

Hubertus Günther

Phantasiarchitektur in Bild und Wort

Ein Vergleich am Beispiel der Vorstellungen von der römischen Antike

Anknüpfend an Lessings Abhandlung über den „Laokoon“ sollen in diesem Beitrag die Möglichkeiten der bildlichen Darstellung und der literarischen Darlegung miteinander verglichen werden, ausgerichtet allerdings auf Architektur.¹

Einen Bau so zu beschreiben, dass seine Erscheinung völlig erfasst wird, ist bekanntlich umständlicher und unsicherer, weniger informativ, als ihn zu zeichnen. Davon zeugen schon Reiseberichte aus dem Mittelalter und der Renaissance. Beispielsweise notierte ein Besucher der Mongolei in der Mitte des 13. Jahrhunderts zur Architektur, die er in der Fremde gesehen hatte: „[...] ich könnte euch das nicht anders als durch eine Abbildung recht anschaulich machen.“² Eine ähnliche Erfahrung äußerten im 15. Jahrhundert Leonardo da Vinci oder Francesco di Giorgio in einer Polemik dagegen, dass in Albertis *De re aedificatoria* Illustrationen fehlen.³ Dieser Mangel wurde bei der Publikation der 1550 erschienenen Übersetzung von *De re aedificatoria* in die Umgangssprache behoben; die übrigen Theoretiker der Renaissance und schon Vitruv haben ihre Architekturtraktate illustriert.

Bei der Beschreibung von Phantasiebauten ist der Literat dagegen freier als der Zeichner. Um die Phantasie anzuregen, braucht er nur Stichworte fallen zu lassen.

1 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766. Für Architekturbeschreibungen vgl. Catharine Edwards, *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge 1996; Gerhard Goebel, *Poeta faber*, Heidelberg 1971; Haiko Wandhoff, *Ekphraisi. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin-New York, 2003; Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, Berlin, 2004; Hans Holländer, *Das Bild in der Theorie des Phantastischen*, in: Christian W. Thomsen und Jens M. Fischer (Hg.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, 52–78; zu den Quellen vgl. Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti (Hg.), *Codice topografico della città di Roma*,

Rom 1940–1956; Eva Margareta Steinby, *Lexicon topographicum urbis Romae*, Rom, 1993–2000; Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Rom-Florenz 1882–1883.

2 Wilhelm von Rubruk, *Itinerarium* (1253–1255), in P. A. van den Wyngaert (Hg.), *Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, Grottaferrata 1929, 172. Vgl. Arnold Esch, *Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters*, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), 281–312.

3 Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, 156–157.

Das kann sogar besser sein, um den Gedankenflug nicht zu beeinträchtigen. Dafür stehen Topoi zu Verfügung wie in der Renaissance etwa Säulen, Kuppeln, prächtiges Material oder Epitheta wie „hoch“ und wie oft in der lateinischen Rhetorik: „Wolken anstrebend“, „über die Wolken ragend“. Diese Topoi sind nicht einmal wörtlich zu nehmen, denn sie wurden in Elogen auf Bauten auch ohne Rücksicht auf die Realität eingesetzt. Beispielsweise beschreibt Antonino Ponte den Papstpalast als bis zum Himmel reichend, obwohl er seinerzeit nicht höher als vier Stockwerke war.⁴ In seiner Eloge auf den Palazzo Medici dichtet Alberto Avogadro der Fassade, obwohl sie nur aus Haustein besteht, Alabaster, Porphyrt und Serpentin an.⁵ Giovanni Pontano hat gelegentlich unter Bezug auf Vergil erklärt, was solche Epitheta bedeuten: Sie sollen einfach sagen, dass die Bauten Bewunderung beim Betrachter auslösen.⁶

Wenn es nur darum geht, den Eindruck zu vermitteln, den ein Bau macht, ein realer oder phantastischer, stehen den Literaten die unterschiedlichsten Mittel zur Verfügung. Er kann schmückende Epitheta einsetzen, die schwer im Bild wiederzugeben sind: etwa „überwältigend“ oder „maßlos“, im Lateinischen wie in der deutschen Umgangssprache „wahnsinnig“. Er kann sich einfach hinter rhetorische Wendungen zurückziehen wie „es fehlen die Worte“ (beispielsweise Torquato Tasso)⁷. Oder er weicht auf Metaphern aus. So schreibt zum Beispiel Prokop, um auszudrücken, dass die Kuppel der Hagia Sophia wie schwerelos zu schweben scheint, sie wirke, als werde sie nicht von der Substruktion getragen, sondern hänge an Ketten vom Himmel.⁸ Manche phantastischen Beschreibungen sind sogar im Ganzen nicht wörtlich gemeint. Filaretos „Haus der Tugenden und Laster“ etwa bildet eher ein Symbol. So symbolisiert der Eingang Xenophons Parabel von Herkules am Scheideweg, architektonisch geformt nach einem Wort Christi.⁹

