmal beschrieben. Daher ist der Nutzen des *Œuvre de la diversité des termes* als Modell- oder Beispielsammlung zu hinterfragen. Im Vergleich mit den *Livres d'architecture* von Jacques Androuet Du Cerceau fehlt eine

<sup>717</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 64.

<sup>718</sup> Ebd., S. 72.

<sup>719</sup> Ebd., S. 28.



praktische Ausrichtung in Sambins Buch vollständig.<sup>720</sup> Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Benutzung des *Œuvre de la diversité des termes* als direkte Vorlage für Baupläne oder Entwürfe für Architektur, aber auch als Modellbuch wenig wahrscheinlich.

Allerdings schafft Sambin durch das Nennen von Begriffen der Säulenlehre eine Nähe zwischen den Säulen und den Termen. Dies wirft die Frage auf, warum er die Säule und die Karyatiden und Perser nicht erwähnt. Zunächst ist zu bedenken, dass eine Erwähnung der Säule zu einer stärkeren Anbindung an die Säulenlehre geführt hätte und eine Konkretisierung der Beziehung zwischen Figurenstütze und Säule zur Folge gehabt hätte. Der oben untersuchte Umgang Sambins mit den Begriffen aus der Säulenlehre zeigt, dass es ihm nicht um eine Konkretisierung ging. Denn hierfür fehlen nicht nur die Grössenangaben, sondern auch die Bezeichnung von Ornamenten, die Hinweise zur Zusammensetzung der Terme sowie ihrer Disposition am Bau. Folglich definiert Sambin die figürliche Stütze im Text weder als Säulenersatz noch äussert er sich zur Funktion. Schliesslich nimmt er auch die Ursprungsgeschichten der Karyatiden und Perser nicht auf, obwohl diese gut zur Erfindung der Proportionen der Korinthia gepasst hätten, die er in der Beschreibung zur zehnten und zwölften Terme einfügt. Trotz der Erwähnung der Erfindung der Korinthia ist zu bezweifeln, dass er seine Terme als Verbildlichung der Ursprungsgeschichten versteht,<sup>721</sup> erstens weil die Erzählungen der anderen Säulen fehlen und zweitens weil er die Säulen selbst nicht erwähnt. Das heisst, die mangelnde Erfassung der Beziehung zwischen den Säulen und den Figurenstützen in der schriftlichen Architekturtheorie, wie dies im ersten Teil der Untersuchung herausgearbeitet wurde, wird auch von Sambin nicht behoben.

Das Weglassen der Karyatiden und Perser deutet überdies darauf hin, dass Sambin Vitruv nicht direkt gelesen hat, sondern sich eher auf eine überarbeitete und theoretisch aufbereitete Säulenlehre gestützt hat, weil in diesen, im Gegensatz zu Vitruvs Traktat, die figürlichen Stützen nicht behandelt werden. Dies können die *Regole generali* von Serlio gewesen sein, die in Frankreich weit verbreitet waren und mit Vitruv gleichgesetzt wurden.<sup>722</sup> Aber Sambin nennt weder seine Vorbilder noch welche Bücher er gelesen hat.<sup>723</sup>

<sup>720</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Les trois livres d'architecture*, 1965. Zur Modell- und Beispielfunktion siehe: CHATENET, *Des modèles pour l'architecture*, 2010.

<sup>721</sup> Die Ergebnisse des ersten Teils zeigen, dass es in der bildlichen Darstellung zu einer Vermischung der Visualisierung der Ursprungsgeschichten und der Figurenstützen kam.

<sup>722</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544. Vgl. DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 310; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 95–97.

<sup>723</sup> Nachforschungen haben ergeben, dass Sambin eine Ausgabe des *Le triumphe d'Anvers fait en la reception du prince Philipes, prince d'Espagne...* von Pierre Coeck [Pieter van Coeck Aelst], Antwerpen 1550 besass. Sambin hat dieses Buch auf dem Frontispiz signiert. Das Exemplar befindet sich heute in der Cité du Livre in Aix-en-Provence. Im 18. Jahrhundert hat es der Marquis de Méjanes in einem Antiquariat in Chalon-sur-Saône für seine Bibliothek gekauft. Über den Verbleib von weiteren Büchern oder anderen Dokumenten aus dem Besitz von Hugues Sambin ist leider nichts bekannt, siehe: CHATELAIN und GALERIE ZOLA, *Le marquis de Méjanes bibliophile*, 2006; GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982.

Obwohl nicht eindeutig festzustellen ist, welche Architekturbücher Sambin benutzt hat, war er mit der Säulenlehre und ihren Regeln vertraut.<sup>724</sup> Sicherlich kannte er mindestens die »Prinzipien der Architektur«, die er als Voraussetzung für seine Leser definiert.<sup>725</sup> In diesem Zusammenhang wurde oben bereits das Reglement für den Baumeistertitel erwähnt. Folgt man der Argumentation von Chédeau, dann verfügte Sambin über ein vertieftes Buchwissen über die Architektur, war aber kein Baumeister im Sinne eines praktisch tätigen Architekten.<sup>726</sup> Als Berater und Gutachter jedoch besass er ein grosses Wissen über die Säulenlehre und wusste dieses für seine Entwürfe anzuwenden und umzusetzen. Dies bezeugt auch die Fassade des ehemaligen *Hôtel de Ville*, heute den *Palais de Justice* (Abb. 53) in Besançon<sup>727</sup> von Sambin, um ein Beispiel zu nennen. 1582–1585 wurde die Fassade nach Plänen von Sambin ausgeführt. Die Quellen belegen, dass die Arbeiten vor Ort an Baumeister übertragen wurden.<sup>728</sup> Dennoch bezeugt dieses Beispiel, dass Sambin als Entwerfer von Architektur die Probleme, die beim entwerfen entstehen können, aus eigener Erfahrung kannte. Daraus kann geschlossen werden, dass Sambin die richtigen Proportionen, die Ornamente der Säulenordnungen kannte und wusste, welche Säulenordnung für welche Bauaufgabe passend war. Demnach haben Sambin diese Angaben nicht interessiert oder sie sind für den Zweck des *Œuvre de la diversité des termes* nicht von Belang. Die Aufnahme von einzelnen Begriffen aus der Säulenlehre erfüllt also eine andere Funktion: Durch sie bestimmt Sambin die Termen als der Architektur angehörig und unterstellt sie den Säulenordnungen. Darüber hinaus dient ihm das hierarchische System der Säulenordnungen dazu, die Termen sowohl zu ordnen als auch einander gegenüberzustellen. Mit dieser Vergleichsstruktur gelingt es Sambin nicht nur den Betrachter/Leser anzusprechen und miteinzubeziehen, sondern er betont auf diese Weise auch das Konzeptionieren und Erfinden der Termen. Im Text gibt er also Anweisungen, wie seine Termen betrachtet werden sollen – nämlich vergleichend – und was beachtet werden soll – nämlich der Erfindungsprozess, das heisst die Steigerung. Über dies alles hat der Leser selbst zu urteilen.

<sup>724</sup> Nach Chédeau basiert die Ausarbeitung der Richtlinien zum Baumeistertitel von 1588 in erster Linie auf der Lektüre von De l'Orme. Folgt man dieser Argumentation, ist davon auszugehen, dass Sambin den *Premier tome de l'architecture* kannte. CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011, S. 494. Pauwles stellt eine Verbindung der Gebälke im *Œuvre de la diversité des termes* zu Grafiken von Jean Bullant her. Es käme also auch das Säulenbuch von Bullant als Vorlage infrage: PAUWELS, *La Fortune de la Règle de Jean Bullant*, 2005, S. 118. Weiter erkennt Pauwels in der Beschreibung des ersten Paares eine Formulierung von Hans Blum wieder, auf die weiter unten eingegangen wird. PAUWELS, *Hans Blum et les Français*, 2010, S. 82. Dementsprechend wäre auch das Säulenbuch von Hans Blum als mögliche Inspirationsquelle anzufügen.

<sup>725</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 32.

<sup>726</sup> CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011, S. 494–495.

<sup>727</sup> JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 213–214; GRAS, *Hugues Sambin architecte*, 1989, S. 47.

<sup>728</sup> Die Quellen sind abgedruckt bei: JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 187–188.

### 3.1.3.2 Die Termen Sambins à l'antique

Wie bereits im vorherigen Kapitel im Zusammenhang der Proportionen bemerkt wurde, spielt die Antike in den Beschreibungen des *Œuvre de la diversité des termes* eine zentrale Rolle. Was Sambin darunter verstanden haben könnte und welche Bedeutung sie in seiner Argumentation hat, soll nachfolgend diskutiert werden.

In den Begleittexten wiederholt Sambin mehrmals, dass er die Termen nach der Antike gestaltet habe oder dass diese direkt auf ein antikes Beispiel zurückgehen würden.<sup>729</sup> War er demnach in Rom und hat dort die alten Artefakte studiert? In den zeitgenössischen archivalischen Quellen sind keine Nachweise zu finden, die einen Aufenthalt Sambins in Rom oder Italien belegen würden.<sup>730</sup> Die Legende eines Italienaufenthaltes des Künstlers geht wohl auf eine Notiz aus dem 19. Jahrhundert des Archivars Louis-Bénigne Baudot zurück, die später vom Architekten Pierre-Joseph Antoine aufgenommen und verbreitet wurde.<sup>731</sup> Diese Quellenlage hat einzelne Forscher trotzdem nicht daran gehindert, Sambin Zeichnungen zuzuschreiben, die in Rom entstanden sein müssen. Insbesondere die Zuschreibung einzelner Blätter aus dem Codex Destailleur D (HDZ 4151) in der Berliner Kunstbibliothek durch Ekhart Berckenhagen hatte grosse Nachwirkung.<sup>732</sup> Obwohl die Zeichnungen aus dem Codex bereits 1989 in der Ausstellung zu Sambin nicht mehr aufgenommen wurden, wird dieser Identifikation immer noch gefolgt.<sup>733</sup> Die Zeichnungssammlung in Berlin wurde von Bernd Kulawik 2002 neu beurteilt, der die Zuschreibung an Sambin definitiv zurückwies.<sup>734</sup> Demzufolge kann nicht davon ausgegangen werden, dass Sambin in Italien war und dort die antiken Ruinen studiert und abgezeichnet hat. Auch im *Œuvre de la diversité des termes* sind keine Indizien für einen Italienaufenthalt zu finden, wie in der nachstehenden Analyse dargelegt wird.<sup>735</sup> Dies bedeutet, dass Sambin die antike Baukunst wohl in erster Linie durch Bilder und Beschreibungen oder anhand der wenigen römischen Ruinen in Frankreich

<sup>729</sup> Für die drei letzten Paare ist der Hinweis auf die Antike nicht mehr vorhanden. Auf diesen Umstand wird weiter unten und vertieft in Kapitel 3.2.2.1 eingegangen.

<sup>730</sup> Die Archive wurden in den 1980er Jahren von Henri Giroux gründlich durchforstet: GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, passim.

<sup>731</sup> Von Pierre-Joseph Antoine stammt auch die Legende, dass Sambin ein Schüler von Michelangelo gewesen sei: Ebd., S. 362; vgl. dazu auch GRAS, *Hugues Sambin architecte*, 1989, S. 49.

<sup>732</sup> BERCKENHAGEN, *Hugues Sambin und der Anonymus Destailleur*, 1969.

<sup>733</sup> Beispielsweise von Maria ANDALORO, *Die Kirchen Roms*, 2008, S. 59–63. Weitere Nachweise mit flaschen Zuschreibungen zählt Kulawik auf: KULAWIK, *Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (HDZ 4151) der Kunstbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz*, 2002, S. 98.

<sup>734</sup> Ebd., S. 44 u. 98.

<sup>735</sup> Gulczynski hat bereits darauf hingewiesen, dass Sambin über verschiedene Personen in Kontakt mit italienischer Kunst gekommen sein könnte, siehe GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 363–364 Anm. 80.

kannte.<sup>736</sup> Wie Nachforschungen ergeben haben, sind zu dieser Zeit in Frankreich keine antiken Reste von figürlichen Stützen bekannt gewesen.<sup>737</sup> Jedoch hat Sambin in Fontainebleau wohl die Kopien der sogenannten antiken Della-Valle-Satyrn gesehen. Diese antiken Marmorstatuen, die sich heute im Musei Capitolini in Rom (Abb. 66) befinden, liess Francesco Primaticcio 1540 für Franz 1. in Bronze giessen. 1556 hat Philibert De l'Orme die beiden Bronzefiguren als Kaminschmuck im *Salle de Bal* im königlichen Schloss von Fontainebleau (Abb. 189) integriert.<sup>738</sup> In den Rechnungen von Fontainebleau wird Sambin 1544 als Schreiner aufgeführt, womit sein Aufenthalt belegt ist.<sup>739</sup> Für die nachstehenden Ausführungen zum Antikenverständnis Sambins sind demnach folgende Fragen zentral: Auf was – Werke, Bilder, Bauten – könnte Sambin sich bezogen haben? Welchen Zweck verfolgte er mit der Verortung der Termen in der Antike? Und was könnte er unter *à l'antique* verstanden haben?

Bevor die Antikenverweise im Text untersucht werden, muss festgehalten werden, dass die Holzschnitte im *Œuvre de la diversité des termes* in keinem Fall Abbildungen antiker Termen oder figürlicher Stützen zeigen. Wie bereits im ersten Teil der Arbeit erläutert wurde, waren im 16. Jahrhundert nur ganz wenige antike Figurenstützen bekannt und durch Zeichnungen oder Grafiken verbreitet. Folglich ist der Verweis

<sup>736</sup> Zur Zeit Sambins war zum Beispiel die *Porte noir* in Besançon, wo Sambin selbst tätig war, oder auch die Antikenreste in Lyon bekannt. Berühmt waren insbesondere die Ruinen in Nîmes, die über Grafiken in Frankreich weit verbreitet waren. Mehr dazu: LEMERLE, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*, 2005, zu Besançon S. 121–122 und zu Lyon S. 110–112. Siehe auch: POLDO D'ALBENAS, *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nimes*, 1560; LEMERLE, *Jean Poldo d'Albenas (1512–1563)*, 2002. Das Interesse an den lokalen antiken Ruinen im Burgund war bei der Elite gross, vgl. dazu: SAINT-JULIEN, *De l'origine des Bourgongnons, et antiquité des estats de Bourgongne*, 1581. Auf den Seiten 18 und 19 dieses Berichts ist der Beleg zu finden, dass Guy und Guillaume Tabourot – die Söhne von Etienne Tabourot, der das Lobgedicht im *Œuvre de la diversité des Termes* geschrieben hat – Ausgrabungen in der Umgebung leiteten. Dazu siehe auch: GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 180 u. 201 Anm. 136. Zu den Tabourots und der Architektentradition siehe: GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990.

<sup>737</sup> Schmidt führt zwei antike Figurenstützen in Frankreich auf: ein Torso aus dem Theater in Vienne d'Isère und ein Kopf aus dem Theater von Vaison: SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 104. Beide Funde waren aber im 16. Jahrhundert noch nicht bekannt, vgl. dazu: PICARD, « *Caryatides* » de théâtres occidentaux, 1952.

<sup>738</sup> Die bronzenen Satyrn von Philibert De l'Orme wurden während der Französischen Revolution zerstört. 1966 wurden Kopien am Kamin eingesetzt. Ikonografisch zeigen die Figuren eher den Hirtengott Pan als Satyr. Trotzdem behalten die Statuen in der Forschung mehrheitlich letztere Bezeichnung. Zu den Kopien in Fontainebleau siehe: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 294–312; COX-REARICK, *Chefs-d'œuvre de la renaissance*, 1995, S. 319–346 u. 359–360. Die römischen Satyrn dienten De l'Orme auch als Beispiel für figürliche Stützen in seinem DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 221v–222r, siehe auch Kap. 2.4.2 in dieser Arbeit. Zu den antiken Figurenstützen siehe HASKELL und PENNY, *Taste of the Antique*, 1981, S. 12 und 301.

<sup>739</sup> GRODECKI, *Notes et documents I*, 1976–1977, S. 214.

Sambins auf das Altertum eher rhetorisch zu verstehen.<sup>740</sup> Trotzdem ist er für das Verständnis des *Œuvre de la diversité des termes* von grosser Bedeutung, wie im Folgenden gezeigt wird.

In den Begleittexten der Termen benutzt Sambin Wendungen wie «retirer de l'antiquité» oder auch «rapporter suivant l'antique», um die Herkunft von der Antike zu betonen. Es sind vorwiegend zwei Eigenschaften der Termen, die er mit der Antike verbindet: erstens die Proportionen und zweitens die Ornamente oder allgemeiner die Gestaltung der Termen. Zu den Proportionen wurde bereits im vorherigen Kapitel 3.1.3.1 ausgeführt, dass Sambin grossen Wert darauf legte, diese von der Antike übernommen zu haben. Ausdrücklich formuliert er dies beispielsweise in der Beschreibung zur fünften Terme: «& ressent bien son antique, lequel ay retiré avec ses proportions diligemment gardees.»<sup>741</sup> Neben den Proportionen führt Sambin auch Ornamente, die Grazie oder ganz allgemein die Schönheit als antike Elemente auf, wie zum Beispiel im Text zur zwölften Terme: «D'un ornement le plus exquis dont il c'est peu aduier, la curieuse antiquité de laquelle il a esté retiré.»<sup>742</sup> Mit diesen und ähnlichen Äusserungen suggeriert er dem Leser, dass er für seine Termen alte Modelle hatte und er diese «obserué, & icy fidelement rapporté» hat.<sup>743</sup> In Anbetracht der wenigen überlieferten antiken Figurenstützen stellt sich hier die Frage, welche Vorbilder Sambin damit gemeint haben könnte. Im Begleittext zur siebten Terme erwähnt er zwar eine alte, marmorne Statue, die ihm als Modell diente, aber ohne zu schreiben, um welche es sich dabei konkret handelt: «Tout simplement accoustré suyuant un ancien marbre: d'où il est retiré.»<sup>744</sup> Hat er damit die sogenannten Della-Valle-Satyrn in Fontainebleau (Abb. 189) gemeint? Die Kopien sind zwar aus Bronze, aber er dürfte gewusst haben, dass die antiken Originale aus Marmor sind. Vergleicht man die dazugehörenden Holzschnitte des siebten Paares (Abb. 18 und 19) mit den Satyr-Kopien wird aber sogleich ersichtlich, dass Sambin diese nicht kopiert hat, da bis auf die Hörner der Termenfiguren nichts auf die Bocksgestalt der Satyrn hinweist. Könnte er vielleicht eine andere antike Marmorstatue gemeint haben, eine, die nicht als Stütze verwendet wurde? Das wäre durchaus möglich, da er in der betreffenden Beschreibung ausführt, die Terme lediglich nach einer antiken Statue geschmückt (accoustré) zu haben. Allerdings ist mir keine Statue oder das Bild einer Statue bekannt, die dem Holzschnitt so ähnlich ist, dass man von einer Vorlage sprechen könnte. Bei diesen Überlegungen darf nicht vergessen gehen,

---

<sup>740</sup> Zu dieser Feststellung kam bereits Gulczynski, jedoch ohne die Bedeutung dieses rhetorischen Verweises zu erläutern: «En aucun cas ces planches ne sont des relevés archéologiques. La référence à l'antiquité sacrifie aux lieux communs du temps.» GULCZYNSKI, *Composition et décoration*, 1989, S. 54. Eine andere Lektüre hat Scholer in seiner Analyse des sechsten Paares vorgeschlagen. Er versteht den Antikenhinweis wörtlich und ist folglich von den Informationen im Begleittext enttäuscht. SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 103–104. Vgl. dazu die Anmerkungen in Kapitel 3.1.4.2.

<sup>741</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 24. Weitere Beispiele dafür finden sich in den Beschreibungen zur ersten, zweiten, dritten und dreizehnten Terme.

<sup>742</sup> Ebd., S. 52.

<sup>743</sup> Ebd., S. 12.

<sup>744</sup> Ebd., S. 32.

dass Sambin kein bestimmtes Werk nennt. Daraus ist zu schliessen, dass es ihm nicht um die Abbildung antiker Figurenstützen ging.

Auch die Beschreibung zum dritten Paar lässt den Schluss zu, dass Sambin keine eindeutig identifizierbare, antike figürliche Stütze als Vorlage benutzte:

*Je l'ay rapporté suyant l'antique, & me semble que sa proportion, & son artifice est ainsi remarqué entre les desponilles de la Venerable antiquité.<sup>745</sup>*

Beim genauen Lesen des Zitats wird deutlich, dass er keine bestimmte Statue vor Augen hatte, sondern dass es ihm vielmehr um die Beschaffenheit der Termen geht. Das heisst, er überträgt Eigenschaften der Antike, nämlich die Proportionen und das Aussehen, auf die Termen, damit diese antik erscheinen. Folglich evoziert er vielmehr das Altertum, als dass er es dokumentiert oder abbildet. Seine Absicht war es also, solche Termen zu zeigen, wie sie in den römischen Ruinen hätten gefunden werden können.

Dementsprechend sind es vor allem Charakteristiken, wie die Proportionen und das Erscheinungsbild, die für Sambin aus den Termen im *Œuvre de la diversité des termes* antike Architekturelemente machen. Was die Proportionen betrifft, wurde bereits gezeigt, dass sie der Inbegriff für antikes Bauen waren und mit den Säulenordnungen und damit auch mit der Architekturtheorie von Vitruv direkt verbunden waren.

Die zweite Eigenschaft kann unter dem Begriff der künstlerischen Gestaltung zusammengefasst werden. Diese Kategorie bleibt für den Leser ziemlich unpräzise, da Sambin keine Elemente benennt, wie bereits zu Beginn des Kapitels ausgeführt wurde. Auf die Beschreibung zum dritten Paar (siehe Zitat oben) ist in diesem Zusammenhang noch einmal zurückzukommen. Hier verwendet der Autor den Begriff »artifice« in Zusammenhang mit der Antike. Dabei kann »artifice« nicht nur die Kunstfertigkeit oder die künstlerischen Mittel als solche bezeichnen, sondern auch die Absicht der Illusion beinhalten.<sup>746</sup> Dies verstärkt die oben hergeleitete Deutung, dass Sambin tatsächlich nicht antike Artefakte abbilden wollte, sondern solche, die dank ihrer Gestaltung als antik erscheinen.

Welche Elemente oder Charakteristiken lassen das dritte Termenpaar (Abb. 10 und 11) antik wirken? Es weist keine Motive oder Symbole wie Satyrn, Löwenköpfe oder Masken auf, die mit der Zeit der Römer in Beziehung stehen. Trotzdem ist die Antike durch die nackten, muskulösen Körper und besonders durch den torsohaften Charakter der Figur selbst präsent. Für solche nackten, männlichen Gestalten könnten viele antike Statuen als Vorlage gedient haben, die insbesondere durch Zeichnungen oder Grafiken weit verbreitet waren. Darunter sind Stiche von Etienne Dupérac oder Eneas Vico zu zählen, die im *Speculum romanae magnificentiae* von Antonio Lafreri (Antoine Lafréry) herausgegeben wurden, sowie andere Grafik-

<sup>745</sup> Ebd., S. 16.

<sup>746</sup> Vgl. dazu »artifice« in: *Le trésor de la langue Française informatisé*. TLFi, Paris: Analyse et traitement informatique de la langue française, online unter: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, zuletzt geprüft am: 16.12.2013; CNRTL: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, online unter: <http://www.cnrtl.fr/>, zuletzt geprüft am: 16.12.2013.

sammlungen.<sup>747</sup> Desgleichen könnte sich Sambin auch von den antiken Abgüssen in Fontainebleau inspiriert haben, zum Beispiel von der Laokoongruppe oder dem Apoll des Belvedere.

Die fehlenden Arme und damit der Torso-Charakter haben einen entscheidenden Anteil an der antiken Wirkung des dritten Termenpaares, weil sie an die beschädigten Artefakte erinnern, die in Rom im 16. Jahrhundert ausgegraben wurden.<sup>748</sup> Dieses Motiv der Armstümpfe verwendet Sambin neben dem dritten Paar auch bei weiteren Termen des *Œuvre de la diversité des termes*. Figürliche Stützen ohne Arme darzustellen, ist allerdings nicht seine Erfindung, sondern findet sich im 16. Jahrhundert in Frankreich öfter, so bei der *Porte Egyptienne* in Fontainebleau (Abb. 190), den bereits genannten Della-Valle-Satyrn (Abb. 66 und 189) und auch bei den Karyatiden im *Salle de Bal* im Louvre von Jean Goujon (Abb. 195), um nur einige Beispiele zu nennen. In Bezug auf die Karyatiden im Louvre wurde in Kapitel 2.5.2.2 ausgeführt, dass die fehlenden Arme neben anderen Charakteristika insbesondere die Erscheinung als Statue bewirken. Yves Pauwels hat beim letztgenannten Beispiel die Auswirkungen dieses Motivs auf die Proportionen aufgezeigt.<sup>749</sup> Nach ihm seien vor allem formale Gründe wie die Proportionen für das Weglassen der Arme ausschlaggebend gewesen. Weiter führt er die fehlenden Arme der Louvre-Karyatiden auf die Hermen zurück, deren Darstellungsweise die Karyatiden im Louvre beeinflusst hätten. Die Untersuchung im ersten Teil der Arbeit belegt einerseits, dass es im 16. Jahrhundert zu einem Zusammenschluss der Termen mit den ganzmenschlichen Figurenstützen kam, und andererseits, dass die Armstümpfe unabhängig von ihrer Anspielung auf die Hermen in erster Linie allgemein auf antike, fragmentarische Artefakte verweisen.<sup>750</sup> Daraus ist zu schliessen, dass die Armstümpfe sowohl wegen ihres fragmentarischen Charakters als auch wegen der Allusion auf die Hermenstatue auf das Altertum verweisen. Dementsprechend ist das Motiv der fehlenden Arme bei den Termen von Sambin als bewusstes bildliches Element der Antike zu deuten, das er oft einsetzt. Im Gegensatz zu den Louvre-Karyatiden möchte Sambin allerdings weniger eine Allusion auf die Antike hervorrufen, sondern vielmehr seine Termen als antike Artefakte inszenieren, wie dies der Begleittext zur dritten Terme nahelegt (siehe Zitat oben).

<sup>747</sup> LAFRÉRY, *Speculum romanae magnificentiae*, 1593. Zu den Reisebüchern und Romführern siehe: MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000; ZORACH, *Rome virtuelle?*, 2009; STOSCHEK, *Aus dem Hintergrund in den Vordergrund*, 2001; ZORACH und DUBIN, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome*, 2008 und zu den Grafiken vgl. GRAMACCINI und MEIER, *Die Kunst der Interpretation*, 2009; ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969. Claudie Barral nennt für das dritte Termenpaar einen Neptun mit Tritonen der Della-Valle-Sammlung als Vorbild: BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 15–16.

<sup>748</sup> Barral hat dieses Motiv bereits in diese Richtung gedeutet: Ebd., S. 15.

<sup>749</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 65.

<sup>750</sup> Auch Sabine Frommel sieht in der Verstümmelung der Arme bei den Louvre-Karyatiden ein aussergewöhnliches Motiv, das sie auf ein antikes Vorbild zurückführt. Zugleich merkt sie an, dass die Koren-Kopien Arme besitzen und deutet die Armstümpfe folglich allgemein als Antikenrezeption: FROMMEL, »*Coullones en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 440–441. Vgl. PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 61; PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007 und Kapitel 2.5.2.2.

Gegen diese oben beschriebene Vorstellung der Termenfiguren als antike Schöpfung kann man, neben der ansonsten eher unantiken Erscheinung der Termen, einwenden, dass der fragmentarische Zustand im Text nicht erwähnt wird. Desgleichen spricht Sambin nicht von den Ruinen in Rom. Nur in den Texten zur dritten und zur fünfzehnten Terme nennt er das antike Erbe (*dépouille*). Bedenkt man die Wichtigkeit der römischen Ruinen in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit, fällt diese Nichterwähnung auf, vor allem wenn man die Betonung der Antike im Buch selbst berücksichtigt. Die Ruinen waren, neben den *De architectura libri decem* von Vitruv, die einzigen Indizien für eine antike Baukunst. Sie waren sozusagen das Bild zum vitruvianischen Text und konnten auf der einen Seite viele missverständliche Textpassagen lösen, aber auf der anderen Seite führte die Gegenüberstellung von Text und Ruinen zu Unstimmigkeiten. Diese waren ein Grund neben anderen, für die intensive Beschäftigung mit den Bauregeln und ästhetischen Grundsätzen des Altertums, der zur Veröffentlichung von Architekturbüchern führte.<sup>751</sup> Die Auseinandersetzung mit diesen sich teilweise widersprechenden Quellen hatte aber auch die Entwicklung von Konzepten der Erfindung (*licentia*)<sup>752</sup> und der Beurteilung (*giudizio*)<sup>753</sup> von Architektur zur Folge. Kennzeichnend für diesen Prozess ist, dass die architekturtheoretischen Schriften die Auseinandersetzung mit den Resten des Altertums integrieren. Exemplarisch hierfür kann Serlio genannt werden, der nach seinem ersten gedruckten Buch, den *Regole generali* (1537), als zweites einen Band über die antike Architektur in Italien veröffentlichte.<sup>754</sup> Dieser Aneignungsprozess der Baukunst des Altertums wie auch seine Ergebnisse in der Architekturtheorie wurden in der Forschung bereits mehrfach und kontrovers diskutiert und können hier nicht vertieft dargelegt werden.<sup>755</sup> Für unsere Fragestellung ist wichtig, dass diese Bilder einerseits eine Vorstellung von der Antike vermitteln, die unabhängig von den Ruinen selbst ist, und dass andererseits die antike Baukunst und ihre Formen dadurch auch für

<sup>751</sup> Siehe dazu: LEMERLE u. a., *L'architecture antique entre Humanisme et Lumières*, 2010, S. 6; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 99–100; FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, passim; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 145; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 15–17. Weitere Gründe sind unter anderem die Selbstdarstellung des Architekten und die Kommunikation mit den Auftraggebern vgl. NEUMEYER, *Architekturtheorie*, 2008, S. 234; THOENES, *Anmerkungen zur Architekturtheorie*, 1995, S. 29; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988, S. 7–8.

<sup>752</sup> Zu *licentia* siehe Kap. 3.2 dieser Arbeit und CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 154 Anm. 99; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 145–147; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, passim.

<sup>753</sup> Zu *giudizio* siehe: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 81; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 39.

<sup>754</sup> SERLIO, *Il terzo libro*, 1544. Zur Chronologie der sieben Bücher der *Architettura* siehe Kapitel 2.4.2. Neben Serlio kann auch Andrea PALLADIO, *L'antichità di Roma*, 2009 angeführt werden oder die vielen Romführer wie zum Beispiel FULVIO, *Antiquitates urbis*, [1527?]; oder LABACCO, *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura*, 1557; LAFRÉRY, *Speculum romanae magnificentiae*, 1593; vgl. ZORACH und DUBIN, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome*, 2008.

<sup>755</sup> Zum Umgang mit den antiken Resten in der Architekturtheorie siehe beispielsweise: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000; MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 15–33.



Architekten zugänglich wurde, die selbst nie in Italien waren.<sup>756</sup> Die Ruinen sind in der Architekturtheorie der Renaissance also ein wichtiger Bestandteil und haben das Bild von der Baukunst des Altertums massgeblich mitgestaltet.

Um das Verständnis Sambins über die antike Architektur weiter zu konturieren, ist ausserdem hervorzuheben, dass die Darstellung der Überreste und Fragmente des Altertums in den Architekturbüchern und Büchern über das alte Rom keine archäologischen Dokumentationen im heutigen Verständnis sind, sie präsentieren vielmehr eine ergänzte, vervollständige Architektur.<sup>757</sup> Beispielsweise zeigen die Illustrationen im *Premier tome de l'architecture* von Philibert De l'Orme eher Fantasiearchitekturen als den tatsächlichen Zustand der Ruinen.<sup>758</sup> Margaret McGowan nennt dies eine »imaginative recreation«<sup>759</sup>, die eine ganze Struktur zeige, welche ausgehend von einem Fragment rekonstruiert wurde. Prägend für das Antikenbild in Frankreich waren vor allem die Bücher Serlios. In seinem *Terzo libro* zeigt er eine vermeintlich reale antike Baukunst. Diese bestimmte dank der Kopien seiner Illustrationen und deren Verbreitung in den Stichwerken, zum Beispiel von Du Cerceau, die Vorstellung von den römischen Ruinen.<sup>760</sup> Wie neue Forschungen von Michael Waters ergeben haben, zeigt sich bei den Drucken in besonderem Masse der kreative Umgang mit der Vorlage: Die antike Architektur wurde nicht kopiert, sondern vielmehr verändert und somit neu erfunden.<sup>761</sup> Diese schöpferische Aneignung der Bauformen des Altertums wurde in der Architekturtheorie der Renaissance positiv bewertet, insbesondere weil auf diese Weise die Fragmente in ein Architekturgefüge integrierbar waren und aus ihnen Beispiele, Modelle und Zitationselemente machten.<sup>762</sup> Die unterschiedlichen Bilder von antiken Bauten belegen, dass das Erfinden neuer Architekturelemente *à l'antique* zur Zeit Sambins üblich war. Die Termen von Sambin müssen in diesen Kontext der kreativen Aneignung von Ruinen gestellt werden.

Das Erfinden und Ergänzen antiker Architektur hatte zur Folge, dass in den Büchern und Grafikfolgen alte Bauwerke modernen, das heisst zeitgenössischen gegenüber-

<sup>756</sup> Zu den Auswirkungen des neuen Druckverfahrens auf die Art und Weise der Darstellung der antiken Baukunst und ihrer Verbreitung siehe: CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008.

<sup>757</sup> Dazu vor allem: MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 185–186.

<sup>758</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 152v u. 209v; vgl. PAUWELS, *Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant*, 1994; PAUWELS, *Philibert De l'Orme et les ruines antiques*, 2010, S. 18–19; PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 10.

<sup>759</sup> MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 163. Den Prozess bezeichnet sie allgemeiner als »process of conjecture«: Ebd., S. 345–346.

<sup>760</sup> Vgl. GÜNTHER, *Du Cerceau et l'Antiquité*, 2010, passim.

<sup>761</sup> Waters hat besonders die Einblattdrucke unter diesem Aspekt neu beurteilt, mit dem Ergebnis, dass der Druck keine normierende Funktion übernahm: WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012. Im Gegensatz dazu die These von Mario Carpo, der die Authentizität und Unveränderbarkeit der Druckwerke betont: CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 19–21.

<sup>762</sup> Diesen segmentierten Architekturelementen und deren Verwendung hat sich besonders Mario Carpo gewidmet: Ebd. Vergleiche auch die Replik auf die These der typografischen Architektur von Yves PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998. Siehe auch: MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 163; PAUWELS, *Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant*, 1994, S. 545.

gestellt sind.<sup>763</sup> Eine Trennung zwischen den aus verschiedenen Zeiten stammenden Architektursegmenten ist für den Leser/Betrachter oft nicht mehr möglich und wohl auch nicht gewollt. Durch die Integration antiker Elemente wird den neuen Erfindungen Legitimität verliehen.<sup>764</sup> Diese Verschränkung von antiker mit moderner Architektur findet sich auch im Text des *Œuvre de la diversité des termes*, nämlich in der Beschreibung der ersten Terme:

[...] *quand au surplus, il consiste des vrayes proportions dont usoyent les antiques, & principalement les Romains, & Venitiens [...]*<sup>765</sup>

Hier schreibt Sambin, dass die Proportionen, die er übernehme, auch in der Antike und darüber hinaus auch von den Römern und Venezianern benutzt worden seien. Daraus lassen sich folgende Annahmen ableiten: Erstens, dass sich Sambin bewusst war, dass die neuen architektonischen Formen auf der alten, antiken Architektur gründen. Und zweitens, dass er wohl eher die übertragene und aufgearbeitete Baukunst der Architekturbücher und der Romführer als die Ruinen aus eigener Anschauung kannte. Wen könnte er mit den Römern und Venezianern gemeint haben? Mit Letzteren könnte er vielleicht Serlio im Sinn gehabt haben, wie bereits Gulczynski vermutet hat.<sup>766</sup> Der Italiener veröffentlichte seine ersten zwei Bücher in Venedig und war später auch am Königshof von Franz 1. tätig, wo Sambin ihm vielleicht begegnet sein könnte. Zudem waren Serlios Bücher in Frankreich weit verbreitet und wurden oft mit Vitruv gleichgesetzt.<sup>767</sup> Pauwels verbindet die Textstelle im *Œuvre de la diversité des termes* mit dem Säulenbuch von Hans Blum, der die Tosca mit den Venezianern und den Römern verbindet.<sup>768</sup> Nach Pauwels hätte Sambin diese Textstelle folglich von Blum kopiert. Auf wen Sambin mit den Römern sonst angespielt haben könnte, ist etwas schwieriger zu fassen. Vielleicht hat er keine bestimmte Person gemeint, sondern vielmehr verschiedene Unternehmen andeuten wollen, welche zum Ziel hatten, die antiken Werke zu dokumentieren und zu studieren, wie beispielsweise den Romplan von Leo X.<sup>769</sup> Weiter ist auch die Grafikfolge mit Termen von Agostino Veneziano in Betracht zu ziehen, die oben in Kapitel 2.5.1.1 behandelt wurde. Die Inschrift auf dem Kupferstich mit den zwei Herkulestermen (Bartsch 301) (Abb. 122) lautet: SIC ROMÆ IN IMPLVVIO EX MARMORE SCVLP M DXXXVI AV. Agostino Veneziano beschreibt diese zwei Termen also als aus Marmor gehauene Statuen aus Rom.<sup>770</sup> Der Kupferstich war

<sup>763</sup> Vgl. dazu: MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 185–186 u. 346. Zu Du Cerceau: MIGNOT, *Le langage architecturale*, 2010, S. 231. In Bezug auf die Einblattdrucke siehe: WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012, S. 499.

<sup>764</sup> Pauwels hat dies exemplarisch für De l'Orme herausgearbeitet: PAUWELS, *Philibert De l'Orme et les ruines antiques*, 2010, S. 20.

<sup>765</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 8.

<sup>766</sup> GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464.

<sup>767</sup> DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 310.

<sup>768</sup> PAUWELS, *Hans Blum et les Français*, 2010, S. 81; BLUM, *Von den fünf Säulen*, 1550, S. [22].

<sup>769</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 28–30; GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, 1988, S. 60–62.

<sup>770</sup> Basierend auf den Forschungen von Viljoen sind wohl auch die zwei Herkulestermen eher vorge-täuschte als reale antike Skulpturen: VILJOEN, *Prints and False Antiquities in the Age of Raphael*, 2004, S. 244.

durch Kopien, zum Beispiel von Giulio Bonasone (Abb. 126) oder Cornelis Bos, weit verbreitet und ist ein Hinweis dafür, dass die Termen mit Rom verbunden waren. Dies lässt die Vermutung zu, dass Sambin neben den Büchern über antike Architektur in Rom insbesondere Grafiken von figürlichen Stützen im Sinn gehabt haben könnte. Die Analyse der Bilder von Figurenstützen im ersten Teil der Arbeit hat ergeben, dass die wenigsten Grafiken mit figürlichen Stützen auf antiken Fragmenten basieren. Im Gegenteil dazu zeigen sie moderne Interpretationen der Figurenstütze. Dementsprechend häufig werden sie auch als Bestandteile moderner Architektur gezeigt, wie zum Beispiel bei den Kaminen von Jacques Androuet Du Cerceau (Abb. 151–153).

Für das Antikenbild von Sambin bedeutet dies, dass er in erster Linie ergänzte und idealisierte antike Baukunst kannte. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die im *Œuvre de la diversité des termes* beschriebene Eigenschaft des antikischen Aussehens differenzierter deuten. Sambin ergänzt oder vervollständigt zwar keine antiken Figurenstützen, aber er bildet Termen ab, die als antike Artefakte erscheinen sollen. Die oben erwähnten Armstümpfe dürfen auf dieser Grundlage in erster Linie ein Verweis auf das Altertum sein und erst in zweiter Linie die Statuenhaftigkeit betonen. Obwohl einzelne Figuren keine Arme besitzen, zeigt er diese dennoch nicht als Fragmente, sondern als vollständiger Säulenersatz, das heisst in einem Gefüge aus Basis und Gebälk. Dementsprechend macht Sambin nicht viel anderes als die Vitruv-Illustratoren der Frühen Neuzeit. Auch diese stützten sich für die Karyatiden- und Perser-Holzschnitte nicht auf die antiken Fragmente, sondern entwarfen neue, erfundene Fantasie-Portikus.<sup>771</sup> Obgleich Sambin das Altertum in den Begleittexten als Vorbild und Vorlage nennt, haben die Holzschnitte im *Œuvre de la diversité des termes* wenig mit der antiken Architektur aus den Büchern und Grafiken gemeinsam. Festzuhalten ist, dass keine konkreten Vorbilder von antiken Skulpturen oder Bauwerken für die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* zu identifizieren sind.

Wenn Sambin folglich schreibt, er habe die Proportionen und die Eigenschaften der Termen von der Antike übernommen, dann überträgt er Formen und die Regeln der antiken Baukunst auf seinen Gegenstand. Er erfindet also Figurenstützen, die im Stil der Antike konzipiert sind. Demzufolge meint er mit den Formulierungen « retirer de l'antiquité » oder « suivant l'antiquité » einen bestimmten Stil.

Diesem Antikenverständnis von Sambin begegnet man auch in zeitgenössischen Architekturbüchern und Grafiksammlungen relativ oft. So benutzt beispielsweise Jacques Androuet Du Cerceau die Bezeichnung *à l'antique*, um damit einzelne Bauten oder Bauteile zu kennzeichnen, obwohl diese nicht aus der Antike stammen. Er benennt unter anderem auch Kamine *à l'antique*.<sup>772</sup> Hubertus Günther hat die Verwendung der Formulierung bei Du Cerceau detailliert nachgewiesen und festgestellt, dass *à l'antique* weder eine enge Beziehung zur Antike noch die konkrete Übernahme von antiken Bauteilen bezeichne. Viel eher müsse darunter eine lose Stil-

<sup>771</sup> Mehr dazu im ersten Teil der Arbeit in Kapitel 2.3.

<sup>772</sup> GÜNTHER, *Du Cerceau et l'Antiquité*, 2010, S. 76–78. Zu der Rezeption der Architekturformen *à l'antique* in Frankreich siehe: GUILLAUME, *Le temps des expériences*, 2003, S. 151–152.

oder Qualitätsbezeichnung verstanden werden.<sup>773</sup> In ähnlicher Weise verwendet Sambin verschiedene Wendungen wie « suivant l'antiquité », um seine Figurenstützen einem bestimmten Stil zuzuordnen. Es sind demnach die Proportionen und die eingesetzten Motive, die im Verständnis von Sambin ausreichen, um aus den Termen antikische Bauformen zu machen.

Dies bedeutet, dass die schriftlichen Hinweise auf antike Reste oder Statuen im *Œuvre de la diversité des termes* nicht nur rein rhetorisch zu verstehen sind, sondern vielmehr als Garantie dafür stehen, dass es sich bei den Termen um Elemente der zeitgenössischen, modernen Baukunst handelt, die sich an der Antike orientiert. Diese Zuordnung zum neuen Stil ist für die figürliche Stütze besonders wichtig, weil sie nicht Teil der Säulenlehre ist und daher ihre Verbindung zur antiken Baukunst erst aufzeigen muss. Denn wie die Ergebnisse im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung belegen, werden die Karyatiden- und Perserportikus ausserhalb der Vitruv-Editionen nicht rezipiert. Durch die Benennung der Termen als dem Altertum zugehörig verleiht Sambin ihnen nicht nur Geltung, sondern er grenzt sie auch von der gotischen Baukunst ab.<sup>774</sup> Die deutliche Betonung der Antike im Text muss als Wille Sambins interpretiert werden, sich als innovativen, die neue Baukunst beherrschenden Künstler zu präsentieren.<sup>775</sup> Diese Positionierung des Künstlers darf aber nicht als Abwertung der gotischen Baukunst oder gar als Bewusstsein einer Epochengrenze verstanden werden.<sup>776</sup> Obwohl der Stil der Renaissance und des Manierismus in Frankreich bereits zur Erscheinungszeit des *Œuvre de la diversité des termes* vorherrschend war, war die Frage des Baustils noch immer präsent. Dass auch Sambin von dieser Problematik betroffen war, belegt die Baugeschichte des Glockenturmes der Pfarrkirche in Dole (Franche-Comté). Jean-Pierre Jacquemart hat anhand von archivalischen Quellen nachzeichnen können, dass der Bauprozess des

<sup>773</sup> »In Wirklichkeit geriet die pauschale Forderung, zur Antike zurückzukehren, immer wieder in Widerspruch zu den Anforderungen der neuen Zeit. [...] Normalerweise wurde die Diskrepanz rhetorisch überspielt. Oft bildete die Bezeichnung *all'antica* nur gewissermaßen ein Gütesiegel ohne konkrete Bedeutung.« GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 46. McGowan hat den Begriff etwas zurückhaltender interpretiert, nämlich als Kennzeichnung für etwas Anderes, das mit sehr vagen Assoziationen zur Antike zu verbinden sei: MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 136 u. 159. Vgl. auch ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 1.

<sup>774</sup> Vgl. GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59.

<sup>775</sup> Wie im vorangehenden Kapitel erläutert, gehört zum Titel als Baumeister auch der Nachweis über die Kenntnisse der Säulenordnung und allgemein Wissen über die neuen Bauweisen, sprich über die Anordnung der Räume in einem Bau, wobei die gotische Bauweise vor allem mit der religiösen Baukunst verbunden wurde. Vgl. dazu CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux: et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011, S. 490–491.

<sup>776</sup> Zu den Begriffen Renaissance und Gotik siehe: KLOTZ, *Der Stil des Neuen*, 1997. Er definiert den Unterschied folgendermassen: »Offenbar sahen sich die Zeitgenossen nicht veranlaßt, die Stildifferenz zwischen Spätgotik und Renaissance als einen Abgrund zwischen zwei unterschiedlichen Epochen, Mittelalter und Neuzeit, zu verstehen. Für Benedikt Ried waren die gotischen Schmuckrippen des Saals und die klassizistischen Fensterrahmen miteinander vereinbar. Nördlich der Alpen beginnt die Renaissance nicht erst mit der Übernahme reiner italienischer Renaissanceformen, wie dem Prager Belvedere. Stildifferenzen sind Differenzen unterschiedlicher Sprache; sie definieren nicht Epochen und Unterschiede der Kulturentwicklung. Das aber heißt, das 15. Jahrhundert war in Böhmen, Burgund, Frankreich und Deutschland wie in Italien das erste Jahrhundert der Neuzeit.« Ebd., S. 178–179.

Turmes stockte, weil die verschiedenen Auftraggeber sich nicht über den Baustil einigen konnten. Als Gutachter hat die Stadt Dole daher unter anderem Sambin hinzugezogen, der dann ein neues Projekt und ein Modell im neuen Stil lieferte, dem zugestimmt wurde.<sup>777</sup>

Im *Œuvre de la diversité des termes* finden sich keine Äusserungen zum gotischen Baustil. Jedoch betont Sambin in den Beschreibungen immer wieder die Überlegenheit der antiken gegenüber der zeitgenössischen Baukunst. Dies erreicht er einerseits durch Wendungen, die den Vorrang der Antike betonten, wie « la Venerable antiquité »<sup>778</sup>, « prouenu de l'antique main d'un excellent ouurier »<sup>779</sup> oder « la curieuse antiquité »<sup>780</sup>, und andererseits durch den Vergleich von alten mit den zeitgenössischen Werken.

Das erste Mal macht er diese Gegenüberstellung im Begleittext zur sechsten Terme:

*Ce sixiesme, est une troiziesme façon de Dorique, belle en perfection, & reuestue d'un enrichissement & proportion, si excellente, qu'il semble que l'antique, duquel il est extraict, fasse honte à une infinité d'ouurages modernes, selon le dire des excellens Architecteurs.*<sup>781</sup>

Die antiken Artefakte treten demnach in Konkurrenz zu den modernen Erfindungen und übertreffen diese. In einer weiteren Beschreibung ist Sambin noch deutlicher, indem er sagt, dass die modernen Kunstwerke lediglich das Erbe der antiken und alten Architektur seien, das heimlich übernommen worden sei:

*Le superbe enrichissement dont est ornee ceste trosiesme sorte de Composite, est asses pour faire admirer les curieux de l'antiquité, & leur faire à croire que toute la perfection des ouurages de nostre temps, ne sont sinon les despouilles que nous prenons à la desrobee des vieilles & antiques Architectures. Aussi, à la verité, qui la considerera bien : la trouuera excellente.*<sup>782</sup>

Wie ist diese Gegenüberstellung der antiken mit den zeitgenössischen Werken zu verstehen? Aus den beiden Zitaten wird verständlich, dass Sambin den zeitgenössischen und modernen Werken die antiken entgegensetzt. In welchem Stil diese zeitgenössische Baukunst gestaltet ist, erläutert er aber nicht. Der Begriff »modern« wird im 16. Jahrhundert ambivalent benutzt und kann sowohl für moderne und neue Kunst – das wäre im Stil der Renaissance – als auch allgemein für zeitgenössische Werke verwendet werden, das heisst auch für solche, die noch als gotisch bezeichnet werden müssen.<sup>783</sup> Beim genauen Lesen der beiden Zitate wird allerdings klar, dass Sambin mit modernen Werken nicht gotische gemeint haben kann, sondern zeitgenössische nach der Antike gestaltete Bauwerke. Vor allem das erste Zitat zeigt, dass die modernen, antikischen Werke die Antike selbst nicht

<sup>777</sup> JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 129–132. Die Quellen sind abgedruckt bei: Ebd., S. 183–187.

<sup>778</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 16.

<sup>779</sup> Ebd., S. 36.

<sup>780</sup> Ebd., S. 52.

<sup>781</sup> Ebd., S. 28.

<sup>782</sup> Ebd., S. 64.

<sup>783</sup> Siehe: GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 45–46.

erreichen können. Während die zweite Textstelle betont, dass die modernen Werke eine Illusion der Antike seien, die aber aufgrund der Imitation selbst exzellent seien. Daraus kann man folgern, dass Sambin unter der modernen, zeitgenössischen Architektur solche verstand, die mit den neuen Formen nach den Regeln der antiken Baukunst gestaltet ist. Es geht hier demnach weniger darum, die zeitgenössischen Werke von den gotischen abzugrenzen, als vielmehr die ideale, antike Kunst als nachstrebenswert zu etablieren und die zeitgenössische Kunst als deren Imitation zu deklarieren. Die antike Kunst wird dadurch im *Œuvre de la diversité des termes* zum Ideal, das aber niemals erreicht wird.

Diese Überlegungen müssen allerdings noch einmal differenziert werden, weil Sambin im *Œuvre de la diversité des termes* zwischen den ersten fünfzehn Paaren – die jeweils einer serlianischen Säulenordnung zugewiesen sind – und den letzten drei Paaren unterscheidet. In der Beschreibung zum sechzehnten Termenpaar vollzieht er diesen Bruch folgendermassen:

*Jusques icy, les anciens vous ont monstré la perfection de leurs cinq façons de Termes, [...], maintenant ie vous fays part de mon travail,*<sup>784</sup>

Damit fällt für die letzten drei Termenpaare das Altertum als Vorlage weg. Sambin schreibt, dass er diese Termen eigenständig gestaltet habe, woraus folgt, dass er diese nicht von der Antike übernommen oder übertragen habe. Dennoch ist auch in den letzten drei Paaren die Antike weiterhin präsent, allerdings mehr als Objekt der Erfindung denn als Vorlage, nämlich indem diese Paare auf der Grundlage der vorhergehenden fünfzehn Paare erfunden sind. Ausserdem beschreibt Sambin hier, nach welchen Prinzipien er bei der Erfindung vorgegangen ist. Auf diesen Prozess wird gesondert in Kapitel 3.2 eingegangen. Im Folgenden werden die Texte daher nicht speziell auf die Erfindung hin analysiert, sondern in Bezug auf das Antikenverständnis. Neben der bereits genannten Textstelle zur sechzehnten Terme ist die zur letzten Terme für das Antikenverständnis Sambins erhellend:

*[...] au reste i'ay prins peine au mieux qu'il m'i esté possible de l'enrichir suyuant l'antique,*<sup>785</sup>

Hier schildert er, dass er bei der Erfindung der Terme darauf geachtet habe, diese nach der Antike zu verzieren. Dementsprechend hat er antikische Dekorelemente übertragen und daraus neue, eigene Erfindungen gestaltet. Zugleich wird hier offenkundig, was der Künstler unter seiner geleisteten Arbeit versteht, nämlich die Gestaltung neuer Termen aus den Bestandteilen der vorhergehenden. Sambin erfindet also nicht völlig frei, sondern er kombiniert und collagiert<sup>786</sup> die einzelnen Elemente zu einem neuen Ganzen. Die Vorgehensweise der Veränderung durch Hinzufügen von Dekorationselementen hat er bereits für die vorangehenden Paare erläutert, wie im Kapitel zuvor im Zusammenhang der Steigerung der Ordnungen

<sup>784</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 68.

<sup>785</sup> Ebd., S. 76.

<sup>786</sup> Sambin selbst benutzt den Begriff: »colliger« in der Beschreibung der siebzehnten Terme: Ebd., S. 72.

diskutiert wurde. Dies berücksichtigend ist aus den Begleittexten der letzten Termpaare zu schliessen, dass Sambin die Verbindung zur Antike im Gegensatz zu den ersten fünfzehn Paaren anders begreift, weil er keine antike Vorlage erwähnt. Wie in der Analyse herausgearbeitet wurde, ist aber auch für die Paare der serlianischen Säulenordnungen der Hinweis auf die antiken Vorlagen eher als eine Stilbezeichnung zu verstehen denn als Verweis auf ein konkretes Vorbild. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Gruppen bestehen daher weniger in einem anderen Umgang mit der Antike, sondern vielmehr in einem andersartigen Vorgehen bei der Gestaltung der Termen. Während in den ersten fünfzehn Paaren auf das Übertragen und das Nachahmen Wert gelegt wird, betont Sambin in den letzten drei Paaren mehr die Aneignung der Formen: das Zusammenstellen und die Kombination der Elemente.

Trotzdem teilt Sambin seine achtzehn Paare in zwei Gruppen. Die erste geht nach Sambin auf antike Vorbilder zurück: Diese Paare sind also nicht seine Erfindungen. Die zweite Gruppe indessen stellt seine eigenen Schöpfungen dar. Wie ist diese Trennung zu verstehen? Ohne die Betrachtung der Holzschnitte und die Analyse der Gestaltungs- und Erfindungskonzepte im Bild als auch in der Architekturtheorie kann diese Frage nicht vollständig beantwortet werden. Gleichwohl können bereits Überlegungen hinführend zu einer Antwort gesammelt werden.

Zunächst ist festzuhalten, dass Sambin durch diese Trennung die ersten fünfzehn Paare und damit auch die Säulenordnungen klar der Antike zuordnen kann. Nach der frühneuzeitlichen Architekturtheorie sind die Ordnungen nicht etwa von den zeitgenössischen Architekten erfunden worden, sondern die fünf Säulenordnungen wurden im Altertum entwickelt und verwendet. Die Architekturtheorie der Renaissance hat sie durch Regeln vereinheitlicht und kanonisiert.<sup>787</sup> Die starke Betonung des Antikenvorbildes in den Paaren der ersten Gruppe verleiht sowohl dem Vorgehen Sambins Legitimität als auch den Termen Autorität. Indem er die letzten drei Termpaare als Erweiterung der antiken inszeniert, gelingt es ihm, die Autorität und Legitimation der vorangegangenen Termen auf seine eigenen Erfindungen zu übertragen. Darauf wird später zurückgekommen. Weiter war der Verweis auf die Antike für Sambin sicherlich auch eine Rechtfertigung, sich mit diesem Architekturelement auseinanderzusetzen. Aufgrund der antiken Abstammung waren die figürlichen Stützen in den neuen Stil integrierbar und somit anwendbar in der Architektur. Andererseits wurde dadurch überhaupt erst die Voraussetzung geschaffen, sich mit diesen figürlichen Stützen auseinanderzusetzen. Sambin stellt

---

<sup>787</sup> Auch die Tosca und die Komposita haben antike Wurzeln, obwohl sie von Vitruv nicht als eigene *genera* definiert wurden. Vgl. PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008. Aus heutiger Sicht kann die Kanonisierung der Säulenordnungen durchaus als Erfindung interpretiert werden, siehe dazu: THOENES und GÜNTHER, *Gli ordini architettonici*, 1985. Auf die Erfindung der Ordnungen wird in Kapitel 3.2.2.2 zurückgekommen.

sich somit in die Tradition eines Philibert De l'Orme, der mit seinen Büchern die antiken Formen für die französische Baukunst verfügbar machen wollte.<sup>788</sup>

Bei alledem spielt es keine Rolle, dass die Termen selbst keine antiken Relikte sind. Es kommt einzig darauf an, mögliche antike Figurenstützen zu zeigen und die antikischen Dekorelemente anzuwenden, und zwar gemäss den Regeln der Baukunst, das heisst nach der Säulenlehre.

Abschliessend kann also festgehalten werden, dass Sambin den Leser im Text anspricht und ihn zur Betrachtung der Termen anleitet. Dies erreicht Sambin durch mehrere Mittel: Erstens bezieht er den Leser mit ein, indem er von ihm ein Urteil über seine Erfindungen einfordert. Zweitens strukturiert er seine Termen hierarchisch und vergleicht sie miteinander. Der Betrachter wird dadurch animiert, diese Vergleiche nachzumachen. Und drittens erläutert er, wie er die Termen geschaffen hat, und auf welche Grundlagen er sich dabei gestützt hat. Der Leser/Betrachter wird auf diese Weise in den Erfindungsprozess einbezogen. Sambin denkt im Text also über die Aneignung von antiken Formen und im speziellen der Figurenstütze nach. Durch die Einbeziehung des Lesers vermittelt er sein Vorgehen und legt ihm seine Methode dar. Mit der zu Beginn des *Œuvre de la diversité des termes* aufgestellten Regel der Angemessenheit (*decorum*), geht Sambin sogar noch einen Schritt weiter. Denn dadurch wird der Leser nicht nur angesprochen, sondern er erhält Hinweise, es dem Künstler gleichzutun und die gezeigten Versionen zu ändern und anzupassen. Im Text sind folglich das Erfinden und der künstlerische Prozess das Hauptthema: Einerseits benennt Sambin das Vorgehen der Aneignung: kopieren, beobachten, übertragen der antiken Termen oder kombinieren von Architekturglieder sowie schmücken und proportionieren der figürlichen Stützen. Andererseits erläutert er das Konzept der Steigerung von Terme zu Terme und von Ordnung zu Ordnung und demonstriert es, indem er die Termen verschönert, anreichert und perfekt macht. Weiter ist zu bemerken, dass es dabei vor allem um bildnerische, künstlerische Prozesse geht. Folglich ist der Leser des *Œuvre de la diversité des termes* genötigt, die Holzschnitte zu betrachten, um den Prozess des Erfindens abzuschliessen. Damit erweisen sich die Bilder im Buch nicht nur aufgrund der Seitengestaltung als zentral, sondern auch weil sie den Gegenstand vermitteln und theoretisch durchspielen. Diese Ergebnisse werden im anschliessenden Kapitel durch die Analyse der Holzschnitte überprüft.

---

<sup>788</sup> « Quelques vns pourront dire que sans cause & pour neant ie m'emploiray à reuoir Euclide pour accomoder plusieurs propositions & demonstrations de sa theorique avecques l'usage & pratique de nostre Architecture » DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 62r. Vgl. GUILLAUME, *On Philibert De l'Orme*, 1998, S. 220; MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, 2000, S. 141–143; ERBEN, *Paris und Rom*, 2004, S. 23; GUILLAUME, *Modèles italiens et manière nationale*, 2000, S. 237. Zur Erfindung der französischen Ordnung und die Rezeption der Antike von De l'Orme siehe: PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 13.



Der Vollständigkeit halber ist anzufügen, dass die Begleittexte die Holzschnitte weder beschreiben noch inhaltlich ergänzen. Das heisst, in den Texten erwähnt Sambin keine Details der zugehörigen Termen, sodass keine inhaltliche Verknüpfung zwischen den Beschreibungen und den Holzschnitten entsteht. Dies hat zur Folge, dass sich der Leser die Termen ohne Bilder kaum vorstellen könnte.

Darüber hinaus hat die Untersuchung gezeigt, dass Sambin die Architekturtheorie nur sehr oberflächlich einbezieht. Er nimmt wichtige Grundbegriffe und Ideen auf, allerdings ohne die Funktion oder Konstruktion der Figurenstütze zu erläutern. Dennoch belegt der Text, dass Sambin die Säulenlehre kannte und mit ihren Grundlagen vertraut war. Dies belegen auch die Forschungen von Chédeau, die dank der Quellen über die Reform des Baumeistertitels<sup>789</sup> sowie über die Festeinzüge<sup>790</sup> nachweisen kann, dass Sambin sich in der Säulenlehre auskannte und dieses Wissen auch anzuwenden wusste. Festzuhalten ist, dass er seine Termen im Text dem vorherrschenden Klassifizierungssystem der Architekturtheorie, den Säulenordnungen, unterstellt. Er deklariert damit seine Termen als Teil dieses Systems und damit der Architektur zugehörig, ohne aber die Art und Weise dieser Beziehung zu bestimmen. Ausserdem hat die Lektüre des Textes verdeutlicht, dass die Beschreibungen eine wichtige Rolle übernehmen. Sie binden nicht nur den Leser durch direkte Ansprachen ein, sondern sie geben Hinweise zur Nutzungsweise des *Œuvre de la diversité des termes*. Es ist insbesondere die Aufforderung zu urteilen und zu vergleichen, die den Leser zwingt, zum Betrachter der Termen zu werden. Die Holzschnitte werden auf diese Weise nicht als Illustration der schriftlichen Äusserungen verstanden, sondern durch sie wird der eigentliche Inhalt und Gegenstand erst demonstriert. Damit werden die Bilder zum zentralen Vermittler des Inhaltes, während der Text die Funktion einer Anleitung zum Betrachten der Termen übernimmt. Damit ist der theoretische Anspruch Sambins weniger in der Integration der Figurenstütze in die Architekturtheorie zu suchen als vielmehr in der Vorführung des Erfindens eines Architekturgliedes. Diese Interpretation der Funktion des Textes geht folglich über die von Gulczynski hinaus. Nach ihm würden die Begriffe wie ›Proportion‹, ›Ordnung‹ oder ›Symmetrie‹ lediglich die Funktion der Termen als künstlerisches Werk, als *contetto*, betonen.<sup>791</sup>

Ob die hier entwickelten Ansätze der Aneignung und Erfindung von Architektur, aber auch die Art und Weise der Vermittlung dieser Methoden und Verfahren im Text auch in den Holzschnitten nachvollziehbar sind, wird im Folgenden mittels einer ausführlichen Betrachtung der Termen überprüft.

<sup>789</sup> CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011.

<sup>790</sup> CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012.

<sup>791</sup> « Le mot [proportion] semble donc à prendre dans son sens commun, tel qu'il est d'ailleurs employé pour le dixième modèle. De la même façon, les mots « ordres » et « symétrie » sont des équivalents d'équilibre et de régularité, utilisés pour désigner explicitement l'œuvre architecturale comme le fruit d'un pur exercice de dessin, c'est-à-dire un *conchetto*. » GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464.

### 3.1.4 Zu den Holzschnitten

Die bisherige Betrachtung des *Œuvre de la diversité des termes* hat gezeigt, dass die Seitenabfolge so durchdacht ist, dass die Holzschnitte jeweils auf einer Doppelseite angeordnet und von den Textseiten getrennt sind. Auf diese Weise werden zwei Termen einander gegenübergestellt und treten in einen Dialog miteinander. Diese Seitenorganisation des Buches lädt zum Vergleichen ein, was auch in den Begleittexten unterstützt wird.

Im folgenden Kapitel stehen die Holzschnitte der 36 Termen im Vordergrund. Sie werden nicht nur eingehend beschrieben und betrachtet, sondern auch miteinander verglichen, so wie dies Sambin im Text vorsieht. Daher wird zunächst das Grundschema der Anordnung der Termen erfasst und vor allem die Darstellungsweise der figürlichen Stützen diskutiert. Anschliessend werden alle drei Paare jeder Säulenordnung einzeln analysiert und in einem Kapitel zusammengefasst. Die Kapitelstruktur übernimmt damit die Säulenordnungen, obwohl diese nicht bei allen Holzschnitten auf den ersten Blick erkennbar sind, wie in Kapitel 3.2.1 diskutiert wird, aber sie sind im Begleittext den Paaren zugewiesen. Des Weiteren ermöglicht dieses Vorgehen, die im Text angelegte hierarchische Struktur zu übernehmen und gleichzeitig zu überprüfen. Dementsprechend stehen bei der anschliessenden Beschreibung die inhaltliche Struktur und die Art und Weise, wie Sambin mit Gegenständen und Motiven umgeht, im Vordergrund. Dies erlaubt es, einen vertieften Einblick in die Organisation des gesamten Buches zu geben und den Prozess des Vergleichens, Erfindens und Aneignens nachzuzeichnen. Dabei ist es nicht das Ziel, allen inhaltlichen und ikonografischen Bedeutungen nachzugehen, da dies nicht nur von der Fragestellung ablenken würde, sondern insbesondere auch die Annahme voraussetzen würde, Sambin hätte einen bestimmten ikonografischen Sinn verfolgt. Im Gegensatz zu einer ikonografischen Untersuchung, wie dies von einigen Forschern für einzelne Paare durchgeführt wurde,<sup>792</sup> stehen im Folgenden nicht ausgewählte Paare im Vordergrund, sondern es werden alle Holzschnitte einbezogen.

Wie in Kapitel 3.1.2 zur Struktur betont wurde, sind die Holzschnitt- und Textseiten, bis auf den Kurztitel und die Nummerierung am oberen Rand, nicht weiter gegliedert. Sambin zeigt pro Seite je eine figürliche Stütze vor einem leeren Hintergrund. Die Fläche links und rechts von jeder Terme ist unbedruckt, sodass ein relativ grosser Seitenrand entsteht. Jede Terme ist in der Seitenmitte unter der Nummerierung platziert.

Die Komposition der Grundelemente bleibt bei allen 36 Termen gleich: Alle Termenfiguren tragen einen Architrav auf dem Kopf und stehen auf einer schmalen Platte, die als Basis dient. Dadurch sind die Figuren zwischen dem Gebälk und der Basis eingeklemmt und Teil des tektonischen Apparates. Auf diese Weise

<sup>792</sup> Beispielsweise von: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 129–134; SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 104–111; HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 132–147.

kennzeichnet Sambin die Figurenstützen bildlich als Säulenersatz und isoliert sie gleichzeitig von ihrem baukünstlerischen Kontext. Eine Integration in ein gebautes Gefüge ist durch die Verbindungspunkte des Gebälks und der Basis nur vage angedeutet. Bei der Betrachtung der Einblattdrucke und Grafikfolgen wurde aufgezeigt, wie wichtig das Zeigen des Kapitells oder Gebälks ist, um die stützende Funktion zu erkennen. Eine ähnliche Präsentationsweise wie im *Œuvre de la diversité des termes* ist auch in den Grafikfolgen von Du Cerceau (Abb. 139–150) und Vredeman de Vries (Abb. 155–171) zu beobachten.<sup>793</sup> Darin werden die Figurenstützen fast immer mit einem Gebälkausschnitt auf den Köpfen dargestellt. Dieser Darstellungsmodus der Isolierung des Gegenstandes findet sich auch in den Säulenbüchern, zum Beispiel von Hans Blum oder von Sebastiano Serlio.<sup>794</sup> Die Säulen werden hingegen neben der Gesamtpräsentation meist noch zusätzlich in die einzelnen Bestandteile zerlegt und diese einzeln abgebildet.

Sambin verzichtet auf eine schriftliche Ergänzung des dargestellten Gegenstandes auf der Doppelseite der Termen. Zudem verankert er die figürlichen Stützen auf der Seite nicht mittels eines Rahmens oder eines Hintergrundes, wodurch die Präsenz der Termen verstärkt wird. Die Figurenstützen sind zwar als Ersatz für die Säulen mit den dazugehörigen Teilen<sup>795</sup>, das heisst mit Basis und Gebälk, abgebildet, aber es fehlen die für die Säulenlehre typischen Angaben über die Massverhältnisse und die diese verbildlichenden Konstruktionslinien, wie dies beispielsweise Hans Blum in seinen Säulenbüchern macht.<sup>796</sup> Im Gegensatz zu den Illustrationen von John Shute (Abb. 116) gibt es in den Holzschnitten von Sambin keine Anzeichen dafür, dass die Figurenstützen als Verbildlichung der Säulenproportionen zu verstehen seien. Eine Gegenüberstellung mit der Säule wird nicht gezeigt und die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* tragen auch kein Kapitell, was sie als Säulenvariante gekennzeichnet hätte.

Jedes Gebälk ist anders gestaltet und weist nicht nur verschiedene Ornamente auf, sondern ist auch unterschiedlich hoch.<sup>797</sup> In den ersten neuen Paaren sind die Balken nach aussen abgeschlossen, während sie zur Buchmitte hin unvermittelt abbrechen. Dies provoziert beim Betrachter einen Zusammenschluss der männlichen Terme – auf der linken Seite – mit der weiblichen Terme – auf der rechten Seite – zu einem zusammengehörenden Architekturgefüge. In der rechten neunten Terme (Abb. 23) ändert sich dieses Schema. Hier ist das Gebälk auf beiden Seiten abgeschlossen und es wird von zwei Köpfen getragen. Diese Zäsur wurde bereits auf der Ebene der

<sup>793</sup> Vgl. Kapitel 2.5.2.1 dieser Arbeit.

<sup>794</sup> Diese Modularisierung und Zergliederung in einzelne Fragmente führt Payne auf die Antikenstudien zurück, die eine zerstückelte Architektur zeigen. Die Architekturbücher übernahmen diese Struktur und würden zugleich auch den Prozess des Erfindens von Architektur abbilden: PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 22.

<sup>795</sup> Vitruv fasst das Gebälk und die Basis mit dem Begriff *ornamenta columnarum* zusammen: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–177 (II. 2, 1). Zu den Ornamenta bei Vitruv siehe: BIERMANN, *Ornamentum*, 1997, S. 154–156.

<sup>796</sup> BLUM, *Von den fünf Säulen*, 1550.

<sup>797</sup> Auf die Ornamente in den Gebälken wird im Zusammenhang der Säulenordnungen in Kapitel 3.2.1.1 eingegangen.

Organisation der männlichen und der weiblichen Figurenstützen in Kapitel 3.1.2 bemerkt. Damit ist die herausragende Position dieses neunten Paares durch eine weitere Abweichung bestätigt. Ab diesem Paar ändert die Anordnung der Gebälke. Für die Paare zehn bis fünfzehn wechselt die Ausrichtung ab: Einmal zeigen die Gebälke nach innen und beim nächsten Paar nach aussen. Ebenfalls aus der Reihe fällt das sechzehnte Paar, bei dem beide Gebälke nach links zeigen. Die beiden letzten Paare tragen solche, die zur Buchmitte hin abgeschlossen sind.

Weiter sind die figürlichen Stützen immer in der Frontalansicht wiedergegeben. Eine Seitenansicht fehlt ebenso wie ein Schnitt durch das Gebälk oder eine perspektivische Ansicht, welche die Ausladung der Faszien, Friese, Epistyle oder Stäbe anschaulich gemacht hätte. Bei einigen wenigen Gebälken ist ersichtlich, dass es sich um eine Eckkonstruktion handelt. Hier werden nämlich die Reliefformate in einer Seitenansicht dargestellt. Zum ersten Mal hat Sambin diese Ansicht bei der linken neunten Terme (Abb. 22) eingesetzt. Später hat er diese räumliche Darstellungsweise auch in der weiblichen zehnten, der männlichen vierzehnten und der sechzehnten bis achtzehnten Terme benutzt. Bei diesen Figurenstützen ist das Gebälk über das Eck geführt, jedoch nicht perspektivisch dargestellt, da die Ansicht noch immer streng von vorne definiert ist. Dennoch ist durch diese Darstellungsweise bei den Gebälken ein räumliches, architektonisches Verständnis der Anordnung erkennbar.

Bei allen Termen wird eine dreidimensionale Körperlichkeit mittels einer Licht-Schatten-Schraffur in den Figuren und im Gebälk erzeugt. Dadurch werden die Figuren von der Fläche abgehoben und skulptural verstanden. Auch wenn die Figuren nicht rundansichtig dargestellt sind, so erhalten sie dennoch eine Tiefe und Körperlichkeit, die sich auch motivisch in den Figuren widerspiegelt.<sup>798</sup> Beim Gebälk dient die Schraffur hauptsächlich dazu, die räumlichen Verhältnisse anzudeuten, sodass der Betrachter zumindest die Disposition im Raum und in einem Architekturgefüge erahnen kann. Anschaulich ist diese räumliche Anordnung besonders bei den Termen, bei welchen das Gebälk eine Ecklösung zeigt. Zusätzlich verstand es Sambin, das Körpervolumen der Figuren wiederzugeben, wodurch sie als Skulptur begreifbar werden, auch wenn sie hier nur in der Vorderansicht dargestellt werden.<sup>799</sup> Auch die Termen der Grafikfolgen von Du Cerceau zeigen ein reiches Licht-Schatten-Spiel vor allem in den anthropomorphen Elementen (Abb. 147). Demgegenüber sind die Gebälke und die Termenschäfte zurückhaltend durch Schatten hervorgehoben (Abb. 148). Eine ähnliche Darstellungsweise ist auch in der Grafikfolge *Caryatidum* (Abb. 164) von Vredeman de Vries zu beobachten. In der räumlichen Wiedergabe der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* sind die Ausbildung und die Erfahrungen von Sambin als Möbelschreiner greifbar. Er

<sup>798</sup> Dies wird hauptsächlich durch ein hintereinander- und übereinanderstapeln von Motiven erreicht. Dieser Aspekt wird in der Beschreibung der einzelnen Termen in den Kapiteln 3.1.4.1 bis 3.1.4.6 weiterverfolgt.

<sup>799</sup> Dieses skulpturale Verständnis der Termen wurde in der Forschung bereits erwähnt: PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004; DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 337.

beherrscht es, die räumliche Gestaltung von Verzierungen und Bauornamenten – zu diesen zählen auch die Figurenstützen – in die Holzschnitte zu übertragen. Diese anschauliche Körperlichkeit deutet Pauwels folgendermassen:

*De fait, la rigueur de la disposition disparaît sous l'invention dans le détail des formes : la sculpture l'emporte sur l'architecture, et dans les entablements, le répertoire ornemental vitruvien cède le pas à une fantaisie morphologique et à une liberté syntaxique qui brouillent les pistes.<sup>800</sup>*

Am Beispiel der Louvre-Karyatiden von Jean Goujon (Abb. 195) wurde in Kapitel 2.5.2.2 aufgezeigt, dass bei Figurenstützen die Figur zwar als Skulptur begriffen wird, aber dennoch Teil des architektonischen Gefüges ist. Allerdings verleitet diese charakteristische Darstellungsweise der Termen Pauwels dazu, den Gegenstand des *Œuvre de la diversité des termes* als nicht der Architektur zugehörig zu deuten. Sich darauf stützend weist er den Inhalt des Buches der Groteske oder der Innendekoration zu, die beide nichts mit Architektur zu tun hätten.<sup>801</sup> Pauwels belegt seine Argumentation, indem er auf eine Grafik mit acht Säulen (Abb. 180) von Jean Bullant hinweist, die dieser seiner zweiten Ausgabe der *Reigle générale d'architecture* anfügte. Bullant ergänzt den Stich mit einem kurzen Text am Ende der zweiten Ausgabe, in dem er erläutert, dass die gezeigten Säulen ausserhalb des Schicklichen der Architektur stünden.<sup>802</sup> Die Empfehlung Bullants, dass seine Säulenarten für die Innendekoration angemessen seien, bezieht sich folglich auf das *decorum* und ist weniger als eine Ausgrenzung aus der Architektur zu verstehen.<sup>803</sup> Pauwels verwendet in seiner Schlussfolgerung einen sehr engen Begriff von Architektur, der aber gerade für den Bereich des Ornaments und einzelner Bauelemente nicht greift, sondern vielmehr diese Elemente aus der Architektur ausschliesst.<sup>804</sup> Dieser Ausschluss ist jedoch wenig überzeugend, weil ausser Bullant andere Architekten, Handwerker und Künstler genannt werden können, die diese Differenzierung nicht vornehmen. Als Beleg hierfür kann die Grafiksammlung *Caryatidum* von Hans Vredeman de Vries angeführt werden. Im Titel ordnet Vredeman die Termen der Architektur und den Säulenordnungen zu. Ausserdem dokumentieren auch die Architekturbücher, zum Beispiel die *Regole generali* von Serlio oder der *Premier tome de l'architecture* von De l'Orme, dass die Innendekoration oder die Kleinarchitektur in Form von Kaminen, Türrahmen und anderem mehr dem Bereich Architektur angehören. Payne hat

<sup>800</sup> PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 4; vgl. auch: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 129.

<sup>801</sup> Pauwels wiederholt diese Zuordnung in mehreren seiner Untersuchungen, zum Beispiel: « Ces livres de caprices et de grotesques conviennent au décor intérieur; on peut, comme Sambin à la chapelle du Saint-Esprit du palais de Justice à Dijon, s'en inspirer pour une clôture de menuiserie; on peut en décorer des lambris, des plafonds ou des meubles, mais ils n'ont rien à voir avec l'architecture. » PAUWELS, *Jean Bullant et le langage des ordres*, 1997, S. 94 und später in: PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 96–97; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 176.

<sup>802</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568, [Fol. 30]. Auf das zusätzliche Blatt, das der *Reigle générale d'architecture* angefügt ist, wird bei der Diskussion über die Funktion und den Zweck der Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* zurückgekommen vgl. Kapitel 3.2.1.2.

<sup>803</sup> Leon Battista Alberti hat die gemalten Figurenstützen ebenfalls dem Privatraum zugeordnet. Vgl. ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 787 (IX. 1) und Kapitel 2.4.1 dieser Arbeit.

<sup>804</sup> Vgl. auch PAUWELS, *Jean Bullant et le langage des ordres*, 1997, S. 93.

kürzlich die Gattungsgrenzen zwischen Baukunst, Kleinarchitektur, Mikroarchitektur und Architekturmodell hinterfragt und aufgezeigt, wie die Wissenschaft selbst die Trennung zwischen Architektur und Skulptur forciert hat.<sup>805</sup> Fragen der Übersetzung von einem Rohstoff in einen anderen sowie der Übertragung der unterschiedlichen Größenverhältnisse spielen beim Austausch von Ideen und Konzepte eine wichtige Rolle, wie Payne betont.<sup>806</sup> Trotz dieser Unterschiede belegen ihre Überlegungen, dass diese Objekte über die Strukturen des Tragens und Lastens der Architektur verfügen. Demzufolge ist es einschränkend, Architektur nur als monumentales, gebautes und räumliches Bauefüge zu verstehen. Zudem würde eine solche Definition nicht berücksichtigen, dass Architektur über unterschiedliche Darstellungsweisen verfügt.<sup>807</sup> Gegen die Auffassung von Pauwels, das *Œuvre de la diversité des termes* würde nicht die Architektur betreffen, ist einzuwenden, dass Sambin seine Termen in der Widmung der Architektur zurechnet. Darüber hinaus ist es zu vereinfachend, von der körperlichen Darstellungsweise der Termen abzuleiten, dass Sambin diese als Skulptur und damit unabhängig von einer architektonischen Aufgabe begriffen habe, weil hierbei nicht beachtet wird, dass die Figur Bestandteil der Stütze ist, obwohl sie als Fremdkörper wahrgenommen werden kann. Jedoch ist die Figurenstütze nur mit der Figur und den Elementen des tektonischen Apparats vollständig. Wie die Analyse in Kapitel 2.5.2 ergab, vereint die figürliche Stütze sowohl skulpturale als auch architektonische Aspekte. Bei der Betrachtung der Holzschnitte Sambins wird diese Zwischenposition der Termenfigur deutlich werden.

Die Figuren der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* sind als Ersatz für den Säulenschaft eingeklemmt zwischen dem tektonischen Apparat der Säule dargestellt. Damit wird nicht nur die Architektur Träger von Skulptur, sondern jene wird selbst figürlich. Beide Gattungen prallen hier aufeinander und bilden in der Form einer figürlichen Stütze eine Synthese. Bei der Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Architektur und Skulptur wird Letztere oft auf eine rein ergänzende

---

<sup>805</sup> PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009. Der Aufsatz ist ein Vorabdruck eines Kapitels ihres Buches: PAYNE, *From Ornament to Object*, 2012. Zum Problem der Mikro- und Kleinarchitektur im Mittelalter siehe: KRATZKE und ALBRECHT, *Mikroarchitektur im Mittelalter*, 2008.

<sup>806</sup> PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009, S. 385.

<sup>807</sup> Vgl. hierzu die neuen Ansätze der Forschung, die vermehrt die verschiedenen Medien der Architektur in den Blick nehmen. Grundlegend hierfür die Überlegungen dreier Tagungen, die in zwei Sammelbänden veröffentlicht sind: MELTERS und WAGNER, *Die Quadratur des Raumes*, 2017; BEYER u. a., *Das Auge der Architektur*, 2011; SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008.

Funktion reduziert, in der sie lediglich die Baukunst schmücke.<sup>808</sup> Wie Payne für die Baukunst der Frühen Neuzeit in Italien exemplarisch dargelegt hat, sind die figürlichen Bauornamente in der Architektur jedoch mit einem dekorativen Zweck nicht erschöpfend zu beschreiben.<sup>809</sup> In diesem Zusammenhang betont Payne die Funktion des figürlichen Ornaments als die »eines Dialoges zwischen Figur und Rahmen, eines Austausches zwischen Skulptur und Architektur«.<sup>810</sup> Je nach Verwendung und Platzierung am Bauwerk könne sich die Skulptur in ein architektonisches Element verwandeln. Trotzdem wird der figürliche Bauschmuck nicht in der Architekturtheorie verhandelt. Payne führt dies darauf zurück, dass die figürlichen Ornamente weder Teil einer geometrischen Struktur seien, die mithilfe eines schematischen Handbuches vermittelt werden könne, noch seien sie eine bildhauerische Leistung, die einen Kommentar verdienen würde. Daher würden sie in die Lücke zwischen Bild und Text fallen und würden dort verschwinden.<sup>811</sup> Die Figurenstützen gehören zu den figürlichen Bauornamenten, zugleich sind sie aber auch ein Spezialfall, weil sie immer eine strukturelle, architektonische Funktion besitzen. Jüngst hat Pascal Julien die Karyatiden unter dem Aspekt des Ornaments als Bedeutungsträger untersucht.<sup>812</sup> Dabei merkt er an, dass die Trennung zwischen Skulptur und Architektur für die Ornamente in erster Linie eine theoretische ist.<sup>813</sup> Allerdings geht es ihm nicht darum, die Figurenstütze unter diesem Aspekt zu diskutieren, sondern sie als Träger von Bedeutung zu erfassen. Hierfür begreift er die Beziehung zwischen Skulptur und Architektur als eine symbolische. Dementsprechend deutet er die Karyatiden als Ausdruck der Notwendigkeit des Menschen, sich in die Architektur einzuschreiben.<sup>814</sup>

Dieses Pendeln zwischen Architektur und Skulptur ist den figürlichen Stützen inhärent, wodurch das plastische Verständnis der Termen bei Sambin unter diesem Gesichtspunkt weniger erstaunt. Eine genaue Beschreibung des Zusammentreffens

---

<sup>808</sup> Hintergrund dieser Einschätzung der Skulptur als schmückender Zusatz der Architektur ist die Stellung der Säule in der frühneuzeitlichen Architekturtheorie. Die Säule gehört seit Alberti sowohl dem tektonischen Gerüst als auch dem Ornament an. ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 69–75 (I. 10). Diese Dualität der Säule ist in der Forschung vielfach und auch kontrovers diskutiert worden vgl. TITEUX, *L'ornement d'architecture à l'âge classique*, 2013; GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 73–74; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 23; NEUMEYER, *Nachdenken über Architektur*, 2002, S. 21; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 82; SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti*, 1996; GERMANN, *Albertis Säule*, 1982, S. 93; Grundlegend waren die Überlegungen von BANDMANN, *Ikonomie des Ornaments und der Dekoration*, 1958/1959, S. 237; WITTKOWER, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, 1969.

<sup>809</sup> PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001. 2002 erschien eine englische Fassung des Artikels: PAYNE, *Reclining Bodies*, 2002. Zum Verhältnis von Architektur und Körper siehe auch: VESELY, *The Architectonics of Embodiment*, 2002; PHILIPP, *Architektur/Skulptur*, 2002.

<sup>810</sup> PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 226.

<sup>811</sup> Ebd., S. 234.

<sup>812</sup> JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013; JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009.

<sup>813</sup> JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 121.

<sup>814</sup> « De manière explicite, il [l'ordre caryatide] démontre que durant des siècles, l'homme a éprouvé la nécessité d'inscrire une poétique du vivant dans le monumental, au-delà même de sa propre image. » Ebd., S. 133–134.

der zwei Gattungen ist daher von besonderem Interesse und wird bei der nachfolgenden Betrachtung weiterverfolgt.

In den Holzschnitten des *Œuvre de la diversité des termes* verbinden sich die beiden Gattungen zu einer dritten, dem zweidimensionalen Bild. In diesem sind die Figuren dank ihrer Körperlichkeit wie dreidimensionale Objekte wiedergegeben. Das Gebälk, das die Termenfiguren tragen, und die Basis, auf der sie stehen, dienen hier als Verbindungspunkte zur Baukunst. Die Termen werden dadurch als architektonisches Element begriffen und gezeigt. Dabei hebt sich sowohl die Figur wie auch der tektonische Apparat durch Licht und Schatten plastisch vom leeren Blatt ab. Jedoch fehlt ihnen eine Perspektive, die ein räumliches Ausgreifen plausibel machen würde. Jeder Bezug der Termen zu einem architektonischen, sie umgebenden Raum fehlt. Sie werfen keine Schatten und scheinen in einem luftleeren Raum zu schweben. Dementsprechend fehlt auch eine Verortung in ein übergeordnetes Bauegefüge. Die bei einzelnen Termen ruinenhaft gezeichneten Gebälke evozieren zwar eine Weiterführung, eine Vervollständigung, jedoch bleibt es bei dieser vagen Andeutung einer gedachten gebauten Struktur. Die Untersuchung der Bilder von figürlichen Stützen im ersten Teil der Arbeit hat ergeben, dass die Vitruv-Illustrationen zur Karyatiden- und Perserzählung die Figurenstütze in einem Bauegefüge, meist einer Portikus, zeigt (Abb. 73). Ebenso weisen auch die figürlichen Stützen als Teil eines Entwurfsbeispiels, wie bei Triumphbögen (Abb. 154), eine Verortung im Raum auf. Demgegenüber zeigen die isolierten Darstellungen, welche die Figurenstütze als Hauptgegenstand haben, keine räumliche Einbettung der Figur (Abb. 123), allerdings ist um die figürliche Stütze herum ein Raum wahrnehmbar.

Sambin extrahiert die Termen somit nicht nur von ihrem architektonischen Umfeld, sondern auch von ihrer räumlichen Dimension im Gesamten, da die Körperlichkeit auf die Zeichnung innerhalb des Kontur begrenzt ist. Dies darf jedoch nur beschränkt als Argument dafür gelten, dass Sambin seine Termen als Skulpturen verstand und nicht als architektonische Elemente. Sowohl die Perspektive als auch die Licht-Schatten-Zeichnung wurden in der zeitgenössischen Diskussion über die korrekte Darstellungsweise von Architektur kontrovers verhandelt. Hauptsächlich die perspektivische Darstellung eines Elementes wurde von einzelnen Theoretikern abgelehnt, weil die Perspektive die absolute Masse nicht abbilden könne. Deutlich



hat dies zum Beispiel Leon Battista Alberti in der *De re aedificatoria* formuliert.<sup>815</sup> In seiner Nachfolge wurde die orthogonale Projektion, das heisst der Grundriss in Kombination mit dem Aufriss, als die angemessene Darstellungsweise für die Architektur beurteilt. Von den gleichen Theoretikern wurde zudem die Schattenzeichnung als ein überflüssiges, von der reinen Illustration ablenkendes Mittel angesehen und davon abgeraten, sie in der Architekturzeichnung zu verwenden. In vielen Architekturtraktaten sind die Illustrationen dennoch mithilfe der Perspektive räumlich veranschaulicht, die durch die Schattierung unterstützt wird.<sup>816</sup> Als Beispiel kann hier Serlio genannt werden, der in seinen Büchern verschiedene Darstellungsverfahren kombiniert. Es ist festzuhalten, dass Sambin also einerseits die Forderung, auf perspektivische Ansichten zu verzichten, befolgt, andererseits aber den Figuren selbst durch Schatten und Schraffuren ein skulpturales Verständnis verleiht.

Die figürliche Stütze ist demnach zwischen Architektur und Skulptur zu positionieren. Betrachtet man die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* vor dem Hintergrund des weiteren Schaffens von Hugues Sambin, macht es keinen Sinn, sie einem bestimmten Medium zuzuweisen. Der sogenannte Arconati-Visconti-Schrank (Abb. 52), der Sambin zugeschrieben wird, macht deutlich, dass er die figürliche Stütze zwar als architektonisches Element verstand, sie aber weniger in der monumentalen Baukunst einsetzte, sondern sie in Holz und in einen kleineren Massstab umsetzte.<sup>817</sup> Auch wenn es sich bei den Figurenstützen am Schrank nicht

<sup>815</sup> »Inter pictoris atque architecti prescriptionem hoc interest, quod ille prominentias ex tabula monstrare umbris et lineis et angulis comminutis elaborat, architectus spretis umbris prominentias istic ex fundamenti descriptione ponit, spatia vero et figuras frontis cuiusque et laterum alibi constantibus lineis atque veris angulis docet, uti qui sua velit non apparentibus putari visis, sed certis ratisque dimensionibus annotari. Itaque modulos huiusmodi fecisse oportet et eos ita diligentissime tecum ipso et una cum pluribus examinasse et iterum atque iterum recognovisse, ut nihil in opere vel minimum futurum sit, quod non et quid et quale ipsum sit et quas sedes et quantum spatii occupaturum sit et quos ad usus futurum sit, teneas.« ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 99 (II. 1). Vitruv definiert drei verschiedene Ansichten im Zusammenhang der *dispositio: ichonographia* (Grundriss), *orthographia* (Aufriss) und *scaenographia*. (perspektivische Ansicht): VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 37 (I. 2, 1). Auch Raffael verurteilt die perspektivische Ansicht in der Architekturzeichnung: RAFFAELLO SANTI, *Brief an Papst Leo X. betreffend die Bewahrung, Vermessung und zeichnerische Aufnahme der antiken Baudenkmäler Roms (um 1518)*, 2012, S. 83. Serlio hingegen integriert die perspektivische Projektion ausgehend vom Grundriss. Dies bezeichnet er als *sciografia* im Gegensatz zur *scenografia*, die er von Vitruv übernimmt, siehe: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II; SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. IX; Zum Begriff bei Serlio: HART, *Serlio and the Representation of Architecture*, 1998. Mehr dazu: KIEVEN, *Architekturzeichnung*, 2008; PHILIPP, *Die Imagination des Realen*, 2008; TAVERNOR, »Brevity Without Obscurity«, 2003; VAN ECK, *Verbal and Visual Abstraction*, 2002; GERMANN, *Les contraintes techniques dans l'illustration des livres d'architecture du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2002.

<sup>816</sup> Diese Diskussion der Darstellungsweise von Architektur wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgenommen. Linfert und Lotz haben sich unter anderem die Kategorien zu eigen gemacht, um die Architekturzeichnung zu definieren. Diese Definition war für die spätere Forschung bestimmend, insbesondere die damit verbundene Zweckmässigkeit der Architekturzeichnung für die Bauplanung. LOTZ, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, 1953–1956; LINFERT, *Die Grundlagen der Architekturzeichnung*, 1931.

<sup>817</sup> Zu den Rohstoffen und den Grössenverhältnissen in der Kleinarchitektur siehe: PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009, S. 385.

um solche des *Œuvre de la diversité des termes* handelt, belegen sie dennoch, dass Sambin die Termen als dreidimensionales Objekt begreift. Und einzelne Umsetzungen der Termen aus dem Buch, zum Beispiel des ersten, fünften und sechsten Paares, beweisen, dass für diese eine Übertragung in Holz oder Stein möglich ist. Auf diesen Aspekt wird bei der Auswertung der Holzschnitte zurückgekommen. Die Überlegungen oben deuten darauf hin, dass Sambin die Funktion der Figurenstütze als Schnittstelle zwischen Architektur und Skulptur schöpferisch zu nutzen wusste.

In Bezug auf die folgende Betrachtung ist vorzuschicken, dass sich die Präsentationsweise der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* von der Darstellungsweise von Architekturelementen in zeitgenössischen Architekturbüchern grundlegend unterscheidet. Überdies zieht die Bild-Text-Organisation des Buches von Sambin die Aufmerksamkeit des Lesers/Betrachters auf die Holzschnitte. In den folgenden Unterkapiteln werden die einzelnen Termen beschrieben und herausgearbeitet, welche inhaltlichen Themen und Motive Sambin aufnimmt, weiterverarbeitet und variiert. Dabei werden die Holzschnitte vom Text losgelöst beschrieben, um Strukturen und Anwendungsweisen zu analysieren, die über die im Text intendierten hinausgehen. Ziel der Beschreibung ist es, die Darstellungsweise der Termen zu erfassen und die Argumentationsweise der Bilder im *Œuvre de la diversité des termes* zu analysieren. Daher wird insbesondere auf die wiederkehrenden Motive und Kompositionen, aber auch auf Veränderungen geachtet. Dementsprechend stehen die ikonografischen Bedeutungen einzelner Elemente oder Termen nicht im Vordergrund. Für einzelne Paare wurde in der bisherigen Forschung eine ikonografische Analyse durchgeführt. Dabei wurden aber nie alle Termen in genügendem Masse berücksichtigt. Hier sind insbesondere die Thesen von George Hersey und Rebecca Zorach zu nennen. Hersey interpretiert die Termen als Bilder der Opferthematik der Säulenordnungen.<sup>818</sup> Zorach greift die Termen der Korinthia heraus und verbindet sie mit der Ikonografie von Fontainebleau und insbesondere mit der Fruchtbarkeitssymbolik der Artemis von Ephesos.<sup>819</sup> Problematisch an diesen beiden Untersuchungen sind weniger die aufgezeigten Verbindungen zu ikonografischen Themen, sondern vielmehr, dass einzelne Paare herausgegriffen werden. Die Ergebnisse sind daher sowohl unvollständig als auch irreführend und sind ein Beispiel dafür, wie viele Assoziationen Sambins Termen bieten. Aus diesem Grund werden hier alle Paare beschrieben und insbesondere auf übergreifende Themen und Motive geachtet. Dieses Vorgehen erlaubt es zudem, die vergleichende Struktur, wie sie von Sambin im Text evoziert wird, exemplarisch auszuwerten und zu überprüfen. Die Synthese der analysierten Strukturen, Bedeutungen und Funktionen der Bilder werden in den anschließenden Kapiteln mit den zuvor im Text hergeleiteten Vergleichs- und Erfindungsstrukturen in Beziehung gesetzt.

---

<sup>818</sup> HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 135–137.

<sup>819</sup> ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 129–131.

### 3.1.4.1 Die toskanischen Termen

Alle sechs Termen der toskanischen Ordnung tragen ein Gebälk aus mehr oder weniger fein bearbeiteten Bossen. Diese Bauweise der Rustika ist typisch für die Tosca. Direkt über dem Kopf der Termenfiguren krägt jeweils eine Bosse hervor und markiert den Punkt, wo das Gebälk aufliegt. Die Markierung der Säuleninterkolumnien dank eines Ornamentes im Gebälk ist nicht aussergewöhnlich. Hier jedoch muss man eher von einer Konsole sprechen, die frei am Fries angebracht ist.

Das erste Paar (Abb. 4 und 5) ist als Herme gebildet mit einem Unterkörper aus brüchigem, grob behauenen und bewachsenem Stein. Nur der Kopf ist vollständig aus dem Felsen heraus gemeisselt, während der Oberkörper nur schwach durch die angedeuteten Bauchmuskeln oder die Brüste der Frau sichtbar ist. Mit dieser groben Ausarbeitung übernimmt Sambin ein Motiv der Rustika und überträgt es in die Figur, wodurch die Bossen des Gebälks in den Figuren selbst erkennbar sind. Die grossen und nur andeutungsweise bearbeiteten Gesteinsblöcke vermitteln Dauerhaftigkeit und Festigkeit, die sich hier bis in die Figuren hinein erstreckt. Einzig die Gesteinspalten im Körper, aus denen Pflanzen wachsen, und die emporkrabbelnden Tiere lassen an der Stabilität des steinernen Unterkörpers zweifeln.

Charakteristisch für den Hermentypus ist der Bart des Mannes, der hier mit den Pflanzen auf seinen Schultern eine Einheit bildet. Ebenso passend zum Typus besitzen beide Figuren keine Arme. Die Frau trägt ein Kopftuch, das aber nicht aus Stoff, sondern mit denselben Schraffuren wiedergegeben ist, die am Unterkörper, in der Basis oder im Gebälk zu finden sind. Der Rohstoff Stein wird damit besonders unterstrichen, mit dem Ergebnis, dass man hier von gezeichneten *non-finito*-Statuen sprechen kann. Dieser Statuencharakter wird durch die fehlenden Arme und den Hermentypus unterstützt. Am Beispiel der Louvre-Karyatiden von Jean Goujon (Abb. 195) in Kapitel 2.5.2.2 wurde dieses Motiv erörtert und seine Funktion als Hinweis auf die Antike und auf die Leblosigkeit der Figuren betont. Im vorliegenden Beispiel wird die Leblosigkeit durch die Steinsichtigkeit gesteigert. Die beiden Termen im *Œuvre de la diversité des termes* sind aber nicht als neue Statuen gezeigt, sondern als überwachsene, bereits mit Tieren bewohnte, beschädigte Figuren, an denen die Zeit Spuren hinterlassen hat. Berücksichtigt man noch die Armstümpfe, dann verweisen sie weniger auf das Altertum, vielmehr täuschen sie antike Statuen vor. Sambins Äusserungen in den Begleittexten belegen diese Interpretation.<sup>820</sup> Sambin zeigt hier folglich nicht eine vervollständigte, rekonstruierte Antike, sondern die Illusion einer in den Ruinen gefundenen Figurenstütze.

Es ist hauptsächlich diese Symbiose von Stein und Mensch, die an die Dekoration des Innenhofs des *Hôtel Maillard* (gen. *Maison Milsand*)<sup>821</sup> in der *Rue des Forges* in Dijon erinnert (Abb. 54). Das Haus wurde 1561 im Auftrag von Jean Maillard neu

<sup>820</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 12 u. 16. Vgl. dazu Kapitel 3.1.3.2.

<sup>821</sup> Das Haus ist nach der letzten Besitzerfamilie benannt: GIROUX, *La rue des forges*, 1994, S. 26–27.

errichtet.<sup>822</sup> Ein Vertrag von 1565 bestätigt, dass die Termen in diesem Innenhof von Sambin stammen.<sup>823</sup> Wie so oft bei den Werken dieses Künstlers ist nicht genau fassbar, welche Rolle er bei der praktischen Ausführung gespielt hat. Zumal im genannten Vertrag zwei Bildhauer genannt werden.<sup>824</sup> Sicher ist aber, dass die Zeichnung für den Innenhof mit den Figurenstützen von Sambin stammt.<sup>825</sup> Im Innenhof gliedern heute vier monumentale männliche figürliche Stützen die östliche Seite. Die Männer stehen auf Postamenten vor einem Pfeiler. Die Figuren sind aus den Steinblöcken des Pfeilers herausgehauen, wodurch die Fugen die Männer heute mehrmals horizontal unterteilen. Zwischen den Figuren sind drei grosse, vertiefte Blendarkaden in die Wand eingelassen. Die Bögen der Arkaden lasten auf den Köpfen der Figurenstützen und den diese hinterfangenden Pfeilern. Die Schlusssteine der Bögen und die Bossen über den Köpfen der Figuren sind plastisch hervorgehoben und zeigen die typische Rustika-Bauweise einer Grottenarchitektur. Archäologische Untersuchungen an der West- und Nordwand des Innenhofes bestätigen, dass es sich um einen Durchgangsraum handelt.<sup>826</sup> Ausserdem würden Spuren wie die Konsolen darauf hinweisen, dass die Figuren mit einem Dach oder Ähnlichem geschützt waren. Dies würde die Inszenierung einer Grotte unterstützen, wobei auf der gegenüberliegenden Seite der Figuren ein Brunnen nachgewiesen wurde.<sup>827</sup> Die aus Stein gehauenen Figuren erinnern an die *Grotte des Pins* in Fontainebleau und seit dem Auffinden einer schriftlichen Quelle,<sup>828</sup> die einen Aufenthalt Sambins auf dem königlichen Schloss beweist, dürfte sie wohl das wichtigste Vorbild für ihn gewesen sein. Die *Grotte des Pins* (Abb. 194) wird in der Forschung mehrheitlich Francesco Primaticcio zugeschrieben und ist kurz nach 1540

<sup>822</sup> Zur Baugeschichte siehe: GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 325–330; GIROUX, *La rue des forges*, 1994, S. III und S. 24–26. Die Fassade des Hauses (Abb. 55) hat die lokale Forschung öfters mit Sambin in Verbindung gebracht. Die Quellen reichen jedoch nicht aus, um sie eindeutig Sambin zuzuschreiben. GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 400. Gulczynski hat die Fassade stilistisch analysiert und auf dieser Grundlage die obere Partie der Fassade Sambin zugeschrieben. GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 342.

<sup>823</sup> Der Vertrag ist teilweise abgedruckt in: GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 400: « [...] et ledit démolissement [einer Wand des angrenzenden Hauses] se fera pour planter trois arcs qui seront de la hauteur qui sera avisée pour le meilleur et de largeur sept pieds et demi..., et les piles se feront de la largeur convenable pour loger et faire des termes selon que le leur requerera. Et lesdits arcs seront de pierres de taille de Dijon faites à la rustique par le devant et le derrière de massonerie ... Le tout selon le portrait fait par maître Hugues Sambin, signé du notaire souscrit ».

<sup>824</sup> Ebd., S. 399.

<sup>825</sup> Zusätzlich werden im Dokument auch die Fenster und Arkaden der Innenhoffassade genannt, die ebenfalls nach den Vorgaben von Sambin umgebaut wurden. Zur Fassade des Innenhofes siehe: GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 337–338.

<sup>826</sup> SAPIN, *Archéologie médiévale et maisons urbaines*, 1982–1983, S. 214–215.

<sup>827</sup> Bardatis Betrachtung des Innenhofs des *Hôtel Maillard* berücksichtigt leider die archäologischen Untersuchungen nicht. Sie geht davon aus, dass es sich bei den Figuren von Sambin lediglich um eine rein ornamentale, das heisst auf eine Wand applizierte Struktur handelt und nicht eine räumliche. Sie differenziert daher den Innenhof deutlich von der *Grotte des Pins* in Fontainebleau. BARDATI, *La grotte des pins à Fontainebleau*, 2006, S. 273–274.

<sup>828</sup> GRODECKI, *Notes et documents I*, 1976–1977, S. 214.

entstanden.<sup>829</sup> Die Grotte in Fontainebleau ist zum Garten hin mit drei grossen rustizierten Bögen abgeschlossen sowie links und ursprünglich auch rechts mit einer Terme begrenzt. In die drei Pfeiler der Bögen sind männlich Figuren eingelassen, die sich aus den Steinen befreien wollen oder sich zu Stein verwandeln. Die einzelnen Muskelpartien des Körpers sind aus Steinblöcken gebildet und scheinen dadurch mit dem Pfeiler zu verschmelzen. Die Männer recken ihre Arme nach hinten in den Pfeiler hinein, sodass unterstützt durch den gequälten Gesichtsausdruck die Metamorphose zwischen Kunst und Natur anschaulich gezeigt wird.<sup>830</sup> Es sind vor allem diese Figuren, die mit den Bossen des Pfeilers eine Einheit bilden, die Ähnlichkeiten mit den Figurenstützen im Innenhof des *Hôtel Maillard* aufweisen. Gulczynski hat die Unterschiede zwischen den Figuren in Dijon und denen in der *Grotte des Pins* hervorgehoben und nennt weitere mögliche Vorbilder, wie zum Beispiel den *Palazzo del Tè* in Mantua<sup>831</sup> oder auch die Rustika-Portale des *Libro extraordinario* (Abb. 181) von Serlio. Darüber hinaus stellt Gulczynski die Hypothese auf, dass die Figurenstützen Sambins die neuen norditalienischen, insbesondere die mailändischen Stiltendenzen widerspiegeln würden.<sup>832</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die Grotte des Schlosses Pagny zu erwähnen. 1572 ist Sambin auf diesem Anwesen im Dienst von Léonor Chabot.<sup>833</sup> Leider ist weder die Grotte mit Figurenstützen noch das Schloss erhalten. Die Behauptung Jacquemarts, die Grotte sei ein Werk der Familie Sambin, kann folglich nicht überprüft werden.<sup>834</sup> Um zurückzukommen auf das erste Paar in Sambins Buch könnten die Insekten und Pflanzen durchaus auf eine Grotte verweisen. Daher lohnt sich trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen den Figurenstützen im Innenhof des *Hôtel Maillard* und dem ersten Paar im *Œuvre de la diversité des termes* ein kurzer Vergleich,

<sup>829</sup> TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 320. Nach Bardati ist die Grotte ein französisches Projekt. Sie spricht sich daher für einen französischen Architekten aus und schlägt Pierre Lescot vor: BARDATI, *La grotte des pins à Fontainebleau*, 2006, S. 270–271.

<sup>830</sup> Vgl. TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 326; BARDATI, *La grotte des pins à Fontainebleau*, 2006, S. 264–265; FROMMEL, *Premières expériences : entre sculpture, construction et poésie*, 2010, S. 93–95.

<sup>831</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 339. Der *Palazzo del Tè* in Mantua ist nach Tauber auch die Inspirationsquelle für die *Grotte des Pins*: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 321–323; vgl. auch FROMMEL, *Premières expériences : entre sculpture, construction et poésie*, 2010, S. 87–89.

<sup>832</sup> Gulczynski nennt verschiedene Personen im weiteren Umfeld von Sambin, welche mit Norditalien in Kontakt standen, unter anderem der Ingenieur Ambroise Precipiano oder den Radierer Jacques Prévost: GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 363–364 Anm. 80.

<sup>833</sup> GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 376.

<sup>834</sup> JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 127–129. Jacquemart stützt sich auf eine Beschreibung des Schlosses aus dem 16. Jahrhundert nach der Ausgabe von: MARCEL, *Le cardinal de Givry, évêque de Langres*, 1926. Die in der Beschreibung genannten Figurenstützen können bei der Zuschreibung an Sambin kein Argument sein, da figürliche Stützen oft bei Grotten verwendet wurden. Vgl. dazu FALGUIÈRES, *Extases de la matière*, 2004, S. 63. Zum Beispiel erwähnt auch Bernard Palissy Figurenstützen in seiner Beschreibung einer Grotte, welche er für Anne de Montmorency angefertigt hat: PALISSY, *Architecture, et ordonnance de la grotte rustique*, 1563. Palissy hat ein reiches Werk an Grotten-Dekorationen, vor allem mit Insekten und andere Tiere aus Keramik hinterlassen.

um die Eingliederung in ein räumliches Gefüge zu analysieren. Ähnlich wie das Paar im Buch sind die Männer im Innenhof (Abb. 54) aus Stein gehauen, im Gegensatz zu diesen sind sie aber, bis auf die fehlenden Arme, ganz menschlich gestaltet. Sie sind daher auch mit dem zweiten Paar (Abb. 8 und 9) des Buches zu vergleichen, das bereits vollmenschliche Figuren zeigt. Die Figurenstützen im Innenhof sind frontal ausgerichtet und heben sich von den Pfeilern ab, mit denen sie physisch verbunden sind, da sie aus dem gleichen Steinblock gehauen sind. Gegenüber den Termen im Buch tragen die Männer des Innenhofes einen ungeschmückten Abakus, der zu den Bogensteinen überleitet. Die Bosse am Bogenanfang und am Scheitel treten hervor und betonen dadurch die Tragestruktur. Einerseits stützen die Figuren so visuell den Bogen, und andererseits markieren die mit Masken geschmückten Konsolen am Scheitel die Auflagen des ursprünglichen Daches. Die hervorkragenden Bossen sind auch in den Gebälken der toskanischen Termen im *Œuvre de la diversité des termes* zu finden (Abb. 4; 5; 8–11). Dort treten die Steine oberhalb der Figur hervor und sind dadurch als deren Verlängerung darunter zu verstehen. Im Innenhof bilden diese hervortretenden Bossen zusammen mit den Figuren eine erste Schicht, hinter der die Pfeiler und die Bogensteigung eine zweite Schicht gestalten. Visuell verdecken die nackten Männer fast vollständig die Pfeiler und geben vor, die auf ihnen lastenden Bögen alleine zu tragen. Der heutige Erhaltungszustand erlaubt es leider nicht, die Inszenierung im Sinne einer illusionistischen Architektur, bei der die Pfeiler noch weiter in den Hintergrund rücken, zu skizzieren. Die Figuren stehen bewegungslos mit beiden Beinen auf der Plinthe und ihr Kopf ist lotrecht unter dem Abakus angebracht. Sie sind demnach visuell in die Tragstruktur eingebettet, ohne dass sie tatsächlich statisch tragen. Dies bedeutet, dass der plastische Dekor nicht von der architektonischen Gliederung zu trennen ist, sondern sich mit dieser verbindet. Die Figuren und die Bossen werden im Innenhof visuell als Einheit der tragenden Struktur aufgefasst. Es ist diese Darstellungsweise, die auch im *Œuvre de la diversité des termes* übernommen ist. Im Holzschnitt werden die Termen mit Gebälk und Basis vor einem leeren Hintergrund dargestellt. Die Mauer, die Nischen und ein mögliches weiteres Baugefüge wurden ausgeblendet. Daraus folgt, dass Sambin im Buch nur die am Beispiel des Innenhofs des *Hôtel Maillard* definierte erste Schicht darstellt, die auf eine Wand appliziert oder in eine Bogenstruktur oder Säulenkolonnade integriert werden kann.

Sambin hat im *Œuvre de la diversité des termes* die figürlichen Stützen des *Hôtel Maillard* nicht abgebildet, allerdings weisen sie mit den ersten zwei Paaren viele Gemeinsamkeiten auf und reihen sich so in die Variation des Buches ein. Darüber hinaus sind sie ein Beispiel dafür, dass sich Sambin mit den Figurenstützen nicht nur auf dem Papier beschäftigte. Weitere Beispiele von dreidimensionalen Figurenstützen finden sich auch in den Herrschereinzügen von Dijon, wo in den Quellen auch von Termen gesprochen wird.<sup>835</sup> Sambin war bei verschiedenen Herrschereinzügen involviert. 1550 hat er die Leitung des Einzugs für den Gouverneur Duc d'Aumale über-

<sup>835</sup> CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012, S. 270–271, CHÉDEAU, *Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon*, 1999–2000, S. 199–201.

nommen. 1564 war er Leiter des Einzuges von Charles IX. in Dijon. Leider sind diese Figurenstützen nicht in bildlicher Form dokumentiert.

Im Gegensatz zum ersten Paar ist das zweite (Abb. 8 und 9) vollständig menschlich gestaltet, bis auf die fehlenden Arme. Diese erinnern auch hier daran, dass es sich um Statuen handelt. Die männliche Terme ist gegenüber ihrem weiblichen Pendant unbekleidet und stellt ihren muskulösen Körper zur Schau. Sie nimmt Motive der vorhergehenden männlichen Terme auf: Die Pflanzen auf den Schultern der ersten Terme sind zu Federn oder Fellteilen eines Umhanges umgestaltet worden, der von einem Gurt über der Brust gehalten wird. Der Bart und die Haare sind kürzer und geordneter, sodass das Gesicht seine Wildheit verloren hat.

Die weibliche Figurenstütze ist bekleidet und trägt wie ihre Vorgängerin einen Schleier auf dem Kopf, der hinter ihrem Rücken hinunterfällt. In feinen Falten umfließt das Kleid den Körper und lässt ihn durchscheinen. Wie bei ihrem männlichen Gegenüber werden Gegenstände des vorhergehenden Paares aufgenommen: hier ist es der Schleier. Mit dieser Übernahme einzelner, veränderter Motive schafft Sambin eine bildliche Beziehung zwischen diesen beiden Paaren.

Der Mann und die Frau des zweiten Paares neigen den Kopf leicht nach innen zur Buchmitte. Der Mann steht auf seinem linken Bein und seine rechte Hüfte ist ausgestellt. Der Körper zeichnet so eine geschwungene S-Linie nach, die im Kopf endet. Diese Linie wird bei der Frau gespiegelt wieder aufgenommen. Das rechte Standbein ist nach vorne über die Basis hinauszeigend abgestellt, während das Spielbein hinter diesem ruht. Ihre Taille schwingt nach links. Beide Termenfiguren schreiten in einem spiegelbildlichen Kontrapost und wenden sich einander mit geneigten Köpfen zu. Der Fuss des Standbeins ragt bei beiden Termen über die flache Basis hinaus. Dagegen ist der Fuss des Spielbeins jeweils hinter dem anderen abgestellt und zeigt nach aussen. Das Schrittmotiv negiert als Bewegungsbild ihre Standfestigkeit und Stabilität.<sup>836</sup> Die lockere Körperhaltung und das Schreiten drücken visuell die Gradlinigkeit eines Säulenschaftes nicht aus, was durch das leichte Neigen des Kopfes noch unterstützt wird. Einzig der die Termen hinterfangende Mantel vermittelt Kompaktheit und einen geschlossenen Kontur. Dies genügt jedoch nicht, um die Ableitung des Gewichts des Gebälks, das auf den Köpfen lastet, visuell nachvollziehbar zu zeigen. Die aufliegenden und ableitenden statischen Punkte beim Kopf und bei den Füßen sind durch den Kontrapost so locker gestaltet, dass eine feste Verbindung des tektonischen Apparates mit den Figuren nicht bewirkt wird. Den Termenfiguren scheint nicht bewusst zu sein, dass sie tragen, sondern sie agieren vielmehr als eigenständige, frei stehende Skulpturen. Dies wird auch durch den Kontrapost unterstützt, der durch Gegensätze und Bewegung Lebendigkeit nachahmt.<sup>837</sup>

---

<sup>836</sup> Zum Bewegungsmotiv des Kontraposts in der Renaissance siehe: BÜHLER, *Kontrapost und Kanon*, 2002, bes. S. 417–418.

<sup>837</sup> Ebd., S. 88.

Betrachtet man die ersten beiden Termpaare nacheinander, so lässt sich das zweite Paar als spätere, fertig ausgearbeitete Skulptur des ersten lesen. In den Bildern ist hier der Prozess der Verwandlung von Felsblöcken zu Figuren dargestellt. Die beiden Holzschnitte können in diesem Sinne als zwei Momentaufnahmen einer künstlerischen Schöpfung verstanden werden. Fortgeführt wird der Prozess, indem die Figuren lebendiger werden. Der Rohstoff Stein tritt nicht mehr in den Vordergrund und der Mann und auch die Frau werden nun nicht mehr von Tieren bewohnt, sondern sie sind selbst in Bewegung. Im Text erwähnt Sambin diesen Vorgang der Vermenschlichung nicht, hingegen erläutert er, dass er durch Hinzufügen neue Erfindungen schaffe, so wie die Zeit etwas hinzufüge.<sup>838</sup> Sambin reflektiert im Text somit den zeitlichen Prozess der Erfindung, die er mittels der zwei Paare verdeutlicht. Es bieten sich zwei zeitliche Lesarten an: Erstens, das zweite Paar ist das fertige Kunstwerk, das vollständig aus dem Stein gehauen wurde, gegenüber dem ersten Paar, das noch unfertig ist. Und zweitens, das erste Paar ist das zeitlich spätere, eine ältere und von der Natur zurückeroberte Version des zweiten Paares.

Nach Barral erinnert der Schleier der weiblichen Terme an die Aurora des Grabmals für Lorenzo de Medici von Michelangelo. Weiter sieht sie die männliche Figur nach dem Vorbild der antiken Herkulesstatue der Farnese-Sammlung gebildet, die auch durch Grafiken verbreitet war.<sup>839</sup> Barral richtet ihr Augenmerk vor allem auf die Suche nach möglichen Quellen der Inspiration. Obwohl sie an mehreren Stellen betont, dass Sambin die Vorlagen adaptiere und sich von diesen löse, wirkt die Aufzählung der Vorbilder auf diese Weise wie eine Abwertung seines Vorgehens.<sup>840</sup> Gulczynski hat für andere Werke Sambins eine gleiche Arbeitsweise festgestellt. Nach ihm adaptiere der Künstler die Vorlagen und ordne sie seinem eigenen Stil unter.<sup>841</sup> Es ist nicht zu bestreiten, dass sich Sambin von sehr unterschiedlichen Vorbildern aus den verschiedenen Medien inspirieren liess. Das Zitieren und Überbieten der Vorbilder sowie der selbstreflexive Umgang mit der Kunst wird von vielen Künstlern des 16. Jahrhunderts in den verschiedenen Gattungen praktiziert.<sup>842</sup> Hierzu zählen insbesondere die Reproduktionsgrafiken, die nicht nur Bilder abbilden, sondern auch umdeuten und sich zu eigen machen.<sup>843</sup> Waters konnte ebenfalls aufzeigen, dass durch die Zeichnung und Einblattdrucke nicht nur Architekturformen vermittelt wurden, sondern dass der Prozess des Abzeichnens und Kopierens selbst ein Erfindungsprozess ist.<sup>844</sup> Die Arbeitsweise Sambins muss daher im Zusammenhang der Erfindung und Abwandlung neuer Formen interpretiert werden.

<sup>838</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 12.

<sup>839</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 15. Barral schreibt fälschlicherweise das Grabmal für Julius II.

<sup>840</sup> Vgl. hierzu auch die Kritik von Marguerite GUILLAUME, *Hugues Sambin : une légende ?*, 1989, S. 26.

<sup>841</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 184; GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464.

<sup>842</sup> Tauber hat die Überbietung der Vorbilder als Strukturlogik der manieristischen Kunst überzeugend hergeleitet: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 51–74.

<sup>843</sup> Siehe: GRAMACCINI und MEIER, *Die Kunst der Interpretation*, 2009.

<sup>844</sup> WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011.



Dieser Gedanke wird in der Betrachtung der Termen weitergeführt. Dabei wird die Aufmerksamkeit nicht auf die Identifikation der Vorbilder gelegt. Im Vordergrund steht vielmehr der Erfindungsprozess der Termen selbst, das heisst, wie Sambin mit einzelnen Elementen, Motiven und Symbolen umgegangen ist.

Auch im dritten und letzten Paar der toskanischen Ordnung (Abb. 10 und 11) bleibt Sambin dem oben beschriebenen Prozess treu. Die beiden Termen sind als eine Weiterbildung der vorherigen zu sehen. Beide Figuren tragen nun einen Umhang, der sie von Kopf bis Basis hinterfängt. Durch dieses Motiv nimmt Sambin wieder ein Element des vorhergehenden Paares auf und variiert es leicht. Jetzt ist auch die Frau nackt und zeigt ihren muskulösen Körper und ihr männliches Pendant hat gegenüber den beiden vorherigen Figurenstützen noch mehr Muskeln. Im Gegensatz zum zweiten Paar ist das dritte nicht mehr symmetrisch angeordnet und die Ponderation ist weniger ausgeprägt. Der Mann hat sein Spielbein locker neben dem rechten Bein abgestellt, dabei schauen beide Füße über die Basis hinaus. Die Frau hingegen ist in einem Schrittmotiv dargestellt: Ihr linkes Standbein ist frontal positioniert und die Zehen ragen über die Platte hinaus. Hinter diesem stützt sie ihr rechtes Spielbein nur leicht mit dem Fussballen ab. Der Körperschwung des Kontraposts endet bei beiden Figuren im Kopf und wird zusätzlich durch das Kopftuch kaschiert. Die Frau blickt nach links zu ihrem Partner, wodurch das Haupt nicht lotrecht unter der vorspringenden Bosse liegt. Die Verlebendigung der Figuren ist aber auch in diesem dritten Paar nicht abgeschlossen, da noch immer die vollständige Ausbildung der Arme fehlt. Sambin wollte hier also keine lebensähnlichen Figuren darstellen. Im Gegenteil, der Prozess der Menschwerdung, der in den beiden ersten Paaren verfolgt werden kann, scheint durch den überzeichneten, muskulösen Körper nicht den Endpunkt erreicht zu haben, sondern schon darüber hinaus gelangt zu sein.

Die drei Paare der toskanischen Ordnung können als eine Darstellung des bildhauerischen Schöpfungsprozesses betrachtet werden: wie aus einem Steinblock eine lebensnahe Statue wird. Dass es sich trotz der Vermenschlichung um Statuen handelt, wird durch die Armstümpfe vermittelt. Sie verhindern beim zweiten und dritten Paar die Illusion der Lebensähnlichkeit. Im Text weist Sambin auf den Torsocharakter hin, indem er betont, die Termen würden aus der Antike stammen oder wären nach einem antiken Vorbild geformt. Die Analyse der drei Paare hat ergeben, dass sie in einer kontinuierlichen Abfolge den Erfindungsprozess zeigen: das Verändern von Bestehendem (wie das Kopftuch), das Hinzufügen von Neuem (Menschlichkeit und Lebendigkeit) und das Nachahmen der Spuren der Zeit (Ruinencharakter, Armstümpfe). Ähnlich hat Sambin den Erfindungsprozess im Begleittext zum zweiten Termenpaar beschrieben.<sup>845</sup>

Obwohl Sambin im Text die Erfindungsgeschichten der Säulen oder der Karyatiden und Perser nicht erwähnt, scheint er in diesen sechs Holzschnitten die Erfindung der

---

<sup>845</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 12.

figürlichen Stütze illustriert zu haben. Bei Vitruv sind die Menschen nicht nur Vorbilder für die Säulen, sondern sie werden in der Karyatiden- und Perserlegende selbst zu architektonischen Stützen.<sup>846</sup> Der Abstraktionsprozess der Säulen ist bei den Figurenstützen nicht vollzogen, sondern im Gegenteil, die Gesteinsblöcke werden zu Menschen, zu Statuen. Im Text von Vitruv sind es die Karyatinnen und Perser, die zu Statuen werden, ihnen wird also etwas an Lebendigkeit genommen. Bei Sambin hingegen wird der Stein lebendig und menschlich. Er kehrt somit den Erfindungsprozess der Säulen um, illustriert aber auch nicht die Erfindung der Karyatiden und Perser. Das erste Paar als Herme gebildet ahmt am stärksten die Konturen der Säule nach und ist am wenigsten menschlich. Statt diese Entwicklung fortzuführen, werden im zweiten und dritten Paar die Figuren nicht nur sichtbar, sondern auch lebendiger.

### 3.1.4.2 Die dorischen Termen

Das vierte Paar des *Œuvre de la diversité des termes* und zugleich das erste der dorischen Ordnung besteht aus zwei halbfigürlichen Termen (Abb. 12 und 13). Der vierkantige Schaft verjüngt sich nach unten und ist mit einem Rankenmotiv verziert. Darüber entwickelt sich ein menschlicher Oberkörper, bei dem jedoch die Arme fehlen. Mit den Armstümpfen des vierten Paares knüpft Sambin an die Tosca an und schafft so eine Verbindung zu den ersten drei Paaren. Die Entwicklung der Lebendigkeit der Statuen führt er nicht weiter, sondern im Gegenteil dazu reduziert er sie durch den Hermenschaft. Auf dem Schaft des Mannes ist der Phallus dargestellt, der für die Herme typisch ist.