Trotz dieser Freiheit kennt die Literatur der Renaissance Beschreibungen von Phantasiebauten, die fiktive Substanzen mit erstaunlicher Präzision angeben, und dabei sogar konkrete Vorbilder rezipieren. Der Venustempel in der *Hypnerotomachia Polifili* (1499) bildet eine Paraphrase des vermeintlichen Bacchustempels in Rom (S. Costanza), reguliert nach typischen Ordnungsprinzipien der Renaissance.¹⁰ Giangiorgio Trissino beschreibt in der *Italia liberata dai Goti* (beg. 1526, publ. 1547) den Hof im Palast der Zauberin Acratia nach Vitruvs Regeln.¹¹ Vermut-

4 Antonino Ponte, *Rhomitopion, ubi mirabilia omnia urbis Romae et nova et vetera describuntur*, Rom 1524, f. 2r.

5 Rab Hatfield, *Some unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459*, in: *The Art Bulletin* 52 (1970), 232–248.

6 Giovanni Pontano, *I trattati delle virtù sociali*, Rom 1965, 240 (*De magnificentia*).

7 Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, 16,2 (Beschreibung des Palastes der Armida).

8 Prokop, *Bauten* 1.1.

9 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli, Lilliana Grassi, Mailand 1979, 332, 529–553. Xenophon, *Memorabilia* 2.1. 21–34. Matthäus 7.13–14.

10 Goebel 1971 (wie Anm. 1), 38–68; Dorothea Schmidt, *Untersuchungen zu den Ekphrasen in der Hypnerotomachia Poliphili. Die Beschreibung des Venus-Tempels*, Frankfurt a. M. 1978.

lich sollten solche indirekten, aber deutlichen Allusionen den ganzen Kreis von Vorstellungen evozieren, der sich damals mit dem untergegangenen Glanz der Antike verband.

Das berühmte Wort des Horaz „ut pictura poesis“ trifft, um Cenninis Malerietraktat zu paraphrasieren, insofern zu, als der bildende Künstler wie Literaten Phantasie entfalten sollte, um nie Gesehene darzustellen.¹² Aber im Unterschied zum Literaten kommt er nicht umhin, einen Baubestand, real oder erfunden, im Einzelnen darzustellen. Er kann nicht einfach weglassen, was ihm unwichtig ist. Egal, wie wenig ihn etwa Zinnen interessieren, es bleibt ihm nichts übrig als zu zeigen, ob es sie gibt oder nicht. Er kann mit einer Metapher wie der an Ketten hängenden Kuppel keinen anschaulichen Raumeindruck vermitteln. Der Grafiker hat sogar Mühe, kostbares Material, Farbenpracht oder Glanz wiederzugeben. Um zu sehen, wie eng begrenzt seine Möglichkeiten manchmal sind, braucht man nur Filaretos Beschreibungen und Illustrationen miteinander zu vergleichen. Aber auch der Grafiker verfügte in der Renaissance über Mittel, um mehr als nur einen Baubestand wiederzugeben.

Wir konzentrieren uns nun darauf, wie den Vorstellungen vom antiken Rom in einer Serie von Zeichnungen aus der Frührenaissance und in der einschlägigen Literatur Ausdruck verliehen worden ist. Die Zeichnungen stammen aus der Sammlung Santarelli und befinden sich heute in den Uffizien.¹³ Sie wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Mittelitalien ausgeführt, basieren aber weitgehend auf Vorbildern, die teilweise schon um 1470/80 in sienesischen Bildern kopiert und von Buonaccorso Ghiberti variiert worden sind. Die Vorbilder entstanden wohl in Siena.¹⁴ Der Autor war, wie wir sehen werden, auffallend gut mit der römischen Antike vertraut. Die Bezeichnungen der dargestellten Bauten stimmen teilweise überein mit Flavio Biondos Romführer (*Roma instaurata*, 1444–1446) und dem von ihm abhängigen Romplan, den Alessandro Strozzi 1474 kopiert hat,¹⁵ aber die Gestalt, die den Bauten gegeben ist, hat wenig mit Biondo gemein. Die Santarelli-Gruppe, wie wir unsere Zeichnungen fortan nennen, gewann enorme Popularität in der Renaissance. Soweit ich sehe, wurde sie weit mehr als alle anderen derartigen Darstellungen in Italien und nördlich der Alpen kopiert; Jacques Androuet Ducerceau verbreitete sie zudem in Stichen.