Beide Termen kleiden sich mit einem Löwenfell. Die Frau legt es um ihren Körper und entblösst dabei ihre rechte Brust, die linke geht mit dem Löwenkopf des Felles eine Symbiose ein. Bei der männlichen Figur liegt der Kopf des Löwenfelles auf dem Haupt des Mannes und bildet den Abakus. Das Fell hat der Mann vor der Brust an den Tatzen zusammengeknöpft. Bei beiden Termen schlängelt sich der Löwenschwanz um den Schaft und gestaltet ein Gegenmuster zur Ranke. Mit dem Löwenfell und dem sehr muskulösen Oberkörper des Mannes ist Herkules dargestellt, mit dem bereits Vitruv die Dorica in Verbindung gebracht hat.<sup>847</sup> Im begleitenden Text erwähnt Sambin zwar Herkules nicht, aber er vergleicht die Eigenschaften der Ordnung mit einem starken grossen Mann.<sup>848</sup> Gegenüber den vorangehenden toskanischen Termen, so Sambin, sei die Rustikalität und Robustheit der Tosca nun der Stärke, Schlichtheit und Symmetrie gewichen. Die spiegelbildliche Gestaltung ist besonders in der männlichen Terme umgesetzt worden, hier fallen sogar die Hinterpfoten des Löwenfelles auf beiden Seiten des Körpers fast gleich weit hinunter. Die Analyse der Begleittexte in Kapitel 3.1.3.1 ergab, dass Sambin den

<sup>846</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 24–27 (I. 1, 5–6). Zur Anthropomorphisierung der Säule und zu den Figurenstützen siehe Kapitel 2.5 dieser Arbeit und: FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 36–38, 161–163 u. 222–224; BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 90; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 29; PIEPER, *Das Labyrinthische*, 2009, S. 70–71; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 43.

<sup>847</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 38–42, (I. 2, 5).

<sup>848</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 20.

Begriff ›Symmetrie‹ mehrmals aufnimmt, diesen jedoch nicht mit Inhalten füllt. Vergleicht man in diesem Fall die Textaussagen mit den Holzschnitten, dann ist vorstellbar, dass Sambin unter dem ausgewogenen Verhältnis der Anordnung von Elementen weniger die regelmässige Verteilung einzelner Bauglieder oder die Proportionen gemeint hat, als vielmehr eine gleichmässige, spiegelbildliche Anordnung oder Konstruktion im Sinn hatte. Die männliche Terme erinnert stark an die Herkulesterme von Agostino Veneziano (Abb. 122) (Bartsch 301).<sup>849</sup> Die linke Herkulesterme von Agostino Veneziano trägt ein Löwenfell in der gleichen Art und Weise über dem Kopf wie die männliche Terme bei Sambin. Zusätzlich zeigen beide Termen, von Agostino Veneziano und Sambin, unter dem Fell eine muskulöse, nackte Brust und den Phallus. Die rechte Terme im Stich von Agostino Veneziano hat das Löwenfell über eine Schulter geworfen und vor der Brust mit dem Löwenkopf fixiert. Ganz ähnlich hat Sambin das Fell bei seiner weiblichen Terme gestaltet. Die Termenstiche von Agostino Veneziano waren, wie in Kapitel 2.5.2.1 ausgeführt wurde, durch Kopien weit verbreitet, sodass anzunehmen ist, dass Sambin diese Grafiken gesehen hat. Zum Beispiel hat auch Jacques Androuet Du Cerceau diese Herkulesterme als Vorlage für die Fassadendekoration des Schlosses Charleval in seinen *Les plus excellents bastiments de France* verwendet (Abb. 113) und auch in seiner Grafiksammlung mit Karyatiden (TC Tafel 10, Abb. 148) eingefügt.<sup>850</sup> Wie oben ausgeführt, kopiert Sambin allerdings nicht einfach die Vorlage, sondern er passt sie der Struktur und dem Inhalt an. Erstens betont er die Tragefunktion seiner Termen, die weder bei Agostino Veneziano noch bei Du Cerceau vorherrschend ist. Sambin jedoch klemmt die Figur zwischen Gebälk und Basis ein und weist ihr so einen konkreten Platz im tektonischen Gefüge zu. Bei den Vorlagen ist dies nicht der Fall, weil die Herkulesterme eher als frei stehende Skulpturen aufgefasst werden. Zweitens versteht es Sambin, das Motiv des Löwenfells nicht nur zu übernehmen, sondern auch als Verbindungselement zwischen der männlichen und der weiblichen Terme zu inszenieren. Dies erreicht er einerseits mit Gegensätzen, wie dem Entblößen des Oberkörpers beim Mann gegenüber dem Bedecken bei der Frau, und andererseits mit der gleichen Gestaltung des Oberkörpers mit Armstümpfen und des Hermenschafes. Er präsentiert demnach eine männliche und eine weibliche Variante derselben Terme. Der kreative Umgang mit dem Vorbild zeigt sich anschaulich in der weiblichen Terme, bei der er ausgehend von der männlichen Vorlage eine neue Terme erfindet.

Im fünften Paar (Abb. 14 und 15) präsentiert Sambin nun zwei ganzfigürliche Stützen mit Armen. Der Mann und die Frau sind bekleidet und umschlingen sich mit

<sup>849</sup> Auf die Verbindung zu den Grafiken von Agostino Veneziano wurde in der Forschung bereits hingewiesen, zum Beispiel von BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 16. Zur Stichfolge von Agostino Veneziano siehe Kapitel 2.5.1.1 dieser Arbeit.

<sup>850</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, 1576–1579, 2. Band, Tafel 22. Zu Du Cerceau und Agostino Veneziano siehe Kapitel 2.5.2.1 und FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 113; GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010, S. 181 Anm. 66.

einer Blumengirlande. Beide Figuren stehen aufrecht sowie gleichmässig auf beiden Beinen und sind ohne Körperbewegung starr und passiv dargestellt.

Die Arme, welche die männliche Figurenstütze vor der Brust verschränkt, festigen den unbeweglichen und kompakten Eindruck. Zusätzlich wird dies durch das Blumenband unterstützt, das den Körper nahezu fesselt. Im Gegensatz zu seinem direkten Vorgänger zeigt er sein Geschlecht nicht, jedoch ist der Ort durch das Hochbinden des Gewandes und dem daraus entstandenen Knoten markiert. Dieser ähnelt dem Knotenmotiv der Karyatiden im Louvre (Abb. 195) von Jean Goujon. Dort wird bei den Frauen das Kleid in ähnlicher Weise gerafft, sodass in der Schamgegend ein Stoffknäuel entsteht.<sup>851</sup> Die männliche Terme hält in ihrer linken Hand ein Ende der Blumengirlande, die sie über ihre rechte Schulter nach hinten führt. Auf der anderen Seite des Kopfes erscheint das Blumenband wieder und wird dort weiter über den Kopf gelenkt, wo es eine Art Abakus bildet, um danach auf der linken Seite bis zur Hüfte hinunterzufallen. Auf der Höhe des männlichen Geschlechts wird die Girlande nach rechts weitergeführt und betont so den Knoten der Bekleidung. Das andere Ende des Blumenbandes hält die Terme mit ihrer rechten Hand auf der linken Schulter fest. Auf diese Weise lässt die sich um die Figur schlängelnde Girlande den Betrachter eine Bewegung nachvollziehen.

Die weibliche Terme steht ebenfalls aufrecht, dreht ihren Oberkörper aber leicht nach links. Ihre Arme lässt sie lose am Körper hinunterhängen, was, gemeinsam mit der leichten Torsion, den kompakten Eindruck stört. Obwohl sie bekleidet ist, ist der Körper gut wahrnehmbar. Es scheint fast, als ob das Kleid an einzelnen Stellen mit dem Körper verschmolzen ist. Beispielsweise ist der Bauchnabel sichtbar, was auch bei anderen Termen im Buch der Fall ist und zudem bei den Louvre-Karyatiden (Abb. 195) vorkommt.<sup>852</sup> Wie bei ihrem männlichen Gegenstück wird auch ihre Scham akzentuiert, hier mit einem Blumenknoten. Von diesem nimmt die Girlande ihren Ausgangspunkt, wo sie auf beiden Seiten locker hinunterfällt und hinter den Rücken geführt wird. Entsprechend ihrem Pendant bildet das Band auch bei ihr einen Abakus. Die Torsion des Oberkörpers verstärkend, wird die Girlande zusätzlich einmal um ihren linken Arm gewickelt.

Das Gewand beider Figuren fällt am Rücken bis zur Basis hinab und führt im Beinbereich zu einem vertikalen Umriss, der Stabilität vermittelt. Die zwei Figuren sind mit dem Tragen und Festhalten der Blumengirlande beschäftigt und nehmen das Gewicht des Triglyphenfrieses nicht wahr. Das Erscheinen und Verschwinden des Blumenbandes bildet ein auf- und absteigendes Muster und ist mit der Ranke auf dem Schaft des vierten Paares vergleichbar. Wie bei diesem Paar sind auch hier beide Teile als Einheit gebildet, indem verschiedene Motive – wie der Knoten oder das Blumenband – zwar individuell gestaltet sind, aber aufeinander Bezug nehmen und das gleiche Motiv variieren.

---

<sup>851</sup> Dieses Knotenmotiv der Karyatiden im Louvre hat in der Forschung bereits Aufmerksamkeit erzeugt. Vgl. dazu die Diskussion in Kapitel 2.5.2.2.

<sup>852</sup> So zum Beispiel bei der zweiten und der dritten weiblichen Terme, der vierten männlichen Terme, dem siebten Termenpaar sowie auf den Termen des Frontispizes.

Ein Hinweis auf die Verbreitung des *Œuvre de la diversité des termes* gibt ein fragmentarisch erhaltenes Relief in den Ruinen des *Raglan Castle* in Wales. Dort sind in der ehemaligen *Long Gallery* zwei steinerne Figurenstützen nach dem Modell des fünften Paares von Sambins Buch erhalten (Abb. 58).<sup>853</sup> Die *Long Gallery* wurde unter William Somerset, dem dritten Earl of Wales (1526–1589), umgebaut. Dass die Figuren tatsächlich nach dem Modell des *Œuvre de la diversité des termes* angefertigt worden sind, belegt ein Exemplar von Sambins Buch aus der Bibliothek des Earls of Worcester.<sup>854</sup> Diese, in der Forschung zu Sambin bisher unbeachtete, Reliefs beweisen also, dass einzelne Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* doch als Vorlagen für Kamine oder ähnliche Kleinarchitekturen verwendet wurden. Dies wirft die Frage auf, ob es sich nicht doch um ein Modellbuch handelt. Die weitere Analyse wird dieser Frage nachgehen.

Das letzte Paar (Abb. 16 und 17) der dorischen Ordnung ist spiegelbildlich aufgebaut. Nicht nur die Körperhaltung, sondern auch die Kleidung ist in der weiblichen Terme seitenverkehrt dargestellt. Beide Figuren sind Termen, wobei die Füße erkennbar sind und aus der viereckigen Form hervorschauen. Bereits in den Grafikfolgen des Meisters PS (Jacques Prévost) von 1535 (Abb. 130) und von Agostino Veneziano (1536) (Bartsch 302 Abb. 123) sind Termen mit menschlichen Füßen abgebildet. Die Ranke auf dem Schaft des vorherigen Paares hat sich nun in eine Schlange verwandelt, die sich nach oben windet, und deren Kopf mit der linken beziehungsweise rechten Hand der Figur gehalten wird. Beim Mann blickt die Schlange nach oben, bei der Frau nach unten, wodurch die sonst streng eingehaltene Symmetrie etwas aus dem Gleichgewicht gerät.

Der Oberkörper beider Figurenstützen ist mit einem Mantel bedeckt, der beim Mann locker über der Brust von einem Riemen zusammengehalten wird. Die Frau hingegen entblösst ihre linke Schulter und zeigt ihre Brust. Die zwei Figuren tragen spiegelbildlich einen Früchtekranz über einer Schulter. Der Mann greift mit seiner rechten Hand nach einem Kürbis aus dem Kranz, die Frau vielleicht nach einem Apfel? Die von der Frau gehaltene Frucht markiert die Stelle ihrer Brust. Das Motiv des Zeigens und Anfassens der Brust, welche hier durch die Frucht ersetzt ist, erinnert an die Bilder der Schule von Fontainebleau, in denen nackte oder halb nackte Frauen ihre Brüste zeigen oder sogar die Brustwarze drücken.<sup>855</sup> Das Motiv des Enthüllens der Brust verwendet Sambin hier bereits zum zweiten Mal. Zuvor hat

<sup>853</sup> Vgl. M. LLOYD DAVIES, Raglan Castle, in: *Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Wales* (RCAHMW), 22. Oktober 2008. Online unter: <http://www.coflein.gov.uk/en/site/93387/details/RAGLAN+CASTLE%2C+RAGLAN/>. Zuletzt geprüft am 08.08.2015.

<sup>854</sup> Das Exemplar wurde 2008 bei Bloomsbury London versteigert. Siehe den Online-Katalog, Los 267: <http://www.bloomsburyauctions.com/cms/pages/lot/662/267>. Zuletzt geprüft am 08.08.2015.

<sup>855</sup> Das wohl berühmteste Bild zeigt Gabrielle d'Estrées und ihre Schwester im Bad. Das Bild eines unbekanntenen Künstlers befindet sich heute im Louvre, vgl. dazu: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 92 u. 124–126; ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 209–211; BOUVIER, *Das Bildnis der Gabrielle d'Estrées und einer ihrer Schwestern*, 2005.

er es bei dem ersten Paar der Dorica bei der weiblichen »Herkules«-Terme (Abb. 13) verwendet. Durch diese Wiederholung verbindet Sambin die Termen miteinander.

Sambin hat bei diesem sechsten Paar den Figuren zum ersten Mal eine Art Kapitell gezeichnet. Der Früchtekorb in der Funktion dieses Architekturelements erinnert an die Kanephoren, aber auch an die Ursprungslegende des korinthischen Kapitells.<sup>856</sup> Ähnliche Früchtekorbkapitelle tragen beispielsweise die sogenannten Della-Valle-Satyrn (Abb. 66) oder auch einige Termen der Stuckdekoration der Galerie Franz 1. in Fontainebleau. Beim letztgenannten Beispiel rahmen je zwei Dreier-Termen (Abb. 191) das Danae-Fresko von Francesco Primaticcio. Die drei über Kreuz angeordneten Frauen tragen einen überdimensionalen Früchtekorb auf ihrem Kopf, den sie zugleich mit einer Hand stützen. Ursprünglich kam über diesen beiden Körben direkt die Decke zu liegen, die später ersetzt wurde. Somit vermitteln die Stuck-Termen heute eine falsche Illusion, nämlich dass sie ausser dem Korb nichts zu tragen hätten.<sup>857</sup> Die Früchtegirlanden und -körbe waren beliebte Dekorationsmotive in der Renaissance und sind allgemein als Zeichen der Fruchtbarkeit sowie des Überflusses zu deuten.<sup>858</sup>

Othon Scholer hat versucht, die beiden Figuren mit einer bestimmten Ikonografie zu verbinden, und hat sie als die Darstellung des Vertumnus und der Pomona identifiziert.<sup>859</sup> Die Geschichte, wie sich Pomona, die Göttin der Früchte, von Vertumnus, dem Gott des Wachstums, verführen lässt, erzählt Ovid in den Metamorphosen (Buch 14, Verse 622–771). Problematisch an Scholers Analyse ist jedoch die Annahme, dass zwei verschiedene Figuren desselben ikonografischen Programms dargestellt sein müssten. Zumindest für die Holzschnitte im *Œuvre de la diversité des termes* ist dies zu bezweifeln, da Sambin mit den Attributen und Symbolen sehr frei umgeht. Wie das Beispiel der Herkulesterme des vorangehenden Paares zeigt, überträgt Sambin dort die Symbole und Motive des Herkules auf eine Frau, um ein einheitliches Paar zu präsentieren. Auf dieser Grundlage ist es nicht zwingend, dass Sambin mit der weiblichen Terme des sechsten Paares eine andere mythologische Person derselben Erzählung zeigen wollte. Dies wirft allgemein die Frage auf, ob Sambin eine bestimmte Ikonografie, wie beispielsweise mythologische Figuren, darstellen wollte. Hierfür gibt es im *Œuvre de la diversité des termes* keine Hinweise, da die weiteren Paare keine mythologischen oder allegorischen Figuren zeigen. Bisher unbeachtet blieb in der Forschung eine mögliche Inspirationsquelle für

<sup>856</sup> Zu den Kanephoren siehe Kapitel 2.1.6 dieser Arbeit. Die Ursprungslegende des korinthischen Kapitells ist bei Vitruv beschrieben: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 172–175 (IV. I, 8–12). Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit.

<sup>857</sup> Zur Dekoration der Galerie Franz 1. siehe: AUCLAIR, *L'invention décorative de la Galerie François I<sup>er</sup> au Château de Fontainebleau*, 2007, S. 32; ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 42; ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 78–80.

<sup>858</sup> ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 147–150.

<sup>859</sup> SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 104–106. Scholer analysiert die Statuen in Luxemburg des ehemaligen Schlosses *La Fontaine* in Clausen (Abb. 56 und 57), dazu unten mehr. Da diese Statuen mit den Holzschnitten im Buch von Sambin, was die Ikonografie betrifft, identisch sind, kann die ikonografische Analyse auch auf die beiden Holzschnitte bezogen werden.

die beiden Termen des sechsten Paares, die ikonografisch, aber auch formal ähnlich ist. Es handelt sich dabei um eine Zeichnung (um 1532/1533) (Abb. 193), die Francesco Primaticcio zugeschrieben wird und vermutlich als Vorlage für die Ausschmückung der königlichen Gemächer im Schloss Fontainebleau diente.<sup>860</sup> Die Zeichnung zeigt die Dekoration für eine Wand mit Fresken und Stuckelementen, die der Ausschmückung der Galerie Franz 1. gleicht. Interessant für den hier besprochenen Holzschnitt ist die gezeichnete Terme links aussen, die mit »priapoc« überschrieben ist.<sup>861</sup> Die Terme trägt einen Früchtekranz über dem Oberkörper und einen Korb mit Früchten als Kapitell. Des Weiteren ist der Säulenschaft mit Ranken geschmückt. Priapus als Gott der Fruchtbarkeit und Sexualität würde ebenso wie Pomona und Vertumnus zu der von Scholer analysierten Ikonografie des Gartens und der Fruchtbarkeit passen. Formal zeigt die Terme Sambins Ähnlichkeiten mit dem Kopf und dem rechten Arm der Terme in der Zeichnung von Primaticcio. Die Unterschiede überwiegen jedoch, sodass lediglich von einer allgemeinen Inspiration der Ausstattung von Fontainebleau ausgegangen werden kann, was auch für die weiteren Paare gilt. Die Termen nehmen hauptsächlich die Symbolik und Ornamente von Fontainebleau auf.

Das sechste Paar ist besonders interessant, weil es eines der wenigen Beispiele im *Œuvre de la diversité des termes* ist, von dem eine Übertragung in die monumentale Skulptur oder Architektur nachgewiesen werden kann. Die Fragmente der Termen (Abb. 56 und 57) aus dem Schloss *La Fontaine* in Clausen/Luxemburg stellen fast eins zu eins das Paar des Holzschnittes dar. Auf die Skulpturen aufmerksam gemacht hat Scholer, der bereits die Verbindung zu Sambin hergestellt hat.<sup>862</sup> Die Skulpturen haben nach einer Beschreibung von Jean Guillaume Wiltheim das Portal geschmückt, welches auf der Gartenseite den Eingang in den *Salon des Arts* des *Neuen Baues* bildete.<sup>863</sup> Die ursprüngliche Einbettung der Figuren in den Bauverbund kann heute

---

<sup>860</sup> Auch Barral führt diese Zeichnung nicht als Vorlage an, obwohl aus formaler und aus geographischer Sicht diese Zeichnung näher ist als die von ihr genannte mögliche Inspirationsquelle: die Fresken von Polidoro da Caravaggio des *Palazzo Milesi* in Rom, die mittels Stiche von Giulio Bonasone verbreitet waren. Sie bezieht sich dabei auf den Mantel des Cato Utianus, der mit dem der Terme vergleichbar wäre: BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 17. Vgl. auch Kapitel 2.5.1.1.

<sup>861</sup> Die Zeichnung ist wahrscheinlich ein Entwurf für das *Chambre du Roi*, dessen Ausschmückung 1757 zerstört wurde. Siehe: BÉGUIN, *Remarques sur la Chambre du Roi*, 1975, S. 202–208; CRÉPIN-LEBLOND und DROGUET, *Le roi et l'artiste*, 2013, S. 80–81; COX-REARICK, *Chefs-d'œuvre de la renaissance*, 1995, S. 52. In der Albertina in Wien werden zwei Zeichnungen nach der von Primaticcio aufbewahrt. Sie werden im Bestandskatalog aber mit der Ausstattung des *Palazzo del Tè* in Mantua in Verbindung gebracht: BIRKE/KÉRTESZ, Frieskomposition nach Francesco Primaticcio, Inv. 318 und 319, Bestandskatalog-Text 1992, in: *Sammlungen Online*. <http://www.albertina.at/Sammlungenonline>. Zuletzt geprüft: 30.07.2015.

<sup>862</sup> SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991. Vgl. dazu auch: GULCZYNSKI, *La conception*, 2001; JONGE, *The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg)*, 2006/2007.

<sup>863</sup> MOUSSET, *Pierre-Ernst de Mansfeld (1517–1604)*, 2007, S. 540–542.

nicht mehr im Detail rekonstruiert werden.<sup>864</sup> Vom Original erhalten sind, neben den Figuren mit dem Früchtekapitell, der Sockel und der Pfeiler, mit dem die Figuren am Rücken noch heute verbunden sind. Ebenfalls erhalten ist eine Zeichnung von Auguste Dutreux von 1856, welche die männliche Terme mit einem Giebelfragment zeigt. Diese ist heute nicht mehr erhalten.<sup>865</sup> Es handelt sich also bei diesem Beispiel nicht um frei stehende Figuren, sondern im Hochrelief ausgearbeitete Termen, die der Portallaibung vorgelagert waren. Die architektonisch statische Funktion dürfte die Laibung übernommen haben. Damit haben wir eine ähnliche Disposition wie für die männlichen Stützfiguren im Innenhof des *Maison Maillard* gen. *Milsand* in Dijon (Abb. 54), ausser dass im vorliegenden Fall noch weniger von der architektonischen Struktur erhalten geblieben ist.

Die beiden luxemburgischen Fragmente folgen bis in die Details dem Holzschnitt im *Œuvre de la diversité des termes*.<sup>866</sup> Die Ähnlichkeit ist so frappant, dass von einem direkten Zusammenhang ausgegangen werden muss, vorerst ohne festzulegen, ob der Holzschnitt die Vorlage für die Statuen war oder dieser die Statuen nur abbildet. Die Entstehungszeit der Statuen ist nicht gesichert und auch die Datierung des *Neuen Baues* des Schlosses *La Fontaine* wird von der Forschung vorsichtig mit den nötigen Einschränkungen auf der Grundlage der Figuren datiert, das heisst nach 1572, dem Erscheinen des *Œuvre de la diversité des termes*.<sup>867</sup> Das Anwesen wurde von Graf Peter Ernst von Mansfeld 1563 erworben. Die Bauarbeiten des Umbaues waren 1575 noch nicht abgeschlossen.<sup>868</sup> Dies drängt die Frage auf, ob Sambin direkt in die Arbeiten oder zumindest in das Konzept involviert war. Gulczynski geht davon aus, dass die Statuen zumindest auf den Zeichnungen Sambins basieren, die dem *Œuvre de la*

<sup>864</sup> RÖDER und MOUSSET, *Die Baugeschichte der Schloss- und Parkanlage »La Fontaine« von Peter Ernst von Mansfeld*, 2007, S. 224; MOUSSET, *Pierre-Ernst de Mansfeld (1517–1604)*, 2007, S. 540–542. Die Statuen wurden um 1860 versetzt und befinden sich heute in Privatbesitz. Scholer bildet eine alte Fotografie ab, auf welcher die Figuren beidseitig eines Durchganges zu sehen sind: SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 120 Abb. 18.

<sup>865</sup> MOUSSET, *Pierre-Ernst de Mansfeld (1517–1604)*, 2007, S. 540–542. Die Zeichnung ist abgebildet in: SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 114 Abb. 6.

<sup>866</sup> Scholer versteht den Holzschnitt von Sambin als eine Reproduktion einer antiken Terme. Auf diese seien nach Scholer beide Werke zurückzuführen: Ebd., S. 102–103. Er nimmt hier den Begleittext von Sambin zu wörtlich und beachtet nicht, dass dieser mit der Antiken-Kennzeichnung eher einen Stil als eine Epoche verband. Hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 3.1.3.2 dieser Arbeit. Gulczynski interpretiert den Antikenverweis als einen ironischen Zug Sambins, den Scholer hier nicht beachtet habe: GULCZYNSKI, *La conception*, 2001, S. 87. Zum Konzept der Antike im Schloss *La Fontaine* siehe: JONGE, *The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg)*, 2006/2007.

<sup>867</sup> »Sofern tatsächlich diese Veröffentlichung [*Œuvre de la diversité des termes*] und nicht ältere Stiche oder Zeichnungen, die von Sambin gesammelt und wiederverwendet wurden, dem Bildhauer als Vorlage dienten und sofern Vertumnus und Pomona im Bauverbund versetzt und nicht nachträglich angebracht wurden, dürfte der Galerieflügel erst nach 1572 entstanden sein.« RÖDER und MOUSSET, *Die Baugeschichte der Schloss- und Parkanlage »La Fontaine« von Peter Ernst von Mansfeld*, 2007, S. 224. Siehe dazu: GULCZYNSKI, *La conception*, 2001, S. 87.

<sup>868</sup> RÖDER und MOUSSET, *Die Baugeschichte der Schloss- und Parkanlage »La Fontaine« von Peter Ernst von Mansfeld*, 2007; JONGE, *The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg)*, 2006/2007, S. 129.



*diversité des termes* vorausgehen und die Vorlage für den Druck bilden würden.<sup>869</sup> Diese Zeichnungen sind aber nicht erhalten. Quellen, die von einem direkten Auftrag des Grafen Peter Ernst von Mansfeld an Sambin zeugen würden, sind ebenfalls nicht vorhanden. Dennoch konstruiert Gulczynski aufgrund der Ähnlichkeiten der Statuen in Luxemburg und den Holzschnitten des sechsten Paares einen grösseren Auftrag Sambins für den Grafen Mansfeld. Um dies zu untermauern, beurteilt er Zeichnungen (Abb. 50 und 51) aus der École National Supérieure des Beaux-Arts in Paris, die Sambin zugeschrieben werden, neu. Mit einer wenig überzeugenden ikonografischen Interpretation der Embleme auf den beiden Zeichnungen weist Gulczynski diese der Galerie des Schlosses *La Fontaine* zu.<sup>870</sup> Die Zeichnungen zeigen Architekturelemente und Ornamente, die zur Ausstattung des Anwesens und zum Antikenkonzept des Grafen Mansfeld passen würden. Nach der heutigen Quellenlage ist dennoch nicht vollständig zu klären, inwieweit Sambin tatsächlich in die Ausarbeitung der ganzen Gartenanlage, oder auch nur eines Teiles eingebunden war. Krista de Jonge hat die Gartenanlage des Schlosses *La Fontaine* im Zusammenhang der Antiken-Inszenierung des Grafen Mansfeld neu verortet und bezweifelt, dass Sambin über das Portal hinaus in den Entwurf involviert war.<sup>871</sup> Ungeklärt bleibt auch, ob Sambin in Luxemburg vor Ort war. Gulczynski sieht in der Abwesenheit Sambins von Dijon während der Jahre 1567 bis 1571 einen möglichen Zeitpunkt für eine Reise nach Luxemburg.<sup>872</sup> Diese Lücke im Leben des Künstlers würde mit der ungesicherten Datierung der Statuen gut zusammenfallen. Ich möchte hier den Einwänden Catherine Chédeaus folgen, die darauf hingewiesen hat, dass ein Besuch Sambins in Luxemburg nicht notwendig gewesen sei, sondern dass die Übermittlung der Figuren auch über Bilder hätte erfolgen können.<sup>873</sup> Chédeau hat als möglichen Künstler Hans Vredeman de Vries angeführt und geht davon aus, dass Vredeman das *Œuvre de la diversité des termes* oder die Vorzeichnungen gekannt hat. Vredeman nennt den Grafen Mansfeld in der Widmung seiner *Architectura*, die nach dem *Œuvre de la diversité des termes* erschienen ist.<sup>874</sup> Allerdings unterscheiden sich Vredemans Termen in der *Architectura* und auch die Grafiksammlung *Caryatidum*, die 1565 gedruckt wurde, stark von den Termen Sambins. Das heisst, dass diese zwei Druckwerke nicht als Beleg dafür angeführt werden können, dass Vredeman das *Œuvre de la diversité des termes* kannte, jedoch kann dies auch nicht ausgeschlossen werden. Meines Erachtens kann die Frage, ob Sambin einen Auftrag des Grafen Mansfeld erhielt, aufgrund von fehlenden Quellen nicht befriedigend beantwortet werden, zumal auch die neuen Forschungen zum Schloss *La Fontaine* und die Analyse der schriftlichen Dokumente keine neuen Hinweise auf die Anwesenheit Sambins ergaben.<sup>875</sup> Festzuhalten bleibt, dass die Statuen in Luxemburg und die zwei

<sup>869</sup> GULCZYNSKI, *La conception*, 2001, S. 89.

<sup>870</sup> Ebd., S. 85–86.

<sup>871</sup> JONGE, *The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg)*, 2006/2007, S. 140 Anm. 18.

<sup>872</sup> GULCZYNSKI, *La conception*, 2001, S. 88–89.

<sup>873</sup> CHÉDEAU, *Rezension von: Hugues Sambin, Ausst.-Kat. 2001*, 2007, S. 127.

<sup>874</sup> ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 59.

<sup>875</sup> MOUSSET, *Pierre-Ernst de Mansfeld (1517–1604)*, 2007, 1. Bd.

Holzschnitte aus dem *Œuvre de la diversité des termes* dieselben Termen zeigen. Bei der Diskussion über eine mögliche aktive Rolle Sambins bei der Ausführung der Statuen und über einen möglichen Aufenthalt ging ein bedeutender Sachverhalt unter: Diese steinernen Termen stellen monumentale Umsetzungen des sechsten Paares des Buches von Sambin dar. Wie diese Übereinstimmung zustande kam, ob die Holzschnitte die Vorlage waren oder zunächst eine Zeichnung für die Statuen im Schloss *La Fontaine* geschaffen wurde, die dann später als Vorlage für das Buch diente, ist ohne die Zeichnungen nicht zu entscheiden. Ungeachtet dessen belegen die zwei Werke, dass das sechste Paar im *Œuvre de la diversité des termes* durchaus als dreidimensionale, monumentale Figurenstützen realisierbar ist. Betrachtet man die Ausführung dieser Termen, dann fällt auf, dass die Figuren nicht rundplastisch ausgearbeitet, sondern der Portallaibung vorgelagert sind. Die Kapitelle sind oben flach, sodass es möglich gewesen ist, dass auf diesen ein Giebel lastete, wie in der Zeichnung des 19. Jahrhunderts belegt ist.<sup>876</sup> Die Termen sind mit der Laibung aus einem Stein gehauen, wodurch sie tektonisch in das Portalgefüge eingebunden waren.<sup>877</sup> Die Seitenansicht der Statuen von *La Fontaine* (Abb. 56 und 57) geben einzelne Hinweise darauf, dass sie ausgehend von einem zweidimensionalen Bild (Holzschnitt oder Zeichnung) entwickelt wurden. Zum Beispiel ist bei der weiblichen Figur der Umhang links und rechts des Hermenschafes mit wenig Volumen auf die Wandfläche appliziert worden. Obwohl der Hermenschaf dreidimensional geformt wurde, sind die seitlichen Partien aus der zweidimensionalen Frontalansicht übertragen worden. Darauf deuten auch die Fruchtgehänge hin, die beide Figuren tragen. Der Mann und die Frau zeigen in der Seitenansicht nur das, was aus der Frontalansicht abgeleitet werden kann. Die Rückenpartie und damit auch eine logische Überführung des Kranzes ist nicht mitbedacht worden. Diese Darstellungsweise lässt sich auf einen Entwurf, ausgehend von einem zweidimensionalen Bild, zurückführen.

Obwohl nicht zu entscheiden ist, ob Sambin die Statuen aus dem Schloss *La Fontaine* selbst geschaffen hat oder ob sie doch aus dem *Œuvre de la diversité des termes* kopiert wurden, muss die Frage nach der praktischen Verwendung des Buches neu überdacht werden. Die Statuen aus dem Schloss *La Fontaine* (Abb. 56 und 57) und die Reliefs im *Raglan Castle* (Abb. 58) sind die einzigen mir bekannten Artefakte, welche eine Umsetzung der Termen aus dem Buch in ein dreidimensionales Medium darstellen. In beiden Fällen handelt es sich um eine getreue Übernahme der Holzschnitte,<sup>878</sup> die als Vorlage dienten. Die Konsequenz ist, dass die zwei Termenpaare (Abb. 14–17) doch als Modelle für dreidimensionale Figurenstützen verwendet wurden. Das *Œuvre de la diversité des termes* wurde folglich zumindest in diesen zwei Beispielen als Modellbuch verwendet, obwohl im Text, wie die Analyse gezeigt hat, keine Erläuterungen für eine Umsetzung gegeben werden. In der

<sup>876</sup> Die Zeichnung ist abgebildet in: SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 114 Abb. 6.

<sup>877</sup> Eventuell haben sich die beiden Statuen auch angeschaut: MOUSSET, *Pierre-Ernest de Mansfeld (1517–1604)*, 2007, S. 540–542. Auf der Fotografie bei Scholer sind jedoch beide Figurenstütze parallel ausgerichtet: SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991, S. 120 Abb. 18.

<sup>878</sup> Wie oben dargelegt, könnte die Vorlage für die Termen in Luxemburg auch eine Zeichnung sein.

Forschung wurde immer wieder betont, dass aufgrund des komplizierten Aufbaues der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* eine Übertragung in ein dreidimensionales Medium schwer vorstellbar sei: Höchstens die ersten Termen seien als monumentale Architektur denkbar, und auch in Möbeln wäre wohl nur die erste Hälfte der Termen umsetzbar.<sup>879</sup> Die Figurenstützen in Luxemburg verdeutlichen die Schwierigkeit einer praktischen Übertragung der Holzschnitte in ein körperliches Medium, wobei anzumerken ist, dass die problematischen Bereiche in der Figur selbst zu lokalisieren sind und weniger in der Anordnung als stützendes Architekturelement, da die Stützfunktion auch vorgespielt werden kann. Diese Gedanken aufnehmend wären auch weitere Termen im *Œuvre de la diversité des termes* übersetzt in ein Hochrelief als Teil einer illusionistischen Architektur denkbar. Vorstellbar wäre beispielsweise eine Realisierung als Stuckdekoration wie im Schloss Fontainebleau. Dort sind in der Galerie Franz 1. (Abb. 191) oder im *Chambre de Mme d'Étampes* (Abb. 192) figürliche Stützen in verdrehten Körperhaltungen in einem illusionistischen Architekturrahmen, entsprechend der Struktur aus lastenden und stützenden Elementen, eingefügt.<sup>880</sup>

Die sechs Figurenstützen der dorischen Ordnung weisen gemeinsame Motive auf, die sich von Paar zu Paar weiterentwickeln. Schlängelnde Ranken schmücken im vierten Paar den Termenschaft, beim nächsten Paar winden sich Blumengirlanden um die Figur und werden zum eigentlichen Thema. Und im letzten Paar gipfelt das Schlangemotiv in einer sich am Schaft hinauf Frankenden Schlange.

Im Gegensatz zu den Paaren der toskanischen Ordnung kommt bei der Dorica die Natur als wichtiger Inhalt hinzu. Das Löwenfell und die stilisierten Ranken des vierten Termenpaares werden im darauffolgenden durch Blumen abgelöst. Diese werden hier zum bestimmenden Element, das als Abakusband die Fruchtkorpkapitelle des nächsten Paares vorwegnimmt. Im letzten Paar sind Fauna (Schlange) und Flora (Früchtekranz) vereint und symbolisieren die Fruchtbarkeit.

Weiter sind die dorischen Termenpaare gegenüber den toskanischen Figurenstützen mit zusätzlichen Gegenständen und Motiven geschmückt. Sie halten und tragen Girlanden oder Kränze sowie Schlangenköpfe. Dieses Hinzufügen von Gegenständen ist ein Trend, der auch in den weiteren Paaren im *Œuvre de la diversité des termes* zu verfolgen ist.

Der Prozess der Vermenschlichung, der in den drei ersten Termenpaaren evoziert wird, wird hier weitergeführt. Das vierte Paar ist noch als leblose Skulptur dargestellt, gekennzeichnet durch den Schaft und die fehlenden Arme. Erst im anschließenden Paar ist diese Entwicklung mit einem vollständigen Menschen abgeschlossen. Dennoch wirkt das fünfte Paar aufgrund der starren Haltung und des kompakten

<sup>879</sup> GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 389; THIRION, *Les termes de Sambin mythe et réalité*, 1987, S. 156; GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59–61.

<sup>880</sup> Vgl. AUCLAIR, *L'invention décorative de la Galerie François I<sup>er</sup> au Château de Fontainebleau*, 2007, S. 30–31; FROMMEL, *Premières expériences : entre sculpture, construction et poésie*, 2010, S. 101–102.

Kontur passiv. Beim letzten Paar der Dorica wird das Thema der Verlebendigung auf die Ornamente übertragen: Die Schlange am Schaft ist lebendig. Demgegenüber ist die Menschenähnlichkeit der Figuren zurückgenommen: Die Beine stecken in der viereckigen Form des Termenschaftes, wobei die Füße hervorschauen. Die Figuren erwecken den Eindruck, als ob sie in dieser viereckigen Form gefangen wären und darunter ganz menschlich wären. Die Früchte, die Pflanzen und die Betonung der Geschlechtsmerkmale weisen auf das Leben und die Fruchtbarkeit hin. Das letzte Paar nimmt die Entwicklung der Verlebendigung also auch symbolisch auf.

Die Reihe dieser sechs ersten Paare gipfelt in einer Imitation von lebenden Termen, welche die ganzmenschliche Form mit dem Termenschaft vereint. Durch das geschickte Kombinieren und Weiterentwickeln von Motiven und Symbolen wird unter den Paaren eine Steigerung evoziert, welche die Themen der Fruchtbarkeit und Lebendigkeit variiert.

### 3.1.4.3 Die ionischen Termen

Der serlianischen Säulenlehre folgend gehören die drei nächsten Paare der ionischen Ordnung an. Ihr Gebälk ist etwas höher als das der Dorica, und es ist mit Festons, Bukranien, Löwenköpfen und anderen Verzierungen reich geschmückt. Die für diese Ordnung typischen Astragale und Perlschnüre sowie der Zahnschnitt sind nur mit viel Fantasie beim siebten und neunten Paar zu erkennen. Das letzte Paar der Ionica fällt aus dem bisherigen Schema der Ausrichtung des Gebälks heraus, wie bereits oben festgehalten wurde, weil das Gebälk der rechten Terme auf beiden Seiten abgeschlossen ist. Die herausragende Stellung dieses neunten Paares wird auch durch die Figuren betont, wie anschliessend dargelegt wird.

Die ersten beiden Termenfiguren der Ionica (Abb. 18 und 19) stehen auf einer höheren Basis als ihre Vorgänger. Die aufrecht stehenden Figuren haben ihren Kopf geneigt und das Kinn auf die Brust gedrückt. Das Haupt der Frau ist zudem leicht nach links gedreht. Die kleinen Hörner auf ihren Köpfen kennzeichnen sie als Mischwesen, als Faune. Beide sind armlos und die Knöchel und Knie sind mit einem Gürtel zusammengebunden, wodurch ihre Bewegungsfreiheit stark eingeschränkt ist. Die gefesselten Beine bilden die konische Form eines Termenschaftes nach. Die zwei Figuren sind in der gleichen Art gekleidet. Das Gewand wird jeweils unterhalb der Brust mit einem Band vor dem Herunterfallen festgeschnürt. Es fällt beim Mann in feine, gradlinige Falten, sodass die Illusion von Kanneluren entsteht, wie dies für die ionische Ordnung bei Vitruv beschrieben ist.<sup>881</sup> Die Falten bei der Frau hingegen sind bewegt und stören diese Vorstellung. Ein Umhang fällt von den Schultern beider Figuren und hinterfängt sie. Sie erhalten dadurch einen geschlossenen Kontur. Der Umriss der Figuren verjüngt sich nach unten stark und nimmt die Form eines viereckigen Termenschaftes an.

<sup>881</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–171 (IV. 1, 7).

Die Fesselung der Beine und das Fehlen der Arme zeigen die ganzmenschlichen Figuren statuenhaft und starr. Ähnlich wie beim vorherigen Paar der Dorica (Abb. 16 und 17) – das in einen Schaft eingezwängt ist – wird auch hier der Bewegungsdrang gewaltsam unterdrückt. Visualisiert wird dies durch die festgezurrten Gürtel. In deutlichem Kontrast dazu stehen die vom Wind bewegten Falten des Rocks der Frau. Beide Termen sind hier zum ersten Mal im *Œuvre de la diversité des termes* als Gefangene und Gefesselte dargestellt und scheinen damit die Ursprungsgeschichte der Karyatiden und Perser bildlich aufzunehmen.<sup>882</sup> Im Text selbst erwähnt Sambin die Vitruv-Erzählung nicht und auch die weiteren Paare im *Œuvre de la diversité des termes* beziehen sich ikonografisch nicht auf die Karyatiden- und Persererzählung. Die Ergebnisse im ersten Teil belegen, dass sich die Figurenstützen parallel zu den Karyatiden- und Perserportikus der Vitruv-Ausgaben auch unabhängig davon entwickelt haben. Es könnte also gut möglich sein, dass dieser Eindruck von gefangenen Figuren auch aus dem Umstand erklärbar ist, dass es sich um Faune handelt, die einen ausgeprägten Bewegungsdrang besitzen. Ferner ist zu betonen, dass es das erste Termenpaar ist, bei dem Sambin das Tragen unter der Last des Gebälks visuell umsetzt und damit die architektonische Funktion der Stütze aufnimmt. Dabei visualisiert alleine die Neigung des Kopfes das Tragen des Gewichts. Die Gürtel hingegen verdeutlichen das Gefangensein an diesem Ort und die Aufgabe der Termen als Säulenersatz. Es sind hier keine stolzen und eleganten Menschen dargestellt, sondern unterdrückte und demütige. Dies will nicht heißen, dass Sambin hier Karyatinnen oder Perser der Vitruv-Episode darstellt, sondern vielmehr, dass die Termen durch ihre Körperhaltung und durch Motive visuell als stützende Elemente gezeigt werden. Im Begleittext verweist Sambin auf die Prinzipien der Architektur<sup>883</sup>, zu denen auch die Kenntnisse über die statische Funktion von Stützen gehören, wie oben ausgeführt wurde.

Das achte Paar (Abb. 20 und 21) ist als armlose Terme gestaltet und wie beim sechsten Paar der dorischen Ordnung (Abb. 16 und 17) sind auch hier die Füße unter dem Termenschaft sichtbar. Dadurch wird einerseits eine Verbindung zum nackten Oberkörper geschaffen, andererseits wird die Figur auf ihrem Platz auf der Basis verankert. Beide Termen tragen ein Kopftuch, das bis fast zu den Füßen hinunterreicht, und, wie bei den früheren Beispielen, den Figuren einen ruhigen und geschlossenen Kontur gibt. Ein Lorbeerkranz übernimmt die Funktion des Abakus oder eines Kapitells.

Der Gesamtaufbau der beiden Figuren des Paares ist gleich, jedoch unterscheiden sie sich durch verschiedenartige Attribute am Termenschaft. Bei der männlichen Terme ist der Schaft mit zwei Ranken geschmückt, die an das vierte Termenpaar (Abb. 12 und 13) erinnern. Ein Feston, der auf den Seiten von Löwenmasken gehalten wird,

---

<sup>882</sup> Ebd., S. 24–27 (I. 1, 5-6). Zur Deutung und Einordnung der Karyatiden- und Perser-Legende siehe den ersten Teil dieser Arbeit.

<sup>883</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 32. Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 3.1.3.1 dieser Arbeit.

und ein Vogel in der Mitte verdecken den Übergang zwischen Schaft und Mensch. Zudem ist der Vogel so in der Achse platziert, dass er mit dem Federbusch in seinem Schnabel das Geschlecht verdeckt. Nicht nur der Unterkörper erinnert an die männliche Terme des vierten Paares, sondern auch der Kopf mit dem Bart und der kräftige Oberkörper. Der Gurt um die leere Taille ist hingegen ein Element, das Sambin in der fünften (Abb. 14 und 15) und der siebten Terme (Abb. 18 und 19) schon verwendet hat. Dort allerdings wird damit ein Tuch gehalten.

Bei der Frau markieren drei Puttiköpfe die Grenze zwischen menschlicher und abstrakter Form. Der mittlere – er befindet sich dort, wo die Scham ist – hält in seinem Mund zwei Fruchtegirlanden. Die beiden seitlich angeordneten Putti tragen um ihren Hals ein Stoffband, das sich mit der Fruchtgirlande kreuzt. Ein Umhang, der über der Brust der Frau verknotet ist, ist kunstvoll um die Schultern gewickelt. Die Hüfte der Frau ist stärker nach links verschoben als beim Mann. Dies hat zur Folge, dass sie nicht mehr ganz lotrecht unter dem Gebälk steht und instabil wirkt.

Die Fruchtfestons des sechsten Termenpaares (Abb. 16 und 17) werden in diesem Paar aufgenommen, allerdings sind sie vom Oberkörper in den Unterkörper gerutscht, der zudem mit Putti und Löwenköpfen reich dekoriert ist. Dies sind für das 16. Jahrhundert typische Ornamente, die beispielsweise auch in der Dekoration der Galerie Franz 1. (Abb. 191 und 192) in Fontainebleau vorkommen.

Das im vorherigen Paar (Abb. 18 und 19) visuell umgesetzte Motiv des Lasttragens wird hier nicht gezeigt. Der Kopf ist erhoben und mit einem Lorbeerkranz geschmückt. Dieser übernimmt die Funktion des Übergangs vom Kopf zum Gebälk, was, entsprechend einem Abakus, die Ableitung des Lastgewichts visuell nachvollziehbar macht. Im Gegensatz zum vorhergehenden Paar sind hier keine Erniedrigten dargestellt, sondern durch den Lorbeerkranz eher ausgezeichnete und geehrte Figuren.

Wie das achte Paar zeigt auch das letzte der Ionica (Abb. 22 und 23) Termen, hier aber schauen die Füße nicht unter dem Schaft hervor.

Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Termenpaaren, bei welchen auf der linken Hälfte der Doppelseite jeweils eine männliche Figurenstütze dargestellt ist, ist bei diesem neunten Paar die linke Terme (Abb. 22) ohne Geschlechtsmerkmale gezeigt. Die Figur bedeckt ihre Scham mit beiden Händen und sie verhüllt überdies ihren Oberkörper mit einem Umhang, der keinen menschlichen Körper darunter erahnen lässt. Dem demonstrativen Präsentieren des nackten Körpers der vorausgehenden Paare werden hier ein Verhüllen und eine Entkörperlichung entgegengesetzt. Besäße die Figur keine Hände, würde man von einer Kopfterme sprechen. Jedoch auch beim Gesicht zweifelt der Betachter, ob es sich tatsächlich um eine menschliche Figur handelt, da der Kopf hinter einer Maske verdeckt zu sein scheint. Unterstützt wird dieser Eindruck von zwei Putti, die links und rechts auf den Schultern der Terme sitzen und die Maske vor das Gesicht zu halten scheinen. Der obere Teil der Terme, der bis auf die Arme nur aus dem Umhang besteht, ist wie ein Fremdkörper auf den

Schaft aufgesetzt. Füsse, die beim Vorgängerpaar (Abb. 20 und 21) nicht nur die Verbindung zwischen oben und unten herstellen, sondern auch einen menschlichen Körper im Schaft vermuten lassen, sind hier nicht dargestellt. Gegenüber den früheren Paaren, bei denen die Arme fehlen, um damit die Illusion der Lebendigkeit und der Menschlichkeit einzuschränken, sind es gerade die Arme alleine, die bei dieser Terme auf die menschliche Form verweisen. Trotz dieser Unterschiede zu den vorherigen Termenpaaren nimmt Sambin einige bereits verwendete Motive und Elemente auf und kombiniert sie neu oder verändert sie. So schmücken wie beim achten Paar Früchtegirlanden den Hermenschaft, die hier aber von Widderböcken gehalten werden. Ein Früchtekranz ist diesmal nicht um eine Schulter, sondern als Kette um den Hals gelegt, an dem ein grosser Anhänger befestigt ist. Auch der Lorbeerkranz auf dem Kopf des Vorgängerpaares hat nun bei der linken neunten Terme einem übergrossen Früchtekranz Platz gemacht, der nicht nur vom Kopf der Figur getragen wird, sondern auch von den beiden Putti auf den Schultern mit gestützt wird. Die Fruchtkränze, die Sambin erstmals im sechsten Paar als zentrales Symbol inszeniert, vervielfacht er bei der aktuellen Figur und ändert den Ort ihrer Anbringung.

Betrachtet man die Termenpaare nacheinander, dann erstaunt die völlige Zurücknahme des menschlichen Körpers und der Geschlechtsmerkmale in dieser linken neunten Terme. Die Konsequenz dieser Entkörperlichung ist, dass Sambin die Arme voll menschlich ausbilden kann, ohne damit den Statuencharakter der Figur zu schwächen. Durch das Verhüllen des Oberkörpers und durch die Maske wird die Figur als leblose Hülle gezeigt. Diese neue Formulierung der Figur wirkt sich auch auf die Komposition aus. Gegenüber den vorherigen Termen, bei denen der Oberkörper motivisch oder auch kompositionell mit dem Unterkörper verbunden ist, besteht die linke neunte Termenfigur aus einzelnen aufeinandergestellten Modulen (Hermenschaft, Oberkörper und Kopf), die nur durch die Wiederholung einzelner Attribute (Früchtegirlanden, Quasten) motivisch miteinander verknüpft sind. Die fast völlige Negation der anthropomorphen Bestandteile wird sinnfällig, wenn man das Gegenstück auf der rechten Seitenhälfte betrachtet.

Aus dem Termenschaft der rechten Terme (Abb. 23) erwächst nicht ein menschlicher Oberkörper, sondern zwei: ein weiblicher und ein männlicher. Die zwei Köpfe neigen sich nach aussen voneinander weg, wenden sich aber mit dem Gesicht einander zu, um sich gegenseitig anblicken zu können. Der so gebildete Umriss führt die V-Form des Schaftes weiter und wird im Gebälk vollendet, das nun auf beiden Seiten abgeschlossen ist. Die beiden Oberkörper werden von einem gemeinsamen Tuch eingehüllt, das auf Brusthöhe mit einer grossen Schnalle leicht rechts von der Mittelachse zusammengehalten wird. Dieser Umhang vereint beide Figuren und lässt die weibliche sowie die entblösste männliche Brust erkennen. Es ist nicht zu entscheiden, ob die Figuren zusammengewachsen sind oder eigenständig aus dem Schaft aufgehen. Auf der linken Seite ist an der Grenze zum Schaft ein Widder im Profil befestigt. An diesem ist das Feston angebunden, das von der Schnalle des Umhanges ausgeht. Dank dieser Darstellung ist der Übergang vom Schaft zum anthropomorphen Teil verdeckt.

Das Aussergewöhnliche an dieser Terme ist, dass beide Köpfe gleichzeitig das Gebälk balancieren. Es ist auf beiden Seiten abgeschlossen, sodass es sich um ein Gebälkstück handelt, das nicht in ein Architekturgefüge eingebunden ist und so eher auf den Köpfen schwebt, als auf ihnen zu lasten. Die zwei Figuren kümmern sich aber nicht um den Balanceakt, sondern sind damit beschäftigt, sich überrascht anzublicken.

Vor Sambin hat Cornelis Bos um 1545 eine Doppelterme (Abb. 187) erfunden, die Hermann Ryff in seine Vitruv-Ausgabe (Abb. 83) integriert.<sup>884</sup> Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine figürliche Stütze, weil auf den Köpfen der zwei Frauen kein Gebälk lastet. Zudem unterscheidet sich der Holzschnitt von Sambin von dem Stich Bos', da bei letzterem die zwei Figuren am Kopf miteinander verwachsen zu sein scheinen und mit dem Rücken zueinander stehen. Etwas näher an Sambins Terme kommt eine Radierung von 1538 des Meisters PS, Jacques Prévost (Abb. 133). Auch diese Grafik illustriert die Karyatiden- und Perserpassage in der Vitruv-Ausgabe von Ryff (Abb. 82). Sie zeigt zwei Frauen Rücken an Rücken, die, ohne sich zu berühren, ein Gebälk stützen. Im Gegensatz zu der Terme von Sambin sind hier zwei individuelle, ganzmenschliche Frauen abgebildet. Durch ein gegenläufiges Schrittmotiv und dadurch, dass sie sich voneinander abwenden, ist die Komposition V-förmig. Auch Hans Vredeman de Vries zeigt in seiner Grafikfolge *Caryatidum* gepaarte, gekoppelte Termen (ab Tafel 10) und auf der Tafel 14 (Abb. 169) eine Doppelterme.<sup>885</sup> Bei dieser lehnen ein Mann und eine Frau Rücken an Rücken und tragen ein Gebälk. Sie sind zusammengewachsen und teilen sich einen Termenschaft. Sie sind folglich als Einheit aufgefasst. Bei all diesen möglichen Vorbildern ist die charakteristische Komposition aus zwei Oberkörpern, die aus einem Termenschaft hervorgehen, und bei der sich die zwei Köpfe voneinander entfernen, um sich anzublicken, nicht zu finden. Eine vergleichbare Konzeption einer Terme mit zwei Oberkörpern zeigt eine Radierung von 1554 (Abb. 48). Sie ist mit dem Monogramm HS mit Querbalken beschriftet und wird heute Hugues Sambin zugeschrieben.<sup>886</sup> Die Radierung zeigt zwei Figurenstützen mit Gebälk, daneben zwei

<sup>884</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.3.6 dieser Arbeit und SCHÉLE, *Cornelis Bos*, 1965, Tafel 31.

<sup>885</sup> Zu dieser Grafikfolge siehe Kapitel 2.5.2.2 in dieser Arbeit.

<sup>886</sup> Die Abbildungsvorlage der Bibliothèque Nationale in Paris hat den unteren Teil der Radierung beschnitten, sodass das Monogramm und die Datierung nicht mehr sichtbar ist. Vgl. dazu die Abbildung bei BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 25. Erstmals schreibt Nagler das Monogramm Hugues Sambin und nicht Hercole Setti zu: NAGLER u. a., *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler*, 1858–1879, S. 600–601. Diese Zuschreibung wird auch von Barral bestätigt: BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 24–26. Sie bespricht zwar diese Radierung des Metropolitan Museum of Art in New York nicht, das Blatt ist aber mit dem gleichen Monogramm signiert wie die anderen Grafiken im Katalog. Bei Nagler sind sechs Grafiken unter dem Monogramm aufgeführt. Im Katalog von 1989 werden zehn Grafiken mit dem Monogramm genannt, wobei nur acht Radierungen erwähnt werden: Ebd., S. 26. Die zwei neu hinzugekommenen Radierungen sind eine mit der Darstellung einer Tritonenfamilie im Fries von 1558 (Paris, Bibliothèque National und Berlin, Kunstbibliothek) und ein Kompositkapitell mit Ceres von 1560 (Dijon, Bibliothèque municipale). Die oben angeführte Radierung mit der Doppelterme von 1554 und eine weitere mit einem Kompositkapitell mit Gebälken und Basen, beide im Metropolitan Museum of Art in New York, werden im Katalog von 1989 und von 2001 nicht genannt. ERLANDE-BRANDENBURG u. a., *Hugues Sambin*, 2001, S. 19.



Gebälkfragmente und in der Mitte einen Hermenschaft ohne Oberkörper. Bei der rechten Terme wachsen aus dem Schaft zwei Frauen, die sich umarmen und mit ihren Köpfen ein Gebälk tragen. Sie hüllen sich in einen Mantel, der auch den oberen Teil des Schaftes verdeckt. Im Gegensatz zum Holzschnitt im Buch sind die beiden Figuren der Terme harmonischer gestaltet. Die Schüsselfalten und die Arme verbinden die zwei Frauen miteinander. Stilistisch unterscheidet sich die Radierung von den Holzschnitten im *Œuvre de la diversité des termes*: Die zwei Frauen der Radierung sind eleganter und besser proportioniert, zudem ist auch die Schraffur feiner und die Schattengebung ist weicher. Bei diesen stilistischen Unterschieden darf jedoch nicht ausser Acht gelassen werden, dass es sich bei diesen Bildern um zwei verschiedene Techniken handelt. Die Komposition, der Schmuck am Termenschaft und die Präsentation mit dem lastenden Gebälk sind hingegen sehr ähnlich, sodass die Identifizierung des Monogramms HS mit Hugues Sambin überzeugt.

Das neunte Paar zeigt trotz seiner offensichtlichen Unterschiede auch Gemeinsamkeiten, die durch den Einsatz gleicher oder ähnlicher Attribute entstehen. Der Saum und die Quasten der Umhänge sind identisch und zudem verwendet Sambin bei beiden Termen Fruchtgirlanden. Die Mantelschnalle der rechten Terme ziert eine Maske, die an den Kettenanhänger des linken Pendants erinnert. Und auch der Widderkopf, der bei der linken Figur viermal am Schaft angebracht ist, wird in der rechten Figurenstütze einmal aufgenommen.

Der Auflagepunkt des Gebälks ist beim neunten Paar besonders inszeniert. Dieser Punkt ist der sensibelste bei einer Figurenstütze, denn er gewährt die Ableitung der Last in den Erdboden. Bei der linken Figur hat sich die Auflagefläche durch einen grösseren Kranz und die zwei Putti, die diesen zusätzlich stützen und in der Balance halten, vergrössert. Bei der rechten Doppelterme stützen zwei Köpfe das Gebälk, womit auch zwei Auflagepunkte entstehen. Jedoch verleihen diese zusätzlichen Tragestrukturen der Terme visuell keinen stabilisierenden Effekt. Die beiden Putti links sind mehr mit dem Halten der Maske beschäftigt und scheinen vom Kranz vielmehr erdrückt zu werden, als dass sie ihn stützen. Die rechte Figurenstütze mit ihrem Doppelkopf vermittelt ebenfalls keine Stabilität. Einerseits, weil das Gebälk freiliegt, und andererseits, weil die Köpfe auseinanderzudriften scheinen. Die Schattengebung und die Falten des Umhanges der beiden Figuren der rechten Terme unterstützen diesen Bewegungseffekt. Dabei werden die Köpfe zusätzlich von einer Art Konsole, die aus dem Gebälk austritt, getrennt.

Die linke Terme des neunten Paares findet sich fast eins zu eins übernommen in einer Wappenscheibe aus dem Kreuzgang des Klosters Wettingen (Kanton Aargau, Schweiz) (Abb. 62). Die Scheibe ist dank einer Inschrift auf das Jahr 1579 datiert.<sup>887</sup> Das zentrale Motiv der Scheibe, die Wappenpyramide mit zwei Engeln, wird von einer Arkade mit reichem Beschlag- und Rollwerk gerahmt. In diese Rahmenarchitektur ist als Säulenersatz links und rechts die linke Terme des neunten Paares aus dem *Œuvre de la diversité des termes* eingefügt. Die Figurenstütze ist logisch in das architektonische Gefüge eingepasst, trägt ein Gebälk auf dem Kopf und steht auf

<sup>887</sup> HOEGGER u. a., *Glasmalerei im Kanton Aargau*, 2002, S. 390–391.

einem runden Piedestal. Die Termen sind links beziehungsweise rechts vom Scheibenrand angeschnitten, wobei der Kopf bei beiden vollständig dargestellt wird. Die Terme auf der Wappenscheibe kopiert die Vorlage aus dem Buch von Sambin, allerdings ist die Figur selbst lebendiger und menschlicher umgesetzt. So fällt auf, dass die Maske, die bei Sambin von den Putti auf den Schultern vor das Gesicht der Termenfigur gehalten wird, nicht übernommen wurde. Die Putti in der Scheibe sind kleiner und werden durch ein Kopftuch vom Kopf der Terme getrennt. Der Oberkörper der Termenfigur ist mit dem Umhang, dem Früchtekranz und dem Schmuckanhänger von Sambins Vorlage übernommen. Jedoch ist der Oberkörper in der Scheibe von Wettingen weniger in die Länge gezogen, wodurch die Arme, welche die Terme vor dem Körper verschränkt hat, harmonischer zum Oberkörper passen. Der Termenschaft übernimmt die Ornamentik mit den Fruchtgehängen und den diese haltenden Widderköpfen. Die Scheibe stammt aus einem Zyklus von dreizehn Doppelscheiben, die den Ostarm des Kreuzganges im ehemaligen Zisterzienserkloster in Wettingen schmücken. Nachdem ein Hagelwetter 1576 den ursprünglichen Zyklus grossenteils zerstört hat, hat der Abt des Klosters die Stände der Eidgenossen um neue Scheiben gebeten.<sup>888</sup> 1578/79 beauftragte der Abt den Zürcher Glasmaler Jos Murer mit seinem Sohn Christoph die Scheiben anzufertigen. Aus dem Zyklus sind weitere Scheiben mit Figurenstützen erhalten, davon insgesamt drei mit Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes*. Sie übernehmen die weibliche zehnte Terme (Abb. 25) und die männliche elfte Terme (Abb. 26). Überdies hat Jos Murer auch figürliche Stützen aus der Grafiksammlung *Caryatidum* von Vredeman de Vries übertragen. So kopieren die beiden Scheiben im fünften Fenster die fünfte Terme der neunten Tafel (Abb. 164) sowie die dritte Terme in Rüstung der vierten Tafel (Abb. 159). Andere Figurenstützen des Scheibenzyklus sind auf keine eindeutige Vorlage zurückzuführen. Die Glasmalereiforschung hat sich bisher vor allem mit den Vorlagen für die figürlichen oft narrativen Szenen in den Zwickeln beschäftigt und hierfür jeweils die Vorlagen angeführt.<sup>889</sup> Die Figurenstützen hingegen wurde bisher nie direkt mit Vorbildern aus der Grafik in Verbindung gebracht und daher wurde nicht erkannt, dass die Glasmaler auf spezielle Vorlagen und nicht nur auf weitverbreitete Architekturbücher zurückgegriffen haben.<sup>890</sup> Auch andere Glasmaler des 16. Jahrhunderts setzten figürliche Stützen in die Rahmenarchitektur von Glasmalereien ein. Beispielweise übernahm Niklaus Bluntschli für den narrativen Zyklus des Thurgauer Zisterzienserklosters Tänikon Termen aus der Grafikfolge Du Cerceus (TC *Termes et caryatides*). In der Scheibe *Magdalena salbt Christus die Füsse* von 1559,<sup>891</sup> die sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, kombiniert Bluntschli den Oberkörper der rechten Terme der fünften Tafel

---

<sup>888</sup> Ebd., S. 367.

<sup>889</sup> Ebd.

<sup>890</sup> Einen Überblick über mögliche Vorlagen für die Rahmenarchitektur in den Schweizer Wappenscheiben geben: BERGMANN u. a., *L'encadrement architectural dans les vitraux suisses*, 2002; ISLER-DE JONGH, *Les cadres architecturaux dans les vitraux suisses aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles*, 2002. Beide Aufsätze behandeln die figürlichen Stützen jedoch nicht.

<sup>891</sup> Eine gute Abbildung ist auf dem Online-Katalog abrufbar: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/MM280>.

(Abb. 143) mit dem Schaft der rechten Terme der elfen Tafel (Abb. 149). Die Wappenscheibe im Kloster Wettingen belegt, dass kurz nach Erscheinen Sambins Buch in Künstlerwerkstätten verbreitet war und als Vorlage diente. Das heisst, dass das *Œuvre de la diversité des termes* durchaus auch als Vorlagenwerk genutzt wurde, wenn auch nicht für die monumentale Architektur.

Das neunte Paar kennzeichnet die Mitte der achtzehn Paare des *Œuvre de la diversité des termes*. Mit seiner besonderen Gestaltung wird das bisherige System aufgebrochen und ein markanter Wechsel angekündigt. Nicht nur die strenge Aufteilung zwischen der männlichen und der weiblichen Terme ist hier aufgelöst, sondern auch die dominante Präsenz des menschlichen Körpers ist zurückgenommen. Die zweiköpfige Figur scheint die Anordnung und die Struktur der Holzschnitte richtiggehend zu unterlaufen. Dabei hat sich Sambin für die Komposition dieser Termen vor allem mit Elementen der vorangegangenen Paare begnügt, die er neuartig zusammenstellt und neu platziert. So ist zum Beispiel die Maske auf dem Termenschaft der rechten Figur bereits im Gebälk des fünften Paares (Abb. 14 und 15) vorhanden. Sambin hat die beiden Maskenhälften im Gebälk zu einem Ganzen zusammengefügt und der Maske in der neunten Terme einen völlig neuen Platz zugewiesen. Weiter variiert er die Fruchtgirlande, die er auch im sechsten und achten Paar (Abb. 16; 17; 20 und 21) abbildet. Einzig die Widderköpfe und die Putti sind neu dazugekommen. Dies bedeutet, dass Sambin alte Attribute und Elemente neu kombiniert, variiert und mit neuen Motiven ergänzt. Durch die Wiederholung einzelner Objekte verbindet er die Termen über die Ordnungen hinweg miteinander. Dieses Vorgehen des Hinzufügens und Kombinierens hat Sambin auch in den Begleittexten beschrieben.<sup>892</sup>

Die bisher betrachteten Figurenstützen von der Tosca bis zur Ionica vollziehen eine Entwicklung: Sie zeigen die verschiedenen Stadien, wie aus einem Steinblock eine anthropomorphe Stütze wird. In der Mitte dieses ersten Teils, im fünften Paar (Abb. 14 und 15), sind vollständige Menschen als Stützfiguren eingesetzt. Endpunkt dieses Prozesses ist jedoch nicht die Imitation oder Illusion eines tragenden Menschen, sondern eine hybride Form einer Terme mit zwei Köpfen. Sambin geht über das Ziel hinaus, indem er im neunten Paar links (Abb. 22) lediglich die Hülle einer Figur präsentiert, bei der alles Menschliche zurückgenommen ist, und rechts (Abb. 23) eine potenzierte Menschlichkeit mit zwei Körpern zeigt.

#### 3.1.4.4 Die korinthischen Termen

Die nächsten drei Paare sind im Begleittext der korinthischen Ordnung zugeordnet. Das Gebälk ist feingliedrig ornamentiert mit stilisierten Akanthusblättern und vielen pflanzlichen Verzierungen, die zum korinthischen Kapitell passen. Zudem tragen alle Figuren bis auf die weibliche zwölfte Termenfigur (Abb. 29) einen Früchte- oder

---

<sup>892</sup> Vgl. dazu die Ausführungen im vorherigen Kapitel 3.1.3 dieser Arbeit.

Blätterkranz auf dem Kopf und spielen damit auf das korinthische Kapitell aus Akanthusblättern an.

Sambin weicht hier von seiner strengen Anordnung der Gebälke ab. Einerseits gestaltet er sie mit unterschiedlichem Dekor nicht mehr einheitlich pro Paar, andererseits richtet er die Gebälke nicht mehr durchgehend nach aussen aus. Bei den Paaren zehn und zwölf (Abb. 24; 25; 28 und 29) zeigt das Gebälk zur Buchmitte, was die Trennung der beiden Paarteile verstärkt.

Die Dreierfolge beginnt mit einem Paar (Abb. 24 und 25), das vom groben Aufbau her dem sechsten (Abb. 16 und 17) und achten (Abb. 20 und 21) Termenpaar ähnelt. Alle sind Hermen mit einem nackten Oberkörper. Zudem tragen sie einen Kranz oder ein Kapitell auf dem Kopf sowie das achte und zehnte Paar zusätzlich noch ein Kopftuch. Im Gegensatz zu den zwei Vergleichspaaren ist die anthropomorphe Form des zehnten Paares überlagert mit verschiedenen Tieren, die mit den Figuren eine Symbiose eingehen. Unter dem Hermenschaft ragen nun keine menschlichen Füße mehr hervor, sondern eine grosse Vogelkralle. Das Motiv der Vogelkralle als Sockel des Termenschaftes hat bereits Meister PS (Jacques Prévost) in einer Radierung (1535) (Abb. 132) eingesetzt. Weiter sind auch die Armstümpfe nicht mehr als solche zu erkennen, vielmehr gehen sie fließend in eine Tierform über: Beim Mann sind dies Widderköpfe und bei der Frau Löwenköpfe.

Das Kopftuch der männlichen Terme (Abb. 24) und die Widderköpfe auf den Schultern scheinen eine Einheit zu bilden. So entfaltet sich aus den Tierköpfen nicht nur das Kopftuch, sondern auch der Umhang. Dieser wird vor die Brust gezogen und dort von einem Gürtel festgebunden, wo deutlich zwei Tierfüsse erkennbar sind. Der Umhang aus Tierhaut lässt die entblösste Brust sichtbar werden. Diese Inszenierung des Oberkörpers und das Motiv des Gürtels hat Sambin bereits in früheren Termen verwendet. Vom achten Beispiel (Abb. 20 und 21) übernimmt die aktuelle Terme auch die Gestaltung des Übergangs zwischen Schaft und menschlichem Oberkörper: Die Löwenköpfe beziehungsweise Puttiköpfe des achten Paares haben sich in der zehnten männlichen Terme zu Fratzen mit geöffnetem Mund gewandelt, die hier eher Satyrmasken gleichen als den Löwenköpfen<sup>893</sup> der Ionica. Desgleichen ist auch das Gesicht der männlichen zehnten Figur eine verlebte Version des Gesichts der achten männlichen Figurenstütze. Die gehobenen Augenbrauen und die aufgerissenen Augen bewirken einen kauzigen und furchterregenden Gesichtsausdruck. Im Begleittext fordert Sambin, dass die männliche Stütze weibliche Züge besitzen solle, da die Proportionen der Korinthia nach einer Jungfrau gebildet seien.<sup>894</sup> Auf diesen Aspekt wurde bereits in Kapitel 3.1.3.1 eingegangen. Dass diese grimmige Mimik der Terme aber alles andere als feminin wirkt, wurde dort ebenfalls bereits bemerkt. Ebenso wurde auch die Interpretation

<sup>893</sup> Hersey interpretiert auch in der zehnten Terme die Fratzen als Löwenköpfe, die besser zu seiner Deutung der Opfersymbolik und der Terme als Altar passen: HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 137.

<sup>894</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 44.

Gulczynskis diskutiert, der diese Diskrepanz zwischen Bild und Text als Parodie deutet.<sup>895</sup> Die bisherige Betrachtung der Termenpaare legt jedoch nahe, dass die Konzeption und Gestaltung der Termen weniger der Semantik der Säulenordnungen folgt als vielmehr einer eigenen Struktur des *Œuvre de la diversité des termes*. Sambin kehrt nach dem ausserordentlichen neunten Paar (Abb. 22 und 23) wieder zurück zum Schema der männlichen und der weiblichen Terme, die er einander gegenüberstellt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass im Buch keine parodistischen Züge vorhanden sind, sondern vielmehr, dass diese für den Betrachter/Leser weniger aus einer Differenz zwischen Bild und Text entsteht.

Am typischen Phallussymbol des Terminus ist ein Feston befestigt, das sich unterhalb der Löwenköpfe in ein überladenes Ornament mit Früchten und angedeutetem Rollwerk entwickelt. Das Rollwerk ist an den Seiten mit einer kleinen schmalen hängenden Kette verbunden, die zusammen mit der Pflanzengirlande eine ovale Fläche in der Mitte des Hermenschaftes rahmt. Darin ist eine Figur zu sehen, wie sie in eine lange Trompete bläst, die sie mit ihrer rechten Hand festhält, während die linke eine zweite Trompete hält. Die Figur ist bekleidet und über ihren Schultern blähen sich Stoffteile auf, die als Flügel interpretierbar sind. Dargestellt ist hier vielleicht die Fama.<sup>896</sup>

Die weibliche Terme (Abb. 25) nimmt zwar einige Elemente ihres männlichen Gegenstückes auf, jedoch ist das Paar nicht mehr so einheitlich gestaltet, wie dies für die ersten acht Paare der Fall war. Entsprechend ihrem männlichen Pendant ist auch hier eine Terme mit einer Vogelkralle als Fuss dargestellt. Über dem Schaft hingegen erhebt sich der Oberkörper, der hier hinter einem Schild verdeckt ist. Der Kopf mit dem Fruchtekranz und dem Kopftuch übernimmt Motive des männlichen Pendants. Die Armstümpfe sind bei der weiblichen Terme mit zwei Löwenmasken besetzt, die bei der männlichen Terme den oberen Abschluss des Termenschaftes zieren. Dagegen ist der Übergang zwischen Schaft und Oberkörper der Frau seitlich mit zwei Tierköpfen gestaltet, die, ähnlich wie die Widderköpfe auf den Schultern des Mannes, ihren Hals mit einem Stofftuch verlängern. Damit hat Sambin die Anordnung vertauscht: Die Löwenmasken sind nach oben gewandert, während die Widderköpfe/Schafsköpfe nach unten gerutscht sind. Geändert hat Sambin auch den Platz des bildtragenden Schildes. Bei der linken Terme ist er am Schaft angebracht und wird von Girlanden gerahmt, bei der Frau hingegen besetzt er den Oberkörper, während die Fruchtegirlanden weiterhin den Termenschaft schmücken. Die Girlanden sind über Kreuz angeordnet und leiten zum Schild über. Dieser verjüngt sich nach oben und spitzt sich zur Mitte hin zu, sodass er sich genau den freiliegenden Brüsten anpasst. Die Stelle zwischen den Brüsten ist auch bei früheren

<sup>895</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 365 Anm. 84.

<sup>896</sup> So auch bei HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 137. Forssman hingegen identifiziert die Figur als eine Mänade aus dem Gefolge des Dionysos. Gemeinsam mit den Böcken und den Fruchtgehängen sieht er hier Symbole des Dionysos dargestellt, die sehr gut zur korinthischen Ordnung passen würden: FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 144. Anzumerken ist, dass die typischen Attribute der Mänaden wie Thyrsosstab oder das Wein- oder Efeulaub im Haar fehlen. Zudem scheint die Frau nicht zu tanzen.

weiblichen Termen mit einem Motiv wie einem Konten oder einer Maske betont. Hier besetzt die Spitze des Schildes mit einer Maske die Stelle. Auf dem Schild mit Rollwerkrahmen ist ein Engel zu sehen, der einen anderen Schild bemalt. Dieser ist an einem Baumstamm befestigt, an dem ein Mann gefesselt ist, der am Boden sitzt. Claudie Barral hat die Szene auf die Allegorie der Fama zurückgeführt, wie sie bei Nicoletto da Modena (Abb. 199) dargestellt ist.<sup>897</sup> Ikonografisch passen die beiden Darstellungen auf den Bildflächen der männlichen und der weiblichen Terme nicht nur zusammen, sondern nehmen auch das Thema der Kriegskunst auf.

Die weibliche, hier rechte Terme (Abb. 25) aus dem *Œuvre de la diversité des termes* wurde von Christoph Murer als Vorlage für die figürlichen Stützen der Rahmenarchitektur der Scheibe des Standes Zug im ehemaligen Kloster in Wettingen (Kanton AG, Schweiz) verwendet (Abb. 61).<sup>898</sup> Die Scheibe ist dank der Inschrift auf 1579 zu datieren. Sie stammt aus dem gleichen Zyklus, wie die im vorherigen Kapitel erwähnte Glasmalerei des Standes Solothurn (Abb. 62). Die Termen sind auch hier Teil der Rahmenarchitektur: Sie tragen ein Gebälk auf dem Kopf und stehen auf einem Piedestal. Allerdings ragt hinter den Figurenstützen ein Pilaster hervor, sodass nicht zu entscheiden ist, ob die Figurenstützen den Bogen tragen oder sie davor angebracht sind. Die figürliche Stütze ist verglichen mit dem Vorbild im *Œuvre de la diversité des termes* menschlicher gestaltet. Beispielsweise hat das Gesicht der Figur feine Gesichtszüge und auch der Schild, der den Bauch bei Sambins Terme ersetzt, ist lediglich durch einen Rahmen wiedergegeben, der den nackten menschlichen Bauch zeigt. Der Schaft ist weniger üppig mit Girlanden behängt, jedoch steht auch in der Scheibe die ganze Terme auf einer Vogelkralle.

Im Unterschied zum achten Paar (Abb. 20 und 21), das einen ähnlichen Aufbau hat und von dem einzelne Motive übernommen sind, ist im zehnten Paar (Abb. 24 und 25) doch eine deutliche Reduzierung der menschlichen Form erkennbar, die bei der rechten Terme noch stärker ist. Hier wird der Oberteil in einzelne Elemente aufgelöst, die den menschlichen Körper nicht mehr erkennen lassen. Auf diese Weise schafft Sambin eine zweite Bildfläche, wodurch die Termen nicht mehr nur als figürliches Element innerhalb der Architektur verstanden sind, sondern sie werden selbst als Bildträger potenziert.

Neu ist auch die Art und Weise, wie die Tiermotive in den Aufbau eingebettet werden. Diese sind nicht mehr nur hinzugefügt, vielmehr gehen sie mit der Terme selbst eine Verbindung ein. Somit scheinen alle Bestandteile und Symbole miteinander verwachsen zu sein und die verschiedenen Teile sind zu einer Einheit

<sup>897</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 17. Der an einen Baum gefesselte Mann im Holzschnitt von Sambin sei nach Barral von den *Ignudi* der sixtinischen Decke von Michelangelo inspiriert. Der Verweis auf ein Vorbild von Michelangelo birgt die Gefahr, der im 19. Jahrhundert erfundenen Legende zu folgen, nach der Sambin ein Schüler Michelangelos gewesen sei. Im 16. Jahrhundert gab es viele andere Drucke und Zeichnungen, von denen Sambin einen nackten, muskulösen Mann als Vorbild hätte nehmen können. Zur Legende Sambins als Schüler Michelangelos siehe Kapitel 3.1.3.2 und GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 362.

<sup>898</sup> Das Monogramm STM des Künstlers findet sich am Schwertgriff des heiligen Michael. HOEGGER u. a., *Glasmalerei im Kanton Aargau*, 2002, S. 384–385.

verschmolzen. Die Übergänge zwischen Mensch, Tier und anorganischem Material sind fließend. In den ersten drei Ordnungen (Abb. 4; 5; 8–23) des *Œuvre de la diversité des termes* hat Sambin zunächst die Entwicklung des Menschen aus dem Gestein dargestellt und sie dann bis zur »Übermenschlichkeit« weitergeführt. Hier im zehnten Paar geht er noch einen Schritt weiter und zeigt die Symbiose mit Tieren und leblosen Gegenständen. Dabei entsteht eine aus einzelnen Elementen zusammengestellte Terme: eine Assemblage, die durch kompositorische Verbindungen von oben und unten als Einheit zusammengehalten wird. Die Tierköpfe und Stoffteile, die im Umriss beider Paarteile gut erkennbar sind, halten die Terme an den Seiten zusammen und schaffen durch die Wiederholung in beiden eine Zusammengehörigkeit.

Die visuelle Glaubwürdigkeit der Figurenstütze als tragendes Element wird durch den Assemblagecharakter nicht gefördert. Bestehend aus einzelnen Attributen wird der eigentliche Tragemechanismus der Terme verschleiert. Es ist nicht genau erkennbar, was von wo abhängt, was auf wem aufliegt und welche Kraft alles zusammenhält. Die Verzierungen gewinnen an Raum und Gewicht, wodurch die architektonische Struktur fast völlig verdrängt wird. Die Entwicklung hin zur Fantastik, die hier beginnt, verläuft unabhängig von der tektonischen Aufgabe der Figurenstütze und scheint nur die Figur als Bildträger zu betreffen. Denn dargestellt als Säulenersatz übernimmt die Terme strukturell weiterhin die tektonische Aufgabe, das Gebälk über ihr zu tragen.

Das nächste Termenpaar (Abb. 26 und 27) führt die Entwicklung des vorhergehenden zehnten Paares weiter. Gegenüber diesem sind die Tiere und Fabelwesen des aktuellen elften Paares nicht mehr nur noch aufgesetzt, sondern sie werden zu dienstbaren Bestandteilen der Termen. Dies zeigt sich insbesondere in der Auflösung des Termenschaftes.

Bei der linken elften figürlichen Stütze (Abb. 26) übernehmen ineinander verschlungene Tritonen die Funktion des Schaftes, die zusätzlich von einem Umhang hinterfangen werden. Der Umhang stiftet Ruhe und Stabilität. Die Tritonenköpfe sind symmetrisch, unterhalb des Oberkörpers angeordnet. Die Meeresgötter haken sich mit je einem Arm ein, während sie den anderen nach oben strecken und die Füße einer Schildkröte ergreifen. Diese läuft auf dem Bauch der Terme. Diese visuellen Kontakte zwischen oben und unten der einzelnen Bestandteile suggerieren eine innere Tektonik und einen Zusammenhalt. Auch bei dieser Figur erinnern einzelne Motive, Symbole und Kompositionen an die vorangehenden Termen. Die grossen Schwänze der Tritonen sind ineinander verschlungen und liegen locker auf der Basis auf. Ein Motiv, das sich in ähnlicher Form beim vierten Paar (Abb. 12 und 13) findet, nur dass bei der aktuellen Terme die Schwänze nicht den Schaft umwinden, sondern selbst dessen Stelle einnehmen. Die Arme der Tritonen nehmen das Motiv der doppelten Spirale der Schwänze wieder auf. Das Fischmotiv des Unterkörpers wiederholt Sambin im Oberkörper, der mit Schuppen bedeckt ist. Der Bauch der Figurenstütze besteht, wie bereits angedeutet wurde, aus einer Schildkröte.

Ihr Panzer gleicht den Fischschuppen des Oberkörpers. Dadurch manifestiert sich die Schildkröte als Teil der Terme. Auffallend ist eine Reihe der Schilde des Panzers, welche die Form von Birnen haben. Diese einzelnen Schilde rufen die Fruchtgirlanden der vorhergehenden Termen in Erinnerung. Das Meermotiv wird auch bei den Schultern wieder aufgegriffen. Dort bilden Jakobsmuscheln die Achseln. Unter diesen hängen zwei Stoffbänder herab, die über die Brust wieder hoch geführt werden und die Schildkröte einfassen. Über dem Kopf der Schildkröte verschlingen sich die Bänder zweimal und gehen fließend in die Barthaare der Terme über. Das Barthaar der Terme verwandelt sich, wie auch das Kopfhaar, das sich fließend in Pflanzen und Blumen transformiert. So ist die Terme selbst halb Fisch halb Mensch. Ein Umhang hinterfängt die ganze Terme, der im unteren Bereich eine statische Funktion übernimmt und zugleich für einen geschlossenen Kontur sorgt. Auffallend ist der fast völlig symmetrische Aufbau der Figur, der durch die vielen Kreuzungen und Verschränkungen in der Achse betont ist.

Wie beim vorherigen zehnten Termenpaar (Abb. 24 und 25) war auch hier, die linke, männliche Terme die Vorlage für eine Wappenscheibe des Standes Luzern (Abb. 60) aus dem Kloster Wettingen (Kanton Aargau, Schweiz).<sup>899</sup> Sie gehört zum gleichen Scheibenzyklus wie die beiden bereits genannten Glasmalereien (Abb. 61 und 62). Im Gegensatz zu diesen zwei Scheiben sind die Termenfiguren in der Wappenscheibe des Standes Luzern aber nicht dieselben, die links und rechts den äusseren Bogen der Rahmenarchitektur tragen. Links trägt eine männliche Figurenstütze den Bogen und rechts eine weibliche Variante. Allerdings ist diese weibliche Terme nicht mit der weiblichen, rechten Terme des elften Paares (Abb 27.) aus dem *Œuvre de la diversité des termes* identisch. Vielmehr hat der Künstler die Figur der männliche Terme des elften Paares durch eine weibliche ersetzt und bei den zwei Tritonen ebenfalls das Geschlecht gewechselt. Ausserdem haben Jos und Christoph Murer die Terme von Sambin, wie bei den anderen zwei genannten Beispielen, menschlicher gestaltet. So ist der Oberkörper eindeutig menschlich und nicht mit Meeresbewohnern geformt. Darüber hinaus ist auch der tektonische Aufbau der Terme nachvollziehbar gestaltet. Denn in der Scheibe ersetzen die beiden Tritonen nicht den Schaft der Terme, sondern sind auf diesen appliziert. So steht die Terme dann auch auf einem mehrfach profilierten Sockel und nicht auf den Schwänzen der Tritonen.

Vergleicht man das elfte Paar mit den ersten acht Paaren, bemerkt man, dass Sambin bei diesem die inhaltliche Übereinstimmung der Paarteile nicht mehr weiterverfolgt. Die weibliche Terme (Abb. 27) nimmt das Thema des Meeres ihres männlichen Pendants (Abb 26.) nicht auf. Trotzdem gibt es im Aufbau Analogien. Anstelle der zwei Tritonen bilden bei der Frau zwei Satyrn den Unterkörper. Diese stehen auf der Basis und wenden sich gegenseitig den Rücken zu, sehen sich dabei jedoch an. Sie bilden dadurch eine V-Form und zeichnen so den Termenschaft nach. Ihre Köpfe haben sie durch die Schlingen von Fruchtgirlanden gesteckt und halten sich zugleich an diesen mit einer Hand fest. Der Platz zwischen den Rücken der Satyrn besetzt ein Tierschädel. Der Oberkörper der Terme entbehrt fast jeglicher menschlicher

---

<sup>899</sup> Ebd., S. 373–374.



Anatomie. Zwei Fratzen mit aufgerissenem Mund und herausgestreckter Zunge sowie einer krummen Nase ersetzen die Schultern. Solche Masken hat Sambin bereits im Vorgängerpaar (Abb. 24 und 25) verwendet. Die Brustmitte ist mit einer weiteren Maske geschmückt, die einen Satyr darstellt, und die in der zeitgenössischen Ornamentik oft zu finden ist. Die Maske ist so gross, dass sie die Brüste – oder sind es Birnen? – der Frau nach unten und auf die Seite verdrängt. Dafür haben sich die Brüste gleich verdoppelt. Wie beim männlichen Gegenstück trägt die Frau einen Kranz auf dem Kopf, dessen Blätter und Früchte zugleich das Haar bilden.

Die Kombination und Fülle der Motive und Elemente hat in diesem elften Paar ein neues Niveau erreicht. Es ist nicht mehr zu unterscheiden, aus welchen Elementen die Figurenstütze selbst besteht und welche nur aufgesetzt sind. Der Unterkörper hat die Standfestigkeit des Schaftes aufgegeben und ist nun aus Fabelwesen geformt. Die Schaftigkeit wird lediglich durch den Umhang gebildet. Die Tritonen und Satyrn sind überdies visuell nicht stützend eingebaut, da sie keine Gesten machen, den Oberkörper zu tragen. Gedrehte Schwänze als Termenschaft hat auch Du Cerceau öfters für seine Termen eingesetzt, zum Beispiel auf der sechsten Tafel (Abb. 144) der Grafiksammlung mit Karyatiden und Termen (*Termes et caryatides* TC). In seinem *Seconde livre d'architecture* bildet er einen Kamin mit figürlichen Stützen (Abb. 153) ab, die je von zwei Kindern begleitet werden.<sup>900</sup> Die Anordnung der zwei Kinder, die mit dem Rücken zueinander vor der stützenden Figur stehen, ist mit den Termen des elften Paares von Sambin vergleichbar. Allerdings ist der tektonische Aufbau bei Du Cerceau deutlich strukturierter, indem die grossen Figuren die Stützfunktion wahrnehmen und mit beiden Beinen auf der Basis stehen, während die Kinder davorstehen. Im Gegensatz zu Du Cerceau ist der Übergang zwischen Unter- und Oberkörper im elften Paar (Abb. 26 und 27) des *Œuvre de la diversité des termes* nicht nach tektonischen Gesetzen aufgebaut, sondern eher als eine lose vertikale Anordnung. Dies bedeutet, dass die statische Struktur des Lasttragens brüchig wird, da sie nicht mehr logisch nachvollziehbar ist. Bei der männlichen Terme lastet das ganze Gewicht des Gebälks auf den zwei Schwänzen der Tritonen und bei der weiblichen auf den Rücken der beiden Satyrn. Der stabile und feste Aufbau der figürlichen Stütze ist einem Konglomerat von verschiedenen Fabelwesen, Girlanden, floralen und tierischen Elementen gewichen. Dabei ist entscheidend, dass die Anordnung der Elemente im Raumgefüge nicht genau definiert ist: Stehen die Tritonen vor der Figur? Worauf lastet der Oberkörper der männlichen Terme? Dies bedeutet, dass die Lastenübertragung vom Kopf in den Körper und von da in die Basis Lücken besitzt, die durch bildliche Mittel, wie zum Beispiel durch den Mantel oder die Maske in der rechten Terme, nur unzulänglich gefüllt wird. Die Figuren zerfallen in einzelne Bestandteile, die zwar teilweise ineinander übergehen, aber nicht mehr tektonisch verbunden sind und damit dem Betrachter keine Geschlossenheit oder Stabilität vermitteln.

---

<sup>900</sup> Vgl. dazu auch die Analyse in Kapitel 2.5.2.1 dieser Arbeit.

Diese Tendenz zur Auflösung der Figuren ist beim letzten Paar der Korinthia (Abb. 28 und 29) noch gesteigert. Die Körper sind hier unter einer Anhäufung von Elementen fast vollständig versteckt und dennoch ist der Hermenschaft erkennbar.

Die männliche Terme (Abb. 28) ist aus einzelnen Komponenten angeordnet, die übereinander- und aufeinandergesetzt sind. Der eigentliche tektonische Kern ist kaum mehr zu entdecken. So ist der Schaft der Terme im untersten Bereich von Ornamenten und Tieren besetzt, sodass keine leere Fläche übrig bleibt. Die Figur wird von mehreren Pfauen getragen. Darüber folgt eine Zone mit Vögeln und Festons. Der Schaft wird von einer Reihe Widderköpfen nach oben abgeschlossen, jedoch nicht in der Mitte der Terme, sondern bereits nach dem ersten Viertel. Auf diesem verkürzten Schaft stehen zwei Kentauren vor einem dunklen, nicht näher definierten Hintergrund. Die Kentauren blicken nach aussen und tragen mit ihren Armen einen reich geschmückten Schild. Der eigentliche Mittelpunkt der Terme, der Bauch, wird durch diesen Schild völlig verborgen, wie es die Schildkröte bei der Terme zuvor tut. Bereits im zehnten Paar (Abb. 24 und 25) hat Sambin eine zusätzliche Bildfläche integriert, bei der weiblichen zehnten Terme sogar an der gleichen Stelle wie bei der aktuellen. Auf dem Schild sind zwei Figuren dargestellt: auf der linken Seite ein Krieger in Rüstung mit einem Säbel und einer Lanze, der seinen linken Fuss auf einen nicht erkennbaren Gegenstand gestellt hat. Die Figur rechts davon ist weiblich und nur dürftig mit einem Umhang bedeckt. Sie trägt in ihrer rechten Hand ein Füllhorn und in der linken ebenfalls eine Lanze oder einen Stab. Unter ihrem rechten Fuss ist ein nicht identifizierbares Tier oder Fabelwesen dargestellt. Es dürfte sich hierbei um die Personifikationen der Tugend und der Ehre handeln.<sup>901</sup> Die Szene wird von einem reich ornamentierten Rahmen umschlossen, der Elemente zeigt, die Sambin bereits in den früheren Termen benutzt hat und zum typischen zeitgenössischen Repertoire gehören: Masken, Furchtgirlanden, Löwenköpfe, um nur einige zu nennen. Zwei harpyienähnliche Mischwesen nehmen über dem Schild Platz und schaffen einen nahtlosen Übergang zum Kopf der Terme. Kopf und Unterkörper dieser Mischwesen sind als Vögel gestaltet, während der Bauch und die Brust weibliche Formen zeigen. Nicht nur die Harpyien besitzen Brüste, sondern auch die Figur selbst. Obwohl es sich um den männlichen Teil des Paares handelt, besitzt die Terme vier Busen. Ihre runde Form wird von den Bäuchen der Harpyien aufgenommen und führt zu einer Anhäufung von runden Umrissen. Damit ist die Termenfigur nicht nur ein Mischwesen, sondern gleichzeitig auch ein Zwitterwesen. Im Begleittext betont Sambin die Jungfräulichkeit der Korinthia, die hier im Gegensatz zur zehnten und elften männlichen Terme (Abb. 24 und 26) durch die Brüste evoziert wird.<sup>902</sup> Die Verweiblichung der männlichen Terme, die Sambin im Begleittext zur zehnten korinthischen Terme fordert, löst er

<sup>901</sup> Claudie Barral hat dies bereits festgestellt und auf die Darstellung auf Münzen des Vitellius zurückgeführt. BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 18. Sambin kannte diese Darstellung vielleicht von Grafiken, wie zum Beispiel aus CARTARI, *Le imagini de gli dei delli antichi*, 1626, S. 330. Die Ausgabe von 1571 war bereits mit Holzschnitten illustriert. Linzeler identifizierte die beiden Figuren bei Cartari als Mars und Pax: LINZELER und ADHÉMAR, *Inventaire du fonds français : graveurs du seizième siècle*, 1967, S. 102.

<sup>902</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 52.

hier demnach ein. Davon ausgehend ist die These Gulczynskis, dass Sambin die Charakterisierungen der Säulenordnungen parodiert, neu zu bewerten.<sup>903</sup> Zumindest für diese Terme hat Sambin weibliche Attribute eingefügt, ohne jedoch das Gesicht des Mannes zu feminisieren. Meines Erachtens ist die gewählte Perspektive Gulczynskis auf die Parodie der Säulenordnungen im Zusammenhang der Geschlechter zu eng gefasst und zu tendenziös, zumal Sambin auch bei den anderen Ordnungen keine Rücksicht auf die Geschlechter der Säulen nimmt. Parodiert er vielleicht nicht eher seine eigenen, vorangehenden Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes*? Auch in diesem Beispiel der zwölften linken Terme könnte man die Brüste auch als Birnen oder etwas anderes identifizieren. Das Gesicht des Mannes der zwölften Terme ist der einzige nicht verwandelte anthropomorphe Teil. Es ist bärtig und betont die Männlichkeit der Terme. Die Figur trägt einen Früchtekranz als Ersatz für einen Abakus auf dem Kopf, wie dies für alle Paare dieser korinthischen Ordnung zutrifft. Weiter erinnern die Gesichtszüge stark an das Gesicht der sechsten männlichen Terme (Abb. 16). Der menschliche Körper der zwölften männlichen Terme ist bis auf den Kopf gänzlich verschwunden und stattdessen ist ein überladenes und behängtes Konstrukt entstanden. Im unteren Bereich scheint der tektonische Aufbau noch bewahrt zu sein: Hier tragen die Pfauen den Schaft. Auf diesem stehen Kentauren, die einen Schild stützen. Stabilität vermittelt einzig die Möglichkeit, dass hinter dem Schild die Figur bereits trägt und der dunkle Hintergrund der Kentauren eine statische Funktion übernimmt. Die figürliche Stütze erfährt also nicht nur eine Staffelung in die Höhe, sondern auch in die Tiefe. Die Schmückung der Terme mit verschiedenen Symbolen führt dazu, dass sie in der Breite zugenommen hat und so nicht mehr den korinthischen Proportionen entspricht. Dies, obgleich Sambin gerade die jungfräuliche Gestalt im Text betont.<sup>904</sup> Auch der Kontur ist durch die Anhäufung unruhiger geworden und stiftet keine Kompaktheit mehr. Eine Einheit wird nur durch die Nähe oder durch die Wiederholung von verschiedenen Elementen (Fruchtgirlanden) und Formen (Birnenformen am Oberkörper) erreicht, nicht aber durch einen tektonischen Bezug. Die figürliche Stütze trägt hauptsächlich sich selbst und die auf ihr lebenden Wesen und einzelnen Bestandteile, aber weniger das Gebälk auf ihrem Kopf.

Die weibliche Terme des zwölften Paares (Abb. 29) übernimmt den gleichen Aufbau wie ihr männliches Gegenstück. Im untersten Teil des Termenschaftes sind Skorpione auf einem geschuppten Hintergrund zu sehen. Auch hier wird der Schaft durch eine markante Linie bereits im untersten Viertel abgetrennt. Auf dieser Grenze stehen drei hintereinander gestaffelte Kühe in einem engen Raum. Im Gegensatz zur männlichen Terme sieht man hier, dass der Termenschaft auf der linken Seite weiter hinaufgezogen wurde. Dies führt zwar einerseits dazu, dass der Schaft und damit der Übergang zum menschlichen Teil der Terme bewahrt wird, aber andererseits nimmt dies den Kühen Platz zum Stehen, sodass hier dennoch eine prekäre Zone entsteht.

<sup>903</sup> Vgl. dazu auch die Erläuterungen in Kapitel 3.1.3.1 und GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 365 Anm. 84.

<sup>904</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 52. Die Entasis würde nach der Säulenlehre der dorischen oder ionischen Ordnung entsprechen.

Zwei Kühe saugen an den über ihnen herunterhängenden Brüsten, die wie ein Kranz über dem Schaft hängen. Die Tiere vermitteln auf diese Weise ähnlich zwischen oben und unten wie die Kentauren des männlichen Pendants. Im Gegensatz zur männlichen Figur ist der Körper der weiblichen Terme präsent, nicht nur wegen der Brüste, sondern auch, weil sie jeweils die äusserste Brust mit der Hand festhält. Ein Mantel rahmt die Figur im mittleren Bereich und verbindet die menschliche Gestalt mit dem Schaft. Der Kontur, der dadurch gebildet wird, ist dem der gegenüberliegenden Figur ähnlich. Über dem Brustkranz der rechten Figur sind drei Hirschköpfe angebracht, die das Thema der Natur und der Jagd aufnehmen.<sup>905</sup> Sambin hat 1554 die Göttin Diana in einer Radierung (Abb. 49) als figürliche Stütze dargestellt und ihr als Symbol unter anderem einen Hirschkopf vor den Bauch gebunden. Im Gegensatz zum Holzschnitt sind die Götter auf der Radierung durch typische Attribute deutlich zu erkennen. Diana trägt beispielsweise einen Bogen und Köcher sowie eine Mondsichel auf dem Kopf. Auch die Göttin Venus rechts von Diana ist mit ihren Symbolen klar zu identifizieren. Für die Holzschnitte im *Œuvre de la diversité des termes* gilt diese deutliche Kennzeichnung der Bedeutung der Figuren nicht. Auch die rechte zwölfte Terme im Buch weist noch andere Symbole auf. Zum Beispiel sind anstelle der eigentlichen Brüste der Frau zwei Masken zu sehen, zwischen denen noch eine einzige weibliche Brust erkennbar ist. Weiter trägt die Frau auf ihren Schultern zwei Echsen. Diese fassen mit ihren Vorderbeinen jeweils zwei Haarzöpfe, die bis auf die Brust reichen und dort zusammengeknüpft sind. Mit dem Zusammenknüpfen der Zöpfe nimmt Sambin ein Motiv der früheren Termen (zum Beispiel der weiblichen achten Terme (Abb. 21)) abgeändert wieder auf. Die weibliche zwölfte Terme fällt aus der Reihe der korinthischen Termen heraus, weil sie als einzige voll ausgebildete Arme besitzt. Sie hat damit nicht das gleiche Stadium der Zurücknahme der Menschlichkeit erreicht wie ihr männliches Gegenstück. Die Brüste, als Symbol der Fruchtbarkeit, sind an ihrem angestammten Platz nur noch fragmentarisch vorhanden, werden dafür potenziert in der Mitte der Terme wieder aufgenommen. Mit der Vielbusigkeit greift Sambin die Ikonografie der Diana von Ephesus auf. Damit sind Motive und Themen der Fruchtbarkeit, der Natur und der Nahrung präsent, die auf Fontainebleau verweisen, wo solche Themen oft künstlerisch umgesetzt wurden. So erinnert die Terme von Sambin an die Statue der Natura von Niccolò Tribolo (1528) (Abb. 196) in Fontainebleau, deren Schaft ebenfalls von säugenden Tieren bevölkert ist, welche die natürliche Überfülle der Erde symbolisieren.<sup>906</sup> Formal und ikonografisch vergleichbar ist auch die Darstellung der Kybele-Terme in der oben bereits genannten Zeichnung von Francesco Primaticcio (Abb. 193). Auch hier besitzt Kybele direkt über dem

<sup>905</sup> Die Hirsche sind ein Attribut der Diana und wurden in Fontainebleau oft dargestellt, zum Beispiel in der Lünette der *Porte Dorée* von Benvenuto Cellini. Dieses Portal wurde nie fertiggestellt, jedoch sind die Lünette, Zeichnungen und Modelle erhalten. Die Lünette befindet sich heute im Louvre. Vgl. dazu: COX-REARICK, *Chefs-d'œuvre de la renaissance*, 1995, S. 290–291; TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 259–261.

<sup>906</sup> COX-REARICK, *Chefs-d'œuvre de la renaissance*, 1995, S. 316–317; ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 83–84. Vgl. auch CARTARI, *Le imagini de gli dei delli antichi*, 1626, S. 109.

Hermenschaft eine Reihe von Busen, und auf ihren Armen trägt sie zwei kleine Affen.<sup>907</sup>

Wie ihr männliches Pendant ist die weibliche Terme selbst zum Objekt geworden, das Platz für weitere Bestandteile bietet, zum Beispiel für die Kühe. Neben dem gleichen Aufbau ist beiden figürlichen Stützen gemeinsam, dass die heterogene Zusammenstellung durch rahmende Elemente zusammengehalten wird. Bei der männlichen Figur wird ein äusserer Rahmen durch die Girlanden im unteren Bereich, durch die Menschenvögel im oberen Bereich und dazwischen durch den Umhang zusammengehalten. Dies schliesst die ganze Figurenstütze nach aussen hin ab und ergibt einen ausgefranzten Kontur. Bei der weiblichen Terme wird diese rahmende Funktion durch die Arme und den Mantel übernommen, die den Oberkörper mit dem Unterkörper verbinden. Das Resultat ist, dass bei beiden Figuren eine Entasis entsteht, welche die Mitte der Terme betont. Die Überladenheit der Figuren wirkt sich folglich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal aus.

Inhaltlich verbindet das zwölfte Paar die Themen der Abundanz, der Natur und der Weiblichkeit miteinander, die Sabin sowohl durch die Fülle der Gegenstände selbst als auch durch die Fruchtegirlanden und die Vielbusigkeit darstellt. Insbesondere in der weiblichen Terme verschmelzen die Ikonografien der Göttin Diana (Hirsch), der Göttin Kybele (Mutter und säugende Kühe)<sup>908</sup> und der Diana von Ephesus (Vielbusigkeit) miteinander. Rebecca Zorach hat diese ikonografischen Umdeutungen und Verbindungen zwischen der Natur, der Diana von Ephesus und der Kybele im künstlerischen Umfeld von Fontainebleau untersucht und die inhaltlichen Verbindungen zur Abundanz, zur Fruchtbarkeit und zum Exzess dargelegt.<sup>909</sup> Neben der zentralen Aufnahme der Diana-von-Ephesus-Ikonografie im zwölften Termenpaar und auch in den späteren Paaren fünfzehn (Abb. 34 und 35) und siebzehn (Abb. 38 und 39) von Hugues Sabin sieht Zorach bei diesen Termen vor allem den Gegensatz zwischen Natur und Kunst thematisiert, wobei die Figuren auf der Grenze zwischen diesen beiden Polen stünden.<sup>910</sup> Das Thema der Grenze und des Übergangs ist allgemein in den Termen vorhanden, da sie vor allem in der Antike als Verkörperung des Terminus auch als Grenzsteine eingesetzt wurden.<sup>911</sup> Besonders evident ist es in der männlichen Terme des zwölften Paares umgesetzt, weil die Kentauren als Übergangsgestalten gelten.<sup>912</sup> Abgesehen davon sieht Zorach den Übergang und die Grenzposition auch durch das Geschlecht der Termen verbildlicht.<sup>913</sup> Sie erkennt eine Entwicklung hin zu einer Feminisierung der Paare,

<sup>907</sup> Zur Bedeutung der Kybele im Umfeld von Fontainebleau und insbesondere die Verschmelzung mit der Natura siehe: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 97–103 (zur Zeichnung von Primaticcio S. 100).

<sup>908</sup> Zu Kybele als Göttin der Erde siehe: CARTARI, *Le imagini de gli dei delli antichi*, 1626, S. 193. Zur Ikonografie der Göttin Kybele in Frankreich: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 95–97.

<sup>909</sup> Ebd., S. 83–134.

<sup>910</sup> Ebd., S. 129–131.

<sup>911</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.2 in dieser Arbeit und RÜCKERT, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen*, 1998; PHILLIPS, *Terminus*, 2009; GUILLAUME, *Hic Terminus Haeret*, 1981.

<sup>912</sup> TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 240.

<sup>913</sup> ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 133.

ausgehend von einer männlichen Dorica bis hin zu einer weiblichen Korinthia. Dies entspräche ausserdem der Semantik der Säulenordnungen. Die Entwicklung führe bei den letzten Termenpaaren zu einer fliessenden Verwendung der Geschlechtsattribute:

*The more significant aspect of Sambin's gendering of his terms is that each pair consists of a male and a female version. In their pairings, the terms dramatize a kind of opposition between phallic control over land and what we might call »mammic« productivity. The productivity of wounded male bodies is rivaled by the productive female body whose superabundance grows limitlessly. It is important to note, however, that both male and female terms can be considered either masculine or feminine; gender is a floating attribute disconnected from genital sex.<sup>914</sup>*

Gegen diese von Zorach beschriebene Entwicklung einer Feminisierung der Termen bei Sambin ist einzuwenden, dass für die Paare der Tosca bis Ionica beide Geschlechter gleichwertig vertreten und auch durch Geschlechtsmerkmale erkennbar sind. Nur das neunte Paar (Abb. 22 und 23) fällt aus dieser Organisation heraus, wie im vorhergehenden Kapitel bereits beschrieben, das jedoch bei Zorach nicht erwähnt wird. Bei dem hier besprochenen zwölften Paar der Korinthia kann die Präsenz der Brüste als Feminisierung gedeutet werden. Allerdings ist diese Tendenz bei den zwei anderen Paaren der Korinthia nicht vorhanden. Vielmehr ist hier eine Zurücknahme der Körperlichkeit allgemein bemerkbar. Für die Paare der nächsten beiden Ordnungen ist die Verweiblichung jeweils an den von Zorach diskutierten Termen erkennbar. Dies sind neben der linken zwölften Terme die rechte fünfzehnte (Abb. 35) und die linke siebzehnte (Abb. 38). Bei all diesen Beispielen spielt die Ikonografie der Diana von Ephesus eine wichtige Rolle; sie nehmen daher auf die hier besprochene zwölfte rechte Terme Bezug. Bei ihrer Interpretation beachtet Zorach weder die anderen Termen der zwei letzten Ordnungen noch, dass das Wiederaufnehmen von Elementen zum Bestandteil des Erfindungsprozesses gehört, wie dies Sambin im Text schreibt.<sup>915</sup> Anzumerken ist auch, dass die These von Zorach zudem der Parodie-These von Gulczynski widerspricht, der ja gerade keine femininen Züge in der männlichen Terme erkennt.<sup>916</sup> Diese beiden gegensätzlichen Thesen illustrieren, wie gut sich die überladenen und symbolträchtigen Termen von Sambin in die unterschiedlichen Interpretationen einfügen. Es ist einerseits anzunehmen, dass es in Sambins Absicht lag, deutungs offene und mehrdeutige Termen zu präsentieren, andererseits entziehen sie sich dadurch auch einem eindeutig ikonografischen Sinn. Wie die beiden Positionen von Zorach und Gulczynski belegen, können einzelne Termen unterschiedlichen Bedeutungen folgen, jedoch decken diese Deutungen nicht alle Paare ab. Für die Untersuchung des Gesamtkonzeptes, das alle Termen umfasst, haben solche ikonografischen Einzelinterpretationen wenig Aussagekraft.

<sup>914</sup> Ebd., S. 132–133.

<sup>915</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 56 u. 68. Zu dem Erfindungsprozess siehe Kapitel 3.2 und zu den Verweisen im Text Kapitel 3.1.3.1.

<sup>916</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 365 Anm. 84.

Am Ende dieser korinthischen Ordnung stehen also überladene und hybride Termen, welche die Überfülle und Fruchtbarkeit sowohl durch verschiedene Motive und Symbole bildlich darstellen als auch durch die Anhäufung von Ornamenten und Motiven selbst inszenieren. Hier hat Sambin die Steigerung und Zunahme von Ornamenten so weit vorangetrieben, dass die Figuren selbst nicht mehr nur noch Gegenstände tragen, sondern sich selbst zurücknehmen, um weiteren Elementen Platz zu schaffen. Sie gehen mit diesen Lebewesen und Gegenständen eine Form der Symbiose ein. Die Termen transformieren sich folglich zu Chimären.

Zusammenfassend kann hier festgehalten werden, dass Sambin die einheitliche Auffassung der Paare der Korinthia (Abb. 24–29) auf motivischer und thematischer Ebene aufgibt. Jede Terme besitzt eigene Motive und Elemente, die sie von der Partnerterme unterscheidet. Trotzdem hat Sambin eine kompositionelle Einheit der Paare erhalten. So sind bei allen drei Paaren gewisse Strukturen des Aufbaues in der männlichen wie in der weiblichen Terme vorhanden und setzen die beiden Teile in Beziehung zueinander. Vorherrschend bei allen drei Paaren der Korinthia sind die floralen und tierischen Elemente. Alles verschmilzt miteinander und steht in einem fließenden Übergang.

Wie im Text von Sambin gefordert, werden die Termen nun angereichert mit Motiven, Symbolen und Ornamenten, sodass die eigentliche statische Struktur der Figurenstütze selbst in den Hintergrund rückt. Die Motive und thematischen Bezüge stehen nun im Vordergrund und lassen die eigentliche Aufgabe der Termen und ihr Verständnis als architektonisches Element zurücktreten. Dies wird auch durch die Kopien der Termen in den Scheiben aus dem Kloster Wettingen belegt, wo insbesondere der tektonische Aufbau der linken elften Terme (Abb. 26) von Sambin verändert wird, sodass der Aufbau für den Betrachter ersichtlich ist und die Figurenstützen als tragender Teil der Rahmenarchitektur wahrgenommen werden (Abb. 60). Die Termenpaare der korinthischen Ordnung im *Œuvre de la diversité des termes* werden dagegen selbst zum Träger von Bildern und Inhalten, während der Stützcharakter der Figur abnimmt. Dies kann man tatsächlich als Grenzüberschreitung sehen und folglich die Hybridisierung der Figuren in den Vordergrund stellen, da die Termen zwischen Kunst und Natur stehen und selbst einen Übergang darstellen, wie dies Zorach interpretiert hat.<sup>917</sup> Nicht zu bestreiten ist, dass Sambin hier motivisch Elemente aus der Kunst von Fontainebleau aufnimmt und dass die drei Paare sich sehr gut in diesen spezifischen sinnbildlichen Zusammenhang einpassen.

### 3.1.4.5 Die kompositen Termen

Die Paare dreizehn bis fünfzehn (Abb. 30–35) im *Œuvre de la diversité des termes* gehören der letzten der fünf Säulenordnungen an, der Komposita. Diese Ordnung ist erstmals bei Sebastiano Serlio fassbar, der darunter vor allem Variationen der

---

<sup>917</sup> ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 134.

ionischen und korinthischen Ordnung vereint.<sup>918</sup> Die Architrave gestaltet Sambin unterschiedlich, wobei alle über ein ausladendes Kranzgesims verfügen. Wie bei der Korinthia ist auch hier das Gebälk abwechselnd dargestellt, zweimal nach aussen zeigend und einmal nach innen.

Bereits das erste Paar dieser Ordnung (Abb. 30 und 31) fällt durch eine Ausnahme auf: Die weibliche Terme ist hier auf der linken Hälfte der Doppelseite dargestellt, während die männliche auf der rechten Hälfte abgebildet ist. Ob dies absichtlich von Sambin konzipiert wurde oder auf einen Fehler in der Druckwerkstatt zurückzuführen ist, kann nicht entschieden werden. Zumindest weist die Bogensignatur auf den Seiten nicht auf einen Fehler bei der Bindung des Buches hin.<sup>919</sup> Darüber hinaus ist der Phallus im Gegensatz zu den vorherigen Paaren der Korinthia (Abb. 28) sehr deutlich erkennbar, sodass nicht von einer Vermischung der Geschlechter ausgegangen werden kann, wie dies Zorach für das vorhergehende Paar (Abb. 28 und 29) interpretiert hat.<sup>920</sup> Beide Termen sind halb menschlich und besitzen gegenüber der Korinthia wieder eindeutig menschliche Züge. Auch thematisch ist die Einheit als Paar wieder eindeutiger zu erkennen, beispielsweise dank ähnlicher Elemente, wie der Früchtegirlanden, und des vergleichbaren Aufbaues. Verglichen mit den drei vorangehenden Termen wirkt das Paar fast nüchtern und schmucklos, hauptsächlich weil die Figuren sich nicht in einzelne Bestandteile auflösen. Es erinnert folglich eher an das achte Paar (Abb. 20 und 21) des *Œuvre de la diversité des termes*.

Beide Figuren besitzen einen Termenschaft, der mit Girlanden und Fruchtgehängen geschmückt ist. Bei der weiblichen Figur links ist der Löwenkopf in der Mitte, die Scham verdeckend, dargestellt. Bereits bei früheren Termen hat Sambin diese Stelle des Schaftes hervorgehoben und auch die Funktion von Masken als Girlandenhalter ist dem Betrachter bekannt. Bei der rechten männlichen Figur ist der Löwenkopf gegenüber dem weiblichen Pendant nach oben gerutscht, um einem Phallus Platz zu machen. Dieser wird durch einen Ring, den der Löwe im Maul hält, gerahmt. Das Ringmotiv wird im Schaft zweimal wiederholt: Unter dem Ring mit dem Phallus hält ein Puttogesicht und darunter ein Löwengesicht je einen Ring. Die übereinander gestaffelten Ringe werden absteigend immer kleiner und nehmen so die Schaftform auf.

Die beiden anthropomorphen Teile des Paares sind gegensätzlich gestaltet: Der weibliche Oberkörper ist nackt und in den Termenschaft hineingesteckt. Dagegen ist die männliche Brust bedeckt und der Phallus wölbt sich über den Schaft. Auf diese Weise sowie durch den Ring wird der Phallus hervorgehoben, was an die männliche Terme des vierten Paares (Abb. 12) erinnert. Ausserdem bedeckt die Frau ihren nackten Oberkörper mit den verschränkten Armen, während der Mann die Arme

<sup>918</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXI(v). Zur Entwicklung der Komposita siehe Kapitel 3.2.2.2 und PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 23 u. 52–54; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 272–274; GÜNTHER, *Die Lehre von den Säulenordnungen*, 1988, S. 92–93.

<sup>919</sup> Zum Aufbau des *Œuvre de la diversité des termes* siehe Kapitel 3.1.2 dieser Arbeit.

<sup>920</sup> ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 133.



hinter dem Körper versteckt. Ähnlich gekreuzte Arme finden sich auch in der männlichen Terme des fünften Paares (Abb. 14). Weiter hinterfängt ein Umhang die weibliche Figurenstütze, während beim Mann Früchtgirlanden von den Schultern hängen und bis zum Schaft hinunterreichen. Beide Figuren neigen den Kopf nach unten und einander zu, womit sie die Körperhaltung des gefesselten siebten Paares (Abb. 18 und 19) übernehmen. Die Gesichtstypen, der Mann mit den kurzen Haaren und dem kurzen Bart sowie die Frau mit der antikischen Frisur, hat Sambin zuvor beim siebten Paar und bei der Doppelterme des neunten Paares (Abb. 23) verwendet.

Gegenüber den drei vorhergehenden Paaren der Korinthia (Abb. 24–29) hat sich die Konstruktion der Figuren geändert. Neu konzentriert sich der Aufbau auf die Mittelachse, das heisst, die figürlichen Stützen sind weniger breit und die Elemente sind mit Ausnahme der Arme nicht kreuzförmig angeordnet. Die Verzierungen betonen die Mitte, wodurch die Termen gradliniger und stabiler aber auch ruhiger und unbewegt wirken. Einzig die Kopfhaltung stört an der tektonischen Auffassung der Figuren, wie dies bereits beim siebten Paar mit der gleichen Kopfhaltung der Fall war.

Bis zu diesem Paar hat Sambin bei jedem etwas Neues hinzugefügt, hier jedoch nimmt er hauptsächlich bestehende Elemente der vorhergehenden Paare auf und variiert sie. Dieses Mittel hat er zwar bereits vorher für die Gestaltung eingesetzt, hier aber verwendet er es als alleiniges Mittel, da keine auffallenden neuen Bestandteile und Motive hinzukommen. Wie Sambin im dazugehörigen Text erläutert, sind die Proportionen dieser Termen aus denen der vier vorangehenden Ordnungen zusammengesetzt.<sup>921</sup> Betrachtet man die Figuren, scheint Sambin mit den Proportionen weniger ein Grössenverhältnis als vielmehr die Komposition aus einzelnen Modulen gemeint zu haben, wie die oben herausgearbeiteten Bezüge und Wiederholungen deutlich machen. Damit besteht im dreizehnten Paar ein enger Zusammenhang zwischen Bild und Text, indem der Text ausformuliert, was im Bild vorgeführt wird. Die Charakterisierung der Komposita als eine Ordnung, die sich aus Elementen der vitruvianischen Säulenordnungen zusammensetzt, ist in der zeitgenössischen Architekturtheorie verankert.<sup>922</sup> Mit seinem Vorgehen der Wiederholung von Motiven und Gegenständen der früheren Paare, wie den überkreuzten Armen, dem Phallus oder den Girlanden etc., überträgt Sambin ein Merkmal der Komposita auf die Termen. Aus diesen Beobachtungen lässt sich die Annahme formulieren, dass Sambin für die Erfindung seiner Termen auf das Konstruktionsprinzip der Komposita zurückgreift. Auf diese Annahme wird in Kapitel 3.2 vertieft eingegangen.

Das nächste Paar der Komposita (Abb. 32 und 33) ist ebenfalls als Terme gestaltet und beide Teile bilden auch inhaltlich und formal eine Einheit. Die Schäfte der

---

<sup>921</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 56.

<sup>922</sup> Die Gestaltung und das genaue Aussehen der Komposita ist ein wichtiger Bestandteil in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 3.2.2.2 eingegangen. Siehe dazu: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 15–71.

beiden Figurenstützen sind ähnlich verziert und nehmen bekannte Elemente auf: Girlanden, Widderköpfe, Bukranien und anderes mehr. Die Termenfiguren werden von kleinen Satyrn belagert, was zum ersten Mal Bewegung und Interaktion in die Figurenstützen des *Œuvre de la diversité des termes* bringt. Hingegen hat Sambin Satyrn schon in der weiblichen elften Terme (Abb. 27) als Bestandteil verwendet.

Der menschliche Teil der figürlichen Stützen verschwindet fast ganz hinter den Wesen mit spitzen Ohren und Bocksfellen. Bei der männlichen Terme (Abb. 32) sind zwei Satyrn vollständig erkennbar, die vom Mann getragen werden oder die sich selbst an ihn hängen. Einer hängt sich vor den Körper der Terme, indem er seinen Kopf zwischen den linken Arm der Terme zwängt und sich an diesem festhält. Sein rechter Arm greift zwischen die Beine eines zweiten Satyrs. Der zweite steigt auf der linken Seite die Terme hoch und wird vom rechten Arm der Figur gehalten, sodass er sich weit nach aussen lehnen kann. Er zeigt mit seinem rechten Arm auf den Kopf der Terme, die sich aufgrund der Hörner selbst als Satyr entpuppt. Unterhalb des linken Satyrs sind dunkel schraffiert auf der Höhe des Schaftes zwei weitere Bocksfüsse sichtbar, die keinem Oberkörper zugeordnet werden können. Auf der rechten Seite der Figur gehören zwei weitere Füße vielleicht zum Fell eines Widders, dessen Kopf noch zu erkennen ist. Vom Körper der Terme sind also nur noch die Arme, die Schultern und der Kopf sichtbar. Die Figur dreht ihren Kopf mit einem entstellten Gesicht nach rechts, wobei vom Hinterkopf Federn nach links wehen. Sie trägt auf dem Haupt einen Lorbeerkranz mit einem Medaillon auf der Stirn. Das Gewimmel von Füßen und Armen im oberen Teil der Terme kontrastiert mit dem stabilen Termenschaft. Die kleinen Satyrn sind in Bewegung, es ist nicht ersichtlich, ob sie lieber fliehen möchten oder Halt bei der Terme suchen. Der Kopf der figürlichen Stütze mit den Federn vermittelt zu der Dynamik der emporsteigenden Satyrn eine horizontale Gegenbewegung. Erstmals im *Œuvre de la diversité des termes* ist die Figurenstütze nicht mehr symmetrisch aufgebaut. Bei den vorangehenden Termen hat Sambin auf einen harmonischen, spiegelbildlichen Aufbau geachtet, den er bis auf wenige Abweichungen, zum Beispiel beim sechsten Paar (Abb. 16 und 17), eingehalten hat. In der vierzehnten linken Terme dominieren im oberen Bereich aber Diagonalen, die durch die Satyrn motiviert sind. Weiter ergibt die Bewegung der kleinen Mischwesen einen sehr unruhigen Kontur. Zusätzlich sind die linke und rechte Seite der Termenfigur unterschiedlich gewichtet, was einen instabilen Ausdruck vermittelt.

Auch die weibliche Terme rechts (Abb. 33) ist mit dem Halten und Heben von Satyrn beschäftigt. Links unten versucht ein Satyr, sich an einem weiter oben befindlichen Artgenossen hochzuziehen. Er wird dabei von der Terme mit einem Arm unterstützt, sodass seine Füße bereits einige Zentimeter in der Luft sind. Mit seinem rechten Arm hält er sich an dem linken Fuss eines zweiten Satyrs fest und blickt in dessen Richtung. Der zweite wird von der Terme in ihrem linken Arm festgehalten. Seine Beine sind gespreizt und über den Bauch der Figur ausgestreckt. Der zweite Satyr zeigt mit seinem linken Arm an seine Schläfe und seinen rechten Arm streckt er nach oben, wo er in ein Tuch greift, das am Gebälk zu kleben scheint. Unter dem oberen Satyr ist rechts ein Widder oder das Fell eines Widders erkennbar,

der mit dem Kopf nach unten und den Vorderbeinen voran zu fallen droht. Zwischen dem Widder und dem Satyr kommt eine Früchtgirlande zum Vorschein, die im Schatten um die Figurenstütze gewickelt ist. Auch die männliche Terme links hat eine solche Früchtgirlande unter den Beinen der Satyrn um sich geschlungen. Die weibliche Terme blickt nach links unten, um dem emporkletternden Satyr zuzuschauen. Dadurch kommt ihr Kopf zwar noch unter das Ende des Gebälks zu liegen, aber er ist nicht mehr in der Achse des Termenschaftes. Hinterfangen wird die ganze Terme von einem Tuch, das auf der rechten Seite am Gebälk zu haften scheint und vom Satyr hinuntergezogen wird. Es wird unten auf der Höhe des Schaftes noch einmal sichtbar und fällt dort auf den fiktiven Boden. Wie ihr männliches Gegenstück ist auch diese weibliche Terme nicht mehr symmetrisch aufgebaut. Die diagonale Komposition dominiert hier noch stärker als bei der linken Figur. Eine Diagonale, ausgehend vom linken Satyr, verläuft von unten nach rechts oben, wo sie in der Hand des zweiten Satyrs, der in den Stoff greift, endet. Sie wird von einer weiteren Kompositionslinie gekreuzt, die der Körperneigung der Terme folgt und vom Widder aufgenommen wird. Durch diesen chiasmischen Aufbau entsteht einerseits eine Aufwärts- und andererseits eine Abwärtsbewegung. Weiter bilden sich an der linken Seite durch die Blickrichtung der Terme und an der rechten Seite durch das Herabziehen des Stoffes und das Fallen des Widders zwei nach unten gerichtete Kräftelinien. Diese Kompositionslinien, die mit einer Bewegung verbunden sind, unterlaufen die Stabilität und Festigkeit der Terme. Die Mittelachse, die das Gewicht des Gebälks aufnehmen und weiterleiten müsste, ist visuell nicht mehr sichtbar. Die Konsequenz ist, dass die Trageleistung der Figurenstütze für den Betrachter nicht mehr nachvollziehbar ist. Einen grossen Anteil daran hat insbesondere auch der Kopf der Terme selbst, der aus dem Lot nach links verschoben ist und mit der Neigung nach unten das Tragen visuell nicht mehr zeigt. Auf der rechten Seite lastet das Gebälk auf dem Tuch, das zusätzlich von einem Satyr hinuntergezogen wird. Bereits bei den früheren Termen hat Sambin Umhänge als visuelle Stabilisierung eingesetzt, unter anderem beim dritten Paar (Abb. 10 und 11) oder beim siebten (Abb. 18 und 19). Auch in seinen Radierungen nutzt er das Motiv des Kopftuches, um den Übergang vom Oberkörper zum Gebälk zu stärken, beispielsweise auf dem Blatt mit drei Termen aus der Kunstbibliothek Berlin (Abb. 43). In den Termen auf der Radierung bewirken die Kopftücher eine Rahmung des Kopfes (links bei Saturn und rechts bei Merkur) und eine visuelle Vergrößerung der Auflagefläche des Gebälks. Demgegenüber hat das Tuch bei der vierzehnten Terme gerade nicht eine festigende Wirkung. Es hängt in der Mitte unter dem Gebälk herunter und lässt einen Spalt frei. Das Tuch unterstützt hier folglich nicht den konstruktiven Aufbau, sondern stellt das tektonische Gerüst visuell infrage. Bei keiner anderen Terme ist dieser Grad an Instabilität auf eine solch bildhafte Weise umgesetzt. Wie bei ihrem männlichen Pendant steht die Instabilität und Asymmetrie im Gegensatz zum massiven Hermenschaft. Die Satyrn auf beiden Termen scheinen mit einem höhnischen Gelächter den festen Stand des Schaftes aus dem Gleichgewicht und die Terme zum Einsturz bringen zu wollen. Infolgedessen richten

die stützenden Figuren ihre Aufmerksamkeit ganz den Satyrn zu und nicht dem Tragen des Gebälks.