11 Goebel 1971 (wie Anm. 1), 77f.; Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism* (1949), London 1962, 57ff.

12 Horaz, *Ars poetica*, 361. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, in: *The Art Bulletin* 22 (1940), 197–269; Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. 1.

13 Florenz, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Inv.-Nr. 157S–166S; Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom 1914–1922, Bd. 1, 8f., Nr. 23–42.

14 Gustina Scaglia, *Fantasy architecture of Roma antica*, in: *Arte Lombarda* 15 (1970), 1, 9–24; Christoph L. Frommel, *Peruzzis römische Anfänge. Von der „Pseudo-Cronaca-Gruppe“ zu Bramante*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28 (1991/1992), 137–182, bes. 139ff.

15 Gustina Scaglia, *The origin of an archeological plan of Rome by Alessandro Strozzi*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), 134–163.

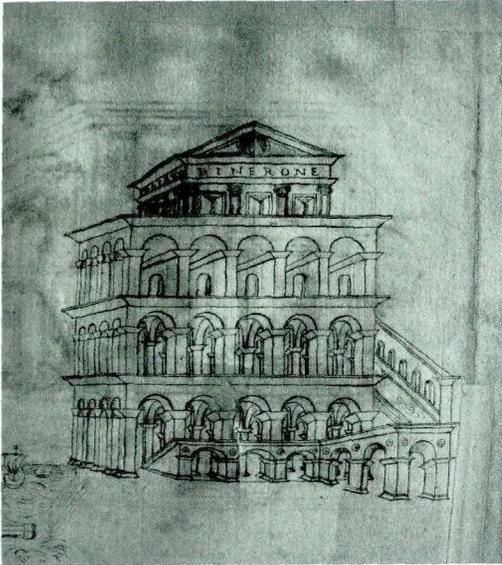


Abb. 1: Santarelli-Gruppe, Palast des Maecenas

Die Santarelli-Gruppe stellt einzelne antike römische Bauten dar, meist in phantastischen Rekonstruktionen, teilweise völlig fiktiv. Im Ganzen soll sie anscheinend einen Eindruck vom fabelhaften Glanz des alten Rom vermitteln. So bildet sie gewissermaßen ein Gegenstück zu den antiken Elogien auf die ewige Stadt und deren Nachfolge in der Renaissance. Demnach sollte sie veranschaulichen, was etwa 414 der Präfekt Claudius Rutilius Namatianus schrieb: „Es wäre, als wollte man die Sterne zählen, wenn man die grandiosen Monumente mit den tausend Trophäen aufzählen wollte. Die leuchtenden Tempel verwirren den Blick, der verloren umherschweift; mir scheint, sie sind wie Sitze der Götter.“¹⁶

Die als „PALAZZO DI NERONE“ bezeichnete Zeichnung (Sant. 136r) (Abb. 1) soll hier zunächst dazu dienen, die Art der Bildmittel gegen die Realität abzusetzen, und demonstrieren, wie gebildet der Autor über die Antike war und wie bewusst er arbeitete. Die Bezeichnung meint anscheinend nicht die Domus Aurea, sondern den in der Antike hochgerühmten Palast des Maecenas, in dem sich zeitweise drei Kaiser aufhielten. Nero beobachtete von ihm aus den Brand von Rom. In der Frührenaissance wurde der Palast mit einer gewaltigen Ruine am Abhang des Quirinal zum Marsfeld hin identifiziert, die inzwischen fast völlig vernichtet ist.¹⁷ Sie gilt

16 Claudio Rutilio Namatiano, *De redivo*, hg. von Emanuele Castorina, Florenz 1967, 82f.

17 Gustina Scaglia, *Il frontespizio di Nerone, la casa Colonna e la scala di età romana antica in un disegno nel Metropolitan Museum di New York*, in: *Bollettino d'Arte* 77 (1992), 35–62;

Hubertus Günther, *Dal Palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese. La concezione rinascimentale della casa antica*, in: Aurora Scotti Tosini (Hg.), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Mailand 2000, 218–239.