Wie beim ersten Termenpaar der Komposita (Abb. 30 und 31) sind auch im vierzehnten Paar die Motive und Symbole gegenüber den korinthischen Paaren reduziert. Die Satyrn als das zentrale Motiv hat Sambin in der elften linken Termenfigur (Abb. 26) verwendet und auch die Fruchtgirlanden sind bekannte Ornamente. Somit besteht das neue Element bei diesem Paar weniger in einem zusätzlichen Gegenstand als vielmehr in einer neuartigen Gestaltung und Anordnung. Das Ungleichgewicht, die Asymmetrie und die Bewegung sind das eigentliche Thema, das bei diesem Paar neu hinzugefügt wurde. Dies ist im Termenpaar sowohl durch die Komposition als auch inhaltlich durch die unruhigen Satyrn umgesetzt. Überdies sind zwei unterschiedliche Tragesituationen visualisiert. Erstens tragen die Figuren die Satyrn und zweitens stützen sie gleichzeitig das Gebälk, wobei das architektonische Stützen des lastenden Gebälks gerade nicht durch Gesten oder den Aufbau gezeigt wird. Im Gegenteil, es wird durch die asymmetrische Konstruktion und durch die Bewegung gestört.

Die Teile des letzten Paares der Komposita haben motivisch und inhaltlich wenig gemeinsam. Für den Betrachter ist nicht einmal klar, ob beides Termen sind, weil die linke (Abb. 34) einen Rock trägt, der vorne bis zum unteren Drittel und hinten bis zur Basis reicht. Unter dem Rock sind drei Putti versammelt, die zwischen Fruchtegirlanden hervorschauen und sich mit diesen bedecken. Sie bewegen ihre Beine und versuchen mit den Armen die Girlanden hochzuheben und auf die Seite zu schieben. Es scheint, als ob sie aus dem Inneren der Figur kämen und sich nun den Weg nach draussen suchen würden. Die Szenerie mit den drei Putti der fünfzehnten Terme wird oben mit dem Saum des Rockes abgeschlossen, der in feinen Falten den Mittelteil der Figur bedeckt. Als Abschluss des Rockes trägt die Figur einen grossen Fruchtekranz um ihren Bauch, den sie mit beiden Händen festhält. Der Fruchtekranz ist nach hinten geneigt und lässt den nackten Oberkörper daraus hervorgehen. Auch die Fruchtekranze sind dem Betrachter bereits bekannt: Das sechste Paar (Abb. 16 und 17) trägt einen Kranz über die Schultern, um nur ein Beispiel zu nennen. Die Figur der aktuellen Terme trägt eine Kopfhaube, deren Kopftuch bis auf die Schultern hinabfällt. Die auffallende Kopfhaube, die eine Art Doppelhennin ist, hat Sambin in der Radierung mit der Doppelterme (Abb. 48) ebenfalls verwendet. Dort trägt die linke Terme eine Haube mit noch stärker ausgebildeten seitlichen Hörnern. Die Kopfpartie der Figur im *Œuvre de la diversité des termes* erhält durch die Haube einen kompakten Umriss und vermittelt dem Betrachter Stabilität. Weiter ist das Geschlecht der Figur nicht einfach zu bestimmen. Die nackte Brust erinnert nach Barral eher an die männlichen Termen des siebten (Abb. 18) oder achten (Abb. 20) Paares als an eine Frau.<sup>923</sup> Dagegen seien, ebenfalls nach Barral, mit den zwei Fruchtekranzen und den drei Putti die Symbole der Fruchtbarkeit vorherrschend. Hierauf ist anzumerken, dass Sambin Fruchtekranze

<sup>923</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 20.

auch bei männlichen Termen verwendet. Zudem sind die Putti als Hinweis nicht ausreichend, um anzunehmen, dass Sambin in diesem Beispiel von der Struktur der männlichen und weiblichen Termen abweicht.

Die Figurenstütze ist geschlossen und kompakt dargestellt, was vor allem durch den einheitlichen Kontur, aber auch durch die sich wiederholende Komposition in Halbkreisen (Saum und Kranz) bewirkt wird. Festigkeit verleiht auch der Rock, der mit seinen geraden Falten an die Kanneluren der Ionica erinnert und damit auch auf die Ursprungsgeschichte bei Vitruv anspielt.<sup>924</sup> Demgegenüber bringt die unterste Zone mit den spielenden Putti Lebendigkeit und Bewegung ins Spiel. Verglichen mit dem vorangehenden Paar (Abb. 32 und 33) ist die fünfzehnte Terme hier genau umgekehrt aufgebaut. Der obere Teil ist statisch und kompakt dargestellt, insbesondere auch durch die grosse flache Auflagefläche des Kopfes. Die Kopphaube suggeriert hier zusätzliche Stabilität und evoziert die Form einer Säule durch die gerade herabhängenden Stoffbahnen. Im Gegensatz dazu ist der untere Bereich der Figurenstütze, dort wo sie sicher stehen sollte, um das Gewicht des Gebälks zu tragen, bewegt und unruhig. Mehr noch, für den Betrachter bilden die Putti den Kern des Schaftes und sollten folglich die Figur darüber stützen. Das Auflösen des Termenschaftes hat Sambin schon im elften Paar (Abb. 26 und 27) vorgemacht, dort wirken Tritonen und Satyrn als Ersatz.

Bei der rechten Terme (Abb. 35) ist gegenüber der linken der Termenschaft ausgebildet und erkennbar. Er ist in der Mitte mit einem Schlangemotiv geschmückt: Zwei sich kreuzende Schlangen schlängeln sich am Schaft empor und werden von Eidechsen begleitet, die ebenfalls den Kubus hochklettern. Das Schlangen- und Rankenmotiv ähnelt den Verzierungen auf den Schäften des vierten (Abb. 12 und 13) und sechsten (Abb. 16 und 17) Termenpaares. Die Echsen hat Sambin ganz zu Beginn des Buches in der ersten Terme (Abb. 4 und 5) als Motiv verwendet und bei der zwölften rechten Terme (Abb. 29) im Schulterbereich wieder aufgenommen. Trotz des festen Termenschaftes ist auch hier die Stabilität nur illusorisch, da die ganze Figur auf einer Schildkröte steht. Sambin hat bereits in der männlichen Terme des elften Paares (Abb. 26) eine Schildkröte verwendet, dort aber als Verzierung und Bestandteil der Figur selbst und nicht als tektonisches Element. Die Schildkröte, die den Fuss des Termenschaftes ersetzt, könnte als Attribut der Aphrodite Urania gedeutet werden, die mit einem Fuss auf einer Schildkröte dargestellt wird.<sup>925</sup> Das Tier dient bei der Aphrodite Urania vor allem als Fruchtbarkeitssymbol. Die Schildkröte ist ausserdem auch ein Symbol von Trägheit und von Erdverbundenheit und eher negativ konnotiert. Abgeschlossen wird der Schaft mit einem Blätterkranz, der an die Kapitelle des achten Paares (Abb. 20 und 21) erinnert. Auf diesem Kranz stehen vier kleine Kinder, die sich gegenseitig umarmen und um die Terme herumstehen. Sie haben um ihren Körper ein Tuch

<sup>924</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–171 (IV. 1, 7).

<sup>925</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 20. Sie bezieht sich auf die Emblemdarstellung in: ALCIAT, *Emblemes d'Alciat*, 1549, S. 243–244. Vgl. dazu auch LEY, Anne, Aphrodite, Symbole, in: CANCIK, Hubert; Helmuth SCHNEIDER und Manfred LANDEFESTER (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill 2009.

geschlungen, das den Saum vorne erhöht hat, sodass darunter ihre Beine sichtbar sind. Dieses Tuch ist auf die gleiche Weise gebildet wie der Rock der männlichen Terme auf der linken Seite. Die kleinen Kinder saugen an den vier Brüsten der Frau. Sowohl das Saugen wie auch die vielen Brüste waren bereits Motive der vorangehenden Terme. Die Vielbusigkeit hat in der sechsten weiblichen Terme (Abb. 17) einen Vorläufer. Dort ist der Fruchtekranz so angebracht, dass die einzelnen Früchte an Brüste erinnern. Die elfte Terme (Abb. 27) besitzt dann erstmals vier Busen und die darauffolgende Terme (Abb. 29) hat einen ganzen Kranz von Brüsten, an denen Kühe saugen. Dieses letzte Beispiel ist durch das Motiv des Säugens am nächsten. Es dürfte also in der aktuellen fünfzehnten Terme auch die Ikonografie der Diana von Ephesus miteingeflossen sein.<sup>926</sup> Das Band aus Brüsten der rechten fünfzehnten Figur ist weit ausladend und wird von ihr mit beiden Händen gehalten. Auf den Brüsten steht eine kleine Dorflandschaft mit einer Kirche sowie weiteren Gebäuden und im Hintergrund ist sogar ein Gewässer mit einem Schiff wahrzunehmen. Dieses Dorf ist nicht wie zuvor bei den Schildern des zehnten Paares (Abb. 24 und 25) als Bildteil eingefügt, sondern es liegt auf den Brüsten der Terme und ist nicht durch einen Rahmen abgetrennt. Wir haben also einen fließenden Übergang von den saugenden Kindern zum Dorf. Dieses Dorf interpretiert Barral als Attribut der Göttin Ops.<sup>927</sup> Sie bezieht sich hierbei auf die Beschreibung und Darstellung der antiken Göttin bei Vincenzo Cartari.<sup>928</sup> Überdies ist die Göttin Ops auch auf der im Zusammenhang der zwölften Terme genannten Zeichnung von Francesco Primaticcio (Abb. 193) abgebildet. Dort und bei Cartari (Abb. 200) ist die Göttin mit einer Burg als Kopfschmuck dargestellt, die als Schutz zu interpretieren ist. Die Göttin selbst deutet Cartari als Göttin der Fruchtbarkeit und Mutter der Götter. Zusammen mit den anderen Attributen der Terme, insbesondere den saugenden Kindern, fügt sich dies zu einem Bild der Fruchtbarkeit und der Mutter Erde zusammen.<sup>929</sup> Allerdings kann sich Barral die Verschiebung dieses Attributs – der Burg auf dem Kopf zu einem Dorf auf der Brust – nicht erklären. Wie bereits bei den vorhergehenden Paaren versucht Barral, die verschiedenen Symbole einer Ikonografie zuzuweisen. Dieses Beispiel zeigt jedoch, dass Sambin verschiedene Attribute und Symbole unterschiedlicher Bedeutungen nicht nur kombiniert, sondern sie auch so stark verändert, dass sie nicht mehr eindeutig zuzuweisen sind. Anders ist Sambin in den früheren Radierungen vorgegangen. In diesen hat er mythologische Götter als Figurenstützen (Abb. 43) eingesetzt, die dank der typischen Attribute erkennbar sind, zum Beispiel in der Grafik mit Diana und Venus (Abb. 49). Daraus kann geschlossen werden, dass die Symbole und Gegenstände im *Œuvre de la diversité des termes* weniger als Attribut für eine bestimmte Ikonografie eingesetzt werden, sondern vielmehr losgelöst davon mit einer eigenen, neu generierten Bedeutung verwendet werden, die jedoch so

<sup>926</sup> Vgl. hierzu: BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 20; ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 129.

<sup>927</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 20.

<sup>928</sup> CARTARI, *Le imagini de gli dei delli antichi*, 1626, S. 188.

<sup>929</sup> Vgl. zur Vermischung der Ikonografie der Ops und der Diana von Ephesus ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 120–134.

spezialisiert und chiffriert ist, dass von Sambin eine Auflösung durch den Betrachter wohl kaum beabsichtigt war.<sup>930</sup> Die Dorflandschaft wird auf der Höhe der Schultern auf beiden Seiten mit zwei Vögeln begrenzt, die auf den Händen der Termenfigur stehen. Die Frau trägt einen Turban, der wie ein Kissen auf ihrem Kopf den Übergang zum Gebälk vermittelt. Turbane, die das Kapitell ersetzen, sind bei Termen der Renaissance ein beliebtes Motiv. So hat bereits Agostino Veneziano die Baumstumpfterme (Abb. 125) mit einem Turban geschmückt und Vredeman de Vries zeigt in der sechsten Tafel (Abb. 161) verschiedene Varianten der Kopfbedeckung.

Trotz der unterschiedlichen Motive und Gegenstände weisen die beiden Termen des fünfzehnten Paares (Abb. 34 und 35) einen ähnlichen Aufbau und ein vergleichbares Gestaltungskonzept auf. Der Oberkörper der weiblichen rechten Terme kontrastiert ebenfalls zum Unterkörper wie bei der männlichen. Jedoch ist dieser Kontrast anders gebildet, da der Oberkörper der Frau nicht die Geschlossenheit des Mannes besitzt. Die rechte Terme wird auf der Höhe der Schultern breiter und der Umriss verliert seine zusammenhaltende Funktion. Wie bei der linken Terme gibt es auch in der rechten einen prekären statischen Punkt. Die saugenden Kinder verschleiern hier den Kern der Terme. Sie stehen auf dem Schaft, tragen aber den Oberkörper nicht. Visuell nicht mehr nachvollziehbar wird der stützende Aufbau jedoch zuunterst: Dort steht die Terme nämlich auf dem Panzer einer Schildkröte. Diese trägt als schwächstes Glied in der tektonischen Anordnung die ganze Figur. Das Gewicht des Gebälks, das auf der Terme lastet, scheint dabei nur ein Zusatz zu sein. Die Betonung der Last, welche die Schildkröte trägt, wird durch das Dorf und die saugenden Kinder gezeigt. Dies führt dazu, dass dem Betrachter das tragende Gewicht bildlich zum Ausdruck gebracht wird. Der unsichere Aufbau der Terme auf einer Schildkröte wird dadurch noch augenfälliger.

Bei beiden Termen des fünfzehnten Paares wird das Tragen motivisch in die Termenfigur übertragen. Die linke Figur trägt einen Kranz, die rechte Figur trägt eine Häuserlandschaft und wird ausserdem selbst von einer Schildkröte getragen. Verglichen mit den vorangegangenen Termen wird die Auflösung des Gefüges in diesem Paar vorangetrieben.

Die Beschreibung der drei Paare der Komposita verdeutlicht, dass Sambin bei diesen Termen vorwiegend Elemente, Gegenstände und Themen wiederholt, die er bereits in den vorangehenden Paaren verwendet. Allerdings ordnet er diese neu an, kombiniert sie anders und verändert sie. Auf diese Weise schafft er noch nie da gewesene Termen. Oben im Kapitel 3.1.3 zur Textanalyse wurde festgestellt, dass Sambin diesen Prozess beschreibt. Gleichwohl wird erst durch den bildlichen Vergleich und die Aufzählung der wiederkehrenden und ähnlichen Elemente und

---

<sup>930</sup> Die Verschlüsselung von Bedeutung als Überbietung hat Tauber als kennzeichnend für die manieristische Kunst am Hof Franz 1. gedeutet: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 52–66 und für die Galerie Franz 1. S. 195–247. Vgl. dazu auch ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 45–47.

Symbole deutlich, was er damit gemeint hat. Er entwickelt durch dieses Mittel Verbindungen zwischen den einzelnen Termen und führt dem Betrachter bildlich die Anpassung und Aneignung der Formen vor. Dieses Vorgehen und die Beziehung zum Erfindungsprozess werden in Kapitel 3.2 analysiert.

Im Gegensatz zu den Paaren der Korinthia (Abb. 24–29) hat Sambin hier die Symbiose mit Gegenständen sowie auch die Anhäufung von Ornamenten im ersten Paar der Komposita (Abb. 30 und 31) zurückgenommen und steigert sich dann wieder bis zur weiblichen fünfzehnten Terme (Abb. 35). Folglich ist der Aufbau der Termen in den ersten zwei kompositen Paaren gut erkennbar. Hingegen wird ab dem vierzehnten Paar die tektonische Struktur verschleiert. Das heisst, die Satyrn, die Putti, die Fruchtgirlanden, aber auch die Kleidung verdecken die Konstruktionsweise der Figuren. Beim letzten Paar führt dies dazu, dass die Figuren tragen und dies motivisch inszenieren, jedoch stützen die Figuren nicht in ihrer Funktion als Säulenersatz. Die Folge ist, dass das Tragen von Dingen mit den brüchigen tektonischen Stützen kontrastiert. Die Termen tragen zwar, aber weniger ihrer architektonischen Funktion entsprechend das Gebälk, als mehr ihre eigenen Bestandteile.

Obwohl Sambin mit dem ersten Paar der Komposita die Ornamente abbaut, ist bei der letzten Terme die Überfülle wieder thematisiert. Die Termen vollziehen somit die Entwicklung nach, die bei den ersten vier Kategorien erkennbar ist. Die Figuren dieser kompositen Ordnung werden wieder zu Bildträgern. Desgleichen zerfällt die einheitliche Komposition des Termenpaares mit dem fünfzehnten Paar in einzelne Bestandteile. Einerseits besitzt jeder Teil des Paares ein eigenes Thema, andererseits werden die Bestandteile jeder Figur übereinander gestaffelt und nebeneinander angeordnet, ohne dabei die Tiefenausbreitung oder das Lastenverhältnis zu definieren.

### 3.1.4.6 Die Termen der »Ordre composé«

Wie bei der Untersuchung der Struktur in Kapitel 3.1.2 bemerkt wurde, gehören die drei letzten Paare keiner serlianischen Säulenordnung an. Sambin schreibt im Begleittext zum sechzehnten Paar, dass er hier seine eigenen Erfindungen präsentiert.<sup>931</sup> Die Abgrenzung dieser drei letzten Paare zu den vorangegangenen wurde im Zusammenhang der Antikenrezeption in Kapitel 3.1.3.2 angesprochen. Dort wurde ebenfalls kurz das Erfindungskonzept Sambins erwähnt, das er folgendermassen beschreibt: « Ce sont trois sortes de Termes, composez sur les cinq premiers ordres de l'antique. »<sup>932</sup> Diesen Erfindungsprozess genauer zu bestimmen und in den Kontext der Architekturtheorie zu stellen, wird Aufgabe des nächsten Kapitels sein. Hier werden als Grundlage für die Interpretation die Termen beschrieben und insbesondere darauf geachtet, welche Elemente Sambin aus den vorherigen Termen übernommen hat und wie er diese neu zusammensetzt. Ein

<sup>931</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 68.

<sup>932</sup> Ebd.



ähnliches Vorgehen der Erfindung hat Sambin bereits für die kompositen Termpaare gewählt, bei denen er ebenfalls hervorhebt, dass sie aus Bestandteilen der vorangehenden Paare zusammengesetzt seien. Hier soll mittels einer genauen Beschreibung der Holzschnitte überprüft werden, wie dieses Vorgehen der Erfindung in den Termen selbst umgesetzt wurde.

Sambin gibt der Gruppe dieser drei letzten Paare (Abb. 36–41) keinen Namen, sondern er begreift sie eher als zusätzliche Variationen. Ausserdem ist aus dem Text nicht ersichtlich, ob er die drei Paare als Einheit versteht. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 3.2.1 zurückzukommen sein. In Anbetracht der bisherigen Organisationsstruktur nach den Säulenordnungen werden die folgenden drei Termpaare gemeinsam untersucht und, um die Orientierung zu vereinfachen, unter der Kategorie »composé« zusammengefasst.

Sambin bricht in diesen drei Paaren mit seinem Darstellungsschema der Gebälke. Die Architrave zeigen weder alle nach aussen, wie dies für die ersten acht Paare der Fall war, noch wechseln sie ab, wie dies für die Paare der Korinthia und Komposita gilt. Im Gegenteil, das sechzehnte Paar (Abb. 36 und 37) hat beide Gebälke nach links ausgerichtet, bei den beiden folgenden Paaren (Abb. 38 und 39) sind die Gebälke nach innen zur Buchmitte abgeschlossen dargestellt. Alle Gebälke sind reich mit floralen Mustern, aber auch mit Puttköpfen, Löwenköpfen und Bukranien geschmückt. Wie bei der Komposita besitzen alle ein weit ausladendes Kranzgesims.

Das sechzehnte Paar (Abb. 36 und 37) wird von Satyrn dominiert und führt so die Reihe der Termpaare elf und vierzehn weiter. Im Gegensatz zum vierzehnten Paar (Abb. 32 und 33) hat Sambin hier aber die Hermenform aufgegeben und setzt als Tragefiguren ganzfigürliche Satyrn ein. Sie stehen kaum erkennbar mit beiden Bocksbeinen auf einer Basis, während kleine Satyrn an ihnen hochklettern. Die männliche und die weibliche Terme bilden dank der gleichen Symbole und Inhalte ein Paar und korrespondieren miteinander. Die Verbindung zum vierzehnten Paar ist durch die getragenen Satyrn offensichtlich. Allerdings kommt beim sechzehnten Paar ein neues Element hinzu, nämlich die Weintrauben als Symbol des Gottes Dionysos.<sup>933</sup> Die Satyrn treten im Gefolge des Weingottes auf, sodass hier das Dionysische ikonografisch vorherrschend ist. Gegenüber dem vierzehnten Paar ist das aktuelle motivisch als auch inhaltlich geschlossener und einheitlicher formuliert.

So harmonisch die beiden sechzehnten Termen inhaltlich gestaltet sind, umso unterschiedlicher sind sie im Aufbau. Dieser ist gegensätzlich gebildet: Die männliche Terme (Abb. 36) trägt zwei Satyrn auf ihren Armen. Mit dem linken Arm greift sie zwischen die Beine des rechten Satyrn und hält ihn fest, während sie mit dem rechten Arm den zweiten Satyr um die Hüfte fasst. Die zwei kleinen, getragenen Satyrn überkreuzen je zwei Arme und strecken diese zum Kopf der Terme, um dort die Weintrauben zu pflücken. Die Trauben wiederum bilden das Kapitell, das damit stark

---

<sup>933</sup> Forssman deutet davon ausgehend die Termen der letzten Gruppe als dionysische Exzesse: FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 144–145.

an die oft benutzten Fruchtekranzkapitelle erinnert. Diese chiasmatische Komposition im Oberkörper ergibt einen symmetrisch ausgewogenen Aufbau mit sich kreuzenden Zickzacklinien. Die durch die Arme evozierte Kreuzform entspricht dem geknüpften Fell der männlichen Herkulesterme des vierten Paares (Abb. 12) oder dem auf der Brust gekreuzten Bart der männlichen elften Terme (Abb. 26). Die Arme der Satyrn rahmen das Gesicht und nehmen die Konzeption der neunten linken Terme (Abb. 22) auf, wo zwei Putti den Kopf rahmen. Die Anordnung ähnelt aber auch den zwei Harpyien, die auf den Schultern der zwölften weiblichen Terme (Abb. 29) sitzen. Am Unterkörper der aktuellen Terme versucht ein Geissbock hochzuklettern. Er hat bereits die Vorderbeine angehoben und verdeckt mit seinem Körper die Beine des Satyrs. Damit wird aber die ausgewogene Gestaltung des Oberkörpers zugunsten einer diagonalen Komposition aufgegeben. Mit seiner Aufwärtsbewegung leitet der Bock den Blick des Betrachters nach oben zu den beiden kleinen Satyrn.

Bei der weiblichen Terme (Abb. 37) ist die Komposition umgekehrt. Hier stehen zwei kleine Satyrn auf der Basis und wenden sich einander zu. Mit den Händen greifen sie nach oben in den Fruchtekranz mit Weintrauben. Diese Anordnung zeichnet eine V-Form nach, die wegen des Hinterlaufs der Satyrn unterbrochen wird. Die Komposition ruft die weibliche elfte Terme in Erinnerung (Abb. 27), bei der zwei Satyrn mit dem Rücken zueinander stehen und ihren Kopf in eine Fruchtegirlande stecken. Weiter trägt die Figur auf der Höhe der Hüfte einen grossen Kranz. Auch dieses Motiv hat Sambin zuvor eingesetzt, und zwar in der männlichen fünfzehnten Terme (Abb. 34). Auf dem Fruchtekranz der aktuellen Terme steht ein weiterer Satyr, der sich, die Vorderansicht dem Betrachter zugewendet, nach oben hangelt und versucht, eine Weintraube aus dem Haarschmuck der Terme zu ergattern. Mit seiner rechten Hand greift er unter der mittig angebrachten Maske zur Brust der Terme. Der Ort zwischen den beiden Brüsten war auch bei den Vorgängerfiguren oft mit einer Maske oder Ähnlichem besetzt, so beispielsweise bei der zehnten (Abb. 25) oder elften (Abb. 27) Terme. Im Oberkörper führt folglich der obere Satyr die symmetrische Komposition der beiden unteren Satyrn in eine Diagonale über.

Die beiden Termen sind also punktsymmetrisch aufgebaut und weiten das chiasmatische Muster innerhalb der Figur auf beide Termen aus. Dadurch verbinden sie sich miteinander nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Sambin übernimmt hier nicht nur die Satyrn des vierzehnten Paares (Abb. 32 und 33), sondern auch ihre asymmetrische Komposition und das Motiv der Bewegung. Im Gegensatz zu diesem wirken die beiden Termen des sechzehnten Paares kompakter und statisch fester, weil die Termenfiguren weniger breit sind und der Umriss geschlossener ist.

Inhaltlich umgesetzt ist auch bei diesem Paar das Tragen, wie dies bereits für die Paare der Komposita beobachtet wurde: Die Termen tragen andere Lebewesen und Gegenstände. Da die ganze Figur des grossen Satyrs bei beiden Termen sichtbar ist und der Körper zusätzlich von einem Fell oder Mantel hinterfangen wird, vermittelt die figürliche Stütze eine gewisse Stabilität und zeigt, dass sie das Gewicht des Gebälks durch ihren Körper in die Basis überleitet.

Bei der Beschreibung des fünften (Abb. 14 und 15) und sechsten (Abb. 16 und 17) Termenpaares wurde bereits diskutiert, in welcher Weise das *Œuvre de la diversité des termes* als Vorlage für dreidimensionale Termen gedient haben könnte. In diesem Zusammenhang wurde auch festgehalten, dass die späteren Termen im Buch an Komplexität zunehmen und eine Übertragung in einen anderen Rohstoff wie Stein oder auch Holz kaum vorstellbar sei. Eine Radierung, die das Fest zur Kanonisation von Ignatius von Loyola in Pont-à-Mousson in Lothringen zeigt, dokumentiert, in welcher Weise die späteren Termen im Buch von Sambin rezipiert wurden. Es handelt sich hierbei um eine Grafik (Abb. 59) von 1623 von Jean Appier Hanzelet, die der Beschreibung des Festes von Louis Wapy beigelegt ist.<sup>934</sup> Die betreffende Illustration zeigt den Innenhof des Jesuitenkollegiums, der zum Fest reich geschmückt wurde. Die zweistöckige Fassade war im Erdgeschoss mit gekoppelten Säulen verziert und im zweiten Geschoss standen auf diesen Säulen figürliche Stützen. Ein Detail unterhalb der Gesamtansicht belegt, dass unter den Figurenstützen auch Kopien der Termen des *Œuvre de la diversité des termes* zu finden waren. In der Detailansicht ist über den gekoppelten Säulen die linke Terme des sechzehnten Paares abgebildet. Die Terme ist auf der Radierung bei Wapy gespiegelt abgedruckt, übernimmt die Vorlage von Sambin aber getreu. Von dieser Festausschmückung ist heute leider nichts mehr erhalten, jedoch bezeugt die Beschreibung von Wapy, dass es sich um gemalte Figurenstützen gehandelt hat.<sup>935</sup> Die Gesamtansicht des Innenhofes zeigt weitere Figurenstützen im Obergeschoss. Leider sind diese so klein, dass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, welche weiteren Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* übernommen wurden. Aus der Radierung und dem Text kann geschlossen werden, dass es sich bei der Festdekoration um eine illusionistische Architektur gehandelt hat, in welche die Termen als tragender Säulenersatz eingefügt waren. Die Figurenstützen täuschen demnach das Tragen des Gebälks nur vor, wodurch auch die komplizierteren Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* für die Dekoration gewählt werden konnten. Die Verwendung von Figurenstützen innerhalb einer illusionistischen Architektur war weitverbreitet, wie das bekannteste Beispiel, die Sockelzonen der Stenzen im Vatikan, belegt. Überdies dokumentiert das Beispiel, dass Figurenstützen für die ephemere Architektur von Festeinzügen eingesetzt wurden. Aus den archivalischen Quellen in Dijon ist bekannt, dass Sambin bei mehreren Festeinzügen mitgearbeitet oder die Leitung übernommen hat. Leider sind von diesen Herrschereinzügen keine Artefakte oder Aufzeichnungen erhalten. Anhand von Quellen kann Sambin mit vier Herrschereinzügen in Verbindung gebracht werden. 1548 hat Sambin unter der Leitung seines Schwiegervaters Jean

<sup>934</sup> WAPY, *Les honneurs et applaudissements rendus par le college de la Compagnie de Jesus, universite & bourgeoisie du Pont à Mousson en Lorraine l'an 1623.*, 1623. Zum Fest und der weiteren Ausschmückung des Innenhofes siehe: GRANDE, *De Frontainebleau vers la Lorraine*, 2014, S. 209–212; CHONÉ, *La perspective édifiante dans les fêtes jésuites de Pont-à-Mousson (1623)*, 1993.

<sup>935</sup> « Voicy vne representation de tout l'ouurage, reduicte au petit pied, mais qui pour sa petitesse, ne vous scauroit mettre deuant les yeux , ny les enrichissements de l'architecture, ny la fuite des Emblemes, ny la beauté des termes, ny l'artifice des tableaux. Les termes estoient tous en huile, beaux à perfection; au reste si grotesques, & avec telle variété de caprices, qu'il n'y auoit aucune ressemblance de l'un à l'autre. » WAPY, *Les honneurs et applaudissements rendus par le college de la Compagnie de Jesus, universite & bourgeoisie du Pont à Mousson en Lorraine l'an 1623.*, 1623, S. 30.

Boudrillet beim Einzug von Henri II. mitgearbeitet und 1564 leitete Sambin den Einzug des Königs Charles IX.<sup>936</sup> Darüber hinaus war er auch bei den Arbeiten des Einzugs für den Gouverneur Claude de Guise Duc d'Aumale beteiligt und 1574 übernahm er für den Einzug des Gouverneurs Charles de Guise Duc de Mayenne die Leitung.<sup>937</sup> Catherine Chédeau hat für die Einzüge des 16. Jahrhunderts die Quellen ausgewertet und den Ablauf, die Bauten und das Programm rekonstruiert, sofern dies die Aussagen zuließen. Für den Einzug des Duc de Mayenne sind in den Rechnungen zwei Termen aufgelistet.<sup>938</sup> Da Sambin die Arbeiten leitete, kann angenommen werden, dass auch er für den Entwurf der Termen verantwortlich war. Allerdings ist weder eine Zeichnung noch die Ikonografie der Figurenstützen überliefert.<sup>939</sup> Das heisst, es kann nur darüber spekuliert werden, ob die eine oder andere figürliche Stütze, die Sambin bei Einzügen verwendet hat, in das *Œuvre de la diversité des termes* aufgenommen wurde. Ungeachtet dieser Unsicherheiten ist festzuhalten, dass Figurenstützen oft bei Einzügen als Element verwendet wurden. Davon zeugen auch die gedruckten Protokolle über die königlichen Einzüge, zum Beispiel vom Einzug Henris II. 1548 in Paris. Der Eingang in die Stadt wurde zu diesem Fest mit einem Bogen markiert, der mit männlichen Figurenstützen geschmückt war, wie die Abbildung von Jean Goujon im Buch über den Festakt dokumentiert.<sup>940</sup> Sambin hat als Leiter von Festeinzügen solche Literatur gekannt. Unter anderem ist ein Buch über den Einzug des Prinzen Philipp II. von Spanien in Antwerpen aus der Bibliothek Sambins erhalten. Er hat das Exemplar, das sich heute in der Bibliothek Méjanes in Aix-en-Provence befindet, auf dem Frontispiz signiert.<sup>941</sup>

Beim siebzehnten Paar (Abb. 38 und 39) sind die männliche und die weibliche Figurenstütze unterschiedlich gestaltet, sodass sie motivisch, aber auch kompositionell nicht als Einheit wirken. Hingegen haben beide gemeinsam, dass sie von Kindern belagert werden und als Termen gestaltet sind.

Die linke Terme (Abb. 38) wird neben den Kindern auch von Tieren in Beschlag genommen. Die tierischen und menschlichen Bewohner verdecken den Kern der

<sup>936</sup> CHÉDEAU, *Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon*, 1999–2000.

<sup>937</sup> CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012.

<sup>938</sup> Ebd., S. 271.

<sup>939</sup> Im Musée des Arts Décoratifs in Lyon ist eine Folge von dreizehn Zeichnungen mit Figurenstützen erhalten. Die Inschrift auf der ersten Zeichnung bezeichnet Hugues Sambin als Urheber und nennt das Datum 1595. Die Inschrift ist allerdings später angebracht worden: BARRAL, *Hugues Sambin dessinateur*, 1989, S. 76. Aufgrund der Quellenlage können diese sowie andere Sambin zugeschriebene Zeichnungen nicht mit einem bestimmten Herrschereinzug in Verbindung gebracht werden. Die Figurenstützen auf den Zeichnungen haben inhaltlich und formal sehr wenig mit den Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* gemeinsam.

<sup>940</sup> MARTIN, *C'est l'ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entrée que [...] Henry deuxiesme de ce nom*, 1549, Fol. 4r.

<sup>941</sup> SCHRIJVER, *La très admirable, très magnifique & triumpante entrée de très hault et très puissant Prince Philipes*, 1550. Das Exemplar von Sambin besitzt die Signatur 70. Rés. Q. 181 der Bibliothek Méjanes in Aix-en-Provence.

Figurenstütze fast vollständig. Dies fängt bereits bei der Basis an: Hier tummeln sich Kinder, Widder, Füchse und anderes mehr. Sie alle saugen an den Brüsten, die wie ein Gürtel um den Fuss des Termenschafts gelegt sind. Ein Kind hängt sich sogar mit einem Bein an einem Tuch ein, das um den Schaft gewickelt ist, um sich einer Zitze von oben herab zu nähern. Diese Szenerie nimmt so viel Platz ein, dass die Basis gegenüber den anderen Termen im *Œuvre de la diversité des termes* breiter ist. Sie überschreitet sogar die Breite des Gebälks. Vielbusige Figuren und saugende Kinder und Tiere hat Sambin mehrmals dargestellt, so zum Beispiel in der zwölften (Abb. 29) und fünfzehnten (Abb. 35) Terme. Neu ist allerdings die Mischung aus saugenden Menschen und Tieren. Das herabhängende Kind ruft eine Abwärtsbewegung hervor, die Sambin bisher nur ein weiteres Mal in der vierzehnten Terme (Abb. 32 und 33) mittels eines Widders inszeniert hat. Der Termenschaft der linken siebzehnten Terme wird oben mit einem Kranz aus Blättern abgeschlossen. Dies ist ebenfalls ein Element, das der Betrachter bereits kennt. Auf diesem Kranz steht vielleicht eine Kuh, die von einer nackten Figur gemolken wird. Die Szene erinnert an die Kühe der zwölften Terme (Abb. 29), wo jene an Brüsten saugen. Die Kuh und die Figur bilden die Mitte der aktuellen Terme. Sie werden von einem Vorhang oder dem Mantel der Terme gerahmt. Auch diese Inszenierung eines Elementes unter einem Vorhang kennt der Betrachter von der fünfzehnten Terme (Abb. 34), wo sich Putti unter einem Mantel verstecken. Ebenfalls übernommen hat Sambin auch den Früchtekranz, den die Terme um die Taille legt. Auf diesem Kranz stehen oder sitzen zwei grosse Putti und zwischen ihnen eine Ente. Die beiden Kinder werden von hinten von der Figur gehalten und verdecken so deren Oberkörper. Die beiden Kindergesichter rahmen links und rechts das Gesicht der Figur und wiederholen die Komposition der neunten linken Terme (Abb. 22), nur dass hier die Grössenverhältnisse anders sind: Die Kinder sind um einiges grösser. Als Kopfpolster trägt die Figur die oft verwendeten Früchtekränze. Die Zusammensetzung der Terme lässt sich durch die zwei Kränze in drei Module unterteilen. Diese sind nicht miteinander verbunden, sondern übereinandergestapelt. Der Kern der Termenfigur ist fast vollständig hinter den Lebewesen versteckt, wodurch sie nicht als stützende Einheit erscheint. In dieser Hinsicht ist sie ähnlich aufgebaut wie das zwölfte (Abb. 28 und 29) oder fünfzehnte Paar (Abb. 34 und 35). Durch die breite Basis ist die Standhaftigkeit der Terme bildlich umgesetzt, der Kontur hingegen entspricht nicht dem einer Säule. Die vielen Kurvenlinien des Umrisses stören die Kompaktheit der Figur.

Der Termenschaft der weiblichen Terme des siebzehnten Paares (Abb. 39) lastet auf einer Schildkröte. Bereits zwei Paare zuvor brachte das gleiche Tier die rechte fünfzehnte Figurenstütze (Abb. 35) ins Schwanken. Bei der aktuellen Terme kontrastiert die Schildkröte zu der mit Lebewesen verstärkten Basis ihres linken Pendants. Der Schaft ist mit Schuppen und drei Bukranien geschmückt. Sowohl die Tierköpfe als auch die Schuppen sind dem Betrachter aus früheren Termen bekannt. Auf dem mittleren Bukranion balanciert ein Putto, der die Arme ausbreitet und zum Stabilisieren links und rechts die Hände der Terme hält. Der Mantel der Terme fällt hinter dem Putto in gerade Falten und bildet eine Art Vorhang. Der Putto erinnert

an die drei tanzenden Putti der fünfzehnten männlichen Terme (Abb. 34). Über dem Putto schaukeln zwei weitere Putti in zwei grossen Schüsselfalten. Die Stoffbahnen nehmen ihren Ausgang von einer Maske, die zwischen den beiden Brüsten liegt – wiederum ein Motiv, das Sambin bereits mehrfach verwendet hat. Der rechte Putto zeigt seine Vorderseite und stützt sein rechtes Bein auf den Kopf des stehenden Putto unter ihm ab. Der linke hingegen liegt mit dem Rücken zum Betrachter in der Stofffalte. Beide halten einen Busen und trinken Milch. Ab der zwölften Terme stellt Sambin das Motiv des Nährens immer wieder dar (Abb. 29), so auch hier. Die Frau der rechten siebzehnten Terme trägt einen turbanartigen Kopfschmuck, ähnlich dem der fünfzehnten weiblichen Figurenstütze (Abb. 35). Der Aufbau der Terme ist symmetrisch und die Mittelachse ist zusätzlich betont, erstens durch den unteren Putto, der auf einem Ochsenkopf steht, und zweitens wird diese Achse durch das rechte Bein des oberen Putto wieder aufgenommen, der seinen Fuss auf den Kopf des unteren setzt. Die beiden Stoffbänder leiten zur Maske in der Brustmitte über. Auch die dreieckige Komposition der Putti hebt die Mitte hervor. Der ausgewogene Aufbau wird nur im untersten Teil aus dem Gleichgewicht gebracht. Dort ruht die ganze Figur, wie bereits erwähnt, auf einer grossen Schildkröte, die nicht nur Lebendigkeit, sondern auch Instabilität bringt. Die figürliche Stütze gleicht dadurch besonders der weiblichen fünfzehnten Terme. Mit dieser teilt sie darüber hinaus auch den Kopfschmuck und die saugenden Kinder. Ebenfalls besitzen beide Termen einen breiten Oberkörper, der den Termen gedrungene Proportionen verleiht.

Gegenüber ihrem männlichen Pendant ist die weibliche Terme mit wenigen Lebewesen dekoriert. Sie wirkt dadurch geordneter, ruhiger und strukturierter im Aufbau. Dies hängt sicher auch mit der starken Betonung der Mittelachse zusammen, die bei der männlichen Terme durch viele horizontale Elemente unterbrochen ist. Bei beiden Termen ist das Motiv des Aufeinanderliegens und Stützens inszeniert, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Die linke Terme (Abb. 38) simuliert durch das Übereinanderstapeln der Bestandteile einen tektonischen Charakter. Bei der rechten Figur (Abb. 39) hingegen sind eher das Tragen und das Stützen bildlich wiedergegeben. Die Frau trägt die beiden Putti in den Stoffbahnen. Der untere Putto in der Mitte wird von einem Bukranion in der Funktion einer Konsole getragen: Die ganze Figur, die drei Putti und das Gebälk lasten auf einer Schildkröte. Visuell wird durch die Akzentuierung der Mittelachse das Gewicht, das die Schildkröte trägt, dem Betrachter bildlich vor Augen geführt.

Das letzte Paar (Abb. 40 und 41) des *Œuvre de la diversité des termes* ist als Terme gebildet. Bei der Betrachtung der Holzschnitte fallen sofort die drei nackten Frauen auf, die bei beiden prominent inszeniert sind. Die drei Frauen umarmen sich gegenseitig und erinnern damit an den Topos der drei Grazien, auch wenn hier alle Frauen mit der Vorderansicht dargestellt sind.

Bei der linken Terme (Abb. 40) ersetzen die drei Frauen den menschlichen Oberkörper. Auf diese Weise erscheint der anthropomorphe Teil der Stütze gleich dreifach potenziert. Die Frauen stehen etwas unsicher auf einer Platte, die den

Termenschaft abschliesst. Zusätzlich werden sie von einem Mantel hinterfangen, der die drei Frauen zusammenfasst und nach aussen abgrenzt. Im Schaft wird die Dreizahl durch drei Bukranien aufgenommen. Ein Motiv, das an dieser Stelle bereits in der neunten (Abb. 22) und der zwölften Terme (Abb. 28) auftaucht. Zwischen den Bukranien und den drei Frauen ist eine Reihe von Brüsten eingefügt, die hier einerseits etwas verloren wirken, aber andererseits zu den drei Frauen überleiten. Der Kranz als trennendes Motiv, auf dem Figuren stehen, ist dem Betrachter bereits aus anderen Termen bekannt. Die aktuelle Inszenierung erinnert besonders an die weibliche fünfzehnte Terme (Abb. 35). Bei dieser stehen auf einem Kranz Kinder, die an einem oberen Kranz aus Brüsten saugen. Die linke Figur des letzten Paares besitzt einen dreifachen Kopf: Der mittlere ist frontal ausgerichtet, während die beiden anderen im Profil dargestellt sind. Allerdings übernehmen die drei Gesichter nicht die Ausrichtung der Frauen darunter, die alle frontal nebeneinander aufgereiht sind. Dies hat zur Folge, dass nur die mittlere der drei Nackten in der Achse des Kopfes steht und damit alleine das Gewicht des Gebälks ableiten müsste. Das Gesicht in der Mitte besitzt statt Augen dunkle Höhlen, wodurch der Eindruck entsteht, dass es sich um eine Maske handelt. Demzufolge ist die Zahl Drei in allen Zonen vorhanden und dominiert die Komposition vertikal und horizontal. Das Geschlecht dieser Terme ist nicht zu bestimmen, weil der Oberkörper aufgelöst wird durch die drei Frauen. Damit sind weibliche Attribute allgegenwärtig, obwohl hier auf der linken Hälfte der Doppelseite nach der bisherigen Anordnung eine männliche Terme stehen müsste.

Der Termenschaft verleiht der Figur im unteren Bereich einen standfesten Eindruck. Dieser wird jedoch durch die drei Frauenfiguren aufgehoben. Die Frauen stehen in einer Ponderation, wobei die beiden äusseren mit dem Körper eine S-Linie nachzeichnen und nach aussen ziehen. Es scheint, als ob die Frauen tanzen würden. Die Dreierkomposition wird von der mittleren Frau und dem alle umhüllenden Mantel zusammengehalten. Dadurch lastet visuell das Gewicht des Gebälks alleine auf der Mittelfigur.

Auch beim Gegenstück (Abb. 41) rechts stehen drei nackte Frauen auf dem Termenschaft. Hingegen sind sie um einiges weiter unten angebracht, sodass darüber ein menschlicher Körper eingefügt ist. Die drei Nackten sind hier also als Ersatz für den oberen Teil des Termenschaftes zu denken und nicht als Ersatz für den Oberkörper. Der Schaft darunter nimmt ein bereits bekanntes Detail wieder auf, nämlich die hervorschauenden Füße der Figur. Sambin zeigt erstmals beim sechsten Paar (Abb. 16 und 17) die Füße. Die drei Grazien über dem Schaft sind ähnlich gebildet wie bei der linken Terme. Sie umarmen sich ebenfalls und werden von einem sie hinterfangenden Tuch zusammengehalten, wobei auch hier die beiden äusseren Frauen nach aussen drängen. Im Gegensatz zur linken Terme sind die Frauen hier aber eingezwängt: Ihre Köpfe ziehen nicht frei, sondern werden ebenfalls vom Tuch bedeckt. Gleichzeitig sind ihre Körper gebückt und sie stehen weiter auseinander. So entsteht visuell der Eindruck, dass sie vom Gewicht der darüber lastenden Figur und den Früchtegirlanden von der Standfläche verdrängt werden. Die geschwungene Linie des Tuches über den Köpfen wird von den

Früchtegirlanden nachgebildet. Die Termenfigur hält mit ihren Händen links und rechts die zwei Früchtegirlanden fest. Diese sind in der Mitte der Brust an einem Medaillon befestigt und fallen von dort nach unten auf die Seite. Zwischen den Girlanden kommt eine Fratze in der Form eines Dreiecks zum Vorschein, die genau den noch vorhandenen Platz einnimmt. Solche Masken und Fratzen hat Sambin in den vorangehenden Termen immer wieder verwendet und hat mit diesen freie Flächen besetzt, wie zum Beispiel bei der zehnten (Abb. 25) oder elften Terme (Abb. 27). Auf den Früchtegirlanden stehen zwei Vögel, die zum Kopf der Terme hinaufschauen. Die Figur trägt einen Umhang um die Schultern, auf dem zwei kniende Engel ein Medaillon mit einem Löwenkopf halten, von dem die Früchtegirlanden ausgehen. Auf dem Kopf trägt die Frau einen grossen Früchtekranz, was wiederum ein bekanntes Motiv im *Œuvre de la diversité des termes* ist.

Die Früchtefestons zeichnen die Stoffbahnen der vorangehenden rechten Terme (Abb. 39) nach, wodurch die beiden oberen Teile sehr ähnlich sind, nur dass statt zwei Kindern zwei Vögel Platz genommen haben. Auch die mittlere Zone, wo ein einziger Putto als Vorläufer der mittleren Grazie auf einer Konsole steht, ist gleichartig gestaltet. Damit ist die Komposition der letzten Terme fast identisch mit der rechten Terme des zweitletzten Paares. Sambin zeigt hier dem Betrachter, dass zwar die Grundstruktur die gleiche sein kann, diese jedoch mit verschiedenen Motiven und Symbolen umgesetzt werden kann. Schliesslich entstehen zwei ganz unterschiedliche Figurenstützen. Die letzte Terme steht damit in direktem Dialog mit der vorangehenden weiblichen Terme des siebzehnten Paares. Aber auch mit ihrem Gegenstück auf der linken Seite ist sie durch die drei nackten Frauen verbunden. Mit dieser Gegenüberstellung veranschaulicht Sambin, dass das fast gleiche Sujet nicht nur unterschiedlich eingesetzt werden kann, sondern auch eine andere Funktion erhalten kann.

Die drei letzten Paare führen den Trend weiter, der sich bereits bei den Termen der Komposita abgezeichnet hat. Die Figurenstützen werden bevölkert von verschiedenen Lebewesen und werden zu handelnden Figuren. Im sechzehnten Paar (Abb. 36 und 37) sind es Satyrn, im siebzehnten (Abb. 38 und 39) Kinder und Tiere und im letzten Paar (Abb. 40 und 41) sind es nackte Frauen, die von den Termenfiguren getragen werden oder die auf ihnen Platz nehmen. Das Tragen wird dadurch zu einem bildlichen Motiv, das aber nicht mit der Funktion der Termen als Architekturelement korrespondiert. Im Gegenteil, die Überlagerung von Gegenständen und Lebewesen verschleiert die Sichtbarkeit des statischen Aufbaues. Für den Betrachter wird dadurch die statische Funktion der Terme als Säulenersatz nicht glaubwürdig gezeigt. Details wie die Schildkröte als Basis irritieren und bringen visuell die Konstruktion zusätzlich ins Schwanken.

Bei allen drei Paaren dieser »Ordre composé« verwendet Sambin Motive, Elemente und Gegenstände, die er bereits bei den Termen der serlianischen Säulenordnungen eingesetzt hat. Er führt demnach dem Betrachter genau das vor, was er im Text als Prinzip nennt. Für den Betrachter/Leser bedeutet dies, dass er diese vergleichende



Arbeit selbst ausführen muss und spielerisch die Wiederholungen, aber auch die damit verbundenen Änderungen suchen muss. Sambin nützt sein kreatives Können, um immer wieder neue Bezüge herzustellen und den Betrachter zu überraschen. Die oben ausgeführte, vergleichende Beschreibung hatte nicht zum Ziel, sämtliche dieser Bezüge und Wiederholungen zu nennen oder aufzuzählen. Dies würde vielleicht auch der Absicht Sambins widersprechen, der ja diese Arbeit gerade dem Betrachter selbst überlässt und diesem so seine Arbeitsweise nicht nur aufzeigt, sondern sie nachvollziehen lässt. Daher sind sicher weitere thematische und ikonografische, aber auch kompositionelle und formale Gemeinsamkeiten in den achtzehn Termenpaaren zu finden, die hier unberücksichtigt bleiben. Die aufgezeigten Beziehungen und Verknüpfungen genügen jedoch, um das Verfahren der Aneignung von Elementen nachzuzeichnen und den Erfindungsprozess darauf aufbauend präziser zu erfassen. Neben der Anordnung nach den Säulenordnungen und dem Erfindungsprozess sind es hauptsächlich diese Strukturen der Aneignung und Erfindung, die im nächsten Kapitel weiterverfolgt und diskutiert werden.

Abschliessend ist festzuhalten, dass die im Text vorgenommene Gruppierung der Termen nach den Säulenordnungen nicht immer gleich deutlich erkennbar ist. Auf diesen Aspekt wird im Zusammenhang der Säulenordnungen noch einmal zurückgekommen und dort insbesondere auch die Gebälke miteinbezogen. Was die Termenfiguren angeht, kann gesagt werden, dass die Termen einer Gruppe nicht immer formale oder inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Dennoch lässt sich für einzelne Ordnungen ein Thema benennen, das unterschiedlich aufgenommen und dargestellt wurde. Dazu gehören beispielsweise das Thema des Schöpfens von Skulpturen der ersten drei Paare (Abb. 4; 5; 8–11) oder auch die Variation der Terme als Bildträger und die Symbiose mit Gegenständen beziehungsweise Lebewesen in den Termen der Korinthia. Für andere Gruppen wie die Komposita lässt sich ein übergreifendes Thema nicht definieren. Das Wiedererkennen der Gruppen wird weiter dadurch erschwert, dass die einzelnen Paare über die Ordnungen hinweg auch mit Termen der anderen Ordnungen kommunizieren. Sambin erreicht dies, indem er Symbole wie zum Beispiel die Fruchtkränze und -girlanden immer wieder aufnimmt. Aber auch durch das Wiederholen von formalen Strukturen wird ein Dialog aufgebaut, beispielsweise durch das Ranken- oder Schlangenmuster auf dem Termenschaft, das zunächst appliziert ist wie im vierten und sechsten Paar und dann im elften Paar den Termenschaft selbst bildet. In besonderem Masse haben hier die zwei letzten Ordnungen Anteil an solchen Verknüpfungen über die Ordnungen hinweg. Die in der Beschreibung der Termenpaare aufgezeigten Verbindungen, Motivübernahmen und Wiederholungen von Kompositionsschemata sind allerdings mehr als nur eine spielerische Variation. Sie verdeutlichen den im Text erläuterten Erfindungsprozess. Die in diesem Kapitel bestimmten Verknüpfungen und Strukturen werden im nächsten Kapitel vor dem Hintergrund der architekturtheoretischen Debatten und Modelle der Erfindung in der Frühen Neuzeit analysiert und es wird untersucht, welche Aspekte dieser Ideen Sambin übernimmt oder adaptiert.

Weiter hat die Betrachtung der Termen ergeben, dass Sambin nicht nur sich selbst, das heisst, die Motive vorangehender Termen kopiert, sondern auch auf Vorlagen anderer Künstler zurückgreift. Die Textanalyse hat gezeigt, dass Sambin selbst das Kopieren, Abzeichnen und Übertragen als Methode nennt. Er spricht dabei immer wieder von den Übernahmen antiker Werke. Die Ergebnisse in Kapitel 3.1.3 haben ergeben, dass mit dem Begriff *à l'antique* eher ein Stil als ein konkretes antikes Artefakt gemeint ist. Auch die Holzschnitte bestätigen dieses Ergebnis, da in keinem Fall eine antike Figurenstütze oder Skulptur abgezeichnet wurde. Der gewählte Gegenstand, das heisst die Figurenstützen, einzelne Symbole und Gegenstände wie die Satyrn, die Früchtgirlanden oder die Anspielung auf die Ikonografie der Diana von Ephesus, verweist trotzdem auf das Altertum. Folglich hat Sambin mit *à l'antique* auch bestimmte Inhalte verbunden. Ausserdem zeigt die Analyse der Holzschnitte, dass Sambin sich nicht nur lose an zeitgenössischen Themen und Ornamenten orientiert, sondern dass er vereinzelt konkrete Vorlagen aufnimmt. Claudie Barral hat in ihrem kurzen Überblick über das *Œuvre de la diversité des termes* einzelne Grafiken genannt, die Sambin als Vorlagen hätten dienen können.<sup>942</sup> Oben wurde die Grenze des Vorgehens von Barral bereits aufgezeigt und die Arbeitsweise Sambins in die künstlerischen Verfahren des Zitierens und Überbietens der Zeit eingeordnet. Ein wichtiger Aspekt ist zusätzlich hervorzuheben: Sambin orientiert sich mit Ausnahme des vierten Paares und einzelnen Motiven, wie den hervorschauenden Füßen unter dem Termenschaft, nicht an den Grafikfolgen und Einblattgedrucken mit Figurenstützen und Termen. Im Anschluss an diese Überlegungen wird darauf zurückgekommen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Sambin die zeitgenössische Ornamentik und auch die ikonografischen Themen sehr gut kannte und vielfältig aufnahm, verarbeitete und adaptierte. Die Kunst im Umfeld von Fontainebleau ist als Inspirationsquelle auch in den Termen präsent und zeigt sich durch das Anknüpfen an einzelne Themen oder durch die Vorliebe von Früchtgirlanden und anderem mehr. Die ikonografischen Deutungen von Zorach, Hersey und Scholer haben sich auf einzelne Termenpaare konzentriert und zeigen auf, wie unterschiedlich die Themen und Motive der Termenpaare sind.<sup>943</sup>

Die hier gewählte Methode für die Betrachtung der Termen hatte die ikonografische Bedeutung der Termen nicht im Blickfeld. Dennoch zeigt die Analyse, dass Sambin unterschiedliche Themen und Symbole kombiniert und dabei wenig Rücksicht auf eine offensichtliche Bedeutung der Figuren nimmt. Dies zumindest lässt sich aus der Tatsache schliessen, dass er die in Fontainebleau verbreitete Diana von Ephesus nicht darstellt. Dies heisst, Sambin übernimmt zwar die Vielbusigkeit in der zwölften Terme (Abb. 29), aber er kombiniert das Attribut mit anderen Symbolen, sodass er schlussendlich doch keine Diana von Ephesus zeigt.

<sup>942</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989.

<sup>943</sup> ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 126–134; HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 146–147; SCHOLER, *Deux rescapés du grand naufrage*, 1991.

### 3.1.5 Die Termen von Sambin und die Bildtradition

Die Betrachtung der Holzschnitte hat aufgezeigt, dass Sambin seine Termen nach verschiedenen Mustern komponiert und variiert. Zugleich sind die Figurenstützen einer Steigerung unterworfen, die das *Œuvre de la diversité des termes* strukturiert. Dieses Kapitel verfolgt das Ziel, die erarbeiteten Strukturen und spezifischen Gestaltungsweisen vor dem Hintergrund der Bildtradition der figürlichen Stützen weiter zu bestimmen. Hierfür wird in einem ersten Schritt untersucht, inwiefern Sambin Figurenstützen aus der Grafik und den Architekturbüchern aufgreift und weiterführt. In einem zweiten Schritt wird das *Œuvre de la diversité des termes* mit dem Buch von Joseph Boillot *Nouveaux portraits et figures de termes* verglichen. Boillots Buch ist 20 Jahre nach Sambins Buch erschienen und widmet sich ebenfalls alleine den Figurenstützen. Eine vergleichende Analyse erlaubt es, die Vorgehensweise und die Charakteristika von Sambins Buch zu differenzieren und zugleich zu verorten.

Die Ausführungen im ersten Teil der Arbeit haben dargelegt, dass es zwischen den Illustrationen der Karyatiden- und Perserportikus in den Vitruv-Editionen und den Figurenstützen in den anderen Architekturbüchern sowie in den Grafikfolgen und Einblattdrucken kaum einen Austausch gab. Und dies, obwohl einzelne figürliche Stützen oft kopiert und in neue Termenfolgen eingefügt wurden. Dazu zählt zum Beispiel die Herkulesterme, die ausgehend vom Kupferstich des Agostino Veneziano (Bartsch 301 Abb. 122) unter anderem von Vredeman de Vries (Abb. 156), Jean Mignon (Abb. 136) und Jacques Androuet Du Cerceau (Abb. 148) aufgenommen wurde. Auch Sambin übernimmt diese Herkulesterme für die männliche Figur des vierten Paares (Abb. 12). Dies ist zugleich die einzige Terme, die er als Ganzes von einer Vorlage kopiert. Auf der Grundlage der Untersuchung von Barral<sup>944</sup> hat die Analyse der Inspirationsquellen in den vorangehenden Kapiteln ergeben, dass Sambin sich zwar gerne und vielfältig von Bildern im weitesten Sinne inspirieren liess, aber darunter sind erstaunlich wenige Grafiken oder Werke mit Figurenstützen zu finden, sieht man einmal von der Ausstattung und den Skulpturen im Schloss Fontainebleau (Abb. 191 und 192) ab.

Gegenüber den frühneuzeitlichen Grafikfolgen mit Figurenstützen fällt beim *Œuvre de la diversité des termes* auf, dass Sambin ganzmenschliche Figuren als Säulenersatz einsetzt, und zwar vor allem im ersten Teil des Buches. Ergänzend ist zu betonen, dass im zweiten Teil der Aufbau der Stützen unklar ist, sodass zum Beispiel auch das elfte (Abb. 26 und 27) oder das sechzehnte Paar (Abb. 36 und 37) als ganzmenschliche Stützen gelten können, da sie keinen sichtbaren Schaft besitzen. Der Überblick über die Figurenstützen in den Grafiksammlungen und Einblattdrucken hat aufgezeigt, dass ganzfigürliche Stützen nur wenig vertreten sind. Agostino Veneziano (Abb. 122–125) und der Meister PS (Jacques Prévost) (Abb. 130–132) zeigen nur Hermenpfeiler und auch in den Sammlungen mit Figurenstützen von Du Cerceau (Abb. 139–150) und Vredeman de Vries (Abb. 155–

<sup>944</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 12–20.

171) sind ganzmenschliche Figuren die Ausnahme. Folglich stellt sich insbesondere beim zweiten und dritten Paar (Abb. 8–11) im *Œuvre de la diversité des termes* die Frage, ob sich Sambin an den Illustrationen zur Karyatiden- und Perserzählung von Vitruv orientiert hat. Die zwei Paare zeigen nackte Figuren, bis auf die zweite weibliche Figurenstützen, die ein Kleid aus feinem Stoff trägt. Bei der Betrachtung der toskanischen Paare in Kapitel 3.1.4.1 wurde bereits auf die Nähe zu antiken Skulpturen hingewiesen. Die Karyatiden und Perser der Portikus in den Vitruv-Ausgaben sind immer vollmenschliche Figuren und meist antikisierend gekleidet.<sup>945</sup> Allerdings kommen nackte Frauen oder Männer nur in der Caporali-Ausgabe von 1536 vor (Abb. 75 und 76). Diese Figuren sind mit ihren gedrehten Körperposen und emporgestreckten Armen nicht mit denen von Sambin vergleichbar. In einem weiteren Merkmal heben sich die Termen Sambins von den Karyatiden und Persern der Vitruv-Editionen ab. Sambin stellt nämlich die ganzmenschlichen Figurenstützen, mit Ausnahme des fünften Paares (Abb. 14 und 15), ohne Arme dar. Zudem unterscheidet sich das letztgenannte Paar hauptsächlich durch die Blumengirlanden, aber auch durch die Körperhaltung und die Kleidung von den Karyatiden und Persern der Vitruv-Ausgaben. Daraus folgt, dass Sambin bei keinem Paar im *Œuvre de la diversité des termes* eine visuelle Ähnlichkeit mit den Karyatiden und Persern herstellt. Für die Interpretation dieser Überlegungen sind zwei Ergebnisse der bisherigen Analyse hinzuzuziehen. Erstens erwähnt Sambin die Karyatiden und Perser in den schriftlichen Äusserungen nicht. Und zweitens zeigt er die Termen als Einzelement, das heisst losgelöst von einem grösseren Baugefüge. Die Ergebnisse zusammennennend lässt sich sagen, dass sich Sambin beim Entwerfen der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* nicht auf die Karyatiden- und Perserportikus der Vitruv-Editionen gestützt hat.

Als Vorläufer für das Buch von Sambin werden in der Forschung immer wieder die zwei Grafikfolgen mit figürlichen Stützen genannt: erstens *Termes et caryatides* (IC) von Jacques Androuet Du Cerceau von 1546–1549 (Abb. 139–150) und zweitens die Folge *Caryatidum* um 1565 von Hans Vredeman de Vries (Abb. 155–171).<sup>946</sup> Wie die Beschreibung des *Œuvre de la diversité des termes* gezeigt hat, gründen die Termen von Sambin auf einer eigenen Erfindungskraft, die über eine Adaption oder auch Kompilation von einzelnen Motiven der Vorläufer hinausgeht. Zunächst ist festzuhalten, dass sich die zwei Grafikfolgen im Aufbau und in der Präsentation der Figurenstützen vom *Œuvre de la diversité des termes* unterscheiden. Sambin zeigt jeweils eine Terme grossformatig auf einer Seite und nicht wie die beiden Sammlungen mehrere Figurenstützen nebeneinander. Betrachtet man die Doppelseite als Ganzes,

<sup>945</sup> Die Termen (Abb. 83), die in der Ausgabe *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff eingefügt sind, sind Kopien von Grafiken und zudem nicht als Bestandteil eines Baugefüges dargestellt. Vgl. dazu Kapitel 2.3.6 und 2.5.1.1.

<sup>946</sup> Zum Beispiel bei: LEMERLE und PAUWELS, *Architectures de papier*, 2013, S. 243; JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 127; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3; IRMSCHER, *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*, 1999, S. 83 Anm. 85; THIRION, *Hugues Sambin et le mobilier de son temps*, 1989, S. 32; *Ornament and Architecture*, 1980, S. 88–89.

dann gleicht die Anordnung als Paar am ehesten den Einblattdrucken mit Figurenstützen, zum Beispiel von Agostino Veneziano (Abb. 122–125) oder auch von Meister PS (Jacques Prévost) (Abb. 130–132). Wie oben in Kapitel 3.1.2 herausgearbeitet wurde, kombiniert Sambin die Präsentationsweise von Grafikfolgen mit der eines Buches. Das Aneinanderreihen und Vergleichen der Termen entwickelt sich im *Œuvre de la diversité des termes* während des Blätterns der Seiten, wobei ein Paar auf jeder Doppelseite eine abgetrennte Einheit bildet. Die Vergleichsstrukturen sind damit gegenüber den Grafikfolgen von Du Cerceau und Vredeman de Vries anders ausgerichtet. Die Blätter der Grafikfolgen zeigen jeweils drei beziehungsweise sechs Termen pro Blatt und bieten ein vergleichendes Betrachten auf dem Blatt selbst an, das insbesondere bei Vredeman durch eine Steigerung der Termen noch unterstützt wird.

Als Nächstes werden die Termen des *Œuvre de la diversité des termes* mit den Figurenstützen bei Vredeman und Du Cerceau verglichen, um zu prüfen, ob und wie sich Sambin an diesen Grafikfolgen orientiert hat. Die Ergebnisse des Vergleichs werden aufzeigen, ob die Grafikfolgen lediglich Vorläufer waren oder ob sich Sambin an ihnen inhaltlich oder formal orientierte. In Kapitel 2.5.2.2 wurde festgehalten, dass in der Grafikfolge von Vredeman einerseits die Roll- und Beschlagwerkornamentik vorherrschend ist, andererseits die Termen einen klaren Aufbau aus Schaft und anthropomorphem Oberkörper besitzen. Obwohl auch Vredeman bei einzelnen figürlichen Stützen die Dekorationen des Termenschaftes in den Oberkörper übergreifen lässt, wie auf dem neunten Blatt (Abb. 164), findet eine Auflösung des Ober- oder Unterkörpers, wie das bei Sambin zu beobachten ist, nicht statt. Dies bedeutet, dass die Konstruktion der Termen bei Vredeman mit ihren zwei Bestandteilen immer deutlich zu erkennen ist. Eine Zersplitterung der Bestandteile in einzelne Gegenstände oder aber eine Verschmelzung der Figuren mit Tieren weisen sie nicht auf. Die Baum- und Pflanzentermen Vredemans auf den Blättern sieben (Abb. 162), acht (Abb. 163) und neun (Abb. 164) kommen einer Metamorphose noch am nächsten. Auf diesen Blättern begreift Vredeman den Termenschaft als Ornamentfläche, die er mit Zopfmustern, Schlangenkörpern und anderen Mustern austauscht oder die er mit Pflanzen überwuchert oder organisch als Baumstamm zeigt. Die Termen des Niederländers erreichen jedoch nicht den Grad der Auflösung der figürlichen Stützen von Sambin, der den Schaft »verlebendigt«, indem er Satyrn oder Putti als Ersatz einsetzt. Im Gegensatz zu Vredeman gibt Sambin damit nicht nur die Festigkeit und den Umriss des Schaftes auf, sondern auch die konstruktive Einheit zwischen dem Ober- und Unterteil der Terme. Ähnliche Beobachtungen können auch für den Vergleich der Termen Sambins mit der Grafikfolge von Jacques Androuet Du Cerceau (Abb. 139–150) gemacht werden. Bei Du Cerceau ist der zweiteilige Aufbau der Termen aus Unterkörper und Oberkörper ebenfalls klar erkennbar. Gegenüber den Termen von Vredeman ist der Oberteil der Figurenstützen Du Cerceaus deutlich als Kontrast zum Unterteil gestaltet, indem die Ornamente und Symbole des Schaftes im Oberkörper nicht aufgenommen werden. Wie Thomas analysiert hat, konzentriert sich Du Cerceau bei der Variation der

Ornamente hauptsächlich auf die Beine beziehungsweise den Schaft.<sup>947</sup> Er verwandelt die Schäfte in Pflanzen, Tiere und Ornamente, jedoch bewahrt er dabei immer eine klare tektonische Komposition der Figurenstützen. Das heisst, der Aufbau aus Schaft und Oberkörper ist visuell nachvollziehbar. Die klare Struktur behält Du Cerceau auch bei den figürlichen Stützen an den Kaminen in seinem *Seconde livre d'architecture* von 1561 bei. Auf der Tafel 20 im Buch werden die zwei grossen nackten Figurenstützen (Abb. 153) von je zwei kleinen Kindern begleitet, die den unteren Teil der Figur verdecken. Verglichen mit der rechten elften Terme (Abb. 27) im *Œuvre de la diversité des termes* ist die Figurenstütze bei Du Cerceau motivisch einheitlicher gezeigt, weil die zwei kleinen Figuren zwar die Beine der grösseren Figurenstützen verdecken, aber nicht den Aufbau als solches infrage stellen.

Allgemein kann für die beiden Grafikfolgen von Du Cerceau und Vredeman festgehalten werden, dass die Stützfähigkeit der figürlichen Stützen bildlich nicht angezweifelt wird, weil sie einen klaren, konstruktiven Aufbau besitzen. Dies hängt auch damit zusammen, dass die Figurenstützen dieser zwei Künstler verglichen mit den Termen im *Œuvre de la diversité des termes* nüchtern wirken. Die Figuren tragen keine anderen Lebewesen und auch Gegenstände und Attribute sind zurückhaltend eingesetzt worden. Dank dieses Vergleichs lässt sich die Kompliziertheit der Termen bei Sambin besser fassen. Diese zeigt sich hauptsächlich in der Verdunkelung und Verschleierung des Aufbaues. Die Figurenstützen sind zusammengesetzt aus Symbolen, Gegenständen und Lebewesen, die assemblageartig auf- und nebeneinandergesetzt sind. Die stützende Figur wird auf diese Weise nicht nur zerlegt, sondern sie verschmilzt mit den Lebewesen, Gegenständen und Ornamenten, wobei die Bestandteile eine Symbiose bilden. Die Kompliziertheit der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* betrifft also sowohl formale als auch inhaltliche Aspekte.

Obwohl die Grafikfolgen und auch die Einblattdrucke mit Figurenstützen nicht die Komplexität und Überladenheit der Termen von Sambin aufweisen, sind doch einzelne Details und die Vorgehensweise beim Variieren vergleichbar. Darunter zählt zum Beispiel die Vorliebe, den Fuss des Termenschaftes in einen Tierfuss zu verwandeln, was beispielsweise bei Du Cerceau (Abb. 140 Tafel 2) und Vredeman (Abb. 169 Tafel 14) und auch bei Sambin im zehnten Paar (Abb. 24 und 25) zu sehen ist. Ein häufiges Motiv ist auch, die menschlichen Füsse unter dem Kubus hervorschauen zu lassen. Dies findet sich bei Du Cerceau (Abb. 140 Tafel 1), Vredeman (Abb. 160 Tafel 5) und bei Sambin im sechsten (Abb. 16 und 17) und achten (Abb. 20 und 21) Paar. Solche Variationen des Termenfusses kommen auch bei früheren Figurenstützen vor. Unter anderem stellt Agostino Veneziano die weibliche Terme auf einem Blatt von 1536 (Abb. 123 Bartsch 302) mit Füßen dar. Weiter gestaltet Meister PS (Jacques Prévost) 1535 eine Terme mit einem Tierfuss (Abb. 132) und 1537 integriert Sebastiano Serlio in seine *Regole generali* eine Terme mit einer Löwenpfote (Abb. 102). Beliebte als figürliche Stützen sind auch Satyrn, die Sambin mehrmals einsetzt. Der Impuls, Satyrn als Stützfiguren zu verwenden, geht auf die antiken sogenannten Della-Valle-Satyrn zurück, die Guillaume Philandrier in

<sup>947</sup> THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 140.

seinem Vitruv-Kommentar<sup>948</sup> erwähnt und die später von De l'Orme in seinem *Premier Tome de l'architecture* 1567 abgebildet werden (Abb. 109). Satyrn oder Pangötter werden sowohl von Vredeman de Vries in der dritten Tafel (Abb. 158) als auch von Du Cerceau in der Grafiksammlung *Termes et caryatides* auf Tafel 3 (Abb. 141) und im *Seconde livre d'architecture* am zwölften Kamin (Abb. 151) als figürliche Stützen eingesetzt. Ob Sambin sich bei diesem und anderen Motiven konkret auf eine der genannten Grafiken bezog, das heisst, sie als Ausgangspunkt für die Erfindung seiner Termen nahm, ist damit weder belegt, noch kann dies ausgeschlossen werden.

Die Ornamente der Termenschäfte, der Kapitelle und Gebälke sowie die weiteren Verzierungen der Grafikfolge von Vredeman (Abb. 155–171) zeigen, dass sie mit der Vorliebe für Roll- und Beschlagwerkverzierungen eine andere Stilrichtung als im *Œuvre de la diversité des termes* aufweisen. Dagegen sind bei Du Cerceau wie auch bei Sambin Früchtekorbbkapitelle, Füllhörner und Löwenmasken prominent vertreten. Diese Ornamente und Symbole sind allgemein mit der frühneuzeitlichen Kunst Frankreichs und vor allem mit der Ausstattung des Schlosses Fontainebleau verbunden und finden sich zum Beispiel auch in der Galerie Franz 1. (Abb. 191). Da die Termen von Sambin wenig mit denen von Du Cerceau gemeinsam haben, ist die Stilwahl der Ornamente folglich weniger auf das Vorbild von Du Cerceau zurückzuführen als vielmehr auf den prägenden Eindruck der Ausstattung des Schlosses Fontainebleau.

Dieser summarische Überblick macht deutlich, dass Sambin zwar einzelne Motive oder Ornamente von den Grafikfolgen mit Figurenstützen übernimmt, sich aber weder formal den Aufbau betreffend noch inhaltlich an diesen Vorläufern orientiert. Sambin steigert gegenüber den zwei früheren Termenfolgen von Du Cerceau und Vredeman die Komplexität des Aufbaues der Figurenstützen und verschleiert deren tektonische Anordnung. Die Symbiose von Mensch und Pflanzen sowie Tieren ist zwar in den frühen Termen des Meisters PS (Jacques Prévost) (Abb. 131) und von Agostino Veneziano (Abb. 125 Bartsch 304) sowie den späteren Grafikfolgen vielfach und auf verschiedene Weise umgesetzt worden, aber Sambin überträgt erstens die Symbiose in den Oberkörper hinein, und zweitens integriert er auch Gegenstände in die Verschmelzung mit der Termenfigur. Festzuhalten ist, dass sich Sambin trotz einzelner Motivübernahmen nicht am Kopieren und Tradieren der Bildtradition der Figurenstützen beteiligt, im Gegensatz zu Jean Mignon<sup>949</sup> (Abb. 134–138) und anderen. Das heisst, die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* können nicht als eine Adaptation oder Assimilation von früheren Termen der Grafik im Sinne einer formalen oder inhaltlichen Weiterentwicklung gedeutet werden. Damit soll nicht gesagt werden, dass Sambin keine Grafiken kannte oder sich von diesen nicht anregen liess, jedoch distanziert er sich deutlich von diesen und entwirft eigenständige figürliche Stützen. Unter Berücksichtigung der Beschreibung der Termen in Kapitel 3.1.4 kann daher festgehalten werden, dass die Rückgriffe und Aufnahmen innerhalb des *Œuvre de la diversité des termes* für die Vermittlung des

<sup>948</sup> VITRUVIUS und PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, 1552, S. 8.

<sup>949</sup> Zu Jean Mignon siehe Kapitel 2.5.1.1.

Inhaltes wichtiger sind als die Kenntnisse der Bildtradition der Termen. Für den Lese- und Sehprozess ist folglich das Erkennen der Beziehungen zwischen den Figurenstützen im *Œuvre de la diversité des termes* zentral, wodurch der Erfindungsprozess vorangetrieben wird. Dies wird im anschließenden Kapitel weiter ausgeführt.

Aus diesen Beobachtungen ist zu schliessen, dass sowohl die zwei Termenfolgen von Du Cerceau und Vredeman de Vries als auch die früheren Grafiken mit Figurenstützen nur bedingt als Vorbilder für Sambin angeführt werden können. Obwohl der Gegenstand der gleiche ist, kopiert oder verändert Sambin die früheren Figurenstützen nicht, sondern er entwirft neue Termen, die eine Prägung der Ausstattung des Schlosses Fontainebleau erkennen lassen. Vergleichbar mit den zwei Grafikfolgen ist allerdings die Aneinanderreihung von verschiedenen Variationen und die Konzentration auf die Figurenstütze in der Nahansicht.

Als Nächstes ist das zweite im 16. Jahrhundert erschienene Buch mit Figurenstützen zu diskutieren, das in der Nachfolge des *Œuvre de la diversité des termes* entstand. Es ist insofern von Interesse, als es vom Aufbau her vergleichbar ist und der Entstehungsort rund 80 Kilometer von Dijon entfernt liegt. Es handelt sich um das Buch von Joseph Boillot *Nouveaux pourtraictz et figures de termes*, das 1592 in Langres erschien.<sup>950</sup> Das Buch zeigt 55 Figurenstützen, die aus verschiedenen Tieren gebildet sind. Es ist 20 Jahre nach Sambins Buch in einer Nachbarstadt von Dijon erschienen. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass Boillot das *Œuvre de la diversité des termes* kannte, obwohl er im Text nicht explizit auf Sambin verweist.<sup>951</sup> Allerdings erwähnt Boillot in der Widmung an den Herzog von Nevers andere Termenbücher, darunter könnte er auch das Buch von Sambin gemeint haben. Trotz der geografischen und zeitlichen Nähe zum *Œuvre de la diversité des termes* weist sowohl Boillots Buch als Ganzes als auch die Termen selbst nur wenige Gemeinsamkeiten mit Sambins Buch auf, wie im Folgenden kurz ausgeführt wird.

Der vollständige Titel auf dem Frontispiz lautet: *Novveavx povrtraict et figyres de termes pour vser en l'architecture: Composez & enrichiz de diuersité d'Animaulx, representez au vray, selon l'Antipathie & contrarieté naturelle de chacun d'iceulx. Par Joseph boillot Lengrois, Contrerolleur pour le Roy au magasin & grenier a sel dudict*

<sup>950</sup> Das Buch ist in verschiedenen Zuständen erhalten. Im Folgenden wird auf die Reproduktion von 1995 verwiesen: BOILLOT, *Nouveaux pourtraictz et figures de termes pour user en l'architecture*, 1995. 1604 erschien eine deutsche Übersetzung des Buches unter dem Titel: *Neu Termis Buch*. Eine digitale Version ist in der Bayerischen Staatsbibliothek abrufbar, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10942244-4. Zuletzt geprüft am: 01.02.2015. Vgl. CHONÉ, *Faire le beau pour faire la paix*, 2007; CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005; CHONÉ, *Les Nouveaux Pourtraictz et Figures de Termes de Joseph Boillot, à Langres en 1592*, 2004; BOUVRANDE, *Les termes zoomorphes de Joseph Boillot*, 2002. Joseph Boillot hat später ein Buch zur Kriegskunst geschrieben: *Modelles artifices de feu...*, das 1598 erschien. Dieses Buch wurde 1603 in einer zweisprachigen Ausgabe (französisch und deutsch) in Strassburg aufgelegt. Das Exemplar der Bibliothek Oechslin in Einsiedeln ist digitalisiert: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9547>. Zuletzt geprüft am: 01.02.2015.

<sup>951</sup> Siehe auch: CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005, S. 32; CHONÉ, *Faire le beau pour faire la paix*, 2007, S. 574.



lieu. Der Titel gibt nicht nur Auskunft darüber, dass der Inhalt Termen der Architektur behandelt, sondern auch, dass sie aus Tieren zusammengestellt sind und nach dem Konzept der Antipathie und Gegensätzlichkeit angeordnet sind. Nach dem Titelblatt folgen eine Widmung an den Herzog Charles von Nevers, zwei kurze Gedichte, ein Vorwort an den Leser und ein kurzes Sonett. Nach einem Porträt von Boillot schliessen sich die Seiten mit den 55 tierischen Termen an, jene immer nach dem gleichen Muster gestaltet sind. Jeweils auf der linken Seite ist ein begleitender Text abgedruckt und auf der rechten die Terme. Es handelt sich also um ein typografisches Buch, das zwar über keine Seitenzahlen verfügt, aber wie Sambins Buch mit einer über eine Doppelseite gehende Kopfzeile versehen ist. Der Text links wird am oberen Seitenrand mit einem Ornamentband abgeschlossen und unten, falls genügend Platz ist, von einer Vignette begrenzt. Die Initiale auf jeder Seite ist figürlich oder ornamental hervorgehoben. Bei der Betrachtung einer Doppelseite fällt zudem auf, dass der Text am Seitenrand mit Quellenangaben ergänzt ist, was bereits auf eine inhaltsreiche und bedeutungsvolle Aussage hinweist. Auch die Seitenanordnung hebt den Text als dem Bild gleichberechtigt hervor: Das Lesen der Aussagen und das Betrachten der Termen können gleichzeitig ohne Umblättern erfolgen. Dies deutet darauf hin, dass der Inhalt der Begleittexte auch für die Betrachtung der Termen wichtig ist und dass die Bilder eher die Funktion von Illustrationen haben. Dies entspricht auch tatsächlich den Aussagen des Textes, der weitaus gelehrter ist als die wenigen Zeilen im Œuvre de la diversité des termes. Im Gegensatz zu Sambin zählte Boillot zum Gelehrtenkreis von Langres, in den er aufgestiegen ist.<sup>952</sup> *Les nouveaux pourtraitze et figures de termes* zeugt dann auch von dem Wissen, der Lektüre und den politischen Ansichten Boillots. Dementsprechend zitiert der Autor viele Quellen und verfolgt ein moralisches und didaktisches Konzept, das über die Funktion eines Architekturbuches hinausgeht. Die Forschung zu Boillot hat den Inhalt des Buches unterschiedlich gedeutet: einerseits als politische und moralische Erklärung,<sup>953</sup> andererseits als didaktisches Erziehungsbuch.<sup>954</sup> Diese Interpretationen behandeln die Entwicklung der Termen als Architekturelement nicht, was jedoch bei den folgenden Überlegungen im Vordergrund steht.

Insgesamt versammelt Boillot 55 tierische Termen, die er jeweils grossformatig auf einer Seite darstellt. Von diesen Illustrationen sind 16 in der Technik des Holzschnitts ausgeführt und 39 sind Radierungen. Die Mischung der zwei Techniken ist nach Choné auf die lange Entstehungszeit zurückzuführen.<sup>955</sup> Während für das zweite Buch von Boillot über die Kriegskunst ein Vertrag mit dem Drucker erhalten ist, der belegt, dass der Autor auch die Illustrationen angefertigt hat, ist dies für die *Nouveaux pourtraitz et figures de termes* nicht eindeutig zu bestimmen.<sup>956</sup> Allerdings wird

<sup>952</sup> Zum Leben von Joseph Boillot siehe: CHONÉ, *Faire le beau pour faire la paix*, 2007, S. 569–571; CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005, S. 22–23; VIARD, *Itinéraires*, 1995.

<sup>953</sup> CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005; CHONÉ, *Faire le beau pour faire la paix*, 2007.

<sup>954</sup> BOUVRANDE, *Les termes zoomorphes de Joseph Boillot*, 2002.

<sup>955</sup> CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005, S. 26.

<sup>956</sup> Ebd., S. 23–25.

auf den meisten Illustrationen Boillot durch eine Inschrift als Erfinder der Termen genannt. Die Bilder zeigen alle halbfigürliche Stützen, bis auf die Abbildung des Kamels (Abb. 174), das als ganzfigürliche Henkelterme von der Seite dargestellt ist. Nicht alle Figuren im Buch sind als Stützfiguren durch ein Gebälk oder Kapitell gekennzeichnet. Die Termen auf den Radierungen *Du griffon*, *Du camaleon ou girafle* und *Encore du bouc* (Abb. 175) tragen kein Kapitell und auch kein Gebälk. Demgegenüber sind die Figurenstützen auf den Holzschnitten alle mit Gebälk gestaltet. Angeordnet sind die Termen nicht nach den Säulenordnungen, sondern nach einer Steigerung von den grösseren und stärkeren Tieren zu den Haustieren bis zur letzten Darstellung, die eine Affenmutter mit ihrem Kind zeigt.<sup>957</sup>

Einzelne Motive und Kompositionsschemata der Termen erinnern an die von Sambin. Unter anderem sind die Schäfte der ersten drei Termen von Boillot aus groben Steinen gebildet, die mit Pflanzen bewachsen sind (Abb. 172). Dies hat Sambin in den Figurenstützen der Tosca bereits vorweggenommen. Weiter zeigt sich auch bei den Termen von Boillot, dass der Übergang vom Schaft zum figürlichen Oberkörper formal schwierig harmonisch zu gestalten ist. Boillot greift diesbezüglich wie auch Sambin auf Umhänge oder andere Stoffe zurück, um diese Stelle zu kaschieren. Gemeinsamkeiten weisen die beiden Bücher auch in den verwendeten Verzierungen am Termenschaft auf: zum Beispiel überkreuzte Schlangen, Pflanzenranken oder Tiermasken, die Bänder halten. Ausserdem sind einige Termen von Boillot vom Aufbau her mit denen von Sambin vergleichbar. So kann kompositionell die Widderverme *Du belier* (Abb. 177) auf Sambins weibliche zwölfte Terme (Abb. 29) bezogen werden. Die zwei Wölfe am Schaft der Widderverme sind spiegelbildlich angeordnet und blicken zum Kopf des Widders hoch. Eine ähnliche chiastische Anordnung bilden bei Sambin die zwei Satyrn in der elften und sechzehnten Terme (Abb. 27 und 37). Es sind dann auch die Termen Boillots, die den natürlichen, tierischen Feind des Haupttieres nicht nur als Ornament zeigen, sondern als lebender Bestandteil der Termen, die einen komplizierteren Aufbau aufweisen. Als Beispiel hierfür kann *Du taureau sauvage* (Abb. 173), dessen Schaft von einem Löwen und einem Krokodil belagert wird, angeführt werden. Bei den meisten Termen Boillots jedoch ist der Schaft stabil dargestellt: Er vermag das Gewicht des lastenden Oberkörpers visuell zu tragen. Das heisst, der tektonische Aufbau wird nicht aufgelöst, im Gegensatz zu den Termen von Sambin. Obwohl gegen Ende des Buches die Ornamente und Verzierungen zunehmen, bleibt die Konstruktion von Boillots Figurenstützen sichtbar. Die Tiere tragen zwar teilweise Umhänge mit Tierköpfen, wie beim *Du mouton* (Abb. 178) oder auch bei *De la cheure* (Abb. 176), bei welcher der Umhang fließend in die tierischen Armstümpfe übergeht und vergleichbar mit der männlichen zehnten Terme von Sambin (Abb. 24) ist, aber es findet keine Symbiose und auch keine Zergliederung der Figuren in Ornamente statt. Aus diesem Vergleich lässt sich schliessen, dass die Termen von Boillot auch formal nicht die Komplexität der Figurenstützen von Sambin aufweisen.<sup>958</sup> Im Vordergrund

<sup>957</sup> Diese letzte Terme wurde auch als Anspielung auf die Muttergottes und die *Immaculata Conceptio* gedeutet: Ebd., S. 41.

<sup>958</sup> Siehe auch: BOUVRANDÉ, *Les termes zoomorphes de Joseph Boillot*, 2002, S. 165.

der Darstellung im *Nouveaux pourtraits de termes* steht vielmehr der symbolische Aussagewert der Tiere und deren Eigenschaften. Dadurch erhalten die Termen eine Bedeutung, die über die Funktion eines Architekturelementes hinausgeht. Dieser Symbolcharakter spiegelt sich auch in den Begleittexten wider, in denen Boillot auf das Verhältnis zwischen den Tierarten und deren Eigenschaften eingeht. Hingegen erörtert er in den Texten eine Einordnung in die Säulenordnungen oder andere Aspekte der Säulenlehre im Zusammenhang der Termen nicht.

Nichtsdestotrotz setzt sich Boillot im Gegensatz zu Sambin mit Vitruv und hauptsächlich mit der Funktion von Säulen im Vorwort an den Leser und in der Widmung auseinander. Dabei sind seine Begründung des Vorgehens und seine Erläuterung der Absichten für die architekturtheoretische Einbettung der Termen aufschlussreich. Die Lektüre belegt, dass sich Boillot bewusst war, dass er mit den tierischen Termen gegen eine Tradition verstossen hat. Aus diesem Grund rechtfertigt er diese neuen Figurenstützen ausführlich mit verschiedenen Argumenten:<sup>959</sup>

*Et me disoient que ceste inuention ou disposition de termes en forme d'animaulx seroit pour sa nouveauté plustost receüe & bien venue, que la façon ordinaire de forme humaine, laquelle quelque enrichissement qu'elle ayt, pour estre trop commune, cōmencera possible avec le temps d'auoir moins de credit. A telle exhortation qui me conuertissoit, i'adioustois qu'il me sembloit que lon offensoit la dignité de nostre condition humaine, de la sousmettre a porter faix, & la surcharger de grosses masses, attedu que nature no a creéz d'vne excellence qui merite estre representee en toute chose exquise, honorable, & digne de son essence.<sup>960</sup>*

Es ist die Neuartigkeit seiner Erfindungen aber auch die Stärke der Tiere gegenüber den Menschen, die Boillot als Gründe für die tierischen Termen nennt. Daran anknüpfend referiert er über die Aufgabe der Säulen, eine grosse Last zu tragen. Von den Tieren könne diese Aufgabe angemessener übernommen werden. Seine Ausführungen belegt er nicht nur mit dem griechischen Gelehrten Pausanias, sondern auch mit Vitruv. Letzteren zitierte er ausführlich in seiner kurzen Zusammenfassung der Entwicklung der Säulen von unbehauenen Stützen zu verzierten Säulen und erklärt auch die Ableitung der Proportionen vom Menschen.<sup>961</sup> Folglich hat Boillot Vitruv gelesen und kennt daher auch die Erzählung zu den Karyatiden und Persern, die er im Anschluss daran kurz nacherzählt. Von Bedeutung ist Boillots Erklärung, warum er trotz der Tradition von menschlichen Figurenstützen tierische entwirft:

*Mais pour laisser telles recherches etymologiques aux grammariens, & retourner a mon propos, parce que dessus appert que ceste façon de charger les figures humaines a pris cōmencemēt d'vne risee & moquerie, mesmes en vn temps ou les hômes estoient traictéz d'vne seruitute brutalle, assuiettiz a tous*

<sup>959</sup> Vgl. CHONÉ, *Faire le beau pour faire la paix*, 2007, S. 574–576; CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005, S. 27–29; LEMERLE und PAUWELS, *Architectures de papier*, 2013, S. 245.

<sup>960</sup> BOILLLOT, *Nouveaux pourtraits et figures de termes pour user en l'architecture*, 1995, S. [6–7].

<sup>961</sup> Ebd., S. [8].

*ministere voyres le plus vil & ignominieux. Maintenant que nous sommes affranchiz par vn aage plus humain que le passé, & que la seruitute ou captiuité miserable, telle questoit l'ancienne, n'a plus de lieu entre nous: Le dys aussi que l'on deburoit cesser de subiuguer ainsi & enfantosmer la beauté de l'hōme a porter & soustenir des fardeaux, qui sont plus conuenables aux animaux brutes tant pour l'nferiorité trop inegale de leur cōditiō, que pour la force robuste dont nature les a munitz & réduz apres a resister cōtre toute telle violence.<sup>962</sup>*

Boillot verbindet hier zwei Aussagen miteinander: einerseits die Funktion der figürlichen Stützen als tektonisches Architekturelement, andererseits die ikonografische Deutung der Karyatiden und Perser als Gefangene. Daraus leitet er das Argument ab, dass die Funktion eines dienenden und untergebenen Sklaven als Figurenstütze in der heutigen Zeit des Christentums nicht mehr angebracht sei. Diese Aussage ist vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse des Krieges und der religiösen Turbulenzen einzuordnen, die Boillot erlebt hat. Darüber hinaus belegt diese Erklärung, dass er sich mit den Termen als Säulenersatz und der Definition der Karyatiden und Perser bei Vitruv auseinandergesetzt hat.<sup>963</sup> Trotz dieser Überlegungen ist festzuhalten, dass er architekturtheoretische Aspekte der Termen, wie ihre Anordnung im Bauegefüge oder ihre Verwendungsweise, nicht darlegt. Obwohl Boillot sich im Vorwort an Architekten wendet und auch in den Beschreibungen von Modellen spricht, wirft dies die Frage auf, ob sich das Buch wirklich an Architekten oder Handwerker richtet.<sup>964</sup> Diese Frage betrifft wiederum das Problem der praktischen Umsetzung der Termen, wie dies auch bei Sambin in der Forschung diskutiert wird.<sup>965</sup> Bouvrant ist der Meinung, dass die tierischen Termen zwar architektonisch dargestellt seien, das heisst als Säulenersatz mit einem lastenden Gebälk, dass aber die Termen strukturell ein solches Gebälk nicht zu tragen vermögen würden.<sup>966</sup> Im Zusammenhang der Figurenstützen von Sambin wurde oben festgestellt, dass die Beantwortung der Frage nach der Übertragung der zweidimensionalen Figurenstützen in ein dreidimensionales architektonisches Objekt auch abhängig vom Begriff Architektur ist. Obwohl mir für die tierischen Termen von Boillot kein Beispiel in Stein oder aus anderen Rohstoffen bekannt ist, kann ausgehend von den Überlegungen zu den Termen von Sambin eine Umsetzung nicht ausgeschlossen werden. Visuell sind die tierischen Termen von Boillot als Säulenersatz definiert und würden in einem vorgetäuschten architektonischen Gefüge das Tragen von lastenden Elementen dem Betrachter simulieren. Jedoch belegt die Aufnahme des symbolischen Tragens der Stützen und Boillots moralische Überlegungen im Vorwort, dass es ihm weniger um die architekturtheoretische Erfassung der Termen geht als vielmehr darum, mittels ihnen eine didaktische und

<sup>962</sup> Ebd., S. [8–9].

<sup>963</sup> Vgl. CHONÉ, *L'ornement zoomorphe comme signe politique*, 2005, S. 37.

<sup>964</sup> Ebd., S. 30; LEMERLE und PAUWELS, *Architectures de papier*, 2013, S. 246.

<sup>965</sup> Siehe Kapitel 3.2.1 und 3.1.4 dieser Arbeit und PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 167; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 5; GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 340–341; GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 389.

<sup>966</sup> BOUVRANDE, *Les termes zoomorphes de Joseph Boillot*, 2002, S. 170.

moralische Aussage auszudrücken. In diesem Sinne ist das Buch von Boillot nicht mit dem *Œuvre de la diversité des termes* vergleichbar.

Der Vergleich der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* mit denen in der frühneuzeitlichen Grafik zeigt, dass Sambin sich kaum an den früheren Darstellungen orientiert hat. Das Kopieren und Übernehmen von Termen, wie dies für die Grafikfolgen mit Figurenstützen zum Beispiel von Jean Mignon oder Du Cerceau charakteristisch ist, kann bei Sambin nur für das vierte Paar (Abb. 12 und 13) festgestellt werden. Obgleich einzelne Motive von Sambins Termen auch in den Grafikfolgen und Einblattdrucken zu finden sind, deutet dies nicht zwangsläufig auf eine intensive Auseinandersetzung hin. Desgleichen können auch die Vitruv-Illustrationen zur Karyatiden- und Persererzählung nicht als direktes Vorbild angeführt werden. Die hier gemachten Beobachtungen bestätigen, dass die Termenfiguren im *Œuvre de la diversité des termes* auch in den ersten Paaren eigenständig entwickelt sind. Die Ornamente und ikonografischen Anspielungen lassen zudem auf eine Prägung der Kunst im Umfeld des Schlosses Fontainebleau schliessen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Sambin seine Termen unabhängig von den Figurenstützen in der Grafik entwirft und die Beziehungen der Termenpaare innerhalb des *Œuvre de la diversité des termes* für den Erfindungsprozess wichtiger sind als die losen motivischen Verbindungen zur Bildtradition.

Die Entwicklung des formalen als auch inhaltlichen Aufbaues der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* mittels motivischer und formaler Rückgriffe der späteren Paare auf die früheren ist als bestimmender Inhalt zu bezeichnen. Die Betrachtung der Holzschnitte hat aufgezeigt, dass die Termen gegen Ende des Buches komplexer werden, indem Sambin den Kern der Figurenstütze verbirgt und die Konstruktion in ein Aufeinanderstapeln und Aneinanderreihen von Gegenständen auflöst. Die Folge ist, dass sich die Termen in Sambins Buch im Aufbau von den Figurenstützen der frühneuzeitlichen Grafik unterscheiden. Obwohl die tierischen Figurenstützen von Boillot ähnliche Strukturen als auch einzelne gleiche Motive wie Sambins Termen aufweisen, reduziert Ersterer den Aufbau der Termen auf eine klare Konstruktion aus Termenschaft und tierischem Oberkörper. Ebenso fehlt dem späteren Buch die visuelle Darlegung des Erfindungsprozesses durch die Beziehungen der einzelnen Termen untereinander, den Sambin hauptsächlich visuell vormacht und zeigt.

Festzuhalten ist, dass das Buch von Boillot neben dem *Œuvre de la diversité des termes* das einzige Buch im 16. Jahrhundert ist, das sich ausschliesslich den figürlichen Stützen widmet. Der Überblick im ersten Teil der Arbeit hat ergeben, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts insbesondere im deutschsprachigen Bereich Termen in Architekturbücher eingefügt wurden, wie das Beispiel der *Architectura* von Daniel Meyer belegt.<sup>967</sup> Dennoch erfahren die figürlichen Stützen nach dem 16. Jahrhundert keine vertiefte theoretische Auseinandersetzung mehr. Im Gegensatz dazu werden

---

<sup>967</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.4.3 dieser Arbeit.

Figurenstützen in den verschiedenen Gattungen oft in eine Rahmenarchitektur eingesetzt oder als Gliederung von Fassaden, Kleinarchitekturen und anderen Orten verwendet. Eine skizzenhafte Übersicht über die Entwicklungen in der Neuzeit würde hier zu weit führen.<sup>968</sup> Allerdings ist ein Verweis auf das sogenannte *Maison Pouffier*, genannt *Maison des Cariatides* in Dijon aussagekräftig, weil es dokumentiert, dass figürliche Stützen auch in der unmittelbaren Nachfolge von Sambin eingesetzt wurden, sie jedoch nicht mit den Erfindungen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* vergleichbar sind. Das Gebäude (Abb. 208) ist im ersten und zweiten Stock der Fassade mit Figurenstützen gegliedert und wird auf um 1600 datiert.<sup>969</sup> Pro Etage rahmen je fünf figürliche Stützen die Fenster der Fassade. Es handelt sich um ganzfigürliche Stützen, wobei nur die äusseren mit Armen dargestellt sind. Alle Figuren besitzen individuelle Gesichter und Kleidung. Die Figuren sind eingebunden in ein Gefüge aus Konsolen, auf denen sie stehen, und dem Gebälk, das sie über dem Kapitell tragen. Diese lastenden und tragenden Elemente sind der Mauer vorgeblendet und bilden eine oberste Schicht. Die Figuren sind streng frontal ausgerichtet, ohne jegliches Motiv der Bewegung. Sie haben nichts gemeinsam mit den überladenen Termen des *Œuvre de la diversité des termes*. Der Beobachtung von Gulczynski, dass Sambin in Dijon den Trend für die Verwendung von Figurenstützen angestossen und verbreitet habe, ist beizupflichten.<sup>970</sup> Dennoch sind die Termen des *Œuvre de la diversité des termes* auch im Wirkungsgebiet von Sambin nicht zwangsläufig rezipiert worden, bis auf die oben erwähnten Beispiele. Es erstaunt, dass auch in der Ornamentgrafik, wo Figurenstützen oft vorkommen, Sambins Termen nicht kopiert wurden. Dies dokumentiert zum Beispiel die Grafiksammlung von Jean Lepautre mit dem Titel *Nouveau livre de Terme*.<sup>971</sup> Die gebundene Sammlung entstand im 17. Jahrhundert und umfasst neben dem Titelblatt zwölf Tafeln. Davon zeigen die ersten vier Radierungen Ausschnitte von Wanddekorationen mit figürlichen Stützen. Die weiteren acht Tafeln bilden Kamine und andere Dekorationen ab, jedoch ohne Figurenstützen zu integrieren. Beispielsweise stützen auf dem dritten Blatt zwei männliche Figuren mit dem Kopf ein Gebälk (Abb. 179). Die muskulösen Männer sind in weite Stoffe gehüllt und tragen keine Gegenstände oder Symbole. Sie besitzen weder die Kompliziertheit noch die Überladenheit mit Ornamenten der Termen von Sambin.

Die Suche nach Übernahmen von figürlichen Stützen des *Œuvre de la diversité des termes* in späteren Grafikfolgen und Architekturbüchern blieb leider erfolglos. Auch in der gebauten Architektur und der Baudekoration sind nur die in der Forschung bereits diskutierten Beispiele der zwei Termen aus dem Schloss *la Fontaine* bei Luxemburg und die hier erstmals aufgeführten Termen aus dem *Raglan Castle* in Wales bekannt. Somit ist festzuhalten, dass das *Œuvre de la diversité des termes* in diesen

<sup>968</sup> SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, 1982, S. 151–158 hat cursorisch einige Beispiele und Entwicklungen aufgezeigt. Für die aufkommenden Kamine mit Figurenstützen im Klassizismus siehe: PARLASCA, *Motive antiker Stützfiguren an Kaminen des Frühklassizismus*, 1974.

<sup>969</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 351–353.

<sup>970</sup> Ebd., S. 353.

<sup>971</sup> LÉPAUTRE, *Nouveau livre de termes*, [1700].

Gattungen kaum eine Rezeption erfahren hat. Aus den obigen Beobachtungen und Vergleichen ist abzuleiten, dass ein Grund hierfür in der Überladenheit und dem komplizierten Aufbau der Termen liegt, was eine Übertragung in die monumentale Baukunst und in die Skulptur aus Stein erschwert und für die Paare der zweiten Hälfte des Buches unwahrscheinlich macht. Dieser Aspekt und die Positionen in der Forschung wurden oben in Kapitel 3.1, 3.1.4.1 und 3.1.4.2 diskutiert. Obwohl das Argument der Kompliziertheit und der ornamentalen Auffassung der Figurenstützen Sambins bei der Verwendung im zweidimensionalen Bild oder der Kleinarchitektur aus Holz oder Gips nicht greift, sind in der bisherigen Forschung keine Übernahmen benannt worden. Die Kopien von Sambins Termen in den Einzelscheiben im Kreuzgang des Klosters Wettingen werden hier erstmals erwähnt. In der Glasmalerei fanden auch die komplizierteren Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* eine Umsetzung als Figurenstützen in der Rahmenarchitektur. Die Scheiben dokumentieren, dass kurz nach dem Erscheinen des Buches die figürlichen Stützen als architektonisches Element erkannt und entsprechend ihrer architektonischen Funktion in eine gemalte Rahmenarchitektur eingesetzt wurden. Die Scheiben dienen folglich als Beleg dafür, dass Sambins Buch als Vorlagenbuch verwendet wurde, wenn auch nicht für eine Umsetzung der Termen in die monumentale Architektur. Obwohl die Scheiben bislang noch ein Einzelfall sind, zeigen sie trotz allem, dass Künstler beziehungsweise Handwerker die Termen Sambins für ihre Werke übernommen haben. Die Konsequenz ist, dass eine praktische Umsetzung der Termen Sambins vermehrt in der gemalten Architektur oder Kleinarchitektur zu suchen ist. Vor dem Hintergrund der Rezeption in der Glasmalerei ist es umso auffälliger, dass in der Möbelkunst, dem eigentlichen Tätigkeitsgebiet von Sambin als Schreinermeister und Leiter einer Werkstatt, die Termen des *Œuvre de la diversité des termes* keinen Niederschlag fanden. Dies gilt sogar für die Möbel, die Sambin von der Forschung zugeschrieben werden und die Termen besitzen. Exemplarisch wird der ihm zugeschriebene Schrank aus der Arconati-Visconti-Sammlung herausgegriffen.<sup>972</sup> Die Schrankfassade (Abb. 52) ist mit drei grossen Termen gegliedert, die ein Kapitell und darüber ein Kranzgesims tragen.<sup>973</sup> Die drei Figurenstützen sind keine Modelle nach dem *Œuvre de la diversité des termes*, jedoch können einzelne Motive, wie das mehrfach geraffte Kleidungsstück, das unterhalb der Brust geschnürt ist, mit dem siebten Paar (Abb. 18 und 19) des Buches verglichen werden. Die Früchtekorbbkapitelle, welche die Termen tragen, und die bärtigen Gesichter der Männer erinnern ebenfalls an die Figuren im Buch von Sambin. Folglich besteht zwischen beiden Werken eine Ähnlichkeit, jedoch können die Termen am Schrank nicht als Beispiel für eine Umsetzung eines Modells des *Œuvre de la diversité des termes* angeführt werden. Neben den Möbeln, die von der Forschung mit dem Wirken Sambins in Verbindung gebracht werden, gibt es ab dem 16. bis ins 17. Jahrhundert

<sup>972</sup> GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 50; THIRION, *Hugues Sambin et le mobilier de son temps*, 1989, S. 33–35; THIRION, *Les termes de Sambin mythe et réalité*, 1987; FUHRING, *Jacques Androuet du Cerceau et le mobilier à la Renaissance*, 2002, S. 47–48; CRÉPIN-LEBLOND, *Parures d'or et de pourpre*, 2002, Katalog Nr. 28, S. 132–135.

<sup>973</sup> Der obere Abschluss sowie der Sockel sind spätere Anfügungen: CRÉPIN-LEBLOND, *Parures d'or et de pourpre*, 2002, Katalog Nr. 28, S. 132–135.

und auch später noch viele Schränke und Buffets, aber auch Gestühle mit figürlichen Stützen. So zeigt auch die Visierung Sambins für ein Gestühl (Abb. 42) figürliche Stützen, die denen des Arconati-Schranks gleichen. Jedoch ist mir kein Exemplar bekannt, das Termen des *Œuvre de la diversité des termes* übernimmt.<sup>974</sup> Diese Befunde zur Rezeption von Sambins Buch müssen weiter in den Kontext der architekturtheoretischen Positionen des 17. und 18. Jahrhunderts gestellt werden. In Kapitel 2.5.2 wurde bereits kurz auf die skeptische Haltung der Architekturgelehrten gegenüber den Figurenstützen eingegangen. Unter anderem wurde die Auffassung von Jean-François Blondel diskutiert, der sich gegen eine Verwendung von Figuren als Stützen, welche das Tragen visuell nicht zeigen, ausgesprochen hat.<sup>975</sup> Büttner hat den Wandel in der Auffassung über die Verwendung von Figurenstützen in Frankreich hauptsächlich auf ein verändertes Verhältnis zwischen Architektur und Ornament zurückgeführt.<sup>976</sup> Auch weitere Architekturtheoretiker vertreten eine kritische Haltung, exemplarisch kann Roland Fréart de Chambray genannt werden, der die Figurenstützen als »abus« bezeichnete.<sup>977</sup> Zu den oben genannten Erklärungen für die Nichtrezeption der Termen von Sambin muss also auch die Architekturauffassung des 17. und 18. Jahrhunderts beachtet werden. Zu dieser Zeit haben die ornamentalen und fantastischen Termen Sambins nicht mehr dem *decorum* entsprochen.

Trotz der hier aufgezählten Beispiele, insbesondere der Scheiben im Wettinger Kloster, muss festgehalten werden, dass die Wirkung des *Œuvre de la diversité des termes* auf Künstler und Entwerfer von architektonischen Objekten im weitesten Sinne sowie auf die illusionistische Architekturmalerei und die Grafik allgemein gering war. Gleichwohl ist hervorzuheben, dass das *Œuvre de la diversité des termes* nicht nur als reine Spielerei aufgefasst wurde, sondern die Termen wurden von Künstlern auch als Vorlagen und Modelle für ihre Werke in Betracht gezogen.

<sup>974</sup> Sollte mir bei meinen Recherchen Objekte oder Bilder, die Termen aus dem *Œuvre de la diversité des Termes* zeigen, entgangen sein, wäre ich für eine kurze Notiz dankbar.

<sup>975</sup> BLONDEL, *Cours d'architecture*, 1771–1777, S. 345–349.

<sup>976</sup> BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 93–94.

<sup>977</sup> FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, 1650, S. 52. Vgl. zu Fréart de Chambray: SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1058; JULIEN, *L'ordre caryatides*, 2009, S. 675; GERMANN, *Les contraintes techniques dans l'illustration des livres d'architecture du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2002, S. 281–282; BÜTTNER, *Karyatiden und Perser*, 1985, S. 93–94. Sandrine Chabre hat in einer Diplomarbeit den Versuch unternommen, die französische Architekturtheorie zu den Figurenstützen aufzuarbeiten: CHABRE, *Atlantes et caryatides*, 2012. Die Arbeit ist mit grossem Vorbehalt und Skepsis zu benutzen, weil Chabre sehr unkritisch mit den Quellen umgeht. Unter anderem verwendet sie für ihre Analyse von De l'Ormes Aussagen eine Gesamtausgabe des 17. Jahrhunderts und ordnet dessen Aussagen fälschlicherweise in dieses Jahrhundert ein: Ebd., S. 73. Siehe auch die Kritik von PAUWELS, *Rezension: Sandrine Chabre: Atlantes & caryatides*, 2013.



### 3.2 Architekturtheoretische Leitgedanken im *Œuvre de la diversité des termes*

Die Untersuchung und Beschreibung des *Œuvre de la diversité des termes* in den vorangegangenen Kapiteln haben seine besonderen inhaltlichen und strukturellen Merkmale aufgezeigt. Sie werden hier verkürzt in Erinnerung gerufen. Erstens fällt die Präsenz der Termen auf, die einerseits durch die Anordnung der Holzschnitte im Buch und andererseits durch die ganzseitige Darstellung entsteht. Diese Disposition steuert nicht nur die Wahrnehmung der Bilder, sondern auch die Funktion und die Benutzung des Buches selbst. Zweitens hat die Analyse der Holzschnitte und des Textes die dialogische Struktur des Buches dargelegt, die hauptsächlich auf eine vergleichende Betrachtung abzielt. Verschiedene Beziehungen können hierbei unterschieden werden: Zum einen kommunizieren die Termen durch Wiederholungen und Gegensätze miteinander, sowohl innerhalb eines Paares als auch innerhalb einer Ordnung und sogar über die Ordnungen hinweg. Zum anderen besteht eine Wechselwirkung zwischen den Holzschnitten und den Texten. Sie wechseln nicht nur ab, sondern ergänzen sich. Das Alternieren zwischen Bild und Text dient vor allem dazu, den Leser/Betrachter zu leiten und die Struktur der Steigerung vorzuführen. Durch das Mittel der Steigerung und Überbietung wird eine fortlaufende Entwicklung der Termen suggeriert und es motiviert als Wahrnehmungsmodus auch das Nachdenken über die Termen. Demzufolge wird der Betrachter/Leser aktiv einbezogen. Drittens hat die Betrachtung der Holzschnitte ergeben, dass das *Œuvre de la diversité des termes* hauptsächlich den Erfindungsprozess zum Inhalt hat. Auch dies wird auf verschiedene Weise vermittelt: auf der einen Seite durch die Veränderungen der Termen von Holzschnitt zu Holzschnitt, die im Zusammenhang mit der Steigerung und den Säulenordnungen stehen, und auf der anderen Seite wird im Text der Betrachter zum Urteilen aufgefordert und auf diese Weise in den Prozess der Erfindung einbezogen. Viertens haben die Lektüre des Textes und die Beschreibung der Termen dargelegt, dass dem Leser oder Betrachter keine Anweisungen zur praktischen Umsetzung geboten werden. Die Holzschnitte sind weder Architekturzeichnungen, die als Plan- oder Ausführungsgrundlage für einen Bauvorgang dienen, noch sind sie erklärende oder didaktische Darstellungen in einem Traktat. Sie sind aber auch keine dokumentarischen Darstellungen antiker Figurenstützen. Die Holzschnitte sind vielmehr Bilder, die mit ihrer eigenen Präsenz und Anwesenheit auf sich selbst verweisen. Nichtsdestotrotz belegen die Reliefs im *Raglan Castle* (Abb. 58), die Termenfragmente des Schlosses *La Fontaine* in Luxemburg (Abb. 56 und 57) oder die Scheiben im Kreuzgang von Wettingen (Abb. 60–62), dass die Verwendung der Holzschnitte als Modelle für illusionistische Figurenstützen mit beachtet werden muss. Darüber hinaus ist insbesondere die ephemere Festarchitektur als Bereich zu nennen, in dem die Termen von Sambin wohl rezipiert wurden, wie das Fest von 1623 in Pont-à-Mousson belegt (Abb. 59) und wie die in archivalischen Quellen dokumentierte Mitarbeit Sambins bei verschiedenen Herrschereinzügen in Dijon nahelegt.

Wie sind die oben genannten Strukturen und Merkmale des *Œuvre de la diversité des termes* weiter zu deuten? Welche Auswirkung haben sie auf die Verwendung des Buches? Wie leiten sie den Seh- und Leseprozess? Üben sie eine Wirkung auf den Inhalt aus?

Um diese Fragen zu klären, werden in den folgenden Kapiteln die wichtigsten strukturellen Merkmale weiter analysiert. Zunächst wird über folgende Fragen nachgedacht: Was bietet das Ordnungssystem der Säulenordnungen, das Sambin es auf die Figurenstützen überträgt? Welche Funktion haben die Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* bei der visuellen Erfassung und Aneignung der Termen? Anschliessend werden die Darstellungsweise und die Auffassung des Erfindungsprozesses näher betrachtet, wobei nachstehende Überlegungen im Zentrum stehen: Wie beschreibt Sambin das Vorgehen der Erfindung? Welche Strukturen dienen der Vermittlung und Aneignung des Erfindungsprozesses? Mit welchen Mitteln zeigt oder vollzieht Sambin diesen Prozess? Und wie ist das Vorgehen Sambins in Bezug auf die *inventio*-Theorien der zeitgenössischen Architekturtheorie zu verstehen?

Die Ausführungen zielen einerseits darauf ab, die Verwendungszwecke und Betrachtungsweisen beziehungsweise Lesarten des *Œuvre de la diversité des termes* weiterzuentwickeln, und andererseits die Eigenschaften und Bedeutungen der Figurenstützen für das künstlerische Schaffen Sambins zu bestimmen und auszuwerten. Gegenüber der Beschreibung und Analyse des *Œuvre de la diversité des termes* im vorangegangenen Oberkapitel werden für die Auswertung und Interpretation der Inhalte und Absichten Sambins vermehrt die Vorstellungen und Aussagen der Architekturtheorie einbezogen. Dies erlaubt es, das Vorhaben Sambins besser zu verstehen und einzuordnen. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt auf der Verankerung der Aussagen und Grundgedanken des *Œuvre de la diversité des termes* in die zeitgenössische Architekturtheorie.

Als Grundlage wird zu Beginn erarbeitet, wie Sambin die Säulenordnungen auf die figürlichen Stützen überträgt und wie diese als Ordnungsstruktur und Wahrnehmungsmodus im *Œuvre de la diversité des termes* den Seh- und Leseprozess lenken.

### **3.2.1 Die Struktur und Funktion der Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes***

Das *Œuvre de la diversité des termes* ist das erste Architekturbuch, das sich alleine den Figurenstützen widmet und diese nach den fünf serlianischen Säulenordnungen ordnet. Wie bereits in Kapitel 2.5 erläutert wurde, gab es vor Sambin einzelne Versuche in der Grafik, für jede Säulenordnung eine figürliche Stütze zu entwickeln. Sambin ist aber der Erste, der systematisch für alle Ordnungen eine Figurenstütze entwirft und diese Struktur im Text benennt. Bei der Ausarbeitung seiner Termen konnte er sich somit auf keine Vorlagen stützen und er hat sich, wie die Betrachtung der Termen ergab, auch inhaltlich und formal nicht an den Grafikfolgen orientiert. Es gilt daher als Erstes zu untersuchen, nach welchen Kriterien er bei der Zuordnung vorging und welche Funktion die Säulenordnungen übernehmen. Darauf aufbauend

wird die Frage erörtert, welche systematischen und inhaltlichen Strukturen die Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* bewirken. Welche Bedeutung und welcher Sinn werden mit den Säulenordnungen auf die figürlichen Stützen übertragen?

Die Erweiterung mit einer sechsten Kategorie lässt die Organisation nach den Säulenordnungen und ihrer Bedeutung unter einem weiteren Gesichtspunkt betrachten, nämlich unter dem des Erfindungsprozesses. Daher wird die sechste Kategorie und ihre Relevanz für die Erfindung im nächsten Kapitel umfassend erörtert.

Nachstehend werden demnach zwei Bereiche untersucht: erstens die Organisation der Termen nach den Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* und zweitens die Funktion und der Zweck der Säulenordnungen in Sambins Buch.

### 3.2.1.1 Merkmale und Präsentation der Säulenordnungen

Wie in der Analyse des Begleittextes in Kapitel 3.1.3.1 herausgearbeitet wurde, teilt Sambin jedes Paar im Text einer serlianischen Säulenordnung<sup>978</sup> oder einer sechsten Kategorie zu. Auf welcher Grundlage er das jeweilige Termenpaar einer Ordnung zuweist, erläutert er nicht. Überdies beschriftet er die Termen auf den Holzschnitten nicht mit den Säulenordnungen. Dies bedeutet für den Betrachter, dass die Gliederung der Termenpaare nicht durch Beschriften bestätigt wird. Warum teilt Sambin die 18 Paare dennoch einer Ordnung zu, obwohl er die Termenpaare nicht nach diesen betitelt? Sind beim Betrachten der Termen die Säulenordnungen überhaupt erkennbar? Wie wird das Ordnungssystem dargelegt? Diese Fragen müssen vorab beantwortet werden, um auf der Grundlage der Ergebnisse die Bedeutung und Funktion der Säulenordnung für den Leser/Betrachter zu erörtern. Zudem fehlen theoretische Äusserungen zu den figürlichen Stützen und den Ordnungen fast gänzlich, wie im ersten Teil der Arbeit dargelegt ist. Damit ist das Vorgehen Sambins, die erste systematische Darlegung dieser Verbindung, und daher ist eine genaue Erfassung sinnvoll. Das Ziel dieser Analyse besteht demnach darin, herauszuarbeiten, nach welcher Logik Sambin die Säulenordnungen auf die Termen überträgt.

Zunächst wird erfasst, welche bildlichen Indikatoren bei den Termen Sambins eine Zuordnung zu einer Säulenordnung erlauben. Es geht darum aus der Perspektive des Betrachters, zu überprüfen, wie auf den Holzschnitten die im Text vorgenommene Organisation nach den Säulenordnungen erkennbar ist. In der Forschung über das *Œuvre de la diversité des termes* wurde die Einteilung nach den Säulenordnungen und deren Entwicklung bisher nicht vertieft analysiert. Einzig die allgemeine Gliederung

---

<sup>978</sup> Auf den Begriff der Ordnung wird im nächsten Kapitel eingegangen.

nach den Säulenordnungen sowie die Erkennbarkeit der Ordnungen bei den ersten neun Paaren wurde festgehalten.<sup>979</sup>

Bei der Betrachtung der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* fällt als Erstes auf, dass sie kein Kapitell tragen. Damit fehlt ihnen das aussagekräftigste architektonische Element, das eine Zuteilung zu einer Säulenordnung ermöglicht.<sup>980</sup> In der Säulenlehre sind die Ordnungen zudem mit bestimmten Bedeutungen verbunden. Auf der Grundlage der Beschreibungen bei Vitruv werden die Ordnungen einer Gottheit und später auch bestimmten Bauaufgaben zugewiesen.<sup>981</sup> Das heisst, die Säulenordnungen können auch durch die Ikonografie evoziert werden, wie dies beispielsweise John Shute in seinem Säulenbuch macht.<sup>982</sup> Wie oben in Kapitel 2.4.3 ausgeführt wurde, verbildlicht Shute die Herkunft und Bedeutung der Säulen mittels der Darstellung der Gottheit als Säulenersatz. Für die Tosca wählte er gemäss der Säulenlehre Herkules (Abb. 116), den er als Ersatz für den Säulenschaft einsetzt. Die ikonografische Bestimmung der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* hat aufgezeigt, dass Sambin weder Gottheiten noch eine eindeutige Ikonografie für seine Figuren wählte. Daraus folgt, dass die Bedeutung der Termenfiguren nicht als Kriterium für die Säulenordnungen dienen kann, mit Ausnahme des vierten Paares (Abb. 12 und 13), das eine Herkulesikonografie zeigt und der Tosca zugeordnet ist.

Neben den Kapitellen sind die Proportionen und die Ornamente im Gebälk für eine Säulenordnung bestimmend. Die Höhe der Termenfiguren im Buch nimmt zwar von der Tosca bis zur letzten Ordnung leicht zu, allerdings werden die Figuren nicht schlanker. Die Höhe des ersten Paares beträgt 24,7 cm, dagegen sind die Termen ab der Korinthia über 26 cm hoch. Da die Figuren in der Breite eher zunehmen, werden die Proportionen aber nicht gestreckt. Damit folgen die Grössenverhältnisse nicht den Regeln der Säulenlehre. Ebenfalls nehmen die Gebälke in der Höhe zu: Die niedrigsten Gebälke besitzen das erste und zweite Paar, und ab der Ionica messen sie über 4 cm. Von dieser Tendenz weicht das Gebälk des dritten Paares ab, das 5 cm hoch ist. Generell ist also ein Trend hin zu höheren Termen und Gebälken messbar. Dies entspricht den Höhenverhältnissen der Säulenlehre. Die Entwicklung der Grössenverhältnisse reflektiert Sambin allerdings nicht, da weder im Text noch auf den Holzschnitten eindeutige Masse angegeben sind. Der Betachter kann also die Proportionen zur Unterstützung für die Bestimmung der Säulenordnungen nicht hinzuziehen. Somit verbleiben die Verzierungen in den Gebälken die einzigen

<sup>979</sup> GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3; GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 341–342.

<sup>980</sup> In der Kunst der Renaissance findet man figürliche Stützen sowohl mit als auch ohne Kapitell. Zu den spärlichen theoretischen Diskussionen und Beispielen siehe Kapitel 2.5.2 dieser Arbeit.

<sup>981</sup> So zum Beispiel bei: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II(v).

<sup>982</sup> SHUTE, *The First and Chief Groundes of Architecture Vsed in all the Auncient and Famous Monymentes*, 1563.

Merkmale, nach welchen der Betrachter/Leser die Paare einer Ordnung zuweisen kann.<sup>983</sup>

Zwei Faktoren erschweren jedoch eine eindeutige Zuordnung der Ornamente zu einer Säulenordnung, die auch bei der folgenden Analyse des *Œuvre de la diversité des termes* zu beachten sind. Erstens sind die jeweiligen Verzierungen einer Säulenordnung in der Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts noch nicht eindeutig festgelegt. Dies rührt daher, dass es neben den bei Vitruv beschriebenen Ornamenten in den antiken Ruinen auch Mischformen gab, die insbesondere durch die Zeichnung und Grafik weit verbreitet waren.<sup>984</sup> Diese Vielfalt von Formen wird in der Forschung als ein Grund für das Aufkommen von Säulenbüchern genannt, was schliesslich zur Entwicklung eines Kanons der Säulenordnungen geführt habe.<sup>985</sup> Daraus kann abgeleitet werden, dass es in den Architekturbüchern zwar typische, wiederkehrende Ornamente für jede Ordnung gab, aber eine feste Regel im 16. Jahrhundert noch nicht formuliert war. Zusätzlich war für die Bestimmung der Verzierungen hinderlich, dass keine einheitlichen und eindeutigen Begriffe für die Säulenornamente verwendet wurden.<sup>986</sup> Dies dürfte vielleicht eine Erklärung dafür sein, warum Sambin in seinen Begleittexten die einzelnen Ornamente nicht benennt. Als zweiter Faktor ist entscheidend, dass Sambin für die Gestaltung der Gebälke gerade nicht auf die typischen Ornamente aus den Säulenbüchern zurückgreift, sondern diese abwandelt oder sogar neue erfindet. Daher werden zunächst die Gebälke im *Œuvre de la diversité des termes* betrachtet und überprüft, ob Sambin die

<sup>983</sup> Bereits Vitruv hat die Säulenornamente für die *genera* definiert und eine Mischung der Verzierungen missbilligt, insbesondere die gleichzeitige Verwendung von Mutuli und Zahnschnitt: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 178–181 (IV. 2, 5). Siehe dazu: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 45–47; BIERMANN, *Ornamentum*, 1997, S. 154–159; CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992, S. 137–139. Allgemein zu den Ornamenten in den Gebälken und ihrer Beziehung zu den Säulenordnungen siehe: IRMSCHER, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, 1984, S. 30; SCHÜTTE, »Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...«, 1981, S. 16–18; EVERS, *Ornament und Architektur*, 2007, S. 15–16.

<sup>984</sup> Zur Verbreitung von Mischformen in der Druckgrafik siehe: WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011. Zu den Zeichnungen allgemein siehe: GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, 1988.

<sup>985</sup> Vgl. WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011, S. 38; LEMERLE u. a., *L'architecture antique entre Humanisme et Lumières*, 2010, S. 6; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 99–100; FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 103; HART, »Paper Palaces« from Alberti to Scamozzi, 1998, S. 10; CHASTEL, *Les traités d'architecture à la Renaissance*, 1988, S. 15.

<sup>986</sup> Vgl. ONIANS, *Bearer of Meaning*, 1990, S. 3–4; DENKER NESSELRATH, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, 1990, S. 27–28; IRMSCHER, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, 1984, S. 27–28; SCHÜTTE, »Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...«, 1981, S. 15; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 223.

Paare mittels verschiedener Ornamente in sechs Gruppen unterteilt, die den Säulenordnungen im Text entsprechen.<sup>987</sup>

Die Gebälke der ersten drei Paare (Abb. 4 und 5, 8–11) in Sambins Buch sind alle aus groben Bossen und schmucklosen Mauersteinen zusammengesetzt. Sie folgen damit der Ikonografie der Rustika-bauweise, die mit der Tosca verbunden wurde, und ähneln den Beispielarchitekturen in den *Regole generali* oder dem *Libro straordinario* von Serlio, um nur zwei mögliche Quellen zu nennen.<sup>988</sup> In den folgenden Termengebälken nimmt Sambin diese Rustikasteine nicht mehr auf. Dadurch sind die ersten drei Paare von den weiteren bildlich klar abgegrenzt und als eigene Gruppe entworfen.

In den Termenpaaren vier bis sechs (Abb. 12–17) ist im Fries über dem niedrigen Epistyl eine Variante von Triglyphen mit Guttae zu erkennen, die Sambin verändert hat. Diese Ornamente verweisen auf den Ursprung des Gebälks im Holzbau und sind typische Verzierungen der Dorica.<sup>989</sup> Sambin kombiniert sie mit Löwenköpfen und Masken auf den vorspringenden Schlusssteinen. Beim sechsten Paar sind Medaillons zu sehen, welche die Stelle der Metopen einnehmen. Nach der Säulenlehre fänden sich Bukranien oder Rosetten im Fries zwischen den Triglyphen.<sup>990</sup> Trotz der Abweichung vom Typischen kann der Betrachter diese drei Paare der dorischen Ordnung zuweisen.

Der Unterschied zwischen der Dorica und der nächsten Säulenordnung, der Ionica, ist weniger augenfällig. Wie in den dorischen Gebälken verwendet Sambin auch bei den Paaren sieben bis neun Löwenköpfe und Masken (Abb. 18–23). Beim achten Paar (Abb. 20 und 21) sind die Masken unterhalb von hervorkargenden Gesimsteilen angebracht. Darüber findet man im Kyma Mutuli mit Guttae und darunter in den Faszien Regulae und Guttae. Diese Bestandteile gehören konventionell der dorischen Ordnung an, aber bei dieser setzt Sambin sie nur im letzten Paar (Paar 6) (Abb. 16 und 17) ein. Trotz dieser Aufnahme von dorischen Verzierungen unterscheiden sich die Gebälke der Ionica von denen der Dorica: Beispielsweise fehlen in den ionischen Gebälken die typischen Triglyphen. Im Gegensatz zur Dorica schmückt Sambin den

<sup>987</sup> Wenn in der folgenden Untersuchung von typischen Ornamenten gesprochen wird, dann sind damit insbesondere die von Vitruv beschriebenen Verzierungen gemeint oder solche, die später als kanonisch klassifiziert wurden und den architekturtheoretischen Konventionen entsprechen. Dies ist eine heuristische Annahme, um die Analyse nicht zu erschweren. Keinesfalls soll damit aber der Kanonisierungsprozess ignoriert werden oder postuliert werden, dass sich alle Architekturbilder daran orientieren.

<sup>988</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. X(r)–XVI(r); SERLIO, *Extraordinario libro di architettura*, 1551, Tafel I–III. Der Untertitel des *Libro straordinario* besagt, dass alle 30 Portale der Rustika angehören, allerdings sind nur die drei ersten Beispiele alleine aus Elementen dieser Ordnung gestaltet, die weiteren Portale zeigen Mischungen mit Ornamenten von anderen Ordnungen.

<sup>989</sup> Die Ableitung der Ornamente vom Holzbau geht auf Vitruv zurück: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–179 (IV. 2, 1–4).

<sup>990</sup> Zum Beispiel bei: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XX(r); BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1570, [Blatt 8].

ionischen Fries mit Girlanden und Bukranien, sodass die Gebälke wenige leere Flächen besitzen. Weiter lassen sich beim siebten und neunten Termenpaar stilisierte Perl- und Eierstäbe erkennen, die für die Ionica bezeichnend sind. Die verwendeten Girlanden und Masken sind zwar keine vitruvianischen Ornamente, aber sie wurden in der zeitgenössischen Säulenlehre vielfach eingesetzt. Ähnliche ionische Schmuckelemente findet man beispielsweise in der *Architectura* von Hans Vredeman de Vries<sup>991</sup>, im *Premier tome de l'architecture* von Philibert De l'Orme<sup>992</sup> oder auch bei Jean Bullant in seiner *Reigle générale d'architecture*<sup>993</sup>. Ein Vergleich der dorischen Gebälke mit den ionischen im *Œuvre de la diversité des termes* zeigt, dass die Verzierungen im ionischen Fries an Anzahl zunehmen. Neu hinzu kommen florale Ornamente, die Sambin in den zwei vorangehenden Ordnungen nicht verwendet hat. Dafür verzichtet er auf die Verwendung von Triglyphen. Trotz dieser Differenzierungen ist die Ionica nicht mehr so deutlich von der Dorica abgehoben, wie die Dorica von der Tosca.

Bei den Gebälken der korinthischen Ordnung (Abb. 24–29) sind die floralen Elemente bestimmend, die als Verweis auf das Akanthuskapitell der Korinthia zu verstehen sind. Sambin kombiniert verschiedene Blattmotive mit stilisierten Mutuli und Guttae, Kopfkonsolen oder Medaillons. Die Entwicklung der ersten drei Ordnungen, die Ornamente zu verfeinern und zu vermehren, setzt der Künstler in den Paaren zehn bis zwölf fort. Im Vergleich zu den neun früheren Paaren fehlt bei denen der Korinthia der vorspringende Gebälkstein. Einzig bei der männlichen elften Terme (Abb. 26) erinnert eine Konsole über dem Kopf daran. Damit ist zwar ein Unterscheidungsmerkmal für die Korinthia benannt, aber es wird nicht streng eingehalten, weil in der linken neunten Terme der Ionica (Abb. 22) ebenfalls ein Gebälkstein fehlt. Gleichwohl besitzen alle Gebälke der Korinthia ein weit ausladendes Kranzgesims als Abschluss, das Sambin in den ersten neun Paaren nicht einsetzt. Ausserdem nimmt er eine weitere Änderung vor: Die Gebälke der linken und der rechten Terme eines Paares weisen nun weder gleiche noch ähnliche Ornamente auf, sondern zeigen voneinander unabhängige Verzierungen. Initiiert wurde diese unterschiedliche Gestaltung des Gebälks bereits in der Ionica beim neunten Paar (Abb. 22 und 23), dessen ausserordentliche Stellung innerhalb des *Œuvre de la diversité des termes* schon in der Beschreibung in Kapitel 3.1 mehrmals hervorgehoben wurde. Die Betrachtung der korinthischen Gebälke ergibt, dass die Korinthia mit der Ionica verschwimmt, da Sambin in beiden Ordnungen florale Ornamente darstellt. Allerdings fehlen bei der korinthischen Ordnung Masken oder Löwenköpfe, mit Ausnahme der figürlichen Wasserspeier bei der rechten zehnten Terme (Abb. 25).

Die Gebälke der Komposita (Abb. 30–35) sind alle sehr unterschiedlich formuliert. Man findet zum einen Ornamentbänder, die entfernt einem ionischen Eierstab ähneln – zum Beispiel bei der linken dreizehnten Terme (Abb. 30) –, zum anderen

<sup>991</sup> Zum Beispiel auf Blatt 14: VREDEMAN DE VRIES, *Architectura*, 1577.

<sup>992</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 171v.

<sup>993</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568, S. [25].

florale Ranken und Pflanzengirlanden. Hingegen kommen abgewandelte Triglyphen oder Metopen nur im Gebälk der linken vierzehnten Terme (Abb. 32) vor, wo sich im Fries viereckige Ornamente mit floralen Elementen abwechseln und am ehesten an dorische Motive erinnern. Beim letzten Paar der Komposita (Abb. 34 und 35) trifft man wieder auf die Löwenköpfe der Dorica und Ionica, die hier als Konsolen dienen. Alle Gebälke der kompositen Ordnung besitzen ein weit ausladendes Kranzgesims wie in der Korinthia. Auch weitere Bestandteile wiederholen Motive der vorangehenden Termen. So stellt Sambin beispielsweise die Pfeile des dreizehnten und vierzehnten Paares (Abb. 30–33) der Komposita ebenfalls beim vierten Termenpaar (Abb. 12 und 13), hier nach unten zeigend, und beim zwölften Paar (Abb. 28 und 29) dar. Der Blätterfries der rechten vierzehnten Terme (Abb. 33) gleicht dem schmälere Fries der zwölften rechten Terme (Abb. 29). Die Girlanden des fünfzehnten und letzten Paares der Komposita (Abb. 34 und 35) ähneln denen des siebten ionischen Paares (Abb. 18 und 19). Diese Wiederaufnahmen und Wiederholungen von ähnlichen Ornamenten vorangehender Termen verdeutlichen, dass die Gebälke der kompositen Ordnung nicht durch neue Ornamente von den anderen unterschieden sind. Insbesondere durch die Verwendung von floralen Verzierungen gleichen die Gebälke der Komposita denen der Korinthia. Die Einbettung bereits bekannter Motive wurde bei der Beschreibung der Figuren der Komposita in Kapitel 3.1.4.5 ebenfalls beobachtet und wird in einem späteren Schritt erläutert. Vergleicht man die kompositen Gebälke des *Œuvre de la diversité des termes* mit denen in zeitgenössischen Säulenbüchern, fällt auf, dass das Konsolgesims fehlt. Dieses wird in vielen Architekturbüchern der Komposita zugeordnet, wie zum Beispiel im vierten Buch von Serlio<sup>994</sup> oder auch in der *Architectura* von Vredeman<sup>995</sup>. Mit dem Wegfallen des Konsolgesimses fehlt jedoch ein wichtiges Erkennungszeichen.

Figürliche Ornamente sind in den Gebälken der letzten Ordnung<sup>996</sup> in der Überzahl – mit Ausnahme des sechzehnten Paares (Abb. 36 und 37), bei dem sie fehlen. Daneben kombiniert Sambin in diesen letzten drei Paaren Pflanzenmotive mit Bukranien, Löwen- oder Puttiköpfen, die er bereits in den fünf serlianischen Ordnungen eingesetzt hat. Desgleichen wiederholt er andere Verzierungen der vorangehenden Termen wie Pfeile, Girlanden oder Eierstäbe. Allerdings verändert er sie und fügt sie neu zusammen. Das Gebälk der linken Terme des achtzehnten Paares (Abb. 40) fällt mit seiner übereinander gestaffelten Anordnung auf: Ein vorspringender, trapezförmiger Stein mit einem stilisierten Blatt und zwei Pfeilen lastet auf zwei Puttiköpfen, die durch zwei Girlanden verbunden sind. Das Relief wird oben abgeschlossen mit einer noch stärker hervortretenden, schmalen Platte, welche ebenfalls trapezförmig ist und eine Verdoppelung des darunterliegenden Steines ist. Eine ähnliche Gestaltung von übereinander angeordneten, trapezförmigen

<sup>994</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXII(r).

<sup>995</sup> VREDEMAN DE VRIES, *Architectura*, 1577, Tafel 23.

<sup>996</sup> Ob es sich bei den letzten drei Paaren um eine Ordnung handelt, wird im folgenden Kapitel 3.2.1.2 diskutiert. Um die Analyse nicht zu erschweren, wird hier von einer sechsten Ordnung gesprochen.



Gebälksteinen hat Jean Bullant in einer Grafik mit der Gegenüberstellung von acht Säulen verwendet (Abb. 180).<sup>997</sup> Vielleicht hat sich Sambin von diesem Blatt inspirieren lassen? Ich werde im nächsten Kapitel noch genauer auf dieses Blatt zu sprechen kommen. Bezüglich der Gebälke der letzten Ordnung kann gegenüber denen der serlianischen Ordnungen eine Vorliebe zum Skulpturalen festgestellt werden. Die einzelnen Ornamente sind zeichnerisch als Relief dargestellt, wie beispielsweise in den Friesen des siebzehnten Paares (Abb. 38 und 39) erkennbar ist. Dort bilden die Gebälke eine Ecke und die Motive werden somit auch von der Seite gezeigt. Die einzelnen Ornamente treten durch ihre Plastizität stark hervor und steigern ihre Präsenz. Zusätzlich ordnet Sambin die Bestandteile des Frieses eng übereinander und nebeneinander an, sodass die Gebälke überladen wirken. Es entsteht der Eindruck, als ob die Verzierungen der ersten fünf Ordnungen in den sechs letzten Gebälken zusammengefasst sind. Die Auswirkung dieser Wiederholung von dem Betrachter bereits bekannten Motiven ist, dass keine klare Abgrenzung zu den vorangehenden fünf Ordnungen entsteht. Diese letzten Gebälke heben sich also weniger durch die Verwendung neuer oder anderer Motive ab als vielmehr durch die andersartige Kombination und Anordnung der Ornamente.

Aus der Analyse der Gebälke im *Œuvre de la diversité des termes* geht hervor, dass Sambin Ornamente zur Klassifizierung der Säulenordnungen sehr unterschiedlich einsetzt. Zunächst kann zusammengefasst werden, dass er weder Gebälkbeispiele, wie sie in den zeitgenössischen Säulenbüchern beispielsweise bei Serlio, De l'Orme oder anderen zu finden sind, übernimmt noch einzelne typische Verzierungen einer Ordnung durchgehend verwendet. Weiter ist festzustellen, dass er auch eigene Motive und Verzierungen bei einer Gruppe von drei Paaren nicht systematisch wiederholt. Die Folge ist, dass in den Gebälken die Ornamente nicht streng und nicht ausschliesslich mit einer Ordnung verknüpft sind. Zusätzlich erschwert Sambin die Zuteilung eines Paares zu einer Säulenordnung, indem er für jedes Paar ein neues Gebälk gestaltet und ab dem neunten Paar sogar für jede Terme ein anderes Gebälk bildet. Dies führt dazu, dass der Betrachter nicht alle achtzehn Paare durch das Wiedererkennen von typischen Elementen der Säulenlehre oder durch eine klare Strukturierung mittels eigener Ornamente zweifelsfrei einer Säulenordnung zuteilen kann. Allerdings lassen sich dennoch drei Gruppen unterscheiden: Die erste Gruppe bilden die ersten sechs Paare, die aufgrund der Verwendung gängiger Ornamente der Säulenlehre der Tosca beziehungsweise der Dorica zugeordnet werden können. Die nächsten sechs Paare können zu einer zweiten Gruppe zusammengefasst werden. Obwohl neue, vorherrschende Motive, wie Masken, Löwenköpfe und Eierstäbe für die Ionica und florale Elemente für die Korinthia bestimmt werden können, ist eine unmissverständliche Zuweisung eines Motivs zu einer der beiden Ordnungen nicht möglich. Der Grund hierfür ist, dass einerseits ein wiederkehrendes Ornament für die drei zusammengehörenden Paare fehlt und andererseits einzelne Verzierungen in

---

<sup>997</sup> Auf diese Ähnlichkeit hat PAUWELS, *La Fortune de la Règle de Jean Bullant*, 2005, S. 118 aufmerksam gemacht.

beiden Ordnungen – wenn auch leicht abgewandelt – vorkommen. Somit übernimmt kein Ornament die Funktion eines Merkmals für die Ionica oder die Korinthia. Zusammengenommen als Gruppe unterscheiden sich die beiden Ordnungen trotzdem deutlich von der Tosca und der Dorica. Für die letzte Gruppe, bestehend aus den letzten sechs Paaren, ist charakteristisch, dass sie Motive und Dekorationselemente der vorangehenden Paare in veränderter Form übernehmen. Sie besitzen daher kein neues Ornament, das bei allen drei Paaren einer Ordnung vorkommt und als Kennzeichen dienen könnte. Demzufolge sind sie anhand der Motive kaum von den vorherigen Termenpaaren abzugrenzen. Auf diese Ununterscheidbarkeit zwischen dieser letzten Gruppe und den zwei vorangehenden sowie innerhalb dieser dritten Gruppe zwischen der fünften und der sechsten Ordnung haben bereits Gulczynski und Pauwels hingewiesen, die beide jedoch keine ausführliche Betrachtung durchführten.<sup>998</sup> Beide berücksichtigen nicht, dass sich die Anbringungsweise der Verzierungen ändert, die für die Wiedererkennung der Säulenordnungen hinzugezogen werden kann. Wie sich aus der Beschreibung ergeben hat, heben sich die Gebälke der dritten Gruppe durch eine andersartige Kombination der Ornamente und eine unterschiedliche Gestaltung der Gebälke von den vorangehenden Termen ab. Ihre Gebälke nehmen noch mehr Verzierungen auf und lassen fast keine Fläche mehr leer. Zusätzlich werden die Motive stärker plastisch inszeniert. Der Reichtum an Verzierungen und Ornamenten der Komposita – und im *Œuvre de la diversité des termes* auch der letzten Ordnung – wird in der zeitgenössischen Säulenlehre als Charakteristikum der kompositen Ordnung genannt. Unter anderem betont De l’Orme diese Eigenschaft der Komposita explizit als Unterscheidungsmerkmal gegenüber der Ionica und Korinthia:

*Je ne cognois gueres autre differéce en l’ordre composé, sauf la variété des ornemets qu’on y fait plus riches, & tels que lon veult.*<sup>999</sup>

De l’Orme greift hier auf die Charakterisierung der Komposita bei Serlio und Alberti zurück, welche die komposite Ordnung als Mischform aus der Ionica und Korinthia bestimmt haben.<sup>1000</sup> Neben dieser strengen Definition wird unter der Komposita aber auch allgemein eine Kombination aus Elementen der vitruvianischen Ordnungen verstanden, unter anderem auch von Serlio, De l’Orme und anderen.<sup>1001</sup> Sambin übernimmt diese zweite Definition der kompositen Ordnung. Ich werde auf die Beschaffenheit der Komposita und der *ordre composé* in Kapitel 3.2.2.1 eingehen. Nichtsdestotrotz kann gesagt werden, dass Sambin Verfahren der Architekturtheorie adaptiert, wenn er im Gebälk der kompositen Termen Verzierungen und Ornamente der vorangehenden Paare integriert. Diese Mischung von Ornamenten führt aber

<sup>998</sup> GULCZYNSKI, *L’Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464; GULCZYNSKI, *L’architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 341–342; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 102; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 4.

<sup>999</sup> DE L’ORME, *Le premier tome de l’architecture*, 1567, Fol. 201v–209v (7. 1–7), Zitat Fol. 202v.

<sup>1000</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXI(v); ALBERTI, *L’architettura*, 1966, S. 565–567 (VII. 6).

<sup>1001</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXI(v); DE L’ORME, *Le premier tome de l’architecture*, 1567, Fol. 209v–210 (7. 7).

dazu, dass die Komposita schwieriger von den anderen Ordnungen zu unterscheiden ist. Diese Problematik wird ebenfalls in der zeitgenössischen Architekturtheorie an gleicher Stelle diskutiert.<sup>1002</sup> Unter diesem Gesichtspunkt ist die Feststellung Pauwels:

*[...] il est difficile de comprendre précisément ce qui justifie l'attribution à tel ou tel ordre des formes imaginées par Sambin. Certes, la progression du plus rustique au plus raffiné est évidente ; mais on ne voit guère ce qui permet de distinguer les termes les plus ornés, rangés un peu au hasard dans les trois dernières catégories.*<sup>1003</sup>

zu vage und irreführend, weil – wie die Aussage De l'Ormes und die Untersuchungen von Pauwels selbst zeigen<sup>1004</sup> – die Differenzierung zwischen der Komposita und den anderen Ordnungen nicht nur im Buch von Sambin verschwimmt, sondern auch mit der Entwicklung und Bestimmung der kompositen Ordnung in der Architekturtheorie der Renaissance zusammenhängt. Dies bedeutet für das *Œuvre de la diversité des termes*, dass die Wiederholung von Motiven anderer Ordnungen, wie sie bei den letzten Paaren zu beobachten ist, nicht auf Sambins Unwissen über die Säulenordnungen zurückzuführen ist, sondern im Gegenteil von vertieften Kenntnissen über die Säulenlehre zeugen. Es ist das Konzept der Komposita, das Sambin nicht nur auf die Paare dreizehn bis fünfzehn anwendet, sondern auch auf die letzten drei Paare überträgt. Dies hat Pauwels zwar erkannt, aber er verfolgt diesen Gedanken und dessen Auswirkungen auf die Unterscheidung der Ordnungen der Termpaare nicht weiter.<sup>1005</sup> Problematisch an dieser oberflächlichen Wertung von Pauwels ist, dass er das Verschwimmen der Säulenordnungen der letzten Paare nicht kontextualisiert und man daher die Schlussfolgerung ziehen könnte, es handle sich beim *Œuvre de la diversité des termes* um einen Sonderfall. Berücksichtigt man hingegen die architekturtheoretische Bestimmung der Komposita, wird die Ununterscheidbarkeit zu einem Problem der Säulenlehre und nicht zu einem von Sambin.

Abschliessend kann festgehalten werden, dass es Sambin weder um eine systematische Trennung der Termpaare zwischen den Ordnungen noch um eine eindeutige Zuschreibung eines Paares zu einer Säulenordnung ging. In diesem Sinne lässt sich auch die Variation der drei Paare pro Ordnung deuten. Sie zeigen, dass es Sambin wichtig war, die verschiedenen Möglichkeiten darzustellen und ein offenes System zu entwickeln, das viele Varianten aufnehmen kann. Das Präsentieren und Sammeln von verschiedenen Formen war auch eine Technik der Antikenstudien, in denen die verschiedenen Lösungen der antiken Bauten detailliert aufgezeichnet wurden. Die Varianten der Termpaare und der Gebälkornamente liesse sich vor

<sup>1002</sup> Vgl. SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXII(r) und Fol. LXIII(v); DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 201v–209v. Auf die Bedeutung der Komposita für die Entwicklung des Kanons und für den Erfindungsprozess wird in Kapitel 3.2.1.2 eingegangen.

<sup>1003</sup> PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 102. Pauwels wiederholt seine Feststellung an verschiedenen Stellen, zum Beispiel: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 110.

<sup>1004</sup> Ebd., S. 15–71.

<sup>1005</sup> PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 102.

diesem Hintergrund als Übernahme der antiken Vielfalt, der *Varietas*, deuten, die hier Sambin suggerieren wollte. Mit dem Aneinanderfügen von verschiedenen Beispielen ist weiter auch ein kreativer Umgang mit den Architekturformen verbunden. Das Wiederholen, Verändern und Neukombinieren von Ornamenten ist als ein spielerischer Umgang mit der Kreativität und der Schöpfungskraft zu deuten. Dies spiegelt sich auch in den Termenfiguren wider, wo die Formspielereien noch gesteigert sind, wie die Betrachtung in Kapitel 3.1.4 belegt. Ähnliche Präsentationen von Varianten kennt man aus Modellbüchern oder Vorlagenwerken, zum Beispiel von Heinrich Vogtherr<sup>1006</sup>, Serlio und anderen mehr. Bei Sambin wirken diese Aufnahmen und Veränderungen von Motiven und Verzierungen auch als Wahrnehmungslenkung über alle Ordnungen hinweg. Dies gilt sowohl für die Gebälke als auch für die Termenfiguren. Diese Beziehungen verdeutlichen den Aspekt der Steigerung und Überbietung von Paar zu Paar, die direkt mit den Säulenordnungen verbunden sind. Diese Überlegungen weisen darauf hin, dass Sambin nicht das Ziel verfolgte, die Ordnungen für die Figurenstützen zu definieren oder festzuschreiben. In diesem Sinne ist das *Œuvre de la diversité des termes* tatsächlich kein theoretisches Buch, das durch schriftliche Erläuterungen und didaktische Bilder die figürliche Stütze architekturtheoretisch darlegt und als Säulenersatz bestimmt. Trotzdem hat die detaillierte Betrachtung gezeigt, dass Sambin die Regeln der Säulenordnungen kannte und sich einzelne Konzepte aneignete. Wie Gulczynski betont hat, dürfen diese individuelle Aneignung der Säulenordnungen und der nicht regelkonforme Umgang nicht als Unkenntnis oder Missverständnis gedeutet werden.<sup>1007</sup> Vielmehr muss dies als Hinweis auf eine intensive Auseinandersetzung begriffen werden. Diese Ergebnisse erlauben es, davon auszugehen, dass Sambin mit der Übertragung der Säulenordnungen mehr aussagen wollte, als nur eine Gliederung der einzelnen Termen vorzunehmen. Aus diesem Grund wird im nächsten Kapitel nicht nur die strukturierende, sondern auch die argumentative Wirkung der Säulenordnungen diskutiert.

### 3.2.1.2 Funktion und Zweck der Säulenordnungen

Für Sambin liegt der grosse Vorteil der Gliederung nach den Säulenordnungen darin, dass er seine Termen in ein bekanntes architekturtheoretisches System einfügen kann und dadurch zugleich Ideen der Architekturtheorie aufnimmt, wie im Folgenden aufgezeigt wird. Aus den Ergebnissen des vorherigen Kapitels geht hervor, dass Sambin die Struktur der Säulenordnungen auf den Holzschnitten nicht offensichtlich darstellt. Er adaptiert vielmehr durch Verfeinern und vor allem durch Vervielfachen

<sup>1006</sup> VOGTHERR, *Ein Fremds und wunderbars kunstbüchlin*, 2011. Erstmals erschienen 1538 in Strassburg.

<sup>1007</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 341–342; GULCZYNSKI, *Composition et décoration*, 1989, S. 54. Mit den neuen Forschungen von Chédeau zu den Herrschereinzügen und zum Baumeisterreglement dürfte die Rolle Sambins und sein Wissen über die Säulenlehre sowie seine Fähigkeit, diese auch künstlerisch anzuwenden, nicht mehr zu bestreiten sein: CHÉDEAU, *Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon*, 1999–2000; CHÉDEAU, « *Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011; CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012.

der Motive und Ornamente die Steigerung als einen Grundgedanken der Säulenlehre. Die hierarchische Anordnung der Termen erörtert er im Text und führt sie in den Figuren visuell vor. Für den Betrachter des *Œuvre de la diversité des termes* bedeutet dies, dass er die Steigerung der Paare gemäss dem Prinzip der Säulenordnungen zwar visuell nachvollziehen kann, aber für eine unmissverständliche Zuordnung der Termpaare zu einer bestimmten Säulenordnung auf den Text angewiesen ist. Dies hängt damit zusammen, dass Sambin einerseits unkonventionelle Ornamente verwendet und andererseits, dass in der Architekturtheorie keine Vorgaben für die figürlichen Stützen bestehen. Um Rückschlüsse auf die Funktion und den Zweck der Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* zu ziehen, wird zunächst das Vorgehen Sambins mit den Praktiken in den zeitgenössischen Architekturbüchern sowie Grafikfolgen verglichen. Hierfür werden die Verwendung von unorthodoxen Ornamenten sowie die Übertragung der Säulenordnungen auf Architekturelemente neben den Säulen diskutiert. Zu diesem Zweck wird an auserwählten zeitgenössischen Architekturbüchern die Strukturierung mittels der Säulenordnungen begutachtet. Anschliessend wird auf der Grundlage des Vergleichs die Funktion der Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* und deren Lenkung des Sehvorgangs weiter konturiert. Darauf aufbauend wird zum Schluss die Strategie der Übertragung der Säulenordnungen in Sambins Buch auf ihre Funktion und ihren Zweck hin gedeutet.

Ziel des Kapitels ist es, zu bestimmen, in welchen architekturtheoretischen Kontexten Sambin seine Termen stellt und welche Bedeutung er durch die Säulenordnungen auf seinen Gegenstand überträgt.

In den Gebälken hat Sambin nicht auf vitruvianische Ornamente zurückgegriffen, sondern bei seiner Adaptation eigene Motive eingefügt, die eine Zuordnung zu den Säulenordnungen nur in den ersten Paaren eindeutig zulassen. Die Verwendung von unorthodoxen Verzierungen in den Gebälken und den Säulen ist im 16. Jahrhundert weit verbreitet und stellt ein Phänomen dar, das parallel zur Entwicklung des Kanons der Säulenordnungen verläuft. Die Forschung zur Architekturtheorie erklärt die Kanonisierung der Säulenordnungen in erster Linie mit dem Bedürfnis nach einer Normierung und Reduktion der antiken Ornamente.<sup>1008</sup> In den Überresten des Altertums wurden unter anderem auch Fragmente mit Verzierungen gefunden, die nicht den vitruvianischen Beschreibungen entsprachen oder Mischformen bildeten. Das heisst, das Ziel der Kanonisierung war es, die antiken Fragmente und die beschriebenen Formen bei Vitruv zu harmonisieren und in einem System zu erfassen. Die Säulenordnungen dienen also auch zur Klassifizierung von antiken

<sup>1008</sup> WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011, S. 40; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 97–98; FROMMEL, *Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance*, 2007, S. 109; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001, S. 57–62; THOENES und GÜNTHER, *Gli ordini architettonici*, 1985. Für die Bedeutung der Fragmente bei diesem Prozess siehe besonders: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 15–33; PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998.

Ornamenten, was zu einer Reduktion der Formen führte. Gleichzeitig zu diesem Prozess der Normierung kann ein gegenläufiges Phänomen beobachtet werden. Bei diesem sind die antiken Ruinen ein Ausgangspunkt für die Schöpfung unkonventioneller, fantasiereicher Verzierungen und Formen.<sup>1009</sup> Hierzu zählen neben anderen die Grafiken eines Meisters von 1515 (Abb. 202) oder auch die Kapitellvorlagen, die Heinrich Vogtherr in seinem *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin* versammelt hat.<sup>1010</sup> Bei diesen Beispielen ist zu berücksichtigen, dass sie nicht auf eine didaktische Darstellung der Säulenordnungen und deren Ornamente abzielen. Aber auch unter den Architekturbüchern gibt es Exemplare, die belegen, dass nichtvitruvianische Ornamente verwendet wurden. So wandelte Hans Vredeman de Vries in seiner *Architectura* die Ornamente im Gebälk ab und passte sie den nordischen Formen an, indem er zum Beispiel in der ionischen Ordnung Beschlag- oder Rollwerk einfügte.<sup>1011</sup> Auf dem betreffenden Blatt stellt Vredeman fünf ionische Säulen nebeneinander dar und schmückt die Gebälke sowohl mit nordischen Ornamenten als auch mit Masken und Girlanden. Die fünf ionischen Säulen unterscheiden sich durch die Verzierungen im Fries, demgegenüber bleiben die Proportionen, die Faszien und der abschliessende Zahnschnitt bei allen gleich. Vredeman hatte also mit der *Architectura* »die Bereicherung der antiken Säulenordnungen mit einem neuen Formvokabular zum Ziel.«<sup>1012</sup> Eine ähnliche Varietät von Säulenornamenten weisen auch die Gebälke im Säulenbuch von Jacques Androuet Du Cerceau auf.<sup>1013</sup> Gegenüber Vredeman sind es bei ihm hauptsächlich die Säulenschäfte, die zum Träger von Verzierungen werden. Ein sinnfälliges Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Normierung der Säulenordnungen als auch mit deren freien Adaptation ist Jean Bullant. In seiner erstmals 1564 erschienenen *Reigle générale d'architecture*<sup>1014</sup> orientiert er sich bezüglich der Säulenordnungen an den vitruvianischen und antiken Ornamenten und bildet für jede Säule verschiedene Modelle ab. Er folgt hier der Tradition von Serlio oder von De l'Orme, die beide in ihren Büchern mehrere Säulen- und Gebälkvariationen pro Ordnung darstellen, die sich in Details unterscheiden.<sup>1015</sup> Im Gegensatz zu den Illustrationen im Säulenbuch löst sich Bullant von den vitruvianischen Verzierungen in einem Kupferstich, den er der zweiten Auflage seines Säulenbuches angefügt hat.<sup>1016</sup> Dieser Kupferstich (Abb. 180) zeigt eine Aufstellung von acht Säulen, deren Schäfte und Gebälke mit

<sup>1009</sup> Siehe dazu: WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012, S. 490.

<sup>1010</sup> VOGTHERR, *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin*, 2011, S. 68–69. Zu Vogtherr siehe: MULLER, *Heinrich Vogtherr l'Ancien*, 1997.

<sup>1011</sup> VREDEMAN DE VRIES, *Architectura*, 1577, Fol. 13.

<sup>1012</sup> ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*, 2002, S. 141–142.

<sup>1013</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Petit traite des cinq ordres de colonnes*, 1583.

<sup>1014</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568. Zu den Unterschieden zwischen der ersten und der zweiten Auflage siehe: PAUWELS, *La Reigle générale d'Architecture de Jean Bullant*, 2004. Zu Bullant allgemein siehe: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 143–145 und 239–243; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 107–110; PAUWELS, *La Fortune de la Reigle de Jean Bullant*, 2005; PAUWELS, *Jean Bullant et le langage des ordres*, 1997; PAUWELS, *Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant*, 1994.

<sup>1015</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 151(r)–152(r); SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XXXIX(v) oder XLVIII(v).

<sup>1016</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 239–243.

ausgefallenen Ornamenten geschmückt sind. An den Kapitellen ist erkennbar, dass Bullant die drei vitruvianischen Ordnungen zweimal abbildet, während die Tosca und die Komposita einmal vorkommen. Jeweils die zweite Säule der Dorica, Ionica und Korinthia zeigt eine reicher geschmückte und überladene Version der ersten. In den Einblattgedrucken experimentiert Bullant also mit unorthodoxen Ornamenten sowie mit neuen Kombinationen von Gebälken und Säulenschäften. Er weicht in diesem Kupferstich so weit von den gängigen Formen ab, dass er diese Erfindungen nur für die Dekoration eines Innenraumes für angemessen hält und sie folglich unpassend für die monumentale Baukunst erklärt:

*Aussi i'ay fait huit figures de Colonnes enrichies, variées de leur membres & enrichissement, pour s'en servir, si besoing est, à quelque œuvre croteste: comme pour cloaisons de menuiserie servans dedans les Eglises ou Temples, en lieu à couuert pour plaisir, & non estre mises dehors à liniure du temps: car telles inuentions ie ne veux maintenir estre belles ne louables pour servir à quelque grand edifice, pour autāt qu'il ne s'y trouue aucune maiesté de beauté de membre, & consonance de mesure.<sup>1017</sup>*

Diese Aussage ist einerseits im Zusammenhang der Normierung der Säulenordnungen zu deuten, andererseits ist sie in den Kontext der *decorum*-Diskussion zu stellen, die groteske, unkonventionelle Formen nicht gutheisst oder zumindest nur in ganz bestimmten Situationen erlaubt.<sup>1018</sup> Den Kupferstich mit den acht Säulen von Bullant hat Pauwels mit zwei Werken von Sambin in Verbindung gebracht.<sup>1019</sup> Erstens sehen sich die Gebälke der dritten, siebten und achten Säule auf Bullants Kupferstich (Abb. 180) und das Gebälk der zweitletzten Terme im *Œuvre de la diversité des termes* (Abb. 40) sehr ähnlich. Zweitens können die Säulenschäfte mit ihren floralen Schaftringen von Bullant mit den Säulen der Chorschranke Sambins von 1583 in der Heiliggeist Kapelle im Justizpalast von Dijon verglichen werden.<sup>1020</sup> Für Pauwels belegen diese zwei Beispiele, dass Sambin die Modelle Bullants übernommen hat oder sich zumindest von diesen inspirieren liess.<sup>1021</sup> Bezüglich der

<sup>1017</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568, [Fol. 30r]. Dieser Zusatz ist nur in der zweiten Ausgabe von 1568 vorhanden. Pauwels leitet Bullants Integration von unorthodoxen Ornamenten von der Architektur Michelangelos ab, die in Frankreich den Geschmack des Überflusses und der dekorativen Effekte treffe: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 242.

<sup>1018</sup> Neben der Grotteske und weiteren unorthodoxen Formen kritisiert Vitruv streng auch das unkorrekte Zusammenstellen von Mutuli mit Zahnschnitt: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 178–181 (IV. 2, 5–6), Vgl. dazu CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992, S. 137–139. Weiter missbilligt Leon Battista Alberti die Grotteske sowie andere unkonventionelle Architekturformen und verbannt sie in den Bereich der Innendekoration von Privathäusern: ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 839–841 (IX. 8). Neben Alberti äussert sich Andrea Palladio negativ zur Verwendung von Säulenschäften, die mit Girlanden oder Ähnlichem verziert sind: PALLADIO, *Die Vier Bücher zur Architektur*, 2006, S. 82–83 (I. 20). Vgl. dazu auch Kapitel 2.4.1.

<sup>1019</sup> PAUWELS, *La Fortune de la Reigle de Jean Bullant*, 2005, S. 118.

<sup>1020</sup> Die Chorschranke und auch die Türe *Porte du Scrin* im Justizpalast sind durch Verträge als Werke von Hugues Sambin nachgewiesen: GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 380 u. 389; THIRION, *Hugues Sambin et le mobilier de son temps*, 1989, S. 31.

<sup>1021</sup> PAUWELS, *La Fortune de la Reigle de Jean Bullant*, 2005, S. 118.

Fragestellung nach den unorthodoxen Formen ist zu betonen, dass Bullant zwischen den theoretischen Erläuterungen zu den Säulenordnungen, die sich auf Vitruv und Alberti stützen, und den eigenen Erfindungen trennt.<sup>1022</sup> Symptomatisch an Bullants Vorgehen ist, dass er seine eigenen Säulenerfindungen nicht in die theoretische Abhandlung der Säulenordnungen integriert, sondern als Zusatz begreift und ausserhalb dieser schriftlichen Erörterungen verfasst. Die Säulen auf dem Kupferstich liegen folglich an der Peripherie zu dem, was in der Architekturtheorie als angemessen gilt. Für Pauwels gehören diese Säulen zum Phänomen der *mescolanza*.<sup>1023</sup> Dieser Begriff geht auf Serlio zurück, der damit eine Mischung von Stilen bezeichnet.<sup>1024</sup> Das heisst, dass Serlio es unter bestimmten Bedingungen des *decorums* erlaubt, Säulenornamente einer Ordnung an einem Bau einer anderen Ordnung zu verwenden, also die Ordnungen zu mischen. Auf den Aspekt der *mescolanza* im Zusammenhang der Erfindung von Architektur wird im nächsten Kapitel vertieft eingegangen.

In Bezug auf die Komposition von Gebälken zeigen die oben genannten Beispiele, dass die Schmückung mit unorthodoxen Ornamenten bis zu einem gewissen Grad in der Säulenlehre des 16. Jahrhunderts toleriert wurde. Die diskutierten Zeugnisse von Vredeman, Du Cerceau und Bullant zeigen ein Problem der Kanonisierung der Säulenordnungen auf, nämlich die Integration von modernen, neuen Formen, die nicht auf die antiken Fragmente zurückgehen. Diese Formen wurden von der Vermittlung und Erklärung der Säulenordnungen nach Vitruv getrennt und als Varianten aufgenommen. Auf diesen Aspekt der Erfindung von modernen Formen wird in Kapitel 3.2.2.3 zurückgekommen. Darüber hinaus findet man in Grafiken und Zeichnungen, die nur lose mit einer Vermittlung der Säulenlehre verbunden sind, einen weitaus kreativeren und originelleren Umgang mit den Formen und Ornamenten der Säulenordnungen als in den Säulenbüchern.

Die Verzierungen in den Gebälken des *Œuvre de la diversité des termes* sind den modernen Varianten der Säulenordnungen zuzuordnen, da Sambin kaum auf vitruvianische Ornamente zurückgreift, sondern vor allem neue einfügt, die nicht in den Säulenbüchern vorkommen. In dieser Hinsicht sind die Termenholzschnitte den Einblattgedruckten näher als den Bildern in den Architekturbüchern, die in erster Linie an der Normierung der vitruvianischen und antiken Formen arbeiteten. Diese Überlegungen führen zu zwei weiteren Beobachtungen bezüglich der Säulenornamente im *Œuvre de la diversité des termes*. Erstens kann für den Betrachter/Leser von Sambins Buch angenommen werden, dass er an unkanonische und fantasievolle Gebälke und Säulen gewohnt war und sich vielleicht auch weniger an dieser Nichtklassifizierbarkeit der Gebälke zu einer Säulenordnung störte, als dies aus

<sup>1022</sup> Alberti wird von Bullant im Vorwort erwähnt, während Vitruv im Titel genannt wird: BULLANT, *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568, [Fol. Aii(v)].

<sup>1023</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 109.

<sup>1024</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XI(v); vgl. PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 32–33; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 131–133.



einer rückwärtsgerichteten Sicht des Kanonisierungsprozesses der Fall ist.<sup>1025</sup> Zweitens eignete sich Sambin die Säulenordnungen vielleicht selbst im Medium der Einblattdrucke an. Als Beleg hierfür können die ihm zugeschriebenen Radierungen angeführt werden. Insgesamt werden Sambin zehn Grafiken zugeschrieben, neun davon sind mit dem Monogramm HS mit einem Querbalken (Abb.43–49) gekennzeichnet<sup>1026</sup> und die Radierung mit der Ehrensäule für den Herzog von Mayenne (Abb. 45) ist mit dem vollen Namen signiert.<sup>1027</sup> Vier von diesen Blättern mit dem Monogramm stellen Kapitelle dar. Ein Blatt von 1556 (Abb. 46) zeigt die linke Hälfte eines Kompositkapitells und links davon ein Fragment einer Basis. Auf einem zweiten Blatt (1559) (Abb. 44) ist ein Kapitell mit Akanthusblättern zu sehen, das in den Ecken mit zwei weiblichen Figuren und in der Mitte mit einer Trophäe geschmückt ist. Unter dem Kapitell sind Basen- und Gebälkfragmente dargestellt. Das dritte Blatt von 1560 zeigt ein Kompositkapitell mit der Figur der Ceres. Und das Vierte von 1554–1650 bildet ebenfalls ein Kompositkapitell umgeben von Gebälken und Akanthusblättern im Detail ab (Abb. 47). An den beiden letztgenannten Radierungen lässt sich verdeutlichen, wie kreativ Sambin mit Modellen und Vorlagen umgegangen ist. Für die zwei Kompositkapitelle könnte ihm zum Beispiel eine Grafik des Meisters L. D. (Léon Davent) (Mitte 16. Jahrhundert) (Abb. 201)<sup>1028</sup> als Inspiration gedient haben. Die Gebälk- und Basisfragmente der übrigen Radierungen von Sambin sind mit den Ornamenten der Kupferstiche des Meisters von 1515 vergleichbar. Die Verzierungen auf der Tafel mit fünf Basen (Abb. 202) dieses Meisters sind ähnlich eng angeordnet und besitzen vergleichbare Akanthusblattmotive, Perlstäbe und andere Ornamente. Die Vergleiche der Sambin zugeschriebenen Radierungen liessen sich auch mit weiteren Blättern des gleichen Meisters, aber auch mit Grafiken anderer Künstler fortsetzen. Diese Ausführungen mögen genügen, um zu zeigen, dass die Radierungen Sambins zu der Art von

<sup>1025</sup> Die Forschungen von Waters zeigen, dass die These, alle Druckwerke und Grafiken mit Architekturelementen wie auch die Illustrationen in den Architekturbüchern hätten sich am Prozess der Normierung beteiligt, überdacht werden muss: WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011, S. 7. Ebenfalls muss bedacht werden, dass die kritische Haltung der Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber der missbräuchlichen Verwendung der Säulenordnungen die frühen Forschungen geprägt haben. Vgl. dazu: SCHELBERT, »[...] de la quale inventione il prudente architetto si potrà molto valere in diversi accidenti«, 2011, S. 101–102.

<sup>1026</sup> Barral nennt zehn Grafiken mit dem Monogramm BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 26. Die zehnte Radierung konnte ich nicht ausfindig machen. Vgl. dazu Anmerkung 886 und NAGLER u. a., *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler*, 1858–1879, S. 600–601.

<sup>1027</sup> Die Radierung ist in verschiedenen Zuständen erhalten. Die Bibliothèque National in Paris, die Bibliothèque municipale in Dijon und die Kunstbibliothek in Berlin besitzen jeweils einen Druck.

<sup>1028</sup> Bereits BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 24–27 hat die Radierung mit der Ceres-Figur im Kapitell mit dem Stich des Meisters L. D. (Léon Davent) in Verbindung gebracht. Neuerdings wird die Zuschreibung des Stiches des Meisters L. D. an Léon Davent bezweifelt: BURY, *The Print in Italy*, 2001, S. 139. Bury hat den Katalogeintrag auf der Homepage des British Museums 2005 dahingehend ergänzt: British Museum Collection Database: PPA82977: [www.britishmuseum.org/collection](http://www.britishmuseum.org/collection), zuletzt geprüft am: 28. Juli 2014. Zur Zuschreibung an Davent siehe: ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau*, 1969, S. 22–24. Es sind zwei verschiedene Versionen des Stiches erhalten: Der im British Museum ist mit einer Inschrift versehen, die Bury veranlasst hat, die Zuschreibung an Léon Davent anzuzweifeln.

Aneignung des antiken Formenguts gehört, die Waters für andere Künstler dieser Zeit nachgewiesen hat.<sup>1029</sup>

Aber nicht nur in der Grafik und Zeichnung waren unorthodoxe Bauornamente präsent, sondern auch in der gebauten Architektur. Als ein Beispiel unter vielen kann der Musikbalkon im Louvre (Abb. 195) genannt werden, dessen Gebälk von Karyatiden getragen wird. Auf die Figurenstützen wurde in Kapitel 2.5.2.2 bereits eingegangen. An diesem Musikbalkon gestaltete Jean Goujon 1550 durch eine Vielzahl von einzelnen Ornamenten eine übergeordnete Ordnung. Nach Pauwels erscheint das Gebälk mit seinen einzelnen Teilen zwar als dorisch, aber es sei eine neue Erfindung, welche die Sublimität der französischen Monarchie zum Ausdruck bringe.<sup>1030</sup> Weitere Beispiele aus der monumentalen Baukunst können hier angeführt werden, die mehr oder weniger regelkonform die Säulenordnungen übernehmen, diese aber im Detail jeweils den Gegebenheiten anpassen, wie an der Fassade der Kapelle von Champigny-sur-Veude (Abb. 207), die vor 1550 fertiggestellt wurde.<sup>1031</sup> Hier hat der Architekt zwischen den Faszien des Epistyls eine Perlschnur oder einen Rosenkranz eingefügt. Weiter wurde zwischen das Piedestal und die Basis ein Fries eingepasst, der nicht den Konventionen der Säulenlehre entspricht. Vor allem die Kombination von Zahnschnitt im Gebälk und darüber ein Konsolgesims folgt nicht den vitruvianischen Regeln, und auch Serlio hat sich gegen eine solche Kombination in der Korinthia ausgesprochen.<sup>1032</sup> Allerdings gibt es einige antike Ruinen, die genau diese Zusammenstellung (Zahnschnitt und Konsolgesims) zeigen, sodass Giacomo Barozzi da Vignola diese Kombination in seiner *Regola delli cinque ordini d'architettura* aufgenommen hat und damit die gleichzeitige Verwendung von Mutuli und Zahnschnitt in einem Gebälk legitimiert hat.<sup>1033</sup> Abgesehen von diesen Abweichungen im Detail ist die Korinthia an der Fassade der Kapelle in Champigny-sur-Veude regelkonform umgesetzt worden. Vergleicht man diese Angleichungen in der Baukunst mit den Veränderungen der Säulenornamente in den Einblattgedrucken, ist ein markanter Unterschied erkennbar. Es scheint so, als ob in den Grafiken weit mehr Spielraum für eine unkonventionelle Umgestaltung der Säulenordnungen vorhanden gewesen sei als in der monumentalen Baukunst. Für diese These spricht auch die Idee des *decorums*, unter der die der Bauaufgabe angemessene Verwendung von Ornamenten zu verstehen ist. Wie oben ausgeführt, veranlasste das *decorum* Bullant dazu, seine unkonventionellen Säulenerfindungen in den Innenraum zu verorten. Inwiefern in der Grafik die Fantasie gegenüber der Kleinarchitektur oder

<sup>1029</sup> WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012, S. 490; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011, S. 6.

<sup>1030</sup> PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 67–68.

<sup>1031</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 73–76. Dort auch weitere Beispiele. Zu Champigny-sur-Veude siehe auch: ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 34–35.

<sup>1032</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 178–181 (IV. 2, 5); SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XLVIII(v); GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 504; CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992.

<sup>1033</sup> BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1570, [Blatt 13].

der Innenausstattung noch einmal gesteigert ist, müsste differenziert überprüft werden, was im Rahmen dieser Untersuchung nicht geleistet werden kann.

Die Erörterungen oben zeigen, dass Sambins Interesse am kreativen Umgestalten antiker Formen und seine Vorliebe für das Ornamentale einem allgemeinen Trend in Frankreich des 16. Jahrhunderts folgt. Dies kann auf der einen Seite allgemein auf den Stellenwert des Ornaments in der Architekturtheorie zurückgeführt werden, wo mit Serlio das Ornament zum wichtigsten Vermittler der antiken Baukunst wurde.<sup>1034</sup> Auf der anderen Seite wurde die neue Bauweise in Frankreich hauptsächlich durch das Bauornament umgesetzt, das als Zeichen der Architektur *à l'antique* galt.<sup>1035</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass die antiken Verzierungen kopiert wurden, sondern sie wurden vielmehr verändert, angepasst und neu gestaltet.<sup>1036</sup> Verglichen mit den erwähnten Beispielen zeigen die Gebälke im *Œuvre de la diversité des termes* eigenständige Schöpfungen, die zwar in einzelnen Fällen nah an den Gebälken der Druckgrafik sind, aber doch immer eine eigene, kreative Formensprache aufweisen. Sind diese Verzierungen so auffällig und speziell, dass sie die Charakteristika eines persönlichen Stils von Sambin bilden könnten?

Gulczynski hat für die Ornamente im *Œuvre de la diversité des termes* ein kurzes Inventar erstellt und die Häufigkeit von einzelnen Motivgruppen analysiert.<sup>1037</sup> Er hat dabei vier Gruppen unterschieden: Die häufigsten Motive seien die herabhängenden Gebälksteine oder Mutuli, danach kämen figürliche Ornamente, die am zweithäufigsten verwendet würden. Weiter habe Sambin Palmettenfriese und Pfeile meist als Ersatz für Metopen eingesetzt. Als kleinste Gruppe bestimmt Gulczynski die Girlanden, die er nur in drei Termen wiederfindet. Allerdings unterlässt er es, die Motivgruppen nach den Säulenordnungen zu kategorisieren oder sie als kennzeichnende Elemente der Ordnungen zu analysieren. Gulczynski geht es vor allem darum, einen Individualstil von Sambin zu definieren, um die dem Künstler zugeschriebenen Werke beurteilen zu können. Zu diesem Zweck vergleicht er die Verzierungen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* mit den verwendeten Motiven an der Fassade und im Innenhof des *Hôtel Maillard* gen. *Milsand* in Dijon.<sup>1038</sup> Im Innenhof (Abb. 54) wurden um 1565 Figurenstützen nach Plänen von Sambin aufgestellt, die oben in Kapitel 3.1.4.1 behandelt wurden. Im Gegensatz zum Innenhof ist für die Fassade des Hauses (Abb. 55) kein Vertrag erhalten. Sie ist durch ein Datum auf dem Giebel der rechten Lukarne auf 1561 datiert. Gulczynski hat die Zuschreibung der Fassade an Sambin kritisch begutachtet.<sup>1039</sup> In seiner Analyse greift er auf stilistische Vergleiche der Formen und Ornamente zurück. Hierfür hat er nicht nur das Sambin

<sup>1034</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 115–116; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 220.

<sup>1035</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 11–15; GUILLAUME, *Le temps des expériences*, 2003, S. 151–153.

<sup>1036</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 253; GUILLAUME, *Modèles italiens et manière nationale*, 2000, S. 250.

<sup>1037</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 341–342.

<sup>1038</sup> Ebd.

<sup>1039</sup> Ebd., S. 330–332.

sicher zugeschriebene Bauwerk, den *Palais de Justice* (Abb. 53) in Besançon<sup>1040</sup>, als Vergleichsobjekt genommen, sondern er hat auch die Ornamente im *Œuvre de la diversité des termes* einbezogen. Sein Ergebnis der Analyse – die Zuschreibung der oberen Partie der Fassade des *Hôtel Maillard* an Sambin<sup>1041</sup> – interessiert im Zusammenhang der Ornamente und die Frage nach einem persönlichen Stil weniger. Aus dem Inventar der Verzierungen zieht Gulczynski den Schluss, dass zwischen den Ornamenten im *Œuvre de la diversité des termes* und denen am *Hôtel Maillard* zwar Gemeinsamkeiten beständen, aber diese Verzierungen seien nicht so einzigartig, um daraus eine individuelle Motivsprache Sambins definieren zu können.<sup>1042</sup> Allerdings seien die Verwendungsweisen der Verzierungen das Ergebnis einer gleichen Suche nach dem Dekorativen.<sup>1043</sup> Nach Gulczynski sind es folglich eher die Kompositionsweise und die rhythmische Wirkung der Ornamente, die sich wiederholen würden, und weniger die Motive an sich. Dies bestätigt auch der oben gezogene Vergleich zwischen den von Sambin verwendeten Ornamenten und denen in Grafiken und Illustrationen dieser Zeit.

Was sagen die Vergleichsbeispiele über das *Œuvre de la diversité des termes* aus? Das Anbringen von unkonventionellen Ornamenten in den Gebälken der Termen ist in den Kontext der Modernisierung und Anpassung der Säulenordnungen an ein neues Formenvokabular zu stellen. Sambin verwendet keine Gebälke aus den Säulenbüchern, sondern er erfindet neue, welche zeitgenössische Motive und Symbole aufnehmen. Unter Berücksichtigung der Ergebnisse des vorangehenden Kapitels kann gesagt werden, dass Sambin nicht die antiken Säulenordnungen auf die Figurenstützen übertragen wollte, sondern dass er beabsichtigte, moderne Termen *à l'antique* zu zeigen, die er selbst entworfen hat. Dies wird auch durch die Ergebnisse der Analyse der Termenfiguren bestätigt: Sambin kopierte keine Vorlagen, sondern eignete sich die Strukturen der Architektur *à l'antique* an und adaptierte sie auf die Termen. Mit diesen Strukturen sind in erster Linie die Säulenordnungen und die Disposition der Formen am Bau gemeint. Ausgehend von diesen Beobachtungen ist das *Œuvre de la diversité des termes* auch ein Zeugnis für das Bedürfnis der Architekten und Künstler des 16. Jahrhunderts nach dem Erfinden von eigenen Formen und Zusammensetzungen. Das erwähnte Beispiel von Bullant (Abb. 180) verdeutlicht anschaulich, worin der Konflikt lag: Die antiken Formen der Säulenordnungen boten trotz der Vielfalt nur beschränkte Möglichkeiten, die eigene künstlerische

<sup>1040</sup> Für den *Palais de Justice* in Besançon ist Sambin durch Dokumente als Architekt belegt. Was die Bauwerke in Dijon betrifft, sind keine Quellen erhalten, die ihn als Architekten nennen würden. Die Ausnahme ist der Innenhof des *Hôtel Maillard*, der durch einen Vertrag mit Sambin verbunden ist. Ergänzend ist auch der Kirchturm der Pfarrkirche in Dole zu nennen, der ebenfalls durch Quellen als Werk Sambins belegt ist. Siehe auch die Einleitung in Kapitel 1.1 und GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982; GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997; JACQUEMART, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, 2007, S. 129–132.

<sup>1041</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 336.

<sup>1042</sup> Ebd., S. 341.

<sup>1043</sup> Ebd., S. 342. Zum Problem der Bestimmung eines Individualstils in Werken der Architekturgrafik siehe auch: MIGNOT, *Le langage architecturale*, 2010, S. 231; FÜRST, *Die Kategorie der Bedeutung in der deutschsprachigen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und ihr Verhältnis zur baukünstlerischen Gestaltung*, 2008.

Schöpfungskraft zu entfalten. Die Adaptation der Ornamente an den zeitgenössischen Geschmack stand aber am Rande von dem, was erlaubt und angemessen war. Die Architekturtheorie der Frühen Neuzeit bezeichnet diesen freiheitlichen Umgang mit den Regeln der Säulenlehre mit *licentia*. Dieser Begriff geht auf Serlio zurück und wird im anschließenden Kapitel erörtert. Für die weiteren Überlegungen ist von Bedeutung, dass die Künstler und Architekten des 16. Jahrhunderts in einer Zwickmühle zwischen Norm und Erfindung sassen.<sup>1044</sup>

Das Ergebnis der bisherigen Untersuchung ist, dass Sambin die Säulenordnungen nicht als Mittel der Integration der Figurenstützen in die Säulenlehre verwendete. Das heisst, die Termen sind durch die freiheitliche Adaptation der Ordnungen als Varianten von Stützen bestimmt, die nicht die gleiche Verbindlichkeit wie die Säulen besitzen. Ein ähnlicher Umgang mit den figürlichen Stützen wurde im ersten Teil der Arbeit für die Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts festgestellt. Besitzen die Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* also einen rein ordnenden Zweck? Zeitgenössische Architekturbücher belegen, dass die Bedeutung der Säulenordnungen über eine Klassifizierung hinausgehen können. Im Folgenden wird ausgehend von einigen ausgewählten Beispielen die Funktion der Säulenordnungen skizziert, um zum Schluss Rückschlüsse auf deren Bedeutung und Zweck im *Œuvre de la diversité des termes* zu ziehen.

Es war Sebastiano Serlio, der die Säulenordnungen als Baustile formulierte und sie auf andere Dekorationselemente und Bauformen als die Säulen übertrug.<sup>1045</sup> Dementsprechend lautet der Untertitel seinen *Regole generali*: »Sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio e composito«. Diesen Baustilen ordnet Serlio neben den Säulen auch andere Bauglieder unter:

*Mio pensier fu da principio, nel quarto libro di trattar solamente de gli ornamenti de le cinque maniere de gli edifici, cioè di colonne, piedestali, architravi, fregi e cornice, d'alcune porte uariate, finestre, e nicchi, & altri simili membri separati, volendo poi ne gl'altri libri a i luoghi suoi, trattar de gli edifici integri e de gli ordini suoi; ma dipoi mi son deliberato per arricchir piu questo volume de dimostrar diuerse faccie di edifici, si di tempü come di case, e di palazzzi, accioche maggior construtto di tal opera si possa trare.*<sup>1046</sup>

Es sind sowohl einzelne Ornamente als auch ganze Ansichten – eine Art Beispielarchitekturen – die Serlio nach den Säulenordnungen klassifiziert. Er begreift die Ordnungen folglich als Kategorien, in die er nicht nur die antiken oder bei Vitruv

<sup>1044</sup> Mario Carpo hat diese Zwickmühle im Zusammenhang des *Libro straordinario* von Serlio beispielhaft vorgeführt: CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 13–18.

<sup>1045</sup> Vgl. SCHÜTTE, »Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...«, 1981, S. 20; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 34; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 100–101; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001, S. 63–64; ONLIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 271–279; LEMERLE, *Genèse de la théorie des ordres*, 1994.

<sup>1046</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XXVI(v).

beschriebenen Formen einordnet, sondern auch seine eigenen Erfindungen.<sup>1047</sup> Überdies erweitert Serlio diese Kategorien so weit, dass alle an einem Bau verwendeten Elemente einer Ordnung zuteilbar sind, also auch Kamine, Portale und weitere mehr. Dadurch bestimmen die Proportionen und Ornamente einer Ordnung den ganzen Bau und nicht nur einzelne Bauteile. In diesem Sinne könnte man, wie Pauwels argumentiert, die Säulenordnungen als rhetorische Stillagen bezeichnen, die jeweils eine Sammlung von Bauformen zur Auswahl stellen würden.<sup>1048</sup> Ausserdem wird bei Serlio erstmals fassbar, dass die Säulenordnungen als Verbindungsstück zwischen der antiken und der modernen Baukunst wirken.<sup>1049</sup> Die Säulenlehre mit ihren Regeln und ästhetischen Vorgaben stellt Richtlinien für das moderne Bauen *à l'antique* zur Verfügung, und zugleich dient sie als Bewertungsgrundlage für die antiken und auch modernen Bauten. Die Bedeutung der Säulenordnungen für Serlios Architekturauffassung lässt sich auch daran messen, dass er sein viertes Buch, die *Regole generali*, nach den Ordnungen gliedert. Die fünf ersten Kapitel entsprechen den fünf Säulenordnungen. In diesen Kapiteln behandelt er umfassend die einzelnen Elemente der Säule, aber auch den Aufriss ganzer Gebäudeteile oder Türen, Kamine und anderes mehr. Die zwei letzten Kapitel befassen sich mit der Dekoration von Gebäuden: der Malerei und der Schmückung von Decken. Im ersten Teil vermittelt Serlio die korrekte Gestaltung und Verwendung der Säulenordnungen mittels der Darstellung von einzelnen Baugliedern und Formen. Der Aufbau des Buches widerspiegelt folglich die Konstruktionsweise von Architektur. Diese Entsprechung von Serlios viertem Buch und dem Entwurfsprozess hat Alina Payne folgendermassen beschrieben: Die einzelnen Formen seien »interchangeable, in a state of flux, cut out of their contexts and brought together within the improbable geography of the page, they consecrate the cut-and-paste process of creative assemblage through the medium of the book«. <sup>1050</sup> Daraus ergibt sich, dass die

<sup>1047</sup> Zur Struktur der Säulenordnungen bei Serlio siehe vor allem: GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998.

<sup>1048</sup> PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 34; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 101.

<sup>1049</sup> Nach Mario CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 59 ersetzt die Säulenlehre mit ihren Regeln sogar das Studium der antiken Architektur.

<sup>1050</sup> PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 31. Payne betont, dass insbesondere die Fragmentierung und Segmentierung der Architekturglieder in einzelne Bruchstücke Grundlage für das neue Verfahren des architektonischen Entwerfens sei. Mario Carpo hat vor Payne allgemein die Bedeutung der Illustrationen für den Erfindungsprozess hervorgehoben und als typografisches Verfahren definiert: « À partir de Serlio, les *cinq ordres* deviennent le fondement de la méthode de composition propre à la Renaissance et à l'âge moderne : un répertoire articulé (avec axes paradigmatique et syntagmatique) d'éléments architecturaux modélisés et répétables, associées à des normes qui en régissent la combinaison et à un champ sémantique formalisé. Les ordres serliens sont des micro-projets architecturaux prêts à l'emploi : l'utilisateur se limitera à choisir, assembler et monter les éléments. L'échelle du dessin est presque la seule variable indépendante du système. Pour le reste, il n'y a aucune différence entre l'image imprimée dans le livre, l'image redessinée dans le projet et les trois dimensions de l'objet construit : prêt-à-porter de la composition architecturale, les ordres serliens sont destinés à être reproduits tels quels. » CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 57. Vgl. zu Carpo auch die Kritik von PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 35.

Organisationsstruktur – die Säulenordnungen – zugleich eine Anleitung zum Entwerfen von Architektur *à l'antique* ist. Zieht man Serlios *Terzo libro* über die antiken Bauten in diese Überlegungen mit ein, dann wird offensichtlich, dass die korrekte Umsetzung der Säulenordnungen bewertet wurde. In diesem kurz nach den *Regole generali* veröffentlichten Buch kritisiert Serlio antike, aber auch moderne Bauwerke. Die beiden Bücher bilden folglich eine Einheit: In den *Regole generali* werden die theoretischen Richtlinien dargelegt und im *Terzo libro* die Exempla bewertet und kritisiert.<sup>1051</sup> Dies bedeutet, dass die Säulenlehre als eine Auslegung der korrekten Anwendung der Ordnungen auch ein Instrument zur Bewertung von Architektur war. Die Säulenordnungen dienten dabei als Kategorien der Architektur *à l'antique*, nach denen beurteilt wurde.

Der Erfolg der Säulenordnungen als Zeichen der Architektur *à l'antique* zeigt sich ausserdem daran, dass sie oft für Klassifizierungen benutzt wurden; auch für Druckmedien, die nicht direkt mit der didaktischen Vermittlung der Säulenlehre verbunden waren.

Beispielsweise klassifiziert Jacques Androuet Du Cerceau seine Kupferstiche mit Triumphbögen nach den Säulenordnungen. Die 1549 erschienene Grafiksammlung *Quinque et viginti exempla arcuum* (*Arcs de triomphe modernes et antiques A*)<sup>1052</sup> zeigt 25 Triumphbögen, die sowohl antike Artefakte als auch Erfindungen von Du Cerceau selbst darstellen.<sup>1053</sup> Die Sammlung hat keinen Textteil, aber auf den Tafeln ist jeweils eine Legende eingefügt. Diese bezeichnet entweder die Herkunft des Triumphbogens oder die Säulenordnung. In einigen überlieferten gebundenen Sammlungen sind die einzelnen Tafeln auch den Säulenordnungen nach angeordnet, jedoch nicht bei allen. In unserem Zusammenhang der figürlichen Stützen und der Säulenordnungen ist die 21. Tafel in Du Cerceaus Sammlung interessant: Darauf ist ein Triumphbogen mit Karyatiden abgebildet (Abb. 154). Vier auf Postamenten stehende Frauen tragen ein Früchtekorbbkapitell auf dem Kopf, das sie mit einer Hand halten, und darüber liegt das Gebälk auf. Die Inschrift besagt, dass der Triumphbogen der korinthischen Ordnung angehört, obwohl er nach Serlio, wie Günther betont,<sup>1054</sup> zur Komposita zählen würde, weil sowohl Zahnschnitt als auch Mutuli (Konsolen) im Gebälk angebracht sind. Weiter fällt auf, dass Du Cerceau die drei vitruvianischen Ordnungen nicht mit der Komposita, sondern mit einer salomonischen Ordnung erweitert. Diese kommt hier das erste Mal in einem Architekturbuch vor, wie

<sup>1051</sup> Vgl. dazu GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 116–121.

<sup>1052</sup> Für die Bezeichnung der Grafikfolgen wird auf den Katalog in: GUILLAUME, *Jacques Androuet du Cerceau*, 2010, S. 301–321 zurückgegriffen.

<sup>1053</sup> Dies ist bereits auf dem Titelblatt zu lesen: »EN VOBIS CANDID LECTORES ET ARCHITECTURAE STUDIOSI QVINQVE ET VIGINTI EXEMPLA ARCVVM PARTIM A ME INVENTIA, PARTIM EX VETERVM SVMPPTA MONVMENTIS TVM ROMÆ, TVM ALIBI ETIAMNVM EXTANTIBVS: VT INSCRIPTIO SVA CVINSQVE ARCVS INDICABIT.« Zitiert nach: Ebd., S. 293. Siehe auch: GÜNTHER, *Du Cerceau et l'Antiquité*, 2010, S. 85.

<sup>1054</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XLVIII(v); vgl. GÜNTHER, *Die Salomonische Säulenordnung*, 2011, § 4.

Günther nachgewiesen hat.<sup>1055</sup> Allerdings benutzt Du Cerceau – wie das Beispiel des Karyatiden-Triumphbogens belegt – für seine eigenen, unorthodoxen Erfindungen die Korinthia, unter die er auch komposit Formulierungen unterordnet, und nicht die salomonische Ordnung.<sup>1056</sup> Die Bezeichnung aller Triumphbögen in der Sammlung mit einem Herkunftsort oder mit einer Säulenordnung bewirkt, dass Du Cerceau die modernen Erfindungen den antiken Artefakten gleichwertig gegenüberstellen kann. Dadurch sind alle Bögen mit der antiken Baukunst verbunden. Denn obwohl die modernen Erfindungen keine antiken Artefakte sind, entsprechen sie den vitruvianischen Richtlinien, was durch die Klassifizierung der Säulenordnungen demonstriert wird.

Ein weiteres Beispiel verdeutlicht, dass die Säulenordnungen nicht nur auf einzelne Architekturglieder oder Bauwerke übertragen wurden, sondern auch auf Grenzbereiche der Architektur, zum Beispiel auf Gärten. Die Grafikfolge *Hortorum viridariorumque* von Hans Vredeman de Vries erschien erstmals 1583 und zeigt Ansichten von Gärten, die jeweils der Dorica, Ionica und Korinthia zugewiesen sind und die nach diesen angeordnet sind.<sup>1057</sup> Nach de Jong scheint die Klassifizierung eher zufällig zu sein, wobei eine Steigerung der Verzierungen und Elemente sowie eine Zunahme in der Komplexität der Anlagen beobachtet werden könnten.<sup>1058</sup> Die Gärten ergänzen die Beispielarchitekturen in der *Architectura* von Vredeman, in der er für jede Ordnung ganze Häuser entworfen hat. Die Bezeichnung der Ordnungen dient hier weniger einer Normierung als einer Klassifizierung und ist wohl als eine Angabe des *decorums* zu verstehen.

Aus den diskutierten Beispielen lassen sich zwei Beobachtungen ableiten. Erstens waren die Säulenordnungen in der Frühen Neuzeit ein gängiges Klassifizierungssystem, in das nicht nur Säulen und Architekturelemente eingegliedert wurden, sondern das auch Elemente aufnahm, die nur lose mit der Architektur verbunden waren. Dadurch wurde die ursprüngliche Funktion der Säulenordnungen, nämlich die antiken Fragmente zu sammeln und zu ordnen, auf moderne Bauformen und ganze Fassaden sowie Architektur im weitesten Sinne adaptiert. Zweitens wurden die vitruvianischen Säulenornamente zunächst mit den Mischformen der Antike ergänzt und schlussendlich mit modernen, geografisch geprägten Verzierungen und Ornamenten angereichert. Die Säulenordnungen waren somit weit mehr als ein Klassifizierungssystem, sie dienten als »Gütesiegel«<sup>1059</sup>. Diese Deutung belegen auch die Überlegungen oben zu den unorthodoxen Säulenornamenten.

<sup>1055</sup> Zur Verbindung mit den gedrehten Säulen im Petersdom in Rom als auch mit dem Tempel Salomons siehe: GÜNTHER, *Die Salomonische Säulenordnung*, 2011.

<sup>1056</sup> Ebd.; GÜNTHER, *Du Cerceau et l'Antiquité*, 2010, S. 88.

<sup>1057</sup> Die erste Veröffentlichung bestand aus 20 Blättern, die in späteren Jahren noch vergrößert wurde. Vgl. JONG, *Gärten auf Papier*, 2000, S. 42.

<sup>1058</sup> Ebd., S. 290–291.

<sup>1059</sup> Der Begriff ist in Anlehnung an Günther gewählt, der »all'antica« als Gütesiegel beschreibt: GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 46.



Die Funktion der Säulenordnungen als Gütesiegel für moderne Umdeutungen von antiken Architekturformen lässt sich auch auf das *Œuvre de la diversité des termes* übertragen. Aber bevor dies analysiert wird, müssen zwei weitere Gesichtspunkte berücksichtigt werden, die für die Bedeutung der Säulenordnungen in Sambins Buch wesentlich sind. Diese deuten darauf hin, dass Sambin mehr als eine Struktur evozieren wollte.

Der erste Gesichtspunkt, der die Bedeutung der Säulenordnungen im Buch belegt, ist das Wort »ordre« im vollständigen Titel des *Œuvre de la diversité des termes*. Bereits hier nennt Sambin die Absicht, verschiedene Termenvariationen der Architektur vorzustellen und diese nach den Ordnungen zu strukturieren (»réduict«). Er verwendet explizit den Begriff »ordre«, den er auch in den Beschreibungen oft benutzt, wie in Kapitel 3.1.3.1 ausgeführt wurde. Der Begriff »Ordnung« wird seit den *Regole generali* von Serlio, die 1537 das erste Mal erschienen, mit den verschiedenen Formen und Ornamenten einer Säule in Verbindung gebracht. Von da an versteht die Architekturtheorie unter diesem Begriff die von Vitruv definierten und von Serlio erweiterten Arten der Säule mit ihrem Dekor (Gebälk und Postament). Erstmals wurde der Begriff »Ordnung« in dieser Definition von Raffael in einem Brief an Papst Leo X. um 1518–1520 benutzt.<sup>1060</sup> Es sind die fünf serlianischen Ordnungen – Tosca, Dorica, Ionica, Korinthia und Komposita – die schlussendlich kanonisch werden. Damit sind Serlios *Regole generali* der erste Schritt hin zu einer Kanonisierung der Säulenordnungen.<sup>1061</sup> Mit diesen fünf Säulenarten verbunden ist bei Serlio, wie oben dargelegt, auch ein bestimmter Baustil, dem alle Elemente untergeordnet werden müssen, um einen schönen und harmonischen Bau zu erhalten. Sambin gibt folglich bereits im Titel an, an welchen Kategorien er sich orientiert. Dies darf sicher auch als programmatische Ankündigung des Inhalts gelesen werden.

Der zweite Gesichtspunkt ist, dass Sambin die Termen nicht nur nach den Kategorien ordnet, sondern er reduziert sie (»réduict«) auf die Ordnungen, wie er im Titel schreibt. »Reducere« kann hier auch im Sinne des Zurückführens verstanden werden. Der Begriff bezeichnet nach Pauwels den Vorgang, den die Architekturgelehrten mit der Kanonisierung vollzogen haben.<sup>1062</sup> Diese haben die Vielfalt der

<sup>1060</sup> Der Zusatz im Brief an Papst Leo X. 1518–1520 mit der Erwähnung der Säulenordnungen steht im Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek. Er ist abgedruckt in: ROWLAND, *Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*, 1994, S. 100–102. Mehr dazu: Ebd., S. 97–99; ROWLAND, *Vitruvius in Print and in Vernacular Translation*, 1998, S. 117–118; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 3–4; THOENES, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, 2001, S. 202; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001, S. 63; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 22–23.

<sup>1061</sup> Zum Prozess der Kanonisierung der Säulenordnungen siehe: GÜNTHER, *Die Lehre von den Säulenordnungen*, 1988; ONIANS, *The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought*, 1988. Zu Serlio siehe: ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 271–282. Zur Rezeption von Serlio in Frankreich: PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008; PAUWELS, *Serlio et le vitruvianisme français de la Renaissance*, 2004; PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001; LEMERLE, *Genèse de la théorie des ordres*, 1994.

<sup>1062</sup> Zum Begriff siehe: PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 100.

unterschiedlichen Artefakte auf ein Schema von fünf Ordnungen reduziert. Wie Pauwels betont, handelt es sich dabei weniger um das Schaffen einer Ordnung als vielmehr um das Einfügen einer Denkweise.<sup>1063</sup> Er meint damit ein Verfahren der Rhetorik: die Topik. Das heisst, das Sammeln von einzelnen Argumenten, die später verändert und verwendet werden können:

*L'homme du XVI<sup>e</sup> siècle ne s'intéresse pas à l'antique en tant que tel, mais il y cherche uniquement une matière à réutiliser dans le cadre d'une inventio moderne et chrétienne. Les antiques sont donc « réduits » dans une perspective qui aujourd'hui peut bien étonner, mais qui correspond parfaitement au projet d'un mode de pensée certes nourri du passé, essentiellement créatif pourtant et tourné vers le présent.*<sup>1064</sup>

Mit Recht betont Pauwels, dass die Säulenbücher auf zeitgenössische Benutzer ausgerichtet waren und hauptsächlich Richtlinien für das moderne Bauen bereitstellten. Das Ziel war weniger antike Architektur zu verstehen als vielmehr neue Gebäude nach der Antike zu errichten. Im Zusammenhang der Diskussion über die unorthodoxen Säulenornamente wurde bereits deutlich, dass eine der Schwierigkeiten der Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts darin bestand, die antike Bauweise mit ihren Regeln und Formen auf zeitgenössische Bedürfnisse zu übertragen.

Im Sinne einer Reduktion der Formen auf die Säulenordnungen, die für eine moderne Wiederverwendung präsentiert werden, kann auch das Vorgehen Sambins gedeutet werden. Folgt man Sambins Argumentation, dass die ersten 15 Paare antike Termenpaare zeigen, dann reduziert er diese tatsächlich auf die Säulenordnungen. Indem er für jede Ordnung drei Paare darstellt, teilt er die Termen *à l'antique* den Säulenordnungen zu. Dass er nicht nur einen Typ pro Ordnung definiert, sondern drei Paare zusammenstellt, folgt der Praxis der Säulenlehre, in der ebenfalls verschiedene Varianten nebeneinander dargestellt werden. Beispielsweise integriert Sebastiano Serlio in seinem *Terzo libro* über die antike Baukunst Kapitell- und Gebäckvarianten.<sup>1065</sup> Und auch in seinem Säulenbuch, den *Regole generali*, bildete er für die einzelnen Säulen verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten nebeneinander ab.<sup>1066</sup> In diesem Sinne sind im *Œuvre de la diversité des termes* die figürlichen Stützen, die antiken wie die modernen, versammelt, geordnet und klassifiziert. Die Säulenordnungen erhalten in diesem Prozess einen praktischen Zweck, denn erst durch die

<sup>1063</sup> Ebd., S. 98.

<sup>1064</sup> Ebd., S. 112, vgl. auch PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 35. Das Präsentieren von einzelnen Architekturfragmenten in Serlios Säulenbuch, die er für eine Wiederverwendung für zeitgenössische Architekten aufbereitet, wird in der Forschung von verschiedenen Wissenschaftlern beschrieben und jeweils mit anderen Begriffen und Modellen erläutert. Neben Pauwels mit seinem Modell der Rhetorik zählt Mario Carpo zu den wichtigsten Vertretern. Letzterer beschreibt einen typografischen Architekten, der die »Ready-Made-Architektur« von Serlio umsetze: CARPO, *The Making of the Typographical Architect*, 1998, S. 166. Demgegenüber hat Alina Payne insbesondere das Fragment als Ausgangspunkt betont und den Prozess als ein »Cut-and-Paste« beschrieben: PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 30–31.

<sup>1065</sup> SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. CVII.

<sup>1066</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XIX(v)–XX(r).

Bezeichnung der Termen mit den Säulenordnungen stehen diese für eine Weiterverwendung zur Verfügung. Sie sind das Indiz, das dem Benutzer anzeigt, welche Terme zu welcher Bauaufgabe und zu welchem Baustil passt.

Neben dem Reduzieren (*«réduict»*) ist im Titel des *Œuvre de la diversité des termes* auch die Diversität, die Variation genannt. Sie ist erstens durch die Zuordnung von drei Paaren pro Ordnung umgesetzt und zweitens leitet die Varietät als Prinzip auch die Gestaltung der Termen. Jedes Termenpaar sieht anders aus und setzt ein eigenes Thema um, ebenso variiert Sabin die Gebälke von Termenpaar zu Termenpaar. Ab dem neunten Paar (Abb. 22 und 23) löst er die Zusammengehörigkeit des Paares auf und entwirft zwei unterschiedliche Termen. Sabin zelebriert regelrecht den Formenreichtum und die Schöpfungskraft des Ornamentalen. Mit seiner Vorliebe für die Variation und die Überfülle demonstriert er dem Betrachter seinen Erfindungsreichtum. Auch dieses Vorgehen ist pragmatisch zu deuten und verweist auf die *Varietas*, welche die antiken Ruinen charakterisiert und die in den Säulenbüchern und Grafiken mittels des Präsentierens von verschiedenen Artefakten oder unterschiedlichen Entwürfen vorgeführt wird. Berücksichtigt man die oben erläuterte Funktion der Säulenordnungen, die antiken Formen zu ordnen und zu systematisieren, dann kann die *Varietas* im *Œuvre de la diversité des termes* als Mittel gedeutet werden, mit dem Sabin die antike Vergangenheit der Termen aufzeigen und inszenieren konnte. Dies war insofern notwendig, als nur ganz wenige antike Figurenstützen erhalten waren, die überdies weder durch Illustrationen in gedruckten Architekturbüchern noch durch Grafiken überliefert waren. Eine Ausnahme ist die sogenannte Karyatidenfassade von Marcantonio Raimondi (Abb. 120). Aber auch die Karyatiden- und Perserportikus in den Vitruv-Editionen orientieren sich nicht an den antiken Fragmenten, wie im ersten Teil der Arbeit dargelegt wurde. Die antike Abstammung der figürlichen Stütze musste folglich betont und verdeutlicht werden. Das Fehlen der Bilder von Überresten von Figurenstützen war sicher auch ein Grund dafür, dass Sabin die antike Herkunft im Text hervorhebt.

Aus diesen Überlegungen lassen sich folgende Funktionen und Bedeutungen der Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* ableiten. Erstens werden die Termen durch die Benennung der Säulenordnungen in das Wertesystem der Architektur *à l'antique* eingebunden und sie werden zugleich den Richtlinien zur angemessenen Verwendung unterstellt. Zweitens hat die Zuweisung der Termen in dieses System auch deren Legitimierung zur Folge. Wie oben am Beispiel des Kupferstiches von Jean Bullant (Abb. 180) aufgezeigt wurde, wurden fantasiereiche Gebälke und unorthodoxe Ornamente auf diese Weise in den Wertekanon der Architektur integriert und waren dadurch mit dem *decorum* verbunden. Zudem wirken die Säulenordnungen als Gütesiegel für moderne Erfindungen, wie das Beispiel der Triumphbögen von Du Cerceau belegt (Abb. 154). Drittens ist eine weitere wichtige Funktion der Säulenordnungen in Sabin's Buch zu betonen, nämlich die Möglichkeit, eigene Erfindungen den antiken Vorbildern gleichzusetzen. Wie die *Regole generali* von Serlio oder auch die Grafiksammlungen von Du Cerceau zeigen, war das Mischen von antiken Architekturen mit zeitgenössischen Entwürfen üblich. Die Säulenordnungen sind hierbei die verbindende Kategorie, die beide

Werkgruppen umfasst und sie gleichwertig macht; das heisst, sie sind dem gleichen Wertmassstab ausgesetzt. Im *Œuvre de la diversité des termes* ist die Beziehung zwischen antiken und modernen Entwürfen etwas komplizierter, weil diese Aufteilung eine von Sambin konstruierte Strategie ist. Alle Termen sind seine Erfindung, obwohl er im Begleittext die ersten fünfzehn Paare als antike oder nach antiken Modellen entworfene Figurenstützen bezeichnet. Wie ist also diese vorgetäuschte Gegenüberstellung von antiken und neuen Termen zu verstehen? Mittels dieser Argumentation verbindet Sambin seine eigenen Erfindungen, das heisst die letzten drei Paare, mit antiken Vorbildern und suggeriert eine Entwicklung, auch wenn diese von ihm selbst geschaffen wurde.<sup>1067</sup> Allerdings wird dem Betrachter des *Œuvre de la diversité des termes* dadurch die antike und die zeitgenössische Bildtradition der Termen vorgeführt. Dabei ist vor allem die Betonung zentral, dass es sich bei den modernen Erfindungen um Entwürfe handelt, die auf den ersten fünfzehn Paaren der Säulenordnungen gründen. Hierbei garantieren die Ordnungen als Kennzeichen die antikische Qualität beider Erfindungen. Es ist folglich insbesondere die Argumentationsweise der Säulenordnungen, die Sambin adaptiert, nämlich, dass diese Bauwerke *à l'antique* versichern. Aus dieser Perspektive dienen die Säulenordnungen als Qualitätsurteil für seine eigenen Erfindungen. Zudem demonstrieren sie die antike Vergangenheit der figürlichen Stützen.

Zum Schluss des Kapitels kann zusammengefasst werden, dass die Säulenordnungen im *Œuvre de la diversité des termes* für den Betrachter/Leser nicht vorrangig als Organisationsstruktur wahrnehmbar sind: Weder sind die Holzschnitte mit den Ordnungen betitelt noch sind Kapitel oder eine andere Gliederung eingefügt, welche die Säulenordnungen abbilden würden. Ausserdem ermöglichen die Ornamente in den Gebälken nur für den ersten Teil der Paare eine Zuteilung zu den Säulenordnungen. Wie die Untersuchung ergeben hat, betont diese Anordnung vielmehr die stetige Abfolge und Aneinanderreihung der Termen. Dadurch werden einerseits die Variationen der Paare, der Ornamente und Motive ersichtlich und andererseits die Steigerung von Terme zu Terme inszeniert. Die oben angeführten Vergleichsbeispiele dokumentieren, dass eine Übertragung der Säulenordnungen auf andere Architekturelemente und -bereiche gebräuchlich war. Vor diesem Hintergrund ist der Umstand, dass vor Sambin die Figurenstützen nicht systematisch den Säulenordnungen unterstellt wurden, umso erstaunlicher. Die grosse Leistung von Sambin besteht darin, durchgehend für alle fünf serlianischen Ordnungen Figurenstützen zu gestalten, die er zusätzlich mit sechs weiteren Erfindungen ergänzt. Im *Œuvre de la diversité des termes* sind also zum ersten Mal in der Architekturtheorie die figürlichen Stützen konsequent allen Ordnungen unterstellt und überhaupt erstmals eigenständig in Bild und Text behandelt. Allerdings zielt Sambin nicht auf eine Normierung der figürlichen Stützen ab. Hierfür sind der Text und die Holzschnitte zu wenig

---

<sup>1067</sup> Viljoen hat herausgearbeitet, dass auch in der Druckgrafik im Umfeld von Raffael antike Artefakte vorgetäuscht wurden. VILJOEN, *Prints and False Antiquities in the Age of Raphael*, 2004.

bestimmend und erläuternd. Es geht ihm vielmehr um die Präsentation der Termen als Variationsobjekt.

Ein Aspekt im Zusammenhang der Säulenordnungen wurde bisher noch nicht beachtet, nämlich ob Sambin mittels der Säulenordnungen die Termen als Säulenersatz versteht. Vorab ist zu erinnern, dass Sambin die Säulen im Text nicht erwähnt. Jedoch übernimmt er nicht nur die Begriffe der Säulenlehre, sondern auch die mit ihnen verbundenen Prinzipien der Verwendung oder die Proportionen. Dabei wird die Beziehung zur Säulenlehre hauptsächlich durch die Erwähnung der Säulenordnungen hergestellt. Allerdings sind es genau die detaillierten Angaben zu den Proportionen und der Zusammensetzung der einzelnen Elemente, die Sambin dem Leser nicht vermittelt.<sup>1068</sup> Daraus kann man die Hypothese ableiten, dass er diese Angaben nicht für notwendig hielt, weil sie bereits für die Säulen vorhanden waren und folglich auf die Termen übertragbar wären. Dies könnte man als Hinweis deuten, dass Sambin seine figürlichen Stützen den Säulen gleichstellt. Dietrich-England verbindet die Gleichsetzung der figürlichen Stütze mit der Säule in erster Linie mit der Darstellung eines Kapitells.<sup>1069</sup> Wie die Untersuchung der Bilder in den Architekturbüchern und den Grafiksammlungen im ersten Teil ergeben hat, gibt es keine Konvention darüber, ob eine Figurenstütze ein Kapitell zu tragen hat oder nicht. Das Kapitell kann ein Hinweis darauf sein, dass die figürlichen Stützen als Säulenvarianten verstanden werden, wie dies Äusserungen von Serlio und De l'Orme nahelegen. Sambin allerdings verzichtet auf ein Kapitell, was ein Anzeichen dafür sein kann, dass er die Termen als Ersatz für die Stütze versteht und nicht nur für den Säulenschaft. Die Funktion des Tragens wird bei den Termen im *Œuvre de la diversité des termes* durch das Gebälk und die Basis demonstriert und nicht durch das Kapitell. Die Termenfiguren sind eingebunden in ein rudimentäres architektonisches Gefüge, wie dies für die Darstellung von Säulen gilt, wie in Kapitel 3.1.2 gezeigt wurde.

Aus diesen Betrachtungen ist zu schliessen, dass Sambin die Säulenordnungen im Text bewusst verwendet und mit ihnen auf das neu etablierte Ordnungssystem zurückgreift. Auf diese Weise gelingt es ihm, nicht nur die figürlichen Stützen innerhalb des *Œuvre de la diversité des termes* zu ordnen und zu steigern, sondern sie auch an die Säulenlehre anzubinden. Bei dieser Übertragung spielt es keine Rolle, dass Sambin nicht im Detail erklärt, wie die Proportionen oder die Ornamente für jede einzelne figürliche Stütze auszusehen hätten und zu konstruieren seien, denn er zielt vielmehr auf die Integrationsleistung dieses Systems ab. Er adaptiert mit den Säulenordnungen in erster Linie einen Argumentationsmodus und weniger ein Organisationsschema. Damit erreicht er einerseits, dass seine Erfindungen in den Diskurs über antikes Bauen eingebettet sind, und andererseits zeigt er auch, dass er selbst Architektur *à l'antique* entwerfen kann und sich auf dem Gebiet auskennt.

<sup>1068</sup> Auch Serlio hält es in seinem *Terzo Libro* nicht für nötig, die genauen Proportionen für einen Entwurf von ihm anzugeben: »Io non trattero de le misure, perche essendo questo proportionato; lo esperto Architetto potra secondo la uolonta del padrone immaginarsi la grandezza d'un luogo, e di quella fare tanti piedi, o altre misure si potranno conoscere tutte l'altre parti de ledificio [...].«  
SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. CLII.

<sup>1069</sup> DIETRICH-ENGLAND, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro*, 2006, S. 83.

Weiter stellt er die Termen als Architekturelemente vor und bezeichnet sich selbst als Architekt, der die Regeln des antiken Bauens anzuwenden weiss. Dass er hierfür das Bauglied wählt, für das er bekannt war, diente sicher auch der eigenen Promotion. Überdies waren die figürlichen Stützen, weil sie nicht in die Säulenlehre aufgenommen wurden, nicht reguliert und boten daher mehr Freiheiten beim künstlerischen Entwerfen als die Säulen.

### 3.2.2 Das Zeigen von Erfindung

Wie oben herausgearbeitet wurde zielen die formalen und inhaltlichen Mittel auf eine vergleichende Betrachtung der Termen ab. Die kontinuierliche Steigerung der Symbole und der Gegenstände sowie der immer komplexer werdende Aufbau der Termenfiguren motivieren den Betrachter, weiterzublättern und die Veränderungen zu erfahren. Unterstützt wird dieser Wahrnehmungsmodus auf der einen Seite durch Hinweise im Text, die den Leser anweisen, auf Veränderungen zu achten und zu urteilen, und auf der anderen durch die Struktur der Säulenordnung. Als gängiges Präsentationsschema systematisieren die Säulenordnungen nicht nur die Termen, sondern sie legitimieren die Figurenstützen auch als Bauformen der Architektur *à l'antique*. Darüber hinaus bieten die Ordnungen Sabin eine Struktur für die Vermittlung und das Zeigen des Erfindungsprozesses.

Diese Organisations- und Bildstrukturen prägen den Lese- und Sehprozess und bestimmen die Funktionsweisen des *Œuvre de la diversité des termes*. Ausserdem begleiten und vermitteln sie den Erfindungsprozess, den Sabin in den letzten drei Paaren anschaulich vormacht. Sie zielen insbesondere darauf ab, die Aneignung von antiken Formen vorzuführen.

Die folgenden Kapitel zielen darauf ab, die Methoden und das Vorgehen Sabin einzuordnen. Hierfür wird analysiert, welche Erfindungsmodelle und Konzepte Sabin übernimmt. Die Bestimmung dieser Modelle gibt Auskunft darüber, wie Sabin sich Architekturformen aneignete und für seine Zwecke anpasste. Weiter zeigen sie auf, wie der Prozess der *inventio* dem Leser/Betrachter vermittelt wird. Zum Schluss wird aufgrund der Bild- und Organisationsstrukturen der Erfindung eine alternative Betrachtungsfunktion und Deutung vorgeschlagen.

Die obigen Ausführungen zum *Œuvre de la diversité des termes* machen deutlich, dass zwei Erfindungen differenziert werden können. Die bisherige Analyse hat sich hauptsächlich auf die Erfindung der Termen selbst konzentriert und die Bildstrukturen aufgezeigt. Vernachlässigt wurde dabei die Erfindung im Zusammenhang der Erweiterung der fünf Säulenordnungen mit einer weiteren Kategorie. Daher wird als Erstes die Erweiterung der Säulenordnungen aus der Perspektive der Erfindung untersucht. Als Zweites werden die Modelle für die Erfindung einer eigenen Ordnung diskutiert und es wird überprüft, wie das Vorgehen von Sabin einzuordnen ist und welche Konzepte oder Rechtfertigungen er übernommen hat. Als Drittes werden Ideen und Konzepte der Erfindung erörtert und untersucht, ob

diese als Modelle für Sambin dienten. Und zum Schluss wird erarbeitet, wie er selbst den Prozess der Erfindung präsentiert und wie er sich diesen angeeignet hat.

### 3.2.2.1 Die letzten drei Termenpaare im *Œuvre de la diversité des termes*

Nach den fünfzehn Paaren der Säulenordnungen fügt Sambin drei weitere Paare hinzu, die er als »composé« bezeichnet. Sie unterscheiden sich gegenüber den vorangehenden Termen darin, dass er sie im Text als eigene Erfindungen deklariert. Die Differenz zwischen den zwei Gruppen wurde bereits bei der Analyse des Textes in Kapitel 3.1.3.2 beobachtet.

Zunächst werden kurz die relevanten Ergebnisse der Analysen in Erinnerung gerufen. Wie bei den Paaren der serlianischen Säulenordnungen beginnt auch diese letzte Gruppe mit der Gegenüberstellung zweier Termen (Abb. 36 und 37). Die Seitengestaltung ändert sich nicht, sodass der Betrachter/Leser erst im Begleittext zum sechzehnten Paar erfährt, dass es sich nicht mehr um »antike« Termen handelt:

*Jusques icy, les anciens vous ont montré la perfection de leurs cinq façons de Termes, enrichys, & non enrichys, maintenant ie vous fays part de mon travail, & de ce que i'ay composé, ce sont trois sortes de Termes, composez sur les cinq premiers ordres de l'antique. Ce premier icy est simple en enrichissement bien proportionné, il pourra servir à plaisir, & selon la volonté de l'ouurier.<sup>1070</sup>*

Bereits mit den ersten zwei Worten zeigt Sambin dem Leser an, dass sich nun etwas ändert. Er präsentiere hier das Ergebnis seiner Arbeit: Termen, die er mit Elementen aus den fünf ersten Ordnungen komponiert habe. Die beiden folgenden Paare beschreibt Sambin ähnlich. Das siebzehnte Paar (Abb. 38 und 39) bestimmt er als zweite Ordnung (»seconde ordre«), das er ebenfalls aus den fünf vorhergehenden Ordnungen zusammengestellt habe. Und zu den letzten beiden Termen (Abb. 40 und 41) schreibt er:

*En ce dixhuitiesme & dernier ordre, est encores un composé des cinq, au reste i'ay prins peine aux mieux qu'il m'a esté possible de l'enrichir suyvant l'antique, ie croy que sa grace ne sera point trouuee mauuaise, & me semble qu'elle viendra bien à propos pour faire quelque mignarde & legere Architecture.<sup>1071</sup>*

Die drei Begleittexte der letzten Termenpaare belegen nicht nur, dass Sambin seine eigenen Erfindungen von denen des Altertums, das heisst von den ersten fünfzehn Paaren, trennt, sondern darüber hinaus, dass die Antike das Vorbild ist, an dem er sich beim Entwerfen der Termen orientiert hat. Dabei ist weniger an antike Artefakte zu denken, wie die Analyse in Kapitel 3.1.3 zeigt, als vielmehr an eine bestimmte Formensprache und an die Regeln ihrer Verwendung. Die drei Texte sind von besonderem Interesse, weil Sambin darin seine Vorgehensweise beim Entwerfen der Termen reflektiert. Er habe diese zusammengesetzt aus Elementen der früheren

<sup>1070</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 68.

<sup>1071</sup> Ebd., S. 76.

Termen und mit antiken Ornamenten geschmückt. Weiter verwendet Sambin zwar den Begriff »ordre«, aber nicht im Sinne eines Namens für die Kategorie der letzten drei Paare. Diese Beobachtungen werfen Fragen auf: Erstens, wie ist diese Differenzierung zwischen den eigenen und den »antiken« Termen zu verstehen? Zweitens, wie überführt Sambin das Zusammensetzen als Erfindungsmethode in die Holzschnitte? Und begreift er drittens die letzten drei Paare als eigene Ordnung?

Sambin erklärt in den Begleittexten die letzten drei Termenpaare zu seinen eigenen Erfindungen und stellt sie den vermeintlich antiken Termen gegenüber. Demgegenüber hat die Betrachtung der Holzschnitte in Kapitel 3.1.4 ergeben, dass die Unterscheidung zwischen neu und alt in den Termen für den Betrachter selbst nicht sichtbar ist. Das Präsentationsschema wird von Sambin bis zur letzten Seite eingehalten. Dadurch betten sich die Paare sechzehn bis achtzehn (Abb. 36–41) in die kontinuierliche Steigerung des Exzesses und der Überladenheit ein und setzen sie fort. Die Analyse hat aufgezeigt, dass die letzten Termenpaare eine Art Kulminationspunkt sind und die einzelnen Entwicklungen der vorangehenden Termen überspitzt darstellen und vielleicht sogar pervertieren. In diesem Sinne könnte man die Formulierung »composé sur« der Beschreibung des sechzehnten Paares auch als »über« im Sinne einer übersteigerten Weiterführung der Entwicklung lesen. Diese Formulierung sticht ins Auge und betont noch einmal den Zuwachs an Komplexität gegenüber den Termen der Säulenordnungen. Die letzten drei Paare stehen folglich nicht auf der gleichen Ebene wie die früheren Paare, sondern übertrumpfen diese. Diese Steigerung vermitteln die Termen, indem sie Gegenstände und Ornamente der ersten fünfzehn Paare aufnehmen und sie zu einer überladenen und überreichen Assemblage anhäufen. Wir haben hier folglich eine Überbietungsgeste: Die eigenen Erfindungen Sambins übertreffen die antiken Termen, das meint die ersten fünfzehn Paare. Aus der Sicht des Betrachters ist die Überbietung Teil der stetigen Entwicklung der Termen, die auch vom Aufbau des Buches unterstützt wird.<sup>1072</sup> Durch die beim Blättern sich wiederholende Seitengestaltung werden die Paare immer gleich und kontinuierlich präsentiert. Nichts deutet darauf hin, dass mit dem achtzehnten Paar die Schöpfung abgeschlossen wäre. Im Gegenteil, die Reihe der Figurenstützen hätte beliebig weitergeführt werden können. Das Ergebnis ist eine sukzessive, sich steigernde Wahrnehmung, welche über die Säulenordnungen hinweg den Leser/Betrachter zum Blättern antreibt.

Bevor die Gegenüberstellung von »antiken« und eigenen Erfindungen gedeutet wird, ist es wichtig zu betonen, dass es sich bei der Abgrenzung der drei letzten Paare um eine rhetorische Unterscheidung handelt, da alle Termen Erfindungen von Sambin zeigen. Warum also täuscht Sambin vor, dass die ersten fünfzehn Paare aus der Antike stammen würden oder nach antiken Vorbildern gestaltet wären? Wie die Analyse des Textes und der Struktur des *Œuvre de la diversité des termes* ergab, kann davon ausgegangen werden, dass der frühneuzeitliche Leser/Betrachter die

<sup>1072</sup> Tauber hat die Überbietungslogik als ein Merkmal der manieristischen Kunst am Hof von Fontainebleau herausgearbeitet: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 62.



figürlichen Stützen als Teil der Architektur *à l'antique* begriff, unter anderem auch dank der Säulenordnungen. Zudem verweisen Motive und Ornamente in den Termpaaren auf das Altertum. Eine spezifische antikische oder ruinenhafte Erscheinung ist für das erste Paar (Abb. 4 und 5) inszeniert und wird von den Paaren ohne Arme weitergeführt.<sup>1073</sup> Daneben stammen Motive wie Satyrn, Kentauren oder Trophäen und andere mehr aus der antiken Mythologie. Diese Präsenz der antiken Ikonografie in den Holzschnitten spiegelt sich auch in der Argumentation des Textes wider, wo die Antike als ideales Vorbild gelobt wird. Nimmt man die Ergebnisse des letzten Kapitels hinzu, die verdeutlichen, wie eng das Altertum mit den Säulenordnungen verbunden ist und wie wichtig die Antikenstudien für den neuen Baustil waren, lässt dies die Vermutung zu, dass es Sambin bei der Betonung der Abstammung um die Konstruktion einer antiken Vergangenheit seiner Termpaare ging. Dabei zielte Sambin nicht auf eine archäologische Rekonstruktion ab, vielmehr ist diese Kategorisierung der ersten fünfzehn Paare als Legitimierungsstrategie zu verstehen, mit dem Zweck, die Figurenstützen und insbesondere seine Entwürfe zu rechtfertigen.

Das Vorgehen, moderne Entwürfe und Erfindungen durch das Hinzufügen antiker Vorbilder zu begründen, ist in Architekturbüchern der Renaissance weit verbreitet, jedoch gegenüber dem *Cœuvre de la diversité des termes* mit dem Unterschied, dass diese tatsächlich antike Artefakte als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion und Erfindung neuer Bauformen und Gebäudeteile nehmen. Im vorherigen Kapitel wurde angedeutet, dass die Integration von neuen Bauformen und die Anpassung der Säulenlehre an die Bedürfnisse der Frühen Neuzeit eine der Herausforderungen der Architekturtheorie darstellte. Die komplexe Beziehung zwischen der modernen Architektur *à l'antique*, den antiken Ruinen und den Säulenordnungen verdeutlicht das Editionsprojekt *Architettura* von Sebastiano Serlio sinnfällig. Im dritten Buch, dem *Terzo libro*, dokumentiert er die antiken Ruinen in Italien, die er als die vollkommenste und harmonischste Baukunst präsentiert. Sie sind als Ideal zugleich auch das Vorbild für die zeitgenössischen Entwürfe, von denen er einzelne in dieses dritte Buch integriert, zum Beispiel den Tempio von Donato Bramante.<sup>1074</sup> Serlio mischt folglich die Wiedergabe antiker Ruinen mit solcher moderner Architektur. In der Anordnung der Bücher von Serlios *Architettura* bildet dieses dritte Buch, obwohl es später entstanden ist, die Grundlage für die *Regole generali*, dem vierten Buch. In letzterem sind die Gesetzmässigkeiten der vitruvianischen Regeln, ohne systematische Verknüpfung mit einem konkreten Objekt, abstrakt dargelegt. Jedoch ergänzt Serlio auch in den *Regole generali* die abstrakten Regeln mit modernen und antiken Beispielen. Er bietet seinen Zeitgenossen also anwendbare, leicht verständliche Regeln für das Entwerfen von Bauten *à l'antique*, die ohne Studium der antiken Architektur auf moderne Entwürfe angewendet werden können. Mario

<sup>1073</sup> Dieses Armmotiv wurde bereits in Kapitel 2.5.2 und 3.1.4.1 erörtert, vgl. dazu auch: FROMMEL, »*Coullones en grez en façon de Thermes à mode antique*«, 2013, S. 440; PAUWELS, *Athènes, Rome, Paris*, 2010, S. 65; PÉROUSE DE MONTCLOS, *La tribune dite des Caryatides au Louvre*, 2007, S. 58.

<sup>1074</sup> SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. XLI.

Carpo beschreibt diese Entwicklung der Beziehung zwischen der Antike und der Säulenlehre folgendermassen:

*Selon l'esprit de l'exemplarisme humaniste dont Raphaël s'était fait l'interprète, les exemples visuels de l'Antiquité doivent s'offrir au libre exercice de l'imitation plus au moins < créatrice > de tout interprète. Or, dans la logique du traité de Serlio, les cinq ordres modélisés du Quarto Libro ne constituent pas un complément mais un succédané de la connaissance de l'Antiquité ; ils ne concluent pas le Terzo Libro, ils le remplacent. [...] Le système des ordres serliens est un raccourci (une méthode : étymologiquement, une < voie brève >) qui cherche à éviter, du moins à réduire, les risques inhérents à une imitation dénuée d'expérience.<sup>1075</sup>*

Nach Carpo ersetzt die Säulenlehre also das Antikenstudium. Die Säulenordnungen werden damit zum Kennzeichen und die Säule zum Hauptelement der Baukunst *à l'antique*. Daraus folgt, dass das Kombinieren von antiken und modernen Erfindungen zwischen beiden eine direkte Abhängigkeit entwickelt, die dadurch entsteht, dass beide nach den gleichen Konstruktionsprinzipien und -regeln entworfen sind. Ein Beispiel, bei dem das Übertragen der Legitimation ein wichtiger Bestandteil ist, ist die Grafiksammlung *Arcs de triomphe modernes et antiques* (A) von Jacques Androuet Du Cerceau (Abb. 154). Du Cerceau vereinigt in der Sammlung sowohl antike Triumphbögen als auch eigene Entwürfe. In Kapitel 3.2.1.2 wurde dargelegt, dass Du Cerceau die Triumphbögen entweder mit der Säulenordnung oder mit dem Ort bezeichnet. Die Säulenordnungen und die antiken Beispiele begründen folglich die Erfindungen Du Cerceaus. Hier könnte man einwenden, dass Sambin eine Vereinigung von antiken figürlichen Stützen und seinen eigenen Entwürfen gerade nicht macht, oder genauer gesagt, nur in den Beschreibungen vollzieht. Alle 36 Termen sind Erfindungen von Sambin selbst und gehen weder auf antike noch auf andere Vorlagen zurück, mit Ausnahme der männlichen vierten Terme (Abb. 12), die einen Stich von Agostino Veneziano (Abb. 122) adaptiert.<sup>1076</sup> Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die antike Vergangenheit der Figurenstützen im Gegensatz zu Säulen oder Triumphbögen kaum dokumentiert war. Dies geht darauf zurück, dass nur wenige antike Fragmente von figürlichen Stützen (Abb. 68–70) in der Renaissance bekannt waren. Das Problem der fehlenden antiken Artefakte ist auch bei den Illustrationen der Vitruv-Editionen erkennbar. Wie im ersten Teil der Arbeit Kapitel 2.3.1 aufgezeigt wurde, wurden die Karyatiden- und Perserportikus frei erfunden und basieren gerade nicht auf den wenigen antiken Fragmenten. Dies gilt allgemein für die Figurenstützen in der Grafik der Frühen Neuzeit, die sich eher an antiken Hermen orientiert. Eine Ausnahme ist die sogenannte Karyatidenfassade von Marcantonio Raimondi (Abb. 120), die den Kopf einer antiken Karyatide darstellt.<sup>1077</sup> Für Sambin bedeutet dies, dass zwar eine antike Tradition existierte, aber nur sehr fragmentarisch einzelne Köpfe oder Torsi überliefert waren, welche die antike Abstammung veranschaulichen konnten. Zudem ist es fraglich, ob Sambin

<sup>1075</sup> CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 59.

<sup>1076</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.1.4.2 dieser Arbeit.

<sup>1077</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.5.1.1 dieser Arbeit.

Zeichnungen von Karyatiden überhaupt kannte, da sie nicht in die Architekturbücher einfließen. Diese ungesicherte Verbindung der figürlichen Stütze zur Antike ist eine Erklärung dafür, warum Sambin die antike Abstammung der ersten fünfzehn Paare betont. Ausgehend von diesen Überlegungen kann die Charakterisierung dieser Termen als »antik« als Kompensation für die fehlenden Ruinen gedeutet werden. Unter diesem Gesichtspunkt macht die Trennung zwischen antiken und eigenen Termen Sinn, weil dadurch die antiken Paare die modernen Erfindungen legitimieren. Hierfür musste Sambin zunächst die antike Abstammung der Figurenstützen dem Leser/Betrachter vor Augen führen. Folglich erfindet Sambin die fehlenden figürlichen Stützen des Altertums selbst, um auf diese Weise dem Betrachter/Leser die antike Tradition seiner eigenen Erfindungen zu belegen.

Das Entwerfen einer antiken Vergangenheit im *Ceuvre de la diversité des termes* ist nicht negativ zu bewerten, im Gegenteil, sie ist sowohl Motivation für die modernen Erfindungen als auch für das Konzept der Steigerung und Überbietung. Eine ähnlich komplexe und vieldeutige Beziehung zwischen antiken und modernen Entwürfen weist auch die Grafikfolge von Triumphbögen (A) (Abb. 154) von Du Cerceau auf, die bereits oben angeführt wurde. Wie Fuhring für diese Grafikfolge entwickelt hat, bietet die Präsentation von zeitgenössischen und antiken Triumphbögen in einer Sammlung eine ideale Ausgangslage für den Vergleich zwischen antiken und neuen Entwürfen.<sup>1078</sup> Ziel der Anordnung dieser Grafikfolge sei das Zeigen von Varietät, aus der die Architekten beim Entwerfen auswählen könnten. Die Reduktion der Beispiele auf ihre Modellhaftigkeit mache die abgebildeten Architekturteile oder Ornamente vielfach und universell einsetzbar. Bei Grafikfolgen ohne jegliche historische Verortung wie den Radierungen mit Kompartimenten der Galerie Franz 1. in Fontainebleau (CO1 und CO2) ist diese Verwendungsweise gegenüber den Triumphbögen zusätzlich gesteigert. Beide genannten Grafikfolgen belegen die Arbeitsweise von Du Cerceau, die nach Fuhring darin besteht, ausgehend von einem Artefakt etwas Eigenständiges zu schaffen.<sup>1079</sup> Vor allem die Grafiksammlung mit Triumphbögen (A) weist eine ähnliche Argumentation wie das *Ceuvre de la diversité des termes* auf und erzielt eine vergleichbare Wirkung. Auch in Sambins Buch sind die Termen von jeglichem Kontext befreit, sowohl architektonisch und historisch als auch sinnstiftend. Die schöpferische Steigerung eines Elementes und das Durchspielen von Varianten ist sowohl bei Sambin als auch bei Du Cerceau zentral. Die Beziehung zwischen antiken und modernen Erfindungen spielt bei beiden Werken eine wesentliche Rolle, jedoch wird sie mit anderen Mitteln hergestellt. Während Sambin die antike Abstammung der ersten fünfzehn Paare nur vortäuscht, sind die Triumphbögen des Altertums von Du Cerceau auf den Tafeln mit ihrer Herkunft bezeichnet und sofort als antik erkennbar. Somit sind die neuen Erfindungen Du Cerceaus von den antiken Triumphbögen klar unterscheidbar. Daraus folgt, dass für den Betrachter aufgrund der konkreten Anbindung an die Antike und des dargestellten Gegenstandes, der Triumphbögen, die Entwürfe Du Cerceaus ebenfalls Teil der Architektur *à l'antique* sind. Eine zusätzliche Betonung der

<sup>1078</sup> FUHRING, *L'œuvre gravé*, 2010, S. 50.

<sup>1079</sup> Ebd., S. 56.

antiken Tradition ist überflüssig, ganz im Gegensatz zu den Figurenstützen, wie oben ausgeführt wurde. Im Unterschied zur Grafiksammlung von Du Cerceau sind die ersten fünfzehn Paare des *Ceuvre de la diversité des termes* für den Betrachter nicht als antike Termen erkennbar. Im Gegenteil, Sambin scheint durch die fortlaufende Steigerung der Termen und die einheitliche Seitengestaltung seine Aussagen im Text zu unterlaufen. Die Folge ist, dass auf der einen Seite die Begleittexte anzusiedeln sind, welche die Antikentradition zum Inhalt der Termen bestimmen, und dass auf der anderen Seite die Holzschnitte stehen, die eine Variation desselben Gegenstandes zeigen, ohne eine Differenzierung zwischen modern und alt vorzunehmen. Diese Gegenüberstellung könnte als Beleg dafür missdeutet werden, dass Sambin den Text nicht verfasst habe. Jedoch lassen die nachstehenden Ausführungen eine andere Schlussfolgerung plausibler erscheinen, denn versteht man den Text als Reflexionsebene zu den Holzschnitten, wird sich zeigen, dass der Text und die Holzschnitte dem Ziel und den Absichten Sambins folgen, nämlich seine Meisterschaft auf seinem Spezialgebiet, den figürlichen Stützen, zu präsentieren. Aus dieser Gegenüberstellung folgt auch, dass sowohl der Text als auch die Bilder ihre gattungsspezifischen Eigenschaften nutzen und unabhängig voneinander Sinnstrukturen offenlegen.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist bei der Schlussfolgerung von Sambins Unterteilung in antike und eigene Termen zu berücksichtigen, nämlich der Stellenwert der antiken Ruinen für die Architekturtheorie der Frühen Neuzeit. Für die Herausbildung der Architekturtheorie und der Baukunst *à l'antique* waren die antiken Fragmente nicht nur das Korrektiv zu den bei Vitruv beschriebenen Formen und Gestaltungsweisen, sondern sie erhielten im 16. Jahrhundert die gleiche Autorität für antikes Bauen wie Vitruv selbst. Als Beispiel für die Bedeutung der Ruinen kann das Säulenbuch von Giacomo Vignola da Barozzi genannt werden, das im vorangehenden Kapitel für die Rechtfertigung der gleichzeitigen Verwendung von Mutuli und Zahnschnitt angeführt wurde.<sup>1080</sup> Im Säulenbuch entfernt sich Vignola von den Richtlinien Vitruvs und erarbeitet auf der Grundlage der antiken Ruinen und deren Formen neue, angepasste Regeln für das Bauen *à l'antique*.<sup>1081</sup> Die Überreste wurden dank der Antikenstudien selbst zum Argument für korrektes antikisches Bauen.

Obwohl die ersten fünfzehn Paare im *Ceuvre de la diversité des termes* keine realen antiken Ruinen sind, übernehmen sie in der Argumentation von Sambin dennoch deren Funktion als Garantie für die Zugehörigkeit zum antikischen Stil. Sambin verdeutlicht diese Abhängigkeit mit der Anordnung der Termenpaare: Die antiken gehen den eigenen voraus und dienen somit als Grundlage und Ausgangspunkt. Diese Betrachtungsweise wird auch durch die Steigerung unterstützt und in den Begleittexten als Erfindungsmethode erläutert, worauf später zurückzukommen sein wird.

<sup>1080</sup> BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1570.

<sup>1081</sup> Einen ähnlichen Stellenwert haben die Ruinen auch bei De l'Orme, vgl. GÜNTHER, *Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition*, 2013, S. 234.

Darüber hinaus weisen einzelne zeitgenössische Säulenbücher eine ähnliche Abhängigkeit zwischen alten und modernen Entwürfen auf. Der oben in Kapitel 3.2.1.2 besprochene Stich von Jean Bullant (Abb. 180) mit ornamentalen Varianten von Säulen kann als Ergänzung zu den antiken Säulenordnungen verstanden werden, die Bullant in seiner *Reigle générale d'architecture*<sup>1082</sup> darstellt. Ebenfalls stellt Du Cerceau in seinem Säulenbuch den regelkonformen Säulen jeder Ordnung fantasievolle Säulenarten mit ornamentalen Schäften gegenüber. Im Vorwort an den Leser hält Du Cerceau fest, dass dies seine eigenen Erfindungen seien.<sup>1083</sup> Aus diesen Beobachtungen folgt, dass es nicht nur üblich war, antike Modelle mit modernen Entwürfen zu mischen, sondern dass damit auch eine bestimmte Beziehung hergestellt werden konnte. Einerseits werden so die modernen Erfindungen den antiken Idealen gleichwertig gegenübergestellt. Und andererseits basieren die neuen Entwürfe auf den idealen Modellen, das heisst, sie befolgen die gleichen Regeln der Baukunst, wodurch die Autorität der neuen Erfindungen belegt wird. Daraus folgt für das *Œuvre de la diversité des termes*, dass durch das Anfügen von drei zusätzlichen Paaren ausserhalb der serlianischen Säulenordnungen und die damit einhergehende Trennung zwischen antiken und modernen Termen der schriftliche Argumentationsstrang im Gegensatz zur Präsentationsweise der Termen steht.

Zunächst zur Argumentationsweise im Text: Sambin konstruiert durch die Unterscheidung zwischen antiken und eigenen, modernen Termen eine Entwicklung, die seine letzten drei Paare in eine direkte Abhängigkeit zu den antiken Termen setzt. Daraus folgt, dass er seine Erfindungen nicht aus dem Nichts geschaffen hat, sondern in der Auseinandersetzung mit den antiken Figurenstützen. Auf diese Weise erhalten die letzten drei Paare (Abb. 36–41) ihre Legitimation von den vermeintlich antiken Termen. Demgegenüber zeigt die Präsentationsweise der Holzschnitte eine kontinuierliche Steigerung, die einen Bruch zwischen dem fünfzehnten (Abb. 34 und 35) und dem sechzehnten Paar (Abb. 36 und 37) nicht markiert. Die Betrachtung der Bilder bewirkt folglich, dass die letzten drei Paare als Weiterführung der Termen der Säulenordnungen wahrgenommen werden und die Reihe mit weiteren Variationen fortführen. Des Weiteren hat die Beschreibung der Termen ergeben, dass die ersten fünfzehn Paare weder existierende antike Termen abbilden, noch dass sie antike Vorbilder imitieren wollen. Sambin geht es folglich nicht um eine glaubwürdige Rekonstruktion antiker Figurenstützen. So unterschiedlich und auf den ersten Blick gegensätzlich diese zwei Aspekte sind, werden sie zusammen analysiert, zeigt sich die Wirkung, die Sambin damit erzielt hat. Erstens verdeutlicht er seine Orientierung an der antiken Architektur und deren Regeln. Damit nimmt Sambin nicht nur das wichtigste Thema der architekturtheoretischen Debatte auf, sondern er führt auch vor, dass er die Regeln des Bauens *à l'antique* anwenden kann, und zwar auch bei moderner, zeitgenössischer Architektur. Zweitens schafft er einen Überbietungsmodus, der von der Steigerung getragen wird. Seine Erfindungen übertreffen die antiken Vorbilder. Drittens stärkt er die Abstammung der figürlichen Stützen von

<sup>1082</sup> BULLANT, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1568.

<sup>1083</sup> ANDROUET DU CERCEAU, *Petit traité des cinq ordres de colonnes*, 1583, S. [1]. Vgl. dazu auch Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

der Antike, indem er Figurenstützen nach den Säulenordnungen gestaltet und so die fehlenden antiken Artefakte kompensiert. Dies ist für Sambin insofern wichtig, weil er damit sein Markenzeichen (die Termen) als Bauelemente *à l'antique* auszeichnen kann. Das heisst, die Differenzierung zwischen antiken und modernen Termen dient Sambin insbesondere dazu, dass er seine künstlerischen Erfindungen, und damit sind alle 36 Termen gemeint, als Formen *à l'antique* legitimieren kann, was zugleich auch ein Qualitätsurteil ist.

Für die zweite Frage nach dem Erfindungsprozess sind die drei letzten Termpaare zentral, weil sie diesen durch die Erweiterung reflektieren. Die Lektüre der Begleittexte hat aufgezeigt, dass Sambin darin das Verfahren der Erfindung beschreibt: Er habe sie aus den vorangehenden Ordnungen zusammengestellt und komponiert («colliger», «composer»). Die Termen sind also durch eine Verschmelzung von Formen und Gegenständen der ersten fünfzehn Paare gebildet. Dies führt zu Wiederholungen von Motiven in den Figuren, aber auch im Gebälk, wie die Beschreibung der Holzschnitte ergab. Dabei hat Sambin diese Motive nicht einfach kopiert, sondern er hat sie verändert, neu zusammengesetzt und anders eingebunden. Das Ergebnis dieser Wiederholungen sind Verknüpfungen zwischen den einzelnen Termen, die Sambin auf verschiedene Weise arrangiert. Im sechzehnten Paar (Abb. 36 und 37) steigen Satyrn an den Termen hoch und werden von den Figuren getragen. Desgleichen klettern Satyrn beim vierzehnten Paar (Abb. 32 und 33) an den Termenfigur empor, während beim zwölften Paar (Abb. 28 und 29) die Mischwesen noch auf der Basis stehen und den Schaft verdecken oder diesen sogar ersetzen. Die Satyrn wandern zwischen den Termen und verbinden sie dadurch miteinander zu Varianten von »Satyrtermen«. Diese Beobachtung liesse sich für andere Motive, Figuren und Gegenstände wiederholen. Anschaulich können solche Beziehungen am Beispiel der Früchtgirlanden und -kränze nachvollzogen werden. Diese setzt Sambin ab dem fünften Paar immer wieder ein. Dabei ändert er nicht nur die Zusammensetzung der Girlanden und die Grösse, sondern auch die Position (am Schaft, um den Bauch, über der Schulter etc.) und den Verwendungszweck (als Gehänge, als Abakus und anderes mehr). Daneben nimmt Sambin aber auch abstrakte Inhalte mehrfach auf, die er auf verschiedene Weise inszeniert. So variiert er beispielsweise das Gefangensein bei mehreren Figuren: als beherrschendes und zentrales Thema im siebten Paar (Abb. 18 und 19), wo der Ruhelosigkeit der Faune Einhalt geboten werden muss. Im folgenden Paar (Abb. 20 und 21) wird die Immobilität aufgegriffen, indem der Hermenschaft als Gefängnis für die Beine fungiert. Omnipräsenter ist das Thema der Fruchtbarkeit, auf die mit Früchten, Tieren und den offensichtlichen Geschlechtsmerkmalen, aber auch mit der Darstellung des Säugens bei vielen Termen angespielt wird.<sup>1084</sup> Abgesehen von Motiven oder einzelnen Gegenständen lässt sich auch eine Repetition von Dispositionen erkennen. Zum Beispiel nimmt Sambin die Gestaltung des Kopfes, der von zwei Putti gerahmt wird, der linken neunten Terme (Abb. 22) jeweils in der

<sup>1084</sup> Vgl. ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 132–133.

linken Terme des siebzehnten (Abb. 38) und des achtzehnten Paares (Abb. 40) wieder auf, wobei es bei der letztgenannten Figur keine rahmenden Putti mehr sind, sondern drei Gesichter oder Masken, die in verschiedene Richtungen zeigen. Die Komposition ist trotz der Unterschiede vergleichbar. Weiter ist in den Termenfiguren oft eine chiastische Anordnung zu beobachten: Das Verschränken der Arme vor dem Körper der fünften Terme (Abb. 14) wird als kreuzförmige Komposition im elften (Abb. 26) und sechzehnten (Abb. 36 und 37) Paar wiederholt. Auch im sechsten Termenpaar (Abb. 16 und 17) ist ein Kreuzmuster zu erkennen, das sich über beide Termenfiguren erstreckt. Überdies kann auch der spielerische Umgang mit einzelnen Bestandteilen der Termen unter diesem Aspekt betrachtet werden. So variiert Sambin den Säulenschaft der Termenfiguren und spielt verschiedene Abwandlungen durch. Er verändert die Standfläche des Schaftes: mit Füßen, ohne Füße, mit einer einzelnen Tatze oder mit einer Schildkröte. Desgleichen gestaltet er die Ornamente des Schaftes um. Einerseits greift er ähnliche Ornamente auf, florale Verzierungen, Bukranien und andere mehr, und andererseits verbindet er die Termensäfte miteinander durch verwandte Muster: Beispielsweise ordnet er verschiedene Elemente zickzackartig an. Évelyne Thomas hat für die Termen im druckgrafischen Werk von Du Cerceau festgestellt, dass der Schaft der variantenreichste Bestandteil der Terme ist.<sup>1085</sup> Wie die vorliegende Untersuchung des *Œuvre de la diversité des termes* belegt, widmet Sambin dem Termenschaft ebenfalls viel Aufmerksamkeit. Der Schaft als abstraktes Element eignet sich besonders gut, um Ornamente aufzunehmen und die Form zu ändern. Jedoch zieht Sambin im Gegensatz zu Du Cerceau auch den Oberkörper in die Veränderung und Steigerung mit ein. Weiter stellt Sambin eine Vielzahl von Kopfbedeckungen dar. Darunter sind Figuren mit und ohne Kopfschmuck, solche mit einem Kopftuch, einem einfachen oder einem üppig geschmückten Kranz, aber auch solche mit besonders frisierter Haartracht zu finden. Dabei erstellt Sambin keine Norm, wie dieser Übergang zwischen tragendem (Termenfigur) und lastendem (Gebälk) Element geschaffen werden muss, vielmehr stellt er die ganze Breite an Möglichkeiten visuell vor.