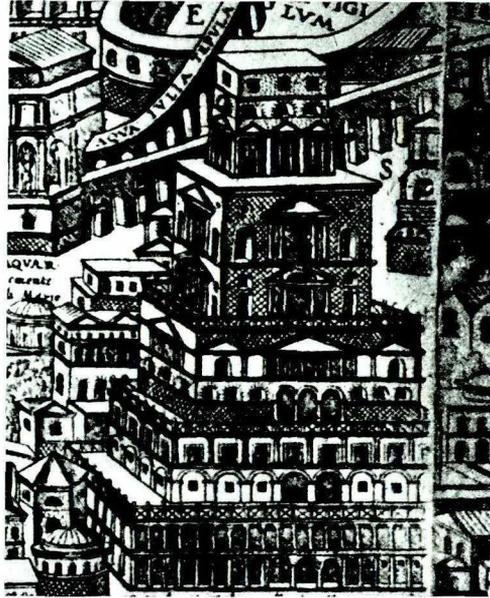


Abb. 2: Pirro Ligorio, *Palast des Maecenas im Romplan von 1561*

jetzt meist als Serapeum des Caracalla. Die Santarelli-Zeichnung zeigt, im Einzelnen frei variiert, die riesige überdeckte Treppenanlage, die von der Stadt her zum Tempel hoch führte, und oben den Tempel, allerdings mit Fenstern ausgestattet, wie es für einen Palast zweckmäßig ist. Die gewaltigen Stützmauern am Abhang des Quirinal neben den Treppen sind in drei Stockwerke von Arkaden umgeformt, so wie es für antike Substruktionen typisch ist. Gerade dieser erfundene Teil der Darstellung ist am realistischsten beobachtet, nur eben nicht am Quirinal, sondern an anderen Hügeln in oder außerhalb von Rom, wo damals noch mehr solcher Postamente als heute monumental auftrugen. In Rom sind sie zum Beispiel am Caelius recht gut erhalten (Tempel des Claudius); damals waren noch die weitläufigen Terrassen der Horti Aciliorum am Pincio zu sehen.¹⁸

Das Podium nimmt auf drei Faktoren Rücksicht: die Position des Baus auf einer Anhöhe, die vielen Terrassen in den Gärten, die nach antiken Berichten zum Palast des Maecenas gehörten,¹⁹ und die seinerzeit übliche Annahme, dass der Palast sehr hoch war. Sie beruhte darauf, dass er in der Antike als „Turm“ oder mit Epitheta

18 La Villa Médicis, Rom 1991, Bd. 1, 214f.; Bd. 2, 41–53, 64–77; A. Moneti, Forma e posizione della Villa degli Horti Lucullani, in: *Palladio NS 6* (1993/12), 5–24; *NS 7* (1994/13), 5–18.

19 Antonio Maria Colini, La Torre di Mecenate, in: *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti 35* (1979), 239–250; *L'Archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venedig 1983, 195f., 204–208.

wie „wolkenanstrebend“ besungen wurde²⁰ und dass Nero von ihm aus eine weite Aussicht hatte, sodass er den Brand von Rom gut übersehen konnte.²¹ Pirro Ligorio hat den Palast in seinem Romplan mit weniger Rücksicht auf die Quellen als Turm mit vielen Wohngeschossen nach oben zunehmend verjüngt nach dem gleichen Schema dargestellt, nach dem Türme oft schon im Mittelalter dargestellt wurden, später beispielsweise von Filarete (Abb. 2).²² Aber Türme widersprachen eigentlich dem Prinzip vom Ebenmaß, das für die Renaissance grundlegend war und sonst auch den Blick auf die Antike lenkte. Sie zeugen im Sinn der Renaissance von jenem Mangel an Ratio, der an der mittelalterlichen Architektur kritisiert wurde. Die Fialen, mit denen Filarete stereotyp seine turmartigen Phantasiehäuser schmückt, stammen aus der Gotik. Die Art, in der die überragende Erscheinung des Palastes des Maecenas in der Santarelli-Gruppe wiedergegeben wird, steht den antiken Berichten ungleich näher als derart schematische Darstellungen von Türmen und ist den Grundsätzen der Renaissance-Architektur angemessener als sie.