Diese knappe und unvollständige Aufzählung der Wiederholungen von Motiven und Gestaltungsprinzipien zeigt, dass die Verbindung zwischen den einzelnen Termenpaaren nicht auf die letzten Paare beschränkt ist. Allerdings ist bei diesen das Komponieren aus einzelnen schon verwendeten Elementen besonders deutlich nachvollziehbar, dies gilt bereits für die Paare der Komposita. Exemplarisch wird dies am dreizehnten Paar (Abb. 30 und 31) vorgeführt: Die Kopfhaltung und die Hörner der Pangötter sind eine Übernahme des siebten Paares (Abb. 18 und 19). Die verschränkten Arme der weiblichen Terme erinnern an die männliche fünfte Termenfigur (Abb. 14). Der Säulenschaft kombiniert Elemente der achten (Abb. 20 und 21) und neunten Figurenstütze (Abb. 22 und 23). Das Vorgehen reflektiert Sambin im Begleittext zur dreizehnten Terme:

---

<sup>1085</sup> THOMAS, *Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau*, 2013, S. 140.

*Ce treziesme Terme s'appelle composite, pource qu'il est composé des proportions des quatre premiers ordres des Termes, [...]*<sup>1086</sup>

Darin definiert er die komposite Terme als eine Kombination der Proportionen der vorausgehenden Ordnungen. Wie die Holzschnitte zeigen, übersetzt Sambin diese Aussage im Bild in eine Kombination von Elementen. In Kapitel 3.1.3.1 wurde analysiert, dass Sambin zwar Begriffe aus der Säulenlehre übernimmt, diese aber als ästhetische Kategorien begreift. In diesem Fall versteht er die Proportion nicht als ein numerisches Verhältnis, sondern eher als Unterteilungen (Module), die er mit verschiedenen Motiven verbindet. Diese Deutung bekräftigen auch die Beschreibungen der letzten drei Paare, in denen er das gleiche Verfahren skizziert.

Im zitierten Begleittext erläutert Sambin folglich, dass die kompositen Termen aus Modulen aller vorangehenden Termen zusammengesetzt seien und nicht nur aus Elementen der Ionica und Korinthia. Bei der Diskussion über die Säulenordnungen wurde oben bereits angemerkt, dass es in der frühneuzeitlichen Architekturtheorie verschiedene Auffassungen der kompositen Ordnung gab. Dennoch bezeichnet Pauwels diese Definition der Komposita von Sambin als ungewöhnlich.<sup>1087</sup> Mehrere Quellen können für diese Bestimmung der Komposita als Inspiration angeführt werden. Pauwels nennt Hans Blum<sup>1088</sup> und Sebastiano Serlio<sup>1089</sup>, welche die komposite Ordnung als eine Kombination von allen griechischen Ordnungen bestimmen. Philibert De l'Orme bestimmt im *Premier tome de l'architecture* die Komposita sowohl als eine Mischung von Ornamenten aller Ordnungen als auch als eine auf Alberti zurückgehende Kombination der Ionica und Korinthia.<sup>1090</sup> Wichtig bei allen Erklärungen der Komposita ist ihre Ableitung aus den Ruinen, da diese Säulenart von Vitruv nicht beschrieben wird. Der Begleittext zur fünfzehnten Terme belegt, dass auch Sambin die Komposita speziell mit der Antike verbindet. Er schreibt darin, dass die Terme von denen bewundert würde, welche die Antike studiert hätten.<sup>1091</sup> Und weiter führt er aus, dass die Perfektion der modernen Werke darin bestehe, den Betrachtern glaubhaft zu machen, es wären Überreste des Altertums.<sup>1092</sup> Dies könnte man dahingehend deuten, dass die modernen Werke der Frühen Neuzeit eine Illusion der antiken Werke wären. Es ist sicherlich von Bedeutung, dass Sambin dies gerade zum fünfzehnten Paar (Abb. 34 und 35) äussert, welches das letzte Termenpaar der Säulenordnungen ist, nach welchem seine eigenen Erfindungen folgen. Was bedeutet diese Aussage für die letzten drei Termenpaare?

<sup>1086</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 56.

<sup>1087</sup> PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 102; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 110.

<sup>1088</sup> BLUM, *Von den fünff Säulen*, 1550, S. [3]; PAUWELS, *Hans Blum et les Français*, 2010, S. 82.

<sup>1089</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXI(v). Die Übernahme der Komposita von Serlio bei Sambin diskutiert Pauwels jedoch nur in Bezug auf die letzten drei Paare der »composé« im *Œuvre de la diversité des termes*.

<sup>1090</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 201–202.

<sup>1091</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 64.

<sup>1092</sup> « & leurs [les curieux de l'antiquité] faire à croire que toute la perfection des ouvrages de nostre temps, ne sont sinon les despoilles que nous prenons à la desorbée des vieilles & antiques Architectures. » Ebd.



Sie würden folglich nicht zu diesen perfekten, modernen Werken zählen. Denn, wie oben erläutert, deklariert Sambin diese drei Paare als seine eigenen Erfindungen und er unterstellt sie nicht den Säulenordnungen. Es sind also keine Illusionen antiker Termen. Dagegen täuscht Sambin dem Betrachter vor, dass die ersten fünfzehn Paare antike Termen seien. Die Konsequenz wäre also, dass die Paare der Säulenordnungen zu diesen perfekten, modernen Werken gehören würden.

Aus den Aussagen der Begleittexte zu den letzten drei Paaren und zur kompositen dreizehnten Terme ist zu schliessen, dass Sambin für die Erfindung auf das Verfahren der Komposita zurückgreift. Ausserdem wurde dargelegt, dass er dieses Vorgehen nicht nur im Text reflektiert, sondern in den Figuren umsetzt. Das Erfinden kann aufgrund der Analyse der Termenfiguren mit folgenden Tätigkeiten skizziert werden: Zusammensetzen, Kombinieren, Verändern, Modifizieren und Variieren von Ornamenten, Motiven und Gegenständen sowie von Kompositionsmustern und Anordnungen. In diesem Sinne ist das Verb »composer«, das Sambin in den Beschreibungen seiner eigenen Termen benutzt, wörtlich zu verstehen und verweist direkt auf den Entstehungsprozess der Termen. Sambin nimmt damit ein wichtiges Erfindungsverfahren der Architekturtheorie auf, nämlich das Modell der Komposita.

Diese vorläufigen Beobachtungen zum Erfindungskonzept stützen sich sowohl auf die Lektüre der Texte als auch auf eine vergleichende Betrachtung der Termen. Sie zeigen, dass Sambin verschiedene architekturtheoretische Konzepte der Erfindung kannte und in seine Überlegungen einfliessen liess. Vor allem die zwei Begriffe *mescolanza* (das Mischen von Stilen) und *licentia* (die künstlerische Freiheit), die mit der Komposita verbunden sind, werden durch den Rückgriff auf diese Ordnung in Erinnerung gerufen. *Mescolanza* und *licentia* sind beide in der Architekturtheorie mit der *inventio* verbunden. Obwohl Sambin diese nicht nennt, dürften sie für einen aufmerksamen Betrachter/Leser erfassbar gewesen sein. In welcher Weise diese Erfindungskonzepte im *Œuvre de la diversité des termes* eingeflossen sind und wie sie mit dem Erfindungsprozess der Termen zusammenhängen, wird im nächsten Kapitel diskutiert.

Zum Schluss ist noch auf die letzte Frage nach einer sechsten Ordnung einzugehen. Gestützt auf die bisherigen Ergebnisse zeigen die Paare sechzehn bis achtzehn die modernen Erfindungen Sambins, die als Weiterführung der serlianischen Termenpaare zu denken sind. Im Text sind diese Paare keiner serlianischen Ordnung zugeordnet. Hier stellen sich folgende Fragen: Stehen die drei Paare ausserhalb der Säulenordnungen? Und sind sie sogar als eigene Ordnung zu begreifen? Wie im vorherigen Kapitel 3.2.1 dargelegt wurde, benutzt Sambin den Begriff Ordnung mehrmals im *Œuvre de la diversité des termes*, auch in den Begleittexten zu den letzten drei Termenpaaren. Er spricht beim siebzehnten Paar von einer zweiten und beim letzten von einer dritten Ordnung. Festzuhalten ist, dass Sambin die drei Paare also nicht mit einer eigenen Kategorie bezeichnet, der er einen Namen gibt. Dies lässt darauf schliessen, dass er nicht von einer Kategorie mit festem Kompositionsschema,

festen Proportionen und Ornamenten spricht, sondern eher von drei Varianten. Sambin definiert nicht, welche Bestandteile diese letzte Kategorie auszeichnet. Hingegen haben die drei Paare die Art und Weise gemeinsam, wie sie erfunden wurden, nämlich nach dem Modell der Komposita. Daraus lässt sich die Hypothese ableiten, dass Sambin weniger eine eigene Ordnung als vielmehr eine zeitgenössische Anwendung der Komposita für seine Termen zeigen wollte. Für die Bestätigung oder Widerlegung dieser Hypothese werden die Erfindungsprozesse der »nationalen« Säulenordnungen und weitere architekturtheoretische Erfindungsideen beigezogen.

### 3.2.2.2 Das Erfinden von »nationalen« Säulen in der Frühen Neuzeit

Die Entstehung der Säulenarten basierend auf den verschiedenen Völkern bei Vitruv wurde in der Frühen Neuzeit zum Anlass genommen, nationale Säulenordnungen zu entwickeln, die als Erweiterung der vitruvianischen und teilweise auch der fünfserlianischen Säulenordnungen gesehen werden können. Diese Erfindungen von Säulenarten sind insofern von Interesse, als sie Modelle für die Erweiterung der Säulenordnungen bieten. Hat sich Sambin für die letzten drei Termenpaare an diesen Erfindungsmodellen orientiert? Um dies zu beantworten, werden in diesem Kapitel exemplarisch einzelne nationale Säulenarten diskutiert. Im Vordergrund stehen dabei vor allem die Strategien der Rechtfertigung, die Einbindung der Erfindung in die Architekturtheorie und die Darstellung des Erfindungsprozesses. Die Deutungen der einzelnen Ordnungen im historischen Kontext können im Zusammenhang der Fragestellung nicht geleistet werden. Desgleichen können auch die *inventio*-Theorien der einzelnen Autoren nicht vollumfänglich dargelegt werden. Beide Aspekte würden eine eigene Untersuchung bedürfen, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Das Ziel dieses Kapitels ist folglich, Modelle der Erfindung von Säulen, architekturtheoretische Rechtfertigungen von neuen Säulenarten und die Reflexion darüber zu sammeln, um sie in einem späteren Schritt mit den Erfindungsstrategien im *Cœuvre de la diversité des termes* zu vergleichen.

Ausgangspunkt und Anregung für das Erfinden von nationalen Säulenordnungen waren die Ursprungserzählungen der Säulen in den *De architectura libri decem* von Vitruv.<sup>1093</sup> Nach Rykwert übernehmen diese Erzählungen die Aufgabe, die unterschiedlichen Baustile historisch zu legitimieren.<sup>1094</sup> Aus Sicht der Architekturgelehrten der Frühen Neuzeit bieten sie aber weit mehr: Sie dienen als Modell für die Erfindung. Unter anderem erklären die vitruvianischen Ursprungsgeschichten das Aussehen der zwei Säulengenera: Dorica und Ionica. Gemäss der Erzählung haben die zwei Völker, die Dorer und die Ionier, verschiedene Säulen für ihre Tempel verwendet, die sich neben anderem in den Proportionen unterscheiden.

<sup>1093</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–171 (IV. 1, 5–10). Zu den Ursprungsgeschichten siehe: FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, 36–41; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 112–115 und 317–320; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 34–35; THOENES, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, 2001, S. 199; HERSEY, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, 1988, S. 53–67.

<sup>1094</sup> RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 112–115.

Die Proportion der Dorica entspricht der eines dorischen Mannes, demgegenüber stimmt das Grössenverhältnis der Ionica mit dem einer weiblichen Ionierin überein. Die unterschiedliche Herkunft der Säulen ist folglich an den Proportionen ablesbar. Bei der Ionica haben die ionischen Frauen nicht nur für das Grössenverhältnis als Vorbild gedient, sondern Vitruv hat auch andere äussere Merkmale der Ionierinnen in die Säule übersetzt. So bilden beispielsweise die Voluten des Kapitells die Haartracht der ionischen Frauen ab. Vitruv erklärt also das Aussehen der Dorica und der Ionica mithilfe einer Analogie zwischen den Menschen und den Säulen. Obwohl er den Erfindungsprozess an sich nicht beschreibt, wird deutlich, dass die Gestaltung der Säulen auf einer Übertragung der Grössenverhältnisse und im Falle der Ionica zusätzlich auf der *imitatio* einzelner visueller Charakteristiken beruht.<sup>1095</sup> Im Gegensatz zu den Karyatiden und Persern sind die menschlichen Vorbilder aber nur noch abstrakt in Form der Proportion und der Ornamente vorhanden. Die Erfindung der Korinthia besitzt einen besonderen Stellenwert bei Vitruv und unterscheidet sich von den zwei bereits genannten Ursprungsmythen.<sup>1096</sup> Erstens erzählt Vitruv nicht den Ursprung der Säule, sondern nur des Kapitells. Und zweitens greift er dabei nicht auf die *imitatio* des menschlichen Körpers zurück, sondern auf die *imitatio* eines Objekts. Der antike Autor beschreibt, wie der Bildhauer Kallimachos auf einem Grab einer Jungfrau aus Korinth einen Korb mit Erinnerungsstücken gesehen habe, der mit Akanthusblättern umwuchert gewesen sei. Kallimachos sei von der Neuartigkeit der Form so eingenommen gewesen, dass er den bewachsenen Korb als Vorbild für ein Kapitell genommen habe. Vitruv schildert in dieser Geschichte die Metamorphose eines zufällig gefundenen Objekts in ein künstlerisches, architektonisches Element. Im Gegensatz zu den Ursprungsgeschichten der Dorica und Ionica ist hier der künstlerische Erfindungsprozess selbst beschrieben, nämlich wie durch die Nachahmung eine neue Architekturform entsteht.<sup>1097</sup>

Vitruv deckt in den drei Ursprungsgeschichten der Säulen zwei verschiedene Aspekte ab. In der Legende zur Dorica und Ionica begründet er das Aussehen und die Proportionierung der Säule, indem er darlegt, welchen Sinn die Masse haben und was die einzelnen Ornamente abbilden. Gleichzeitig erklärt er, wieso sich die Säulen unterscheiden. In der Erzählung des korinthischen Kapitells behandelt Vitruv einen zweiten Aspekt. Er erläutert zwar ebenfalls, nach welchem Vorbild die Formen

<sup>1095</sup> Vgl. dazu: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 42–43. Die archäologische Forschung hat aufgezeigt, dass Vitruvs Herleitungen mehr seinen eigenen Zielen und Absichten dienen würden, als dass die Säulengenera auf eine tatsächliche, künstlerische Entwicklung zurückgehen würden. Es werden in der Forschung daher verschiedene mythologische und kulturelle Erklärungen für die Formen diskutiert. Siehe dazu: ONIANS, *Greek Temple and Greek Brain*, 2002, S. 53–58; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 112–115.

<sup>1096</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 172–173 (IV. 1, 9–10).

<sup>1097</sup> Payne beschreibt den Erfindungsprozess als mimetisch und zugleich bildlich: PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 30; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 43; PAYNE, *Mescolare, Composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance*, 1998, S. 285. Aktuell hat sich Payne mit der Transformation des Rohstoffes bei den Erfindungsgeschichten beschäftigt: PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009, S. 381.

entstanden und legitimiert sind, aber er führt auch aus, wie der Künstler diese Formen geschaffen habe und nach welchen Prinzipien dieser dabei vorgegangen sei. Der beschriebene Erfindungsprozess besteht aus einem Zusammenstellen von Motiven (Korb und Akanthusblättern), die im Kapitell nachgeahmt werden. Im Zusammenhang der Erfindung von Säulen ist bei der Korinthia von Bedeutung, dass nicht im eigentlichen Sinne ein neues Säulengenus entsteht, sondern in erster Linie ein Kapitell. Dementsprechend stammen die anderen Bestandteile der korinthischen Säule von der Ionica und werden den neuen Erfordernissen angepasst.<sup>1098</sup> Trotzdem spricht Vitruv von drei Baustilen.<sup>1099</sup> Die Ursprungsgeschichte der Korinthia erweitert also das Erfindungskonzept der Ionica. Die korinthische Säule entsteht folglich aus zwei Handlungen, erstens der Neugestaltung des Kapitells durch die *imitatio* und zweitens der Umformung von Bestehendem, indem die ionische Säule neu proportioniert wird.<sup>1100</sup> Damit nimmt die Korinthia als Modell für die Integration eines neuen Architekturelements in ein bestehendes System eine wichtige Rolle ein, wie Payne nachgewiesen hat.<sup>1101</sup> Dieses Modell ist auch für die Säulenordnungen, die im 16. Jahrhundert entwickelt wurden, bedeutend, weil Vitruv darin vormacht, wie und unter welchen Umständen neue Säulen in die Baustile der antiken Architektur integriert werden können. Vitruv deutet selbst eine Weiterentwicklung von Säulenarten an. Er erwähnt nämlich nach der Ursprungsgeschichte der Korinthia weitere Kapitelle, die er aber nicht benennt, da sie Umformungen der dorischen, ionischen und korinthischen Kapitelle seien.<sup>1102</sup> Die Korinthia bleibt folglich das wichtigste Modell für die Erfindung, hauptsächlich weil sie die architekturtheoretischen Regeln, die Vitruv zuvor erstellt hat, nicht anzweifelt. Denn, wie Vitruv schreibt, könne nur dann garantiert werden, dass keine fehlerhafte oder lächerliche Architektur entworfen werde, wenn das neue Architekturelement regelkonform verwendet werde.<sup>1103</sup> Demzufolge sei die Erfindung (*inventio*) mit der angemessenen Verwendung (*decorum*) verbunden, wie Payne hervorhebt.<sup>1104</sup> Diese Beziehung zum *decorum* wird auch für die Erfindung von architektonischen Formen und Bauteilen in der Frühen Neuzeit wichtig, da auch Letztere daran gemessen werden, ob sie den Regeln Vitruvs entsprechen oder nicht.

Vitruv liefert in den *De architectura libri decem* den Architekturgelehrten der Renaissance zwei Erklärungen für die Entstehung der Säulengenera. In der ersten begründet er die Formen mit der Analogie und Mimesis von Menschen, was zu spezifischen, aus der jeweiligen Kultur hervorgehenden Säulen führt.<sup>1105</sup> Die Namen der *genera* verweisen auf diesen Ursprung, wodurch die Erfindung der Säulen mit einem bestimmten Ort verknüpft ist. Bei der zweiten Erklärung steht weniger der

<sup>1098</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 166–169 (IV. 1, 1–3).

<sup>1099</sup> Ebd., S. 174–175 (IV. 2, 12).

<sup>1100</sup> Vgl. dazu: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 50.

<sup>1101</sup> Siehe: Ebd.

<sup>1102</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–175 (VI. 2, 12).

<sup>1103</sup> Ebd., S. 180–181 (IV. 3, 2–3), S. 282–285 (VI. 5, 3); und im Zusammenhang von *decorum*: S. 38–41 (I. 2, 5) und der Grotteske: S. 332–339 (VII. 5).

<sup>1104</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 51.

<sup>1105</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 170–171 (IV. 1, 6).

Ursprung der Architekturelemente im Vordergrund als vielmehr die Erweiterung und Anpassung der architektonischen Formen. Vitruv zeigt am Beispiel der Korinthia auf, dass durch die Nachahmung neue Kapitellformen geschaffen und zu neuen Säulengenera entwickelt werden können.<sup>1106</sup> Es waren diese analogischen und mimetischen Verfahren der Erfindung, die in der Renaissance für die Entwicklung von nationalen Säulenordnungen<sup>1107</sup> fruchtbar gemacht wurden. Ausgehend davon, dass Vitruv seine Säulengenera mit einem geografischen Ort und mehr noch mit den Charakteristiken dessen Bewohner verband, entwuchs auch in der Renaissance das Bedürfnis nach einer der geografischen Lage und der Kultur des Landes angepassten Säulenordnung.

In der Frühen Neuzeit gab es in der Architekturtheorie verschiedene Vorhaben, die Säulengenera von Vitruv mit weiteren nationalen Säulen zu ergänzen. Wie oben dargelegt, sind die Dorica, Ionica und Korinthia mit der Kunst und Kultur Griechenlands verbunden. Die Entwicklung neuer nationaler Säulenarten darf daher nicht nur als Vorhaben gedeutet werden, die antiken Bauformen dem geografischen Ort der Verwendung anzupassen, sondern auch als Mittel eine auf die Bedürfnisse der Zeit, des Ortes und der Auftraggeber abgestimmte Architektursprache zu entwickeln.<sup>1108</sup>

Als erstes Beispiel ist die italische Ordnung zu erwähnen, die Leon Battista Alberti in seiner *De re aedificatoria* einführt. Ihr Kapitell besteht aus einer Mischung von ionischen und korinthischen Formen:

*Numerus capitulorum dissimilium passim offenditur, quae magna cura exquisita diligentia effecta sunt ab his, qui rebus novis inveniendis studuerint; nullum tamen sese exhibet, quod merito prae his comprobet, praeter unum id, quod, nequid omnia ab exteris accepta referamus, italicum nuncupo. Corinthiorum enim festivitati adiunxit delicias ionicas, et ansarum loco pendentes convolutas affixit: opus gratum et prequam valde probatum.*<sup>1109</sup>

Das Kapitell, das Alberti hier beschreibt, wird von Sebastiano Serlio später der Komposita zugeordnet.<sup>1110</sup> Bezeichnend für Alberti ist, dass er die Erfindung der italischen Ordnung nicht wie Vitruv mittels einer Erzählung erklärt, sondern von der Beobachtung der Überreste heraus entwickelt. Auch für die griechischen Ordnungen gibt er die Ursprungsgeschichten Vitruvs nicht wieder, was als Distanzierung gegenüber der anthropomorphen Auffassung der Säule Vitruvs gedeutet werden

<sup>1106</sup> Ebd., S. 168–169 (IV. 1, 3). Vgl. dazu: ROWLAND, *Vitruvius in Print and in Vernacular Translation*, 1998, S. 105.

<sup>1107</sup> Zum Begriff der ›Ordnung‹ siehe die Ausführungen in Kapitel 3.2.1.

<sup>1108</sup> Vgl. dazu: PÉROUSE DE MONTCLOS, *Le sixième ordre d'architecture*, 1977; GÜNTHER, *Die Salomonische Säulenordnung*, 2011, § 42–47; PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 9.

<sup>1109</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 565–567 (VII. 6) und zum italischen Kapitell S. 585–587 (VII. 9).

<sup>1110</sup> ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 149–150. Auf die Komposita wird im nächsten Kapitel 3.2.2.3 eingegangen.

kann.<sup>1111</sup> Alberti studierte also für die Beschreibung der italischen Säule die antiken Ruinen, unter denen er solche ionisch-korinthische Kapitelle gesehen hatte. Die Bestimmung der italischen Säule ist dadurch auch mit dem Bestreben verbunden, alle antiken Architekturformen in das vitruvianische System zu integrieren.<sup>1112</sup> In diesem Zusammenhang ist zu präzisieren, dass Alberti keine Säule mit eigenen Proportionen und Säulenornamenten entwickelt, sondern er benennt ein spezifisches Kapitell. Folglich definiert er nicht eine neue Säulenordnung im Sinne von Serlio, sondern lediglich eine Variante der Säulenarten.<sup>1113</sup> In diesem Punkt unterscheidet sich die Erfindung der italischen Säule von der Korinthia bei Vitruv. Letzter hat, wie bereits dargelegt, zwar ebenfalls die ionische Säule für die Korinthia übernommen, aber er fordert, dass die Proportionen angepasst werden müssen. Dagegen stützt sich Alberti auf die Vielfalt der Kapitelle, die Vitruv im Anschluss an das korinthische Kapitell erwähnt. Unter diesen verschiedenen Formen bestimmt Alberti das herausragendste als das italische Kapitell, das aus einer Kombination von ionischen und korinthischen Ornamenten gebildet ist.<sup>1114</sup> Unter allen Varianten ist nach Alberti nur diese akzeptabel, weil die Erfindung nicht gänzlich von Fremden entwickelt worden sei. Der Argumentation von Alberti folgend ist das italische Kapitell der vollkommene Abschluss einer künstlerischen Entwicklung. Eine Ursprungsgeschichte als Rechtfertigung der Formen ist hierfür nicht notwendig, weil das Kapitell erstens als antikes Artefakt die Formen selbst legitimiert, und zweitens, weil es als eine Mischung von Ornamenten der Ionica und Korinthia die Richtlinien von Vitruv nicht infrage stellt. Somit handelt es sich beim italischen Kapitell nicht um eine Erfindung aus dem Nichts heraus, sondern um eine Kombination von bestehenden Ornamenten, die in einem künstlerischen Prozess neu zusammengestellt werden. Der Erfindungsakt gleicht damit dem des korinthischen Kapitells. Im Gegensatz zu diesem ist das italische Kapitell aber nicht durch Zufall oder durch Nachahmung entstanden, vielmehr entwickelt es sich durch einen künstlerischen Akt der Veränderung, bei dem die römischen über die griechischen Künstler triumphierten.<sup>1115</sup> Das Zusammensetzen und Verändern der Formen schliesst an die Überlegungen an, die Alberti zum Ursprung der griechischen Ordnungen macht. Gegenüber den vitruvianischen Ursprungsmythen beschreibt er einen Änderungsprozess als Erklärung der Formen:

*Capitula columnis imponere docuit necessitas, ut in his trabium trunci iunctim assiderent; sed habebat deformitatem rude id et quadratile lignum. Fuere igitur principio apud Doron (si omnia Graecis credimus), qui excogitarint simile quippiam imitari ad tornum, quo rotunda veluti lanx quadrangulo sub operculo posita esse videretur; hancque, quod nimium pressa appareret, collo*

<sup>1111</sup> FRINGS, *Mensch und Maß*, 1998, S. 125–130. Zum Verhältnis Albertis zu Vitruv siehe auch: BIERMANN, *Ornamentum*, 1997.

<sup>1112</sup> Mehr dazu: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 18.

<sup>1113</sup> CARPO, *Metodo e ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, 1993, S. 25.

<sup>1114</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 585–587 (VII. 8).

<sup>1115</sup> Vgl. dazu: PÉROUSE DE MONTCLOS, *Le sixième ordre d'architecture*, 1977, S. 225; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 150; ONIANS, *The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought*, 1988, S. 171. Zur *inventio* bei Alberti und die Rezeption von Vitruv siehe: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 84–86.

*paulo altiore substituto sublevarunt. Iones prospectis doricis operibus lancem in capitulis probarunt; sed lancium illam nuditatem collique adiunctionem non probarunt; ea re corticem arboris addidere, qui hinc atque hinc dependens et sese in anfractum convolvens latera lancium convestiret.*<sup>1116</sup>

Nach Alberti entstanden die Kapitellformen der Dorica und Ionica also nicht unabhängig voneinander, sondern durch einen kontinuierlichen, formalen Prozess der Erfindung, der vom Drang nach Neuem geleitet war.<sup>1117</sup> Auch das korinthische Kapitell schliesst an diese Entwicklung an und wird von Alberti als eine weitere Stufe vorgestellt. So habe Kallimachos statt der Vase einen mit Akanthusblättern überwucherten Korb als Kapitell genommen, den er auf einem Grab gesehen habe. Alberti reduziert hier die vitruvianische Erfindungsgeschichte auf das Notwendigste. Aus der Entwicklungsperspektive Albertis ist das italische Kapitell lediglich ein weiteres Stadium, in welchem Ornamente kombiniert werden. Daher bricht das neue Kapitell auch nicht mit den vitruvianischen Regeln, sondern entwickelt sich innerhalb dieser. Das Ergebnis der Erweiterung der vitruvianischen Säulenarten ist, dass Alberti auf diese Weise antike Kapitelle in die Säulenlehre aufnehmen konnte, die von Vitruv nicht benannt wurden, die aber in den Ruinen Roms bei Ausgrabungen gefunden wurden. Die Folge ist, dass die antiken Überreste gegenüber den vitruvianischen Formen eine eigenständige Autorität und Legitimität erhalten. Alberti begnügt sich jedoch nicht damit, die vitruvianischen Formen zu ergänzen, sondern er klassifiziert diese unter einer neuen Gruppe, die er benennt. Die Namensgebung ist bei der Definition der Ordnungen zentral, oder wie Pauwels schreibt: «L'acte de baptême vaut acte de naissance.»<sup>1118</sup> Für den Namen greift Alberti auf das bekannte Verfahren von Vitruv zurück und bezeichnet das Kapitell nach dem Volk der Erfinder: »Italica«. Er erreicht damit zwei Ziele: Erstens anerkennt er die Artefakte als Autorität für antikes Bauen und schafft so einen Gegenpol zu den von Vitruv beschriebenen Formen.<sup>1119</sup> Und zweitens erarbeitet er eine antike Tradition für das zeitgenössische architektonische Schaffen in Italien.<sup>1120</sup> Dies ist der erste Schritt in der Anpassung der vitruvianischen Regeln an die Anforderungen der Architektur der Renaissance.

Im Zusammenhang der nationalen Ordnungen wird in der Forschungsliteratur immer auch die deutsche Ordnung von Hans Blum erwähnt, die aber in den Architekturbüchern der Neuzeit kaum rezipiert wurde.<sup>1121</sup> Bei der genauen Lektüre

<sup>1116</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 565 (VII. 6).

<sup>1117</sup> Vgl. dazu: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 76 u. 84; GERMANN, *Albertis Säule*, 1982, S. 83–86.

<sup>1118</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 18.

<sup>1119</sup> Vgl. dazu: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 72–73.

<sup>1120</sup> Vgl. dazu: ONIANS, *The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought*, 1988, S. 171.

<sup>1121</sup> BLUM, *Von den fünff Säulen*, 1550, S. [4]. Wendel Dietterlin hat die deutsche Ordnung von Blum aufgenommen: DIETTERLIN, *Architectura*, 1598, Fol. 5r. Vgl. dazu: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 42; PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 69; PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 12; PÉROUSE DE MONTCLOS, *Le sixième ordre d'architecture*, 1977, S. 235; RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 370.

wird deutlich, dass Blum weder eine deutsche Säulenart noch ein deutsches Kapitell erfindet, vielmehr bemächtigt er sich der toskanischen Säule. Wie er ausführt, stamme die Tosca von einem Riesen Toscano ab, welcher der Stammvater der Deutschen sei.<sup>1122</sup> Diese knappen Angaben schreibt er in der Einleitung. Demgegenüber finden sich auf den Tafeln zur Tosca keine Hinweise mehr auf eine deutsche Säule. Blum erfindet also keine eigene deutsche Ordnung, sondern er nimmt eine bereits bestehende Säulenordnung und leitet ihren Ursprung von den Deutschen ab. Seine Umdeutung der Tosca zeigt, wie prägend diese nationale Komponente der Säulenordnungen war und wie gross das Bedürfnis war, eine der geografischen Region und damit auch eine dem Charakter der Bewohner angepasste Formensprache zu besitzen. Darüber hinaus dokumentiert das Beispiel auch, dass antike, fremde Bauformen angeeignet wurden, indem versucht wurde, eine geografische Verbindung herzustellen.<sup>1123</sup> Aufgrund dieser Beobachtung kann die Erfindung von nationalen Ordnungen als ein Aneignungsprozess interpretiert werden, mit dem Ziel das antike Formengut in eine lokale Bautradition einzufügen.

Die Erfindung der französischen Säule, die Philibert De l'Orme in seinem *Premier tome de l'architecture* vorstellt, unterscheidet sich von den bisher besprochenen nationalen Ordnungen und ist aus der Perspektive des Erfindungsprozesses von besonderem Interesse. In Kapitel 2.4.7 dieser Arbeit wurde bereits kurz auf die französische Säule eingegangen, weil die Ausführungen De l'Ormes zu den figürlichen Stützen direkt daran anschliessen. Diese Nähe weist darauf hin, dass der Erfindungsprozess auch für das Verständnis der figürlichen Stütze wichtig ist.

De l'Orme ist in der Herleitung und Beschreibung der französischen Säule sehr ausführlich und zieht erstmals technische Aspekte mit ein. Wie im Folgenden ausgeführt wird, stützt er sich bei der Begründung der neuen Säulenart weniger auf die Charaktereigenschaften der französischen Bevölkerung als vielmehr auf die nationale Bautradition und die geologischen Begebenheiten Frankreichs.

De l'Orme unterteilt den *Premier tome de l'architecture* in neun Bücher. Das fünfte Buch widmet er der toskanischen, dorischen und ionischen Säulenordnung, während er im sechsten Buch die Korinthia und im siebten Buch die Komposita behandelt. Die korinthische Ordnung, die von Vitruv nur kurz aufgezählt wird, und die Komposita, die dieser gar nicht erwähnt, erhalten gegenüber den anderen Ordnungen also eine

---

<sup>1122</sup> BLUM, *Von den fünf Säulen*, 1550, S. [4]. Blum könnte den germanischen Gott Tuisto gemeint haben, der in der *Germania* von Tacitus (2. 2) als Stammvater der Germanen genannt wird. In der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit wird diese Ursprungslegende aufgenommen und verändert, dabei wird auch der Name in Tuiskon oder Thuscano umbenannt. Siehe dazu: HELMCHEN, *Die Entstehung der Nationen im Europa der frühen Neuzeit*, 2005, S. 223–231; MÜLLER und CELTIS, *Die »Germania generalis« des Conrad Celtis*, 2001, S. 322–334. Im Gegensatz dazu hat Forssman die gleiche Ursprungslegende bei Dietterlin mit dem Riesen Polyphem aus der *Odyssee* von Homer in Verbindung gebracht: FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 1956, S. 163.

<sup>1123</sup> Vgl. dazu: GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003; FÜRST, *Die Kategorie der Bedeutung in der deutschsprachigen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und ihr Verhältnis zur baukünstlerischen Gestaltung*, 2008.



vertiefte Darstellung. De l'Orme integriert die Erfindung der französischen Ordnung in das Buch zur Komposita, die erstmals von Serlio in den *Regole generali* als Ordnung bestimmt wird. Die Komposita wird im folgenden Kapitel 3.2.2.3 separat behandelt.

In zwei Kapiteln seines siebten Buches diskutiert De l'Orme die französische Säule. Das erste Mal erwähnt er eine spezifisch französische Bauweise im elften Kapitel über die Wandsäulen, das an die Ausführungen zur athenischen Säule anschliesst. Und das zweite Mal erläutert er die französische Säule im dreizehnten Kapitel über die Erfindung von Säulen. Als Ausgangspunkt für seine Überlegungen im elften Kapitel beschreibt De l'Orme ein Architekturelement, das in der französischen Bautradition weit verbreitet war, nämlich die Wandsäule, die aus mehreren Säulentrommeln bestehe und die bei alten Bauwerken vorkomme. Damit seien nach Pauwels die gotischen Bauten gemeint.<sup>1124</sup> Die weiteren Erläuterungen De l'Ormes basieren auf technischen Beobachtungen:

*Je diray d'auantage, qu'il est raisonnable, qu'vn corps de colomne entiere porte plus de pesanteur que celle qui n'en a que moitié, ou les deux tiers : parquoy il doit aussi porter & auoir vne autre sorte de mesure, que celuy qui est entier, pour se trouuer dans les murailles. Pour ceste cause i'ay obserué que les colomnes qui ne sont ainsi toutes rôdes, ont esté faictes de plusieurs pieces & plusieurs assiettes. Telle façon de colomnes n'est seulement inuëtée pour decorer les murailles, mais encore pour les rëdre plus fortes, & seruir de antes & poulsées pour mieux tenir en raison les voutes qui peuuent estre dans les edifices.<sup>1125</sup>*

De l'Orme beschreibt hier das gotische System von Wandvorlagen, die das Gewölbe tragen. Die spezifische Konstruktionsweise der Wandsäule rechtfertigt er mit der Tektonik: Sie würden die Wände statisch verstärken und den Druck der Gewölbe ableiten. Daran anschliessend geht er auf die tektonischen Probleme ein, die entstünden, wenn solche dünnen Wandsäulen aus einem Steinblock gemacht würden. Der Stein könne nämlich, wenn er nicht fehlerlos sei, sprengen. Daher sei es besser, Säulen zu verwenden, die aus einzelnen Trommeln zusammengesetzt seien, weil die Säule dadurch statisch stärker werde. Folglich begründet De l'Orme die Trommeln der Wandvorlagen, die er als Besonderheit der französischen Baukunst charakterisiert, mit technischen und tektonischen Argumenten. Diese Argumentationsweise unterscheidet sich grundlegend von Vitruvs und auch Albertis Erklärungen der Bauformen. Der Franzose bedient sich weder der mythologischen Ursprungserzählungen noch einer geschichtlichen Entwicklung, um die Bauelemente zu definieren. De l'Orme bezieht sich vielmehr auf den Bauprozess selbst und leitet die Gestaltung von technischen Anforderungen ab. Auf diesen Überlegungen basierend definiert er im nächsten Abschnitt die französische Säule:

*Sur ceste raison est fondée nostre inuëtion & façon des colomnes que nous appelions Françaises, & se font & conduisent par pieces & assiettes, auèques*

<sup>1124</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 104. Die Rückbesinnung auf die gotische Baukunst war auch mit ikonografischen Gründen verbunden. Vgl. dazu: GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 34–41; PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 59–69.

<sup>1125</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 215v–216 (VII. XI).

*tels ornemēts qu'on voudra, pour cacher les commissures: ainsi que de present on en peult voir quelques vnes que i'ay faict mettre en œuvre au Palais de la maiesié de la Royne mere, à Paris: & en verrez cy-apres des desseings sous diuerses sortes. Vous pouuez vser de telle façon de colonnes sans faire ou commettre aucune faulte entre tous les ordres, pourueu que vous leur donniez les mesures qu'il fault.*<sup>1126</sup>

Die französische Säule besitzt also einen Säulenschaft aus einzelnen Trommeln und auch der Schmuck des Säulenschaftes resultiert aus dieser Konstruktionsweise: Die Ornamente sollen nämlich die Fugen der einzelnen Trommeln kaschieren. Diese ornamentalen Bänder sind auf den Illustrationen zur französischen Säule deutlich zu sehen und mit verschiedenen Mustern geschmückt (Abb. 106 und 107). Weiter erläutert De l'Orme, dass die französischen Säulenschäfte bei jeder Säulenordnung eingesetzt werden können unter der Bedingung, dass sie entsprechend proportioniert würden. Die Größenverhältnisse erläutert er detailliert, weil es, wie er ausführt, keine Vollsäulen seien und sie daher besonders beachtet werden müssten. De l'Orme spricht hier am Beispiel der Wandsäule ein Problem der Adaptation der vitruvianischen Säulenlehre in der Renaissance an. Vitruv hat seine Säulentheorie an der frei stehenden Stütze erarbeitet, die in der Renaissance allerdings selten verwendet wurde. De l'Ormes Erklärungen deuten darauf hin, dass er sich dieser Schwierigkeit bewusst war und daher die spezielle Proportionierung der Wandsäule betont, die nicht nur Ornament sei, sondern die trotz der Wand eine statische Funktion besäße.<sup>1127</sup>

Die Überlegungen De l'Ormes zur französischen Säule sind damit noch nicht abgeschlossen. Jedoch fügt er zunächst eine kurze Passage über die Ableitung der Säule von den Bäumen ein.<sup>1128</sup> Auch diese Erläuterungen sind für die Erfindungstheorie von De l'Orme zentral. Darin erfindet er eine Säule, die einem Baum gleicht (Abb. 105). Die visuellen Eigenschaften dieser Baumsäulen rechtfertigt er damit, dass ursprünglich Baumstämme zum Tragen und Stützen verwendet wurden. Diese Argumentation erinnert an die Urhütte aus Holz von Vitruv, deren Konstruktions-

<sup>1126</sup> Ebd., Fol. 216v (VII. XI).

<sup>1127</sup> Zum Problem der Interpretation von Vitruvs Säulentheorie in der Renaissancearchitektur siehe: GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 74; SCHELBERT, »[...] de la quale inventione il prudente architetto si potrà molto valere in diversi accidenti«, 2011, S. 89; NEUMEYER, *Nachdenken über Architektur*, 2002, S. 21; HOFFMANN, *Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts*, 1980, S. 205. Die Problematik der Säule als Teil der Wand findet sich prominent bei Alberti mit seiner Doppeldefinition der Säule als Ornament und als Teil der Mauer: ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 71 (I. 10) u. 521 (VI. 13). De l'Orme bezieht sich zu Beginn des *Premier tome de l'architecture* mehrmals auf Alberti. Es kann also davon ausgegangen werden, dass er sich beim Säule-Wand-Konflikt auf die Aussagen des Italieners stützte. Vgl. zum Konflikt bei Alberti: BIERMANN, *Ornamentum*, 1997, S. 207; DAVIES, *The Double Life of Alberti's Column*, 1990; GERMANN, *Albertis Säule*, 1982.

<sup>1128</sup> Auch Alberti bestimmt die Baumsäule als die älteste Stütze: ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 71 (I. 10).

weise die Steinarchitektur nachahme.<sup>1129</sup> Dementsprechend sind nach Vitruv die Ornamente im Gebälk eine visuelle Nachahmung dieser Holzbaukonstruktion.<sup>1130</sup> Auch bei der Baumsäule De l'Ormes wird der ursprüngliche Rohstoff visuell imitiert. Dieses mimetische Verfahren benutzt er auch für die Herleitung weiterer Elemente: So imitieren beispielsweise die steinernen Basen die Metallhalterungen der Baumstammstützen. Überdies schreibt De l'Orme selbst, dass das mimetische Erfindungsverfahren der Baumsäule als Grundlage für die Erfindung der Säulenordnungen dient:

*Doncques s'il est ainsi que les premiers Architectes ayent pratiqué aux arbres, (par imitatio de nature) les trois premiers ordres des colones, Doriques, Ioniques, & Corinthiennes, puis avecques raisons & symmetries conuenables apres icelles trouué l'ordre des Thuscans, des cōposées, & Atheniennes, avec leurs ornemets, pourquoy, ie vous prie, ne sera il permis par imitation de la mesme nature, de nous ayder de la premiere façon des colones, retirée des arbres, comme vous en pouuez voir vne en la figure prochaine ?*<sup>1131</sup>

Dieses Zitat gibt ausserdem eine Antwort auf die Frage, ob eine eigenständige Erfindung von Säulen auf dem Prinzip der *imitatio* erlaubt sei.

In den zwei Kapiteln über die französische Wandsäule und die Baumsäule, die der Präsentation der französischen Säule vorausgehen, sind zwei Aspekte betont, welche die Erfindung von Baugliedern begründen. Erstens kann eine technische Notwendigkeit zu einer bestimmten Bauform führen. Im besprochenen Fall ist dies die statische Funktion der Wandvorlagen, die zur charakteristischen französischen Konstruktion aus Trommeln führte. Zweitens können durch die Nachahmung der Natur neue Architekturelemente entworfen werden. De l'Orme illustriert dieses Verfahren am Beispiel der Baumsäule und demonstriert damit die Imitation des Erfindungsprozesses. Diese Überlegungen führen De l'Orme zu Beginn des nächsten Kapitels über die französische Säule zu folgender Frage: Wenn es den antiken Architekten erlaubt gewesen sei, Architekturelemente zu erfinden, warum dann nicht auch den Zeitgenossen?<sup>1132</sup>

Der Franzose greift in seiner Antwort die nationale Komponente der Säulenordnungen auf und betont, dass die griechischen Säulenordnungen später mit der athenischen und der italischen Ordnung ergänzt wurden. Folglich ist es für De l'Orme schlüssig, dass auch andere Nationen nach dem Vorbild der antiken Architekten eigene Säulenordnungen erfänden. Dies führt er am Beispiel der französischen Säule (Abb. 106–108) vor, die aus einzelnen Trommeln zusammengesetzt ist. Zunächst hält er fest, dass er bei der Entwicklung der französischen Säule aus einer Notwendigkeit heraus gehandelt habe: Es gäbe in Frankreich keine genug grossen und vor allem keine genug festen Steine, die es erlauben würden,

<sup>1129</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 78–87 (II. 1); Vgl. dazu: BLAIS, *Enhanced Architectural Making*, 1994, S. 107; GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 47; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 45–47.

<sup>1130</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–181 (IV. 2).

<sup>1131</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 217v.

<sup>1132</sup> Ebd., Fol. 218v.

Säulenschäfte aus einem Stück herzustellen. De l'Orme verbindet das Argument der Tektonik, das er bereits im Zusammenhang der Wandsäule angeführt hat, mit einer geologischen Voraussetzung. In seiner Begründung war also die geologische Beschaffenheit in Frankreich die Ursache für die französische Säule. Aus dieser materiellen Notwendigkeit ergibt sich aber ein ästhetischer Nachteil: die Fugen der Trommeln. Indem De l'Orme die Fugen mit Bändern und Ornamenten verziert, wandelte er den Nachteil in einen ästhetischen Vorteil um, wie Pauwels betont.<sup>1133</sup> Jedoch besitzen diese Ornamentbänder neben einer kaschierenden Funktion vor allem eine bildliche Funktion: Sie zeigen die Konstruktionsweise der Säulen auf, indem sie das Zusammengesetztsein visuell verraten. Die gleiche bildliche Funktion übernehmen bei antiken Tempeln Triglyphen, um nur ein Beispiel zu nennen. Dabei dient die Triglyphe dazu, die Holzbaukonstruktion dem Betrachter zu zeigen.<sup>1134</sup> Hauptsächlich diese besondere Form des Säulenschaftes gestaltet De l'Orme neu. Dagegen entwirft er weder ein Kapitell noch Ornamente für das Gebälk. Einige Zeilen später kündigt er zwar an, dass er dies nachholen würde, aber ein zweiter Band der *De l'architecture* ist nie erschienen.

Zu einer Säulenordnung gehören neben der Säule mit Basis und Kapitell auch die vertikalen Elemente des Gebälks sowie die Proportionen. Daraus lässt sich schliessen, dass De l'Orme keine französische Säulenordnung erfindet. Dementsprechend unterstellt er den französischen Säulenschaft den fünf Säulenordnungen. Er übernimmt dabei nicht nur die jeweiligen Proportionen und Gebälke, sondern auch das entsprechende Kapitell (Abb. 108). Daraus ergibt sich, dass die französische Säule den Richtlinien der Säulenlehre folgt, wie De l'Orme an mehreren Stellen betont. Für den Erfindungsprozess bedeutet dies, dass er am Beispiel der französischen Säule einen Weg aufzeigt, wie die serlianischen Ordnungen den geologischen Gegebenheiten und der lokalen Bauweise angepasst werden können: «D'un point de vue architectural, il s'agit moins d'inventer un ordre français que mettre au point une manière française de traiter les ordres.»<sup>1135</sup>

Diese Ergebnisse stimmen auch mit den Beobachtungen über die italische Ordnung und die deutsche Ordnung überein. Es handelt sich bei all diesen Beispielen nicht um die Erfindung einer neuen Säulenordnung, das heisst mit Säulenschaft, Basis, Kapitell und Gebälk, sondern jeweils um eine Anpassung der bestehenden vitruvianischen Ordnungen.<sup>1136</sup> Die unten zitierte Passage macht deutlich, dass De l'Orme diese Anpassung durchaus als Erfindung verstand:

<sup>1133</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 104.

<sup>1134</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 174–181 (IV. 2). Zur zeigenden Funktion von Ornamenten bei Vitruv siehe: PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 238; PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 153–154; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 45–47; BIERMANN, *Ornamentum*, 1997, S. 154–159; CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992, S. 137–139.

<sup>1135</sup> PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 14; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 104; PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 73–74.

<sup>1136</sup> Im 18. Jahrhundert gab es Versuche, eine französische Ordnung zu erfinden, wozu auch ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Das Unternehmen scheiterte jedoch. Vgl. dazu: PÉROUSE DE MONTCLOS, *Le sixième ordre d'architecture*, 1977, S. 226–236.

*Après donc auoir biē retenu les mesures que vous auez venës par cy-deuant, le present discours seruira d'aguillon pour eueiller les bons esprits, & les induire à inuenter d'autres sortes de colonnes Françoises, comme nous auons fait la Dorique avec sa corniche & ornements, laquelle nous vous proposons cy-apres, estant faicte de pieces. Si est ce que quelque inuētīō que le bon esprit puisse trouuer, ie cōseille tousiours d'y obseruer & garder les vrayes mesures que les anciens & excellents Architectes nous ont donné & trouuē suiuant les vestiges de nature, par grandes & infinies experiences, tant à l'ordre Dorique & Ionique, que Corinthiē. Après lesquels (ainsi que nous auons dit) ont esté trouuez les ordres Thuscans, composez, Atheniens, & autres: de sorte qu'en obseruant les mesures, les Architectes qui entēdront bien l'art, & en auront grāde experience, pourront par leurs bons esprits & diuins entendements trouuer vne infinité de belles inuentions, en tous lieux & royaumes qu'ils soient: principalemēt quand ils voudront prendre leur subiect, apres la nature des lieux, comme ont fait noz predecesseurs, i'entend par imitation & exeplaire des choses naturelles que Dieu a faictes & créées: soit des arbres, plantes, oyseaux, animaux, & choses terrestres ou celestes : comme aussi de leur effet, & progres de la nature & difference d'une chacune.<sup>1137</sup>*

In diesem Abschnitt bezieht De l'Orme Position für einen kreativen Umgang mit den Säulen und fordert sogar auf, den Erfindungsprozess der alten Architekten nachzumachen, um moderne, lokale Säulen zu gestalten. Allerdings gibt er eine Grenze für die Erfindung vor: Es soll nicht willkürlich abgeändert werden, sondern die Natur soll die Gestaltung vorgeben.

Dem Erfindungsprozess liegt nach De l'Orme also ein mimetisches Vorgehen zugrunde. Neue Säulen lassen sich ausgehend von der lokalen Bauweise und dem vorhandenen Baumaterial durch Abwandeln der bestehenden Säulenarten entwickeln. Dies bedeutet, dass für De l'Orme die Säulenarten keine feste, unabänderliche Grösse sind, sondern dass sie ergänzt werden können. Dazu ist zu präzisieren, dass die Anzahl der Säulenordnungen als solche bestehen bleibt, dass sich aber der Stil der jeweiligen Ordnung ändert. Obwohl De l'Orme keine vollständige französische Säulenordnung entwirft, ändert er dennoch die Bedeutung der serlianischen Säulenordnungen, wenn er die französische Säule mit den Säulenordnungen kombiniert. Denn nach De l'Orme können seine neuen Säulen die französische Nation am besten verbildlichen.<sup>1138</sup> Wohl aus diesem Grund hat er die französische Ordnung vor allem für Bauten der französischen Königsfamilie verwendet. Zum Beispiel setzte De l'Orme die französische Säule in den Tuileries (um 1565) in Paris ein.<sup>1139</sup> Die dort verwendeten ionischen Säulen im Garten sind vergleichbar mit den Illustrationen (Abb. 108) im *Premier tome de l'architecture*.

Wie die Analyse der drei Kapitel des siebten Buches des *Premier tome de l'architecture* ergibt, präsentiert De l'Orme am Beispiel der französischen Säule eine Methode, wie einerseits neue Säulen entworfen werden können, ohne dabei die Säulenlehre zu

<sup>1137</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 219.

<sup>1138</sup> Ebd., Fol. 219r. Zum geschichtlichen und kulturellen Hintergrund der nationalen Tendenzen bei De l'Orme siehe: ZERNER, *L'art de la Renaissance en France*, 2002, S. 395–419.

<sup>1139</sup> PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 210–214.

missachten, und wie diese neuen Erfindungen andererseits legitimiert werden können. Für die Erweiterung des Säulenkanons bringt er mehrere Argumente vor. Zunächst rekurriert er auf die Tradition, dass jede Nation oder jedes Volk des Altertums eine eigene Säulenart habe, die den jeweiligen Ansprüchen genüge. Demzufolge benötige auch das französische Königreich eine Säulenart, die mit ihm verbunden sei. Das Recht auf eine eigene nationale Ordnung belegt er mit dem Verweis auf die Italiener und Athener, die in der Nachfolge von Vitruv eigene Säulenordnungen erfunden hätten. Weiter führt er technische und statische Gründe für die Erfindung an: Die Gesteinsarten Frankreichs seien zu brüchig, um aus ihnen einen monolithen Säulenschaft zu hauen, sodass dieser aus Trommeln zusammengesetzt werden müsse. Und als weitere Rechtfertigung erläutert er, dass er bei der Erfindung gleich vorgegangen sei, wie die alten Architekten, das heisst mittels der *imitatio*.<sup>1140</sup> De l'Orme versteht darunter die Nachbildung der Konstruktionsweise, wie er am Beispiel der Baumsäule illustriert. In dergleichen Weise zeigen die ornamentalen Bänder der französischen Säule die einzelnen Trommeln, aus denen der Säulenschaft aufgebaut ist. Dieses Sichtbarmachen des Ursprungs der einzelnen Elemente ist bereits bei Vitruv zu finden, zum Beispiel in der ornamentalen Übertragung der Haarknäuel der Ionerinnen in die Voluten des ionischen Kapitells. Dieses Verfahren zeigt ebenfalls auf, dass ursprünglich eine Ionierin als Vorbild für die Säule diente. Es ist also der antike, mimetische Erfindungsprozess, den De l'Orme als Modell übernimmt. Mit dem Entwerfen der französischen Säule führt er folglich die Tradition der Erfindung von nationalen Ordnungen weiter und strebt so den antiken Architekten nach. Mit dieser Argumentation verleiht er nicht nur seinem Vorgehen Legitimität, sondern auch den daraus entstandenen Säulen. Die Tatsache, dass De l'Orme keine französische Ordnung entwirft, sondern eine Säule, fügt sich in diese Argumentation ein. Er unterscheidet folglich zwischen den Säulenarten und den Säulengattungen, wie dies auch bei Alberti beobachtet werden kann.<sup>1141</sup> Die französische Säule wird von De l'Orme den fünf serlianischen Säulenordnungen unterstellt. Dadurch zweifelt er deren Autorität nicht an. Für die vom Franzosen entworfenen Säulen bedeutet dies, dass sie Teil der Architektur *à l'antique* sind. Abschliessend ist festzuhalten, dass De l'Orme nicht gegen die vitruvianischen Regeln argumentiert, sondern vielmehr einen Weg aufgezeigt, die moderne Baukunst mit der antiken zu vereinen und einzelne Bauelemente zu modernisieren.<sup>1142</sup> Der *Premier tome de l'architecture* reagiert auch in anderen Bereichen auf die Bautradition Frankreichs und auf die Bedürfnisse der französischen Auftraggeber.

<sup>1140</sup> Vgl. dazu: BLAIS, *Enhanced Architectural Making*, 1994, S. 105.

<sup>1141</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 71 (I. 10); ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 153. Der Italiener definiert die Säulenstellung als eine Säule mit ihren Ornamenten, wie Basis, Kapitell und Gebälk, aber auch mit einem Interkolumnium. ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 565 (VII. 6); THOENES, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, 2001, S. 201–203. Thoenes präzisiert im Postscriptum zur Ausgabe von 2001, dass Alberti mit »ordines columnarum« (I, 10) Säulenreihen gemeint habe und man daher den Begriff »Ordnung« nicht für die Übersetzung wählen sollte. Ebd., S. 213. Vgl. dazu auch CARPO, *Metodo e ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, 1993, S. 24–29.

<sup>1142</sup> De l'Orme nennt die französische Ordnung eine moderne Ordnung und trennt sie von den antiken fünf Säulenordnungen: DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 222 (VII. XIV).

Dementsprechend erarbeitet De l'Orme eine mit der französischen Bauweise konforme Architektursprache, die dennoch den vitruvianischen Regeln folgt und also ein Bauen *à l'antique* garantiert. Hingegen spricht er sich deutlich gegen die reine Kopie von Architekturformen aus.<sup>1143</sup>

Wie bereits zu Beginn der Ausführungen zur französischen Säule erwähnt, schliesst De l'Orme das dreizehnte Kapitel mit den Erläuterungen zu den figürlichen Stützen ab. Die Untersuchung in Kapitel 2.4.2 hat ergeben, dass De l'Orme seine Äusserungen auf Vitruv stützt und die Figurenstützen als gleichwertigen Ersatz für Säulen definiert. Berücksichtigt man die Beobachtungen zum Erfindungsprozess, wird deutlich, dass De l'Orme die figürliche Stütze als eine weitere Variante begreift, wie der Säulenschaft gestaltet werden kann. Dies bedeutet weiter, dass er die Figurenstütze nicht als eine eigene Ordnung versteht, sondern als eine Säulenart, die wie die französische Säule oder die Baumsäule den fünf Säulenordnungen unterstellt wird. Die Lektüre des elften bis dreizehnten Kapitels des siebten Buches des *Premier tome de l'architecture* hat ergeben, dass De l'Orme anhand verschiedener Beispiele ein allgemeingültiges Erfindungsmodell präsentiert, mit dem Architekturelemente umgewandelt und modernisiert werden können. Für die frühneuzeitlichen Architekten bringt dies mit sich, dass nach diesem Erfindungsmodell die Säulenarten eigenständig erweitert werden können, explizit auch mit figürlichen Stützen.

Im Zusammenhang dieser Überlegungen zur Erweiterung der Säulenordnungen mit nationalen Säulen ist auch die salomonische Ordnung zu berücksichtigen, die bereits kurz in Kapitel 3.2.1 diskutiert wurde. Hubertus Günther hat dargelegt, dass die salomonische Ordnung erstmals von Jacques Androuet Du Cerceau in seiner Grafiksammlung *Arcs de triomphe modernes et antiques* (A) genannt wird.<sup>1144</sup> Auch hierbei handelt es sich um eine Erweiterung der Säulenarten, die sich durch einen gedrehten Schaft von den anderen Säulenarten abhebt. Du Cerceau definiert weder diese Säulenart noch erläutert er sie theoretisch. Günther konnte dennoch nachzeichnen, dass die salomonische Ordnung mit der christlichen Tradition verbunden ist.<sup>1145</sup> Auch hier bleibt neben der veränderten Bedeutung die Umformung auf den Säulenschaft beschränkt.

Auffallend ist, dass die Karyatiden- und Persererzählung von Vitruv als Ursprungsgeschichte der Figurenstützen nicht im Zusammenhang der Erfindung von nationalen Säulen diskutiert wird. Und dies, obwohl Anknüpfungspunkte bestehen, wie die Ergebnisse des ersten Teils der Arbeit belegen. Erstens ist die Episode bei Vitruv auch eine Erfindung mittels der *imitatio*. Die Karyatiden und Perser bilden die unterdrückten Völker ab. Zweitens liesse sich auch die Darstellung der unterdrückten

<sup>1143</sup> Vgl. dazu: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 213–214; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 97–98; PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 62–69; GUILLAUME, *Modèles italiens et manière nationale*, 2000, S. 237; PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 9–14.

<sup>1144</sup> GÜNTHER, *Die Salomonische Säulenordnung*, 2011, § 1.

<sup>1145</sup> Ebd.

Völker als eine Überbietungsgeste interpretieren, wobei der Unterschied darin liegt, dass der Grund für die Erfindung nicht eine künstlerische Überlegenheit, sondern eine machtpolitische Situation ist, die repräsentiert werden soll. Losgelöst von diesen historischen Begleitumständen ist das Ergebnis der Erzählung die Entwicklung der Figurenstützen. Auch De l'Orme, der die figürliche Stütze als Säulenvariante aufzählt und im Anschluss an die französische Säule aufführt, zieht keine inhaltliche Verbindung zwischen den beiden Architekturelementen. Ausserdem nutzt er die Erfindungsgeschichte der Säulen von Vitruv nicht, um das Vorgehen der Erfindung mittels der *imitatio* zu erläutern. Dies gründet wohl darauf, dass De l'Orme ein anderes Verständnis der *imitatio* betont. Die *imitatio* bei ihm basiert auf einer Nachahmung und dem Zeigen von technischen Gegebenheiten.

Die untersuchten Beispiele zeigen, dass die nationalen und die salomonische Ordnung keine Säulenordnungen im strengen Sinne sind, weil sie weder über eine spezifische Proportion noch über eigene Ornamente im Gebälk verfügen. Dessen ungeachtet belegen sie, dass der feste Kanon der fünf Säulenordnungen im 16. Jahrhundert noch nicht vorhanden war.

Der Vergleich der Erfindungsprozesse der nationalen Säulen verdeutlicht, dass sich die französische Säule von den Modellen der Säulenerfindungen bei Vitruv und auch bei Alberti unterscheidet. De l'Orme erfindet nämlich eine moderne Säule, die in der Antike noch nicht existiert hat. Alberti dagegen entwirft keine zeitgenössische Säule, sondern er ergänzt die vitruvianischen Säulen mit einer weiteren antiken Säule, indem er das italische Kapitell der antiken Überreste aufnimmt. Auch die Tosca, die Alberti erwähnt, geht im Kern auf Vitruv zurück, der einen tuskischen Tempel beschreibt.<sup>1146</sup> Daraus folgt, dass erst De l'Orme die Möglichkeit aufzeigt, die antiken Säulenarten mit zeitgenössischen Erfindungen zu erweitern. Seine Argumentation zeugt ausserdem von einer dezidierten Herleitung und Begründung. Das Ziel der Erweiterung ist dann auch nicht, die antiken Säulenordnungen zu diskreditieren, sondern eine Methode vorzustellen, wie den regionalen Bedürfnissen aber auch den gewandelten Bedeutungen der Bauten Rechnung getragen werden kann. Dabei legt De l'Orme Wert darauf, die neuen Erfindungen in das System der antiken Ordnungen zu integrieren. Dies ist vor dem Hintergrund des Bauens *à l'antique* von Bedeutung, insbesondere weil die Architektur der Renaissance an den Formen, den Bauwerken sowie an den Richtlinien und Gesetzen der Antike gemessen wird, das heisst an den Aussagen Vitruvs und den Ruinen.

Darüber hinaus zeigt das Phänomen der nationalen Säulen, dass es in der Renaissance eine sehr kreative Tendenz gab, mit dem Erbe des Altertums umzugehen. Die Aneignung, die Assimilation und die Modernisierung von Bauelementen und -ornamenten waren üblich und führten zu einer Vielfalt von Formen. Die nationalen Säulen sind ein Beispiel für den kreativen Umgang mit den Säulenordnungen im 16. Jahrhundert. Trotz der Erklärungen und Rechtfertigungen

<sup>1146</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 194–197 (IV. 7).



lösten solche unorthodoxen Formen bereits Mitte des Jahrhunderts heftige Kritik aus, was später zur Kanonisierung der Säulenordnungen führte.<sup>1147</sup>

Festzuhalten bleibt, dass es im 16. Jahrhundert üblich war, Architekturformen abzuändern und anzupassen, und dies von De l'Orme auch gefördert wurde. Dieser Aspekt wurde hauptsächlich im vorangegangenen Kapitel diskutiert. Die Ausführungen zur Erweiterung der Säulenarten belegen, dass an den fünf Säulenordnungen dennoch festgehalten wurde. Gleichzeitig garantiert die Zuteilung der neuen Säulen zu einer Ordnung auch, dass diese nicht gegen die Richtlinien von Vitruv verstossen würden.

Die Ausführungen haben gezeigt, dass es beim Bestreben, die Formen der antiken Ruinen in die vitruvianische Architekturtheorie zu integrieren, zwangsläufig zu einer Erweiterung der Säulenarten kam. Dies war jedoch nicht die einzige Möglichkeit, die beiden antiken Autoritäten miteinander zu harmonisieren. Unterschiedliche Auslegungen der vitruvianischen Richtlinien führten ebenfalls zu einer Anpassung und Assimilation von Architekturformen. Bezeichnend hierfür ist die Bestimmung der Komposita als Ordnung und der mit ihr verbundenen Konzepte der *licentia* und *mescolanza*. Die daraus hervorgehenden Erfindungsmodelle werden im nächsten Kapitel diskutiert.

Zum Schluss dieses Kapitels ist auf die Frage zurückzukommen, ob Sambin seine drei letzten Paare als Ordnung versteht oder als Erweiterung der Säulenarten. Die Analyse der Begleittexte im *Œuvre de la diversité des termes* hat aufgezeigt, dass Sambin an mehreren Stellen auf die Säulenordnungen anspielt und sie als Kategorie für die Struktur übernimmt. Allerdings fehlen sowohl theoretische Überlegungen zu den Säulenordnungen als auch die Nennung von Quellen, auf die er sich stützte. Trotzdem ist festzuhalten, dass Sambin die ersten fünfzehn Paare den serlianischen Ordnungen unterstellt und für jede drei Varianten darstellt. In diesem Sinne wären die drei letzten Paare ausserhalb der serlianischen Säulenordnungen anzusiedeln und könnten folglich unter einer sechsten Ordnung zusammengefasst werden. Allerdings fehlen für eine eigenständige Ordnung die spezifischen Charakteristiken wie Proportionen, Ornamente oder andere Merkmale. Erst damit wären die letzten drei Termpaare von denen der serlianischen Ordnungen klar differenziert. Auf der Grundlage der Beobachtungen zu den Konzepten der nationalen Säulen kann bei den letzten drei Paaren nicht von einer sechsten Ordnung gesprochen werden. Dies wird auch dadurch gestützt, dass Sambin die drei Paare nicht mit einem Namen

<sup>1147</sup> Die Bezeichnung von Formen als unorthodox ist retrospektiv, da im 16. Jahrhundert noch nicht von einem festen Kanon der Säulenordnungen ausgegangen werden kann: MIGNOT, *L'ordre attique, le sixième ordre français*, 2013, S. 227. Eine der deutlichsten Missbilligungen von regelwidriger Architektur formulierte Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, S. 51–52. Vgl. zu Palladio: PAYNE, *Ut Poesis Architectura*, 2000, S. 148; MITROVIC, *Palladio's Theory of the Classical Orders in the First Book of I quattro libri dell'architettura*, 1999, S. 111–113. Zu der Kritik an unorthodoxen Formen in der Frühen Neuzeit siehe: GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 75; SCHELBERT, »[...] de la quale inventione il prudente architetto si potra molto valere in diversi accidenti«, 2011, S. 101.

bezeichnet, sondern dass er sie vielmehr als Varianten der Säulenordnungen versteht. In Anlehnung an die französische Säule von De l'Orme ist in Bezug auf die letzte Gruppe von Termenpaaren im *Œuvre de la diversité des termes* besser von einer Erweiterung der Termenarten zu sprechen. Weiter wurde gezeigt, dass die Erfindung von nationalen Säulen auch eine Methode war, die Säulen an eine eigene Architektursprache anzupassen und zu modernisieren. Diese Unterscheidung zwischen alten und modernen Formen ist auch im *Œuvre de la diversité des termes* zwischen den ersten fünfzehn und den letzten drei Paaren vorhanden. Demzufolge sind die drei letzten Paare nicht nur zeitgenössische Erfindungen, sondern auch solche, die den Stil Sambins zelebrieren. Zum Schluss lassen die Ergebnisse auch darauf schliessen, dass Sambin die figürlichen Stützen nicht als eine eigene Ordnung auffasst. Auch wenn Sambin die Termen ohne Kapitell gestaltet, sind sie im Text eindeutig den Säulenordnungen unterstellt und daher als Säulenersatz zu deuten und nicht als Ersatz für eine Säulenordnung. In Kapitel 2.5.2 wurde erörtert, dass in der Architekturtheorie und der Baukunst beide Auffassungen vertreten sind. Auf der einen Seite wird die Figurenstütze als eigene Ordnung verstanden, wie zum Beispiel am *Pavillon d'Horloge* des Louvre in Paris, auf der anderen Seite ist sie den Säulenordnungen unterstellt, wie die figürlichen Stützen am Heidelberger Schloss (Abb. 203) dokumentieren.

### 3.2.2.3 Licentia: Ort der Erfindung

Ein Ergebnis der Überlegungen im vorangegangenen Kapitel ist, dass das Anfügen der letzten drei Termenpaare im *Œuvre de la diversité des termes* als Erfindungsakt begriffen werden kann, analog zur Erweiterung der Säulenordnungen mit Säulenarten. Die folgenden Erläuterungen befassen sich mit einer weiteren Erfindungshandlung in Sambins Buch, nämlich der Gestaltung der Termen mittels Zusammensetzen, Verändern und Wiederholen von Motiven und Bestandteilen. Die Analyse der Termen in Kapitel 3.1.4 und ihrer Gebälke in Kapitel 3.2.2.1 sowie die Begutachtung der Gestaltungsweise der letzten drei Paare hat ergeben, dass motivische und kompositionelle Bezüge zwischen den Termen vor allem im zweiten Teil des Buches zelebriert werden. Explizit zu dieser Gestaltungsweise äussert sich Sambin in den Begleittexten zu den letzten drei Paaren. Das dort beschriebene Vorgehen der Erfindung nimmt das Modell der Komposita auf, wie Pauwels festgestellt hat.<sup>1148</sup> Hauptsächlich aus zwei Gründen ist die Komposita und ihre Bestimmung als eigenständige Säulenordnung für die Erfindung von Architektur-elementen im 16. Jahrhundert zentral. Erstens, weil die komposite Ordnung erst von Serlio in den Kanon der Säulenordnungen aufgenommen wurde. Sie ist daher symptomatisch sowohl für den Prozess der Normierung als auch für die

<sup>1148</sup> Pauwels hat dies an mehreren Orten festgehalten: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 244; PAUWELS, *Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2008, S. 102; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 110; PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3.

Modernisierung der vitruvianischen Säulenordnungen.<sup>1149</sup> Zweitens wird durch die theoretische Fixierung der Komposita die Auffassung über die Erfindung von Architektur und über die Anpassung der antiken Architekturformen an die zeitgenössischen Bedürfnisse besonders gut fassbar. Serlio umschreibt die Erfindung der kompositen Formen bevorzugt mit zwei Begriffen: *licentia* und *mescolanza*. Verkürzt dargelegt bezeichnet *mescolanza* das Phänomen, Ornamente unterschiedlicher Ordnungen zu mischen; und *licentia* ist der Begriff für die künstlerische Freiheit, in bestimmten Fällen von den vitruvianischen Regeln abzuweichen. Beide Konzepte sind für den Umgang mit den antiken Architekturformen und mit der Säulenlehre von grosser Bedeutung, weil sie stark auf die Erfindungstheorie im späten 16. Jahrhundert eingewirkt haben. Zudem führte die Diskussion über die *licentia* zu einer kritischen Reflexion über die Angemessenheit (*decorum*) von unkonventionellen Architekturformen und über die Kombination von Ornamenten.<sup>1150</sup> Die Bedeutung der *licentia* für das künstlerische Schaffen allgemein bezeugt auch Giorgio Vasari. Er beschreibt den dritten, modernen Stil als einen, der mit Konventionen und Normen freiheitlich umgeht, und verwendet hierfür »*licentia*«.<sup>1151</sup> Auch die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* wurden von Pauwels mit diesen beiden Begriffen charakterisiert.<sup>1152</sup> Daran anknüpfend stellt sich folgende Frage: Wie haben die *licentia* und *mescolanza* das Vorgehen Sambins beim Erfinden gelenkt? Die Frage zielt hauptsächlich darauf ab, die Aktivität der Erfindung zu erfassen und weniger das Ergebnis, das heisst die Termen, stilistisch zu bestimmen.

Hiefür wird in einem ersten Schritt der Erfindungsprozess der Komposita erörtert. In einem zweiten Schritt wird die *licentia* als Leitgedanke der *inventio* untersucht. Im letzten Schritt wird das *Libro extraordinario* von Serlio als Modell des Zeigens von Erfindung diskutiert. Dieses Buch zeigt Ähnlichkeiten im Aufbau mit dem *Œuvre de la diversité des termes*, wie in Kapitel 3.1.2 dargelegt wurde, und es widmet sich ebenfalls

<sup>1149</sup> Pauwels hat sich eingehend mit der Entwicklung der Komposita befasst: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 15–71; siehe auch: ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 271–282; THOENES, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, 2001, S. 205–208.

<sup>1150</sup> Vgl. PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 4–6; DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 311; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 154 Anm. 99. Pauwels bestimmt die Dynamik zwischen Regel und Freiheit als eine der Charakteristiken der französischen Architektur: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, bes. 153–246. Vgl. auch: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, bes. S. 123–163. Rebecca Zorach diskutiert im Rahmen der Beziehung zwischen Form und Inhalt in der bildenden Kunst Frankreichs des 16. Jahrhunderts ebenfalls die Beziehung zwischen Regel und Freiheit: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, bes. Kapitel 4.

<sup>1151</sup> »Ma sebbene i secondi agomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette, che elle finissino di aggiugnere all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola, e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose, e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento.« VASARI, *Le Opere*, 1878–1885, 1. Bd. S. 9. Vgl. dazu: PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 35; PAYNE, *Mescolare, Composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance*, 1998, S. 277–278; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 17–19; »Freiheit« im Glossar, in: VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, 2004, S. 217–218.

<sup>1152</sup> PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 112–113.

einem Architekturelement.<sup>1153</sup> Ausserdem verhandelt Serlios Buch die Erfindung von verschiedenen Perspektiven aus und bietet daher einen idealen Ausgangspunkt für die Begutachtung der *inventio*. Die gewonnenen Ergebnisse bilden die Grundlage für die Deutung des *Œuvre de la diversité des termes* im abschliessenden nächsten Kapitel.

›*Inventio*‹ wird sowohl in der Kunsttheorie als auch in der Architekturtheorie der Renaissance verwendet. Ursprünglich geht der Begriff auf die antike Rhetorik zurück, wo mit ihm die erste Aufgabe bezeichnet wird: das Auffinden von Argumenten.<sup>1154</sup> In der Architekturtheorie verwendet Vitruv ›*inventio*‹ im Zusammenhang der ›*dispositio*‹, das heisst der passenden Anordnung der Dinge oder der Idee.<sup>1155</sup> Die Darstellungsformen der *dispositio* nennt der antike Autor ›*ichnographia*‹, ›*orthographia*‹ und ›*scaenographia*‹, die dem Nachdenken (›*cogitatione*‹) und der Erfindung (›*inventio*‹) entspringen. Damit bezeichnet *inventio* einen Abschnitt des Entwurfsprozesses, der nach neuen, originellen Lösungen sucht, und der folglich eine geistige Tätigkeit bestimmt, die in einer Architekturzeichnung mündet.<sup>1156</sup> Nach Alina Payne begreift Vitruv unter ›*inventio*‹ weniger die Suche nach neuen Formen als vielmehr die Eingliederung von Variationen und Änderungen in den bestehenden Kanon.<sup>1157</sup> Leon Battista Alberti verwendet in seiner *De re aedificatoria* den Begriff ›*inventio*‹ nicht, jedoch geht er in seiner Abhandlung über die Malerei *Della pittura* auf die Erfindung im Zusammenhang der *istoria* ein.<sup>1158</sup> Vasaris Verständnis der *inventio* gründet auf den Überlegungen Albertis. Ersterer umschreibt damit eine intellektuelle Fähigkeit beim Ersinnen des erzählenden Themas.<sup>1159</sup> Ausserdem wird ›*inventio*‹ oder ›*invenzione*‹ nicht nur für die Benennung der Fähigkeit verwendet, sondern auch für die Bezeichnung der bildnerischen Resultate dieses Vorgangs. Beispielsweise verweist Serlio mit diesem Begriff auf die abgebildeten Beispiellarchitekturen in seinen Architekturbüchern.<sup>1160</sup>

<sup>1153</sup> DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 337 sieht im *Libro extraordinario* das Vorbild für eine Reihe von Architekturbüchern, die zur Unterhaltung dienten, unter anderem auch das *Œuvre de la diversité des termes* von Sambin.

<sup>1154</sup> Vgl. KIENPOINTNER, Manfred, *Inventio*, in: UEDING, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 4. Bd., Tübingen 1998, Sp. 561–587.

<sup>1155</sup> »Hae nascuntur ex cogitatione et inventione. Cogitatio est cura studii plena et industriae vigilantiaeque effectus propositi cum voluptate. Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta.« VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 38 (I. 2, 2). Vgl. die neue Übersetzung: FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, 2009, S. 221–222.

<sup>1156</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 104; KIEVEN, *Architekturzeichnung*, 2008, S. 16; PHILIPP, *Die Imagination des Realen*, 2008, S. 151–153; TAVERNOR, ›*Brevity Without Obscurity*‹, 2003, S. 113–114.

<sup>1157</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 36.

<sup>1158</sup> ALBERTI, *Della Pittura - Über die Malkunst*, 2007, S. 148–151 u. 164–167 (Kapitel 52 u. 61). Vgl. dazu die Einleitung von BÄTSCHMANN in: Ebd., S. 23–25; BÄTSCHMANN, *Leon Battista Alberti über inventum und inventio*, 1997, S. 247; KEMP, *From »Mimesis« to »Fantasia«*, 1977, S. 349–350.

<sup>1159</sup> »Erfindung« im Glossar, in: VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, 2004, S. 207–209.

<sup>1160</sup> Zum Beispiel in: SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. VIII(v), XXIII und anderen Orten mehr.

Können die Termini Sambins als Ergebnis einer *inventio* verstanden werden? Um diese Frage zu klären, werden zunächst die wichtigsten Erfindungskonzepte kurz skizziert, um sie anschliessend mit dem Vorgehen Sambins zu vergleichen.

Zu Beginn ist mit Payne festzuhalten, dass die Erfindung von neuen Architektur-elementen und -ornamenten als Darstellung des Prozesses selbst nur vereinzelt in den Architekturbüchern verhandelt wird.<sup>1161</sup> Die Entwicklung von neuen Architekturgliedern werde vor allem indirekt mithilfe der vitruvianischen Ursprungsgeschichten erzählt oder durch die *imitatio* hergeleitet. Diese Aspekte wurden oben im Zusammenhang der Erfindung von nationalen Säulen diskutiert. Weiter hat Payne gezeigt, dass auch Techniken der Assemblage und des Zusammenfügens von bekannten Architekturformen zu neuen Ensembles zur *inventio* zählen.<sup>1162</sup> Diese Vorgehensweise werde in der Architekturtheorie insbesondere im Umkreis der *licentia* und des *decorum* diskutiert. Die kompositen Säulenordnung bietet hierfür das Modell, an dem sich auch Sambin orientiert.

Die Grundlage für die Erweiterung der vitruvianischen Säulenarten lieferte Alberti in seiner *De re aedificatoria* mit der Beschreibung eines neuen Kapitells, das er in den antiken Ruinen fand.<sup>1163</sup> In Kapitel 3.2.2.2 wurde dargelegt, dass dieses Kapitell aus einer Kombination von ionischen und korinthischen Ornamenten zusammengestellt ist. Es wird von Serlio in den *Regole generali* der kompositen Säulenordnung zugeordnet. Yves Pauwels hat die Entwicklung der Komposita von der Beschreibung der antiken Fragmente bis zur Bestimmung als Säulenordnung nachgezeichnet,<sup>1164</sup> sodass sich die folgenden Erläuterungen auf die Erfindungsleistung der Komposita konzentrieren können.

Die schriftliche Definition der kompositen Säulenordnung fixierte Serlio im neunten Kapitel der *Regole generali* von 1537. Bereits in der Einleitung des Buches erwähnt er neben den vitruvianischen Säulenordnungen auch die Komposita und begreift sie dadurch als gleichwertige fünfte Ordnung.<sup>1165</sup> Die Erweiterung um eine fünfte Ordnung ist nach Serlio notwendig, da die vitruvianischen Säulenarten nicht ausreichen würden, um alle antiken Formen zu katalogisieren und zu beschreiben. Dieses Argument hat schon Alberti für sein italisches Kapitell angeführt. Auch Serlio klassifiziert also mit der Komposita antike Überreste, jedoch beschränkt er sich nicht auf die Mischung aus ionischen und korinthischen Formen, sondern er weist alle Kombinationen von Verzierungen aus den vitruvianischen Säulenordnungen der Komposita zu:

*Quantunque Vitruvio ci habbia insegnato esser quattro maniere di colonne,  
cioè Dorica, Ionica, Corinthia, e Toscana; dandoci quasi de l'Architettura i*

<sup>1161</sup> PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 28; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 142–143.

<sup>1162</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, bes. S. 3–9 und S. 15–21.

<sup>1163</sup> ALBERTI, *L'architettura*, 1966, S. 565–567 (VII. 6) u. 585–587 (VII. 8).

<sup>1164</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 15–71.

<sup>1165</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II–III.

*primi, e semplici elementi; nondimeno ho io uoluto accompagnare a le predette una quasi quinta maniera de le dette semplici mescolata, moſto da l'authorità de le opere de Romani, che con l'occhio si ueggono, & in uero la prudentia de l'artefice dee eſſer tale, che secondo il biſogno dee ſpeſe volte anchora de le predette ſemplicità far una mescolanza, riguardando a la natura del ſuggetto: & anchora in queſta parte talbor l'Architetto, al giudicio del quale uerranno diuerſi ſuggetti, ſarà abbandonato da i conſigli di Vitruuio: il quale non ha potuto abbracciar il tutto. Il perche ſarà aſtretto di metter mano al ſuo proprio parere; imperoche Vitruuio nō ragiona in alcun luogho, per mio auiso; di queſ'opera Compoſita, detta da alcuni opera Latina, altri la dico no Italica.<sup>1166</sup>*

Serlio beſchreibt die fünfte Säulenart im zitierten Ausſchnitt als ›mescolanza‹ oder ›mescolata‹ und verſteht darunter eine Miſchung aus den reinen vier Säulenarten (Dorica, Ionica, Korinthia und Toſca). Die ſpezifische Kombination des italischen Kapitells aus ionischen und korinthischen Ornamenten erwähnt Serlio wenige Zeilen ſpäter. Dort führt er aus, daſſ die Römer aus gutem Grund eine Miſchung aus griechiſchen Ornamenten gemacht hätten, weil ſie die griechiſchen Provinzen beherrscht hätten.<sup>1167</sup> Verglichen mit den Urſprungsgeschichten der Säulen bei Vitruv erklärt Serlio die Formen der kompoſiten Ordnung nicht mittels einer Erzählung oder einer anthropomorphen Analogie, ſondern er begründet die Kombination der Ornamente mit der Notwendigkeit der römischen Architekten, ihre Überlegenheit über die Griechen demonſtrieren zu können. Dieſe Überbietungsgeste wird ebenfalls ſchon von Alberti formuliert.<sup>1168</sup>

Neben dieſer Miſchung aus den vitruvianischen Ornamenten ordnet Serlio auch weitere antike Architekturformen in die Kompoſita ein, unter anderem Kapitelle mit geflügelten Pferden und anderes mehr. Dieſe Zuſammenſtellungen von unkonventionellen Motiven und Ornamenten gehören nach Serlio zwar zur Kompoſita, ſind aber, wie Payne betont hat, keine *mescolanze*.<sup>1169</sup> Sie differenziert die Miſchungen (*mescolanze*) von den kompoſiten Formen (*compoſto*) dadurch, daſſ bei der *mescolanza* eine Miſchung von Stilornamenten zu einer neuen Hybridform geſtaltet werde, die zu einer Veränderung des Stils führe; während die Zuſammenſtellung von heterogenen Ornamenten wie Aſtragal, Perlschnur und andere keine Stiländerung herbeiführe. Allerdings räumt Payne ein, daſſ Serlio ſelbſt nicht immer klar zwischen *mescolanza* und *compoſto* unterſcheidet.

<sup>1166</sup> Ebd., Fol. LXI(v) (Meine Hervorhebungen).

<sup>1167</sup> Pauwels erläutert, daſſ mit den drei vitruvianischen Ordnungen, entſprechend den drei Stilſtufen des Vergil, alle Baustile und mit dieſen zuſätzlich die geſamte Menſchheit (Mann, Frau und Jungfrau) abgedeckt geweſen ſeien, ſodaſſ den Römern nur die Möglichkeit der Kombination übrig geblieben ſei: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 53; PAUWELS, *Les Français à la recherche d'un langage*, 1996, S. 10.

<sup>1168</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.2.2.2 dieſer Arbeit.

<sup>1169</sup> Zu den unterſchiedlichen Begriffen und Verfahren von *mescolare/mescolanza* und *comporre* ſiehe: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 131; PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 33.

Daraus ist zu schliessen, dass *mescolanza* eine Anordnung von zusammengefügt Ornamenten der verschiedenen Baustile bezeichnet. Diese Art von Mischung ist demnach auch nicht auf die Komposita beschränkt, sondern führt Serlio beispielsweise auch bei der Tosca vor:

*Si potrà ben ancho, non ci discostando da quello che han fatto gliantichi, mischiare, e comunicare quell'opera rustica con la Dorica, e con la Ionica anchora, e talhor con la Corinthia, a uoglia di chi uolesse contentar un suo capriccio. Il che pero piu tosto si potrebbe dir che fosse di licentia, che di ragione: percioche l'Architetto ha da proceder molto modesto, e ritenuto, massimamente ne l'opere publiche, e di gravità, doue è lodeuole seruar il decoro.*<sup>1170</sup>

Wie Serlio im Zitat erklärt, führe auch eine Mischung der Säulenordnungen mit der Rustika als Bauweise des Mauerwerks zu einer Veränderung des Stils, was bereits in der Antike vor allem für Festungsbauten eingesetzt worden sei. Aus diesem Verständnis der *mescolanza* lässt sich ableiten, dass Serlio die Ordnungen als Kategorien mit festgelegten Formen versteht. Sie dienen der Identifikation von Ornamenten, aber auch der Bedeutungsvermittlung. Neu an Serlios Auffassung ist, dass durch die Mischung von verschiedenen Baustilen neue Bedeutungen erzeugt werden können.<sup>1171</sup> Daraus ergibt sich, dass *mescolanza* vor allem ein Mittel der Erfindung ist.

Anknüpfend an die obigen Erläuterungen ist festzuhalten, dass Serlio unter der Komposita sowohl die Mischung einzelner vitruvianischer Ornamente als auch weitere antike Formen versammelt. Die Komposita ist folglich ein Sammelsurium für alle antiken Bauornamente und Verzierungen, die bei Vitruv nicht verzeichnet sind.<sup>1172</sup> Serlio bildet einige dieser Assemblagen in seinen *Regole generali* ab, damit der Architekt aus diesen je nach Schicklichkeit (*decorum*) auswählen könne.<sup>1173</sup> In diesem Abschnitt des Buches wird deutlich, dass Serlio die Säulenornamente der kompositen Ordnung nicht festlegt, sondern durch die aufgenommene Vielfalt vielmehr eine unbegrenzte Ordnung erfindet. Als Beispiel für die Wandelbarkeit der Komposita präsentiert er anschliessend an die antiken Variationen zwei Kamine. In der Beschreibung dazu betont er die künstlerische Freiheit dieser Ordnung, die es ihm erlaube, Verzierungen anzufügen, die mehr aus einer Laune heraus als mit dem Verstand entstanden seien:

*E perche quest'opera Composita è piu licentiosa de l'altre; ho fatto queste pilastrate molto diuerse de le altre, piu per un capriccio che per ragione.*<sup>1174</sup>

<sup>1170</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II(v) (Meine Hervorhebungen).

<sup>1171</sup> Vgl. PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 112–113; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 37.

<sup>1172</sup> Vgl. dazu: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 63–64.

<sup>1173</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXII(v).

<sup>1174</sup> Ebd., Fol. LXIII(v) (Meine Hervorhebungen).

In dieser Aussage sind mit ›*licentia*‹ und ›*capriccio*‹ zwei weitere Begriffe genannt, die für die Komposita und die *inventio* prägend sind. Bevor diese Konzepte diskutiert werden, ist das Vorgehen der Erfindung zu erfassen.

Mittels der Gegenüberstellung der zwei Kamine verdeutlicht Serlio, dass durch die Kombination verschiedener Ornamente neue Erfindungen entstehen. Darunter können auch solche sein, die nicht den vitruvianischen Regeln folgen, wie dies Serlio für den zweiten Kamin präzisiert.

Der Leser/Betrachter der *Regole generali* erfährt zwar, dass die komposite Ordnung durch ein Zusammenfügen von heterogenen Verzierungen zu einem Ganzen entsteht, aber um welche Bestandteile, Ornamente oder Motive es sich dabei handelt, definiert Serlio nicht. Sein Vorgehen unterscheidet sich damit vom mimetischen Verfahren des Vitruv. Dass Serlio die Ornamente nicht bestimmt, hängt auch damit zusammen, dass die Komposita als neue Ordnung hinzukommt, um die Formen zu klassifizieren, die nicht von den vitruvianischen Kategorien abgedeckt werden. Nichtsdestotrotz erinnert das Zusammenstellen von heterogenen Bestandteilen zu einem Ganzen an die Erfindungsgeschichte des korinthischen Kapitells: Kallimachos transformiert ein Objekt aus Akanthusblättern und einem Korb in ein steinernes Kapitell.<sup>1175</sup> Serlio bestimmt zwar nicht das Aussehen des kompositen Kapitells, aber er beschreibt, wie die neuen Formen entstanden sind, nämlich durch ein Zusammenfügen. Payne hebt in ihren Forschungen hervor, dass Serlio mit der Komposita einen Prozess definiert und nennt als wichtigstes Kennzeichen den Namen.<sup>1176</sup> Gegenüber den vitruvianischen Ordnungen zielt der Name auf die Aktivität ab. Serlio benennt die Säulenordnung nicht mehr nach dem »Erfindervolk«, sondern er leitet ihn von der Tätigkeit ab, wobei der Name ›*Komposita*‹ nach Payne gegenüber den Begriffen ›*mescolato*‹ oder ›*mescolanza*‹ zusätzlich die aktive Beteiligung des Architekten betone. Worin genau besteht diese Tätigkeit des Architekten? Damit ist hauptsächlich der gestalterische Vorgang des Zusammenstellens von Ornamenten gemeint, der zu den antiken kompositen Fragmenten geführt hat. Darüber hinaus trifft diese Tätigkeit auch auf einen Architekten des 16. Jahrhunderts zu. Serlio schreibt weder, nach welchen Gesetzmässigkeiten die Ornamente kombiniert werden können, noch kategorisiert er die einzelnen Ornamentvariationen. Er überlässt es dem Architekten, gemäss der jeweiligen Bauaufgabe aus den Beispielen auszuwählen.<sup>1177</sup> Dadurch überträgt er das Vorgehen der antiken Architekten auf die zeitgenössischen Architekten. Auch bei den vitruvianischen Ordnungen spricht Serlio immer wieder den Architekten an und überlässt es dessen Urteil (*giudicio de l'architetto*) notwendige Anpassungen beim Schmuck oder den Proportionen vorzunehmen.<sup>1178</sup> Dabei

<sup>1175</sup> VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 172–173 (IV. 1, 9–10). Zur Erfindungsgeschichte des korinthischen Kapitells siehe Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit.

<sup>1176</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 131–132; PAYNE, *Mescolare, Composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance*, 1998, S. 278–281; Vgl. PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001, S. 70.

<sup>1177</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXIII(v)–LXV(v).

<sup>1178</sup> Ebd., Fol. LXV(v) oder Fol. XI(r) und anderen Orten mehr. Vgl. im Zusammenhang von *giudizio*: PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 39; HART und HICKS, *On Sebastiano Serlio*, 1998, S. 148.



vertraut er auf die Fähigkeiten eines guten Architekten, Elemente zu verändern und Mischungen zu bewerten. Beispielsweise überträgt er es dem Architekten (*arbitrio di architetto*), in gewissen Fällen das Gebälk mit weiteren Elementen zu erhöhen, um es der Perspektive des Betrachters anzupassen.<sup>1179</sup>

Für den Erfindungsprozess bedeutet dies, dass der Architekt, also der, welcher die Formen auswählt und zu einem Ganzen zusammenfügt, schlussendlich die beurteilende Instanz ist. Auf diese Weise wird der Leser/Betrachter von Serlio aktiv in den Prozess des Erfindens einbezogen. Berücksichtigt man weiter, dass Serlio die Formen der Komposita nicht bestimmt und auch nicht begrenzt, wird deutlich, wie gut sich ihr Gestaltungsprinzip als Modell eignet. Wie Serlio schreibt, ist die Komposita nicht nur die freiheitlichste (*licentia*) Ordnung,<sup>1180</sup> sondern auch die, welche Abweichungen von Vitruv zulässt: »Sarà abbandonato da i consigli di Vitruuio«.<sup>1181</sup> Dieser freiheitliche Umgang mit den Regeln Vitruvs führt, wie Serlio im Zusammenhang der Kamine erläutert, zu Werken, die mehr aus einer Laune (*capriccio*) heraus als mit dem Verstand entstanden seien.<sup>1182</sup> Was für Auswirkungen hat die Möglichkeit, von den Regeln Vitruvs abweichen zu können, auf den Erfindungsprozess? Wie ist diese künstlerische Freiheit (*licentia*) zu verstehen? Wo liegen die Grenzen der *licentia*?

Für die Architekturtheorie der Renaissance hatte die Erfindung einer fünften Ordnung, die bei Vitruv nicht beschrieben ist, nachhaltige Auswirkungen. Sie zeigt, dass die vitruvianischen Kategorien angepasst werden können und dass dies bereits die Römer gemacht haben. Das heisst, der frühneuzeitliche Architekt beziehungsweise Handwerker imitiert im Erfindungsakt nach dem Modell der Komposita zugleich den antiken Architekten. Dadurch wurde der zeitgenössische Erfindungsakt gleich in zweifacher Weise auf die Antike bezogen.

Die aktive künstlerische Auseinandersetzung mit antiken Fragmenten, wie dies Serlio im Zusammenhang der Komposita vormacht, hatte zur Folge, dass sich eine kritische Auseinandersetzung mit den antiken Denkmälern ausbildete. Das *Terzo libro* von Serlio ist ein Beispiel für die kritische Begutachtung von antiken Ruinen. Darin beschreibt er nicht nur detailliert die Überreste, sondern er führt auch aus, worin sie von der vitruvianischen Lehre abweichen und wie dieser Verstoß zu werten sei.

<sup>1179</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. VII(v) oder auch Fol. XIV(v).

<sup>1180</sup> Ebd., Fol. LXIII(v).

<sup>1181</sup> Ebd., Fol. LXI(v).

<sup>1182</sup> Der Begriff »*capriccio*« ist in der Kunsttheorie erstmals bei Giorgio Vasari fassbar, der damit eigenwillige und verrückte Einfälle und Erfindungen bezeichnet. Diese Einfälle gehen oft auf eine spontane Eingebung zurück. VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, 2004, S. 198. Der Begriff ist hier nicht gleichzusetzen mit dem Architekturcapriccio, das einen Bildtypus mit einem Architekturstück als Gegenstand bezeichnet, obgleich das Architekturstück »Bauwerke frei erfindet, oder kompiliert, dabei spielerisch vorgeht, ja das Unmögliche, das Paradoxe sucht.« GARMS, *Architekturcapriccio*, 2008, S. 34. Vgl. dazu: IRMSCHER, »*OrnamentSinnBild*«, 2012, S. 127; KANZ, *Groteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus*, 2007, S. 153; KANZ, *Die Kunst des Capriccio*, 2002; STEIL, *The Architectural Capriccio*, 2014.

Serlio stellt zwar auch in seinen *Regole generali* Ruinen des Altertums den vitruvianischen Regeln gegenüber, aber im *Terzo libro* wird dies zum eigentlichen Inhalt. Dabei ist auch eine Veränderung in der Haltung gegenüber der künstlerischen Freiheit, der *licentia*, zu beobachten. Während Serlio in den *Regole generali* die Abweichungen von den Konventionen Vitruvs noch als notwendige künstlerische Erfindung lobt, wie die Kamine der Komposita zeigen, werden im *Terzo libro* solche Verstöße als negative Erfindungen bewertet.<sup>1183</sup> Beispielsweise kritisiert Serlio das dorische Gebälk am Marcellus-Theater als zu freiheitlich:

*Ma la cornice Dorica, quantunque ella sia ricchissima di membri e ben lauorata; non dimeno io la trouai molto lontana da la dottrina di Vitruuio, & assai licentiosa di membri, e di tanta altezza che a la proportion de l'architraue, e del fregio, i due terzi di tale altezza sariano a bastanza. Ne mi pare perciò, che con la licentia de l'esempio di questa, o di altre cose antiche alcuno Architetto moderno debbia errare (errare intendo il fare contra i precetti di Vitruuio) ne essere di tanta prosuntione che faccia vna cornice, o altra cosa appunto di quella proportion, che egli l'ha ueduta e misurata, e poi meterla in opera: percioche non basta dire io lo posso fare, che anche l'antico l'ha fatto, senza cosiderare altramente se ella sia proportionata al rimanente de l'edificio. oltra di ciò se quello Architetto antico fu licentioso; non debbiamo essere noi, i quali, mentre la ragione non ci persuade altrimenti, hauemo da tenere la dottrina di Vitruuio come guida e regola infallibile: percioche da i buoni antiqui perino a la nostra età niuno si uede che de l'architettura habbia scritto meglio e piu dottamente di lui.*<sup>1184</sup>

Diese Äusserungen Serlios belegen nicht nur, dass die Grundlage für die Bewertung von Architektur die Richtlinien Vitruvs sind, sondern auch, dass Serlio diese Kritik übt, um die modernen Architekten zu belehren. Das *Terzo libro* ist folglich stark didaktisch ausgerichtet.<sup>1185</sup> Obwohl Serlio darin den Erfindungsprozess von Bauten beziehungsweise Bauelementen nicht schildert, ist die Lehre darüber, was gute und was schlechte Architektur sei, als eine Aneignungsweise zu verstehen. Die Kritik an den Beispielen zeigt dem Leser/Betrachter auf, wie Entwürfe bewertet werden, und vermittelt zugleich die Kategorien der Bewertung. Ausserdem belegt das Zitat weiter,

<sup>1183</sup> »Il perche se in qualche luogo trouaste errore, o ne le formae, o ne le misure; non sia imputato a me questo difetto, ma a chi n'è cagione. e se ho audacemente parlato, e fatto giudicio sopra alcune antiquità tanto celebrate; io non l'ho fatto come giudice, o riprenditore; ma come puro imitatore de buon Vitruuio ho detto il parer mio sicuramente, per farne auertiti quelli, che non sanno: accioche uolendosi seruire de le cose antiche; sappiano fare elettione del perfetto, e bene inteso, & abandonar le cose troppe licentiose.« SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. CLV. Waters nimmt die zitierte Textstelle aus dem Nachwort Serlios an den Leser zum Ausgangspunkt für seine Interpretation, dass Serlio mit den zu freiheitlichen antiken Formen in erster Linie die Druckgrafiken von antiken Ruinen gemeint habe. Damit würde sich Serlio vor allem gegen die veränderten, fantasievollen Darstellungen von Architekturformen in Druckwerken wenden. WATERS, *A Renaissance without Order*, 2012, S. 504; WATERS und BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament*, 2011, S. 45. Siehe auch: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 118.

<sup>1184</sup> SERLIO, *Il terzo libro*, 1544, Fol. XLVI.

<sup>1185</sup> Vgl. PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 120; GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 502; HART und HICKS, *On Sebastiano Serlio*, 1998, S. 148.

dass die *licentia*, die Anpassungen und Abweichungen, gemessen und begutachtet wird. Daraus folgt, dass die künstlerische Gestaltung von antiken Architekturelementen – die Erfindung – immer an den Regeln Vitruvs gemessen wird. Dies gilt nicht nur für die antiken Überreste, sondern auch für die moderne Architektur *à l'antique*. Die *licentia* wird damit nicht nur zum Ort, an dem Erfindungen erlaubt sind, sondern auch zum Ort, an dem entschieden wird, ob sie gut oder schlecht sind.<sup>1186</sup>

Aus diesen Beobachtungen ist zu schliessen, dass das Erfinden von neuer Architektur und damit auch der freie Umgang mit den vitruvianischen Regeln immer ein Oszillieren zwischen zwei Polen ist. Auf der einen Seite steht die Einhaltung der Säulenlehre Vitruvs und auf der anderen Seite liegt der Wille, nicht nur die antiken Architekturglieder anzupassen, sondern auch eigene zu erfinden. Mit dem Beispiel der Komposita legt Serlio die Grundlage für eine positive, ja sogar notwendige *inventio*, welche die Formen und Baustile von Vitruv erweitert. Serlio begründet die Erfindung damit, dass die Römer eine eigene Formensprache entwickeln mussten, um ihre Überlegenheit über die Griechen ausdrücken zu können.<sup>1187</sup> Hier treffen zwei Aspekte zusammen: Erstens das Bedürfnis einer Kultur, über eine eigene künstlerische Ausdrucksweise zu verfügen, und zweitens das Bedürfnis eines Künstlers, seine Fähigkeiten und seine Begabung, Neues zu schaffen, auch zu nutzen und auszuleben. Beide Aspekte wurden im Zusammenhang der Erfindung von nationalen Säulen bereits angesprochen. Dort wurde auch gezeigt, dass De l'Orme in besonderem Masse die Unbestimmtheit der Komposita nutzt und das Vorgehen der Erfindung imitiert, um eine moderne französische Formensprache zu entwerfen. Dabei geht De l'Orme wie auch Serlio von den antiken Ruinen aus. Allerdings sind für den Franzosen die Artefakte des Altertums weniger Objekte der kritischen Begutachtung als vielmehr Ausgangspunkt für eine kreative Auseinandersetzung, die in der Erfindung von Architekturformen mündet. Dies bedeutet, dass im *Premier tome de l'architecture* die Aneignung der antiken Ruinen bereits Teil des Erfindungsprozesses ist. Die Auseinandersetzung mit dem antiken Formengut bildet dann auch einen Teil des Inhaltes des Traktats. Das Studium der Artefakte macht De l'Orme exemplarisch vor, indem er die verschiedenen Varianten für die einzelnen Ornamente dokumentiert. Er stellt die Fragmente des Altertums nebeneinander dar und zeigt so die verschiedenen Möglichkeiten auf. Zum Beispiel bildet er zwei unterschiedliche Voluten für das ionische Kapitell sowie mehrere Gebälke ab.<sup>1188</sup> Dies bedeutet, dass De l'Orme für alle Säulenordnungen mehrere Varianten gleichwertig nebeneinander zeigt. Im Vergleich zu Serlio ist De l'Orme archäologisch präziser, weil er für die Artefakte auch die genauen Masse angibt.<sup>1189</sup> Im Gegensatz zu Serlio fehlt dem

<sup>1186</sup> Vgl. GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 502; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 120–122; CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 154 Anm. 99; HART und HICKS, *On Sebastiano Serlio*, 1998, S. 157.

<sup>1187</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. LXI(v).

<sup>1188</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 164v–165r.

<sup>1189</sup> Ebd., Fol. 202r–203v. Zur Beziehung zwischen Serlio und De l'Orme siehe: GÜNTHER, *Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition*, 2013, S. 234; PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 222–224.

Franzosen jedoch die kritische Begutachtung der antiken Ruinen. Mit keinem Wort erwähnt er die Abweichungen als nicht regelkonform oder als widersprüchlich zu Vitruv. Daraus ist zu schliessen, dass für De l'Orme die antiken Artefakte einen höheren Stellenwert besitzen als die Äusserungen Vitruvs.<sup>1190</sup>

Die Dokumentation von antiken Artefakten ist auch eine Form der Aneignung und führt, wie das Beispiel der französischen Säule belegt, zur *inventio*. Im *Premier tome de l'architecture* äussert sich De l'Orme auch zu den Techniken der Dokumentation, die neben dem Vermessen und Begutachten auch im Zeichnen der antiken Ruinen besteht. In Kapitel zehn des siebten Buches über die Varianten der kompositen Ornamente erklärt er unter anderem, wie wichtig die zeichnerische Darstellung ist, um die Formen präzise und naturgetreu darzustellen.<sup>1191</sup> Die Verbindung zur *inventio* zeigt sich darin, dass das Zeichnen nicht nur zum Dokumentieren dient, sondern im Zeichnen werden auch die Erfindungen festgehalten. Im ersten Buch Kapitel zehn erläutert er, dass der erste Entwurf mittels der Zeichnung erfasst wird, die dann in einem zweiten Schritt in ein dreidimensionales Modell umgesetzt werden soll.<sup>1192</sup> Die Zeichnung sowie das Modell sind vor allem für die Kommunikation mit dem Bauherren und den Mitarbeitern geeignet.<sup>1193</sup> Darüber hinaus weist De l'Orme auf die vielen Missbräuche der Zeichnung hin, die, wenn sie zu »malerisch« sei, einen Auftraggeber zu Unrecht von einem Bauprojekt überzeugen könne.<sup>1194</sup> Diese Äusserungen sind wichtig, weil sie auf der einen Seite die Bedeutung der Zeichnung für das Festhalten der Erfindung zeigen und auf der anderen Seite darlegen, dass die Architekturzeichnung als Grundlage des Bauens eine bestimmte Funktion erfüllen muss. Diese zwei Funktionen sind, wie De l'Orme erläutert, kaum miteinander zu vereinen. Im Zusammenhang der *inventio* ist hervorzuheben, dass die Zeichnung auch ein Mittel ist, die Erfindungsgabe des Architekten zu zeigen und den Auftraggeber von den Fähigkeiten und der Begabung zu überzeugen. Diese Zeichnung hat jedoch wenig praktischen Nutzen für die Umsetzung selbst, da sie »malerische« Mittel bevorzugt. Für den praktischen Bauprozess wird die Architekturzeichnung im Sinne von Plänen mit Massangaben und klaren Linien benötigt. Hier nimmt De l'Orme die Kritik von Alberti auf, der ebenfalls eine »malerische« Architekturzeichnung ablehnt, was in Kapitel 3.1.2 diskutiert wurde.<sup>1195</sup>

Aus den Überlegungen von De l'Orme ist zu schliessen, dass er im Gegensatz zu Serlio eine aktivere Haltung gegenüber dem antiken Formengut einnimmt. Mittels

<sup>1190</sup> Vgl. dazu: GÜNTHER, *Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition*, 2013, S. 234; PAUWELS, *Philibert De l'Orme et les ruines antiques*, 2010, S. 20; GUILLAUME, *On Philibert De l'Orme*, 1998, S. 220; PAUWELS, *Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant*, 1994, S. 540.

<sup>1191</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 214 u. 165.

<sup>1192</sup> Ebd., Fol. 21v–22v. Vgl. dazu: BLAIS, *Enhanced Architectural Making*, 1994, S. 49–50.

<sup>1193</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 215.

<sup>1194</sup> Ebd., Fol. 22v.

<sup>1195</sup> Ebd., Fol. 21v–22v. Siehe auch die Ausführungen in Kapitel 3.1.2. Zur Architekturzeichnung bei Alberti siehe: PHILIPP, *Die Imagination des Realen*, 2008, S. 149; VAN ECK, *Verbal and Visual Abstraction*, 2002, S. 164; KIEVEN, *Architekturzeichnung*, 2008, S. 16–17. Zur Architekturzeichnung und Erfindung siehe: BROTHERS, *Drawing in the Void*, 2010.

der Dokumentation von unterschiedlichen Varianten, Ornamenten und Formen erfasst er zugleich auch die Abweichungen von den Regeln Vitruvs. Im Gegensatz zu Serlio aber urteilt er nicht über diese *licentia*.<sup>1196</sup> Das Aufzeigen der Variation ist für De l'Orme vielmehr ein Mittel, um zu verdeutlichen, dass bereits in der Antike neue Formen durch Anpassung und Imitation der Natur erfunden wurden. Es sind folglich die Ruinen, die De l'Orme als Argument für die Erfindung von modernen Architekturformen wie der französischen Säule nimmt. Das heisst, er beschreibt nicht nur den antiken Erfindungsprozess, sondern er wird selbst tätig und führt ihn vor.

Auch Serlio vollzieht diesen Wandel von einer beschreibenden, bewertenden Position zu einer aktiven, kreativen Perspektive. Im *Libro extraordinario* führt er vor, zu was für Erfindungen die *licentia* und *mescolanza* führen können. Dieses kleine Büchlein mit 50 Kupferstichen mit Portalen wurde 1551 erstmals in Lyon publiziert, und zwar zugleich auf Italienisch und Französisch. Allerdings ist es nicht Teil von Serlios Buchreihe *Architettura*, wie dies bereits der Titel andeutet, sondern steht ausserhalb dieser Darlegungen über die Säulenlehre. Dennoch wurde es bei späteren Veröffentlichungen oft in die *Architettura* integriert.<sup>1197</sup> Der Titel ist also sinnstiftend für das Buch und zeigt dem Leser/Betrachter an, dass sich die Portale im Randbereich der Säulenlehre, sozusagen ausserhalb der Regeln, befinden. Diese Einordnung des Buches beschreibt Serlio in seiner Widmung an König Heinrich II. folgendermassen:

*Parquoy me trouuant cōtinuellement en ceste solitude de Fontainebleau, ou pour le present ie me voy plus accompagnē de bestes sauvages, que d'hommes: & ayant conduit à fin vne mienne longue fatigue, me vint en pensee de vouloir former en apparent dessaing aucuns portaux à la Rustique, meslez toutefois avec diuers ordres, c'est à sauoir Thuscan, Dorique, Ionique, Corinth, & Composé. Qui n'ha esté sans occasion. Pource que voyant; & oyant souuentefois regarder, & louer la porte du Reuerendiss. & Illustriss. Cardinal de Ferrare, ou continuellement ie me tiens, & que plusieurs en desiroient la copie pour s'en seruir: de là vint (comme i'ay dit dessus) que ie encommencay tel labour: & allay tant autant, que i'en feis iusques au nombre de xxx. comme estant quasi transporté d'une fureur Architectique.*<sup>1198</sup>

Serlio erläutert hier, dass die Portalentwürfe in der Abgeschiedenheit von Fontainebleau entstanden seien. Ein Ort am Rande der Zivilisation, den er mit wilden Tieren und der Natur verbindet. An diesem Ort also kamen ihm diese Entwürfe in den Sinn, die er im besagten Buch bildlich darstellt. Serlio rechtfertigt

<sup>1196</sup> Vgl. dazu: GÜNTHER, *Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition*, 2013, S. 234; PAUWELS, *Philibert De l'Orme et les ruines antiques*, 2010, S. 18–19.

<sup>1197</sup> In der Ausgabe von 1566 des Francesco de' Franceschi in Venedig wird das *Libro extraordinario* an die ersten fünf Bücher angefügt. SERLIO, *D'Architettura*, 1566.

<sup>1198</sup> SERLIO, *Libre extraordinaire de architecture*, 1551, Fol. [2r] (Meine Hervorhebungen). Im Folgenden wird die französische Ausgabe verwendet, weil Sambin wohl eher diese Ausgabe gelesen und betrachtet haben dürfte.

seine Erfindungen damit, dass das Portal des *Hôtel Grand Ferrare* in Fontainebleau, das er für Ippolito d'Este entworfen hat, grosse Bewunderung erfahren habe.<sup>1199</sup> Dieses Portal bildet Serlio dann auch als erstes im *Libro straordinario* ab (Abb. 181).<sup>1200</sup> Fontainebleau ist für die Entstehung des Buches programmatisch. Als Ort des königlichen Jagdschlusses liegt Fontainebleau auf der Grenze zwischen Natur und künstlerischer Schöpfung.<sup>1201</sup> Ein Gegensatz, der sich auch in der Rustika wiederfindet, die Serlio als Baustil für die ersten 30 Portale wählt. Die Rustika gemischt mit den vitruvianischen Ordnungen (*mescolanza*) beschreibt Serlio bereits in seinen *Regole generali* als Schöpfung der Natur und des Menschen.<sup>1202</sup> Serlio deutet in der Widmung des *Libro straordinario* an, dass Fontainebleau von ihm Besitz ergriffen habe und ihn in einem *furor Architectico/fureur Architectique* zu den Portalen inspiriert habe.<sup>1203</sup> In diesem geistigen Zustand zwischen Wahnsinn und Genialität hat er die Eingebung für seine Erfindungen, die er in den *apparent desseign/apparente disegno* in materielle Bilder manifestiert.<sup>1204</sup> Den Erfindungsprozess beschreibt Serlio in der zitierten Widmung nicht als ein rationales Vorgehen der Änderung von Ornamenten

<sup>1199</sup> Vom *Hôtel Grand Ferrare* ist nur das Portal erhalten geblieben. Vgl. dazu: ERICHSEN, *L'extraordinario libro di architettura*, 1989, S. 191; FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, 2002, S. 363–364.

<sup>1200</sup> Die Rustikaelemente und die herabhängenden Schlusssteine erinnern an den *Palazzo del Tè* in Mantua von Giulio Romano. Siehe dazu: FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, 2002, S. 364.

<sup>1201</sup> Zum Neubau des königlichen Schlosses siehe: TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 156–158. Besonders eindrücklich ist der Kontrast Natur–Kunst in der *Grotte des Pins* künstlerisch umgesetzt: Ebd., S. 326–328. Zorach konzentriert sich vor allem auf die Gegenüberstellung von Natur und Weiblichkeit in Fontainebleau: ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold*, 2005, S. 83–85.

<sup>1202</sup> »Estatò parer de gli antiqui Romani mescolar col rustico non pur il Dorico; ma lo Ionico, e'l Corinthio anchora: il perche non sarà errore se d'una sola maniera si farà vna mescolanza rappresentando in questa, parte opera di natura, e parte opera di artefice.« SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. XI(v). Vgl. dazu: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 128–129; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 276.

<sup>1203</sup> *Furor* als Beschreibung der künstlerischen Erfindungskraft, die sich dem Wahnsinn nähert, geht als Topos auf antike Gelehrte zurück, die damit die göttliche Besessenheit der Dichter beschreiben. Vgl. dazu: BÄTSCHMANN, *Leon Battista Alberti über inventum und inventio*, 1997, S. 232–233; ALBERTI, *Della Pittura - Über die Malkunst*, 2007, S. 27–29.

<sup>1204</sup> Im Kommentar und im Glossar zur englischen Übersetzung werden die *apparente disegno* als Hinweis dafür gedeutet, dass die Bilder gegenüber dem Text gleichwertig seien und die Bilder die im Text vorhandenen Portale sichtbar machen würden. Demgegenüber lässt sich aus der Betonung Serlios am Festhalten der Bilder schliessen, dass zunächst das geistige Bild war und dieses später zeichnerisch umgesetzt wurde. Der Text würde folglich das beschreiben, was im Bild bereits vorhanden wäre. Diese Deutung würde der zentralen Stellung der künstlerischen Zeichnung im Erfindungsprozess eher entsprechen und dennoch der Funktion des Begriffs als Textverweis auf die Kupferstiche nicht widersprechen. Vgl. dazu: SERLIO, *On architecture*, 1996–2001, S. 591 Anm. 4 u. S. 600. Dementsprechend auch: HART, »Paper Palaces: from Alberti to Scamozzi«, 1998, S. 13; HART, *Serlio and the Representation of Architecture*, 1998, S. 171. Hierbei ist zu beachten, dass der von Serlio verwendete Begriff nicht mit »disegno« im Sinne der *idea* gleichzusetzen ist, obwohl sich durch eine Veränderung im Verständnis der Architekturzeichnung eine theoretische Annäherung an *disegno* feststellen lässt, wie Van Eck betont: VAN ECK, *Verbal and Visual Abstraction*, 2002, S. 165. Sie weist ebenfalls nach, dass Serlio zwar zwischen der künstlerischen Erfindung und der visuellen Repräsentation dieser Erfindungen unterscheidet, aber dann doch oft die beiden vermischt: Ebd., S. 172. Für die weitere theoretische Entwicklung von *inventio* und *disegno* siehe: PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 34–35; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 144–169.

oder des symmetrischen, ausgewogenen Zusammenstellens von Bauformen, sondern vielmehr als eine nicht genau fassbare Inspiration während einer vorübergehenden Raserei der Sinne.<sup>1205</sup> Folglich wären die unkonventionellen und freiheitlichen (*licentieux*) Portale das Ergebnis einer ungewollten Eingebung, wenn man den Äusserungen Serlios glaubt. Im Vorwort an den Leser scheint Serlio diese wahnhaftige Erfindung wieder etwas zurückzunehmen, indem er erklärt, warum er der Kreativität freien Lauf gelassen habe:

*Mais la raison pourquoy ie suis esté si licentieux en plusieurs choses, ores ie vous la diray. Je dy, que congnoissant que la plus grand part des hommes appetent le plus souuent choses nouvelles: & mesmement qu'il y en ba aucuns, qui en toute petite œuure, qu'ilz font faire, ilz y voudroient affez espace & lieu pour y mettre lettres, armoiries, deuises & semblables choses, & autres des petites histoires de moyen, ou bas relief: & aucunesfois vne teste antique, ou vn pourtrait moderne, & autres telles choses. Pour telle raison i'ay transcouru en telles licences, brisant souuent vn Architraue, Frize, & aussi partie de la Cornice, en me seruant toutefois de l'autorité d'aucunes antiquitez Romaines. Telle fois i'ay brisé vn Frontispice pour y loger vne table d'attente, ou vnes armoiries. [...] Toutes lesquelles choses estant ostees, & y adionstant des Cornices, ou elles sont entrebrisees: & finissant & parfaissant les colonnes, qui sont imparfaites, l'œuure restera entiere, & en sa premiere forme.<sup>1206</sup>*

Nach diesen Worten sind die aussergewöhnlichen Portale aus dem Bedürfnis heraus entstanden, sowohl Neues zu schaffen als auch dem Wunsch der Bauherren nachzukommen, moderne, repräsentative Gebäude zu bauen. Aus diesem Grund habe er, Serlio, mehr Schmuck eingefügt und mehr Platz für das Anbringen von Wappen, Devisen und anderen Herrschaftszeichen in den Entwürfen eingerechnet. Der freiheitliche Umgang mit den Architekturformen – wie das Brechen der Giebel oder das Zusammenbinden der Säulen mit Bändern (die Rustifizierung der Säulen) und anderes mehr – rechtfertigt er also damit, dass dies von den Auftraggebern gewünscht würde und diese grosse Freude daran hätten. Diese unorthodoxen Formen und Architekturelemente charakterisiert Serlio als *licentia*. Im Vergleich dazu bezeichnet er in den *Regole generali* und im *Terzo libro* hauptsächlich die nicht korrekte Anwendung der Regeln, zum Beispiel der Proportionen, als freiheitlichen Umgang. Berücksichtigt man seine oben zitierten Aussagen im *Libro straordinario*, ergibt sich ein komplexes Konstrukt der *licentia*. In der Widmung betont er die Mischung der Portale im Sinne der *mescolanza*, also die Kombination der Rustika mit den verschiedenen Säulenordnungen. Diese *mescolanza* zählt zur *licentia*, wie er in den *Regole generali* ausführt.<sup>1207</sup> Im Vorwort an den Leser des *Libro straordinario* schreibt Serlio, dass die gebrochenen Formen und die veränderten, nicht vitruvianischen Ornamente in den Bereich der *licentia* gehören. Dies bedeutet folglich, dass die Portale gleich in zweifacher Hinsicht zur *licentia* zählen.

<sup>1205</sup> Die Formulierung geht zurück auf: ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 281.

<sup>1206</sup> SERLIO, *Libre extraordinaire de architecture*, 1551, Fol. [2v] (Meine Hervorhebungen).

<sup>1207</sup> SERLIO, *Regole generali di architettura*, 1544, Fol. II(v).

Der freiheitliche Umgang mit den Formen und Stilen im *Libro extraordinario* könnte dazu verleiten, anzunehmen, die gezeigten Portale würden sich nicht auf antike Architektur stützen. Serlio versucht, diesem Eindruck entgegenzuwirken, zum Beispiel indem er vorgibt, einzelne Portale aus antiken Spolien zu einem neuen Ensemble zusammengestellt zu haben, wie er für das achtzehnte Portal ausführt.<sup>1208</sup> Dieses Vorgehen macht deutlich, dass die antiken Ruinen auch im *Libro extraordinario* als Ausgangspunkt vorhanden sind. Der Rückbezug auf die Antike zeigt, wie wichtig sie für die Argumentation der Architektur *à l'antique* war. Ausserdem erläutert Serlio im Vorwort an den Leser, dass ein wissender Architekt, der die vitruvianische Lehre kenne, die zusätzlichen Ornamente (*superfluités*)<sup>1209</sup> an den Portalen wieder entfernen und die unfertigen Formen komplementieren könne. Dadurch wären die ursprünglichen, antiken Portale rekonstruierbar. Serlio verwendet in den Begleittexten zu den Portalen für das Vorgehen der Wiederherstellung Metaphern des Verkleidens und der Maske, um diese zusätzliche, den Kern verbergende Schicht der nicht orthodoxen Formen und Ornamente zu beschreiben.<sup>1210</sup> Mario Carpo hat diese Technik des Verbergens und Aufdeckens als didaktisches Konzept Serlios gedeutet.<sup>1211</sup>

Wie zuvor dargelegt wurde, sind die Portale im *Libro extraordinario* nach Serlios Aussage unter besonderen Umständen entstanden, die den Erfindungsprozess von einer ganz anderen und neuen Weise zeigen. Die Besprechung der Widmung ergab, dass im *Libro extraordinario* die geistige *inventio* mit der materiellen *inventio* zusammentrifft. Daher lohnt es sich, das Buch unter diesem Aspekt weiter zu untersuchen. Im Folgenden liegt der Schwerpunkt auf dem Zeigen von Erfindung im Buch.

Das schmale Buch mit den Portalen scheint wie ein Gegenpol zur *Architettura* von Serlio zu sein, in welcher er die Regeln und die Lehre der Baukunst nach Vitruv darlegt. Die im *Terzo libro* negative Haltung gegenüber der *licentia* scheint nicht vereinbar mit den freiheitlichen Portalen zu sein. Dies hat einen Teil der Forschung dazu verleitet, das *Libro extraordinario* als einen Katalog von Fehlern zu deuten.<sup>1212</sup> Demgegenüber hält der andere Teil der Forschung fest, dass Serlios Buch nicht als ein Widerspruch zur Säulenlehre oder gar als deren Aufhebung zu verstehen sei, sondern es gehe vielmehr um eine postvitruvianische Deutung der Regeln, also um eine moderne Anwendung der Säulenlehre.<sup>1213</sup> In Anlehnung an die zweite Deutung

<sup>1208</sup> SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*, 1551, [Fol. 4v].

<sup>1209</sup> Ebd., [Fol. 2v]. Zur Deutung des Begriffes »*superfluités*« siehe: CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992.

<sup>1210</sup> Zum Beispiel in der Beschreibung der sechsten Portikus: SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*, 1551, [Fol. 3v]. Auf die Metapher des Verkleidens im Zusammenhang des *Libro extraordinario* hat bereits ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 281–282 hingewiesen.

<sup>1211</sup> CARPO, *La maschera e il modello*, 1993 bes. S. 69–71 u. 80–84.