Anscheinend war dem Zeichner nicht daran gelegen, den vermeintlichen Palast des Maecenas realistisch wiederzugeben. Er zeigt nur seine wesentlichen Züge, teils diejenigen, die sichtbar waren, teils die literarisch überlieferten. Diese Zeichen reichen allerdings für diejenigen, die sich auskennen, um trotz aller übrigen Freiheiten klar zu machen, was gemeint ist, mehr: Durch die Akzentuierung des Wesentlichen geben sie im Ganzen eine bessere Vorstellung von dem Palast, als es eine Darstellung könnte, die alle realistischen Details anhäuft und sich auf den ungeordneten Ausschnitt einer Ansicht beschränkt. Eine sinnvolle Betrachtung der Zeichnung sollte sich nicht an die Details klammern. Sie sollte vielmehr die Zeichen aufnehmen, die gegeben werden. Es handelt sich um Piktogramme, im Grunde ähnlich wie bei einem heutigen Verkehrszeichen. Wenn eine Frau mit Kind eine Fußgängerzone anzeigt, dann heißt das ja auch nicht, dass Männer keinen Zutritt haben, oder wenn ein Mann mit Hut auf einer Treppe den Zugang zu einer U-Bahn anzeigt, dann bedeutet das bekanntlich nicht, dass man im Untergrund den Kopf bedecken müsste.

Die Darstellung der Diokletiansthermen ist ähnlich wie diejenige des Palastes des Maecenas angelegt (Sant. 165r) (Abb. 3). Die Diokletiansthermen waren im frühen 16. Jahrhundert noch fast vollständig erhalten. Sie gehörten damals zu den prominentesten Bauten Roms. Manchmal wurden sie zu den Weltwundern gezählt.²³ Die vierteilige Anlage war fast so groß wie eine mittlere Stadt im 15. Jahrhundert. Zu Beginn der Renaissance schwärmte Poggio Bracciolini von der „so großartigen

20 Sueton, Nero 38; Horaz, Carm. 3.29.10; Epod. 9.1–4; u. a.

21 Martial, Ep. IV 64; Horaz, Carm. 3.29.10; Tacitus, Ann. XV 39; Sueton, Nero 38 (2); A. Profumo, *Le fonti ed i tempi dello incendio neroniano*, Rom 1905, 645–649.

22 Pietro Amato Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, 1962, pianta 17; Howard Burns, Pirro

Ligorio's reconstruction of ancient Rome. The „*Antiquae urbis imago*“ of 1561, in: Robert W. Gaston (Hg.), *Pirro Ligorio artist and antiquarian*, Mailand 1988, 19–92.

23 Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venedig 1565, 114.