<sup>1212</sup> Diese Formulierung findet sich ähnlich bei: CARPO, *L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, 1992, S. 153; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 13; CARPO, *Le Livre extraordinaire*, 2004, S. 146. Pauwels definiert *licentia* als einen Fehler in der Syntax, der jedoch bewusst eingesetzt wird: PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 37. Vgl. dazu auch: LEMERLE, *Les ordres comme ornement dans la tradition vitruvienne*, 2013, S. 53.

<sup>1213</sup> Die Formulierung geht auf FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, 2002, S. 364 zurück. Vgl. auch: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 15–16 u. 130–131.



kann das *Libro straordinario* als eine Präsentation von Ergebnissen einer modernen Anwendung der Regeln Vitruvs gedacht werden. Die Forschung, insbesondere Pauwels, hat davon ausgehend das Buch von Serlio auch als eine Übung bezeichnet.<sup>1214</sup> Dieser Aspekt wird im nächsten Kapitel im Zusammenhang des *Œuvre de la diversité des termes* weiterverfolgt.

Serlio präsentiert im *Libro straordinario* insgesamt 50 Portale. Die ganzseitigen Kupferstiche sind in der Erstausgabe von 1551 vom Text getrennt und folgen nach den Begleittexten.<sup>1215</sup> Die Gestaltung des Buches entspricht dem Typus des Architekturbuches mit grossformatigen Kupferstichen. Die Portale teilt Serlio in zwei Gruppen auf und nummeriert jede fortlaufend. Im ersten Teil zeigt er 30 Rustika-Portale in verschiedenen Säulenordnungen und im zweiten Teil 20 delikate Portale in unterschiedlichen Stilen. »*Delicate/delicata*« im Titel der zweiten Portalgruppe ist ein Begriff, den Serlio für die Bezeichnung eines Stils von Ornamenten benutzt und darunter eine besonders aufwendige Verzierung mit Reliefs versteht.<sup>1216</sup> Was unterscheidet die zwei Teile voneinander? Serlio erklärte den Unterschied folgendermassen:

*Ores que j'ay deschargé la fantasie des choses meslees, & licencieuses, il est bien raisonnable que ie traicte aucunement de celles, qui font reiglees.*<sup>1217</sup>

In der hier zitierten Beschreibung zum ersten, delikatsten Portal stellt Serlio die ersten dreissig Portale den zwanzig folgenden gegensätzlich gegenüber. Die Ersten seien fantastische, freiheitliche Erfindungen, dagegen seien die delikatsten Portale nach den Richtlinien Vitruvs entworfen. In den weiteren Begleittexten zur zweiten Gruppe erwähnt Serlio nur noch vereinzelt Abweichungen von Vitruv, zum Beispiel zum siebzehnten oder achtzehnten Portal. Aus dem Zitat oben wird deutlich, dass Serlio die Erfindungen des ersten Teils mit *mescolanza* und *licentia* charakterisiert. Die Wichtigkeit dieser *licentia*-Elemente betont er auch in den Begleittexten. Darin zählt

<sup>1214</sup> Pauwels bezeichnet das *Libro straordinario* als »une création quasi poétique«: PAUWELS, *Francine, Barbet, Collot*, 2011, S. 171 oder auch als »Exercices de variations«: PAUWELS, *Varietas et ordo en architecture*, 2001, S. 79. Payne sieht im Buch die Idee umgesetzt, die Möglichkeiten von Ornamenten auszuloten »exploits, indeed demonstrates, the virtually endless possibilities to mix and match it offers«: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 129.

<sup>1215</sup> In Kapitel 3.1.2 wurde bereits darauf hingewiesen, dass spätere Ausgaben des *Libro straordinario* mit den Büchern der *Architettura* zusammengebunden wurden. Dies hatte zur Folge, dass die Portale als Holzschnitte direkt nach der jeweiligen Beschreibung angeordnet wurden.

<sup>1216</sup> Serlio definiert den Begriff in seinem siebten Buch über architektonische Situationen (*accidenti*). In Kapitel LI dieses Buches stellt er verschiedene Begriffe vor, die er in seinem Kategoriensystem für die Stilbeschreibung nutzt: SERLIO, *On architecture*, 1996–2001, S. 276–278. In Kapitel LIII beschreibt er aufgrund des Glanzes und der Reliefs eine kompositte Fassade als *delicato*. Dem Begriff *delicato* ist als Gegensatz *schietta* zugeordnet. Das siebte Buch der *Architettura* wurde posthum von Jacopo Strada 1575 in Frankfurt publiziert. Ein Manuskript des Buches ist in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten (Cod. ser. nov. 2649). Vgl. dazu: CARUNCHIO, *Le manuscrit du Settimo Libro conservé à Vienne*, 2004; CARUNCHIO, *Le Settimo Libro, Francfort-sur-le-Main, 1575*, 2004; JANSEN, *Le Livre VII*, 2004; JANSEN, *Jacopo Strada editore del Settimo Libro*, 1989; SERLIO, *On architecture*, 1996–2001. Zu den Stilbegriffen bei Serlio siehe: ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 266–269; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 136–138; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 56–58.

<sup>1217</sup> SERLIO, *Libre extraordinaire de architecture*, 1551, Fol. [5v].

er nicht nur die Abweichungen auf, sondern er erläutert an einigen Beispiel auch, welche Effekte die *licentia* hat. So schreibt Serlio, dass er im vierten Portal (Abb. 182) über den Kapitellen als *capriccio* (*pour plaisir*) ein Kissen eingefügt habe, was eine Bizarrie (*bizzarria/pour fantaisie*) sei. Mit *capriccio* hat Serlio bereits in seinen *Regole generali* den Effekt der *mescolanza* beschrieben. Weiter erwähnt er zum fünfzehnten Portal, dass das gezeigte schöner sei, als wenn es nach den Regeln von Vitruv gestaltet wäre.<sup>1218</sup> Aus diesen exemplarischen Aussagen kann abgeleitet werden, dass die Beziehung zwischen Regelmäßigkeit und ungebundener Erfindungskraft den Inhalt des *Libro straordinario* bezeichnet. Diese Beziehung wurde in der Forschung bereits mehrfach untersucht und als Leitgedanke des *Libro straordinario* oder sogar als eigentlicher Zweck gedeutet.<sup>1219</sup> Der Erfindungsprozess und die Vermittlung der Erfindung spielen beim Ausloten dieser Beziehung eine zentrale Rolle im Buch von Serlio. Im Folgenden werden einige Gedanken zu den Zeigemechanismen der Erfindung skizziert, die aufschlussreich für die Prozesse im *Œuvre de la diversité des termes* sind.

Eine klare Organisation der Portale im *Libro straordinario* ist nicht erkennbar: Sie sind weder den Säulenordnungen nach gegliedert, noch gibt es formale Kriterien, welche die Anordnung bestimmen würden. Serlio nennt zwar im Text bei fast allen Portalen die Säulenordnungen und er beginnt auch mit drei toskanischen und drei dorischen Portalen, aber er behält diese Struktur nicht bei. Eine Betrachtung der Portale ergibt, dass für die Rustika-Portale eine Vorliebe für die Tosca, Dorica und für Mischungen der Ordnungen besteht, während für die delikatsten Portale die ionische und korinthische Ordnung in der Mehrzahl sind. Diese unstrukturierte Anordnung ist vielleicht ein Ausdruck der spontanen, unwillkürlichen Eingebung der Erfindungskraft, die Serlio in der Widmung betont. Grob können im *Libro straordinario* vier verschiedene Portaltypen unterschieden werden: erstens ein einfaches Portal mit je einer Säule links und rechts der Bogenöffnung oder mit einer geraden Öffnung mit Architrav (Abb. 182–183), zweitens ein Typ mit je zwei Säulen links und rechts des Durchgangs (Abb. 184), drittens die Portale mit Pilastern statt Säulen und als letzter Typus die Tore, die einen komplizierteren Aufbau zeigen und sich dem Triumphbogen annähern. Alle diese Typen haben gemeinsam, dass sie mit verschiedenen Giebeln, Frontispizen, Gebälken und unterschiedlichem Mauerwerk gebildet sind. Auch die zusätzlichen Verzierungen wie Kartuschen, Platzhalter für Inschriften oder Reliefs sind nie dieselben. Einzelne Verzierungen der Portale können sich zwar – teilweise in veränderter Form – wiederholen, aber eine nachvollziehbare Variation der Elemente ist bei einem kurzen Überblick nicht erkennbar. Einige Motive, wie die herabhängenden Schlusssteine, die Bossen der Rustika, die in die Säulen hineingreifen und sich verkröpfen, werden öfters wiederholt und variiert.

<sup>1218</sup> Ebd., Fol. [4r].

<sup>1219</sup> CARPO, *Le Livre extraordinaire*, 2004, S. 145; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 14–15. Payne bestimmt die inhaltliche Achse der Architekturtheorie Serlios als *Licentia-Decorum*-Achse und rückt so die Betonung der Regelmäßigkeit zugunsten der Angemessenheit in den Hintergrund: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 116–143, bes. S. 139; Siehe auch: PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 37; FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, 2002, S. 363; ONIANS, *Bearers of Meaning*, 1990, S. 280–281.

Motivische Verbindungen, wie sie für das neunte (Abb. 184) und elfte Rustika-Portal festzustellen sind, sind jedoch Ausnahmen. Beide genannten Portale sind nicht als Steinarchitektur dargestellt, sondern bestehen aus Holz (oder einer Imitation von Holz), das im Kupferstich durch die Maserung gezeigt wird. Zudem sind beide mit einem Gebälk aus Triglyphen und Metopen geschmückt. Im Begleittext zum elften Portal erwähnt Serlio, dass die Säulen mit Eisenringen verstärkt sind. Der Bezug zu Vitruv und seiner Herleitung der Ornamente aus der Holzarchitektur ist hier offensichtlich. Ausserdem spricht Serlio mit der Holzarchitektur besonders auch Gestalter von Herrschereinzügen an. Bei solchen Gelegenheiten waren Triumphbögen aus Holz fester Bestandteil der schmückenden Kulisse. Auch Sambin dürfte diesen Aspekt als Leiter verschiedener Herrschereinzüge in Dijon, zum Beispiel den Einzug von Charles IX. 1564, interessiert haben.<sup>1220</sup> Weiter sind sich die Portale vier (Abb. 182) und fünf (Abb. 183) sehr ähnlich, was Serlio in der Beschreibung zum fünften Portal auch vermerkt. Darin weist er den Leser/Betrachter darauf hin, dass bei einer genauen Beobachtung die Unterschiede erkennbar seien. Der Autor fordert den Leser/Betrachter also auf, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Portale herauszufinden. Angesprochen wird hier weniger der planende oder ausführende Architekt als vielmehr der wissende Betrachter, der die Zusammensetzung der Portale begutachten soll.<sup>1221</sup> Diese kurze Analyse der Struktur ergibt, dass Serlio grössten Wert darauf legt, die Portale zu variieren und keines einem anderen anzugleichen. Oder wie er es im Begleittext zum sechsten Portal schreibt:

*C'est vn grand poinct certes de chāger en tant de sortes les choses, qui ont peu de termes & de limite. Car quād on ha fait vne fenestre, ou vne porte, sus icelle la Cornice, Frōtispice, ou pignon, ne se pourra chāger autremēt. Et m'estāt mis à faire cinquāt portes toutes differētes, & diuerses l'une de l'autre, ne feray point peu de chose, si ie puis satisfaire à tous. Toutefois ie iray tousiours faisant ce q̄ ie pourray.*<sup>1222</sup>

Das Ziel Serlios ist es folglich, so viele verschiedene Portale wie möglich zu entwerfen. Dazu schöpft er sein ganzes Wissen und seine ganze Erfindungskraft aus. Gleichzeitig schreibt er, dass das Erfinden schwierig sei, weil die Portale nicht viele Elemente hätten, die man austauschen oder verändern könne. Zum letzten Portal der Rustica bestätigt er dann auch, dass das Erfinden der vielen Varianten und Schöpfungen ihn erschöpft habe. Indem Serlio die Anstrengung und den Kraftakt betont, bestärkt er rhetorisch den Wert seiner Erfindungen. Den gleichen Topos hat schon Vitruv im Zusammenhang der *inventio* vorgebracht.<sup>1223</sup> Warum Serlio trotz

<sup>1220</sup> CHÉDEAU, *Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon*, 1999–2000, S. 199; vgl. auch CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012, S. 258–261.

<sup>1221</sup> Carpo hat eine weitere Einbeziehung des Lesers/Betrachters herausgearbeitet. Dieser soll die Ornamente entfernen und die ursprüngliche vitruvianische Form rekonstruieren. Nach Carpo geht es darum, die versteckte Wahrheit aufzudecken. Diese Vorgehensweise situiert der Forscher im reformatorischen Milieu von Lyon, wo die Protestanten ihre religiöse Zugehörigkeit verstecken mussten. CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 80 und bes. Kapitel 4–6.

<sup>1222</sup> SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*, 1551, [Fol. 3v].

<sup>1223</sup> Vgl. weiter oben im Kapitel und VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 38–39 (I. 2, 2).

dieser Mühen diese Aufgabe auf sich nimmt, erläutert er in der Beschreibung zum 28. Portal.

*Sans la begerrie d'aucuns hommes on ne congnoitroit la modestie des autres. Et pource ie pouuois faire ceste porte Dorique pure, comme en effect se void, sans la briser avec ligatures, & avec les coings & gaster sa beauté. Mais pource que tousiours ha esté, est, & fera (comme ie croy) d'hommes fantastiques, & begerres, qui cherchent la nouuelleté, iay voulu expressement briser & gaster la forme de ceste porte Dorique. De laquelle tout prudent Architecte se pourra seruir laissant a part les aisles rustiques des costez des colonnes, & aussi oster les coings, qui brisent l'Architraue & le supercile. Et ainsi oster ces ligatures, qui ceignent les colonnes, ou la porte se trouuera Dorique pure, & d'œuure Delicate, ostant la Rustique: & mettre entre les triglyphes les testes de bœufz seiches, & les disques. Car chasque chose denote sacrifice.<sup>1224</sup>*

Im italienischen Text verwendet Serlio »bizzaria«, die notwendig sei, damit die Bescheidenheit oder auch Züchtigkeit der anderen erkennbar werde. Diese bizarren Portale haben nach seinen Erläuterungen den Zweck, das Ungewöhnliche und das Fantastische zu zeigen, da es immer Menschen gegeben habe, gebe und geben werde,<sup>1225</sup> die nach Neuheiten suchen würden. Hier nimmt Serlio seine Aussagen aus dem Vorwort auf, wo er seine freiheitlichen Portale damit rechtfertigt, dass die Auftraggeber Neues wünschen würden. Dies ist auch ein Hinweis darauf, dass diese neuen freiheitlichen Portale dem Zeitgeschmack entsprachen. Ein weiterer Aspekt ist in diesem Begleittext von Bedeutung, nämlich die Gegenüberstellung von den bizarren und den regulären Portalen. Serlio nennt zwar die 20 delikatsten Portale (Abb. 184) nicht explizit, aber nach der Beschreibung zum ersten Portal dieser zweiten Gruppe (vgl. Zitat oben) wird offensichtlich, dass hier zwei Pole einander entgegengesetzt sind. Auf der einen Seite sind die Rustika-Portale, welche fantastisch und neuartig sind, und auf der anderen Seite sind die delikatsten Portale, die nach den Richtlinien von Vitruv entworfen sind. Die 50 Portale reihen sich folglich auf einer Achse von der Bizarrierie bis zur Sittsamkeit aneinander. Dazwischen loten die Portale die ganze Brandbreite der *licentia* aus, denn auch in der zweiten Gruppe zeigt Serlio Portale, die er der *licentia* zuordnet, zum Beispiel das achtzehnte delikate Portal. Der eine Pol ist ohne den Gegenpol nicht erkennbar, so erläutert Serlio das Konzept dieser Sammlung von Portalen. Desgleichen hat Payne dargelegt, dass es auch für die *mescolanza* immer zwei sich divergierende und entschlüsselbare Bilder braucht, um die Identität der jeweiligen Stile zu bewahren.<sup>1226</sup> Berücksichtigt man weiter, dass nach Serlio erstens die überflüssigen Ornamente entfernt, zweitens die unfertigen Architekturteile vervollständigt und drittens die Säulenordnungen auf einen Stil reduziert werden können, wird zugleich deutlich, dass keines der 50 Portale den

<sup>1224</sup> SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*, 1551, [Fol. 5r].

<sup>1225</sup> Die Formulierung »ha esté, est, & fera« erinnert an die von Vitruv, mit der er die groteske Wandmalerei beschreibt: VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, 1996, S. 332–335 (VII. 5, 4). Mit einer ähnlichen Formulierung beendet Tabourot sein Widmungsgedicht im *Œuvre de la diversité des termes*. Vgl. dazu Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

<sup>1226</sup> Payne hat diesen Effekt auch mit dem eines »Teasers« verglichen: PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 130.

Regeln Vitruvs vollständig widerspricht.<sup>1227</sup> Daraus lässt sich ableiten, dass Serlio die antiken und vitruvianischen Formen und Architekturelemente an die Zeit anpasst, was wiederum rückgängig gemacht werden kann. Die Lektüre der Begleittexte im *Libro extraordinario* belegt, dass Serlio den Leser/Betrachter immer wieder direkt zum Betrachten, Vergleichen, Rekonstruieren und Entfernen auffordert. Die gezeigten Portale werden so zum Gegenstand der Entschlüsselung, aber auch der Begutachtung und des Urteils. Hierfür braucht es, wie Serlio öfters schreibt, einen wissenden Architekten, der fähig ist, die beiden Pole zu erkennen und zu differenzieren. Dementsprechend können die bizarren Erfindungen als optische Kippbilder beschrieben werden, die von Serlio übereinandergelegt wurden, damit der Betrachter die Spielereien, den *furore Architetico/fureur Architectique* sieht und erkennt. Carpo hat das Ziel des Betrachters, auf das Entfernen der fehlerhaften und überflüssigen Ornamente beschränkt. Der Zweck sei, die richtigen Portale, das meint im Sinne von Vitruv, zu rekonstruieren.<sup>1228</sup> Auch Payne hebt die Freude und die Befriedigung hervor, die der Leser im Erkennen der regelkonformen Ornamente erfahre, wenn er die Transformation des Kunstwerkes wahrnehme.<sup>1229</sup> Beide Forscher betonten in ihren Deutungen die Voraussetzung der architektonischen Konvention, die der Leser/Betrachter kennen muss. In der Argumentation von Payne dient diese Konvention zugleich auch als Grenze für den Künstler. Denn wären diese Konventionen nicht mehr erkennbar, hätte der Künstler die Grenze des Erlaubten überschritten, weil der künstlerische Prozess nicht mehr wahrnehmbar wäre.<sup>1230</sup>

Bei diesen Überlegungen ist jedoch ein Gesichtspunkt in den Hintergrund gerückt, nämlich dass das Zeigen dieser Bizarrerien – dieser Portale, die zur *licentia* gehören – nicht nur den Zweck hat, als Kippbild die Konvention oder die richtigen Formen zu verbergen, sondern auch die Erfindungsleistung von Serlio erst wahrnehmbar zu machen. Die Portale sind das Ergebnis seiner Erfindung, die materielle Manifestation seiner geistigen Tätigkeit. Um diese geistige Leistung seinen Auftraggebern und Mäzen zu verdeutlichen, kreiert er Portale, die aussergewöhnlich sind und die das Konventionelle überschreiten. Denn erst dadurch kann er sich von den fähigen und wissenden Handwerkern und Architekten abheben und diese an Erfindungsreichtum, an künstlerischem Können und geistigem Scharfsinn übertreffen. Geht man vom schriftlichen Werk Serlios aus, dann muss er tatsächlich etwas noch nie Dagewesenes erfinden, etwas Aussergewöhnliches, um sich auch von seinem eigenen Werk abheben zu können. Die *Regole generali* und das *Terzo libro* richten sich an Handwerker, Architekten und andere Künstler, die ohne Vorwissen antikische Architektur bauen möchten. Für sein Lehrbuch und die »Vereinfachung« von Vitruv wurde er auch von

<sup>1227</sup> Vgl. dazu: Ebd., S. 15–16 u. 121.

<sup>1228</sup> CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 80.

<sup>1229</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 130.

<sup>1230</sup> Ebd.

Zeitgenossen kritisiert.<sup>1231</sup> Wäre es ihm folglich überhaupt möglich gewesen, mit den vitruvianischen Formen und mit konventionellen Architekturelementen seinen *furore Architettico/fureur Architectique* zu zeigen? Er musste sich von den Entwürfen in den *Regole generali* und seinen weiteren Büchern abheben, um dadurch diese Art von Architektur zu übertrumpfen, so als ob er mit sich selbst in einen Wettstreit getreten wäre. Die Portale des *Libro extraordinario* liessen sich in diesem Sinne auch als Überbietungsgesten deuten, welche die antiken Ruinen des *Terzo libro* und auch die vitruvianischen Formen der *Regole generali* überträfen. Dies entspräche auch der Argumentationsweise der Erfindung von nationalen Säulen, wie oben dargelegt wurde. Vor diesem Hintergrund war es nur konsequent, dass Serlio für seine Portale ein Grenzgebiet zum Konventionellen wählte, um seine Erfindungsgabe auszuleben und zu zeigen. Diesen Ort der Erfindung hat Payne mit der *licentia* gleichgesetzt:

*For Serlio, then, license is a condition of deploying ornament; indeed, the two are so inextricably tied as to presuppose each other. Designating good, bad, and borderline cases, licenzia does not simply define a blind adherence to Vitruvius by condemning any departure from his canons, but circumscribes a field and marks its boundary. Inside this field at whose center lies the canon, license is permissible, even desirable, as novelty and invention; sometimes it stretches the permissible as far as it will go, to its limit; sometimes it goes beyond it, and fails. Unlike Alberti and Francesco, Serlio thus locates invention perilously on an edge: for him the copiousness of the architect's ingegno manifests itself in a struggle where convention and the alien consistently impinge upon each other in the process of recuperation and assimilation and create a treacherous terrain. It is the topography of this terrain that he sets out to chart; and it is its problematization that is his most lasting bequest to his readers.<sup>1232</sup>*

Payne fasst hier ihre Ergebnisse zur *inventio* und *licentia* bei Serlio zusammen und kommt zum Schluss, dass Serlio darauf abziele, die Grenzen des Möglichen und des Akzeptierbaren auszuloten, um dem Drang nach Neuem und dem Genie einen Ort der Verwirklichung zu geben. Dieser Ort der *inventio* ist nach Payne die *licentia*, die einen Bereich definiere, in dem die vitruvianischen Regeln gelockert seien, jedoch ohne diesen automatisch zu widersprechen. Die Modernisierung der vitruvianischen Säulenlehre ist also möglich und im Bereich der *licentia* auch wünschenswert. Es ist dieser Grenzbereich, den Serlio für seine eigenen Erfindungen nutzt. Dort entstehen neue Architekturen, die mit den antiken Formen spielerisch umgehen und diese verändern. Zusammenfassend können nach Payne bei Serlio zwei verschiedene Verwendungsweisen von *licentia* definiert werden.<sup>1233</sup> Erstens bezeichne sie eine künstlerische Methode des Architekten und zweitens könne damit eine Charakterisierung der Werke beschrieben werden.

<sup>1231</sup> Zum Beispiel von Guillaume PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, 1544, S. 137 und anderen mehr. Siehe: GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, 2011, S. 496. Vgl. auch: DESWARTE-ROSA, *Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio*, 2004, S. 313–314; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 120.

<sup>1232</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 121–122.

<sup>1233</sup> Ebd., S. 139.

Die hier dargelegten Aspekte der *inventio* im *Libro extraordinario* von Serlio verdeutlichen, dass Paynes Auffassung der *licentia* als Grenzbereich zwischen dem Konventionellen und dem Unangemessenen äusserst geeignet ist, um das Buch im Werk von Serlio zu verorten. Allerdings sind für die Frage nach der Erfindung noch weitere Überlegungen zu ergänzen und zu betonen. Aus der obigen Analyse ist zu schliessen, dass das *Libro extraordinario* noch weitere Lesarten zulässt als die des wissenden Architekten, der die Formen rekonstruiert, oder als die des unwissenden Architekten, der von der Erfindungskraft überwältigt wird. Von Carpo und auch von Payne wurde bisher nicht genügend berücksichtigt, dass Serlios Buch auch als ein Buch über die Erfindungsgabe gelesen und betrachtet werden kann. Wie aus den zuvor gemachten Überlegungen abgeleitet werden kann, zielt Serlio auf das Zeigen von *inventio* ab. Zunächst ist festzuhalten, dass der Erfindungsprozess der Portale, das heisst, wie Serlio bei der Gestaltung vorgegangen ist, nur in der rückwärtigen Perspektive zumindest teilweise erfassbar ist. Er erläutert nämlich nicht, nach welchen Gesichtspunkten er die Portale geschaffen hat oder warum er welche Veränderung vorgenommen hat, jedoch listet er die Änderungen minutiös auf. Vordergründig tut er dies, damit der Leser diese Veränderungen wieder rückgängig machen kann. Allerdings kann der Leser so auch rekonstruieren, welche Schritte Serlio beim Entwerfen der Portale gemacht hat. Das heisst, Serlio erläutert die Veränderungen und seine Vorgehensweise bei der Erfindung aus der rückwärtigen Perspektive. Dieses Vorgehen kann folgendermassen umgedeutet werden: Ausgangspunkt ist ein antiker Triumphbogen oder ein antikes Tor, das als Grundlage dient. Dieses Ursprungsobjekt ist nach den vitruvianischen Regeln gestaltet, das heisst in den entsprechenden Säulenordnungen mit den jeweiligen Säulen, Gebälken und Proportionen. Dieses Ursprungsportal wird danach verändert und angepasst. Zunächst mittels Mischung der Stile (*mescolanza*), darunter ist die Kombination verschiedener Säulenordnungen, aber auch die Mischung der Säulenordnungen mit der Rustika zu verstehen. Dementsprechend können auch die Proportionen der einzelnen Elemente (Gebälk, Säulen, Piedestal etc.) angepasst werden. Anschliessend können einzelne Architekturglieder verändert werden. Ein von Serlio oft verwendetes Mittel ist zum Beispiel das Brechen des Giebels oder des Architravs (Abb. 182). Aber auch die Kannelierung von Säulen oder das Verzieren mit Ranken wären weitere Möglichkeiten. In einem letzten Schritt sind die Portale mit Kartuschen, Konsolen, Schrifttafeln und Reliefs zu schmücken (Abb 185 und 186). Es sind solche zusätzlichen Platzhalter für Tropaia, Inschriften und anderes mehr, was den in den Beschreibungen oft genannten Überfluss ausmacht. Diese kurze synthetische Zusammenfassung der Schritte genügt, um zu zeigen, dass der von Serlio geschilderte Prozess der Rekonstruktion zugleich auch auf die Konstruktion schliessen lässt. Die Darstellung des umgekehrten Prozesses erlaubt es Serlio, seine Erfindungen zu präsentieren, das heisst, die fertigen Früchte dieses geistigen Erfindens zu zeigen und zugleich das Vorgehen zu verschleiern. Man könnte vielleicht sogar so weit gehen und sagen, dass Serlio hier das Vorgehen, das er in seinen *Regole generali* aufgedröselte und in kleine Schritte unterteilt hat, damit es für Handwerker ohne Antikenstudium imitierbar ist, hier wieder verbirgt. Die Folge ist,

dass der eigentliche Erfindungsprozess, die geistige *inventio*, gegenüber dem Entwerfen von antiker Architektur nach dem Baukastenprinzip<sup>1234</sup> im Verborgenen bleibt. Er ist nur von denen wahrzunehmen, die über die Gabe verfügen, den *furore Architetico/fureur Architectique* nutzen zu können. Folglich ist der Prozess, den Serlio in der Widmung beschreibt, nämlich das materielle Festhalten seiner geistigen Erfindungen, das eigentliche Thema des *Libro extraordinario*. Die Portale dokumentieren erstens die Fantasie und das Können Serlios. Aus dieser Sicht zeigt das *Libro extraordinario* nicht nur, was in den Randgebieten der *licentia* möglich ist, sondern es visualisiert auch die Erfindungskraft von Serlio selbst. Zweitens führen die Kupferstiche auch die Aneignung des antiken Formengutes vor. Serlio erläutert anhand der Beispiele, wie er die Portale modernisiert hat. Drittens wird der Erfindungsprozess durch ein vergleichendes Betrachten der Portale, durch die Entschlüsselung der Veränderungen und durch die Rekonstruktion der antiken Formen erfassbar und dadurch auch imitierbar.

Daraus ist zu schliessen, dass das *Libro extraordinario* die *inventio* von Architektur von einer neuen Seite reflektiert. Es ist kein Lehrbuch, das die einzelnen Architekturelemente und ihre Zusammensetzung sowie die Ornamente vermittelt. Allerdings erklärt Serlio auch den *inventio*-Prozess nicht. Die Portale zeigen die Ergebnisse dieses künstlerischen Vorgehens, der, wie Serlio im Vorwort schreibt, nicht erfassbar sei, da es sich um eine unbewusste Eingebung handle. Dennoch richten die Portale im *Libro extraordinario* als Materialisierung im Sinne einer Sichtbarmachung der geistigen *inventio* den Blick auf den *inventio*-Vorgang selbst, und zwar aus einer rückwärtsgerichteten Perspektive. Diese Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass das *Libro extraordinario* als künstlerisches Objekt, welches das Ergebnis eines Schaffensprozesses ist, und weniger als Lehrbuch oder Vorlagenwerk zu verstehen ist.

Auf der Grundlage der obigen Analyse ist eine zentrale Funktion des *Libro extraordinario* das Vorführen der Erfindungskraft. Diese muss vom Betrachter/Leser jedoch erst aufgedeckt und begriffen werden. Serlio spricht daher den Leser/Betrachter immer wieder an und motiviert ihn, die Portale zu vergleichen, darüber zu urteilen sowie die Formen und ihre Veränderungen zu bestimmen. Es geht folglich darum, die verschiedenen Vorgehensweisen der *inventio* zu erkennen. Dies wird auch von den Deutungen Paynes und Carpos bestätigt, die allerdings von einer anderen Fragestellung ausgehen. Darüber hinaus lassen die Beobachtungen zum Erfindungsprozess den Schluss zu, dass der Leser/Betrachter im Erkennen der Vorgehensweisen zugleich auch den Erfindungsprozess von Serlio nachvollzieht. Das heisst, der Leser/Betrachter eignet sich durch die aktive Betrachtung und Lektüre des Buches auch das Vorgehen der *inventio* an. Dies hat zur Folge, dass nicht

<sup>1234</sup> Die Forschung hat die Verwendung der *Regole generali* von Serlio als Katalog von Modellen und Beispielerarchitekturen mit unterschiedlichen Methoden und verschiedenen Begriffen untersucht. Die wichtigsten Positionen sind: CARPO, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, 2008, S. 60–61; CARPO, *The Making of the Typographical Architect*, 1998, S. 168–169; HART, »Paper Palaces« from *Alberti to Scamozzi*, 1998, S. 29; PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 30–31; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 35.



nur die gezeigten Portale im *Libro extraordinario* Modelle für Bauwerke, Kleinarchitekturen und vieles mehr sind, sondern der Erfindungsprozess selbst wird zum Handlungsmodell für den Leser/Betrachter, das er auch auf andere Architektur-elemente anwenden kann.

Zum Abschluss kann zusammengefasst werden, dass die *inventio* in den Architekturbüchern der Renaissance von verschiedenen Perspektiven aus verhandelt und gelehrt wird. Für die theoretische Bestimmung der Erfindung ist die Auseinandersetzung mit den antiken Ruinen, in denen andere Formen und Ornamente gefunden wurden, als jene, die Vitruv in den *De architectura libri decem* beschreibt, zentral. Der erste Schritt hin zur Erfindung von neuen Architekturelementen war, wie oben aufgezeigt wurde, die Aufnahme der nicht vitruvianischen antiken Ornamente, die Serlio unter der Komposita vereint hat. Dieser Akt der Erfindung hatte das Ziel, alle antiken Architekturelemente in die Stil-kategorien (Säulenordnungen) aufzunehmen und ein umfassendes Formen-repertoire für den Entwurf von Architektur *à l'antique* zur Verfügung zu stellen. Ebenfalls wurde dargelegt, dass mit der Komposita nicht nur die vitruvianischen Säulenarten erweitert wurden, sondern dass sich auch der Erfindungsprozess änderte. Neben der *imitatio* als Verfahren der Erfindung, wie dies bei Vitruv beschrieben ist, kommt ein weiteres Verfahren hinzu, das aus dem Mischen und Kombinieren von bereits bekannten Elementen besteht. Bei dieser Entwicklung waren die Ruinen für die Architektur-gelehrten der Renaissance ein wichtiges Argument, weil die antiken Artefakte die Sicht auf die vitruvianischen Regeln änderten. Die Fragmente und Überreste in Rom und anderen Orten führten den Architekten vor Augen, dass schon in der Antike die Formen angepasst, verändert und erweitert wurden. Die Architekten der Frühen Neuzeit hatten nun neben Vitruv eine weitere antike Autorität, nach der sie ihre Architektur *à l'antique* entwerfen konnten. Ferner konnte nachgezeichnet werden, dass die Integration von antiken Ruinen in die Architektur-theorie zu verschiedenen Interpretationen geführt und verschiedene Erfindungen ausgelöst hat.

Mit der Bestimmung der kompositen Ordnung als fünften Baustil von Serlio in seinen *Regole generali* und der damit verbundenen Auseinandersetzung mit den antiken Überresten, insbesondere im *Terzo libro*, wird der Prozess der Aneignung erstmals erfassbar. Wie die Untersuchung erläutert, führte diese Aneignung des Formengutes des Altertums zur Bestimmung von verschiedenen antiken Erfindungsprozessen, die wiederum eine Modernisierung der Säulenlehre möglich machten. Erstens wird mit der Komposita eine weitere antike Säulenordnung bestimmt, die, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, als Grundlage für die nationalen Säulenarten diente. Aus Sicht eines Architekten des 16. Jahrhunderts belegt die Komposita, dass die römischen Architekten die griechischen Bauformen erweitert und adaptiert haben. Dieses Vorgehen ahmen die Architekten der Neuzeit nach. Zweitens dokumentieren die antiken Ornamente der Komposita die Verfahren, nach welchen die Architekten des Altertums beim Erfinden vorgegangen sind. Diese stellten aus

den Ornamenten der griechischen Ordnungen neue Elemente zusammen. Dieses Vorgehen, heterogene Elemente zu einer Einheit (*comporre*) zusammenzufügen und Ornamente aus verschiedenen Säulenordnungen (*mescolare*) zusammenzustellen, ist imitierbar. Die Erfindung von Architekturelementen mittels der *imitatio*, wie dies bei Vitruv beschrieben wird, wird durch das Zusammenstellen und Kombinieren ergänzt. Drittens war eine weitere Erkenntnis über die antiken Ruinen für die *inventio*-Theorie prägend. Die kritische Betrachtung der Ruinen ergab, dass nicht alle antiken Bauten den Regeln Vitruvs folgten. Die Reste zeigen Abweichungen, Anpassungen und Variationen. Dieser freiheitliche Umgang mit den vitruvianischen Richtlinien bezeichnete Serlio mit *licentia*. Für die Architekten der Renaissance war diese Erkenntnis, dass bereits in der Antike von den Regeln Vitruvs abgewichen und variiert wurde, von wesentlicher Bedeutung. Dies war die Rechtfertigung, die Formen an den zeitgenössischen Geschmack anzupassen und die Säulenlehre zu modernisieren. Damit war eine moderne Anwendung der Säulenlehre möglich. Daraus kann geschlossen werden, dass die *licentia* zum wichtigsten Modell für die *inventio* wird.

Die Folge dieser Auseinandersetzung mit den antiken Artefakten und den Richtlinien Vitruvs war einerseits eine Aneignung der Formen, andererseits eine Aneignung der Erfindungsprozesse. Mit Aneignung ist weniger das Kopieren oder Variieren gemeint als vielmehr die eigenständige Uminterpretation des Formengutes und des Verfahrens. Die Imitation des antiken Erfindungsprozesses ermöglichte es, neue Formen zu erfinden oder die antiken Formen stark abzuändern.

Ein markantes Beispiel für die Erfindungsleistung im Rahmen des antikischen Bauens ist das *Libro extraordinario* von Serlio, das hier kurz vorgestellt wurde. Die Portale im Buch zeigen die geistige *inventio* materialisiert. Der Erfindungsprozess ist im Text nicht aufgeschlüsselt oder erläutert, dennoch ist er für einen Architekten rekonstruierbar. Denn Serlio stellt das Ergebnis der Erfindung dar und regt den Leser/Betrachter durch verschiedene Mittel der Einbeziehung an, den Erfindungsprozess nachzuvollziehen. Diese von *furore Architettico/fureur Architectique* angetriebene Erfindung, wie Serlio im Vorwort schreibt, basiert vordergründig auf einer künstlerischen Eingebung. Dies kann als Grund für die Verschleierung des Erfindungsprozesses gedeutet werden. Serlio kaschiert folglich die mechanischen Anpassungen und Zusammenstellungen der einzelnen Elemente, um auf diese Weise das Vorgehen esoterisch und exklusiv zu machen. Nur der wissende, begabte Architekt und Künstler hat die Fähigkeiten, das Vorgehen zu erfassen und es sich zu eigen zu machen.

Das *Libro extraordinario* ist folglich als Erfindungsbuch zu betrachten, das den Erfindungsprozess vermittelt, zeigt und vormacht. Ähnliche Strukturen wurden in der Analyse oben auch für das *Œuvre de la diversité des termes* festgestellt. Im nächsten Kapitel geht es darum, zu untersuchen, ob Sambin die hier beschriebenen Vorgehen adaptierte und/oder anwendete, und ob er den Prozess auf ähnliche Weise vermittelt und zeigt. Es zielt darauf ab, eine alternative Lesart und Funktion von Sambins Buch zu präsentieren.

### 3.2.2.4 Die *inventio* im *Œuvre de la diversité des termes*

Basierend auf der ausgeführten Analyse des *Œuvre de la diversité des termes* können verschiedene Erfindungen in Sambins Buch bestimmt werden: erstens der Entwurf von 18 Termenpaaren, zweitens die systematische Eingliederung von 15 Paaren in die serlianischen Säulenordnungen und drittens die Erweiterung mit drei weiteren Termenpaaren ausserhalb der Säulenordnungen. Diese Erfindungen, damit sind im Sinne der *inventio* sowohl die Ergebnisse als auch die Erfindungshandlung gemeint, gründen auf verschiedenen Prozessen und werden auf unterschiedliche Weise im Buch gezeigt, vermittelt und vollzogen.

Als erste *inventio* sind die 36 figürlichen Stützen zu nennen, die Sambin in seinem Buch präsentiert. In Kapitel 3.1.6 hat der Vergleich der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* mit Figurenstützen in der Grafik und den Architekturbüchern ergeben, dass sich Sambin für die Gestaltung nicht an diesen orientierte. Für den Erfindungsprozess bedeutet dies, dass keine figürliche Stütze angeführt werden kann, die Sambin als Vorbild gedient haben könnte, mit Ausnahme der Herkulesterme von Agostino Veneziano (Abb. 122) oder ihrer Nachfolge (Abb. 133; 136; 148 und 156), die für das vierte Paar (Abb. 12) die Vorlage war. Dies erstaunt insofern, als Barral verschiedene Vorbilder für einzelne Figuren oder Details der Terme nachweisen konnte,<sup>1235</sup> und noch mehr, wenn man bedenkt, dass die Figurenstützen in der Grafik oft kopiert und zitiert wurden. Die Ergebnisse aus der Betrachtung der Termen stärken die Position der Forschung, dass die Kunst am königlichen Schloss Fontainebleau (Abb. 191; 192 und 194) für Sambin prägend war. Neben der Übernahme von Ornamenten, Motiven und ikonografischen Themen ist insbesondere die Ausschmückung der *Chambre du Roi* mit den Figurenstützen als Inspiration zu nennen, die in einer Zeichnung von Francesco Primaticcio (Abb. 193) dokumentiert sind.<sup>1236</sup> Aus methodischer Sicht bedeutet dies, dass der Erfindungsvorgang der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* nur anhand der Äusserungen im Buch und anhand der Termen selbst diskutiert werden kann. Es geht folglich in erster Linie darum, wie Sambin den Prozess vermittelt, und weniger darum, auf welcher Grundlage er die Termen entworfen hat.

Sambin erwähnt weder die Karyatiden- und Persererzählung noch die Ursprungsgeschichten der Säulen oder der Säulenornamente von Vitruv. Demzufolge greift er auch nicht auf die vitruvianischen Verfahren zurück, die Termen mittels einer Erzählung oder mittels der *imitatio* herzuleiten. Es sind zwei andere Erklärungsmodelle, mit denen er die Erfindungshandlung beschreibt. Erstens nennt Sambin die antiken Reste als Vorbilder für die ersten fünfzehn Termenpaare. Er betont an mehreren Stellen in den Begleittexten, dass er die antiken Objekte gesehen und

<sup>1235</sup> BARRAL, *Hugues Sambin graveur*, 1989, S. 10–12. Gulczynski weist dieses Vorgehen des Zitierens und Kopierens für andere Werke Sambins nach: GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 184; GULCZYNSKI, *Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture*, 2001, S. 40.

<sup>1236</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.1.4.2 dieser Arbeit.

übertragen habe, beispielsweise: « Je l'ay obserué, & icy fidelement rapporté. »<sup>1237</sup> Die Untersuchung in Kapitel 3.1.3.2 und 3.1.5 hat aufgezeigt, dass kein antikes Artefakt als Vorlage angeführt werden kann. Die Herleitung von der Antike dient also vielmehr zur Legitimation und Rechtfertigung. Dennoch beschreibt Sambin in den Begleittexten das Verfahren der Erfindung mit den Tätigkeiten: beobachten, übertragen, entnehmen, abstammen etc. Er schildert folglich das Übertragen und Nachbilden der Antike, was eine Form der Aneignung von antiken Architekturformen ist, wie dies zum Beispiel auch De l'Orme als Ausgangspunkt für die Erfindung beschreibt, wie oben erläutert wurde.

Zweitens äussert sich Sambin zum Aufbau und zur Konstruktion der Termen in den Begleittexten zur Komposita und zu den letzten drei Paaren. Darin schreibt er, dass er die Termenpaare nach dem Modell der kompositen Ordnung erfunden habe. Die Betrachtung der Termen hat aufgezeigt, dass er verschiedene heterogene Motive zu einer neuen Einheit zusammenfasst und Elemente der vorangegangenen Paare wiederholt. Dieses Vorgehen definiert Pauwels als *mescolanza*, ohne jedoch eine genaue Analyse vorzunehmen.<sup>1238</sup> Ausgehend von den Beobachtungen oben zur *inventio* in der Architekturtheorie kann das Vorgehen Sambins nun genauer erfasst und differenziert werden. Sambin kopiert, wiederholt und zitiert einzelne Motive und Elemente, aber auch Kompositionsschemata und Anordnungsmuster der früheren Termen. Zugleich fügt er auch neue Ornamente, Gegenstände und anderes mehr hinzu, wie er im Begleittext zum zweiten Paar erläutert.<sup>1239</sup> Sambin kombiniert folglich das Mischen von Stilelementen mit dem Zusammenstellen von heterogenen, neuen Elementen zu einer harmonischen Figurenstütze. Beide Verfahren (*mescolare* und *comporre*) hat auch Serlio in seiner Bestimmung der Komposita verwendet. Für den Begriff der *mescolanza* ist zu ergänzen, dass gemäss Payne eine Stiländerung notwendig ist, das heisst, dass die einzelnen Ornamente einer Säulenordnung zugeordnet werden müssen.<sup>1240</sup> Dieser konkrete Referenzpunkt ist bei Sambin nur innerhalb des *Œuvre de la diversité des termes* selbst zu bestimmen, dies gilt für die Ornamente im Gebälk und erst recht für die Termenfiguren, weil für die Figurenstützen keine Zuordnung zu den Säulenordnungen existierte. Eine Stiländerung ist somit kaum bestimmbar. Hervorzuheben ist, dass Sambin nicht nur mischt und zusammenfügt, sondern auch neue Elemente aufnimmt, um die Termen zu variieren.

Die Diskussion der *inventio*-Theorien von Serlio und De l'Orme im vorangegangenen Kapitel belegen, dass die Komposita als Ausgangspunkt für moderne Erfindungen genutzt wurde. Auch Sambin nutzt das Modell der Komposita, um ausgehend von den Termen der Säulenordnungen – das heisst, den ersten fünfzehn Paaren – moderne Figurenstützen zu entwerfen. Er übernimmt demnach nicht nur das Modell für die Erfindung, sondern er imitiert auch das Vorgehen von De l'Orme, Serlio und

<sup>1237</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 12.

<sup>1238</sup> PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3.

<sup>1239</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 12.

<sup>1240</sup> PAYNE, *Creativity and bricolage in Architectural Literature of the Renaissance*, 1998, S. 33; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 142; Vgl. auch: PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 113–121.

anderen. Darüber hinaus stellt er sich, wie auch De l'Orme und Serlio, mit der *imitatio* der Handlung in die Tradition der antiken Architekten.

Die zweite Erfindungshandlung ist die Eingliederung der Termenpaare in die serlianischen Säulenordnungen. Im ersten Teil der Arbeit wurde aufgearbeitet, dass vor dem *Œuvre de la diversité des termes* die figürlichen Stützen nicht systematisch den Säulenordnungen zugeteilt und auch nicht innerhalb der Säulenlehre diskutiert wurden. Obwohl es im 16. Jahrhundert üblich war, Architekturelemente den Säulenordnungen nach zu gliedern, ist es doch erstaunlich, dass dieses System nicht konsequent auf die Figurenstützen übertragen wurde. Die Überlegungen im ersten Teil der Arbeit legen nahe, dass einerseits der Ort der Verhandlung bei Vitruv, nämlich nicht im Zusammenhang der Säulen, und andererseits die Figuren selbst, welche die Funktion des Tragens visuell nicht zeigen, hierfür ausschlaggebend waren. Weiter war für die systematische Erfassung hinderlich, dass neben der Darstellung der Karyatiden und Perser auch die symbolische Verbildlichung der Ursprungsgeschichten der Säulen und die Darstellung von Hermen als Säulenersatz hinzukamen. Diese verschmolzen im Bild miteinander, obwohl sie in den schriftlichen Äusserungen voneinander getrennt verhandelt wurden.

Sambin entwirft für jede serlianische Säulenordnung drei Paare und weist sie im Text den Ordnungen zu. Bei der Analyse der Kategorisierung hat sich herausgestellt, dass die Zuteilung der Termen zu einer Ordnung für einen Leser/Betrachter nur bedingt auf den Holzschnitten erkennbar ist. Die Ursache hierfür liegt vor allem im Weglassen der Kapitelle und der konventionellen Säulenornamente in den Gebälken. Die Säulenordnungen werden hauptsächlich durch die Steigerung der Termen gezeigt, die mittels einer Zunahme von Verzierungen, Gegenständen und Ornamenten umgesetzt ist. Parallel dazu wird auch der Aufbau der Figuren komplexer. Dies führt in den letzten Paaren zum Verdecken des tektonischen Gefüges, wodurch der logische Aufbau und das Tragen des Gebälks visuell nicht mehr gezeigt werden. Ausserdem äussert sich Sambin nicht zu den Kriterien, nach welchen er die Zuteilung der einzelnen Paare zu einer Ordnung vorgenommen hat. Das Vorgehen der Übertragung der Säulenordnungen und auch die semantischen Auswirkungen wurden oben in Kapitel 3.2.1 ausführlich gedeutet. Fazit ist, dass der einzige Ort, an dem Sambin über die Gestaltung der Termen im Zusammenhang der Säulenordnungen nachdenkt, bei den kompositen Termen und bei den letzten drei Termenpaaren ist. Hier erklärt er das Verfahren aber nicht dessen Umsetzung.

Vor dem Hintergrund der oben erläuterten Vergleichsbeispiele und der theoretischen Überlegungen zu den Säulenordnungen ist festzuhalten, dass Sambin die Struktur und Steigerung der Säulenordnungen überträgt, aber für die Verzierungen im Gebälk zeitgenössische Ornamente anwendet. Daraus folgt, dass er eine moderne Auffassung der Säulenordnungen vertritt. Dementsprechend haben die Säulenordnungen hauptsächlich die Funktion, die Termen mit der Architektur *à l'antique* zu verbinden, also einen Stil anzugeben. In diesem Sinne evozieren die Säulenordnungen unterstützt durch die Aussagen im Text die antike Herkunft der

Figurenstützen. Obwohl keine tatsächlichen antiken Artefakte dargestellt sind, möchte Sambin, wie in Kapitel 3.2.2.1 hergeleitet wurde, zumindest mögliche und glaubwürdige antikische figürliche Stützen zeigen. Die Variation von je drei Paaren pro Säulenordnung ist ebenfalls als Evokation der *varietas* von antiken Ruinen zu deuten und unterstützt die Konstruktion einer antiken Vergangenheit der Termen. Ein Ergebnis der Lektüre und Betrachtung des *Œuvre de la diversité des termes* ist, dass ein Gegensatz zwischen der Argumentation im Text und den dargestellten Termen besteht, der durch die Säulenordnungen unterstützt wird. Sambin rekonstruiert im Text eine antike Vergangenheit, auf die er sich auch im Text beruft, jedoch zeigt er moderne Erfindungen *à l'antique*. Es handelt sich also um eine Argumentation, welche die Antike als Voraussetzung für seine Termen vortäuschen soll. Unterstützt wird diese Täuschung dadurch, dass Sambin die Termenpaare der serlianischen Ordnungen nicht als seine eigenen Schöpfungen bezeichnet.

Weiter hat die Aufarbeitung der Bildtradition von figürlichen Stützen ergeben, dass die wenigen im 16. Jahrhundert bekannten antiken Figurenstützen (Abb. 68–70) kaum rezipiert wurden. Beispielsweise findet man keine Darstellung im Romführer von Antonio Labacco<sup>1241</sup> oder anderen Büchern über das Altertum. Daher ist davon auszugehen, dass Sambin die antiken Karyatiden wohl nicht kannte. Hingegen deutet Sambins Vorliebe für Satyrn und Faune darauf hin, dass er die sogenannten Della-Valle-Satyrn (Abb. 66) und ihre Funktion als Säulenersatz kannte. Vielleicht hat er die Abgüsse im Schloss Fontainebleau (Abb. 189) oder die Abbildung im *Premier tome de l'architecture* von De l'Orme (Abb. 109) gesehen. Ferner sind als Vorlage für antike Figurenstützen auch die Karyatiden- und Perser-Abbildungen in den Vitruv-Ausgaben mitzudenken. Diese zeigen zwar, wie in Kapitel 2.3 erörtert wurde, ebenfalls keine antiken Artefakte, aber die Tatsache, dass es sich um Figurenstützen von Vitruv handelt, würde genügen, um die antike Vergangenheit zu bestätigen. Jedoch greift Sambin keine der verschiedenen Illustrationen der Vitruv-Ausgaben auf. Diese Tatsache und dass er weder Vitruv noch die Karyatiden und Perser im Text erwähnt, lassen darauf schliessen, dass er den antiken Traktat nicht gelesen hat.

Abschliessend ist zu sagen, dass die Erfindung, die Termen den serlianischen Säulenordnungen zu unterstellen, hauptsächlich ein Verweis auf die antike Baukunst ist und die Authentizität und Legitimität der Termen als Element der Architektur *à l'antique* bekräftigt.

Und als dritte *inventio* ist die Ergänzung mit drei Paaren ausserhalb der serlianischen Säulenordnung anzuführen. Unter Berücksichtigung der Argumentation und Erfindungsmethoden von »nationalen« Säulen wurde oben herausgearbeitet, dass die drei letzten Termenpaare nicht als eigene Säulenordnung zu verstehen sind, sondern vielmehr Varianten der Figurenstützen der serlianischen Ordnungen zeigen.

In den Begleittexten erläutert Sambin, dass er die letzten drei Paare nach dem Modell der Komposita entworfen habe, wie oben bereits dargelegt wurde. Die Betrachtung

<sup>1241</sup> LABACCO, *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura*, 1557.

der Holzschnitte hat weiter ergeben, dass anhand dieser letzten Paare die Wiederholungen, Zitate und Rückgriffe für den Leser/Betrachter besonders deutlich nachvollziehbar sind. Für die Erfindungshandlung bedeutet dies, dass die Paare sechzehn bis achtzehn (Abb. 36–41) die Reihe der serlianischen Termpaare fortführen. Sie zeigen folglich weitere Varianten und sind daher nicht ausserhalb der Säulenordnungen zu denken. Für die Erfindung der eigenen Termpaare, wie Sambin im Text betont, wendet er demnach das Modell der Komposita an, wodurch er seine Schöpfungen innerhalb der *decorums*-Grenze, die durch die Säulenordnungen markiert wird, entwirft. Der Argumentation von Sambin folgend, ist die Erfindungshandlung als eine moderne Auslegung und Interpretation der Figurenstützen zu verstehen. Seine Termpaare stellen also eine moderne Adaptation des antiken Formengutes und der Säulenordnungen dar. Begreift man die *licentia* als einen Akt der Modernisierung, wie dies oben am Beispiel des *Libro extraordinario* oder der Säulen von Jean Bullant hergeleitet wurde, können nicht nur die drei letzten Paare als der *licentia* zugehörig beschrieben werden, sondern auch das Vorgehen von Sambin.

Vor dem Hintergrund dieser Erläuterungen ist noch einmal auf den Gegensatz zwischen der Argumentation im Text und den Holzschnitten im *Œuvre de la diversité des termes* zurückzukommen, der sich hauptsächlich durch die Struktur der Säulenordnungen manifestiert. Betrachtet man die Holzschnitte kontinuierlich, führen die letzten drei Paare die Reihe ohne Unterbruch weiter. Aus dieser Perspektive weisen alle 36 Termpaare unorthodoxe Formen sowie moderne Ornamente und Motive auf und sind somit das Ergebnis eines freiheitlichen Umgangs mit Ornamenten und mit den vitruvianischen Regeln. Dies verdeutlicht Sambin auch dadurch, dass er für jede serlianische Ordnung drei verschiedene Varianten präsentiert, welche die *licentia* für die ersten fünfzehn Paare visualisiert.

Hierzu ist zu ergänzen, dass Sambin weder »*mescolanza*« noch »*licentia*« in den Begleittexten verwendet. Hingegen beschreibt er die Mischung der Stilelemente (*mescolanza*) im Zusammenhang der Komposita, deren Erfindungsmodell er übernimmt. Und der freiheitliche, moderne Umgang (*licentia*) mit den Formen und dem Architektur-element reflektiert er in den Begleittexten zu den letzten drei Paaren. Versteht man unter *licentia* eine Abweichung von den Regeln Vitruvs, wie Serlio diesen Begriff zum Beispiel in seinem *Terzo libro* verwendet, wird der Begriff auf die Figurenstützen bezogen unbestimmt.<sup>1242</sup> Denn Vitruv äussert sich, wie in Kapitel 2.1 dargelegt wurde, nur kurz zu den Karyatiden und Persern und gibt zur Konstruktion der einzelnen Bestandteile ungenaue Angaben. Beispielsweise erwähnt er weder, ob ein Kapitell eingefügt werden soll, noch nennt er die Proportionen. Auch die Säulenlehre behebt diesen Mangel an verbindlichen Angaben nicht, wie der erste Teil der Untersuchung belegt. Um *licentia* im Zusammenhang der Figurenstützen als Regelbruch aufzufassen, fehlen folglich die Informationen.

<sup>1242</sup> Vgl. dazu die Diskussion in Kapitel 3.2.2.3 und CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 68; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 37.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Sambin auf bekannte Erfindungsverfahren der Architekturtheorie zurückgreift und seine Termen in erster Linie mit der vermeintlich antiken Herkunft und den Säulenordnungen legitimiert. Als Verfahren der Erfindung sind insbesondere das Mischen von Stilelementen und das Zusammenstellen von heterogenen Ornamenten oder Modulen zu nennen. Die Klassifizierung nach den Säulenordnungen als Strategie der Rechtfertigung von modernen Erfindungen ist ebenfalls ein beliebtes Vorgehen im 16. Jahrhundert. Aus diesen Beobachtungen ist zu schliessen, dass die Erfindungen im *Œuvre de la diversité des termes* mit zeitgenössischen *inventio*-Verfahren der Architekturtheorie verbunden werden können.

Das Ergebnis dieser drei Erfindungshandlungen ist das *Œuvre de la diversité des termes* mit 36 ganzseitigen figürlichen Stützen. Diese können mit den Worten Serlios als materialisierte *inventio* bezeichnet werden.<sup>1243</sup> Im Folgenden geht es darum, die Mittel der Vermittlung dieser Erfindungen zu besprechen. Diese sind insofern von Bedeutung, als sie auch den Betrachter/Leser lenken. Zu diesen Mitteln gehören die Seitengestaltung und Organisation der Termen, die Säulenordnungen, die *varietas* und die Einbeziehung des Lesers/Betrachters.

Die Analyse des Aufbaus und der Seitengestaltung des *Œuvre de la diversité des termes* in Kapitel 3.1.2 hat aufgezeigt, dass die Holzschnitte gegenüber dem Text in den Vordergrund rücken. Dies motiviert den Betrachter, erstens die linke mit der rechten Terme zu vergleichen, zweitens im Blättern die Veränderungen und Variationen der Motive von Terme zu Terme zu erkennen und drittens auf jeder Seite eine gesteigerte Form der vorangehenden Termen zu entdecken. Die Konzentration liegt in der visuellen Erfassung, die weder durch Zirkelangaben oder Masseinheiten noch durch weitere Bilder oder Text gestört wird.

Die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* sind als Einzelobjekt dargestellt und in eine rudimentäre Architektur aus lastendem Gebälk und Basis eingebunden, wodurch der Betrachter daran erinnert wird, dass die Figuren als Säulenersatz zu verstehen sind. Die Darstellungsweise verbindet, wie oben dargelegt wurde, die paarweise Anordnung der Termen von den Einblattgedrucken mit der Aneinanderreihung der Termen der Grafikfolgen. Zusätzlich verknüpfen sich die Paare durch die immer gleiche Seitengestaltung und durch das Wiederholen von Motiven und Gegenständen untereinander. Auf diese Weise werden dem Betrachter die Veränderungen, Anpassungen und Variationen vor Augen geführt. Im Erkennen der Bezüge verweben sich die Termen zu einer Präsentation von Möglichkeiten, wie sie angepasst werden und wie neue Zusammenhänge geschaffen werden können.

Ein wichtiges Mittel, die Erfindungen für den Betrachter/Leser zu strukturieren und einzuordnen, sind die Säulenordnungen, wie oben in Kapitel 3.2.1 dargelegt wurde. Diese haben hauptsächlich die Funktion, dem Leser/Betrachter den Rahmen, in welchem die Termen zu kontextualisieren sind, aufzuzeigen. Zunächst geben sie dem

<sup>1243</sup> SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*, 1551, [Fol. 2r].



Betrachter den Stil an, nämlich, dass die Termen der Architektur *à l'antique* angehören. Weiter dienen sie dem Leser auch als Qualitätsmerkmal für die Erfindungen Sambins und zugleich geben sie die Bewertungskategorien der Säulenlehre an. Die Säulenordnungen als Struktur unterstützen den Betrachter/Leser darüber hinaus beim Erfassen der stetigen Steigerung der Motive und des komplizierter werdenden Aufbaus. Sie begleiten nicht nur die Betrachtung, sondern die Säulenordnungen rechtfertigen auch die Steigerung der Termen.

Verbunden mit den Säulenordnungen ist auch das Mittel der Variation. Für jede Säulenordnung zeigt Sambin drei Termpaare, die sich in eine kontinuierliche Steigerung eingliedern. Oben wurde an den Beispielen von De l'Orme und Serlio dargelegt, dass das Aufzeigen von Varianten eine bekannte Methode der Aneignung von antiken Architekturformen ist. Die Darstellung von drei Paaren pro Ordnung unterstützt somit einerseits die antike Herkunft der Termpaare, andererseits dokumentieren sie die Aneignung der Figurenstützen. Sambin schreibt in den Begleittexten zu den serlianischen Termen mehrmals, dass er diese aus den antiken Ruinen übertragen oder nach der Antike gestaltet habe. Er erklärt zwar nicht, dass er die Ruinen gezeichnet und vermessen habe, wie dies zum Beispiel De l'Orme erläutert,<sup>1244</sup> aber dennoch wird deutlich, dass die Variation der Termpaare das Produkt seiner Aneignung sind. Überdies wurde oben unter anderem anhand der Portale des *Libro extraordinario* dargelegt, dass die Auseinandersetzung mit den antiken Ruinen und der Bezug zu den Artefakten einerseits für die Rechtfertigung von neuen Entwürfen von grosser Bedeutung waren und andererseits Ausgangspunkt für das Erfinden von zeitgenössischer Architektur und Bauformen waren. Die Variation dient folglich auch dazu, moderne Entwürfe mit antiken zu mischen, um beide Erfindungen als gleichwertige Architektur *à l'antique* zu präsentieren. Im *Ceuvre de la diversité des termes* vermischt Sambin keine antike mit zeitgenössischen Termen, aber er übernimmt die Disposition der *varietas*, um dem Betrachter die verschiedenen Möglichkeiten der Umsetzung und die Veränderungen vor Augen zu führen.

Und schliesslich spricht Sambin immer wieder den Betrachter/Leser in den Begleittexten an und fordert diesen auf, zu urteilen, zu bewerten und die Termpaare untereinander zu vergleichen. Auch diese Einbeziehung ist ein bewährtes Mittel, um den Leser/Betrachter zu lenken und eine bestimmte Rezeptionsweise zu erzielen. Am Beispiel von Serlio wurde hergeleitet, dass dieser die Anrede an den Architekten nutzt, um einerseits eine kritische Haltung hervorzurufen, andererseits um sich eine Freiheit in der Gestaltung zu schaffen. Er überlässt es dem Architekten, nicht nur zu bewerten und zu urteilen, sondern auch Änderungen vorzunehmen. Diese Art der Einbeziehung des Leser/Betrachters wurde in Kapitel 3.1.3 auch für das *Ceuvre de la diversité des termes* ermittelt. Es ist eine Methode, den Leser/Betrachter zum aktiven Betrachten der Termpaare zu motivieren. Im *Libro extraordinario* geht Serlio noch einen Schritt weiter: Der Betrachter wird durch die Aufforderungen zum Nachmachen des Erfindungsvorganges angespornt. Das Ergebnis ist, dass sich der Leser/Betrachter durch diese aktive Nachahmung auch gleichzeitig die Architekturformen sowie deren

<sup>1244</sup> DE L'ORME, *Le premier tome de l'architecture*, 1567, Fol. 165.

Anpassungen und Veränderungen aneignet. Dieses Verfahren übernimmt Sambin, denn auch er fordert zum einen den Leser/Betrachter auf, durch das Vergleichen der Termen herauszufinden, was hinzugekommen ist, und zum anderen die Termen zu bewerten.

Fazit ist, dass alle vorgestellten Mittel einander bedingen und aufeinander einwirken. Der Leser/Betrachter wird durch diese Mittel zum aktiven Anwender, der auf diese Weise die *inventio*-Methode von Sambin nachvollzieht, nämlich dass die Termen durch Wiederholen, Adaptieren, Zusammenfügen und Kombinieren von Motiven, Gegenständen, Ornamenten und Kompositionsmustern angetrieben und von einer Steigerung der Suche nach Neuem erfunden sind.

Diese Methoden der Vermittlung sind aus zwei Perspektiven zu deuten, einerseits aus der von Sambin und andererseits aus der des Lesers/Betrachters. Das heisst, die Strukturierung nach den Säulenordnungen ist für Sambin ein Mittel, sich einen Gegenstand zu eigen zu machen und ihn entsprechend anzupassen und zu präsentieren. Die Erarbeitung der verschiedenen Varianten ist das Ergebnis dieser Aneignung und der kreativen Veränderung. Für den Leser/Betrachter sind die Säulenordnungen Kennzeichen einer stilistischen Einordnung und zugleich die Bewertungskategorien. Sie stecken einen Bereich der Architektur *à l'antique* ab, in welchem er die Erfindungen Sambins verorten kann. Schlussendlich dienen diese Strukturen zusammen mit der Seitengestaltung dazu, den Prozess der Erfindung zu vermitteln und ihn nachahmbar zu machen.

Das Ergebnis ist, dass Sambin mit dem *Œuvre de la diversité des termes* nicht nur die wirkungsvolle Präsentation seiner Erfindungen bezweckt, sondern auch das Vorgehen der Erfindung für einen Betrachter/Leser aufzeigen und nachvollziehbar machen möchte. Folglich verhandelt Sambin die *inventio* der Termen in seinem Buch.

Dies wirft die Frage nach der Funktion des Buches auf, zur der sich vor allem Pauwels und Gulczynski von verschiedenen Perspektiven ausgehend geäußert haben. Einig sind sich beide Forscher, dass es sich beim *Œuvre de la diversité des termes* nicht um einen theoretischen Traktat handelt.<sup>1245</sup> Die durchgeführte Analyse bestätigt diese Einschätzung insofern, als Sambin weder im Text noch im Bild die Funktionen von Figurenstützen normativ darlegt und auch die Herkunft oder ihre Verwendungsweise nicht diskutiert. Dies heisst, Sambin zielte nicht auf eine theoretische Erfassung und Bestimmung der figürlichen Stützen ab. Weiter wurde in der Analyse dargelegt, dass das Buch auch kein Lehrbuch ist, in welchem die Konstruktionsweise und die Verwendungsweise der Figurenstützen didaktisch aufbereitet sind.<sup>1246</sup> Uneinheitlicher sind die Positionen in Bezug auf die praktische Umsetzung der Termen und auf die Beziehung zur Architektur, also die Frage nach der Funktion

<sup>1245</sup> GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 463; PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 167; PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, 2002, S. 96–97.

<sup>1246</sup> GULCZYNSKI, *Composition et décoration*, 1989, S. 54. Pauwels äussert sich nicht direkt zu einem didaktischen Konzept des *Œuvre de la diversité des termes*.

eines Vorlagen- oder Modellbuchs. Bevor die verschiedenen Positionen diskutiert werden, ist anzumerken, dass der Forschung zu Sambin bisher weder das Beispiel der Termen im *Raglan Castle* (Abb. 58) noch die Einzelscheiben aus dem Kloster in Wettingen (Abb. 60–62) bekannt waren. Auch die Verwendung der Termen für die Ausstattung des Festaktes in Pont-à-Mousson (Abb. 59) zur Kanonisation von Ignatius von Loyola (vgl. Kapitel 3.1.4.6) wurde bis heute in den Untersuchungen zu Sambin nicht berücksichtigt. Ausserdem sind auch die Termen aus dem Schloss *La Fontaine* bei Luxemburg (Abb. 56 und 57) nur von Gulczynski aufgeführt worden und Ansatzweise in seine Überlegungen eingeflossen. Dieser bezeichnet das *Œuvre de la diversité des termes* als « une série de modèles susceptible de se prêter à de libres variations de la part de l'utilisateur, praticien ou commanditaire, désireux d'y trouver une source d'inspiration ». <sup>1247</sup> Das heisst, dass Gulczynski dem Buch von Sambin eine praktische Verwendung beim Entwerfen von Architektur zumisst, zumindest für die Termenpaare im ersten Teil. <sup>1248</sup> Diese Position vertritt auch Thirion in Bezug auf die Verwendung der Termenpaare als Vorlage in Möbeln. <sup>1249</sup> Mit der Entdeckung der Kopien von Sambins Termen in Wales und Wettingen muss die Funktion des Buches als Vorlagenwerk neu bewertet werden. Sie zeigen, dass eine Übertragung der Termen Sambins vor allem in der gemalten Architektur und Kleinarchitektur zu suchen ist. Die nachfolgend diskutierten Positionen der Forschung sind daher unter dem Gesichtspunkt der Gattungsgrenzen kritisch zu betrachten, da sie sich auf die Beziehung der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* zur monumentalen Architektur konzentrieren. Unter anderem hält Giroux eine Anwendung der Termen in der gebauten Architektur nicht für möglich, weil ein Gebäude mit den Termen Sambins einstürzen würde. <sup>1250</sup> Dies stimmt, wenn man sich die Termen als frei stehende Figurenstützen vorstellt. Bedenkt man allerdings, dass auch die Säule in der Renaissance selten als frei stehende Stütze eingesetzt wurde, wären vorgeblendete Termen möglich, ohne dass ein Gebäude einstürzen würde. <sup>1251</sup> Pauwels geht in seiner Deutung des *Œuvre de la diversité des termes* noch weiter und bezeichnet das Buch als:

*livre[s] de caprices et de grotesques que publiée à l'époque Androuet du Cerceau conviennent au décoré intérieur ; on peut, comme Sambin à la chapelle du Saint-Esprit du palais de Justice à Dijon, s'en inspirer pour une clôture de menuiserie ; on peut décorer des lambris, des plafonds ou des meubles. Mais ces fantaisies n'ont rien à voir avec l'architecture.* <sup>1252</sup>

In diesem Zitat wird die problematische Grenze zwischen der Dekoration von Architektur, Kleinarchitektur oder gemalten Architektur und der monumentalen Architektur deutlich. Vor allem, wenn man die architektonisch korrekte

<sup>1247</sup> GULCZYNSKI, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, 1997, S. 341.

<sup>1248</sup> GULCZYNSKI, *Les Tabourot et l'architecture*, 1990, S. 59–61.

<sup>1249</sup> THIRION, *Les termes de Sambin mythe et réalité*, 1987, S. 156.

<sup>1250</sup> GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 389.

<sup>1251</sup> Siehe: GÜNTHER, *Die ersten Schritte in die Neuzeit*, 2003, S. 47; GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, 2010, S. 73–74.

<sup>1252</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008, S. 167. Diese Einschätzung ist in mehreren Veröffentlichungen von Pauwels, teilweise wortwörtlich zu finden, unter anderem: PAUWELS, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, 2013, S. 242–243.

Eingliederung der Termen in das gemalte Bauegefüge der Rahmenarchitektur in den Einzelscheiben von Wettingen mit bedenkt, wird offensichtlich, dass die Termen im *Œuvre de la diversité des termes* nicht nur als architektonische Elemente rezipiert wurden, sondern dass diese auch ihre Funktion als tragendes Element in einem architektonischen Gefüge zeigen. Diese klare Trennung zwischen den Gattungen von Pauwels wurde in Kapitel 3.2.1.2 bereits diskutiert und dort auf die Äusserungen von Jean Bullant zurückgeführt. Pauwels' sehr enger Begriff von Architektur hat auch Auswirkungen auf die Einordnung des *Œuvre de la diversité des termes*. Deutlich zeichnet sich dies in seinem Buch *L'Architecture et le livre en France à la Renaissance* ab.<sup>1253</sup> Sambins Buch diskutiert er gemeinsam mit den Kupferstichen von Bullant (Abb. 180) und dem *Nouveaux pourtraitz et figures de termes* (Abb. 172–178) von Boillot.<sup>1254</sup> Aufschlussreich ist der Titel des Kapitels: »Visions de papier«. Pauwels bekräftigt damit seine Einschätzung, dass Sambins Buch nicht von Architektur handelt und dass darin ornamentale Fantasien gezeigt werden. Die Folge ist, dass Pauwels das *Œuvre de la diversité des termes* nicht im Zusammenhang mit den Architekturbüchern verhandelt. Berücksichtigt man zusätzlich, dass Pauwels in seiner Abhandlung die Konfrontation der Texte mit der gebauten Architektur untersucht, wird die Kluft zwischen den Architekturbüchern und dem *Œuvre de la diversité des termes* von Sambin noch grösser. Methodisch hat dies die Auswirkung, dass Pauwels trotz seiner fundierten Kenntnisse über die Architekturbücher und Architekturtheorie in Frankreich des 16. Jahrhunderts keine Verbindungen zwischen Sambins Buch und den zeitgenössischen Veröffentlichungen herstellt. Diese Einschätzung hat zur Folge, dass Pauwels das *Œuvre de la diversité des termes* auch nicht unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von Architektur untersucht und dem Buch daher automatisch eine Aussenseiterrolle zuspricht. Dadurch wird leider eine andere Betrachtungsweise oder alternative Lesart des Buches verhindert. Auch in Pauwels früheren Abhandlung *Aux marges de la règle*<sup>1255</sup> über die Entwicklung der Komposita unter dem Gesichtspunkt der Beziehung zwischen Regel und Kreativität fügt er Sambins Buch lediglich als Beispiel für eine Adaptation der kompositen Säulenordnung und der Strukturierung eines Randphänomens nach den Säulenordnungen an. Allerdings versäumt er es, das *Œuvre de la diversité des termes* in seine weiteren, aufschlussreichen Überlegungen zu einer Umdeutung und Assimilation der *mescolanza* und *licentia* in der französischen Bautradition einzubeziehen, obwohl, wie oben ausgeführt wurde, beide Ideen im Buch umgesetzt sind. Ein Grund für diese Einschätzungen des *Œuvre de la diversité des termes* in der Forschung ist die fehlende Analyse der Organisations- und Bildstrukturen des Buches. Dieser Mangel ist mit der hier ausgeführten Untersuchung behoben. Dabei hat sich herausgestellt, dass eine Deutung der Funktion des Buches unter dem Aspekt des Zeigens der *inventio*

<sup>1253</sup> Ebd. Das Buch basiert auf den Untersuchungen, die im Zusammenhang der Erstellung der Datenbank über Architekturbücher der Universität Tours ausgeführt wurden: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/>. Pauwels hat gemeinsame mit Frédérique Lemerle die Datenbank in einer Publikation ausgewertet: LEMERLE und PAUWELS, *Architectures de papier*, 2013.

<sup>1254</sup> Zu Bullant siehe Kapitel 3.2.1.2 und zu Boillot Kapitel 3.1.5.

<sup>1255</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008.

lohnenswert ist. Diesen Gedanken weiterverfolgend wird anschliessend eine alternative Einordnung und Funktion des Buches vorgeschlagen.

Unter dem Gesichtspunkt des Zeigens der Erfindungskraft reiht sich das *Œuvre de la diversité des termes* in die Nachfolge des *Libro extraordinario* von Serlio ein. In der knappen Diskussion von Serlios Buch in Kapitel 3.2.2.3 wurden die Bild- und Organisationsstrukturen der *inventio* aufgezeigt. Die formalen Parallelen zum *Œuvre de la diversité des termes* sind so auffällig, dass man das Buch des Italieners als direkte Inspirationsquelle für Sambin betrachten möchte. Die Bild-Text-Gestaltung, die kurzen Begleittexte mit den Anreden an den Leser/Betrachter, die Präsenz der Bilder auf einer Seite und auch die Konzentration auf einen einzelnen Gegenstand machen die Nähe der beiden Bücher offensichtlich.

In beiden Büchern wird ein Architekturelement variiert, angepasst und den verschiedenen Stilen unterworfen. Dabei werden die Grenzen der Konventionen der antiken Bauweise und die Regeln bewusst ausgelotet und die Extreme gesucht. Serlio schreibt in den Begleittexten explizit, dass er sich von den Regeln Vitruvs löse und mit den Portalen in ein Grenzgebiet vorstosse, das sich an der Peripherie zum Schicklichen und zum Konventionellen befinde. Dieser freiheitliche Umgang verknüpft Serlio in der Widmung mit dem Entstehungsort, der sich am Rande der Zivilisation befinde, und meint damit das Schloss Fontainebleau. Damit ist eine weitere Gemeinsamkeit mit dem *Œuvre de la diversité des termes* aufgezeigt, denn wie die Betrachtung der Holzschnitte ergeben hat, sind die Figuren und Ornamente geprägt von der Ausstattung des königlichen Schlosses. Serlio nennt den Antrieb seines künstlerischen Schaffens *furore Architetico/fureur Architectique*, der ihn zu diesen aussergewöhnlichen Erfindungen stimuliert habe. Sambin beschreibt keinen solchen Zustand der künstlerischen Eingebung. Allerdings können die Steigerung der Fantastik der Termen und die Zunahme an Komplexität, die sich von Paar zu Paar immer weiter vorantreibt, durchaus mit einem *furor* erfasst werden.<sup>1256</sup>

Sambin, wie auch Serlio, zielt darauf ab, die geistige *inventio* zu fixieren und zu zeigen. Serlio formuliert diese Funktion des *Libro extraordinario* in der Widmung mit den *apparent desseign/apparente dissegno*. Sambin schreibt in der Widmung an Léonor Chabot, dass er mit dem Buch seine Arbeit, seine Hinterlassenschaft vorstellen möchte. Mit »mettre en lumière«<sup>1257</sup> schildert Sambin den Vorgang, der als Sichtbarmachen verstanden werden kann. Wenn auch nicht so deutlich wie bei Serlio, so ist auch bei Sambin die Motivation erkennbar, einen Teil seiner Arbeit sichtbar zu machen, was ansonsten unsichtbar bleiben würde, und für die Nachwelt zu erhalten. Dabei handelt es sich um aussergewöhnliche Erfindungen, die Sambin

<sup>1256</sup> Pauwels beschreibt die Erfindungsgabe der Termen mit »fureur créatrice« und stellt sie der Strukturierung nach den Säulenordnungen gegensätzlich entgegen: PAUWELS, *Sambin, Hugues*, 2004, § 3. Vergleiche dazu Guillaume, der die Kamine mit Termen von Du Cerceau als »fureur décorative« beschreibt: GUILLAUME, *Ornement et architecture*, 2010, S. 168. Zu den Kaminen vergleiche Kapitel 2.5.1 dieser Arbeit.

<sup>1257</sup> SAMBIN, *Œuvre de la diversité des termes*, 1572, S. 3.

im *Œuvre de la diversité des termes* fixiert. Auf diese Aussergewöhnlichkeit macht Tabourot im Widmungsgedicht aufmerksam: »Ont iamais esté faits & iamais on fera.«<sup>1258</sup> Diese Aussage ist auch auf die Neuartigkeit der Erfindungen zu beziehen und beinhaltet eine Überbietungsgeste, die im Zusammenhang der *inventio* der Säulen eine wichtige Rolle spielt, wie oben dargelegt wurde. Serlio verwendet eine ähnliche Formulierung in der Beschreibung zum 38. Portal des *Libro extraordinario*, wo er damit neugierige und bizarre Menschen beschreibt, die nach dem Neuen suchen.<sup>1259</sup> Es ist diese Suche nach Neuem, nach dem Übertreffen des Bekannten, welche die Erfindungskraft antreibt, wofür auch die Entwicklung der nationalen Säulen ein gutes Beispiel ist. Dabei handelt es sich um einen Erfindungsakt, der in der Auseinandersetzung mit dem Bekannten, das meint im Falle der Architektur die antiken Ruinen und die konventionellen Architekturformen, stattfand. Dieser kreative Prozess hat Pauwels in seinem Buch über die Beziehung der Regel zur *licentia* in Frankreich nachgezeichnet.<sup>1260</sup> Tauber hat die Mechanismen der Überbietungslogik der Kunst am Hof von Fontainebleau aufgezeigt und das Überbieten der Vorbilder als konstitutives Merkmal der manieristischen Kunst bestimmt.<sup>1261</sup>

An diese Überlegungen schliessen sich Gedanken über die Figurenstützen als Überbietung der Säulen an. Kann das *Œuvre de la diversité des termes* als Überbietung der Säulenbücher interpretiert werden? Zunächst ist festzuhalten, dass in den schriftlichen Äusserungen des 16. Jahrhunderts ein direkter Zusammenhang zwischen den Figurenstützen und den Säulen nicht allgemeingültig hergestellt wird, wie der erste Teil der Arbeit belegt. Insbesondere unter dem Aspekt der Anthropomorphisierung von Architektur, wie am Beispiel von Francesco Di Giorgio Martini (Abb. 96) und anderen ausgeführt wurde, wird die figürliche Stütze gerade nicht als eigenständiges Architekturelement begriffen. Ebenfalls nicht eindeutig ist die schriftliche Architekturtheorie in der Bestimmung der Figurenstützen als eigene, über den serlianischen Säulenordnungen stehende Ordnung, was man als eine Überbietung hätte deuten können.<sup>1262</sup> Sambin allerdings fasst auch seine »eigenen« Termen, die Paare sechzehn bis achtzehn (Abb. 36–41), nicht als eigene Ordnung auf, sondern unterstellt sie den serlianischen Säulenordnungen. Dagegen kann die Verlebendigung der Stütze als ein Übertreffen der abstrakten Säule gedeutet werden. Der Vergleich der Darstellungsweise der Termen im *Œuvre de la diversité des termes* mit der von Säulen hat ergeben, dass Sambin die Termen als Säulenersatz zeigt. Das hat zur Folge, dass ein Betrachter durchaus eine bildliche Analogie zur Säule herstellen kann. Bei dieser Analogie ist weniger wichtig, dass die figürliche Stütze die Herkunftsgeschichten der Säulen zum Ausdruck bringen kann, wie in Kapitel 2.5

<sup>1258</sup> Ebd., S. 5.

<sup>1259</sup> SERLIO, *Libro extraordinario de architecture*, 1551, [Fol. 5].

<sup>1260</sup> PAUWELS, *Aux marges de la règle*, 2008. Vgl. dazu: HART, »Paper Palaces« *from Alberti to Scamozzi*, 1998, S. 8

<sup>1261</sup> TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis*, 2009, S. 3. Vgl. dazu FROMMEL, *Aufbruch zu neuen Formen*, 2009; PFISTERER, *Die Erfindung des Nullpunktes*; TÖNNESMANN, *Das Neue im Alten*, 2004. Zum Begriff Manierismus auch siehe: VAN AKKER, *Looking for Lines*, 2010 [mit weiterführender Literatur].

<sup>1262</sup> Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 2.5.2.2.

ausgeführt wurde, als vielmehr, dass die Architektur dadurch verlebendigt wird.<sup>1263</sup> Bei den Termen von Sambin wird die Verlebendigung durch die kontinuierliche Steigerung selbst zum Thema. Die Termen werden zunehmend menschlicher und agieren als Menschen. Damit überbieten sie die Säulen, was allgemein für die figürlichen Stützen gilt, weil sie die eigentliche Aufgabe, nämlich eine Last zu tragen, nicht zeigen.<sup>1264</sup> Sambin treibt diese Überbietung jedoch noch weiter: Mit dem Fortschreiten der Paare vermischt sich das Anthropomorphe mit der Flora und der Fauna und schlussendlich mit dem ornamentalen Überfluss. Das heisst, die neuen Paare übertreffen die vorangehenden Paare.

Eine weitere Parallele zum *Libro extraordinario* kann hergestellt werden. Sowohl Serlio als auch Sambin beschäftigen sich mit einem Gegenstand, der im Grenzbereich zum Konventionellen liegt. Die Forschungen zum Buch von Serlio belegen, dass die Erfindungen die Dynamik zwischen Regelkonformität und Regelbruch visualisieren.<sup>1265</sup> Serlio lotet folglich im Erfinden alle möglichen Höhen und Tiefen der *licentia* aus. Auch das *Œuvre de la diversité des termes* kann unter diesem Aspekt betrachtet werden. Zunächst kann die Entscheidung Sambins, sich nicht um das konventionelle Architekturelement Säule zu kümmern, sondern sich der figürlichen Stütze zu widmen, die nicht in die Säulenlehre aufgenommen wurde, als freiheitliches Vorgehen gedeutet werden. Dementsprechend können die figürlichen Stützen selbst schon als *licentia*-Form verstanden werden. Des Weiteren sind die Säulenordnungen, nach denen Sambin die Termen strukturiert, modern umgedeutet worden. Demzufolge ist nicht nur die Zuteilung der Termen zu den Säulenordnungen als *licentia*-Vorgehen zu begreifen, sondern auch die Verwendung von modernen Säulenornamenten zeugt von einem freiheitlichen Umgang mit den Konventionen, wie oben bereits dargelegt wurde. Daraus folgt, dass *licentia* sowohl die Architekturformen als auch das Vorgehen beschreibt. Diese *licentia* potenziert Sambin zusätzlich, indem er die Termen fantastisch gestaltet, sodass ihre Aufgabe, zu tragen, visuell nicht mehr nachvollziehbar ist. Anschaulich wird dieser Aspekt durch den Vergleich der männlichen elften Terme (Abb. 26) mit ihrer Umsetzung in der Wappenscheibe des Standes Luzern im Kreuzgang von Wettingen (Abb. 60).<sup>1266</sup> In der Einzelscheibe hat der Glasmaler den tektonischen Aufbau der Figurenstütze verändert und dadurch die Funktion als Säulenersatz visuell dem Betrachter gezeigt.

Durch die Variation der Termen zeigt Sambin im *Œuvre de la diversité des termes* die *licentia* immer wieder neu und lotet auf diese Weise ähnlich wie Serlio die Grenze dieses Erfindungsbereichs aus. Bei Serlio wird dieser Bereich nach Payne mit den

<sup>1263</sup> Vgl. RYKWERT, *The Dancing Column*, 1999, S. 138.

<sup>1264</sup> Vgl. dazu: PETCU, *Anthropomorphizing the Orders*, 2015, S. 344; JULIEN, *Termes, atlantes et caryatides*, 2013, S. 130–131; GARTENMEISTER, *Karyatiden*, 2011; SCHWEIZER, *Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität*, 2011, S. 1059; SCHWEIZER, *Exemplum servitutis?*, 2007, S. 123; PHILIPP, *ArchitekturSkulptur*, 2002, S. 20; PAYNE, *Von ornatus zu figura*, 2001, S. 236–237; PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 123–124.

<sup>1265</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 121; CARPO, *La maschera e il modello*, 1993, S. 66; FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, 2002, S. 363; PAUWELS, *La méthode de Serlio dans le Quarto Libro*, 1998, S. 42 Anm. 37.

<sup>1266</sup> Vgl. Kapitel 3.1.4.4.

Säulenordnungen und dem *decorum* abgesteckt.<sup>1267</sup> Sabin hingegen strapaziert die Grenze zu dem, was zur Architektur gehört. Er verlebendigt die Architektur und überschreitet dadurch auch die Grenze zur Skulptur und zum Ornamentalen.

Vor diesem Hintergrund ist ein letztes Mal auf die letzten drei Paare des *Œuvre de la diversité des termes* und ihre Trennung von den Paaren der serlianischen Ordnungen zurückzukommen. Ausgehend von der Auffassung der Säulenordnungen als Grenzen des *decorum* kann die Erweiterung mit den letzten drei Paaren als Übertretung des Angemessenen verstanden werden. Obwohl sie nach dem Modell der Komposita entworfen sind, sind die Paare keiner Ordnung mehr zuteilbar. Die Konsequenz ist, dass Sabin mit seinen vermeintlich eigenen Erfindungen die Grenze überschritten hat.

Diese Lesart der Überschreitung der angemessenen, das heißt auch der abstrakten Architektur durch die Vermenschlichung und Auflösung des tektonischen Gefüges stellt die Grenze ins Zentrum des Buches. Diese Interpretation würde die ursprüngliche Funktion der Hermen als Grenzsteine aufnehmen. Wie in Kapitel 2.2 dargelegt wurde, wurden Hermen als visuelle Markierungen verwendet und kennzeichneten einen Ort des Überganges. Vielleicht wurden auch aus diesem Grund figürliche Stützen gerne an Kaminen und Eingängen verwendet, wie zum Beispiel die Kamine im *Seconde livre d'architecture* von Du Cerceau (Abb. 151–153) belegen oder die *Porte Egyptienne* (Abb. 190) in Fontainebleau.

Zusammenfassend kann aus diesen Beobachtungen eine weitere Lesart und Funktion des *Œuvre de la diversité des termes* bestimmt werden. Sabin zeigt in materialisierter Form auf Papier seine geistige *inventio*. Diese stellt er nicht nur in bildlicher Form vor, sondern er lässt den aktiven Leser/Betrachter durch verschiedene Mittel den Prozess nachvollziehen. In diesem Nachvollziehen wird nicht nur das Vorgehen der Erfindung reflektiert und angeeignet, sondern gleichzeitig wird der Leser/Betrachter mitgenommen auf die kontinuierliche Steigerung, die zum Überschreiten der Grenze führt.

Diese Strukturen und Deutungen lassen eine weitere Funktion des *Œuvre de la diversité des termes* erkennen. Es ist auch ein Buch über die Aneignung von Architekturformen. Diese Aneignung wird durch das Erkennen des Erfindungsprozesses erst vollzogen. Unter Aneignung wird die kreative Adaptation und Assimilation verstanden, die es ermöglicht, den Umständen entsprechend Veränderungen vorzunehmen und Formen sinnvoll in einen neuen Zusammenhang zu integrieren. Indem Sabin an einem Beispiel vormacht, wie er sich ein Architekturelement zu eigen macht, leitet er den Leser/Betrachter auch zugleich an, es ihm gleichzutun. Diese Funktion des Buches ist ähnlich wie im *Libro extraordinario* nicht offensichtlich dargelegt, sondern sie wird erst durch ein aufmerksames Betrachten wirksam.

---

<sup>1267</sup> PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, 1999, S. 121–122.



Zum Schluss ist zu betonen, dass die hier vorgeschlagenen Lesarten und Funktionen des *Œuvre de la diversité des termes* ergänzend zu einer repräsentativen Funktion zu verstehen sind und andere Verwendungszwecke und Absichten in keinem Fall ausschliessen soll. Im Speziellen sind die ironischen Aspekte des *Œuvre de la diversité des termes* zu erwähnen, die auf eine weitere Lesart in anderen Kontexten hinweisen. Diese ironische Funktion widerspricht meines Erachtens jedoch nicht den hier vorgestellten Thesen, sondern erweitert die Möglichkeiten der Rezeption des Buches.

Weiter ist die Motivation Sambins, ein Buch zu gestalten, auch aus einer biografischen Perspektive zu sehen. Das *Œuvre de la diversité des termes* als materialisierte Form seiner *inventio* dokumentiert in erster Linie sein Können, sein Wissen und seine Fähigkeit, Architektur *à l'antique* zu entwerfen. Im Vorwort schreibt Sambin deutlich, dass es ihm darum gehe, seine Erfindungen zu zeigen, in der Hoffnung, weitere Aufträge von seinem Gönner Chabot zu erhalten. Ausserdem muss auch beachtet werden, dass Sambin sich im Buch zwar als *Architecteur en la ville de Dijon* nennt, aber dass er kein Baumeister war.<sup>1268</sup> Vor diesem Hintergrund ist das Buch sicherlich auch als Manifestation dieses Status zu sehen und kann als Strategie Sambins gedeutet werden, sich in die Tradition eines Serlios, De l'Ormes oder Bullants und anderen zu stellen.<sup>1269</sup> Sie alle haben durch Architekturbücher ihr Ansehen als Architekt gestärkt.

Ähnliches ist für die Perspektive des Lesers/Betrachters zu bedenken: Der oben beschriebene Prozess der Erfindung kann nicht nur von einem Architekten nachvollzogen werden, sondern auch von einem Handwerker, einem Gelehrten und von einem Bauherren und potenziellen Auftraggeber. Die Steigerung spornt den Leser/Betrachter an, die Unterschiede und die Veränderungen zu entdecken und die Form- und Motivspielereien wahrzunehmen. Dies bereitet Freude, wie es Sambin auch im Vorwort schreibt und beabsichtigt hat. Im besten Fall wird aus einer solchen Betrachtung ein Paar aus dem *Œuvre de la diversité des termes* zum Modell und umgesetzt, wie beispielsweise das Relief im *Raglan Castle* (Abb. 58) oder auch die Einzelscheiben im Kreuzgang des Klosters Wettingen (Abb. 60–63) belegen. Diese Beispiele zeigen, dass aus einem Buch für den Zeitvertreib eine Inspirationsquelle und schlussendlich ein Modellbuch werden kann.

Aus diesen Ergebnissen kann abgeleitet werden, dass auch ein Architekturbuch über visuelle Strategien und Sinnstrukturen verfügt, welche die Funktion als Lehr- oder Modellbuch mit weiteren Verwendungszwecken erweitern. Ausgehend von diesen sich im Betrachten und Lesen erzeugenden Strukturen wird offensichtlich, dass die Architektur im Bild, das heisst in einem zweidimensionalen Medium, über eigene deiktische Funktionen verfügt und nicht zwingend auf eine gebaute Architektur verweisen muss oder als Mittel im Bauprozess oder Entwurfsprozess dient.

<sup>1268</sup> Vgl. GIROUX, *Les maçons dijonnais au 16<sup>e</sup> siècle*, 1989, S. 51.

<sup>1269</sup> GULCZYNSKI, *L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572*, 2004, S. 464; ERLANDE-BRANDENBURG, *Hugues Sambin, Créateur*, 2001, S. 18; GIROUX, *Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin*, 1982, S. 388.

### 3.3 Fazit und Ausblick

Ungeduldig zappelnd klettert ein Faun an der weiblichen Termenfigur hoch, um seinem Gefährten den Platz in den Armen der Terme streitig zu machen (Abb. 33). Die weibliche Terme blickt zum Faun hinunter und zieht ihn mit einem Arm zu sich hoch, während sie mit dem anderen Arm den Gefährten festhält. Sie neigt den Kopf und kümmert sich nicht darum, dass sie mit ihrem Kopf ein Gebälkstück trägt, vielmehr ist sie damit beschäftigt, die Rivalität zwischen den kleinen Faunen im Zaum zu halten. Über dieser Szenerie schwebt das Gebälk, das vom Kopf und einem Tuch visuell in der Balance gehalten wird. Die lebendige, handelnde figürliche Stütze hat kaum etwas Vergleichbares mit den bewegungslos dastehenden, streng frontal nach vorne ausgerichteten Körpern der Perser und Karyatiden, die im Stich von Marcantonio Raimondi einen doppelstöckigen Bau aufrechthalten (Abb. 120). Die Verlebendigung von Architektur hat im *Œuvre de la diversité des termes* einen Höhepunkt erreicht, der in dieser Art nicht wiederholt wurde.

Diese Arbeit hat die Bildtraditionen von Figurenstützen und die unterschiedlichen ikonografischen Ursprünge für die Bilder aufgearbeitet sowie die Termen von Sambin vor dem Hintergrund dieser Tradition analysiert. Dabei hat sich herausgestellt, dass sich die ursprüngliche Bedeutung der Karyatiden und Perser in den Bildern mit menschlichen und halb-menschlichen Figuren unterschiedlicher Ikonografie verbindet und sich die Traditionen zu figürlichen Stützen vereinen, die mit neuen Inhalten aufgeladen werden können. Unabhängig von ihrer ursprünglichen Bedeutung machen Figurenstützen ihre Funktion als Säulenersatz in einem architektonischen Bauverband sichtbar und zeigen Eigenschaften des Architekturelementes auf, die in der schriftlichen Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts nicht erfasst werden. Unter anderem wurde in der Arbeit der visuelle Kontrast, der durch die Figur erzeugt wird, als konstitutiv für die figürliche Stütze bestimmt. Der anthropomorphe Teil der Stütze zeigt ihre Aufgabe, die lastenden Teile über ihr zu tragen, nicht, wodurch die Figurenstütze als Fremdkörper in der abstrakten Architektur wahrgenommen wird. Dieser Kontrast ist eine Erklärung dafür, dass die figürlichen Stützen in der Architekturtheorie keine vertiefte Aufnahme gefunden haben. Unter anderem konnte dargelegt werden, dass die Figurenstütze auch im Zusammenhang der anthropomorphen Säule in den architekturtheoretischen Schriften der Frühen Neuzeit nicht diskutiert wird. Eine weitere Erklärung für das Weglassen der figürlichen Stützen in der Architekturtheorie steht am Anfang der aufkommenden Beschäftigung mit der antiken Architektur, nämlich dass Vitruv die Karyatiden und Perser nicht im Zusammenhang seiner Säulenlehre behandelt. Die Folge ist, dass die Figurenstütze nicht in die Säulenbücher der Frühen Neuzeit aufgenommen wurde.

Die Auswertung der Architekturbücher hat ergeben, dass eine Diskrepanz zwischen der schriftlichen Erfassung der Figurenstütze als Architekturelement und den Bildern von figürlichen Stützen besteht. Diese ist noch grösser, wenn neben den Darstellungen in Büchern und der Grafik auch Wandmalereien, Möbel,

Wanddekorationen aus Holz, Grabmäler und weitere künstlerische Objekte im weitesten Sinne miteinbezogen werden. Die hier verfolgte Fragestellung hatte nicht zum Ziel, diese Lücke aufzuarbeiten. Gleichwohl wurde an ausgewählten Beispielen skizziert, dass die Überwindung von Medien-, Material- und Dimensionsgrenzen zu einem erweiterten Verständnis über die Auffassung von Architektur und über die Funktion von einzelnen Architekturelementen in Bildstrukturen führt. Die Frage nach den Dimensionen und Materialien für die Architektur hat kürzlich, angeregt durch die mittelalterliche Kunstgeschichtsforschung zur Klein- und Mikroarchitektur,<sup>1270</sup> Alina Payne für die Architekturgeschichte der Frühen Neuzeit aufgeworfen.<sup>1271</sup> Die Brisanz dieses Ansatzes war in der Arbeit auch in der Diskussion über die Deutungen der älteren Forschungen über das *Œuvre de la diversité des termes* zu beobachten. In der vorliegenden Arbeit wurde daher für einen erweiterten Architekturbegriff plädiert. Es ist zu hoffen, dass sich die architekturhistorische Forschung vermehrt der Architektur in anderen Medien widmet, um neue Perspektiven aufzudecken.<sup>1272</sup> Die vorliegende Arbeit hat einen ersten Ansatz skizziert, indem die Architektur in den Büchern nicht nur als Vermittlung von Lehrinhalten oder als Modell für den Entwurf, sondern als Ergebnis einer künstlerischen Erfindung verstanden wird.

Fazit ist, dass die theoretische Erfassung der Figurenstütze in der Frühen Neuzeit trotz Zunahme von gedruckten Architekturbüchern nicht erfolgte. Auch Sambin behebt diesen Mangel an theoretischer Deutlichkeit mit seinem *Œuvre de la diversité des termes* nicht. Das 1572 veröffentlichte Buch ist das erste gebundene Architekturbuch, das sich der figürlichen Stütze widmet und sie in verschiedenen Variationen zeigt sowie mit knappen Worten begleitet.

Die Analyse des Textes und der Holzschnitte hat ergeben, dass Sambin weder die Karyatiden und Perser von Vitruv erwähnt, noch dass er sich im Speziellen zu den Figurenstützen äussert. Auch die Termen rezipieren, mit Ausnahme des vierten Paares (Abb. 12 und 13), keine Vorbilder aus der Grafik oder aus Architekturbüchern. Die Untersuchung der Struktur des *Œuvre de la diversité des termes* und der Darstellungsweise der Termen haben aufgezeigt, dass Sambin verschiedene Traditionen der Architekturpublizistik vereint. Er zeigt jeweils ein Paar auf einer Seite und unterbricht die Reihe mit kurzen Texten. Folglich kombiniert er die vergleichende Präsentation der Grafikfolgen mit der ganzseitigen Darstellung der Architekturbücher, in denen die Figurenstützen in ein rudimentäres architektonisches Gefüge eingebunden sind.

In den 36 Termen zeigt Sambin alle Möglichkeiten auf, den Säulenschaft zu ersetzen. Dementsprechend entwirft er halbfigürliche oder ganzfigürliche menschliche

<sup>1270</sup> KRATZKE und ALBRECHT, *Mikroarchitektur im Mittelalter*, 2008.

<sup>1271</sup> PAYNE, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, 2009; PAYNE, *The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges between the Arts*, 2014; PAYNE, *From Ornament to Object*, 2012.

<sup>1272</sup> Vgl. dazu: SONNE, *Die Medien der Architektur*, 2008; FRASCARI u. a., *From Models to Drawings*, 2007; MELTERS und WAGNER, *Die Quadratur des Raumes*, 2017; BEYER u. a., *Das Auge der Architektur*, 2011. Zum Architekturmodell vgl. EVERS, *Architekturmodelle der Renaissance*, 1995; LEPIK, *Das Architekturmodell in Italien*, 1994; REUTHER und BERCKENHAGEN, *Deutsche Architekturmodelle*, 1994.

Termen, aber auch Fabelwesen und tierisch-menschliche Metamorphosen finden als Säulenersatz Platz. In den Holzschnitten nimmt Sambin also sowohl die Bildtraditionen der Karyatiden und Perser als auch der Termen auf. Mit der Darstellungsweise der eingeklemmten Figur zwischen Gebälk und Basis wird auch die Assoziation an die Verbildlichung der Ursprungslegenden der Säulen geweckt. Das Ergebnis ist eine grösstmögliche Variation der Zusammenstellung von einzelnen Bestandteilen. Die 36 Termen zeigen alle denkbaren Mischungen und Verwandlungen auf und steigern sich, bis die Konstruktion unter den Metamorphosen der Figur mit Gegenständen, Tieren und Ornamenten nicht mehr erkennbar ist.

Das Beschreiben und Bestimmen der Sinnstrukturen des *Œuvre de la diversité des termes* hat aufgezeigt, dass Sambin die architekturtheoretische Unbestimmtheit der Figurenstütze nutzt, um seine künstlerischen Fähigkeiten und sein Wissen über Architektur zu demonstrieren. Dies sind insbesondere die Übertragung der Säulenordnungen auf einen neuen Gegenstand und die Verwendung von Ornamenten der neuen Bauweise: der Architektur *à l'antique*. Die Lektüre der Begleittexte und die Betrachtung der Termen legen dar, dass Sambin vor allem Konzepte der *inventio* aus der Architekturtheorie aufnimmt und umsetzt. Beispielsweise entwirft er die letzten sechs Paare nach dem Modell der Komposita und erweitert die Termen der serlianischen Ordnungen mit sechs modernen Versionen. Anhand dieser drei letzten, modernen Paare thematisiert er auch das Problem einer zeitgenössischen Umsetzung und Interpretation der antiken Architekturformen. Diese letzten Termen setzt er von den fünfzehn vorangehenden Paaren ab und gibt sie als seine eigenen Schöpfungen aus. Obwohl Sambin in den Begleittexten keine schriftlichen Quellen nennt und nur durch einzelne Begriffe auf die Architekturtheorie verweist, konnte nachgewiesen werden, dass er aktuelle Themen der Architekturtheorie kannte. Ausgehend von der Adaptation der Säulenordnungen auf die Figurenstützen und der Analyse des Vorgehens konnte dargelegt werden, dass Sambin im Buch das Problem der Regelmäßigkeit gegenüber der künstlerischen Freiheit aufgreift und zum Inhalt macht. Die Aussagen in den Begleittexten lassen den Schluss zu, dass sich Sambin bewusst war, dass er mit den letzten Termen die Grenze des *decorum* überschritten hat. Diesen Aspekt aufnehmend wurden die Bildstrukturen der Steigerung als Vorgehensweise der *inventio* begriffen und in Anlehnung an das *Libro extraordinario* von Serlio wurde die Fantastik und Überfülle des Ornaments als Manifestation der Erfindungskraft, des *fureur architectique* gedeutet.

Das *Œuvre de la diversité des termes* als Demonstration der Erfindungskraft Sambins entfaltet seine Bedeutung vollständig, wenn die Lebenssituation mitberücksichtigt wird. Die raren Quellen zu seinem Leben lassen nur wenige sichere Aussagen über seine Aufträge und noch weniger über seine Rolle bei diesen Arbeiten zu. Dennoch belegen sie, dass Sambin in verschiedenen Bereichen tätig war und aus heutiger Sicht auch verschiedene Berufe ausübte: Organisator von Herrschereinzügen,

künstlerischer Leiter dieser Einzüge, Werkstattleiter, Möbelschreiner, Gutachter und anderes mehr. Die neueren Forschungen von Chédeau interpretieren die archivalischen Aussagen und Hinweise in einem grösseren Zusammenhang und versuchen erstmals, die Funktion Sambins zu bestimmen.<sup>1273</sup> Diese Ergebnisse lassen hoffen, dass weitere Untersuchungen folgen, die auch das *Œuvre de la diversité des termes* in die Überlegungen einbeziehen. 2013 ist im französischen Kunsthandel eine Visierung von Sambin aufgetaucht, die vom Albert und Victoria Museum angekauft wurde (Abb. 42). Solche wichtigen neuen Dokumente ergänzen die Erkenntnisse von Sambin und zeigen auf, dass die Forschungen zu diesem Möbelschreiner, Architekt und »Créateur« noch nicht abgeschlossen sind.

Diese Arbeit hat die Bild- und Organisationsstrukturen herausgearbeitet, die nicht nur verschiedene Sinnzusammenhänge und Bedeutungen generieren, sondern auch unterschiedliche Leseprozesse und Anwendungsszenarien des Buches offenlegen. Das methodische Vorgehen, das *Œuvre de la diversité des termes* als Architekturbuch zu begreifen und mit ähnlichen Werken zu vergleichen, war insofern fruchtbar, als dass alternative Funktionen des Buches und ergänzende Lese- und Betrachtervorgänge vorgeschlagen werden konnten. Überdies konnte dadurch die singuläre Stellung von Sambins Buch am Rande der Architekturbücher hinterfragt werden, was zu einer Neupositionierung geführt hat. Hauptsächlich durch die Entdeckung beziehungsweise Einbeziehung von Umsetzungen der Termen aus dem *Œuvre de la diversité des termes* in anderen Medien (Innendekoration, Festdekoration und Glasmalerei) wurden die Funktionen des Buches nicht auf bestimmte reduziert, sondern vielmehr vom jeweiligen Lese- beziehungsweise Betrachtungsvorgang des Nutzers abhängig gemacht. In diesem Sinne verfolgte die vorliegende Arbeit das Ziel, die Grenze zwischen den Forschungen zu Sambin und den architekturtheoretischen Forschungen zu öffnen. Zum Schluss bleibt die Zuversicht, dass die Ergebnisse mit neuen Erkenntnissen aus beiden Forschungsgebieten ergänzt werden.

---

<sup>1273</sup> CHÉDEAU, *Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2012; CHÉDEAU, « *L'art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre* », 2011; CHÉDEAU, *Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon*, 1999–2000; CHÉDEAU, *Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, 1999.

## 4 Anhang

### 4.1 Bibliografie

#### 4.1.1 Primärliteratur

ALBERTI, Leon Battista, *Della Pittura - Über die Malkunst*, eingeleitet, übersetzt und kommentiert, hg. v. Oskar BÄTSCHMANN und Sandra GIANFREDA, Darmstadt <sup>2</sup>2007.

ALBERTI, Leon Battista, *I dieci libri de l'architettura*. Nouamente de la latina ne la volgar lingua con molta diligenza tradotti, übers. v. Pietro LAURO, Venedig 1546, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-14275, zuletzt geprüft am: 13.04.2017.

ALBERTI, Leon Battista, *L'architecture et art de bien bastier*, übersetzt v. Jean MARTIN, Paris 1553, online unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 23.08.2010.

ALBERTI, Leon Battista, *L'architettura*, übers. v. Cosimo BARTOLI, Florenz 1550, DOI: 10.3931/e-rara-770.

ALBERTI, Leon Battista, *L'architettura*. De re aedificatoria, Testo latino e traduzione, hg. v. Giovanni ORLANDI, 2 Bde., Mailand 1966.

ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen v. Max THEUER, Darmstadt <sup>2</sup>2005.

ALCIAT, André, *Emblemes d'Alciat*. De nouveau translatez en françois, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes, übersetzt v. Barthelemy ANEAU, Lyon 1549, online unter: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30008591t>, zuletzt geprüft am: 21.08.2013.

ALCIATI, Andrea, *Emblemata cum commentariis*, New York 1976, [Reprint der Edition von 1621 Paduii, Apud P. P. Tozzium].

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Les plus excellents bastiments de France*, präsentiert und kommentiert v. David THOMSON und Catherine LUDET, Paris 1988, [Reprint].

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Les trois livres d'architecture*. Paris 1559, 1561 & 1582, Ridgewood 1965, [Reprint].

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Livre d'architecture*. Contenant les plans et des- saings de cinquante bastimens tous differens : pour instruire ceux qui desirent bastir, soient de petit, moyen, ou grand estat, Auec declaration des membres & commo- ditez, & nombre des toises, que contient chacun bastiment, dont l'eleuation des faces est figurée sur chacun plan, Paris 1559, online unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 23.06.2011.

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Livre d'architecture*. Auquel sont contenues diverses ordonnances de plants et élévations de bastiments pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudront bastir aux champs, mesmes en aucuns d'iceux sont desseignez les bassez courts... aussi les jardinages et vergiers, Paris 1582, online unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 23.06.2011.

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Permier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*. Auquel sont designez les plans de quinze bastiments, & de leur contenu, ensemble les elevations & singularitez d'un chascun, Paris 1576–1579, online unter: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1791>, zuletzt geprüft am: 13.04.2017.

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Petit traite des cinq ordres de colonnes*, Paris 1583, online unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 21.10.2015.

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Second Livre d'architecture*. Contenant plusieurs & diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis & pavillons [...], Paris 1561, online unter: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1793>, zuletzt geprüft am: 16.04.2017.

ATHENAIOS, *Das Gelehrtenmahl*. Buch IV–VI, eingeleitet, übersetzt und kommentiert v. Claus FRIEDRICH und Thomas NOTHERS, 2 Bde., Stuttgart 1998.

AVERLINO, Antonio gen. il Filarete, *Filarete's Treatise on Architecture*, übers. und hg. v. John Ronald SPENCER, 2 Bde., New Haven/London 1965.

AVERLINO, Antonio gen. il Filarete, *Trattato di architettura*, hg. v. Anna Maria FINOLI und Liliana GRASSI, Mailand 1972.

BAROZZI DA VIGNOLA, Giacomo, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, in: CATANEO, Pietro und Giacomo BAROZZI DA VIGNOLA, *Trattati*. Con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari, hg. v. Elena BASSI u. a., Milano 1985.

BAROZZI DA VIGNOLA, Giacomo, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, o. O. 1570, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10862998-6, zuletzt geprüft am: 23.03.2017.

BAYFUS, Lazarus, *Annotationes in legem II*. De captiuis & postliminio reuersis in, in quibus tractatur de re nauali, Basel 1537, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00023925-0, zuletzt geprüft am: 09.02.2011.

BLONDEL, Jacques-François, *Cours d'architecture*. Ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, 7 Bde., Paris 1771–1777, DOI: 10.3931/e-rara-366.

BLUM, Hans, *Ein kunstreych Buch von allerley antiquiteten*. So zum verstand der Fünff Seulen der Architectur gehörend, Zürich 1560, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002293-4, zuletzt geprüft am: 13.04.2017.

BLUM, Hans, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio*. Cum symmetrica earum distributione, Zürich 1550, DOI: 10.3931/e-rara-1664.

BLUM, Hans, *V Clumnae*. Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, wie die selben von eim yeden Werckmeister wol ergründet, recht zusammen gesetzt ... ; sampt anderen darzugehörigen hochnotwendigen Architecturstücken ..., Zürich 1596, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-36385, zuletzt geprüft am: 29.06.2011.

BLUM, Hans, *Von den fünff Säulen*. Grundtlicher Bericht unnd deren eigentliche Contrafeyung nach symmetrischer Ussteilung der Architectur, [...], Allen kunstrychen Buwherrn, Werckmeistern, Steinmetzen, Malern, Bildhouweren, Goldschmidn, Schreyneren, ouch allen die sich des circckels vn richtschyts gebruchend zu grossem nutz vnd vorteil dienstlich, Zürich 1550, DOI: 10.3931/e-rara-2089.

BOILLOT, Joseph, *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour user en l'architecture*, hg. v. Paulette CHONÉ und Georges VIARD, Langres 1995, [Faksimile Reprint der Ausgabe: Langres 1592].

BULLANT, Jean, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*. À scavoir Tuscane, Dorique, Ionique, Corinthe, & Composite & enrichi de plusieurs autres, à l'exemple de l'antique, veu, recorrecté & augmenté [...], Paris 1568, [Paris 1564], online unter: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5455>, zuletzt geprüft am: 06.04.2017.

CARTARI, Vincenzo, *Le imagini de gli dei delli antichi*. Seconda novissima editione delle imagini de gli dei delli antichi di Vincenzo Cartari Reggiano, seconda novissima editione v. Lorenzo PIGNORIA, Padua 1626, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-41966, zuletzt geprüft am: 18.02.2017.

CESARIANO, Cesare, Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece. Traducti de latino in vulgare, affigurati, comentati, 1. Buch, in: GATTI PERER, Maria Luisa und Alessandro ROVETTA (Hrsg.), *Cesare Cesariano e il classicismo*. Di primo cinquecento tra Milano e Como, Mailand 1996, S. 244–591.

CESARIANO, Cesare, *Vitruvio De architectura*. Libri II–IV, i materiali, i templi, gli ordini, hg. v. Alessandro ROVETTA, Mailand 2002, [Transkription der Ausgabe von: De architectura volgarizzato, commentato e illustrado da Cesare Cesariano, Como 1521].

COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachie*. Ou Discours du songe de Poliphile, übersetzt v. Jean MARTIN, Paris 1546, online unter: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 24.04.2011.

COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, hg. v. Marco ARIANI und Mino GABRIELE, 2 Bde., Mailand 1998, [Reprint der Aldina Edition von 1499].

COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento, hg. v. Giovanni POZZI und Lucia A. CIAPPONI, 2 Bde., Padua 1964.

DE L'ORME, Philibert, *Le premier tome de l'architecture*, Paris 1567, DOI: 10.3931/e-rara-15161.

DE L'ORME, Philibert, *Traité d'architecture*. Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz (1561), Premier tome de l'architecture (1567), hg. v. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, Paris 1988, [Reprint der Editionen von 1561 und 1567].



DI GIORGIO MARTINI, Francesco, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hg. v. Carlo MALTESE, 2 Bde., Mailand 1967.

DIETTERLIN, Wendel, *Architectura*. Von Ausstheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen und aller darauss volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Bronnen und Epitaphien, wie dieselbige auss jedweder Art der fünff Seulen grundt auffzureissen, zuzurichten und ins Werck zubringen seyen [...], Nürnberg 1598, DOI: 10.3931/e-rara-8703.

DIETTERLIN, Wendel, *Architectura*, hg. v. Architekturmuseum Braunschweig, Braunschweig/Wiesbaden 1983, [Reprint der Ausgabe von 1598].

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*. Avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres; sçavoir, Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et De Lorme comparez entre eux : les trois ordres grecs, le dorique, l'ionique & le corinthien, font la première partie du traitté, et les deux latins, le toscan & le composite, en font la dernière, Paris 1650, DOI: 10.3931/e-rara-9303.

FULVIO, Andrea, *Antiquitates urbis*. Nuperrime aeditae, D. Ioannis Fulvii endecasyllabon ad lectorem, quisquis Romuleae vetusta terrae affectas loca nosse cum trophoeis arcus & statuas deumque templa, circos & fora, curias, theatra, thermas, balnea, porticus, columnas, fontes, naumachias, lacus, lacus cloacas, hoc explicat volumen, o. O. [1527?], online unter: <http://arachne.uni-koeln.de/books/Fulvio1527>, zuletzt geprüft am: 10.07.2013.

GIRALDI, Lilio Gregorio, *De deis gentium*, New York/London 1976.

HESIOD, *Theogony*. The Homeric Hymns and Homeric greek.-engl. Paralleltex-te, Perseus Digital Library Projekt, hg. v. Gregory R. CRANE, Cambridge/London 1914, online unter: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0020.tlg001>, zuletzt geprüft am: 21.04.2017.

LABACCO, Antonio, *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura*. Nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma [...], Rom 1557, online unter: <http://arachne.uni-koeln.de/books/Labacco1557>, zuletzt geprüft am: 21.10.2015.

LAFRÉRY, Antoine, *Specvlvm romanae magnificentiae*. Omnia fere avaecvq[ve] in vrbe monvmenta extant, partim ivxta antiqvam, partim ivxta hodiernam formam accvratiss[ime] delineata repraesentans, Romae 1593, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-222911, zuletzt geprüft am: 07.07.2014.

LE CLERC, Sébastien, *Traité d'architecture*. Avec des remarques et des observations très-utiles pour les jeunes gens, qui veulent s'appliquer à ce bel art, Paris 1714, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-21751, zuletzt geprüft am: 21.04.2017.

LEPAUTRE, Jean, *Nouveau livre de termes*, Paris [1700], online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11020841-1, zuletzt geprüft am: 17.09.2015.

LESSING, Gotthold Ephraim, Kleine anitquarische Fragmente, in: LESSING, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*. Neue rechtmässige Ausgabe, hg. v. Karl LACHMANN, 11. Bd., Berlin 1939.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Scritte sulle arti*, hg. v. R. P. CIARDI, 2 Bde., Florenz 1974.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, 7 Bde., Mailand 1585, online unter: <http://bibdig.museogalileo.it/Teca/Viewer?an=000000922112>, zuletzt geprüft am: 19.03.2017.

LUCIANUS, Samosatensis, Von der Tanzkunst – De saltatione, in: LUCIANUS, Samosatensis, *Sämtliche Werke*, 4. Bd., München/Leipzig 1911, S. 84–134.

MARTIN, Jean, *C'est l'ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entrée que [...] Henry deuxiesme de ce nom. a faicte en [...] Paris [...] le XVI [...] juing MDXLIX*, Paris 1549, online unter: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/13366>, zuletzt geprüft am: 29.04.2017.

MEYER, Daniel, *Architectura*. Oder Verzeichnuß allerhand Einfassungen an Thüren, Fenstern und Decken [et]c., Sehr nützlich und dienlich allen Mahlern, Bildhawern, Steinmetzen, Schreibern, und anderen Liebhabern dieser Kunst, Frankfurt am Main 1609, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10862724-5, zuletzt geprüft am: 13.04.2017.

OVIDIUS, Publius Naso, *Fasti*. Lateinisch-deutsch, auf der Grundlage der Ausg. v. Wolfgang Gerlach, neu übersetzt und hg. v. Niklas HOLZBERG, München 1995.

PALISSY, Bernard, *Architecture, et ordonnance de la grotte rustique*, La Rochelle 1563, online unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 29.07.2015.

PALLADIO, Andrea, *Die Vier Bücher zur Architektur*, übersetzt v. Andreas BEYER und Ulrich SCHÜTTE, Basel/Boston/Berlin <sup>2</sup>2006, [Übersetzung nach der Ausgabe Venedig 1570 I quattro libri dell'architettura].

PALLADIO, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*. Ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avertimenti, che sono piu necessarii nel fabricare [...], Venedig 1570, DOI: 10.3931/e-rara-363, 18.10.2015.

PALLADIO, Andrea, *L'antichità di Roma*. Raccolta brevemente da gli auttori antichi, et moderni, nouamente posta in luce (Rom 1554), hg. v. Margaret DALY DAVIS, o. O., online unter: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-8396, zuletzt geprüft am: 12.08.2014.

PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, Neu übersetzt, mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen v. Ernst MEYER, 2 Bde., Zürich/Stuttgart <sup>2</sup>1967.

PHILANDRIER, Guillaume, *In decem libros M. Vitruuui Pollionis de architectura annotationes*, Rom 1544, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-14256, zuletzt geprüft am: 21.10.2015.

PHILANDRIER, Guillaume, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*. Livres I à IV, eingeleitet, übersetzt und kommentiert v. Frédérique LEMERLE, Paris 2000, [Faksimileedition von 1552].

PLINIUS, Secundus Gaius, Die Steine, in: PLINIUS, Secundus Gaius, *Naturkunde – Naturalis historiae*, lat.-dt., hg. v. Roderich KÖNIG und Karl BAYER, 36. Bd., München/Zürich 1989.

PLINIUS, Secundus Gaius, *Naturkunde – Naturalis historiae*, lat.-dt., hg. v. Roderich KÖNIG und Karl BAYER, München/Zürich 1989.

POLDO D'ALBENAS, Jean, *Disours historial de l'antique et illustre cité de Nimes*. En la Gaule narbonoise, avec les portraitz des plus antiques & insifnes bastimens dudite lieu, reduitz à leurs vraiye mesure & propotions, ensemble de l'antique & moderne ville, Lyon 1560, online unter: <http://www.archive.org/details/discovrshistoria00pold>, zuletzt geprüft am: 23.08.2013.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme, Caryatide, in: QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme, *Encyclopédie méthodique*. Architecture, 1. Bd., Paris 1788–1825, Sp. 528–539, online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t>, zuletzt geprüft am: 30.03.2010.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme, Caryatide, in: QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme, *Dictionnaire historiques d'architecture*. Comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, 1. Bd., Paris 1832, Sp. 314–320.

RAFFAELLO SANTI, Brief an Papst Leo X. betreffend die Bewahrung, Vermessung und zeichnerische Aufnahme der antiken Baudenkmäler Roms (um 1518), in: ASENDORF, Christoph und Lorenz ENGELL (Hrsg.), *Schwerpunkt Entwerfen*, Hamburg 2012, S. 73–84.

RUSCONI, Giovanni Antonio, *Della architettura*. Con centosessanta figure dissegnate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e brevità dichiarate, libri dieci, Venedig 1590, [Erstveröffentlichung], online unter: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:U5ZFYEF1>, zuletzt geprüft am: 17.10.2015.

RYFF, Walther Hermann, Der furnembsten, notwendigsten, der ganzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eigentlicher Bericht. Und vast klare, verstendliche Unterrichtung zur rechtem Verstandt der Lehr Vitruuii in drei furneme Bücher abgeteilet, in: CRAMER, Thomas und Christian KLEMM (Hrsg.), *Renaissance und Barock*, Frankfurt 1995, S. 117–301.

SAINT-JULIEN, Pierre de, *De l'origine des Bourgongnons, et antiquité des estats de Bourgogne*. Deux livres, plus : des antiquitez d'Autun, 2 Bde., Paris 1581, online unter: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31278197q>, zuletzt geprüft am: 29.03.2017.

SAMBIN, Hugues, *Œuvre de la diversité des termes*. Dont on vse en architecture: reduict en ordre, Lyon 1572, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10862855-1, zuletzt geprüft am: 19.03.2017.

SARAYNA, Torello, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*. Eiusdem de viris illustribus antiquis Veronensibus. De his qui potiti fuerunt dominio civitatis Veronae. De monumentis antiquis urbis, & agri Veronensis. De interpretatione litterarum

antiquarum. Index praeterea huius operis in calce additus est, Verona 1540, DOI: 10.3931/e-rara-5380.

SCHRIJVER, Cornelius, *La très admirable, très magnifique & triumpante entrée de très haut et très puissant Prince Philipes*. Prince d'Espagne, filz de Lempereur Charles V<sup>e</sup> [...] en la très renommée, florissante ville d'Anvers, anno 1549, premièrement composée et describe en langue latine par Cornille Grapheus, greffier de ladite ville d'Anvers, et depuis traduite en franchois, Antwerpen 1550, online unter: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12533>, zuletzt geprüft am: 29.04.2017.

SERLIO, Sebastiano, *D'Architettura*. Libro primo à libro quinto et libro straordinario, Venedig 1566, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-16928, zuletzt geprüft am: 23.03.2017.

SERLIO, Sebastiano, *Extraordinario libro di architettura*. Nel quale si dimstrano trenta porte di opera rustica mista con dicersi ordini et venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto, Lyon 1551, DOI: 10.3931/e-rara-372.

SERLIO, Sebastiano, *Il terzo libro*. Nel qual si figvrano, e descrivono le antiqvita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fvori de Italia, Venedig 1544, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-16916, zuletzt geprüft am: 23.03.2017.

SERLIO, Sebastiano, *Livre extraordinaire de architecture*. Auquel sont demonstrees trente portes rustiques meslees de divers ordres. Et vingt autres d'œuvre delicate en diverses especes, Lyon 1551, online unter: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 21.10.2015.

SERLIO, Sebastiano, *On architecture*. Books VI and VII of ›Tutte l'Opere d'architettura et prospetiva‹ with ›Castrametation of the Romans‹ and ›the Extraordinary Book of Doors‹, hg. v. Vaughan HART und Peter HICKS, New Haven 1996–2001.

SERLIO, Sebastiano, *On Architecture*. Books I–V of ›Tutte l'opere d'architettura et prosbetiva‹ by Sebastiano Serlio, hg. v. Vaughan HART und Peter HICKS, New Haven/London 1996.

SERLIO, Sebastiano, *Regole generali di architettura*. Sopra le cinque maniere degli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, Venedig 1544, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10195348-2, zuletzt geprüft am: 23.03.2017.

SERLIO, Sebastiano, *Regole generali di architettura*. Sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio et composito, con gli essempli dell'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio, Venedig 1537, online unter: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/index.asp>, zuletzt geprüft am: 14.08.2012.

SERLIO, Sebastiano und Pieter VAN COECK AELST, *Reigles générales de l'architecture*. Sur les cinq manières d'édifices... avec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruve..., Antwerpen 1545, online unter: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 20.06.2012.

- SERVIUS GRAMMATICUS (MAURUS SERVIUS HONORATUS), *Commentarius in Vergilii Bucolicon Librum*, hg. v. G. THILO und H. HAGEN, Trunhout 2009.
- SHUTE, John, *The First and Chief Groundes of Architecture Vsed in all the Auncient and Famous Monymentes*, o.O. 1563.
- STATIUS, Publius Papinius, *Der Kampf um Theben*, Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen v. Otto SCHÖNBERGER, Würzburg 1998.
- SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Lexikon der Künste und Ästhetik, 2 Bde., Leipzig 1771–1774.
- TABOUROT, Etienne, *Les bigarrures du seigneur des accords*. Premier livre, hg. v. Francis GOYER, 2 Bde., Genf 1986, [Faksimile Nachdruck der Edition von 1583].
- VASARI, Giorgio, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet v. Matteo BURIONI und Victoria LORINI, Berlin 2006, [Giorgio Vasari, *Le vite*, 1568].
- VASARI, Giorgio, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, hg. v. Matteo BURIONI und Sabine FESER, Berlin 2004.
- VASARI, Giorgio, *Le Opere*, mit einem Kommentar und Anmerkungen, hg. v. Gaetano MILANESI, 9 Bde., Florenz 1878–1885.
- VITRUVIUS, *De architectura libri decem*. Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und kommentiert v. Curt FENSTERBUSCH, Darmstadt 1996.
- VITRUVIUS, Livre I, hg. v. Louis CALLEBAT, in: VITRUVIUS, *De l'architecture*. [texte et traduction], hg. v. Philippe FLEURY u. a., 1. Bd., Paris 1969–2009.
- VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture*, übersetzt v. Ingrid D. ROWLAND, Cambridge 2001.
- VITRUVIUS und Daniele BARBARO, *De architectura libri decem*. Multis aedificiorvm, horologiorvm, et machinarvm descriptionibvs, & figuris, unà cum indicibus copiosis, auctis & illustratis, kommentiert von Daniele Barbaro, Venedig 1567, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-21828, zuletzt geprüft am: 11.04.2017.
- VITRUVIUS und Daniele BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, eingeleitet und kommentiert, hg. v. Manfredo TAFURI und Manuela MORRESI, Milano 1987, [Nachdruck der Ausgabe von Francesco de' Franceschi Senese e Giovanni Chrieger, Venedig 1567].
- VITRUVIUS und Daniele BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*. Di M. Vitruuio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia, Venedig 1556, DOI: 10.3931/e-rara-7582.
- VITRUVIUS und Giovanni Battista CAPORALI, *Architettura*. Con il suo commento et figure Vetruvio, in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia, Perugia 1536, DOI: 10.3931/e-rara-19389.

VITRUVIUS und Cesare CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece.* traducti de Latino in vulgare affigurati: commentati: & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trovare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & benivolo di epsa opera, übersetzt und kommentiert v. Cesare CESARIANO, Como 1521, DOI: 10.3931/e-rara-19393.

VITRUVIUS und Fra Giovanni GIOCONDO, M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit, Venedig 1511, DOI: 10.3931/e-rara-19439.

VITRUVIUS und Jean MARTIN, *Architecture, ou, art de bien bastir.* De Marc Viruve Pollion autheur romain antique, mis de latin en françoys par Ian Martin, Paris 1547, DOI: 10.3931/e-rara-19388.

VITRUVIUS und Guillaume PHILANDRIER, *De architectura libri decem*, Lyon 1552, online unter: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-17177, zuletzt geprüft am: 14.10.2015.

VITRUVIUS und Walther Hermann RYFF, *Vitruvius Teutsch.* Nemlichen des aller namhaftigsten und hocheffarnesten, römischen Architecti, und kunstreichen Werck oder Baumeisters, Marci Vitruvii Pollionis, zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bawen, Nürnberg 1548, DOI: 10.3931/e-rara-19640.

VOGTHERR, Heinrich, *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin.* allen Molern / Bildschnitzern / Goldschmidten / Steinmetzen / Schreineren / Platnern / Waffen un Messerschmidten hochnutzlich zu gebrauchen(Strassburg 1538/1572), Kommentar v. Maria HEILMANN, o. O. 2011, [Edition der Ausgabe von Strassburg 1538/1572], DOI: 10.11588/artdok.00001499.

VREDEMAN DE VRIES, Hans, *Architectura.* Oder Bawung der Antiquen auss dem Vitruuius, vvoelches sein funff Collummen Orden, dar aufs mann alle Landts gebrauch vonn Bavven zu accomodierte, dienstlich fur alle Bavvmaystern, Maurer, Stainmetzlen, Schreineren, Bildtschneidren, vnd alle Liebhabern der Architecturen, Antwerpen 1577, online unter: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061097-0, zuletzt geprüft am: 21.04.2017.

VREDEMAN DE VRIES, Hans, *Caryatidum (vulgus termas vocat).* Sive athlantidum multiformium [...], Antwerpen 1565, online unter: <http://objects.library.uu.nl/reader/resolver.php?obj=001458345&type=2>, zuletzt geprüft am: 21.04.2015.

WAPY, Louis, Les honneurs et applaudissements rendus par le college de la Compagnie de Jesus, universite & bourgeoisie du Pont à Mousson en Lorraine l'an 1623. Aux SS. Ignace de Loyole et Francois Xavier. A raison de leur canonization, faite par nostre S. P. le Pape Gregoire XV d'heureuse memoire, le 12 de mars 1622, Pont-à-Mousson 1623, online unter: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15495>, zuletzt geprüft am: 29.08.2015.

WINCKELMANN, Johann Joachim, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, in: WINCKELMANN, Johann Joachim, *Sämtliche Werke*, hg. v. Joseph EISELEIN, 2. Bd., Donaueschingen 1825.

WINCKELMANN, Johann Joachim, Denkmale der Baukunst. 3. Theil, griechische und römische Geschichte, in: WINCKELMANN, Johann Joachim, *Sämtliche Werke*, hg. v. Joseph EISELEIN, 8. Bd., Donaueschingen 1825.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Sämtliche Werke*, hg. v. Joseph EISELEIN, Donaueschingen 1825.

#### 4.1.2 Sekundärliteratur

ANDALORO, Maria, *Die Kirchen Roms*. Ein Rundgang in Bildern, mittelalterliche Malereien in Rom 312–1431, Mainz 2008.

ANDERSON, Christy (Hrsg.), *The Built Surface*. Architecture and the Pictorial Arts From Antiquity to the Enlightenment, 1. Bd. Reinterpreting Classicism: Culture, Reaction and Appropriation, Aldershot/Burlington 2002.

ARCHER, Madeline Cirillo, *Italian Masters of the Sixteenth Century*. Anonymous Artists, Bonasone, Caraglio, New York 1995.

AUCLAIR, Valérie, L'invention décorative de la Galerie François I<sup>er</sup> au Château de Fontainebleau, in: *Seizième Siècle* 3, 2007, S. 9–35, DOI: 10.3406/xvi.2007.917.

BANDMANN, Günther, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4, 1958/1959, S. 232–258.

BARBIER, Frédéric, *Histoire du livre*, Paris <sup>2</sup>2009.

BARDATI, Flamina, La grotte des pins à Fontainebleau. Suggestions italiennes et interprétations françaises, in: PIEPER, Jan (Hrsg.), *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, München 2006, S. 261–274.

BARRAL, Claudie u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin*. Vers 1520–1601, Ausst.-Kat., Dijon, Musée des Beaux-Arts 24.06.1989–11.09.1989, Dijon 1989.

BARRAL, Claudie, Hugues Sambin dessinateur, in: BARRAL, Claudie u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin*. Vers 1520–1601, Dijon 1989, S. 75–93.

BARRAL, Claudie, Hugues Sambin graveur, in: BARRAL, Claudie u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin*. Vers 1520–1601, Dijon 1989, S. 11–29.

BÄTSCHMANN, Oskar, Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*, in: SCHRÖDER, Gerhart u. a. (Hrsg.), *Anamorphosen der Rhetorik*. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, München 1997, S. 231–248.

BAUMER, Lorenz E., Jean Goujon et les modèles antiques. Observations archéologiques sur la Fontaine des Innocents et la Tribune des Caryatides, in: BAUMER, Lorenz E.; Frédéric ELSIG und Sabine FROMMEL (Hrsg.), *Les années 1540*. Regards croisés sur les arts et les lettres, Bern 2015, S. 217–227.

BAUMER, Lorenz E.; Frédéric ELSIG und Sabine FROMMEL (Hrsg.), *Les années 1540*. Regards croisés sur les arts et les lettres, Kolloquiumsakten, Genf 11.–12.04.2011, Bern 2015.



- BEAULIEU, Michèle, Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique, in: *Bulletin Monumental* 142, Heft 3, 1984, S. 273–307.
- BECKER, Annette, Andrea Palladio und Vitruvius De architectura, in: STRIKER, Cecil L. (Hrsg.), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz 1996, S. 17–21.
- BECKER, Annette, *Anmerkungen zu Barbaros Vitruv*, Diss. Phil. Mainz, Mannheim 1991.
- BEDON, Anna, Le *Della architettura* de Giovan Antonio Rusconi. À Venise en 1590, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 402–405.
- BÉGUIN, Sylvie, Remarques sur la Chambre du Roi, in: CHASTEL, André (Hrsg.), *L'art de Fontainebleau*, Paris 1975, S. 199–230.
- BERCKENHAGEN, Ekhart, Hugues Sambin und der Anonymus Destailleur, in: *Berliner Museen* N.F. 19, 1969, S. 65–76.
- BERGMANN, Uta; Rolf HASLER und Stefan TRÜMLER, L'encadrement architectural dans les vitraux suisses, in: TOLLET, Robert (Hrsg.), *Représentations architecturales dans les vitraux*, Liège 2002, S. 221–230.
- BERTELLI, Carlo u. a. (Hrsg.), *Grove Art Online*, Oxford 2007–2010, online unter: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T0473>, zuletzt geprüft am: 29.03.2010.
- BEYER, Andreas; Matteo BURIONI und Johannes GRAVE (Hrsg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, München 2011.
- BEYER, Andreas; Matteo BURIONI und Johannes GRAVE, Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild, in: BEYER, Andreas; Matteo BURIONI und Johannes GRAVE (Hrsg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, München 2011, S. 11–37.
- BIERMANN, Veronica, *Ornamentum. Studien zum Traktat »De re aedificatoria« des Leon Battista Alberti*, Hildesheim 1997.
- BINDING, Günther, *Architektonische Formenlehre*, Darmstadt 1998.
- BLAIS, Myriam, *Enhanced Architectural Making. The Ideas and Works of Philibert De l'Orme and François Rabelais*, Dissertation, Philadelphia: University of Pennsylvania 1994.
- BLAIS, Myriam, Understanding and Interpretation, The Work of Architecture as Image and Representation, in: *Wolkenkuckucksheim* 12, Heft 2, 2008, online unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/en/issue/issues/207/Blais/blais.php>, zuletzt geprüft am: 16.04.2017.
- BOEHM, Gottfried; Sebastian EGENHOFER und Christian SPIES (Hrsg.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010.



- BORSI, Stefano, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985.
- BOSCHUNG, Dietrich und Julian JACHMANN (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, Kongress, Köln 2011, München 2013.
- BOUDON, Françoise, Du Cerceau et *Les plus excellents bastiments de France*, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010, S. 257–274.
- BOUDON, Françoise; Jean BLÉCON und Catherine GRODECKI, *Le Château de Fontainebleau de François I<sup>er</sup> à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris 1998.
- BOUDON, Françoise und Claude MIGNOT (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des plus excellents bâtiments de France*, Ausst.-Kat., Paris, Le musée des Monuments français 10.02.–09.05.2010, Paris 2010.
- BOUDON-MACHUEL, Marion und Pascal JULIEN, Autour de Jean Goujon. Ambitions et inflexions de la sculpture française, royale et provinciale, in: BAUMER, Lorenz E.; Frédéric ELSIG und Sabine FROMMEL (Hrsg.), *Les années 1540. Regards croisés sur les arts et les lettres*, Bern 2015, S. 187–216.
- BOUVIER, Raphaël, Das Bildnis der Gabrielle d'Estrées und einer ihrer Schwestern. Körperbild und Ästhetik des Körpers im Kontext des weiblichen Aktporträts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, S. 339–357.
- BOUVRANDE, Isabelle, Les termes zoomorphes de Joseph Boillot. Étude sur le langage hiéroglyphique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, in: *Albertiana* 5, 2002, S. 165–197.
- BREMME, Hans-Joachim, *Buchdrucker und Buchhändler zur Zeit der Glaubenskämpfe. Studien zur Genfer Druckergeschichte 1565–1580*, Genf 1969.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève, *Le Louvre. Une histoire de palais*, Paris 2008.
- BROTHERS, Cammy, Drawing in the Void. The Space between the Sketchbook and the Treatise, in: BELTRAMINI, Maria und Caroline ELAM (Hrsg.), *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa 2010, S. 93–106.
- BRUN, Robert, *Le livre français illustré de la Renaissance. Étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1969.
- BÜHLER, Andreas, *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in der Antike und Renaissance*, München 2002.
- BÜRGER, Stefan und Bruno KLEIN (Hrsg.), *Werkmeister der Spätgotik. Personen, Amt und Image*, Darmstadt 2010.
- BURNS, Howard, Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini, in: MELTESE, Carlo (Hrsg.), *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, Genua 1975, S. 147–166.
- BURY, Michael (Hrsg.), *The Print in Italy. 1550–1620*, Ausst.-Kat., London 2001.

BÜTTNER, Frank, Karyatiden und Perser. Bemerkungen zur Verwendung von Stützfiguren in der italienischen und französischen Baukunst der Renaissance, in: BÜTTNER, Frank und Christian LENZ (Hrsg.), *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S. 87–95.

CALLEBAT, Louis, »Architecte«. Histoire d'un mot, in: CALLEBAT, Louis (Hrsg.), *Histoire de l'architecte*, Paris 1998, S. 1117.

CALLEBAT, Louis (Hrsg.), *Histoire de l'architecte*, Paris 1998.

CANCIK, Hubert; Helmuth SCHNEIDER und Manfred LANDFESTER (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill 2009, online unter: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/>, zuletzt geprüft am: 09.12.2011.

CARPO, Mario, Drawing with Numbers. Geometry and Numeracy in Early Modern Architectural Design, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, Heft 4, 2003, S. 448–469.

CARPO, Mario, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*. Culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales, Paris 2008, [L'architettura dell'età della stampa, Mailand 1998].

CARPO, Mario, L'idée de superflu dans le traité d'architecture de Sebastiano Serlio, in: *Revue de synthèse* 113, Heft 1, 1992, S. 135–161.

CARPO, Mario, *La maschera e il modello*. Teoria architettonica ed evangelismo nell'*Extraordinario libro* di Sebastiano Serlio (1551), Mailand 1993.

CARPO, Mario, Le Livre extraordinaire. (Lyon, Jean de Tournus, 1551) édition bilingue, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 145–146.

CARPO, Mario, Metodo e ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo, Genf 1993.

CARPO, Mario (Hrsg.), *Perspective, Projections, and Design*. Technologies of Architectural Representation, London 2008.

CARPO, Mario, The Making of the Typographical Architect, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces*. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties, New Haven/London 1998, S. 158–169.

CARUNCHIO, Tancredi, Le manuscrit du *Settimo Libro* conservé à Vienne, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 194–197.

CARUNCHIO, Tancredi, Le *Settimo Libro*, Francfort-sur-le-Main, 1575, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 198–201.

CELLAURO, Louis, Daniele Barbaro and his Venetian Editions of Vitruvius of 1556 and 1567, in: *Studi veneziani* NF 40, 2000, S. 87–134.

- CELLAURO, Louis, Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio, in: *Arte veneta* 56, Heft 1, 2000, S. 52–63.
- CELLAURO, Louis, Les éditions de Vitruve par Daniele Barbaro à Venise chez Marcolini en 1556 et chez de' Franceschi en 1567, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 392–396.
- CELLAURO, Louis, The Architectural Theory of Daniele Barbaro, in: *Studi veneziani* NF 42, 2001, S. 43–56.
- CENTRE V. L. SAULNIER (Hrsg.), *Le livre et l'image en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, 6. Internationales Kolloquium, Paris, Universität Sorbonne 17.03.1988, Paris 1989.
- CHABRE, Sandrine, *Atlantes et cariatides. Les supports anthropomorphes dans la théorie architecturale en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2012.
- CHARTIER, Roger und Henri-Jean MARTIN (Hrsg.), *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, [Paris] 1989.
- CHASTEL, André, Les traités d'architecture à la Renaissance. Un problème, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 7–18.
- CHATELAIN, Jean-Marc und GALERIE ZOLA (Hrsg.), *Le marquis de Méjanès bibliophile. Un cabinet d'amateur à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Ausst.-Kat. Une passion en Lumières: le marquis de Méjanès et ses livres, Aix-en-Provence, Cité du Livre 2.09.–30.09.2006, Aix-en-Provence 2006.
- CHATENET, Monique, Des modèles pour l'architecture, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010, S. 196–218.
- CHÉDEAU, Catherine, « Led. art de maçon est un des sept arts libéraux et qu'il est raisonnable que l'on fasse chef d'œuvre ». Projet de statuts des maîtres maçons dijonnais en 1587, in: GALLET, Yves (Hrsg.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art*, Turnhout 2011, S. 487–497.
- CHÉDEAU, Catherine, Les entrées des gouverneurs de Bourgogne à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle, in: LE PAGE, Dominique; Jérôme LOISEAU und Alain RAUWEL (Hrsg.), *Urbanités. Vivre, survivre, se divertir dans les villes (XV<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle)*, Dijon 2012, S. 257–273.
- CHÉDEAU, Catherine, Les préparatifs des « joyeuses entrées » d'Henri II (1548) et de Charles IX (1546) à Dijon. L'art, les fêtes et la ville, in: *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon* 137, 1999–2000, S. 187–211.
- CHÉDEAU, Catherine, Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Les modèles d'atelier, in: JOUBERT, Fabienne und Dany SANDRON (Hrsg.), *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art au Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999, S. 487–499.

- CHÉDEAU, Catherine, Rezension von: Hugues Sambin, Ausst.-Kat. 2001, in: *Bulletin Monumental* 165, 2007, S. 127–128.
- CHONÉ, Paulette, Faire le beau pour faire la paix. Considération sur les bêtes dressées de Joseph Boillot (1592), in: ENENKEL, Karl A. E. und Paul J. SMITH (Hrsg.), *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts*, Leiden 2007, S. 567–601.
- CHONÉ, Paulette, Formes et significations, in: BOILLOT, Joseph, *Nouveaux portraits et figures de termes pour user en l'architecture*, hg. v. Paulette CHONÉ und Georges VIARD, Langres 1995, S. 47–80.
- CHONÉ, Paulette, L'ornement zoomorphe comme signe politique. Le Recueil de Boillot (1592) et son temps, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 57, Heft 1, 2005, S. 21–46.
- CHONÉ, Paulette, La perspective édifiante dans les fêtes jésuites de Pont-à-Mousson (1623), in: BÉHAR, Pierre (Hrsg.), *Image et spectacle*, Amsterdam 1993, S. 211–242.
- CHONÉ, Paulette, Les *Nouveaux Portraits et Figures de Termes* de Joseph Boillot, à Langres en 1592, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 466–469.
- CHOPTRAYANOVITCH, Georges, *Etienne Tabourot des Accords. (1549–1590) : étude sur sa vie et son œuvre littéraire*, Dissertation, Dijon 1935.
- CIAPPONI, Lucia A., Fra Giocondo da Verona and His Edition of Vitruvius, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47, 1984, S. 72–90.
- CLARKE, Georgia, Vitruvian Paradigms, in: *Papers of the British School at Rome* 70, 2002, S. 319–346.
- CLARKE, Georgia und Paul CROSSLEY (Hrsg.), *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000 – c. 1650*, Cambridge 2000.
- CONGDON, Leonore Olive Keene, *Caryatid Mirrors of Ancient Greece. Technical, Stylistic and Historical Considerations of an Archaic and Early Classical Bronze Series*, Mainz 1981.
- COX-REARICK, Janet, *Chefs-d'œuvre de la renaissance. La collection de François I<sup>er</sup>*, Paris 1995.
- CRÉPIN-LEBLOND, Thierry (Hrsg.), *Parures d'or et de pourpre. Le mobilier à la cour des Valois*, Ausst.-Kat., Château de Blois 15.06.–30.09.2002, Paris 2002.
- CRÉPIN-LEBLOND, Thierry und Vincent DROGUET (Hrsg.), *Le roi et l'artiste. François I<sup>er</sup> et Rosso Fiorentino*, Ausst.-Kat., Schloss Fontainebleau 23.03.–24.06.2013, Paris 2013.
- D'EVELYN, Margaret Muther, *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, in: *Annali di architettura* 10/11, 1998–1999, S. 157–174.

- DACOS, Nicole, Jean Goujon. Trois dessins et le voyage d'Italie, in: BRESCH-BAUTIER, Geneviève (Hrsg.), *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Paris 1993, S. 297–316.
- DAVIES, Paul, The Double Life of Alberti's Column, in: *Art History* 13, Heft 1, 1990, S. 126–128.
- DAVIS, Margaret Daly, Notes to Guillaume Philander's Annotations to Vitruvius, in: LIEBENWEIN, Wolfgang und Anchise TEMPESTINI (Hrsg.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München 1998, S. 93–103.
- DAVIS, Margaret Daly, Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini, in: HARPRATH, Richard und Henning WREDE (Hrsg.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in der Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, S. 185–199.
- DAVIS, Natalie Zemon, Le monde de l'imprimerie humaniste: Lyon, in: CHARTIER, Roger und Henri-Jean MARTIN (Hrsg.), *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, [Paris] 1989, S. 303–335.
- DEKONINCK, Ralph; Caroline HEERING und Michel LEFFTZ (Hrsg.), *Questions d'ornements. XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, Turnhout 2013.
- DENKER NESSELRATH, Christiane, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie, Antécédents et répercussions du traité de Sebastiano Serlio. Le mouvement inexorable de la théorie architecturale vers le nord et vers l'ouest, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 309–346.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd. Une grande entreprise éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 2004.
- DI TEODORO, Francesco Paolo, Le texte de Vitruve dans les années 1540. Autour d'un manuscrit de *l'Architecture ou Art de bien bastir*: le *De architectura* de Vitruv traduit par Jean Martin, in: BAUMER, Lorenz E.; Frédéric ELSIG und Sabine FROMMEL (Hrsg.), *Les années 1540. Regards croisés sur les arts et les lettres*, Bern 2015, S. 55–85.
- DIENST, Barbara, *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, Diss. Univ. Jena 1998, München/Berlin 2002.
- DIETRICH-ENGLAND, Flavia, *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro. Ein Entwurf Raffaels*, Weimar 2006.
- DODDS, Georg und Robert TAVERNOR (Hrsg.), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge/London 2002.
- DRERUP, Heinrich, Zur Bezeichnung »Karyatide«, in: *Marburger Winckelmann-Programm*, 1975/76, S. 11–14.
- DU BOIS-REYMOND, Irena, *Die römischen Antikenstiche Marcantonio Raimondis*, Dissertation, München: Ludwig-Maximilian-Universität 1978.

DU COLOMBIER, Pierre, *Jean Goujon*, Paris 1949.

DUBOURG GLATIGNY, Pascal, Artifex, Architecte, Ingénieur. Les conditions d'émergence du vocable à la Renaissance, in: *Journal de la Renaissance* 3, 2005, S. 95–110.

EBHARDT, Bodo, *Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484*. Mit einem Verzeichnis der vorhandenen Ausgaben und Erläuterungen nach der Sammlung solcher im Besitz des Verfassers, Berlin o. J.

ECHINGER-MAURACH, Claudia, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 Bde., Hildesheim/Zürich/New York 1991.

ERBEN, Dietrich, *Paris und Rom*. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV., Berlin 2004.

ERICHSEN, Johannes, L'extraordinario libro di architettura. Note su un manoscritto inedito, in: THOENES, Christof (Hrsg.), *Sebastiano Serlio*, Mailand 1989, S. 190–195.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin*. Un créateur au XVI<sup>e</sup> siècle, (vers 1520–1601), Ausst.-Kat., Ecoen, Musée national de la Renaissance 24.10.2001–21.01.2002, Paris 2001.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, Hugues Sambin, Créateur, in: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin*. Un créateur au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 2001, S. 16–29.

EVERS, Bernd (Hrsg.), *Architekturmodelle der Renaissance*. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, Ausst.-Kat. Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, Venedig Palazzo Grassi 31.03.–06.11.1994, München/New York 1995.

EVERS, Bernd (Hrsg.), *Ornament und Architektur*. Das Schöne am Nützlichen, Ausst.-Kat., Berlin, Kunstbibliothek Staatliche Museen 28.09.–25.11.2007, Berlin 2007.

FALGUIÈRES, Patricia, Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes, in: BRUNON, Hervé (Hrsg.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature*. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, Bordeaux 2004, S. 55–84.

FATON, Jeanne, Hugues Sambin. Certitudes et l'interrogations, in: *Estampille l'Objet d'Art* 365, 2002, S. 4–5.

FIGLIORE, Francesco Paolo, Le *De architectura* de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 355–358.

FIGLIORE, Francesco Paolo, The Trattati on Architecture by Francesco di Giorgio, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces*. The Rise of the Renaissance Architectural Treatises, New Haven/London 1998, S. 66–85.

FISCHER, Günther, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?*, Basel/Boston/Berlin 2009.

FORSSMAN, Erik, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch*. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts, Stockholm 1961.

FORSSMAN, Erik, *Säule und Ornament*. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Uppsala/Stockholm 1956.

FORSSMAN, Erik, Wendel Dietterlin. Maler und Architekturtheoretiker, in: RIEGEL, Nicole und Damian DOMBROWSKI (Hrsg.), *Architektur und Figur*. Das Zusammenspiel der Künste, Festschrift für Stefan Kammer zum 60. Geburtstag, München 2007, S. 202–215.

FRASCARI, Marco; Jonathan A. HALE und Bradley STARKEY (Hrsg.), *From Models to Drawings*. Imagination and Representation in Architecture, London 2007.

FRINGS, Marcus, *Mensch und Maß*. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento, Weimar 1998.

FRITZ, Hans-Joachim, *Vitruv*. Architekturtheorie und Machtpolitik in der römischen Antike, Münster 1995.

FROMMEL, Sabine, Aufbruch zu neuen Formen. Die Antike im französischen Klassizismus der 1540er Jahre, in: KAMECKE, Gernot; Bruno KLEIN und Jürgen MÜLLER (Hrsg.), *Antike als Konzept*. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, Berlin 2009, S. 180–196.

FROMMEL, Sabine, »Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique«. Karyatiden und Hermen am französischen Hof in den Jahren 1540, in: GEORGI, Manuela de; Annette HOFFMANN und Nicola SUTHOR (Hrsg.), *Synergies in visual culture*. Bildkulturen im Dialog, München 2013, S. 431–446.

FROMMEL, Sabine, Die Kodifizierung von architektonischen Formen in Traktaten der Renaissance, in: KAMECKE, Gernot u. a. (Hrsg.), *La codification*. Perspectives transdisciplinaires, Paris 2007, S. 103–120.

FROMMEL, Sabine, Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio. Une rencontre décisive, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau*. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », Paris 2010, S. 123–139.

FROMMEL, Sabine, Premières expériences : entre sculpture, construction et poésie. La grotte des Pins, la fontaine d'Hercule, l'architecture imaginée, in: FROMMEL, Sabine und Flamina BARDATI (Hrsg.), *Primitice architecte*, Paris 2010, S. 87–112.

FROMMEL, Sabine, *Sebastiano Serlio*. Architecte de la Renaissance, Paris 2002.

FROMMEL, Sabine und Eckhard LEUSCHNER (Hrsg.), *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit*. Migrationsprozesse in Europa, Ausst.-Kat., Gotha, Forschungsbibliothek 05.–31.06.2014, Rom 2014.

FUHRING, Peter, Du Cerceau et Fontainebleau, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau*. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », Paris 2010, S. 109–121.

- FUHRING, Peter, Estampes d'Ornement de la Renaissance. L'apport de la France, in: JACOBSON, Karen (Hrsg.), *La gravure française à la renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles 1994, S. 153–168.
- FUHRING, Peter, Jacques Androuet du Cerceau et le mobilier à la Renaissance, in: CRÉPIN-LEBLOND, Thierry (Hrsg.), *Parures d'or et de pourpre. Le mobilier à la cour des Valois*, Paris 2002, S. 41–51.
- FUHRING, Peter, L'œuvre gravé, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010, S. 35–58.
- FUHRING, Peter, *Vredeman de Vries. 1450–1700*, hg. v. Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN und Ger LUIJTEN, 2 Bde., Rotterdam 1997.
- FURNO, Martine, L'Hypernotomachia Poliphili de Francesco Colonna. À Venise chez Alde Manuce en 1499, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 369–370.
- FÜRST, Ulrich, Die Kategorie der Bedeutung in der deutschsprachigen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit und ihr Verhältnis zur baukünstlerischen Gestaltung, in: HOPPE, Stephan; Matthias MÜLLER und Norbert NUSSBAUM (Hrsg.), *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, Regensburg 2008, S. 351–374.
- GARGIANI, Roberto (Hrsg.), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2008.
- GARMS, Jörg, Architekturcapriccio. Affirmatives und subversives Architekturstück in der Frühen Neuzeit, in: SONNE, Wolfgang (Hrsg.), *Die Medien der Architektur*, München 2008, S. 33–62.
- GARRIC, Jean-Philippe, Avant-propos, in: GARRIC, Jean-Philippe; Émilie D'ORGEIX und Estelle THIBAUT (Hrsg.), *Le livre et l'architecte*, Wavre 2011, S. 15–21.
- GARRIC, Jean-Philippe, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont 2004.
- GARRIC, Jean-Philippe; Émilie D'ORGEIX und Estelle THIBAUT (Hrsg.), *Le livre et l'architecte*, Actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Paris 31.01.–02.02.2008, Wavre 2011.
- GARTENMEISTER, Marion, Karyatiden. Zu selbstreflexiven Tendenzen in der Architektur, in: BEYER, Andreas; Matteo BURIONI und Johannes GRAVE (Hrsg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, München 2011, S. 352–375.
- GEORGIADIS, Sokratis, Koren und Antefixe. Metamorphosen der menschlichen Figur in der griechischen Architektur und ihre Deutungen, in: *Wolkenkuckucksheim* 13, Heft 1, 2009, online unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/108/Georgiadis/georgiadis.php>, zuletzt geprüft am: 18.03.2017.



- GERBINO, Anthony, The Library of François Blondel (1618–1686), in: *Architectural history* 45, 2002, S. 289–324.
- GERMANN, Georg, Albertis Säule, in: BRAEGGER, Carlpeter (Hrsg.), *Architektur und Sprache*. Gedenkschrift für Richard Zürcher, München 1982, S. 79–95.
- GERMANN, Georg, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt <sup>2</sup>1987.
- GERMANN, Georg, La fin du vitruvianisme, in: GERMANN, Georg, *Aux origines du patrimoine bâti*, Gollion 2009, S. 219–248.
- GERMANN, Georg, Les contraintes techniques dans l'illustration des livres d'architecture du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, in: LENIAUD, Jean-Michel und Béatrice BOUVIER (Hrsg.), *Le livre d'architecture. XV<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*, édition, représentations et bibliothèques, Paris 2002, S. 91–106.
- GERMANN, Georg, Zu einigen von Perraults Vitruvillustrationen. Claude Perrault als neuer Vitruv, in: SCHWEIZERISCHES INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT; Juerg ALBRECHT und Kornelia IMESCH (Hrsg.), *Horizonte*. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, Ostfildern/Zürich 2001, S. 277–282.
- GFREEREIS, Heike und Marcel LEPPER (Hrsg.), *Deixis*. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007.
- GILMONT, Jean-François, Le « protestantisme » des libraires et typographes lyonnais (1520–1560), in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 101, Heft <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, 2006, S. 988–1013.
- GIROUX, Henri, Essai sur la vie et l'œuvre Dijonnais d'Hugues Sambin, in: *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or* 32, Heft 1980/1981, 1982, S. 361–413.
- GIROUX, Henri, *La rue des forges*. Du moyen age jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, Dijon <sup>2</sup>1994, [Reprint von 1977].
- GIROUX, Henri, Les maçons dijonnais au 16<sup>e</sup> siècle, in: *Annales de Bourgogne* 61, 1989, S. 33–52.
- GLOTON, Jean-Jacques, Le traité de Serlio et son influence en France, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 407–423.
- GNEHM, Michael, »Cum auctoritate et ratione decoris«. Bildinterpretationen in den Vitruvkommentaren W. H. Ryfffs, in: BÜTTNER, Frank und Gabriele WIMBÖCK (Hrsg.), *Das Bild als Autorität*. Die normierende Kraft des Bildes, München 2004, S. 129–156.
- GNEHM, Michael, Druckgeschichte und Bibliographie. W. H. Ryfffs »Vitruvius Teutsch«, in: *Scholion* 3, 2004, S. 175–180.
- GORRIS, Rosanna, Cominus eminus. Les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais, in: GILMONT, Jean-François und Alexandre VANAUTGAERDEN (Hrsg.), *La page de titre à la Renaissance*. Treize études suivies de cinquante-quatre pages de titre

commentées et d'un lexique de termes relatifs à la page de titre, Turnhout/Anderlecht 2008, S. 95–153.

GRAMACCINI, Norberto und Hans Jakob MEIER, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, München 2009.

GRANDE, Angelo de, De Fontainebleau vers la Lorraine. L'ordre anthropomorphe de la maison « des Sept Péchés capitaux » à Pont-à-Mousson, in: FROMMEL, Sabine und Eckhard LEUSCHNER (Hrsg.), *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit. Migrationsprozesse in Europa*, Rom 2014, S. 205–217.

GRAS, Catherine, Hugues Sambin architecte, in: BARRAL, Claudie u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin. Vers 1520–1601*, Dijon 1989, S. 46–50.

GRIMM, Jacob und Wilhelm GRIMM (Hrsg.), *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, online unter: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>, zuletzt geprüft am: 14.10.2015.

GRIVEL, Marianne, La réglementation du travail des graveurs en France au XVI<sup>ème</sup> siècle, in: CENTRE V. L. SAULNIER (Hrsg.), *Le livre et l'image en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1989, S. 9–27.

GRODECKI, Catherine, Notes et documents I. Sur les ateliers de Fontainebleau sous François I<sup>er</sup>, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* 103, 1976–1977, S. 211–214.

GROS, Pierre, *Ornamentum* chez Vitruve. Le débat sur le décor architectural à la fin de l'époque hellénistique, in: GROS, Pierre, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture. Fabrica et ratiocinatio*, recueil d'études, Rom 2006, S. 389–399.

GUILLAUME, Jean, Hic Terminus Haeret. Du terme d'Erasmus à la devise de Claude Gouffier: la fortune d'un emblème à la Renaissance, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, S. 186–192.

GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Ausst.-Kat., Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine 10.02.–09.05.2010, Paris 2010.

GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Actes du Colloques, Tours 09.–14.07.1986, Paris 1992.

GUILLAUME, Jean, Le temps des expériences. La réception des formes »à l'antique« dans les premières années de la Renaissance française, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *L'invention de la Renaissance. La réception des formes »à l'antique« au début de la Renaissance*, Paris 2003, S. 143–176.

GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque, Tours 01.–11.07.1981, Paris 1988.

GUILLAUME, Jean, Modèles italiens et manière nationale. L'invention d'une architecture nouvelle en France au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, in: SEIDEL, Max (Hrsg.), *L'europa e l'arte italiana*, Venedig 2000, S. 236–253.

- GUILLAUME, Jean, On Philibert De l'Orme. A Treatise Transcending the Rules, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties*, New Haven/London 1998, S. 219–231.
- GUILLAUME, Jean, Ornement et architecture, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010, S. 143–182.
- GUILLAUME, Jean, Philibert de l'Orme. Un traité différent, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 347–354.
- GUILLAUME, Jean, Qui est Jacques Androuet du Cerceau ?, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010, S. 17–33.
- GUILLAUME, Marguerite, Hugues Sambin : une légende ?, in: *Estampille l'Objet d'Art* 220, 1989, S. 22–31.
- GULCZYNSKI, Henri-Stéphane, Composition et décoration. Le problème du maniérisme architectural de Sambin, in: BARRAL, Claudie u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin. Vers 1520–1601*, Dijon 1989, S. 51–71.
- GULCZYNSKI, Henri-Stéphane, Hugues Sambin, l'art de la menuiserie et le décor d'architecture. Historique, style et typologie, in: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin. Un créateur au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2001, S. 30–52.
- GULCZYNSKI, Henri-Stéphane, *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, Dissertation, Paris: Université Paris IV 1997.
- GULCZYNSKI, Henri-Stéphane, L'Œuvre de la Diversité des Termes de Hugues Sambin, à Lyon en 1572, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, Paris 2004, S. 462–465.
- GULCZYNSKI, Henri-Stéphane, La conception. Un projet identifié pour le château de Clausen, in: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin. Un créateur au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2001, S. 85–90.
- GULCZYNSKI, Henri-Stéphane, Les Tabourot et l'architecture. Architecture, amateurisme et société à Dijon du début du XVI<sup>e</sup> au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, in: MOUREAU, François und Michel SIMONIN (Hrsg.), *Tabourot, Seigneur des accords. Un Bourguignon poète de la fin de la Renaissance*, Paris 1990, S. 33–65.
- GÜNTHER, Hubertus, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988.
- GÜNTHER, Hubertus, Der Architekt in der Renaissance, in: NERDINGER, Winfried (Hrsg.), *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, 1. Bd., München 2012, S. 80–103.
- GÜNTHER, Hubertus, Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen, in: NUSSBAUM, Norbert u. a. (Hrsg.), *Wege zur*

*Renaissance*. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500, Köln 2003, S. 31–87.

GÜNTHER, Hubertus, Die Lehre von den Säulenordnungen, in: GÜNTHER, Hubertus (Hrsg.), *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, S. 89–187.

GÜNTHER, Hubertus, Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände, in: *RHIA Journal* 15, 2011, § 1–56, online unter: urn:nbn:de:101:1-201101252884, zuletzt geprüft am: 04.07.2014.

GÜNTHER, Hubertus, Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance, in: NERDINGER, Winfried (Hrsg.), *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, München 2010, S. 56–77.

GÜNTHER, Hubertus, Du Cerceau et l'Antiquité, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010, S. 75–90.

GÜNTHER, Hubertus, Les ouvrages d'architecture publiés par Walther Hermann Ryff. à Nuremberg en 1457 et 1548, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 501–503.

GÜNTHER, Hubertus, Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition, in: AUFREITER, Johanna u. a. (Hrsg.), *KunstKritikGeschichte*. Festschrift für Johann Konrad Eberlein, Berlin 2013, S. 229–254.

GÜNTHER, Hubertus, Sebastiano Serlios Lehrprogramm. Spuren von architektonischen Leitlinien im dritten und vierten Buch, in: BOSCHETTI-MARADI, Adriano (Hrsg.), *Fund-Stücke – Spuren-Suche*, Zürich 2011, S. 494–517.

HAJNOCZI, Gábor, Un traité vitruvien le *Della architettura* de Giovan Antonio Rusconi, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 75–81.

HÄNSLI, Thomas, Hans Blums »Von den fünff Sülen grundtlicher Bericht«. Einige Bemerkungen zu den Quellen und der Druckgeschichte, in: *Scholion* 4, 2004, S. 181–186.

HARL-SCHALLER, Friederike, *Stützfiguren in der griechischen Kunst*, Dissertation, Wien: Universität 1973.

HARMS, Wolfgang (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposium 1988, Stuttgart 1990.

HART, Vaughan, »Paper Palaces« from Alberti to Scamozzi. Introduction, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties*, New Haven/London 1998, S. 1–29.

HART, Vaughan, Serlio and the Representation of Architecture, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties*, New Haven/London 1998, S. 170–185.

- HART, Vaughan und Peter HICKS, On Sebastiano Serlio. Decorum and the Art of Architectural Invention, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties*, New Haven/London 1998, S. 140–157.
- HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties*, New Haven/London 1998.
- HASKELL, Francis und Nicholas PENNY, *Taste of the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981.
- HELMCHEN, Annette, *Die Entstehung der Nationen im Europa der frühen Neuzeit*. Ein integraler Ansatz aus humanistischer Sicht, Bern 2005.
- HERSEY, George, *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi, Cambridge/London 1988.
- HIDAKA, Kenichiro, La casa della virtù e del vizio nel trattato del Filarete, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 129–133.
- HOEGGER, Peter; Bernhard ANDERES und Stefan TRÜMLER, *Glasmalerei im Kanton Aargau*. Kloster Wettingen, Buchs 2002.
- HOFFMANN, Volker, Bemerkungen zur Verwendung der Säulenordnungen in der französischen Baukunst des 16. Jahrhunderts, in: ERTZ, Klaus (Hrsg.), *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 205–212.
- HOMOLLE, Théophile, L'origine des Caryatides, in: *Revue archéologique* V, 1917, S. 1–67.
- HORN-ONCKEN, Alste, *Über das Schickliche*. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen 1967.
- HÜLSEN, Christian, *Il libro di Giuliano da Sangallo*. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424, Leipzig 1910.
- IRMSCHER, Günter, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900), Darmstadt 1984.
- IRMSCHER, Günter, Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600, Bonn 1999.
- IRMSCHER, Günter, »OrnamentSinnBild«. Ornanentcapricci in Wendel I Dietterlins *Architectvra* (Stuttgart/Straßburg 1593/1594), in: BEYER, Vera und Christian SPIES (Hrsg.), *Ornament. Motiv - Modus - Bild*, München 2012, S. 117–147.
- IRMSCHER, Johannes (Hrsg.), *Lexikon der Antike*, Digitale Bibliothek 18, Berlin 1999.
- ISLER-DE JONGH, Ariane, Les cadres architecturaux dans les vitraux suisses aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Questions d'iconographie et de scénographie, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 59, Heft 1, 2002, S. 25–40, DOI: 10.5169/seals-169634.
- JACHMANN, Julian, *Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff*. Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften, Stuttgart 2006.

- JACOBSON, Karen (Hrsg.), *La gravure française à la renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Ausst.-Kat., Los Angeles, UCLA at the Armand Hemmer Museum of Art and Cultural Center 01.11.1994–01.01.1995, Los Angeles 1994.
- JACQUEMART, Jean-Pierre, *Architectures comtoises de la Renaissance 1525–1636*, Besançon 2007.
- JANSEN, Dirk Jacob, Jacopo Strada editore del Settimo Libro, in: THOENES, Christof (Hrsg.), *Sebastiano Serlio*, Mailand 1989, S. 207–215.
- JANSEN, Dirk Jacob, Le Livre VII. Le rôle de Strada comme éditeur du *Settimo Libro* de Serlio, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 176–184.
- JANSON, Alban, Turn! Turn! Zum architektonischen Bild, in: *Wolkenkuckucksheim* 12, Heft 2, 2008, online unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/207/Janson/janson.php>, zuletzt geprüft am: 16.04.2017.
- JONG, Erik A. de, Gärten auf Papier. Hans Vredeman de Vries und sein »Hortorum Viridariorumque elegantes & multiplicis formae« von 1583, in: HÄRTING, Ursula (Hrsg.), *Gärten und Höfe der Rubenszeit*. Im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2000, S. 37.
- JONGE, Krista de, The »villa« of Peter Ernst, Count of Mansfeld, at Clausen (Luxemburg). Dressing up in Antique Mode in the Low Countries in the Sixteenth Century, in: *Annali di architettura* 18/19, 2006/2007, S. 129–142.
- JONGE, Krista de, Une autre conception des ordres. Les colonnes à fût orné du recueil de Madrid, in: *Annali di architettura* 23, 2011, S. 73–92.
- JUGIE, Sophie, Tripatouillage chez les Trimolet. Contribution à la question du mobilier attribué à Hugues Sambin par un aperçu (inquiétant) sur les usages des collectionneurs du XIX<sup>e</sup> siècle, in: BOS, Agnès u. a. (Hrsg.), *Materiam superabat opus*. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg, Paris 2006, S. 397–403.
- JULIEN, Pascal, L'ordre caryatides. Emblème de l'architecture toulousaine, in: SUAU, Bernadette (Hrsg.), *Toulouse, une métropole méridionale*. Vingt siècles de vie urbaine, Toulouse 2009, S. 665–676.
- JULIEN, Pascal, La sculpture toulousaine de la Renaissance. Des ateliers itinérants au foyer rayonnant, in: BOUDON-MACHUEL, Marion und Hélène PRIGENT (Hrsg.), *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle*. Études et recherches, Marseille, Paris 2011, S. 63–79.
- JULIEN, Pascal, Termes, atlantes et caryatides. Corps et décors d'une architecture discursive, XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles, in: DEKONINCK, Ralph; Caroline HEERING und Michel LEFFTZ (Hrsg.), *Questions d'ornements*. XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles, Turnhout 2013, S. 121–135.
- KANERVA, Liisa, *Between Science and Drawings*. Renaissance Architects on Vitruvius's Educational Ideas, Tuusula/Helsinki 2006.
- KANZ, Roland, *Die Kunst des Capriccio*. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München 2002.

- KANZ, Roland, Grotteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus, in: ZENCK, Martin; Tim BECKER und Raphael WOEBE (Hrsg.), *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, München 2007, S. 149–168.
- KEMP, Martin, From »Mimesis« to »Fantasia«. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator* 8, 1977, S. 347–398.
- KIEVEN, Elisabeth, Architekturzeichnung. Akademische Entwicklung in Rom um 1700, in: SONNE, Wolfgang (Hrsg.), *Die Medien der Architektur*, München 2008, S. 15–31.
- KING, Dorothy, Figured Supports. Vitruvius' Caryatids and Atlantes, in: *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* 27, 1998, S. 275–305.
- KIRGUS, Isabelle, *Die Rathauslaube in Köln (1569–1573)*. Architektur und Antike-rezeption, Bonn 2003.
- KLOTZ, Heinrich, *Der Stil des Neuen*. Die europäische Renaissance, Stuttgart<sup>2</sup>1997.
- KNELL, Heiner, *Vitruvs Architekturtheorie*. Versuch einer Interpretation, Darmstadt 1985.
- KOEPF, Hans und Günther BINDING, *Bildwörterbuch der Architektur*. Mit englischem, französischem, italienischem und spanischem Fachglossar, Stuttgart<sup>4</sup>2005.
- KRATZKE, Christine und Uwe ALBRECHT (Hrsg.), *Mikroarchitektur im Mittelalter*. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Tagung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 26.10.–20.10.2005, Leipzig 2008.
- KRAUSE, Karin und Barbara Maria SCHELLEWALD (Hrsg.), *Bild und Text im Mittelalter*, Akten der Tagung, Basel, Universität 24.01.–27.01.2008, Köln 2011.
- KRINSKY, Carol Herselle, Introduction, in: VITRUVIUS und Cesare CESARIANO, *De architectura*. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano Como 1521, München 1969, S. 5–28.
- KRINSKY, Carol Herselle, Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, 1967, S. 36–70.
- KRUFFT, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie*. Von der Antike bis zur Gegenwart, München<sup>4</sup>1995.
- KULAWIK, Bernd, *Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (HDZ 4151) der Kunstbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz*. Zum letzten Projekt Antonio da Sangallos des Jüngeren für den Neubau von St. Peter in Rom, Dissertation, Berlin: Technische Universität 2002.
- L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME u. a. (Hrsg.), *Le projet de Vitruve*. Objet, destinataires et réception du »De Architectura«, Internationales Kolloquium, Rom 26.–27.03.1993, Rom 1994.

- LANG, Astrid, *Die frühneuzeitliche Architekturzeichnung als Medium intra- und interkultureller Kommunikation*. Entwurfs- und Repräsentationskonventionen nördlich der Alpen und ihre Bedeutung für den Kulturtransfer um 1500 am Beispiel der Architekturzeichnung von Hermann Vischer d. J., Petersberg 2012.
- LE ROUX, Nicolas, *Les guerres de religion*. 1559–1629, Paris 2009.
- LEMERLE, Frédérique, Genèse de la théorie des ordres. Philandrier et Serlio, in: *Revue de l'art* 103, Heft 1, 1994, S. 33–41.
- LEMERLE, Frédérique, Jean Poldo d'Albenas (1512–1563). Un antiquaire « Studieux d'architecture », in: *Bulletin Monumental* 160, Heft 2, 2002, S. 163–172.
- LEMERLE, Frédérique, *L'Architecture ou art de bien bâtir* de Vitruve. Traduit par Jean Martin à Paris chez Jacques Gazeau Francoys, en 1547, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 418–419.
- LEMERLE, Frédérique, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*. L'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde, Turnhout/Tours 2005.
- LEMERLE, Frédérique, Les ordres comme ornement dans la tradition vitruvienne. XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles, in: DEKONINCK, Ralph; Caroline HEERING und Michel LEFFTZ (Hrsg.), *Questions d'ornements*. XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles, Turnhout 2013, S. 51–58.
- LEMERLE, Frédérique und Yves PAUWELS (Hrsg.), *Architectures de papier*. La France et l'Europe (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles), Turnhout 2013.
- LEMERLE, Frédérique; Yves PAUWELS und Daniel RABREAU, L'architecture antique entre Humanisme et Lumières, in: *Revue de l'art* 170, Heft 4, 2010, S. 5–10.
- LENIAUD, Jean-Michel und Béatrice BOUVIER (Hrsg.), *Le livre d'architecture*. XV<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle, édition, représentations et bibliothèques, Journées internationales d'étude, Paris, Collège de France 08.11.–09.11.2001, Paris 2002.
- LEPIK, Andres, *Das Architekturmodell in Italien*. 1335–1550, Worms 1994.
- LESK, Alexandra L., »Caryatides probantur inter pauca operum«. Pliny, Vitruvius, and the Semiotics of the Erechtheion Maidens at Rome, in: *Arethusa* 40, Heft 1, 2007, S. 25–42, DOI: 10.1353/are.2007.0002.
- LEUSCHNER, Eckhard, Kat. Nr. 2. Jacques Prévost (tätig in den 1520er bis 1580er Jahren), Zwei Termenfiguren, in: FROMMEL, Sabine und Eckhard LEUSCHNER (Hrsg.), *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit*. Migrationsprozesse in Europa, Rom 2014, S. 14.
- LEUTRAT, Estelle, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France*. Lyon 1520–1565, Vorwort v. Sylvie DESWARTE-ROSA, Genf 2007.
- LINFERT, Carl, *Die Grundlagen der Architekturzeichnung*, Berlin 1931.



- LINGOHR, Michael, Architectus. Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild, in: *Architectura* 35, Heft 1, 2005, S. 47–68.
- LINGOHR, Michael, Architectus. Ein Virtus-Begriff der Frühen Neuzeit?, in: POESCHKE, Joachim; Thomas WEIGEL und Britta KUSCH-ARNHOLD (Hrsg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, München 2006, S. 13–30.
- LINZELER, André und Jean ADHÉMAR, *Inventaire du fonds français : graveurs du seizième siècle*, 2 Bde., Paris 1967, [Erstausgabe 1932–1938], online unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5488468m>, zuletzt geprüft am: 18.08.2011.
- LLOYD-MORGAN, G., Caryatids and other Supporters, in: HENIG, Martin (Hrsg.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, Oxford 1990, S. 143–151.
- LORENTZ, Philippe, Hugues Sambin au Musée des Beaux-arts de Dijon (Exposition). Rezension, in: *Nouvelles de l'Estampe* 106, 1989, S. 53–54.
- LOTZ, Wolfgang, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7, 1953–1956, S. 193–226.
- LOWIC, Lawrence, The Meaning and Significance of Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, Heft 4, 1983, S. 360–370.
- MARCEL, Louis Alexis Emmanuel, *Le cardinal de Givry, évêque de Langres*. 1529–1561, o. O. 1926.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Une gentille façon de poétiser sur les répétitions de mots » (Bigarrures, I, 16). De la fonction poétique de l'écho à la valeur mystique de l'échosophie, in: MOUREAU, François und Michel SIMONIN (Hrsg.), *Tabourot, Seigneur des accords*. Un Bourguignon poète de la fin de la Renaissance, Paris 1990, S. 155–182.
- MARTIN, Georges, *Histoire et généalogie des maisons de Chabot et de Rohan-Chabot*, Lyon 1996.
- MASSARI, Stefania, *Giulio Bonasone*, Ausst.-Kat. Rom, Calcografia, 2 Bde., Rom 1983.
- MCEWEN, Indra Kagis, *Vitruvius*. Writing the Body of Architecture, Cambridge 2003.
- MCGOWAN, Margaret M., *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, London/New Haven 2000.
- MELTERS, Monika, Innovation und Imitation. Die Architektur der »noblesse de robe« und ihr europäischer Modellcharakter, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2011, online unter: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-125-5, zuletzt geprüft am: 27.06.2012.
- MELTERS, Monika und Christoph WAGNER (Hrsg.), *Die Quadratur des Raumes*. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne, Berlin 2017.

- MERKELBACH, Reinhold, Gefesselte Götter, in: MERKELBACH, Reinhold, *Hestia und Erigone*. Vorträge und Aufsätze, hg. v. Wolfgang BLÜMEL u. a., Stuttgart 1996, S. 17–30.
- MERSCH, Dieter, *Was sich zeigt*. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002.
- MIELKE, Hans, *Hans Vredeman de Vries*. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils sowie Beiträge zum Werk Gerard Groenings, Berlin 1967.
- MIGNOT, Claude, Du dessin au projet. Du Cerceau architecte ?, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau*. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », Paris 2010, S. 241–256.
- MIGNOT, Claude, L'ordre attique, le sixième ordre français, in: CHATENET, Monique und Jean GUILLAUME (Hrsg.), *Le génie du lieu*. La réception du langage classique en Europe (1540–1650) sélection, interprétation, invention hommage au professeur Jean Guillaume, Paris 2013, S. 227–242.
- MIGNOT, Claude, Le langage architecturale. Langue commune et »gentilles inventions«, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Jacques Androuet du Cerceau*. « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », Paris 2010, S. 231–240.
- MITROVIC, Branko, Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura, in: *Sixteenth Century Journal* 29, Heft 3, 1998, S. 667–688.
- MITROVIC, Branko, Palladio's Theory of the Classical Orders in the First Book of *I quattro libri dell'architettura*, in: *Architectural history* 42, 1999, S. 110–140.
- MOREL, Philippe, *Les grotesques*. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, Paris 2001.
- MOUREAU, François und Michel SIMONIN (Hrsg.), *Tabourot, Seigneur des accords*. Un Bourguignon poète de la fin de la Renaissance, Colloque, Dijon, l'Hôtel de Vogüe 25.–27.05.1988, Paris 1990.
- MOUSSET, Jean-Luc (Hrsg.), *Pierre-Ernst de Mansfeld (1517–1604)*. Un prince de la Renaissance, Ausst.-Kat., Luxembourg Musée national d'histoire et d'art 18.04.–10.06.2007, 2 Bde., Luxembourg 2007.
- MULLER, Frank, *Heinrich Vogtherr l'Ancien*. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997.
- MÜLLER, Gernot Michael und Konrad CELTIS, *Die »Germania generalis« des Conrad Celtis*. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar, Tübingen 2001.
- MYLONAS SHEAR, Ione, Maidens in Greek Architecture. The Origin of the »Caryatids«, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 123, Heft 1, 1999, S. 65–85, DOI: 10.1353/are.2007.0002.
- NAGELSMIT, Eelco, Visualizing Vitruvius. Stylistic Pluralism in Serlio's Sixth Book on Architecture?, in: KEIZER, Joost und Todd M. RICHARDSON (Hrsg.), *The Transformation of Vernacular Expression in Early Modern Arts*, Leiden 2012, S. 339–372.

- NAGLER, Georg Kaspar; Andreas ANDRESEN und Carl CLAUSS, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntten Künstler*. Aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbeviatur desselben etc. bedient haben, mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel von Kunstsammlern, der Stempel der alten Gold- und Silberschmiede, der Majolicafabriken, Porzellan-Manufacturen u.s.w, 5 Bde., München 1858–1879, online unter: urn:nbn:de:hbz:061:1-21210, zuletzt geprüft am: 02.04.2017.
- NEUDECKER, Richard, Hermen, in: CANCIK, Hubert; Helmuth SCHNEIDER und Manfred LANDFESTER (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill 2009.
- NEUMEYER, Fritz, Architekturtheorie. Das geschriebene Wort als Medium des Architekten, in: SONNE, Wolfgang (Hrsg.), *Die Medien der Architektur*, München 2008, S. 231–243.
- NEUMEYER, Fritz, Nachdenken über Architektur. Eine kurze Geschichte ihrer Theorie, in: NEUMEYER, Fritz (Hrsg.), *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München 2002, S. 9–79.
- OBERHUBER, Konrad (Hrsg.), *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, 2 Bde., New York 1978.
- OECHSLIN, Werner, Le livre d'architecture. Et au delà, in: GARRIC, Jean-Philippe; Émilie D'ORGEIX und Estelle THIBAUT (Hrsg.), *Le livre et l'architecte*, Wavre 2011, S. 9–14.
- OEVERMANN, Ulrich; Johannes SÜSSMANN und Christine TAUBER (Hrsg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage, Berlin 2007.
- OLBRICH, Harald u. a. (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, 7 Bde., München 1996.
- ONIAN, John, *Bearers of Meaning*. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance, Princeton 1990, [Erstveröffentlichung 1988].
- ONIAN, John, Greek Temple and Greek Brain, in: DODDS, Georg und Robert TAVERNOR (Hrsg.), *Body and Building*. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture, Cambridge/London 2002, S. 45–63.
- ONIAN, John, Serlio and the History of Architecture, in: PERINI, Giovanna (Hrsg.), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, o. O. 1992, S. 181–193.
- ONIAN, John, The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 169–178.
- Ornament and Architecture*. Renaissance Drawings, Prints and Books, Ausst.-Kat, Providence, Brown University 08.03.–06.04.1980, Rhode Island/Providence 1980.

- ORTOLANI, Giorgio, Vitruvio e la cultura dell'architetto. Cariatidi e telamoni nell'architettura »imperiale«, in: *Quaderni dell'Instituto di Storia dell'Architettura* N. S. 51, 2008, S. 3–16.
- PAGLIARA, Pier Nicola, *Le De architectura* de Vitruve édité par Fra Giocondo, à Venise en 1511, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 348–353.
- PALMER, Rodney, Introduction, in: PALMER, Rodney und Thomas FRANGENBERG (Hrsg.), *The Rise of the Image. Reinterpreting Classicism: Culture, Reaction and Appropriation*, Aldershot/Burlington 2003, S. 1–22.
- PALMER, Rodney und Thomas FRANGENBERG (Hrsg.), *The Rise of the Image. Reinterpreting Classicism: Culture, Reaction and Appropriation*, Aldershot/Burlington 2003.
- PARLASCA, Kaus, Motive antiker Stützfiguren an Kaminen des Frühklassizismus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37, 1974, S. 269–283.
- PASSAVANT, Johann David, *Le peintre graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–1864.
- PAUWELS, Yves, Athènes, Rome, Paris. La tribune et l'ordre de la Salle des Caryatides au Louvre, in: *Revue de l'art* 169, Heft 3, 2010, S. 61–69.
- PAUWELS, Yves, *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre 2008.
- PAUWELS, Yves, Francine, Barbet, Collot. Recueils de modèles ou exercices de style ?, in: GARRIC, Jean-Philippe; Émilie D'ORGEIX und Estelle THIBAUT (Hrsg.), *Le livre et l'architecte*, Wavre 2011, S. 167–171.
- PAUWELS, Yves, Hans Blum et les Français, in: *Scholion* 6, 2010, S. 77–88.
- PAUWELS, Yves, Jean Bullant et le langage des ordres. Les audaces d'un timide, in: *Gazette des Beaux-Arts* 139, 1997, S. 86–100.
- PAUWELS, Yves, Jean Goujon, de Sagredo à Serlio. La culture architecturale d'un »Ymaginier Architecteurs«, in: *Bulletin Monumental* 156, 1998, S. 137–148.
- PAUWELS, Yves, L'architecte, humaniste et artiste, in: CALLEBAT, Louis (Hrsg.), *Histoire de l'architecte*, Paris 1998, S. 63–85.
- PAUWELS, Yves, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris 2002.
- PAUWELS, Yves, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance. Une magnifique décadence ?*, Paris 2013.
- PAUWELS, Yves, La Fortune de la Reigle de Jean Bullant, in: *Journal de la Renaissance* 3, 2005, S. 111–120.
- PAUWELS, Yves, La méthode de Serlio dans le *Quarto Libro*, in: *Revue de l'art* 119, 1998, S. 33–42.
- PAUWELS, Yves, La Reigle générale d'Architecture de Jean Bullant. À Paris en 1564, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, Paris 2004, S. 438–439.

- PAUWELS, Yves, Le traité des *Medias del Romano* de Diego de Sagredo. À Tolède en 1526 et sa traduction française, à Paris chez Simon de Colines, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 378–379.
- PAUWELS, Yves, Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant, in: *Mélanges de l'École françaises de Rome, Italie et Méditerranée* 106, Heft 2, 1994, S. 531–547.
- PAUWELS, Yves, Les Français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de l'Orme et Pierre Lescot, in: *Revue de l'art* 112, Heft 2, 1996, S. 9–15.
- PAUWELS, Yves, Philibert De l'Orme et les ruines antiques. L'architecte du roi et le chanoine de Notre-Dame, in: *Revue de l'art* 170, Heft 4, 2010, S. 17–22.
- PAUWELS, Yves, Rezension: Sandrine Chabre: Atlantes & cariatides. Les supports anthropomorphes dans la théorie architecturale en France du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, Édilivre, 2012, in: *Revue de l'art* 181, Heft 3, 2013, S. 78.
- PAUWELS, Yves, *Sambin, Hugues*. Œuvre de la diversité des termes, in: *Architectura*. Architecture, textes et images, hg. v. Yves PAUWELS und Frédérique LEMERLE, Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, online unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, zuletzt geprüft am: 19.03.2017.
- PAUWELS, Yves, Serlio et le vitruvianisme français de la Renaissance. Goujon, Bullant, De l'Orme, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 410–417.
- PAUWELS, Yves, *Varietas* et *ordo* en architecture. Lecture de l'antique et rhétorique de la création, in: COURCELLES, Dominique de (Hrsg.), *La VARIETAS à la Renaissance*, Paris 2001, S. 57–80.
- PAUWELS, Yves, Vitruvianisme et « réduction » architecturale au XVI<sup>e</sup> siècle, in: VÉRIN, Hélène und Pascal DUBOURG GLATIGNY (Hrsg.), *Réduire en art*. La technologie de la Renaissance aux Lumières, Paris 2008, S. 97–115.
- PAYNE, Alina Alexandra, Creativity and *bricolage* in Architectural Literature of the Renaissance, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 34, 1998, S. 21–38.
- PAYNE, Alina Alexandra, *From Ornament to Object*. Genealogies of Architectural Modernism, New Haven 2012.
- PAYNE, Alina Alexandra, Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture, in: *Oxford Art Journal* 32, Heft 3, 2009, S. 365–386.
- PAYNE, Alina Alexandra, Mescolare, Composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance, in: SECCHI TARUGI, Luisa (Hrsg.), *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florenz 1998, S. 273–294.
- PAYNE, Alina Alexandra, Reclining Bodies. Figural Ornament in Renaissance Architecture, in: DODDS, Georg und Robert TAVERNOR (Hrsg.), *Body and Building*. Essays

on the Changing Relation of Body and Architecture, Cambridge/London 2002, S. 94–113.

PAYNE, Alina Alexandra, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge 1999.

PAYNE, Alina Alexandra, The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges between the Arts, in: COLE, Michael Wayne (Hrsg.), *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptor's drawings from Renaissance Italy*, London 2014, S. 57–73.

PAYNE, Alina Alexandra, Ut Poesis Architectura. Tectonics and Poetics in Architectural Criticism circa 1570, in: PAYNE, Alina Alexandra u. a. (Hrsg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000, S. 145–158.

PAYNE, Alina Alexandra, Von *ornatus* zu *figura*. Das figürliche Ornament in der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts, in: FRANK, Isabelle und Freia HARTUNG (Hrsg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, S. 205–239.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, La tribune dite des Caryatides au Louvre. Essai d'interprétation, in: *Revue de l'art* 157, Heft 3, 2007, S. 57–58.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, Le sixième ordre d'architecture. Ou la pratique des ordres suivant les nations, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 36, Heft 4, 1977, S. 223–240.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, Serlio à Fontainebleau, in: *Annali di architettura* 13, 2001, S. 71–79.

PETCU, Elizabeth J., Anthropomorphizing the Orders. »Terms« of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance, in: MELION, Walter S.; Bret ROTHSTEIN und Michel WEESMANS (Hrsg.), *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism, and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leiden 2015, S. 341–378.

PETTEGREE, Andrew, *The Book in the Renaissance*, New Haven 2010.

PEVSNER, Nikolaus; Hugh HONOUR und John FLEMING, *Lexikon der Weltarchitektur*, Digitale Bibliothek 37, Berlin 2004, [elektronische Ausgabe der 3. akt. u. erw. Auflage München 1992].

PFISTER, Dieter, *Franz Pergo. Zur Nordwestschweizer Möbelkunst um 1600*, Basel 1984.

PFISTERER, Ulrich, Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, in: PFISTERER, Ulrich und Gabriele WIMBÖCK (Hrsg.), »Novità«. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich, S. 7–85.

PHILIPP, Klaus Jan, *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart/München 2002.

PHILIPP, Klaus Jan, *Die Imagination des Realen. Eine kurze Geschichte der Architekturzeichnung*, Weimar 2008, online unter: urn:nbn:de:gbv:wim2-20080814-13949, zuletzt geprüft am: 23.03.2017.

- PHILLIPS, C. Robert, Terminus, in: CANCIK, Hubert; Helmuth SCHNEIDER und Manfred LANDFESTER (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill 2009.
- PICARD, Charles, « Caryatides » de théâtres occidentaux, in: *Revue archéologique* 39, Heft 2, 1952, S. 112–115.
- PICARD, Charles, Vitruve et le Portique des Perses à Sparte, in: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Heft Januar–März, 1935, S. 215–235.
- PIEPER, Jan, *Das Labyrinthische*. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur, Gütersloh/Berlin/Basel 2009, [Erstveröffentlichung 1987].
- PLOMMER, Hugh, Vitruvius and the Origin of Caryatids, in: *The Journal of Hellenic Studies* 99, 1979, S. 97–102.
- POERSCHKE, Ute, Das Konkrete und die Architektur. »Stein nicht Stein? Holz nicht Holz?« – Zur konkreten Materialität von Architektur, in: *Wolkenkuckucksheim* 14, Heft 1, 2009, online unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/109/Poerschke/poerschke.php>, zuletzt geprüft am: 21.04.2017.
- POESCHEL, Sabine und Klaus Jan PHILIPP (Hrsg.), *Architektur und Bild in der Neuzeit*, Kolloquium, Stuttgart 12.11.–14.11.1999, Stuttgart 2001.
- POLLALI, Angeliki, Human Analogy in *Trattati I. The Ragione of Modern Architecture*, in: HUB, Berthold und Angeliki POLLALI (Hrsg.), *Reconstructing Francesco di Giorgio, architect*, Frankfurt am Main 2011, S. 59–84.
- PRÉVET, Alain, Autour de Hugues Sambin. Un extraordinaire cabinet Renaissance enfin réhabilité, in: *La tribune de l'art*, 2010, online unter: <http://www.latribunedelart.com/autour-de-hugues-sambin-un-extraordinaire-cabinet-rennaissance-enfin-rehabilite>, zuletzt geprüft am: 19.03.2017.
- RECHT, Roland, *Le dessin d'architecture*. Origine et fonctions, Paris 1995.
- REUTHER, Hans und Ekkart BERCKENHAGEN, *Deutsche Architekturmodelle*. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900, Berlin 1994.
- RÖDER, Bernd und Jean-Luc MOUSSET, Die Baugeschichte der Schloss- und Parkanlage »La Fontaine« von Peter Ernst von Mansfeld, in: MOUSSET, Jean-Luc (Hrsg.), *Pierre-Ernst de Mansfeld (1517–1604)*. Un prince de la Renaissance, Luxembourg 2007, S. 219–228.
- ROSENFELD, Myra Nan, From Drawn to Printed Model Book. Jacques Androuet du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance, in: *RACAR Revue d'art canadienne* XVI, Heft 2, 1989, S. 131–147.
- ROSENFELD, Myra Nan, Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual, in: THOENES, Christof (Hrsg.), *Sebastiano Serlio*, Mailand 1989, S. 102–110.

RÖTTINGER, Heinrich, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius, Strassburg 1914.

ROWLAND, Ingrid D., Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders, in: *Art Bulletin* 76, Heft 1, 1994, S. 81–104.

ROWLAND, Ingrid D., Review: The Dancing Column. On Order in Architecture by Joseph Rykwert, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, Heft 2, 1997, S. 215–216, DOI: 10.2307/991288.

ROWLAND, Ingrid D., Vitruvius in Print and in Vernacular Translation. Fra Giocondo, Bramante, Raphael, and Cesare Cesariano, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treaties*, New Haven/London 1998, S. 105–121.

RÜCKERT, Birgit, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes*, Regensburg 1998.

RUF, Alfons (Hrsg.), *Die Säulenbücher des Meisters Hans Blum aus Lohr am Main*, Lohr a. Main 2006.

RYKWERT, Joseph, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge/London 1999.

SAPIN, Christian, Archéologie médiévale et maisons urbaines. À propos de découvertes récentes, rue des Forges à Dijon, in: *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or* 33, 1982–1983, S. 211–224.

SCHELBERT, Georg, »[...] de la quale inventione il prudente architetto si potra molto valere in diversi accidenti«. Beobachtungen zum Gebälk der Säulenordnungen in der Renaissance- und Barockarchitektur, in: SCHLIMME, Hermann und Christof THOENES (Hrsg.), *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, München 2011, S. 87–103.

SCHÉLE, Sune, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm/Uppsala 1965.

SCHMIDT, Erika E., Die Kopien der Erechtheionkoren, in: *Antike Plastik* 13, 1973, S. 7–51.

SCHMIDT, Evamaria, *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfiguren in der Baukunst*, Würzburg 1982.

SCHMIDT-COLINET, Andreas, *Antike Stützfiguren. Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst*, Frankfurt 1977.

SCHNEIDER, Rolf Michael, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986.



- SCHOLER, Othon, Deux rescapés du grand naufrage. Les termes rustiques du château de Mansfeld, in: *Hémecht* 43, 1991, S. 95–120.
- SCHOLL, Andreas, *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis*. Frauen für den Staat, Frankfurt 1998.
- SCHOLL, Dorothea, *Von den »Grottesken« zum Grotesken*. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance, Münster 2004.
- SCHULER, Stefan, *Vitruv im Mittelalter*. Die Rezeption von »De architectura« von der Antike bis in die frühe Neuzeit, Köln 1999.
- SCHÜTTE, Ulrich, »Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...«. Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, Heft 1, 1981, S. 15–37.
- SCHWEIZER, Stefan, *Exemplum servitutis? Zum Nachleben des antiken Atlasmotivs und zur Genese architektonischer Stützfiguren im Mittelalter*, in: OEXLE, Otto Gerhard und Michel A. BOJCOV (Hrsg.), *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit*, Göttingen 2007, S. 119–185.
- SCHWEIZER, Stefan, Konkurrenzen zwischen Text- und Artefaktautorität. Atlanten, Karyatiden und Perser in der Architektur und Architekturtheorie des Barock, in: HEINEN, Ulrich (Hrsg.), *Welche Antike? Rezeptionen des Altertums im Barock*, Frankfurt 2011, S. 1047–1078.
- SCHWEIZER, Stefan, Stützfiguren/Erechtheionkoren, in: CANCIK, Hubert; Helmuth SCHNEIDER und Manfred LANDFESTER (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill 2009.
- SEZNEC, Jean, *Das Fortleben der antiken Götter*. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990.
- SONNE, Wolfgang (Hrsg.), *Die Medien der Architektur*, München 2008.
- SONNE, Wolfgang, Einleitung, in: SONNE, Wolfgang (Hrsg.), *Die Medien der Architektur*, München 2008, S. 7–14.
- SPIKE, John T. und Suzanne BOORSCH, *Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York 1986.
- STEIL, Lucien (Hrsg.), *The Architectural Capriccio*. Memory, Fantasy and Invention, Burlington 2014.
- STEWERING, Rosemarie, Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolo Lelio Cosmico, Hamburg 1996.
- STOSCHEK, Jeannette, Aus dem Hintergrund in den Vordergrund. Zur Darstellung von Architektur in der Graphik der Neuzeit, in: POESCHEL, Sabine und Klaus Jan PHILIPP (Hrsg.), *Architektur und Bild in der Neuzeit*, Stuttgart 2001.
- STRÄSSLE, Thomas (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten*. Theorien – Praktiken – Perspektiven, Bielefeld 2013.

- SYNDIKUS, Candida, *Leon Battista Alberti*. Das Bauornament, Münster 1996.
- SZAMBIEN, Werner, *Symétrie, goût, caractère*. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800, Paris 1986.
- TAUBER, Christine, *Manierismus und Herrschaftspraxis*. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I<sup>er</sup>, Berlin 2009.
- TAVERNOR, Robert, »Brevity Without Obscurity«. Text and Image in the Architectural Treatises of Daniele Barbaro and Andrea Palladio, in: PALMER, Rodney und Thomas FRANGENBERG (Hrsg.), *The Rise of the Image*. Reinterpreting Classicism: Culture, Reaction and Appropriation, Aldershot/Burlington 2003, S. 105–133.
- THIRION, Jacques, Hugues Sambin et le mobilier de son temps, in: BARRAL, Claudie u. a. (Hrsg.), *Hugues Sambin*. Vers 1520–1601, Dijon 1989, S. 30–35.
- THIRION, Jacques, Le mobilier du Moyen Age et de la Renaissance en France, Dijon 1998.
- THIRION, Jacques, Les termes de Sambin mythe et réalité, in: PASQUIER, Alain (Hrsg.), *Art, objets d'art, collections*. Hommage à Hubert Landais, Paris 1987, S. 151–159.
- THOENES, Christof, Anmerkungen zur Architekturtheorie, in: EVERS, Bernd (Hrsg.), *Architekturmodelle der Renaissance*. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, München/New York 1995, S. 28–39.
- THOENES, Christof, Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?, in: THOENES, Christof, *Opus incertum*. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten, eingeführt v. BEYER, Andreas; Horst BREDEKAMP und Peter Cornelius CLAUSSEN, München/Berlin 2001, S. 199–213.
- THOENES, Christof, La *Regola delle cinque ordini di architettura* de Giacomo Barozzi da Vignola. À Rome en 1562, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon*. Architecture et imprimerie, 1. Bd., Paris 2004, S. 389–391.
- THOENES, Christof, *Opus incertum*. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten, eingeführt v. Andreas BEYER, Horst BREDEKAMP und Peter Cornelius CLAUSSEN, München/Berlin 2001.
- THOENES, Christof (Hrsg.), *Sebastiano Serlio*, Sesto seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza 31.08.–04.09.1987, Mailand 1989.
- THOENES, Christof, Vignolas »Regola delli cinque ordini«, in: THOENES, Christof, *Opus incertum*. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten, eingeführt v. BEYER, Andreas; Horst BREDEKAMP und Peter Cornelius CLAUSSEN, München/Berlin 2001, S. 149–198.
- THOENES, Christof und Hubertus GÜNTHER, Gli ordini architetonici. Rinascita o invenzione?, in: FAGIOLO, Marcello (Hrsg.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del cinquecento*, Rom 1985, S. 261–310.

- THOMAS, Évelyne, Termes et caryatides dans les dessins et gravures de Jacques Androuet Du Cerceau, in: DEKONINCK, Ralph; Caroline HEERING und Michel LEFFTZ (Hrsg.), *Questions d'ornements. XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, Turnhout 2013, S. 136–143.
- THOMSON, David, Les trois Livre d'Architecture de Jacques I<sup>er</sup> Androuet Du Cerceau. À Paris en 1559, 1561 et 1582, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 448–450.
- TITEUX, Catherine, L'ornement d'architecture à l'âge classique. Statuts et fonctions: l'apport d'Alberti, in: DEKONINCK, Ralph; Caroline HEERING und Michel LEFFTZ (Hrsg.), *Questions d'ornements. XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, Turnhout 2013, S. 40–50.
- TÖNNESMANN, Andreas, Das Neue im Alten. Innovation in Kunsttheorie und Kunstpraxis der Renaissance, in: MÜLLER, Achatz von und Jürgen von UNGERN-STERNBERG (Hrsg.), *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, München 2004, S. 167–181.
- TUTTLE, Richard J., On Vignola's Rule of the Five Orders of Architecture, in: HART, Vaughan und Peter HICKS (Hrsg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatises*, New Haven/London 1998, S. 199–218.
- UETANI, Toshinori und Henri ZERNER, Jean Martin et Jean Goujon en 1545. Le manuscrit de présentation du Premier livre d'architecture de Marc Vitruve Pollion, in: *Revue de l'art* 149, 2005, S. 27–32.
- VAN AKKER, Paul den, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.
- VAN ECK, Caroline, Verbal and Visual Abstraction. The Role of Pictorial Techniques of Representation in Renaissance Architectural Theory, in: ANDERSON, Christy (Hrsg.), *The Built Surface. Architecture and the Pictorial Arts From Antiquity to the Enlightenment*, Aldershot/Burlington 2002, S. 162–179.
- VAN HASSELT, Marie-Cécile, L'encadrement architectural à Cariatides du livre IV, in: DESWARTE-ROSA, Sylvie (Hrsg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, 1. Bd., Paris 2004, S. 90–91.
- VESELY, Dalibor, The Architectonics of Embodiment, in: DODDS, Georg und Robert TAVERNOR (Hrsg.), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge/London 2002, S. 28–43.
- VEYRIN-FORRER, Jeanne, Fabriquer un livre au XVI<sup>e</sup> siècle, in: CHARTIER, Roger und Henri-Jean MARTIN (Hrsg.), *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, [Paris] 1989, S. 336–369.
- VIARD, Georges, Itinéraires, in: BOILLOT, Joseph, *Nouveaux portraits et figures de termes pour user en l'architecture*, hg. v. Paulette CHONÉ und Georges VIARD, Langres 1995, S. 15–43.
- VICKERS, Michael, Persepolis, Vitruvius and the Erechtheum Caryatids. The Iconography of Medism and Servitude, in: *Revue archéologique* 11, 1985, S. 3–28.

VILJOEN, Madeleine Claire, Prints and False Antiquities in the Age of Raphael, in: *Print Quarterly* 21, Heft 3, 2004, S. 235–247.

WAGNER, Brigitte, »Französische Grotteske«. Gedanken zur Schwierigkeit einer Definition, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 24, Heft 2, 1979, S. 132–172.

WARNKE, Martin, Die erste Seite aus den »Viten« Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung, in: WARNKE, Martin, *Nah und Fern zum Bilde*. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hg. v. Michael DIERS, Köln 1997, S. 121–145.

WATERS, Michael J., A Renaissance without Order. Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, Heft 4, 2012, S. 488–523.

WATERS, Michael J. und Cammy BROTHERS (Hrsg.), *Variety, Archeology, & Ornament*. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice, Ausst.-Kat., Charlottesville, University of Virginia Art Museum 26.08.–18.12.2011, Charlottesville 2011.

WESENBERG, Burkhardt, Augustusforum und Akropolis, in: *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 99, 1985, S. 161–185.

WIEBENSON, Dora, Guillaume Philander's Annotations to Vitruvius, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 67–74.

WIND, Edgar, Aenigma Termini, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1, Heft 1, 1937, S. 66–69.

WITTKOWER, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, übersetzt v. George LESSER, München 1969, [Architectural Principles in the Age of Humanism, 3. Aufl. 1962].

WUNDRAM, Manfred und Thomas PAPE, *Andrea Palladio 1508–1580*. Architektur zwischen Renaissance und Barock, Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokyo/Hong Kong 2008, [Originalausgabe 1988].

ZAMPETTI, Pietro (Hrsg.), *I pittori bergamaschi*. Il cinquecento, 2 Bde., Bergamo 1976.

ZERNER, Henri, *Die Schule von Fontainebleau*. Das graphische Werk, Wien/München 1969.

ZERNER, Henri, Du mot à l'image. Le rôle de la gravure sur cuivre, in: GUILLAUME, Jean (Hrsg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, S. 281–294.

ZERNER, Henri, Introduction, in: JACOBSON, Karen (Hrsg.), *La gravure française à la renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles 1994, S. 15–31.

ZERNER, Henri, *L'art de la Renaissance en France*. L'invention du classicisme, Paris 2002, [Erstveröffentlichung 1996].

ZIMMERMANN, Petra Sophia, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries*. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa, München/Berlin 2002.

ZIMMERMANN, Petra Sophia, Hans Vredeman de Vries und die Folgen in der Architekturlehre, in: BORGGREFFE, Heiner und Vera LÜPKES (Hrsg.), *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, Marburg 2005, S. 91–100.

ZÖLLNER, Frank, Anthropomorphism. Towards a Social History of Proportion in Architecture, in: ROMMEVAUX, Sabine; Philippe VENDRIX und Vasco ZARA (Hrsg.), *Proportions. Science – musique – peinture & architecture*, Turnhout 2011, S. 443–456.

ZORACH, Rebecca, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago/London 2005.

ZORACH, Rebecca, Rome virtuelle? Présence et absence de la Ville éternelle dans les estampes du XVI<sup>e</sup> siècle, in: ZERNER, Henri und Marc BAYARD (Hrsg.), *Renaissance en France, Renaissance française? Les art visuels de la Renaissance en France (XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris 2009, S. 61–78.

ZORACH, Rebecca und Nina DUBIN (Hrsg.), *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Ausst.-Kat., Chicago University of Chicago Library 24.09.2007–11.02.2008, Chicago 2008.



## 4.2 Abbildungen



Abb. 1 Hugues Sambin, Titelblatt, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



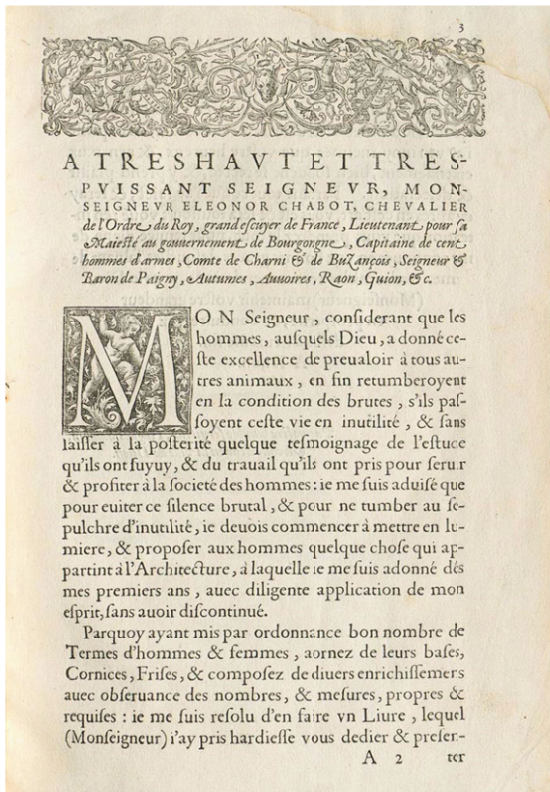


Abb. 2 Hugues Sambin, Widmung, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572

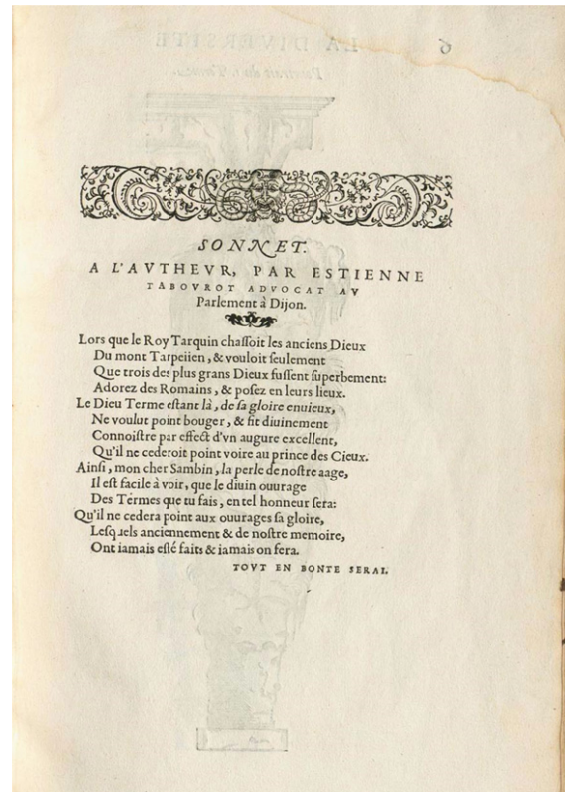


Abb. 3 Hugues Sambin, Gedicht von Etienne Tabourot, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 4 Hugues Sambin, 1. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572

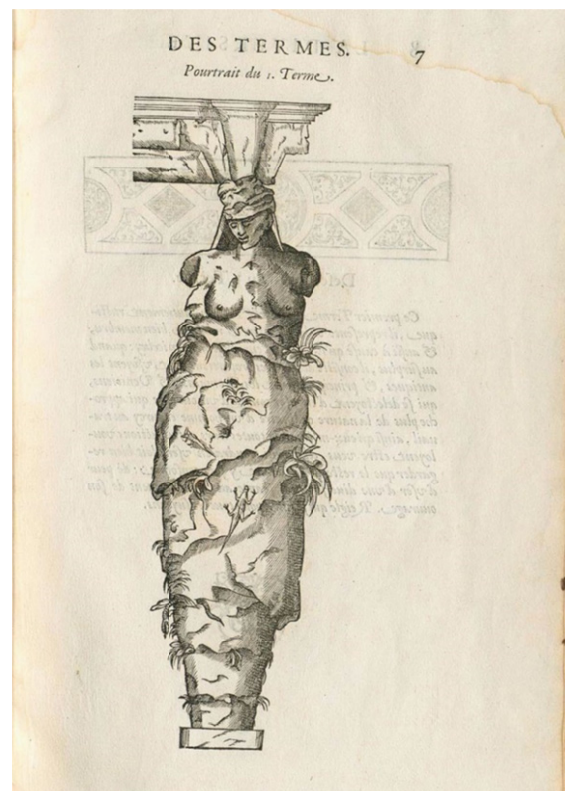


Abb. 5 Hugues Sambin, 1. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



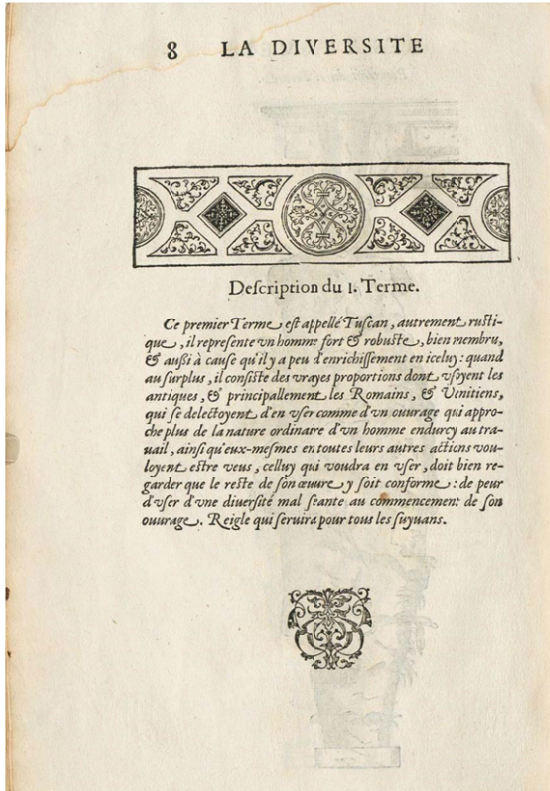


Abb. 6 Hugues Sambin, Beschreibung 1. Paar, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 7 Hugues Sambin, leere Seite: aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 8 Hugues Sambin, 2. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 9 Hugues Sambin, 2. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



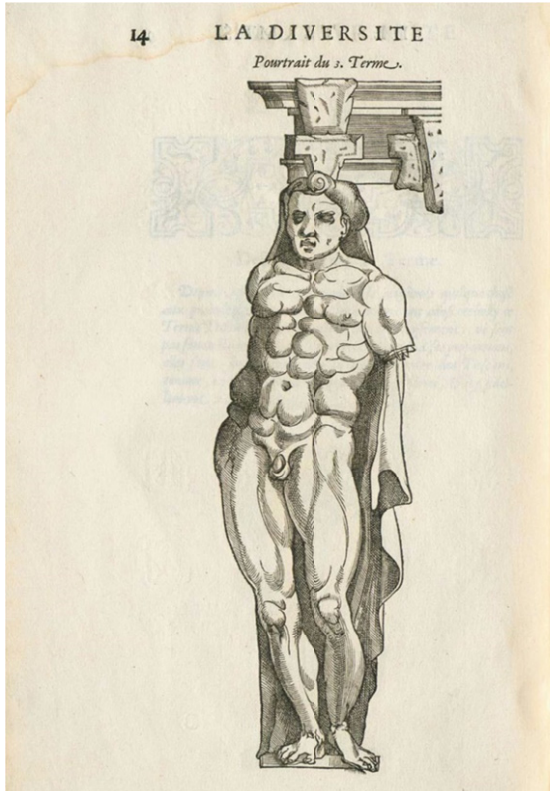


Abb. 10 Hugues Sambin, 3. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572

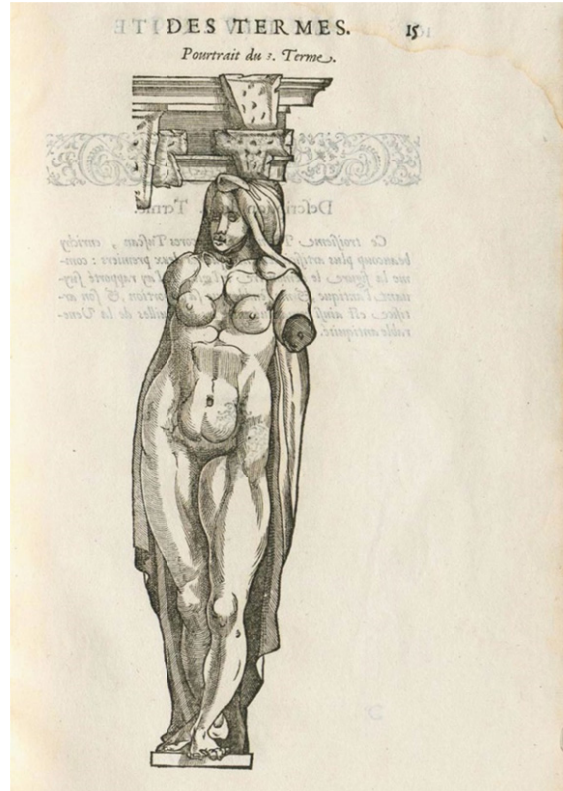


Abb. 11 Hugues Sambin, 3. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 12 Hugues Sambin, 4. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 13 Hugues Sambin, 4. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 14 Hugues Sambin, 5. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 15 Hugues Sambin, 5. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 16 Hugues Sambin, 6. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 17 Hugues Sambin, 6. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 18 Hugues Sambin, 7. Paar linke Terme, aus: *Cœuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 19 Hugues Sambin, 7. Paar rechte Terme, aus: *Cœuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 20 Hugues Sambin, 8. Paar linke Terme, aus: *Cœuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 21 Hugues Sambin, 8. Paar rechte Terme, aus: *Cœuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 22 Hugues Sambin, 9. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 23 Hugues Sambin, 9. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 24 Hugues Sambin, 10. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 25 Hugues Sambin, 10. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 26 Hugues Sambin, 11. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 27 Hugues Sambin, 11. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 28 Hugues Sambin, 12. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 29 Hugues Sambin, 12. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 30 Hugues Sambin, 13. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572

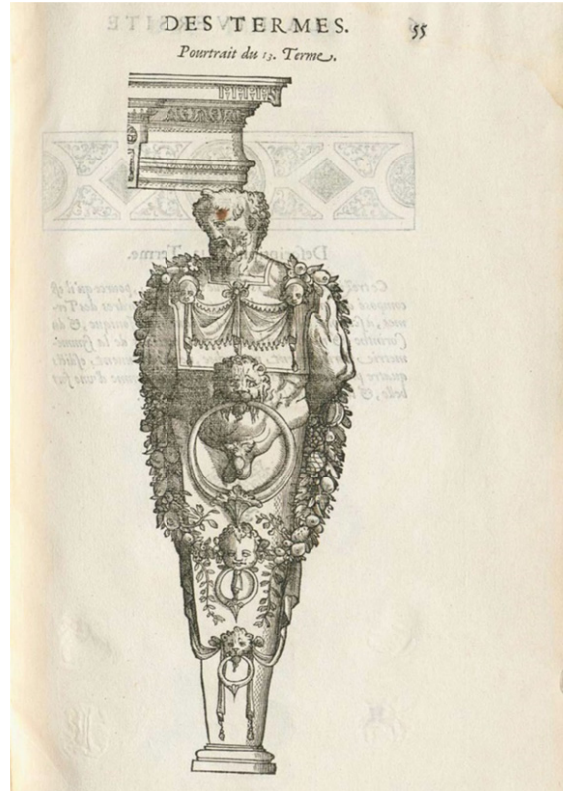


Abb. 31 Hugues Sambin, 13. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 32 Hugues Sambin, 14. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 33 Hugues Sambin, 14. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 34 Hugues Sambin, 15. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 35 Hugues Sambin, 15. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 36 Hugues Sambin, 16. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 37 Hugues Sambin, 16. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572





Abb. 38 Hugues Sambin, 17. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 39 Hugues Sambin, 17. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 40 Hugues Sambin, 18. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



Abb. 41 Hugues Sambin, 18. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



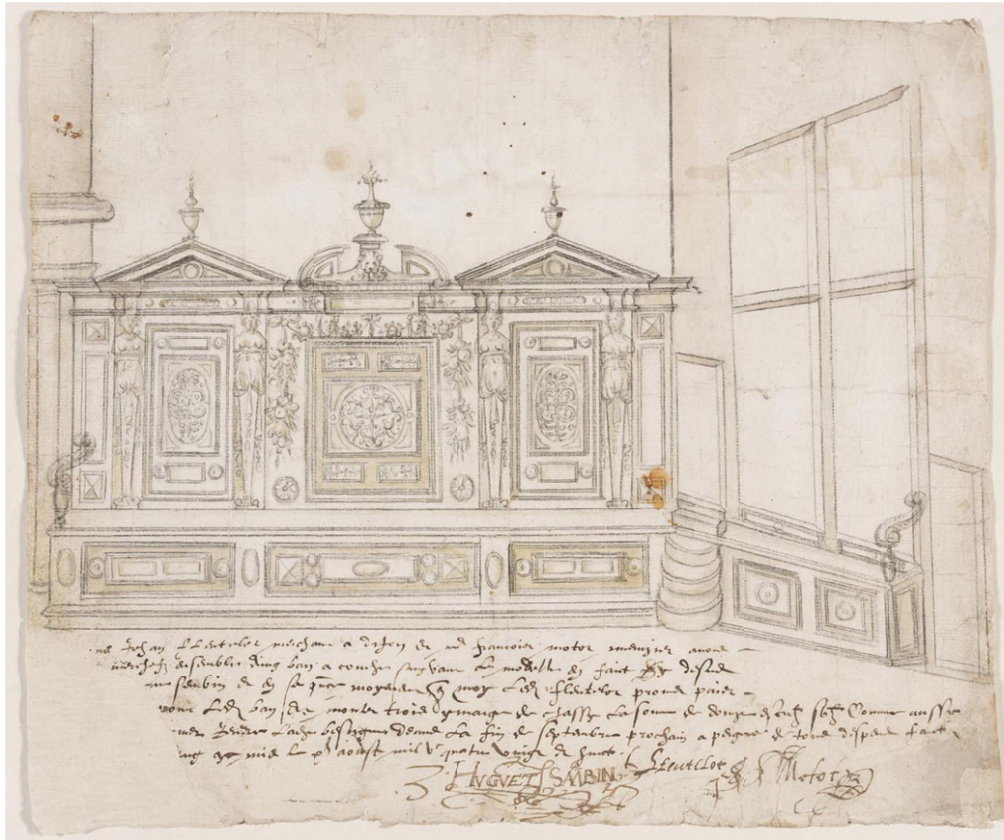


Abb. 42 Hugues Sambin, Visierung für ein Gestühl, 1588, schwarze Kreide, braune Tusche und Tinte auf Papier, London Victoria and Albert Museum



Abb. 43 Meister HS [Hugues Sambin], Drei grosse Termen (Saturn, Mars und Merkur) mit zwei abstrakten Termen, 1556, Radierung



Abb. 44 Meister HS [Hugues Sambin], Kapitell mit Trophäe, 1559, Radierung



Abb. 45 Hugues Sambin, Ehrensäule für den Duc de Mayenne, 1588, Kupferstich



Abb. 46 Meister HS [Hugues Sambin], halbes Kompositkapitell, 1556, Radierung



Abb. 47 Meister HS [Hugues Sambin], Kompositkapitell, ca. 1554–60, Radierung





Abb. 48 Meister HS [Hugues Sambin], Zwei Termen, zwei Gebälke und ein Pfeiler, 1554, Radierung

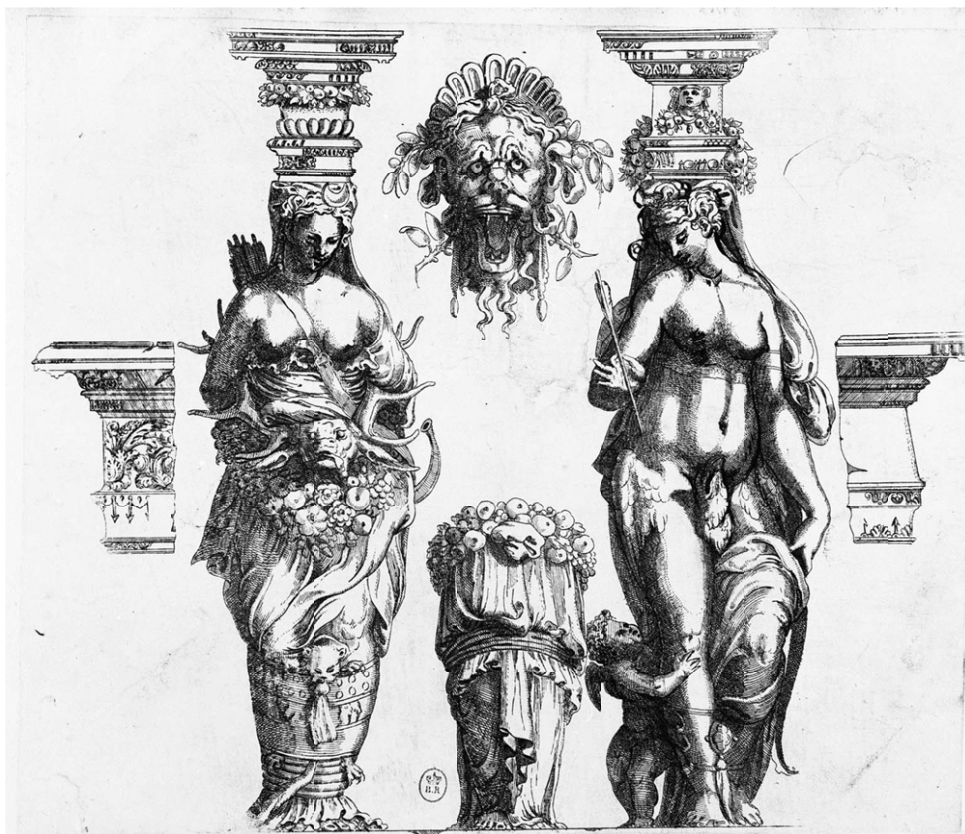


Abb. 49 Meister HS [Hugues Sambin], Diana und Venus, 1554, Radierung





Abb. 50 Hugues Sambin ( zugeschrieben),  
Zeichnung eines Gebälks, Paris École  
nationale supérieure des Beaux-Arts



Abb. 51 Hugus Sambin ( zugeschrieben),  
Zeichnung mit Emblemen, Paris École  
nationale supérieure des Beaux-Arts



Abb. 52 Hugues Sambin ( zugeschrieben),  
Schrank aus der Sammlung  
Arconati Visconti, um 1580, Paris  
Louvre





Abb. 53 Besançon Justizpalast, ehemaliges *Hôtel de ville*, Fassade nach Plänen von Hugues Sambin, ab 1582



Abb. 54 Hugues Sambin, Innenhof des *Maison Maillard*, gen. *Milsand*, 1565, Dijon





Abb. 55 Dijon, *Maison Maillard*, gen. *Milsand*,  
Fassade, 1561



Abb. 56 Pomona und Vertumnus,  
Termenfragmente aus dem Schloss *La  
Fontaine*, Clausen/Luxemburg, vor 1572,  
Privatbesitz



Abb. 57 Detail der Pomona, Termenfragment aus  
dem Schloss *La Fontaine*,  
Clausen/Luxemburg, vor 1572,  
Privatbesitz



Abb. 58 Fragment mit Figurenstützen in der *Long  
Gallery*, Wales Raglan Castle



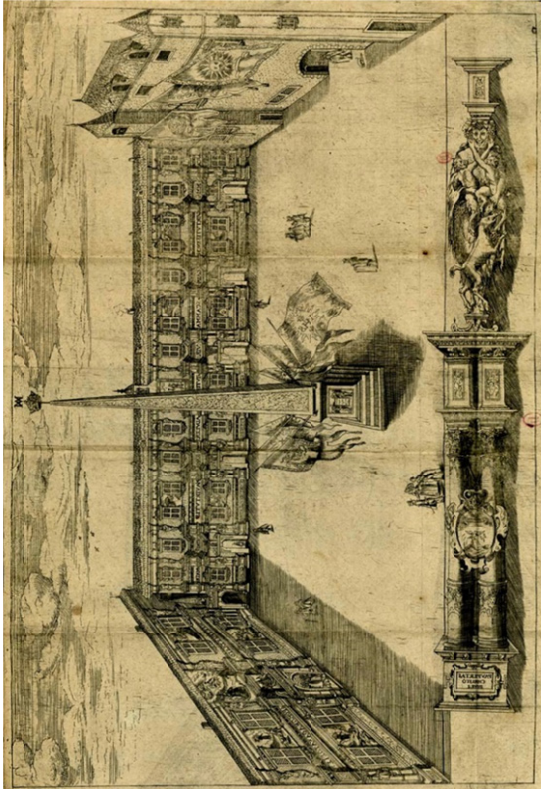


Abb. 59 Jean Appier Hanzelet, Festdekoration in Pont-à-Mousson, aus: Louis Wapy, *Les bonheurs [...]*, 1623, S. 31–32



Abb. 60 Wappenscheibe des Standes Luzern (Ost IIIb), 1579, Wettingen ehemaliges Zisterzienserkloster Kreuzgang



Abb. 61 Figurescheibe des Standes Zug (Ost VIIa), 1579, Wettingen ehemaliges Zisterzienserkloster Kreuzgang

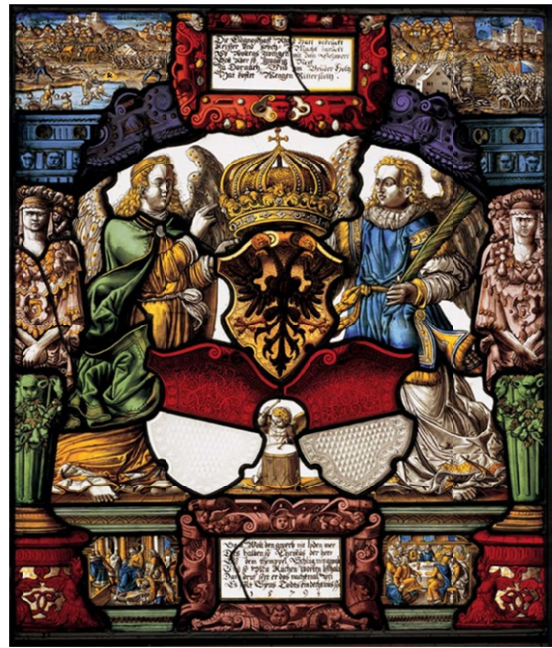


Abb. 62 Wappenscheibe des Standes Solothurn (Ost Xb), 1579, Wettingen ehemaliges Zisterzienserkloster Kreuzgang



Abb. 63 Akropolis, Korenhalle des Erechtheion,  
5. Jh. v. Chr.



Abb. 64 Daker, sog. Farnese Gefangener,  
Ende 2. bis Anfang 3. Jh. v. Chr.,  
Neapel Archäologisches Museum

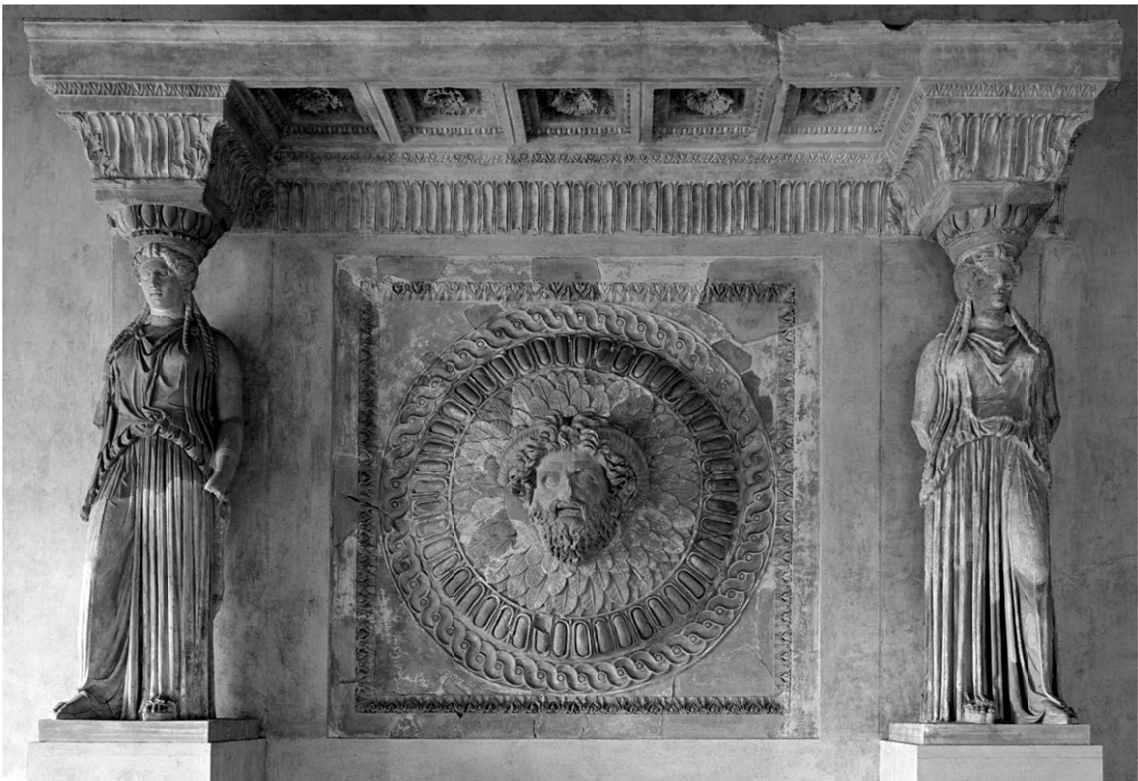


Abb. 65 Korenkopien des Augustusforums, Antiquarium del Foro di Augusto, Rom (Rekonstruktion, Casa di Cavalieri di Rodi), 1. Jh. v. Chr.





Abb. 66 Sog. Della-Valle-Satyr (Statue des Pan),  
2. Jh. n. Chr., Rom Kapitolinische Museen



Abb. 67 Daker aus der Sammlung  
Cesi, Rom Kapitolinische  
Museen



Abb. 68 Giovannantonio Dosio, Karyatiden,  
Federzeichnung, Staatliche Museen zu  
Berlin Kupferstichkabinett Inv. KdZ 79.  
D.1 Fol. 79r



Abb. 69 Fra Giovanni Giocondo, Karyatide,  
Zeichnung, Florenz Uffizien Gabinetto  
Disegni e Stampe, Cat. A, n. 2050



Abb. 70 Giulio da Sangallo, zwei Köpfe einer Karyatide und Kapitele, aus: Codex Barberiano Lat. 4424, Vatikanische Bibliothek, Fol. 12v



Abb. 71 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Edition von Fra Giovanni Giocondo, Venedig 1511, Fol. 2r



Abb. 72 Perserportikus, aus: Vitruv-Edition von Fra Giovanni Giocondo, Venedig 1511, Fol. 2v

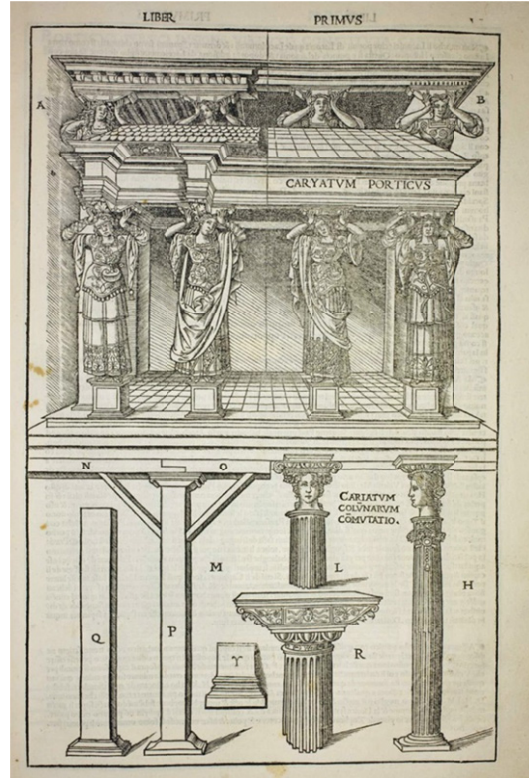


Abb. 73 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano, Como 1521, Fol. 6r





Abb. 74 Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano, Como 1521, Fol. 7r

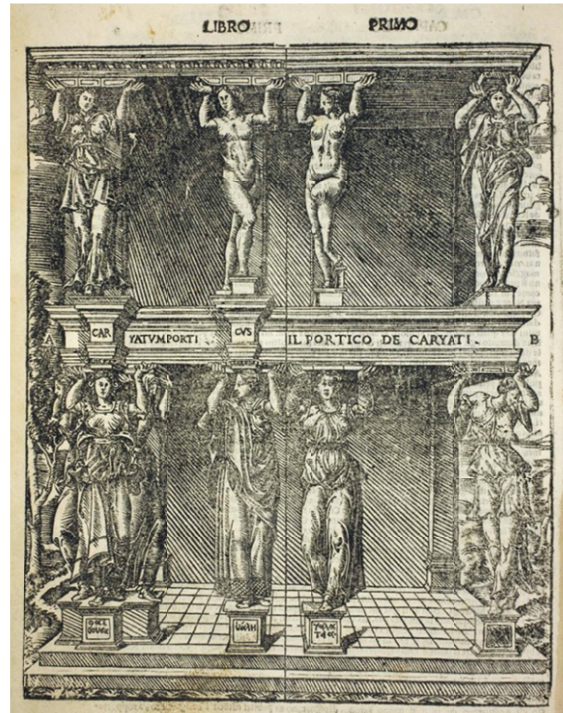


Abb. 75 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536, Fol. 8v



Abb. 76 Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536, Fol. 10r

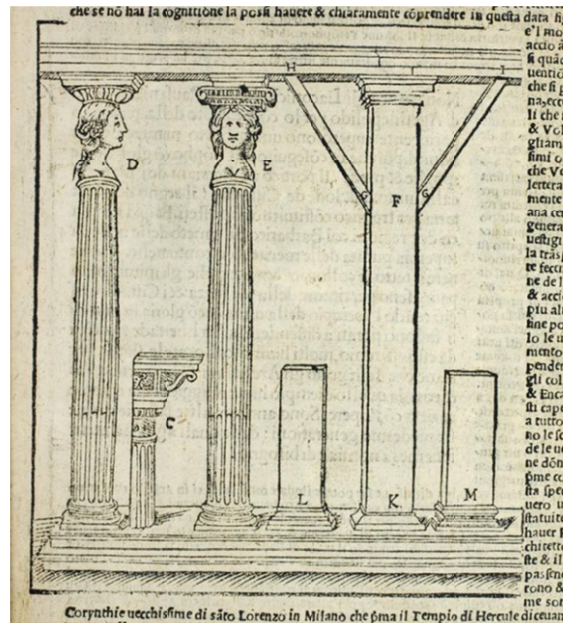


Abb. 77 Figurenstützen, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536, Fol. 9r





Abb. 78 Jean Goujon, Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Übersetzung von Jean Martin, Paris 1547, Fol. 2v



Abb. 79 Jean Goujon, Perserportikus, aus: Vitruv-Übersetzung von Jean Martin, Paris 1547, Fol. 3v

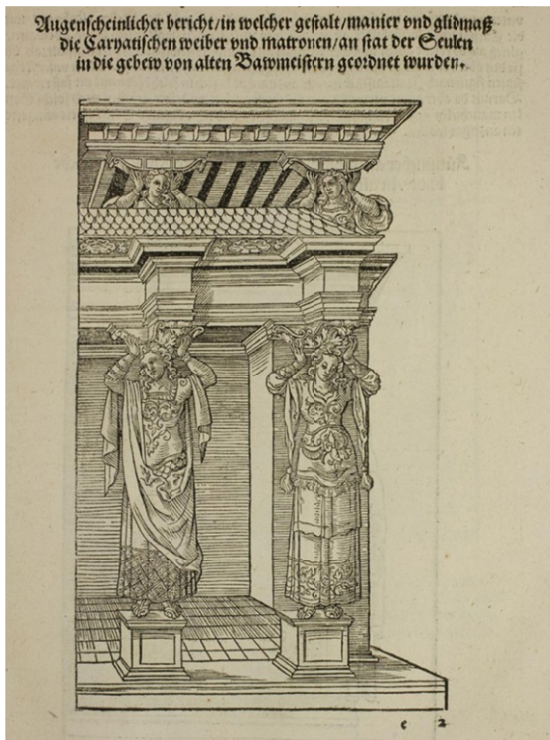


Abb. 80 Peter Flötner, Karyatidenportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 14r



Abb. 81 Peter Flötner, Karyatidenportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 14v



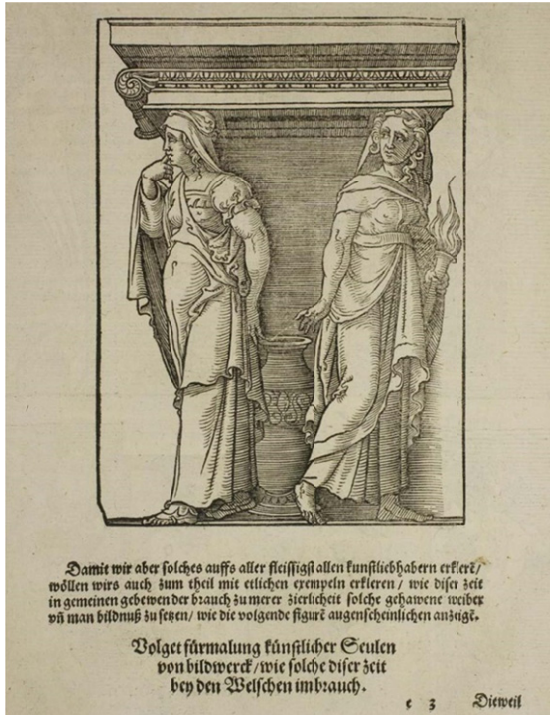


Abb. 82 Peter Flötner, Doppelkaryatide, aus:  
*Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff,  
Nürnberg 1548, Fol. 15r

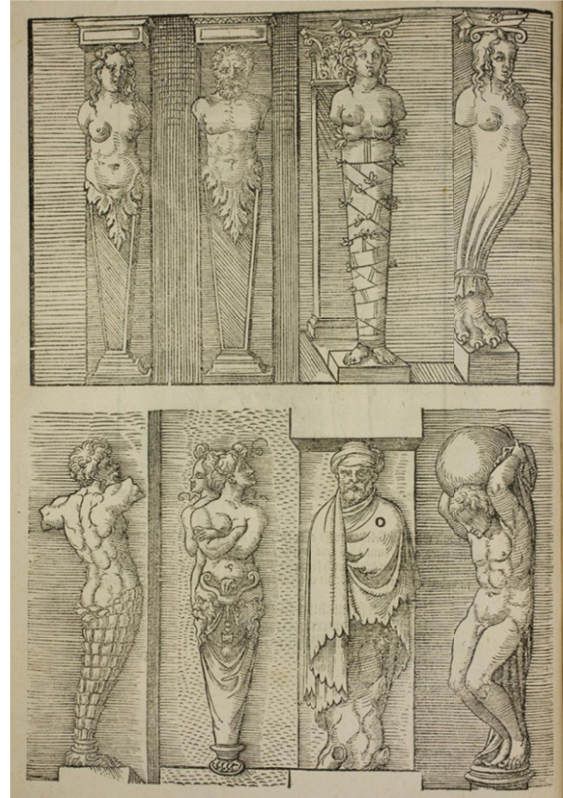


Abb. 83 Peter Flötner, Termen, aus: *Vitruvius  
Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg  
1548, Fol. 15v



Abb. 84 Peter Flötner, Kopf einer Karyatide, aus:  
*Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff,  
Nürnberg 1548, Fol. 16r

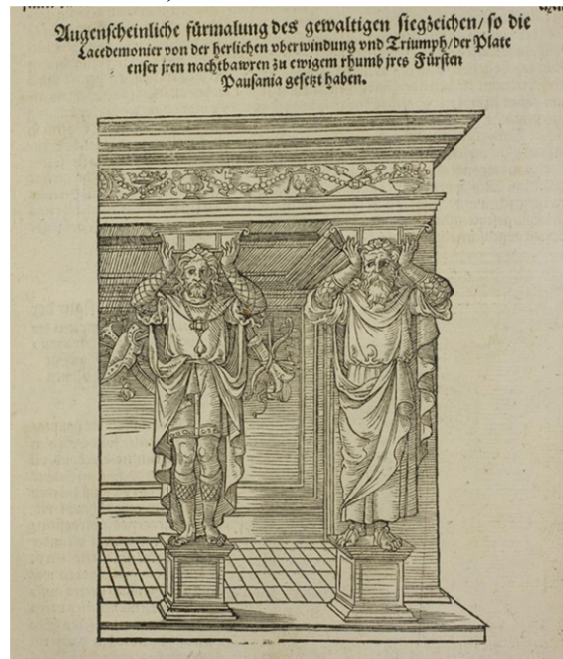


Abb. 85 Peter Flötner, Perserportikus, aus: *Vitruvius  
Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg  
1548, Fol. 16v



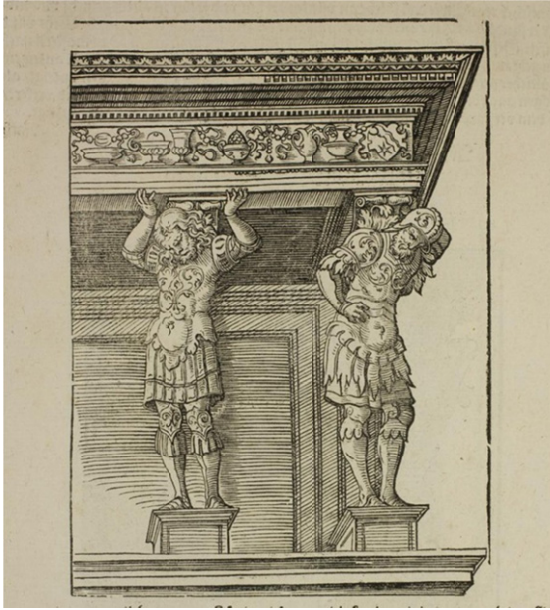


Abb. 86 Peter Flötner, Perserportikus, aus:  
*Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff,  
Nürnberg 1548, Fol. 17r

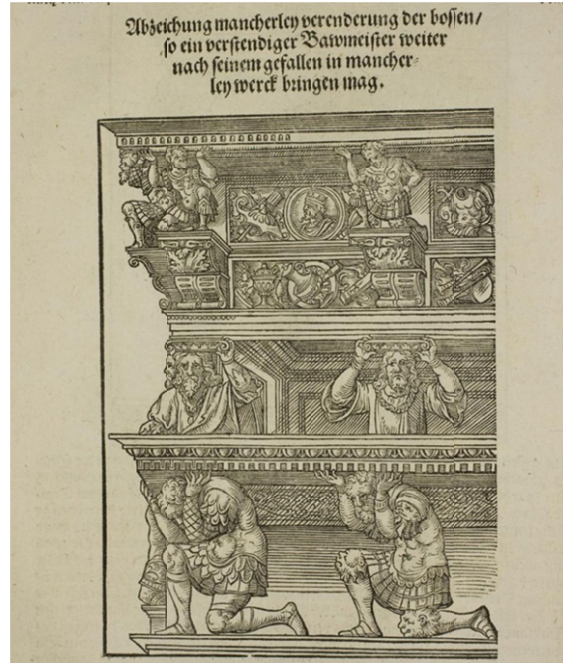


Abb. 87 Peter Flötner, Perserportikus, aus:  
*Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff,  
Nürnberg 1548, Fol. 17v



Abb. 88 Peter Flötner, Zwei Termen, aus: *Vitruvius*  
*Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg  
1548, Fol. 18r



Abb. 89 Peter Flötner, Zwei Perser, aus: *Vitruvius*  
*Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg  
1548, Fol. 18v





Abb. 90 Peter Flötner, Zwei Satyrn, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 19r



Abb. 91 Andrea Palladio (?), Perserportikus, aus: *Vitruv-Ausgabe* von Daniele Barbaro, Venedig 1556, Fol. 12



Abb. 92 Andrea Palladio (?), Karyatidenportikus, aus: *Vitruv-Ausgabe* von Daniele Barbaro, Venedig 1556, Fol. 13



Abb. 93 Karyatidenportikus, aus: *Vitruv-Ausgabe* von Giovanni Antonio Rusconi, Venedig 1590, Fol. 2



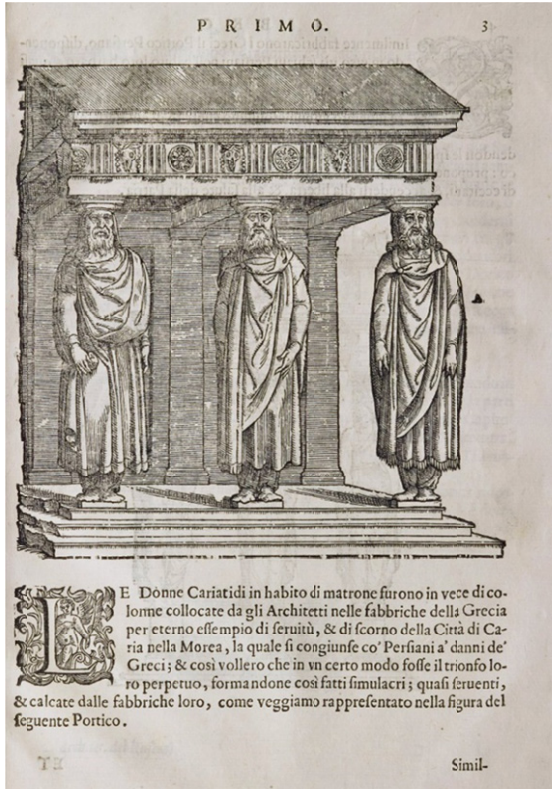


Abb. 94 Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Antonio Rusconi, Venedig 1590, Fol. 3

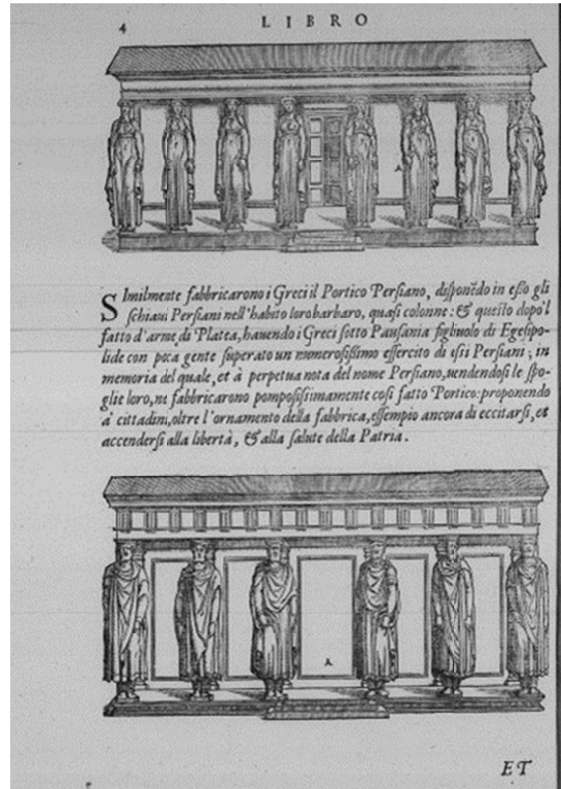


Abb. 95 Karyatiden- und Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Antonio Rusconi, Venedig 1590, Fol. 4

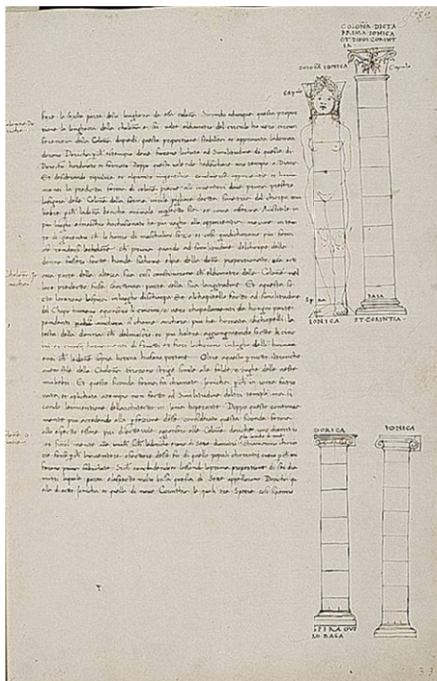


Abb. 96 Francesco di Giorgio Martini, Ionische Säule, aus: Cod. Mag. II.I.141, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 32r

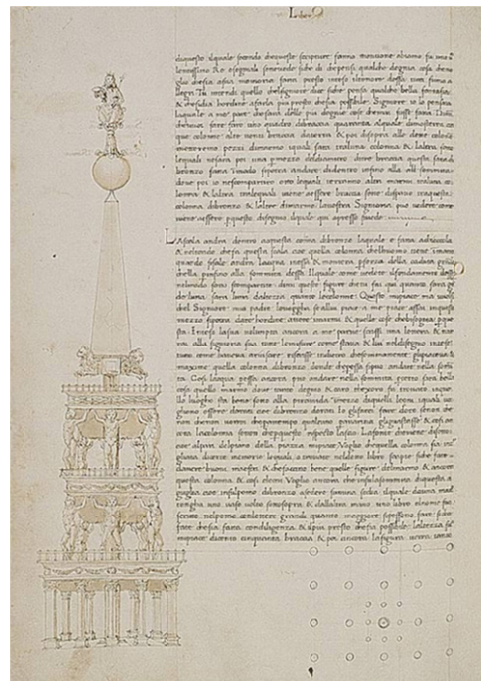


Abb. 97 Antonio Averlino gen. il Filarete, Denkmal für König Zogalia, aus: Cod. Mag. II.I.140, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 102v



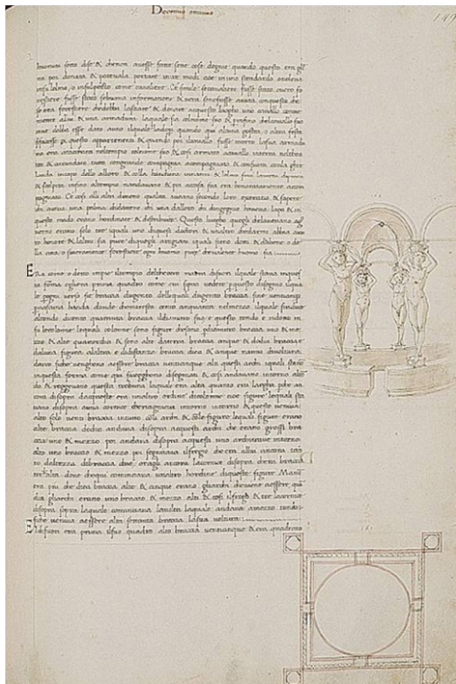


Abb. 98 Antonio Averlino gen. il Filarete, Loggia des Tempels der Tugend, aus: Cod. Mag. II.I.140, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 149r

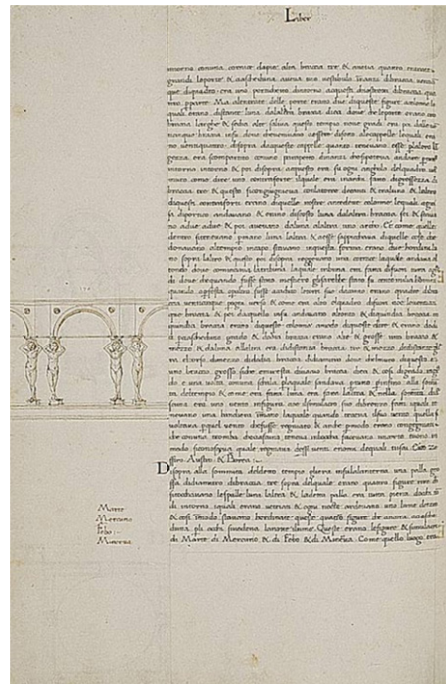


Abb. 99 Antonio Averlino gen. il Filarete, Inneres des Tempels der Tugend, aus: Cod. Mag. II.I.140, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 149v

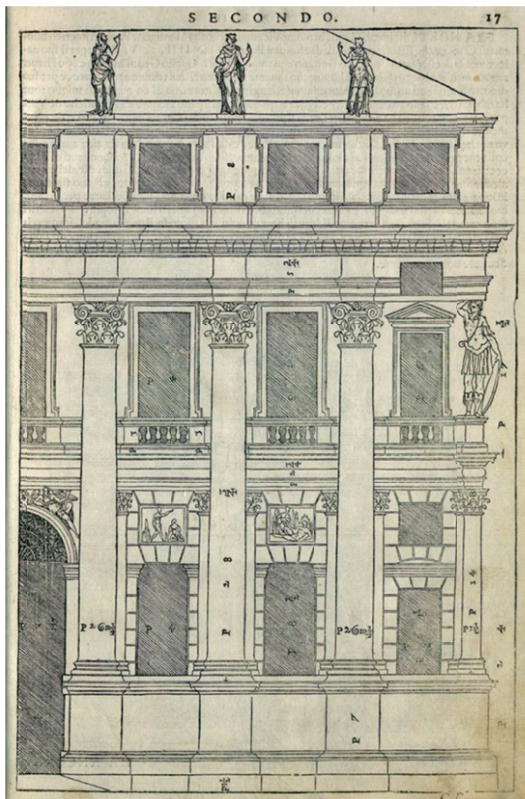


Abb. 100 Andrea Palladio, Palazzo Valmarana in Vicenza, aus: *I quattro libri di Architettura*, Venedig 1570, 2. Buch S. 16.



Abb. 101 Sebastiano Serlio, Frontispiz, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1544



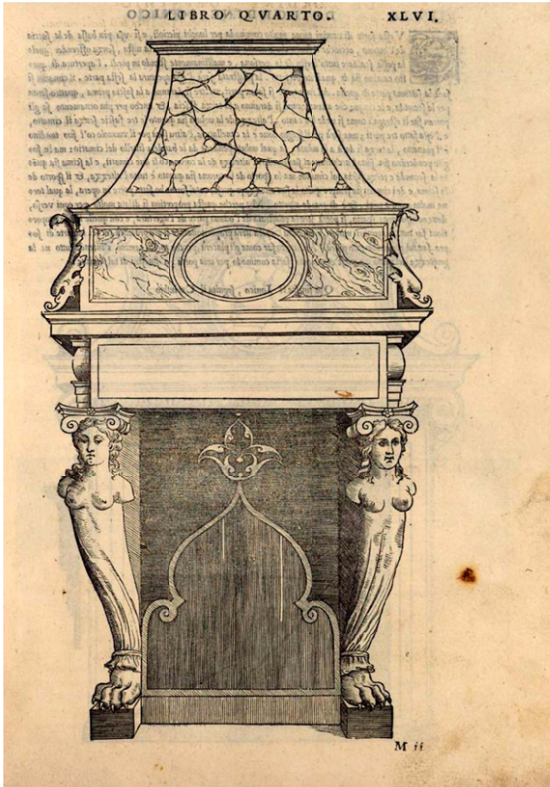


Abb. 102 Sebastiano Serlio, ionischer Kamin, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1544, Fol. XLVI(r)

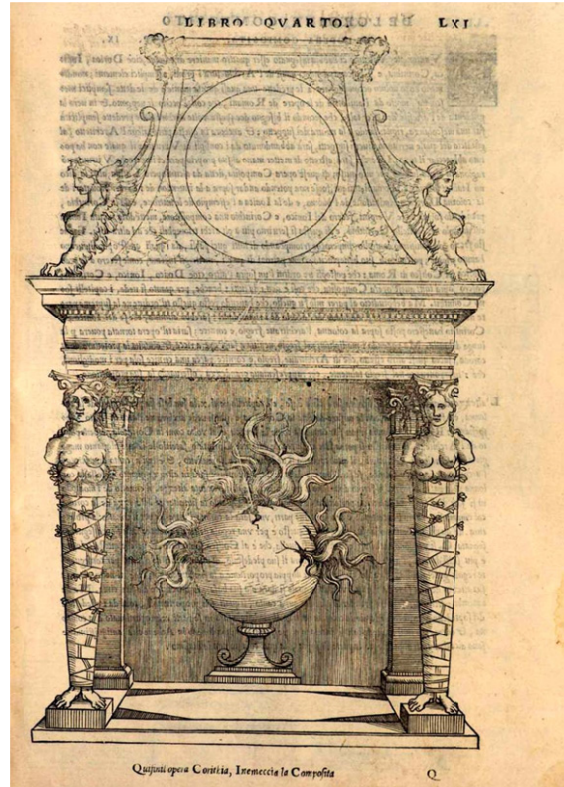


Abb. 103 Sebastiano Serlio, ionischer Kamin, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1544, Fol. LXI(r)

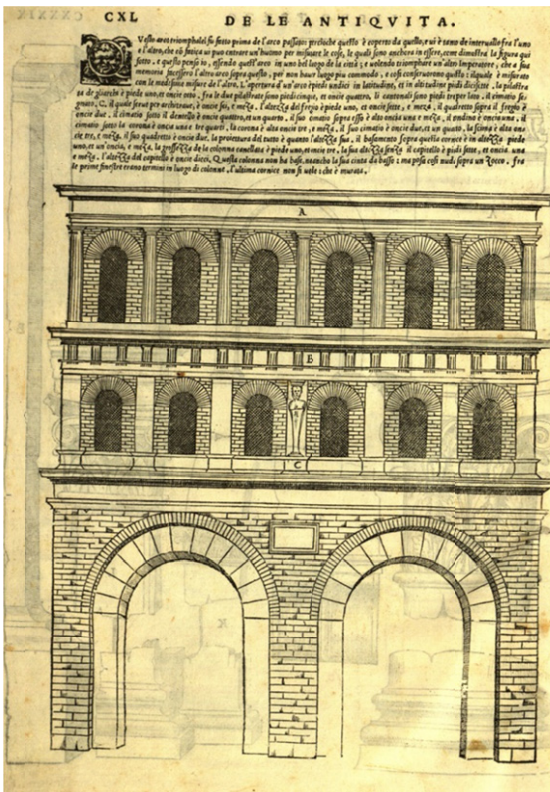


Abb. 104 Sebastiano Serlio, Triumphbogen, aus: *Terzo libro*, Venedig 1544, Fol. CXL

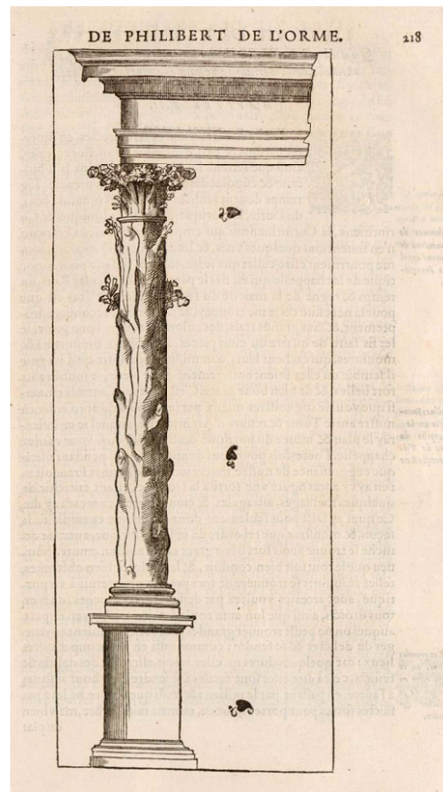


Abb. 105 Philibert De l'Orme, Baumsäule, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 218r



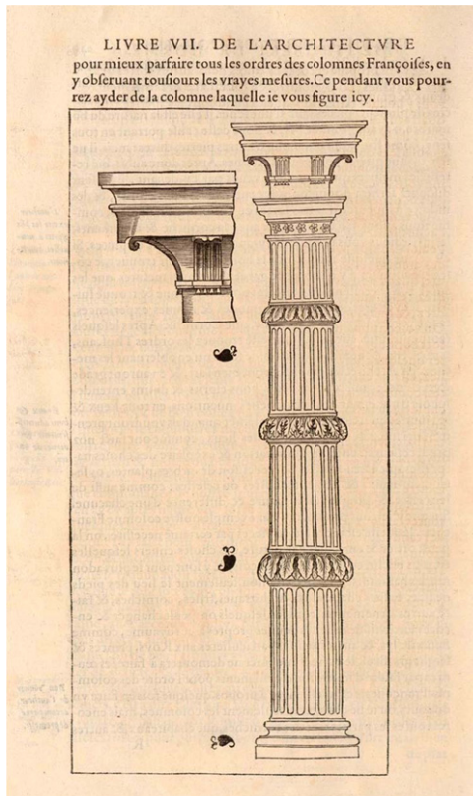


Abb. 106 Philibert De l'Orme, französische Säule, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 219v

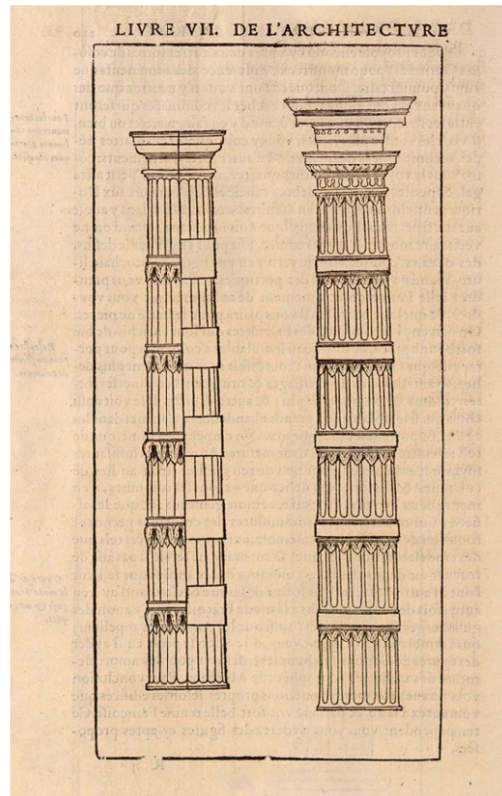


Abb. 107 Philibert De l'Orme, Säulen aus Trommeln, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 220v

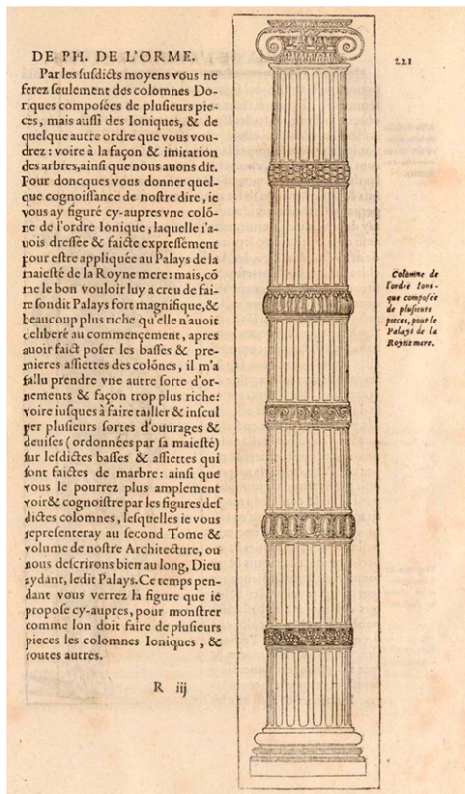


Abb. 108 Philibert De l'Orme, französische ionische Säule, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 221r

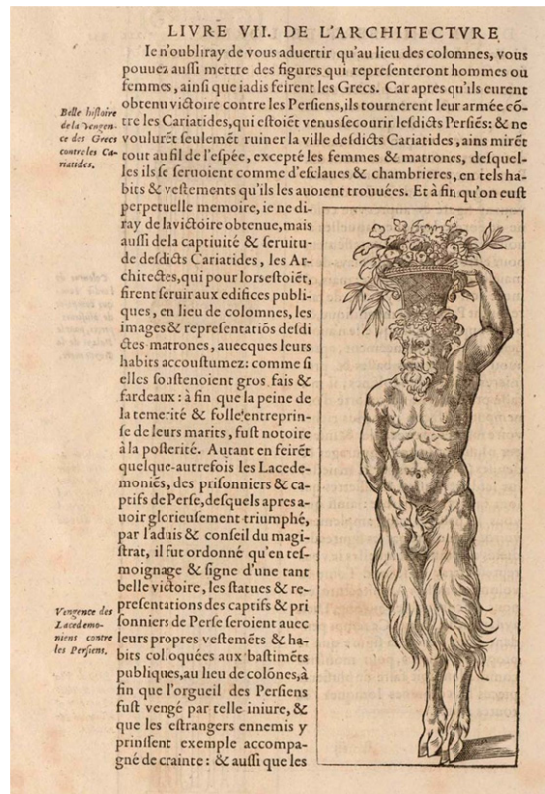


Abb. 109 Philibert De l'Orme, Satyr, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 221v



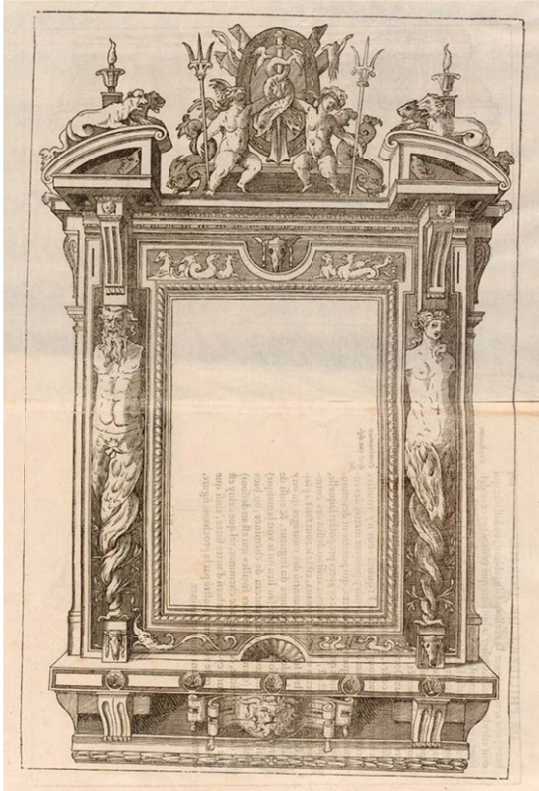


Abb. 110 Philibert De l'Orme, Rahmen, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 264

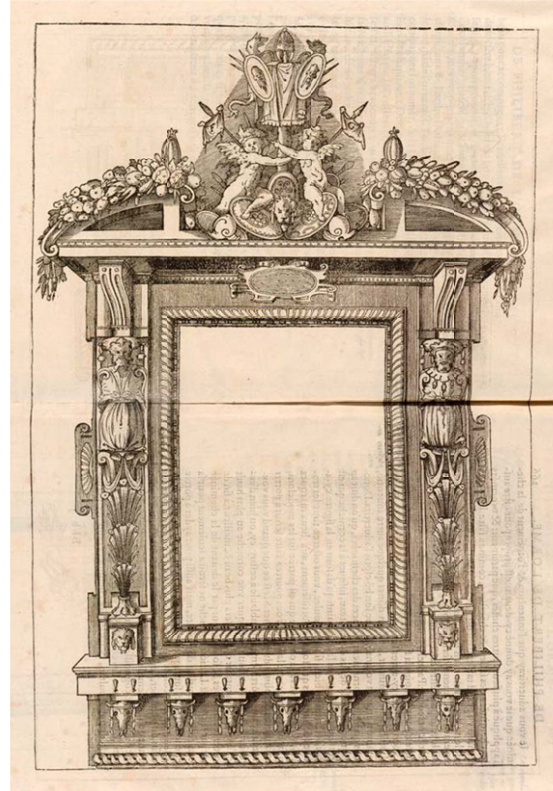


Abb. 111 Philibert De l'Orme, Rahmen, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 266

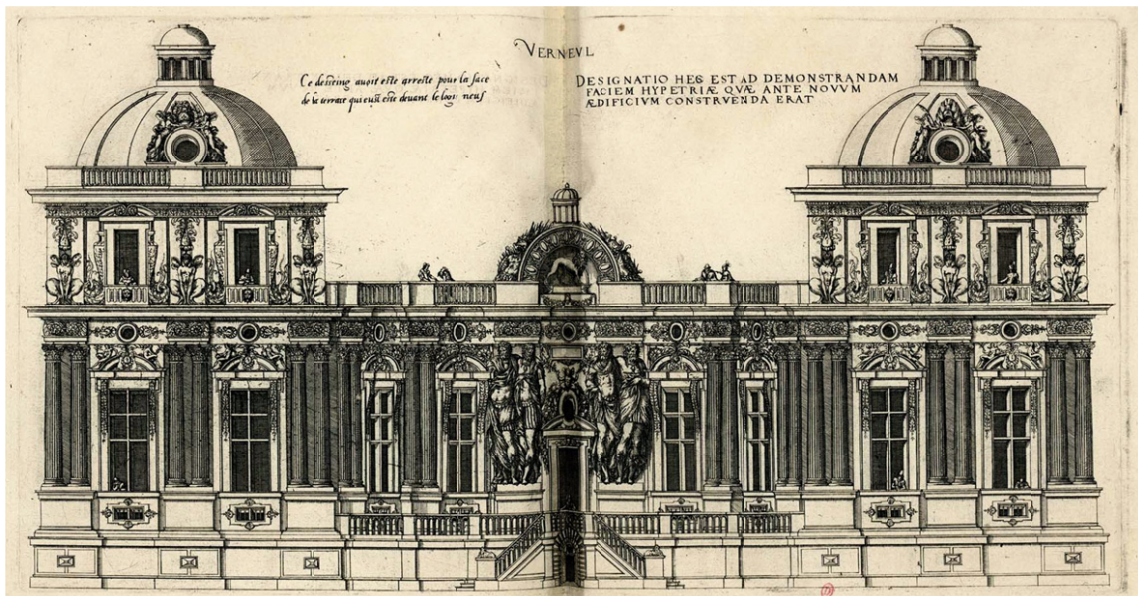


Abb. 112 Jacques Androuet du Cerceau, Fassade des Schlosses Verneuil, aus: *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, Paris 1576–1579



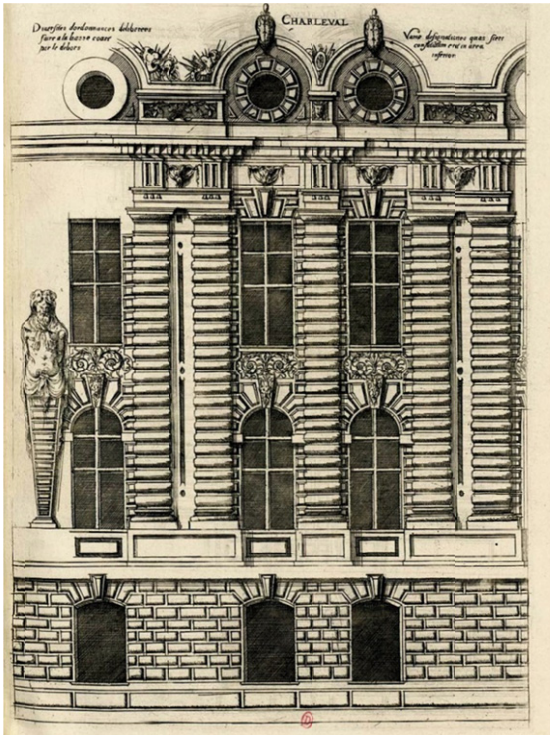


Abb. 113 Jacques Androuet du Cerceau, Fassade des Schlosses Charleval, aus: *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, Paris 1576–1579

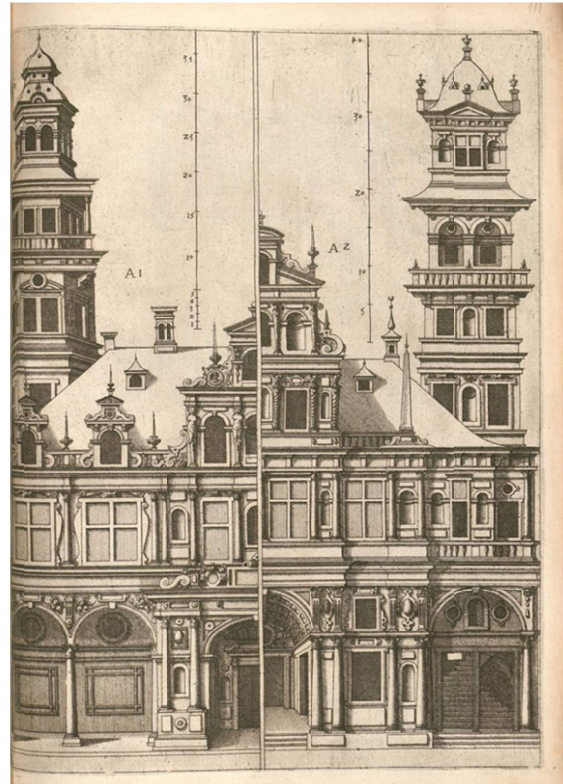


Abb. 114 Hans Vredeman de Vries, korinthische Fassade, aus: *Architectura*, Antwerpen 1577, Tafel 20

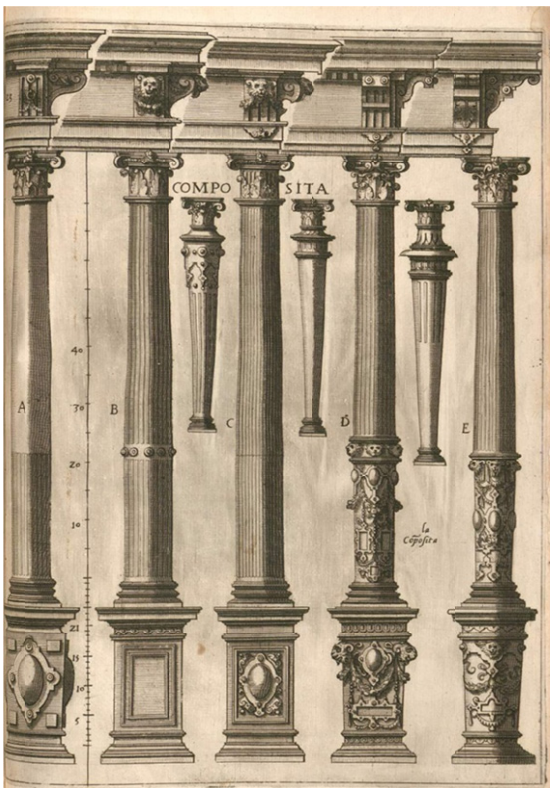


Abb. 115 Hans Vredeman de Vries, Komposita, aus: *Architectura*, Antwerpen 1577, Tafel 23

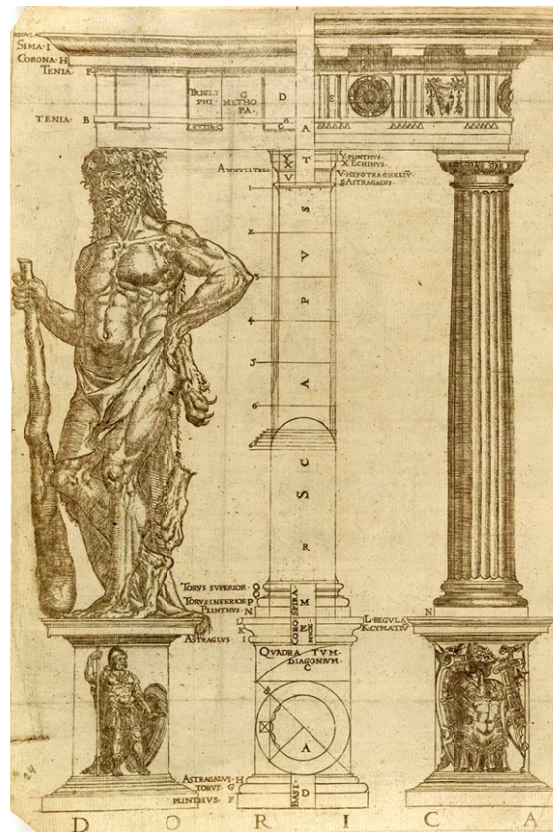


Abb. 116 John Shute, Dorica, aus: *The First and Chief Grounds of Architecture*, London 1563



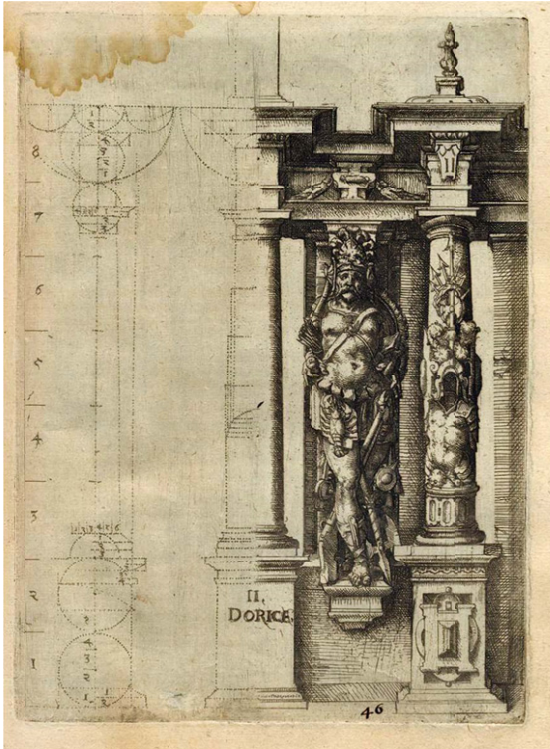


Abb. 117 Wendel Dietterlin, Dorica, aus: *Architectura*, Nürnberg 1598, Tafel 46



Abb. 118 Wendel Dietterlin, Portal, aus: *Architectura*, Nürnberg 1598, Tafel 30

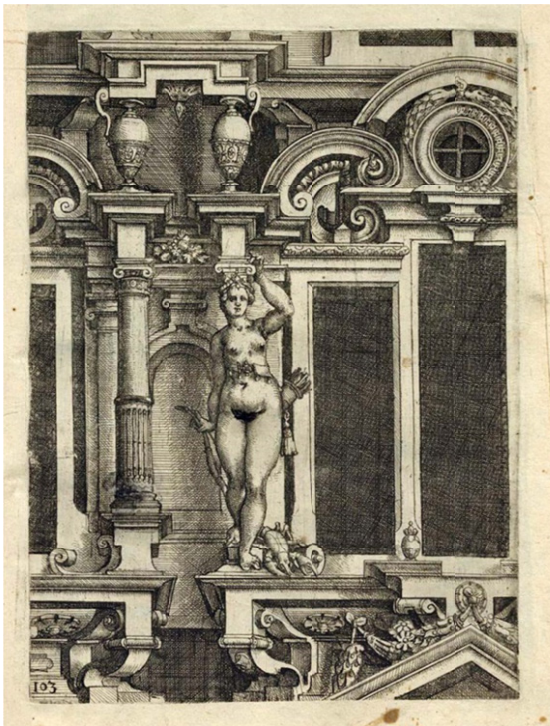


Abb. 119 Wendel Dietterlin, Fassadenausschnitt, aus *Architectura*, Nürnberg 1598, Tafel 103



Abb. 120 Marcantonio Raimondi, sog. Karyatidenfassade, um 1520, Kupferstich





Abb. 121 Antonio Fantuzzi, Barbar und Karyatide,  
1540–1545, Radierung

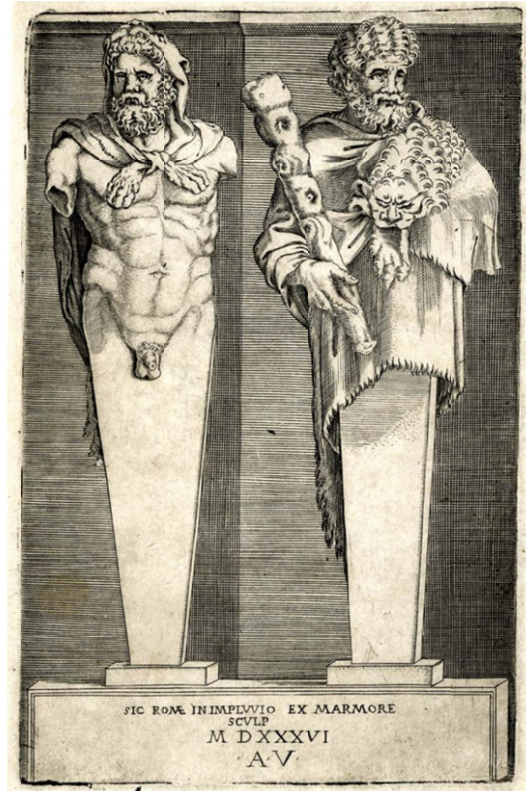


Abb. 122 Agostino Musi gen. Veneziano,  
Herkules-Termen, 1536, Kupferstich  
(Bartsch 301)

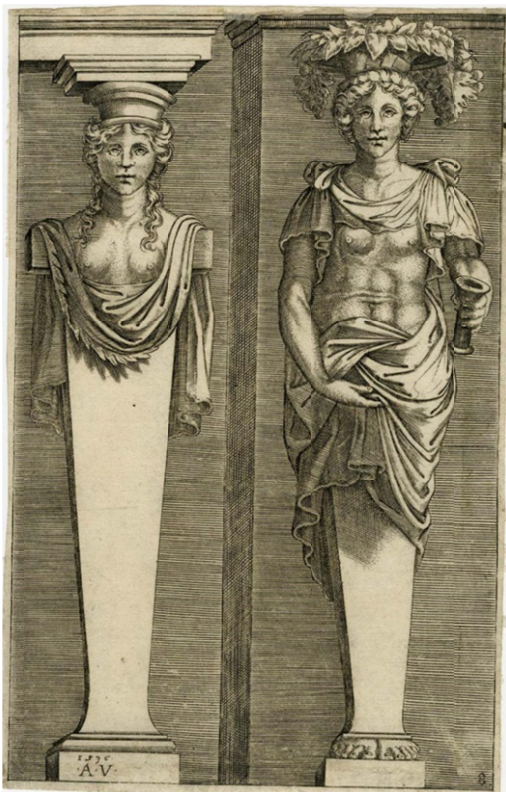


Abb. 123 Agostino Musi gen. Veneziano,  
weibliche Termen, 1536, Kupferstich  
(Bartsch 302)

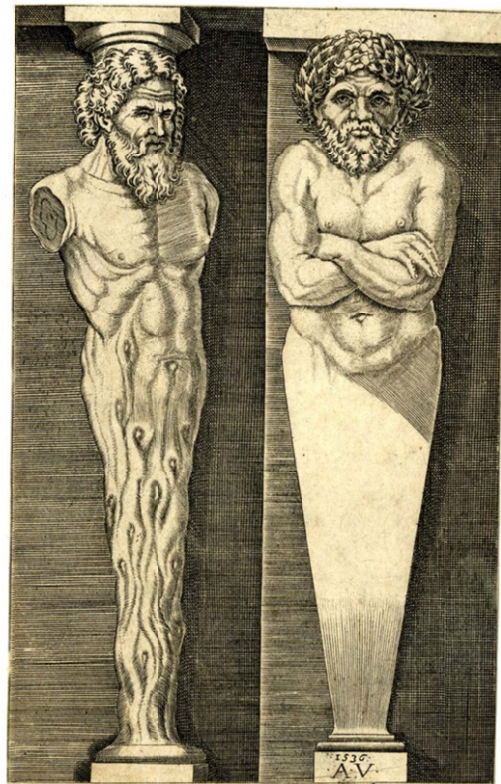


Abb. 124 Agostino Musi gen. Veneziano,  
Termen, 1536, Kupferstich (Bartsch  
303)



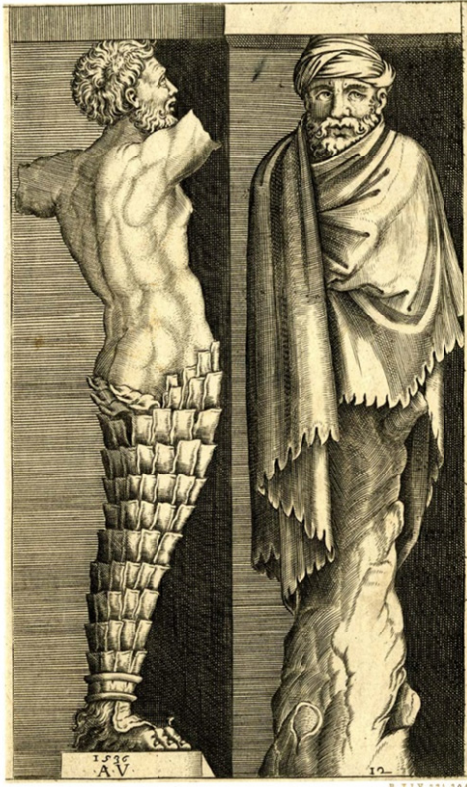


Abb. 125 Agostino Musi gen. Veneziano, Termen, 1536, Kupferstich (Bartsch 304)



Abb. 126 Giulio Bonasone, Hermenpaar I, 1530–50, Kupferstich



Abb. 127 Giulio Bonasone, Hermenpaar II, 1530–50, Kupferstich



Abb. 128 Giulio Bonasone, Perser mit Gebälk, 1548, Kupferstich





Abb. 129 Giulio Bonasone, Perser mit ionischem Kapitell, 1548, Kupferstich



Abb. 130 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Satyr-Hermen, 1533, Radierung

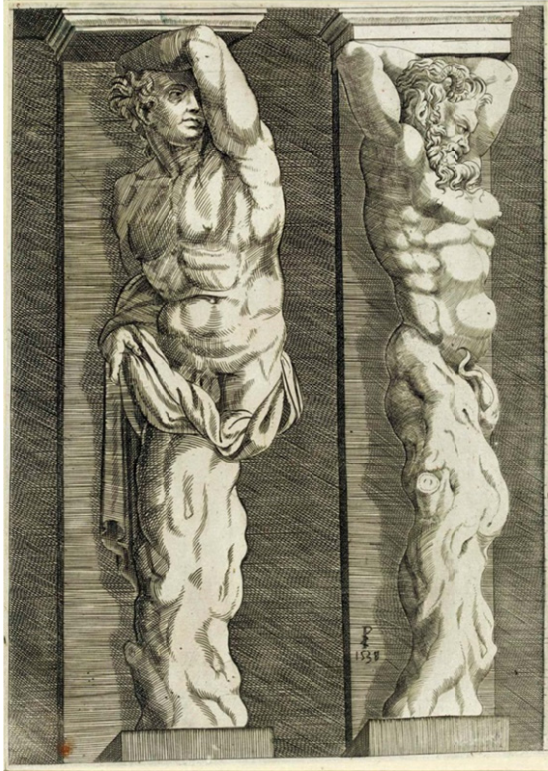


Abb. 131 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Baumstamm-Termen, 1533, Radierung

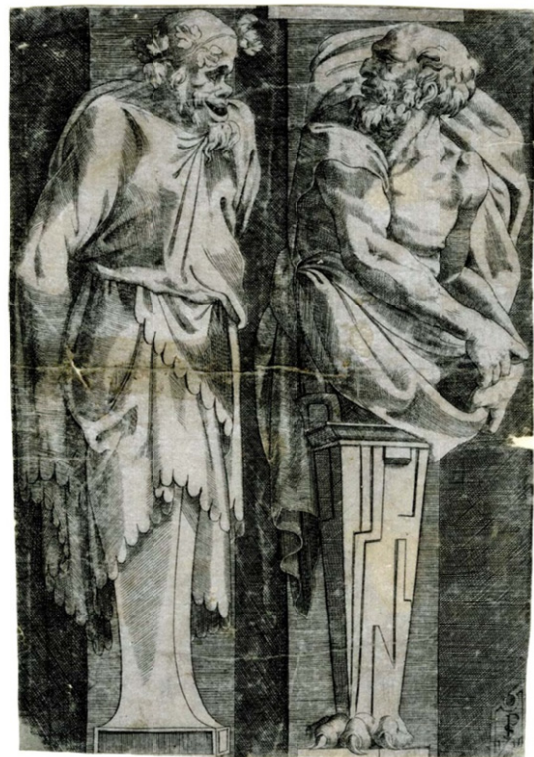


Abb. 132 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Termen, 1538, Radierung





Abb. 133 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Karyatiden mit Architrav, um 1538, Kupferstich



Abb. 134 Jean Mignon, Frau mit einem Korb auf dem Kopf, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 9)



Abb. 135 Jean Mignon, nach rechts geneigter Satyr, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 10)



Abb. 136 Jean Mignon, Herkules mit Keule, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 15),





Abb. 137 Jean Mignon, Pan, 1543–1546,  
Radierung (Zerner J. M. 21)



Abb. 138 Jean Mignon, Bärtiger Mann mit  
gekreuzten Armen, 1543–1546,  
Radierung (Zerner J. M. 26)

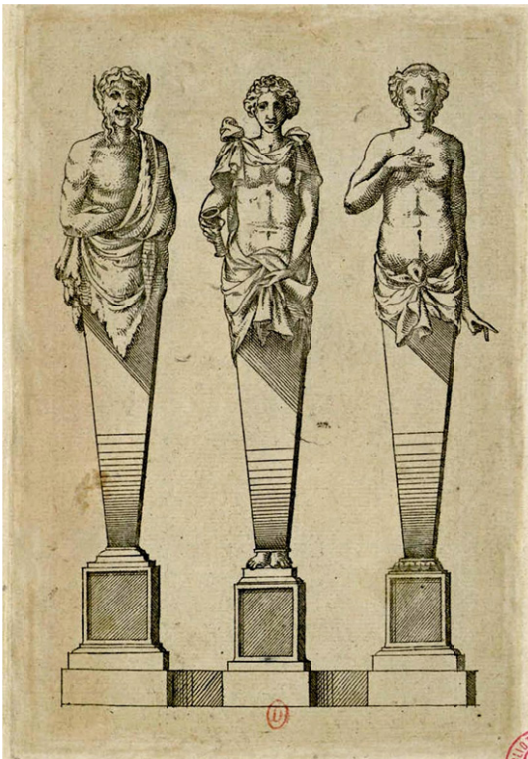


Abb. 139 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes  
et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49,  
Tafel 1

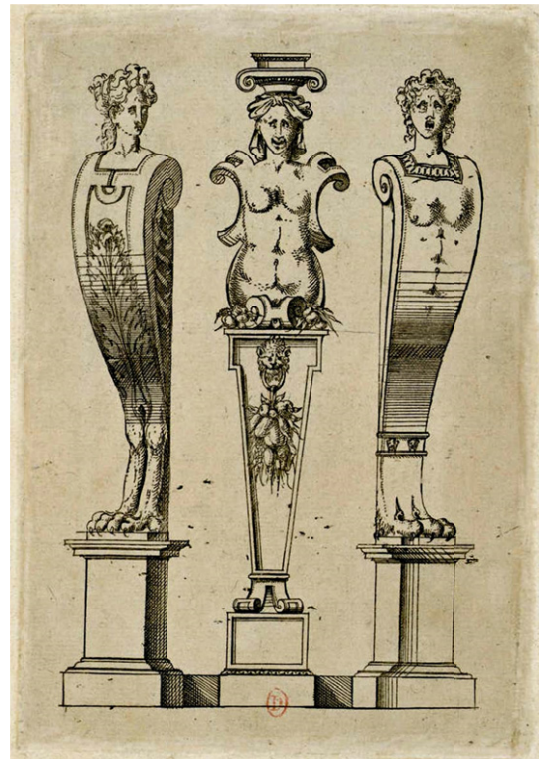


Abb. 140 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes  
et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49,  
Tafel 2



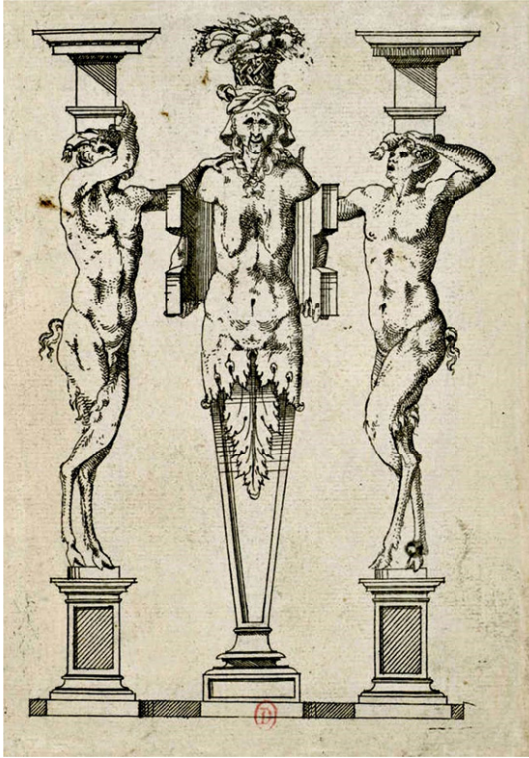


Abb. 141 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 3

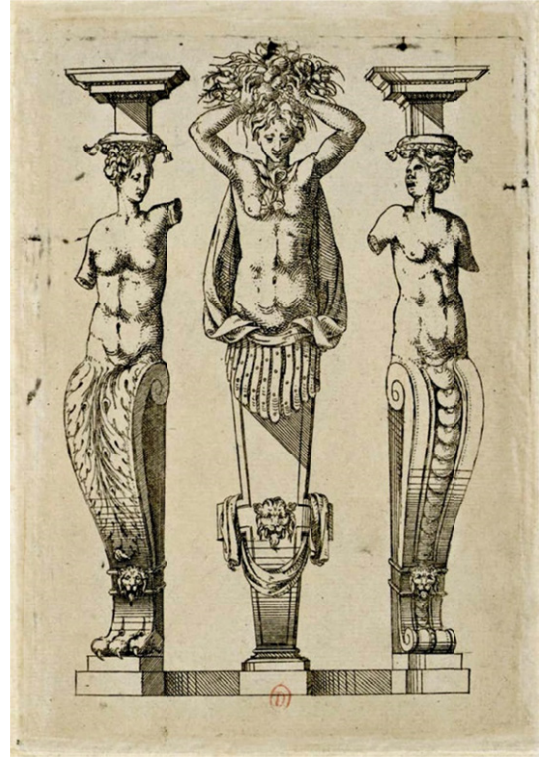


Abb. 142 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 4

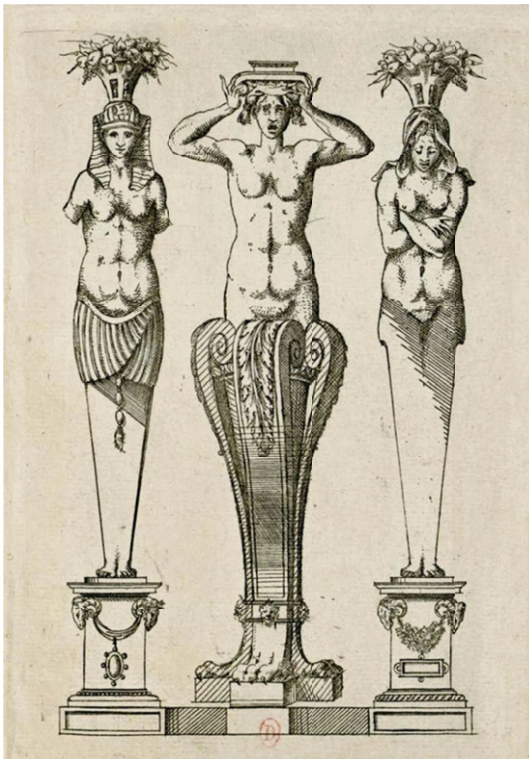


Abb. 143 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 5

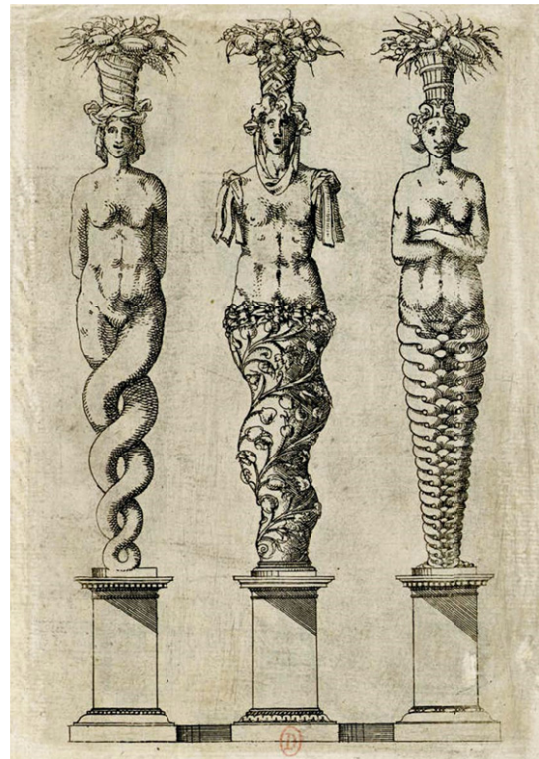


Abb. 144 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 6



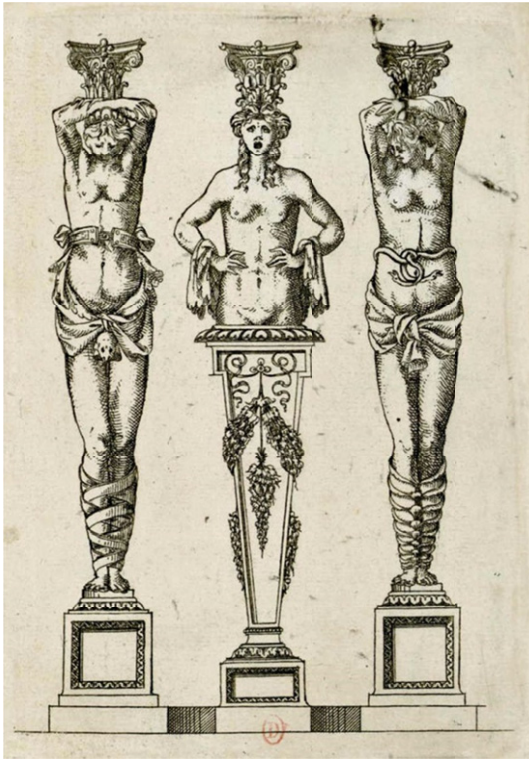


Abb. 145 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 7

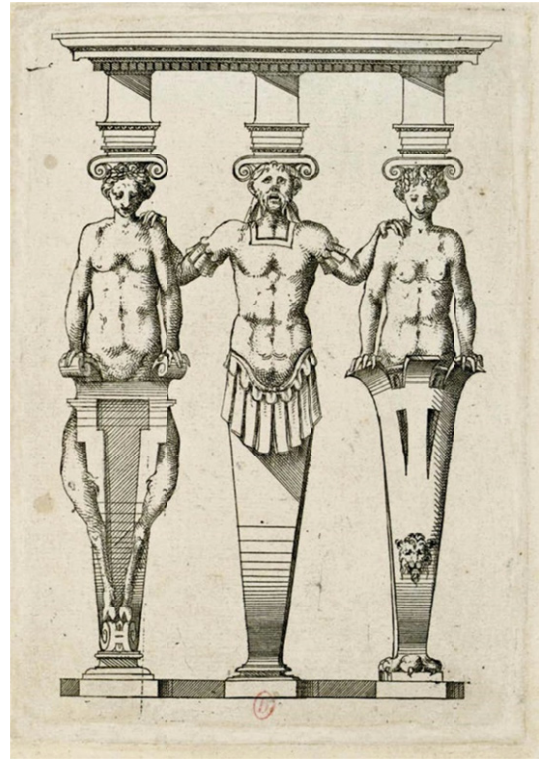


Abb. 146 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 8



Abb. 147 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 9

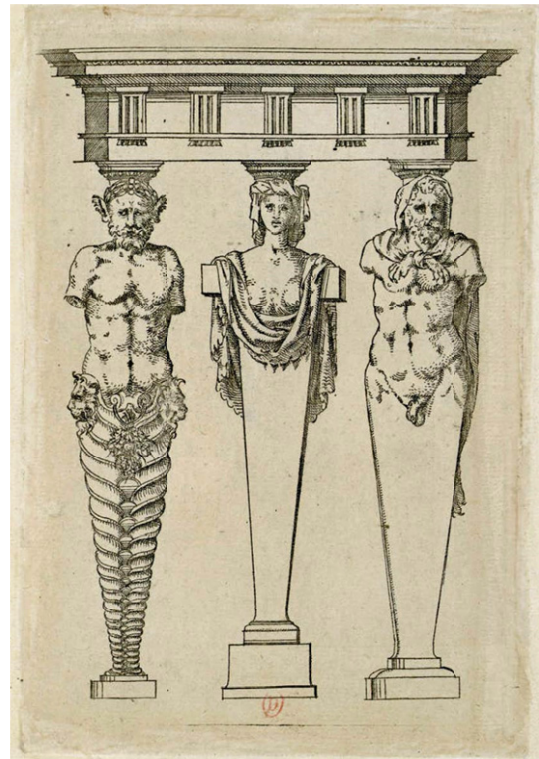


Abb. 148 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 10



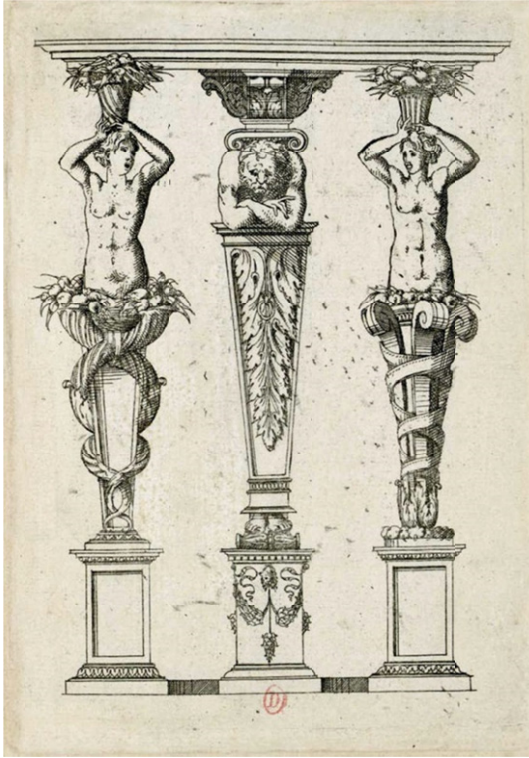


Abb. 149 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 11



Abb. 150 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 12

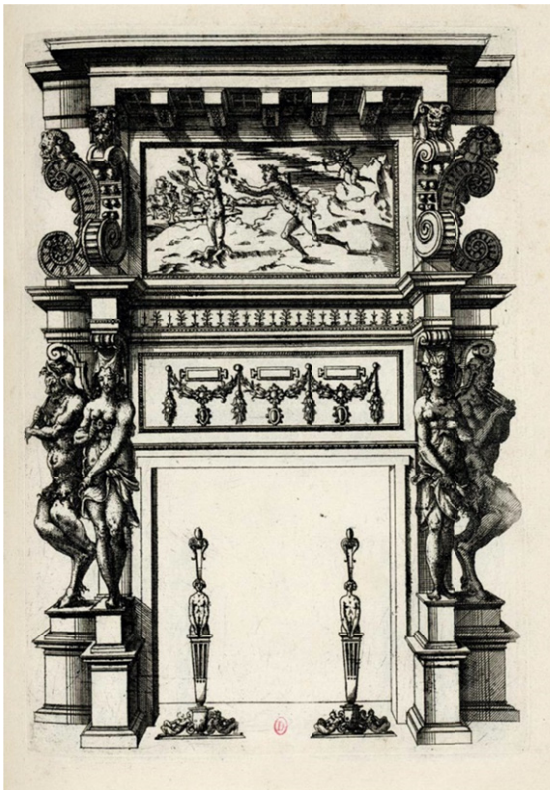


Abb. 151 Jacques Androuet Du Cerceau, 12. Kamin, aus: *Seconde livre d'architecture*, Paris 1561

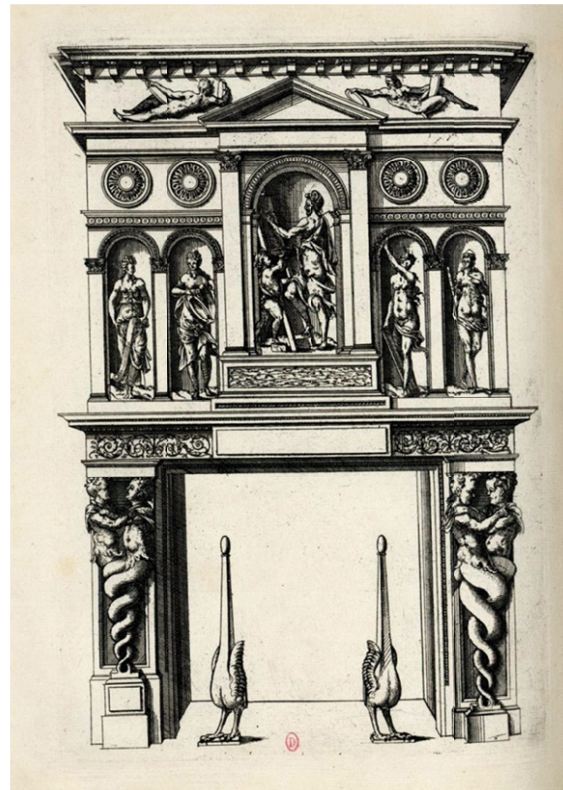


Abb. 152 Jacques Androuet Du Cerceau, 14. Kamin, aus: *Seconde livre d'architecture*, Paris 1561



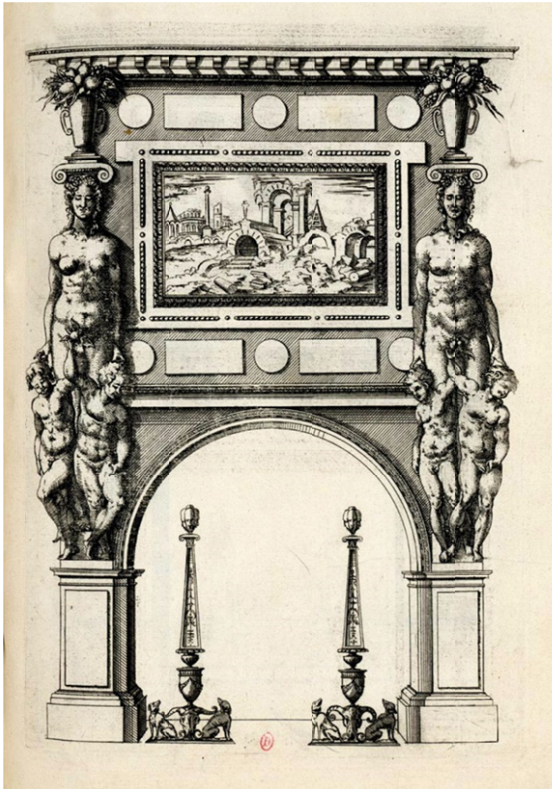


Abb. 153 Jacques Androuet Du Cerceau, 20. Kamin, aus: *Seconde livre d'architecture*, Paris 1561

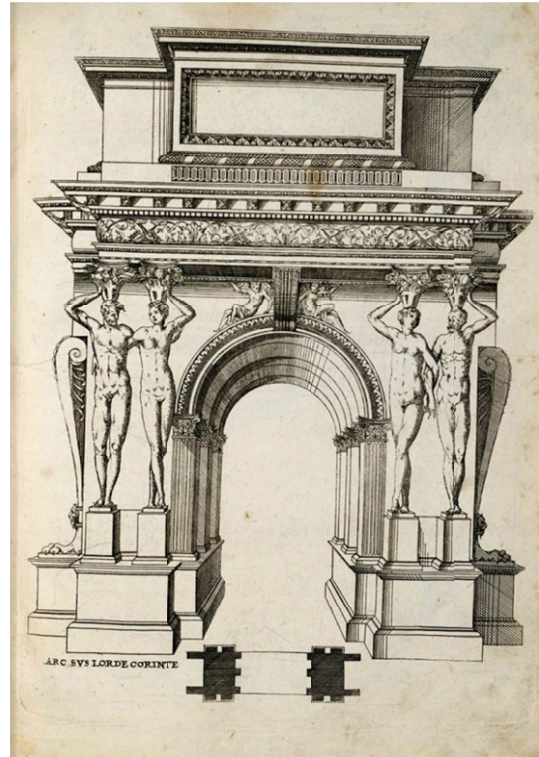


Abb. 154 Jacques Androuet Du Cerceau, korinthischer Triumphbogen, aus: *Arts de triomp modernes et antiqnes*, Paris 1549

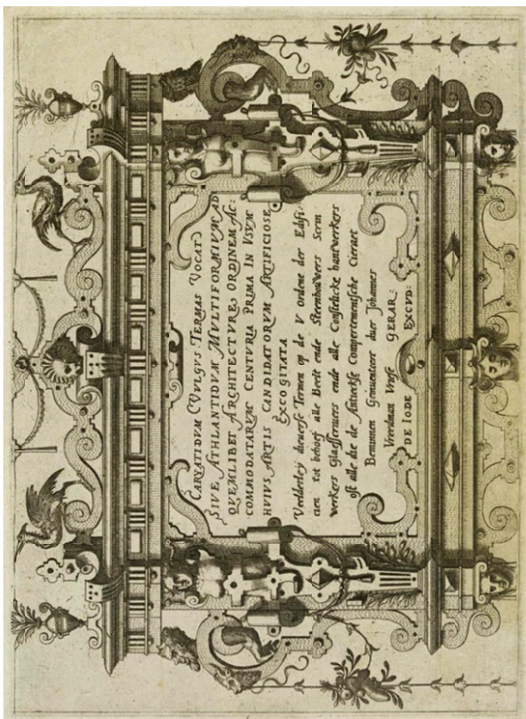


Abb. 155 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Frontispiz

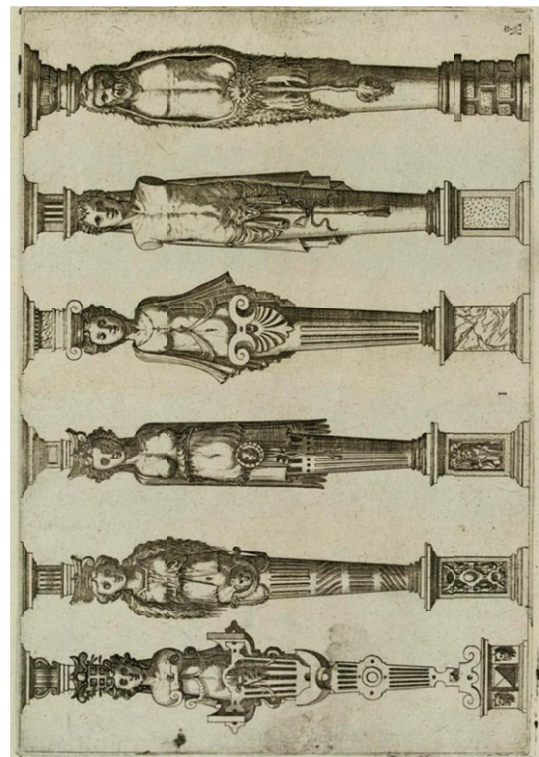


Abb. 156 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 1



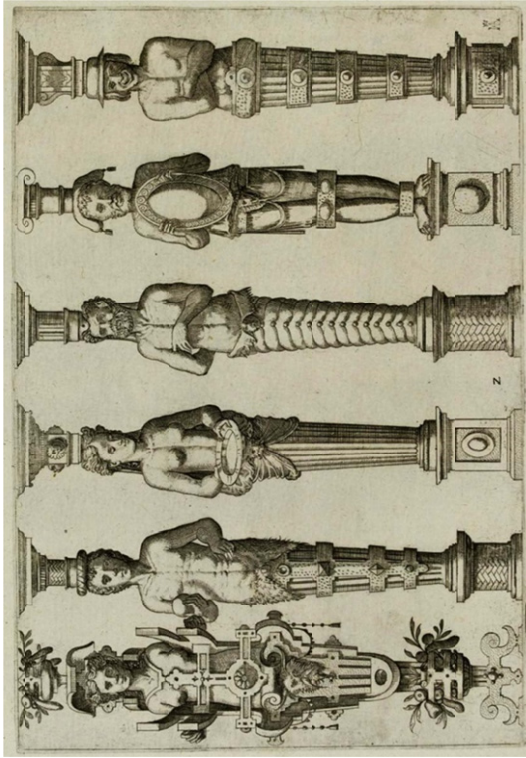


Abb. 157 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 2

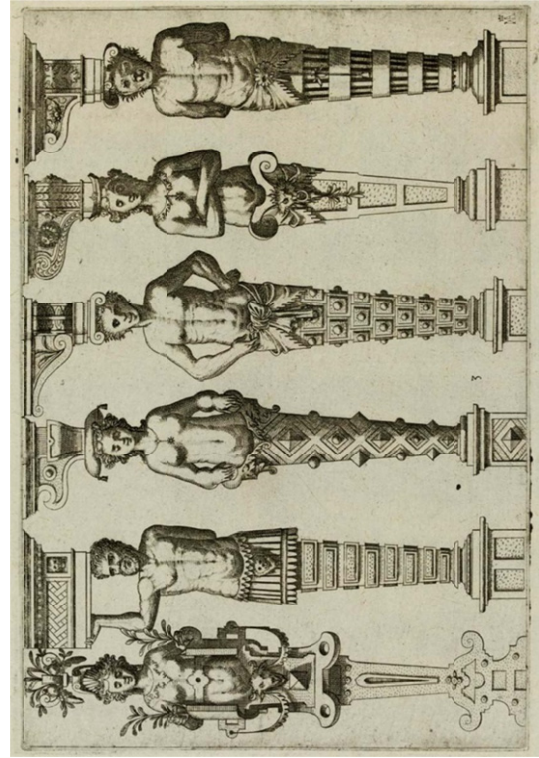


Abb. 158 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 3

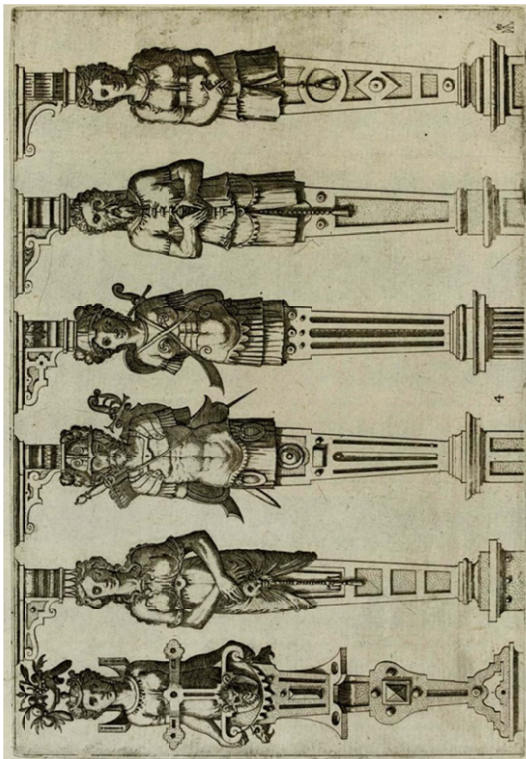


Abb. 159 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 4

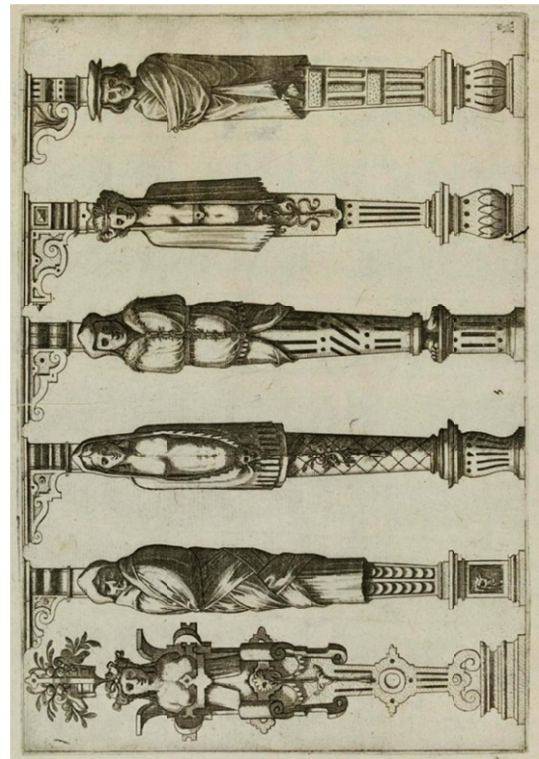


Abb. 160 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 5



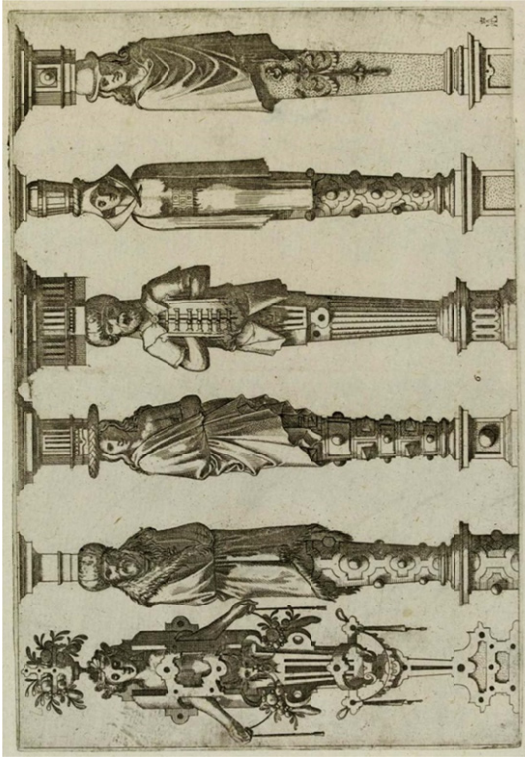


Abb. 161 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 6

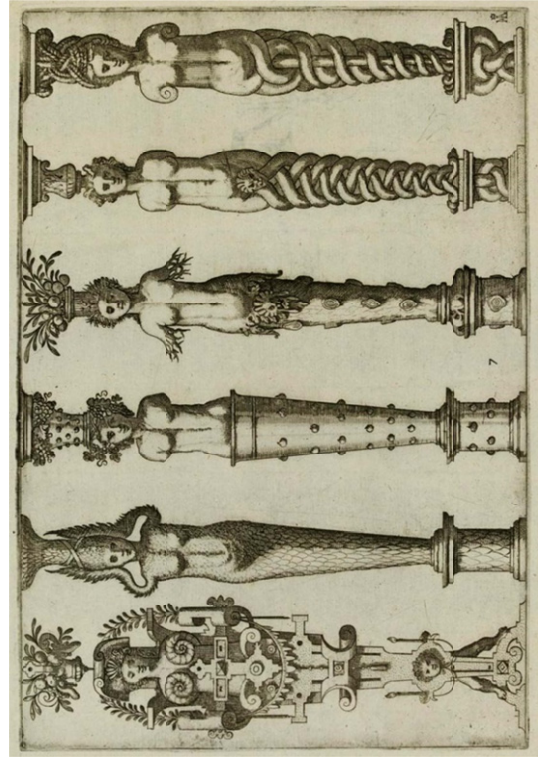


Abb. 162 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 7

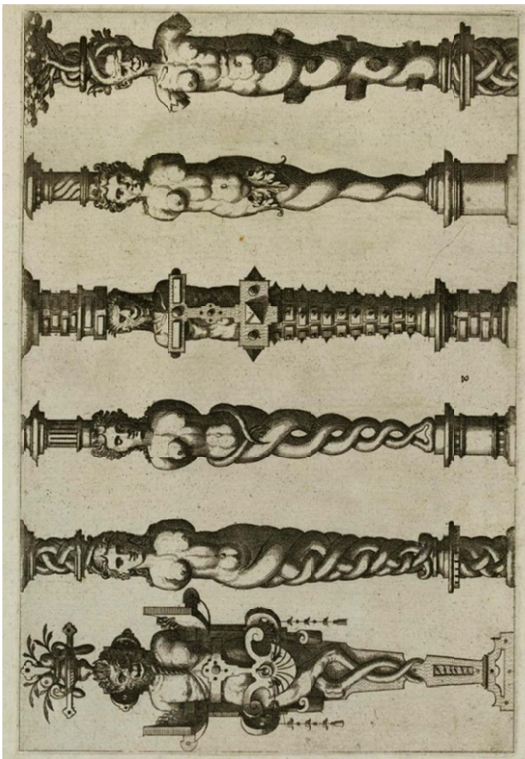


Abb. 163 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 8

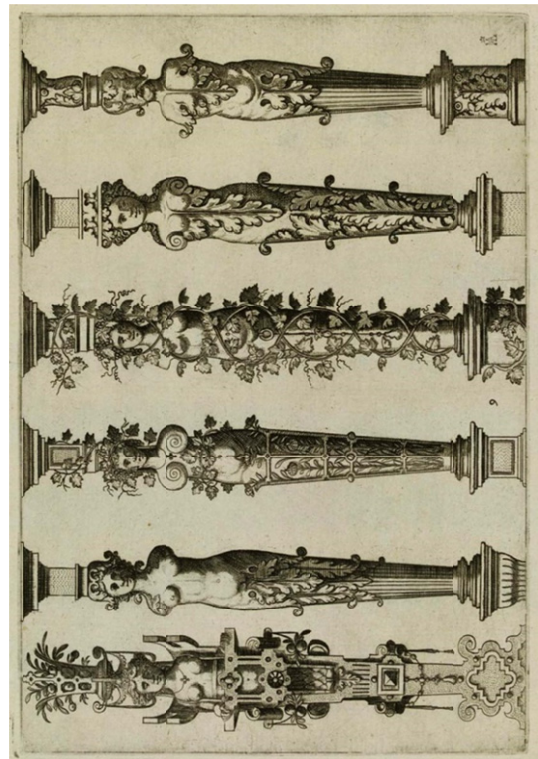


Abb. 164 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 9



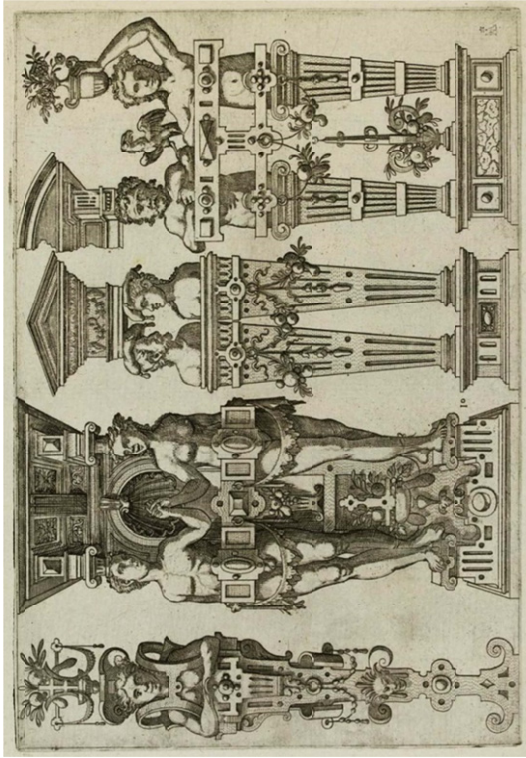


Abb. 165 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 10

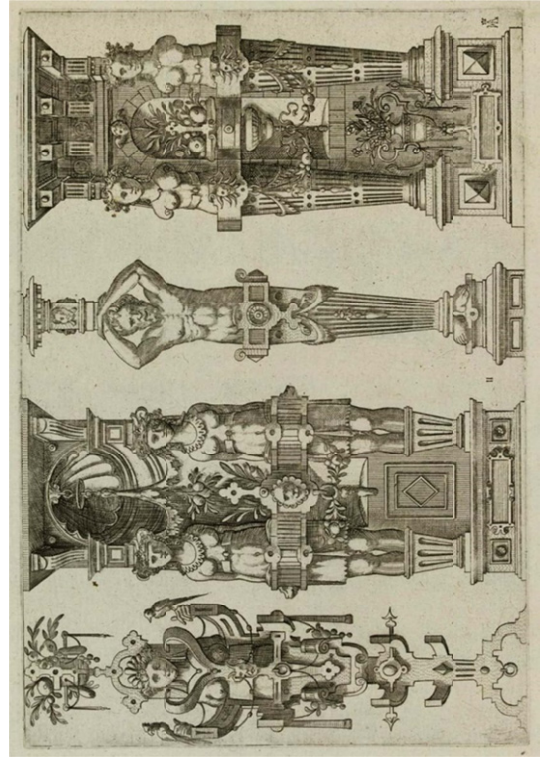


Abb. 166 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 11

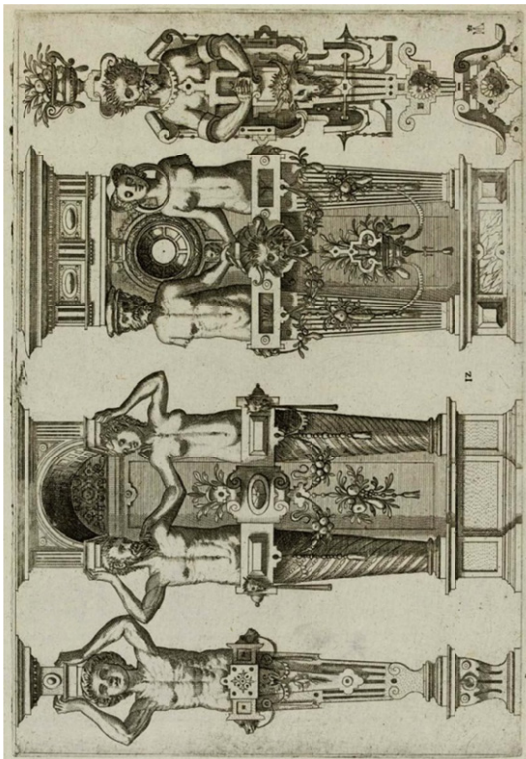


Abb. 167 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 12

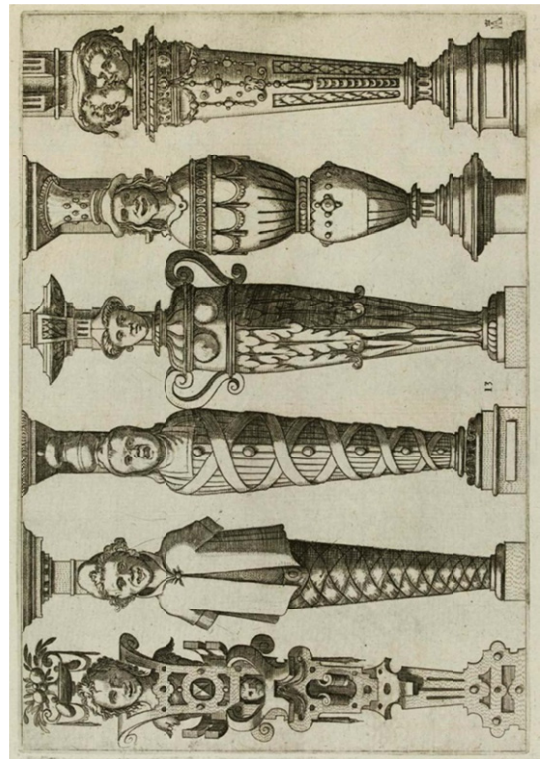


Abb. 168 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 13



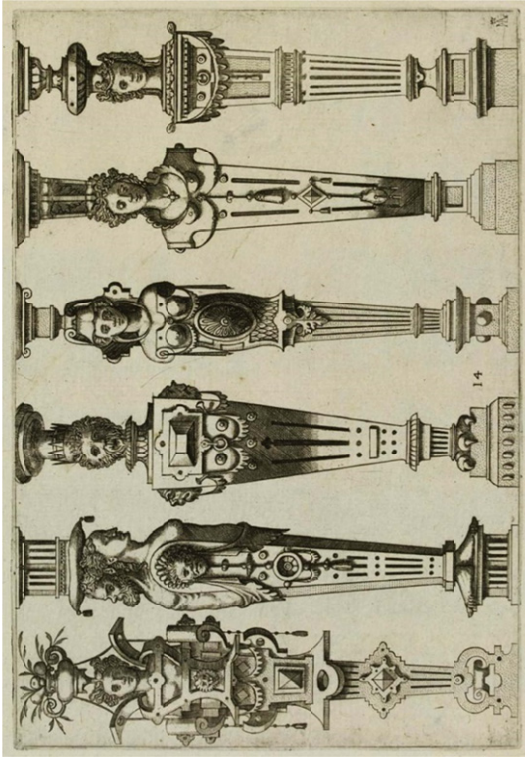


Abb. 169 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 14

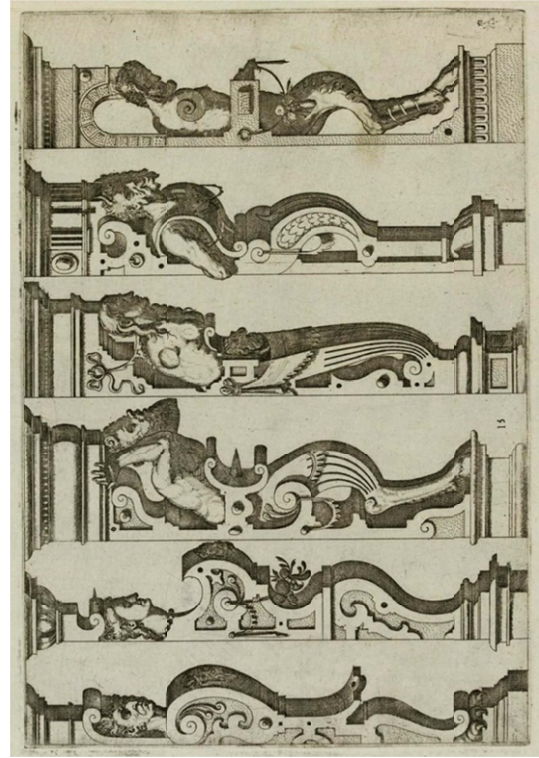


Abb. 170 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 15

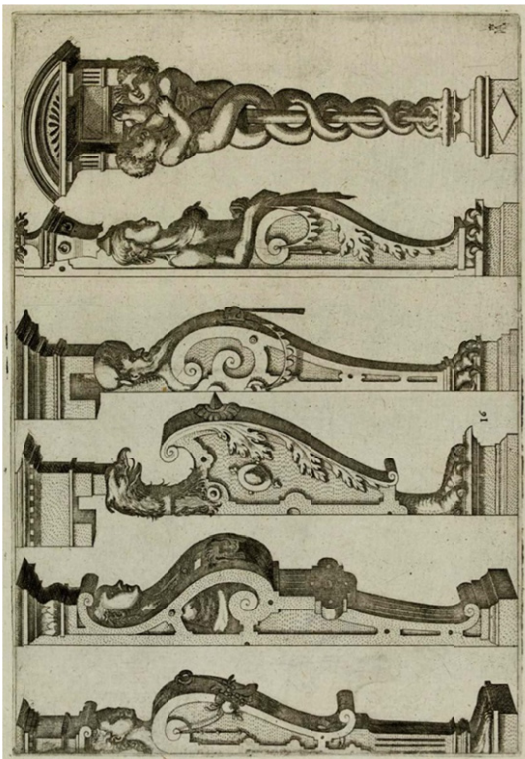


Abb. 171 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*,  
Antwerpen 1560, Tafel 16





Abb. 172 Joseph Boillot, De l'éléphant, aus *Nouveau pourtraitz et figures de termes*, Langres 1592

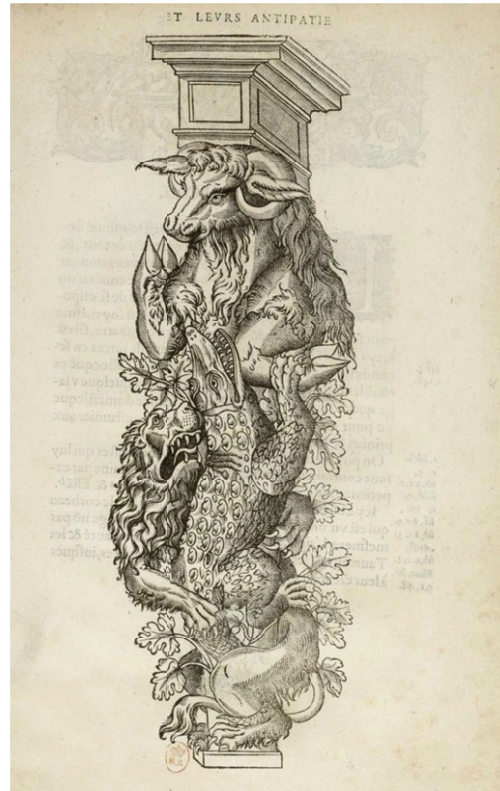


Abb. 173 Joseph Boillot, Du Taureau sauvage, aus: *Nouveau pourtraitz et figures de termes*, Langres 1592



Abb. 174 Joseph Boillot, Du Chameau, aus: *Nouveau pourtraitz et figures de termes*, Langres 1592



Abb. 175 Joseph Boillot, Encores du Bouc, aus: *Nouveau pourtraitz et figures de termes*, Langres 1592





Abb. 176 Joseph Boillot, De la Cheure, aus:  
*Nouveau pourtraitz et figures de termes*,  
Langres 1592



Abb. 177 Joseph Boillot, Du Belier, aus:  
*Nouveau pourtraitz et figures de termes*,  
Langres 1592



Abb. 178 Joseph Boillot, Du Mouton, aus:  
*Nouveau pourtraitz et figures de termes*,  
Langres 1592



Abb. 179 Jean Lepautre, *Nouveau livre de termes*,  
Paris [1700], Tafel 3



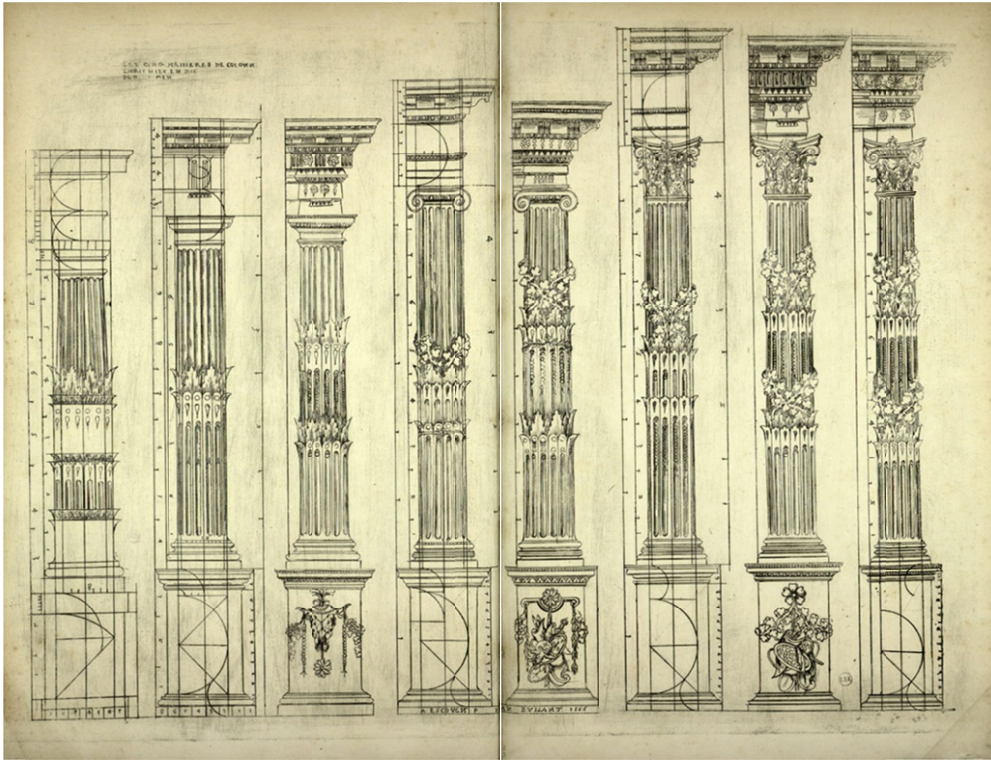


Abb. 180 Jean Bullant, Stich mit acht Säulen, aus: *Regle générale d'architecture*, Paris 1568



Abb. 181 Sebastiano Serlio, *Libro straordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal I



Abb. 182 Sebastiano Serlio, *Libro straordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal IV





Abb. 183 Sebastiano Serlio, *Libro straordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal V



Abb. 184 Sebastiano Serlio, *Libro straordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal IX



Abb. 185 Sebastiano Serlio, *Libro straordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal XX

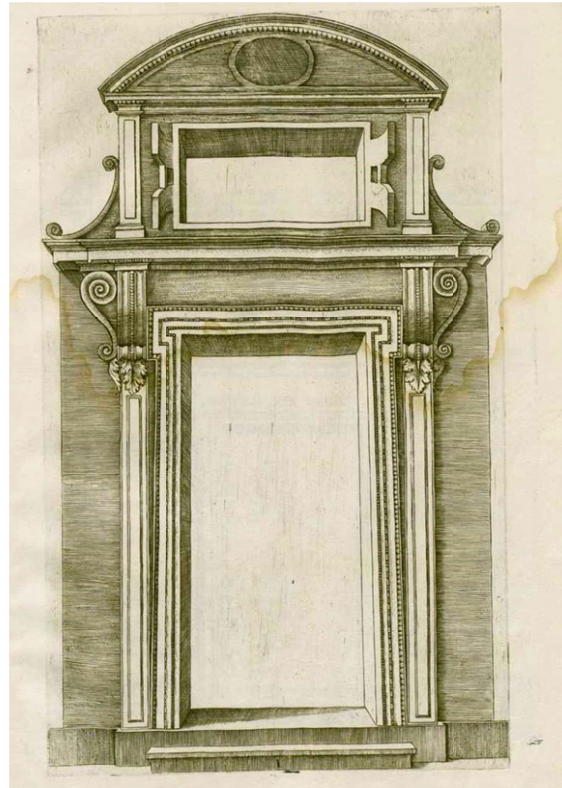


Abb. 186 Sebastiano Serlio, *Libro straordinario*, Lyon 1551, Delikat-Portal I





Abb. 187 Cornelis Bos,  
Doppelterme,  
Kupferstich



Abb. 188 Cornelis Bos,  
Atlant,  
Kupferstich



Abb. 189 Philibert de l'Orme, Satyrn am Kamin im  
*Salle de Bal*, Fontainebleau Schloss  
[Rekonstruktion]

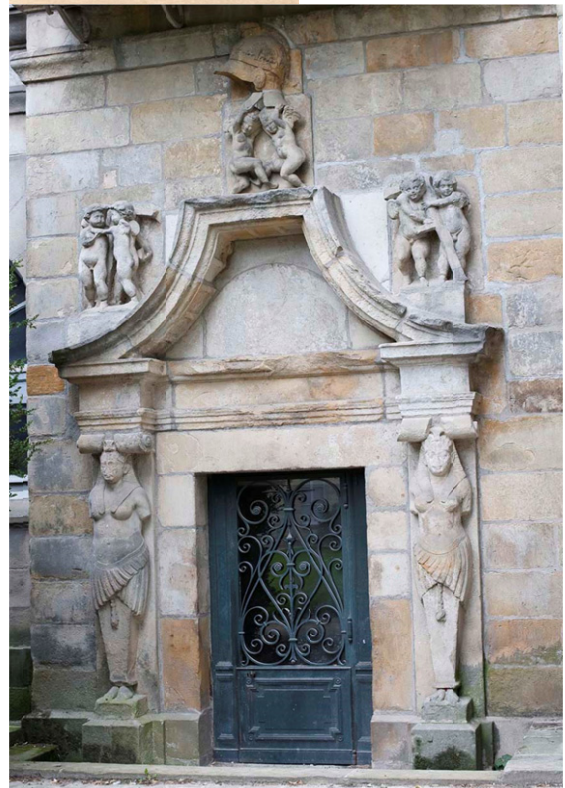


Abb. 190 Sebastiano Serlio (?), *Porte Egyptienne*, um  
1530/32, Fontainebleau Schloss





Abb. 191 Francesco Primaticcio, Rosso Fiorentino und Mitarbeiter, Stuckdekoration der Galerie Franz 1., um 1534/39, Fontainebleau Schloss

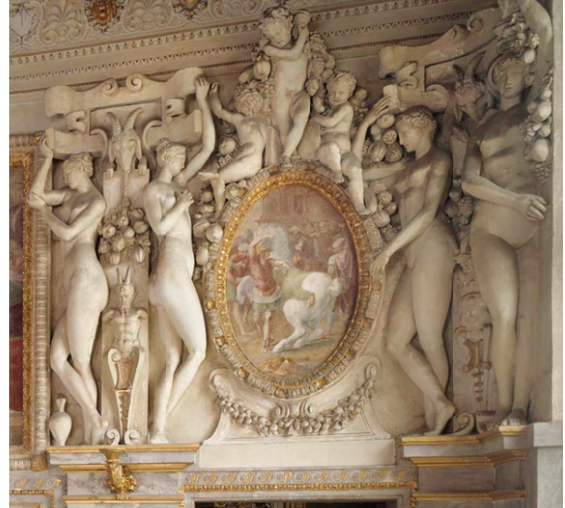


Abb. 192 Francesco Primaticcio und Mitarbeiter, Stuckdekoration des *Chambre de Mme d'Estampes*, 1541–44, Fontainebleau Schloss

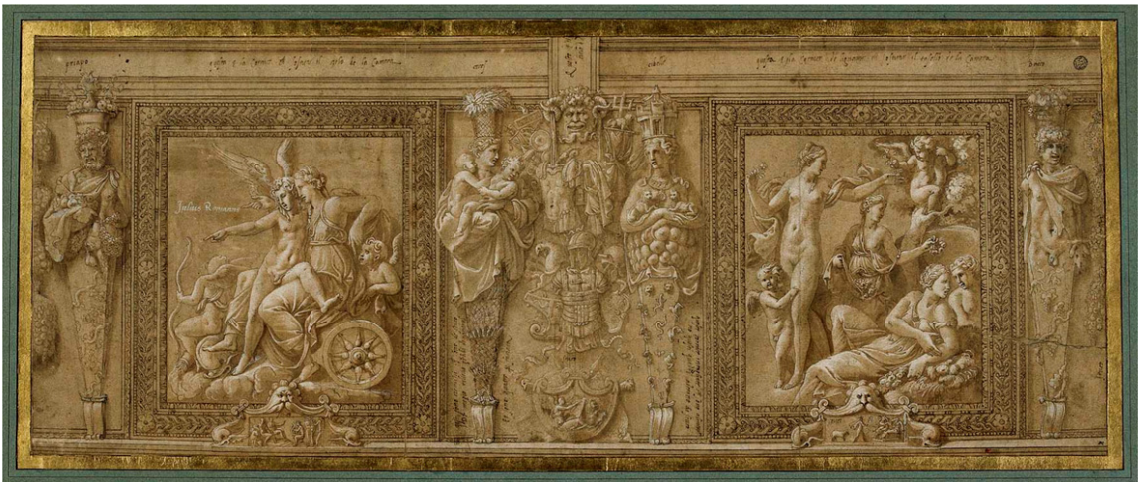


Abb. 193 Francesco Primaticcio, Szenen der Geschichte der Proserpina, um 1532–1533, Zeichnung, Paris Louvre





Abb. 194 Francesco Primaticcio, *Grottes des Pins*, kurz nach 1540, Fontainebleau Schloss



Abb. 195 Jean Goujon, Karyatiden des Musikbalkons im *Salle de Bal* (heute *Salle des Caryatides*), um 1550–1560, Paris Louvre



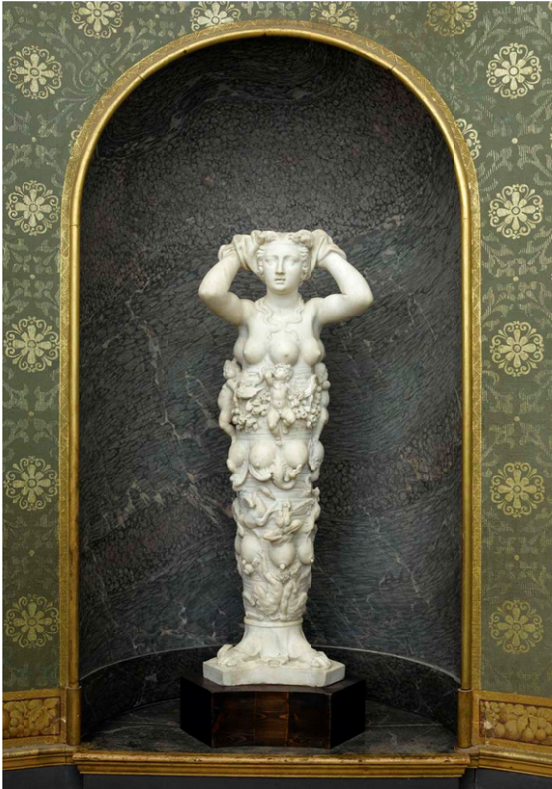


Abb. 196 Niccolò Tribolo, Natura, 1528,  
Fontainebleau Schloss



Abb. 197 Portal mit Termen nach Jacques Androuet  
Du Cerceau, Orléans Hôtel Groslo



Abb. 198 Termen der ehemaligen Nordfassade des  
Schlosses von Chenonceau



Abb. 199 Nicoletto da Modena, Fama, um 1507





Abb. 200 Ops, aus: Vincenzo Cartari, *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi*, Padua 1615, Holzschnitt, S. 188



Abb. 201 Meister L. D. [Léon Davent], Kompositkapitell, 1560, Radierung, London British Museum

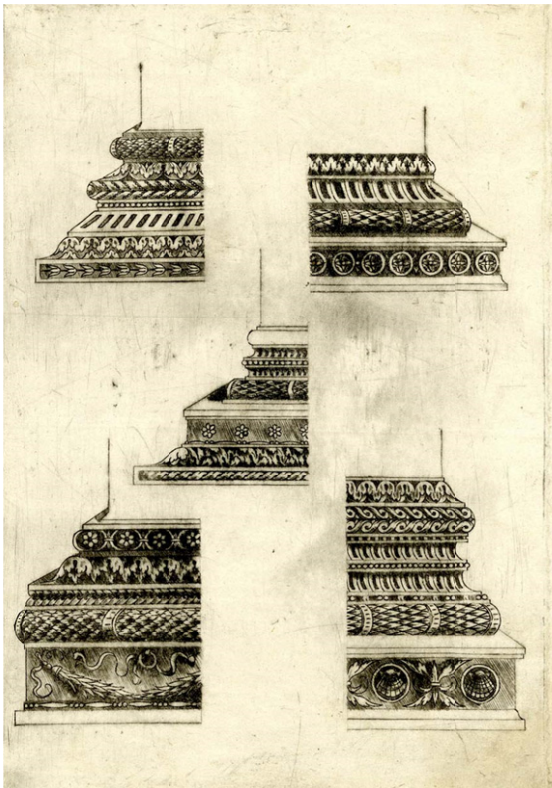


Abb. 202 Meister von 1515, fünf Fragmente von Basen, 1515–1520, Holzschnitt



Abb. 203 Heidelberg Schloss, Portal mit vier Karyatiden





Abb. 204 Andrea Palladio, Vicenza Palazzo Valmarana, Detail der Fassade



Abb. 205 Hans Holbein d. J., Erasmus von Rotterdam »im Gehäuse«, spätes 16. Jh., Holzschnitt



Abb. 206 Jean Goujon (?), Grabmal des Herzogs Louis de Brézé, Rouen Kathedrale



Abb. 207 Champigny-sur-Veude, Sainte-Chapelle, Fassade





Abb. 208 Dijon, Maison Pouffier, gen. *Maison des Cariatides*

#### 4.2.1 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Hugues Sambin, Titelblatt, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 2 Hugues Sambin, Widmung, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 3 Hugues Sambin, Gedicht von Etienne Tabourot, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 4 Hugues Sambin, 1. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 5 Hugues Sambin, 1. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 6 Hugues Sambin, Beschreibung 1. Paar, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 7 Hugues Sambin, leere Seite: aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 8 Hugues Sambin, 2. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 9 Hugues Sambin, 2. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572



- Abb. 10 Hugues Sambin, 3. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 11 Hugues Sambin, 3. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 12 Hugues Sambin, 4. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 13 Hugues Sambin, 4. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 14 Hugues Sambin, 5. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 15 Hugues Sambin, 5. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 16 Hugues Sambin, 6. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 17 Hugues Sambin, 6. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 18 Hugues Sambin, 7. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 19 Hugues Sambin, 7. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 20 Hugues Sambin, 8. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 21 Hugues Sambin, 8. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 22 Hugues Sambin, 9. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 23 Hugues Sambin, 9. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 24 Hugues Sambin, 10. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 25 Hugues Sambin, 10. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 26 Hugues Sambin, 11. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 27 Hugues Sambin, 11. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 28 Hugues Sambin, 12. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572

- Abb. 29 Hugues Sambin, 12. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 30 Hugues Sambin, 13. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 31 Hugues Sambin, 13. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 32 Hugues Sambin, 14. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 33 Hugues Sambin, 14. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 34 Hugues Sambin, 15. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 35 Hugues Sambin, 15. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 36 Hugues Sambin, 16. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 37 Hugues Sambin, 16. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 38 Hugues Sambin, 17. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 39 Hugues Sambin, 17. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 40 Hugues Sambin, 18. Paar linke Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 41 Hugues Sambin, 18. Paar rechte Terme, aus: *Œuvre de la diversité des termes*, Lyon 1572
- Abb. 42 Hugues Sambin, Visierung für ein Gestühl, 1588, schwarze Kreide, braune Tusche und Tinte auf Papier, London Victoria and Albert Museum
- Abb. 43 Meister HS [Hugues Sambin], Drei grosse Termen (Saturn, Mars und Merkur) mit zwei abstrakten Termen, 1556, Radierung
- Abb. 44 Meister HS [Hugues Sambin], Kapitell mit Trophäe, 1559, Radierung
- Abb. 45 Hugues Sambin, Ehrensäule für den Duc de Mayenne, 1588, Kupferstich
- Abb. 46 Meister HS [Hugues Sambin], halbes Kompositkapitell, 1556, Radierung
- Abb. 47 Meister HS [Hugues Sambin], Kompositkapitell, ca. 1554–60, Radierung
- Abb. 48 Meister HS [Hugues Sambin], Zwei Termen, zwei Gebälke und ein Pfeiler, 1554, Radierung
- Abb. 49 Meister HS [Hugues Sambin], Diana und Venus, 1554, Radierung

- Abb. 50 Hugues Sambin (zugeschrieben), Zeichnung eines Gebälks, Paris École nationale supérieure des Beaux-Arts
- Abb. 51 Hugus Sambin (zugeschrieben), Zeichnung mit Emblemen, Paris École nationale supérieure des Beaux-Arts
- Abb. 52 Hugues Sambin (zugeschrieben), Schrank aus der Sammlung Arconati Visconti, um 1580, Paris Louvre
- Abb. 53 Besançon Justizpalast, ehemaliges *Hôtel de ville*, Fassade nach Plänen von Hugues Sambin, ab 1582
- Abb. 54 Hugues Sambin, Innenhof des *Maison Maillard*, gen. *Milsand*, 1565, Dijon
- Abb. 55 Dijon, *Maison Maillard*, gen. *Milsand*, Fassade, 1561
- Abb. 56 Pomona und Vertumnus, Termenfragmente aus dem Schloss *La Fontaine*, Clausen/Luxemburg, vor 1572, Privatbesitz
- Abb. 57 Detail der Pomona, Termenfragment aus dem Schloss *La Fontaine*, Clausen/Luxemburg, vor 1572, Privatbesitz
- Abb. 58 Fragment mit Figurenstützen in der *Long Gallery*, Wales Raglan Castle
- Abb. 59 Jean Appier Hanzelet, Festdekoration in Pont-à-Mousson, aus: Louis Wapy, *Les bonneurs* [...], 1623, S. 31–32
- Abb. 60 Wappenscheibe des Standes Luzern (Ost IIIb), 1579, Wettingen ehemaliges Zisterzienserkloster Kreuzgang
- Abb. 61 Figurescheibe des Standes Zug (Ost VIIa), 1579, Wettingen ehemaliges Zisterzienserkloster Kreuzgang
- Abb. 62 Wappenscheibe des Standes Solothurn (Ost Xb), 1579, Wettingen ehemaliges Zisterzienserkloster Kreuzgang
- Abb. 63 Akropolis, Korenhalle des Erechtheion, 5. Jh. v. Chr.
- Abb. 64 Daker, sog. Farnese Gefangener, Ende 2. bis Anfang 3. Jh. v. Chr., Neapel Archäologisches Museum
- Abb. 65 Korenkopien des Augustusforums, Antiquarium del Foro di Augusto, Rom (Rekonstruktion, Casa di Cavalieri di Rodi), 1. Jh. v. Chr.
- Abb. 66 Sog. Della-Valle-Satyr (Statue des Pan), 2. Jh. n. Chr., Rom Kapitolinische Museen
- Abb. 67 Daker aus der Sammlung Cesi, Rom Kapitolinische Museen
- Abb. 68 Giovannantonio Dosio, Karyatiden, Federzeichnung, Staatliche Museen zu Berlin Kupferstichkabinett Inv. KdZ 79. D.1 Fol. 79r
- Abb. 69 Fra Giovanni Giocondo, Karyatide, Zeichnung, Florenz Uffizien Gabinetto Disegni e Stampe, Cat. A, n. 2050
- Abb. 70 Giulio da Sangallo, zwei Köpfe einer Karyatide und Kapitelle, aus: Codex Barberiano Lat. 4424, Vatikanische Bibliothek, Fol. 12v

- Abb. 71 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Edition von Fra Giovanni Giocondo, Venedig 1511, Fol. 2r
- Abb. 72 Perserportikus, aus: Vitruv-Edition von Fra Giovanni Giocondo, Venedig 1511, Fol. 2v
- Abb. 73 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano, Como 1521, Fol. 6r
- Abb. 74 Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano, Como 1521, Fol. 7r
- Abb. 75 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536, Fol. 8v
- Abb. 76 Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536, Fol. 10r
- Abb. 77 Figurenstützen, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536, Fol. 9r
- Abb. 78 Jean Goujon, Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Übersetzung von Jean Martin, Paris 1547, Fol. 2v
- Abb. 79 Jean Goujon, Perserportikus, aus: Vitruv-Übersetzung von Jean Martin, Paris 1547, Fol. 3v
- Abb. 80 Peter Flötner, Karyatidenportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 14r
- Abb. 81 Peter Flötner, Karyatidenportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 14v
- Abb. 82 Peter Flötner, Doppelkaryatide, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 15r
- Abb. 83 Peter Flötner, Termen, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 15v
- Abb. 84 Peter Flötner, Kopf einer Karyatide, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 16r
- Abb. 85 Peter Flötner, Perserportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 16v
- Abb. 86 Peter Flötner, Perserportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 17r
- Abb. 87 Peter Flötner, Perserportikus, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 17v
- Abb. 88 Peter Flötner, Zwei Termen, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 18r
- Abb. 89 Peter Flötner, Zwei Perser, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 18v

- Abb. 90 Peter Flötner, Zwei Satyrn, aus: *Vitruvius Teutsch* von Hermann Ryff, Nürnberg 1548, Fol. 19r
- Abb. 91 Andrea Palladio (?), Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Daniele Barbaro, Venedig 1556, Fol. 12
- Abb. 92 Andrea Palladio (?), Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Daniele Barbaro, Venedig 1556, Fol. 13
- Abb. 93 Karyatidenportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Antonio Rusconi, Venedig 1590, Fol. 2
- Abb. 94 Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Antonio Rusconi, Venedig 1590, Fol. 3
- Abb. 95 Karyatiden- und Perserportikus, aus: Vitruv-Ausgabe von Giovanni Antonio Rusconi, Venedig 1590, Fol. 4
- Abb. 96 Francesco di Giorgio Martini, Ionische Säule, aus: Cod. Mag. II.I.141, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 32r
- Abb. 97 Antonio Averlino gen. il Filarete, Denkmal für König Zogalia, aus: Cod. Mag. II.I.140, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 102v
- Abb. 98 Antonio Averlino gen. il Filarete, Loggia des Tempels der Tugend, aus: Cod. Mag. II.I.140, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 149r
- Abb. 99 Antonio Averlino gen. il Filarete, Inneres des Tempels der Tugend, aus: Cod. Mag. II.I.140, Florenz Biblioteca Nazionale, Fol. 149v
- Abb. 100 Andrea Palladio, Palazzo Valmarana in Vicenza, aus: *I quattro libri di Architettura*, Venedig 1570, 2. Buch S. 16.
- Abb. 101 Sebastiano Serlio, Frontispiz, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1544
- Abb. 102 Sebastiano Serlio, ionischer Kamin, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1544, Fol. XLVI(r)
- Abb. 103 Sebastiano Serlio, ionischer Kamin, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1544, Fol. LXI(r)
- Abb. 104 Sebastiano Serlio, Triumphbogen, aus: *Terzo libro*, Venedig 1544, Fol. CXL
- Abb. 105 Philibert De l'Orme, Baumsäule, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 218r
- Abb. 106 Philibert De l'Orme, französische Säule, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 219v
- Abb. 107 Philibert De l'Orme, Säulen aus Trommeln, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 220v
- Abb. 108 Philibert De l'Orme, französische ionische Säule, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 221r
- Abb. 109 Philibert De l'Orme, Satyr, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 221v

- Abb. 110 Philibert De l'Orme, Rahmen, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 264
- Abb. 111 Philibert De l'Orme, Rahmen, aus: *Premier tome de l'architecture*, Paris 1567, Fol. 266
- Abb. 112 Jacques Androuet du Cerceau, Fassade des Schlosses Verneuil, aus: *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, Paris 1576–1579
- Abb. 113 Jacques Androuet du Cerceau, Fassade des Schlosses Charleval, aus: *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, Paris 1576–1579
- Abb. 114 Hans Vredeman de Vries, korinthische Fassade, aus: *Architectura*, Antwerpen 1577, Tafel 20
- Abb. 115 Hans Vredeman de Vries, Komposita, aus: *Architectura*, Antwerpen 1577, Tafel 23
- Abb. 116 John Shute, Dorica, aus: *The First and Chief Grounds of Architecture*, London 1563
- Abb. 117 Wendel Dietterlin, Dorica, aus: *Architectura*, Nürnberg 1598, Tafel 46
- Abb. 118 Wendel Dietterlin, Portal, aus: *Architectura*, Nürnberg 1598, Tafel 30
- Abb. 119 Wendel Dietterlin, Fassadenausschnitt, aus *Architectura*, Nürnberg 1598, Tafel 103
- Abb. 120 Marcantonio Raimondi, sog. Karyatidenfassade, um 1520, Kupferstich
- Abb. 121 Antonio Fantuzzi, Barbar und Karyatide, 1540–1545, Radierung
- Abb. 122 Agostino Musi gen. Veneziano, Herkules-Termen, 1536, Kupferstich (Bartsch 301)
- Abb. 123 Agostino Musi gen. Veneziano, weibliche Termen, 1536, Kupferstich (Bartsch 302)
- Abb. 124 Agostino Musi gen. Veneziano, Termen, 1536, Kupferstich (Bartsch 303)
- Abb. 125 Agostino Musi gen. Veneziano, Termen, 1536, Kupferstich (Bartsch 304)
- Abb. 126 Giulio Bonasone, Hermenpaar I, 1530–50, Kupferstich
- Abb. 127 Giulio Bonasone, Hermenpaar II, 1530–50, Kupferstich
- Abb. 128 Giulio Bonasone, Perser mit Gebälk, 1548, Kupferstich
- Abb. 129 Giulio Bonasone, Perser mit ionischem Kapitell, 1548, Kupferstich
- Abb. 130 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Satyr-Hermen, 1533, Radierung
- Abb. 131 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Baumstamm-Termen, 1533, Radierung
- Abb. 132 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Termen, 1538, Radierung
- Abb. 133 Meister PS [Jacques Prévost], zwei Karyatiden mit Architrav, um 1538, Kupferstich

- Abb. 134 Jean Mignon, Frau mit einem Korb auf dem Kopf, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 9)
- Abb. 135 Jean Mignon, nach rechts geneigter Satyr, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 10)
- Abb. 136 Jean Mignon, Herkules mit Keule, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 15),
- Abb. 137 Jean Mignon, Pan, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 21)
- Abb. 138 Jean Mignon, Bärtiger Mann mit gekreuzten Armen, 1543–1546, Radierung (Zerner J. M. 26)
- Abb. 139 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 1
- Abb. 140 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 2
- Abb. 141 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 3
- Abb. 142 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 4
- Abb. 143 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 5
- Abb. 144 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 6
- Abb. 145 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 7
- Abb. 146 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 8
- Abb. 147 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 9
- Abb. 148 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 10
- Abb. 149 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 11
- Abb. 150 Jacques Androuet Du Cerceau, Termes et caryatides (TC), Kupferstich 1546–49, Tafel 12
- Abb. 151 Jacques Androuet Du Cerceau, 12. Kamin, aus: *Seconde livre d'architecture*, Paris 1561
- Abb. 152 Jacques Androuet Du Cerceau, 14. Kamin, aus: *Seconde livre d'architecture*, Paris 1561



- Abb. 153 Jacques Androuet Du Cerceau, 20. Kamin, aus: *Seconde livre d'architecture*, Paris 1561
- Abb. 154 Jacques Androuet Du Cerceau, korinthischer Triumphbogen, aus: *Arcs de triomph modernes et antiques*, Paris 1549
- Abb. 155 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Frontispiz
- Abb. 156 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 1
- Abb. 157 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 2
- Abb. 158 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 3
- Abb. 159 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 4
- Abb. 160 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 5
- Abb. 161 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 6
- Abb. 162 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 7
- Abb. 163 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 8
- Abb. 164 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 9
- Abb. 165 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 10
- Abb. 166 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 11
- Abb. 167 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 12
- Abb. 168 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 13
- Abb. 169 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 14
- Abb. 170 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 15
- Abb. 171 Hans Vredeman de Vries, *Caryatidum*, Antwerpen 1560, Tafel 16
- Abb. 172 Joseph Boillot, De l'éléphant, aus *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592
- Abb. 173 Joseph Boillot, Du Taureau sauvage, aus: *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592
- Abb. 174 Joseph Boillot, Du Chameau, aus: *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592
- Abb. 175 Joseph Boillot, Encores du Bouc, aus: *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592
- Abb. 176 Joseph Boillot, De la Cheure, aus: *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592
- Abb. 177 Joseph Boillot, Du Belier, aus: *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592
- Abb. 178 Joseph Boillot, Du Mouton, aus: *Nouveau pourtraictz et figures de termes*, Langres 1592

- Abb. 179 Jean Lepautre, *Nouveau livre de termes*, Paris [1700], Tafel 3
- Abb. 180 Jean Bullant, Stich mit acht Säulen, aus: *Reigle générale d'architecture*, Paris 1568
- Abb. 181 Sebastiano Serlio, *Libro extraordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal I
- Abb. 182 Sebastiano Serlio, *Libro extraordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal IV
- Abb. 183 Sebastiano Serlio, *Libro extraordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal V
- Abb. 184 Sebastiano Serlio, *Libro extraordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal IX
- Abb. 185 Sebastiano Serlio, *Libro extraordinario*, Lyon 1551, Rustika-Portal XX
- Abb. 186 Sebastiano Serlio, *Libro extraordinario*, Lyon 1551, Delikat-Portal I
- Abb. 187 Cornelis Bos, Doppelterme, Kupferstich
- Abb. 188 Cornelis Bos, Atlant, Kupferstich
- Abb. 189 Philibert de l'Orme, Satyrn am Kamin im *Salle de Bal*, Fontainebleau Schloss [Rekonstruktion]
- Abb. 190 Sebastiano Serlio (?), *Porte Egyptienne*, um 1530/32, Fontainebleau Schloss
- Abb. 191 Francesco Primaticcio, Rosso Fiorentino und Mitarbeiter, Stuckdekoration der Galerie Franz 1., um 1534/39, Fontainebleau Schloss
- Abb. 192 Francesco Primaticcio und Mitarbeiter, Stuckdekoration des *Chambre de Mme d'Estampes*, 1541–44, Fontainebleau Schloss
- Abb. 193 Francesco Primaticcio, Szenen der Geschichte der Proserpina, um 1532–1533, Zeichnung, Paris Louvre
- Abb. 194 Francesco Primaticcio, *Grottes des Pins*, kurz nach 1540, Fontainebleau Schloss
- Abb. 195 Jean Goujon, Karyatiden des Musikbalkons im *Salle de Bal* (heute *Salle des Caryatides*), um 1550–1560, Paris Louvre
- Abb. 196 Niccolò Tribolo, *Natura*, 1528, Fontainebleau Schloss
- Abb. 197 Portal mit Termen nach Jacques Androuet Du Cerceau, Orléans Hôtel Groslot
- Abb. 198 Termen der ehemaligen Nordfassade des Schlosses von Chenonceau
- Abb. 199 Nicoletto da Modena, *Fama*, um 1507
- Abb. 200 Ops, aus: Vincenzo Cartari, *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi*, Padua 1615, Holzschnitt, S. 188
- Abb. 201 Meister L. D. [Léon Davent], Kompositkapitell, 1560, Radierung, London British Museum
- Abb. 202 Meister von 1515, fünf Fragmente von Basen, 1515–1520, Holzschnitt
- Abb. 203 Heidelberg Schloss, Portal mit vier Karyatiden
- Abb. 204 Andrea Palladio, Vicenza Palazzo Valmarana, Detail der Fassade

Abb. 205 Hans Holbein d. J., Erasmus von Rotterdam »im Gehäuse«, spätes 16. Jh.,  
Holzschnitt

Abb. 206 Jean Goujon (?), Grabmal des Herzogs Louis de Brézé, Rouen Kathedrale

Abb. 207 Champigny-sur-Veude, Sainte-Chapelle, Fassade

Abb. 208 Dijon, Maison Pouffier, gen. *Maison des Cariatides*

#### 4.2.2 Abbildungsnachweis

Aarau, Kantonale Denkmalpflege Aargau: Abb. 60–62

Antwerpen, Rijksmuseum, out of copyright (Rijksstudio): Abb. 187–188

Athen, Deutsches Archäologisches Institut: Abb. 63 (Foto: Ilse Kleemann, Neg. Nr. D-DAI-ATH-Kleemann 366)

Autorin: Abb. 54–55, 197–198, 203, 204, 207, 208

Berlin, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin CC BY-NC-SA: Abb. 43–46

Berlin, Kupferstichkabinett, © Staatliche Museen zu Berlin: Abb. 68 (Kdz 79 D 1, Fol. 79 recto)

Berlin, Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte CC BY-SA 3.0: Abb. 93–95

Bern, Universitätsbibliothek, Public Domain Mark: Abb. 105–111 (Signatur: MUE Bong IV 783)

Einsiedeln, Bibliothek Werner Oechslin, Public Domain Mark: Abb. 71–72 (Signatur: A04d; app. 917), Abb. 73–74 (Signatur: A05c; app. 2917; VPDONATE; Schwyz), Abb. 75–77 (Signatur: A04d ; app. 857), Abb. 78–79 (Signatur: A04d ; app. 1373), Abb. 80–90 (Signatur: E06c ; D2)

Florenz, Bibliotheca nazionale centrale: internetculturale.it: CC 0 1.0 Universal Public Domain: Abb. 96 (Cod. Mag. II.I.141), Abb. 97–99 (Cod. Mag. II.I.140)

Florenz, Uffizien © Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi Disegni e Stampe, Abb. 69

Fontainebleau, Schloss © RMN-Grand Palais: Abb. 189, Abb. 190–191, 194, 196, (Foto: Gérard Blot), Abb. 192 (Foto Jean-Pierre Lagiewski)

Heidelberg, Universitätsbibliothek CC BY-SA 3.0: Abb. 104 (Signatur: C 6339-8-10 FOL RES), Abb. 200 (Signatur: C 5102 RES)

London RIBA: Abb. 116

London, British Museum © Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0: Abb. 121–125, 128–129, 132, 201, 202, 205

London, Victoria and Albert Museum: Abb. 42, 130–131, 133, 155–171

Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art (Privatsammlung): Abb. 56–57

München, Bayerische Staatsbibliothek: Out of copyright: Abb. 1–41 (Signatur: Res/2 A.civ 174m), Abb. 101–103 (Signatur: Res/2 A.civ. 198-1/5), Abb. 114–115

(Signatur: Res/2 A.civ. 203 CC BY-NC-SA 4.0), Abb. 179 (Signatur: Res/2 A.civ. 108#Beibd.6)

New York, The Metropolitan Museum of Art, Public Domain CC0 1.0 Universal: Abb. 47–48, 126–127, 138

Paris, Bibliothèque nationale © 2017: Abb. 49

Paris, Bibliothèque nationale, domaine public: Abb. 120, 172–178

Paris, Bibliothèque numérique de l'INHA, collections Jacques Doucet (licence ouverte): Abb. 59 (NUM 8 RES 529), Abb. 112–113 (NUM FOL RES 538 (1)/(2)), Abb. 139–150 (NUM 4 RES 85), Abb. 151–153 (NUM FOL RES 59), Abb. 154 (NUM 4 RES 1475)

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (ESNBA) © RNM agence photographique, 2017: Abb. 50–51, 180

Paris, Musée du Louvre © RMN-Grand Palais: Abb. 52 (Foto: Philippe Fuzeau), Abb. 193 (Foto: Jean-Gilles Berizzi), Abb. 195 (Foto: Gérard Blot und Jean Schormans)

Région Bourgogne-Franche-Comté, Inventaire et Patrimoine. ADAGP © 2017, ProLitteris, Zürich: Abb. 53 (Foto: Yves Sanoey)

Rom, CulturaItalia, Ministero per i beni e le attività culturali, 2017: Abb. 64

Rom, Deutsches Archäologisches Institut: Abb. 65 (Foto: H. Koppermann, D-DAI-Rom-61.1059), Abb. 66 (Foto: C. Rossa, D-DAI-Rom-74.1841), Abb. 67 (Foto: C. Rossa, D-DAI-Rom-77.143)

Vatikan, vatikanische Bibliothek: Abb. 70 (Cod. Barb. Lat. 4424)

Washington, National Gallery of Art, Public domain: Open access: Abb. 134–137, 199

Welsh Government's historic environment service (Cdaw) © Crown copyright (2017), Cadw: Abb. 58

Wikipedia, CC BY-SA 3.0: Abb. 206 (Foto: Giogo)

Zürich, ETH-Bibliothek, Public Domain Mark: Abb. 91–92 (Signatur: Rar 9902 GF), Abb. 100 (Signatur: RAT 439 q), Abb. 181–186 (Signatur: RAR 463 fol.)

Zürich, Zentralbibliothek, Public Domain Mark: Abb. 117–119 (Signatur: Rx 12:c,2|F)