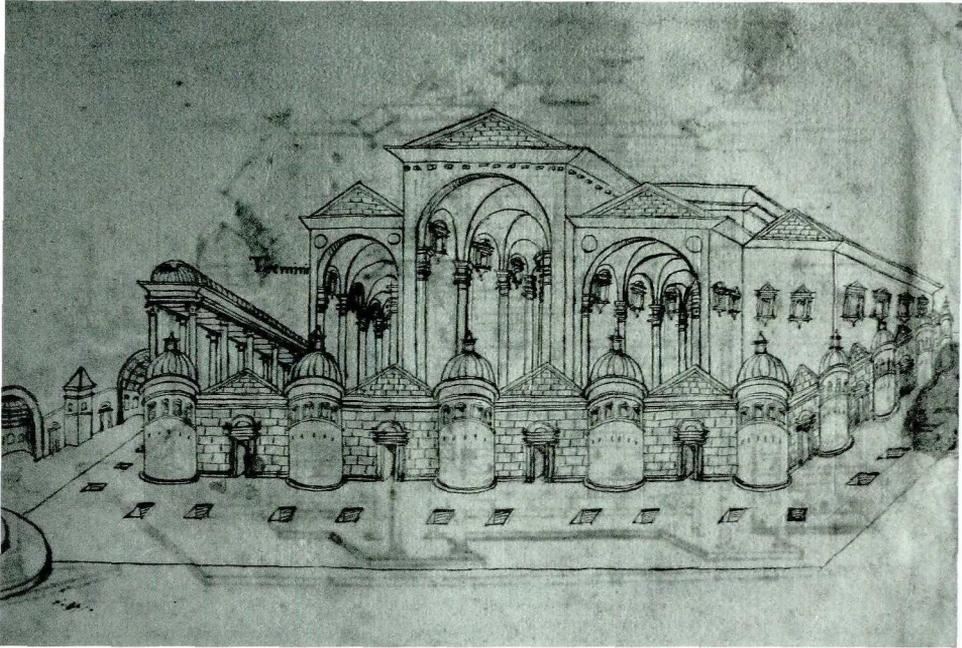


Abb. 3: Santarelli-Gruppe; Diokletiansthermen

Ansammlung von Gebäuden, der großen Zahl enormer Säulen, dem Aufwand von Marmor verschiedener Arten“, ohne, wie man es von einer Zeichnung eher erwarten würde, konkreter auf die Disposition einzugehen.²⁴ Viele Autoren der Renaissance wiederholten den Bericht des Ammianus Marcellinus, dass dem Kaiser Constantius II. 357 die Thermen so weitläufig wie ganze Provinzen erschienen seien,²⁵ aber diese Hyperbel ist wohl zu weit übertrieben, um sie veranschaulichen zu können. Übersichtlich darstellen lässt sich die Anlage nur in der Vogelperspektive. Darum ging es in der Santarelli-Gruppe offenbar nicht. Die Darstellung konzentriert sich auf die wesentlichen Elemente, das ist der mittlere Komplex. Besonders hervorgehoben ist das Frigidarium. Es ist auch von innen gezeigt, obwohl es sich sonst um eine Außenansicht handelt. Links ragt ein Portikus hoch empor; er steht offenbar für die beiden seitlichen Höfe. Das Quadrat von kleineren Bauten um den mittleren Komplex herum mit Rundtürmen und Giebeln markiert zugleich die Fassaden des Komplexes und die äußere Umfassung der Gärten um die Thermen.

Statt realistisch den äußeren Anblick so wiederzugeben, wie er ist, stellt die Zeichnung dar, welchen Eindruck die Thermen machen. Dazu werden die realen Elemen-

24 Giovanni Francesco Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae*, hg. von Outi Merisalo, Helsinki 1993, 95.

25 Z. B. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis, Roma 1527*, III: *De thermis*. Ammianus Marcellinus, 16. 10. 14.

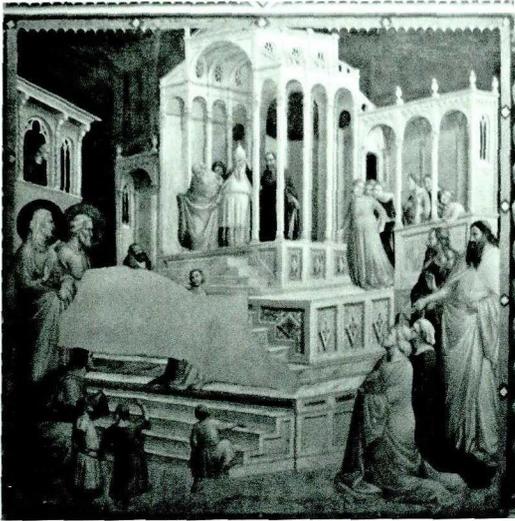


Abb. 4: Taddeo Gaddi, *Tempelgang Mariae*, Florenz, S. Croce, Capp. Baroncelli, 1332–1337

te verändert. Die Umfassung etwa erinnert mit ihren Reihen von Türmen und der Rustica an eine Stadtmauer und schafft so eine Allusion an die weite Ausdehnung der Anlage. Um die grandiose Erscheinung des mittleren Komplexes vor Augen zu führen, ist er weit überhöht, überhöht über seinen eigenen Außenbau: Es geht eigentlich nicht um die Außenansicht – die ist es nicht, was so grandios an den Thermen ist –, der spektakuläre Innenraum des Frigidarium steht im Zentrum. Er bildet den eigentlichen Höhepunkt der Thermen. In der Renaissance galt er wegen seiner großartigen Erscheinung als reiner Repräsentationsraum.²⁶ Im Mantuaner Romplan (Prototyp um 1490) sind die Diokletiansthermen als Ruine dargestellt, um den Innenraum zugleich mit der Außenansicht zeigen zu können.²⁷ Die Santarelli-Gruppe nimmt hier die typische spätmittelalterliche Art auf, den Tempel von Jerusalem darzustellen (Abb. 4). Sie setzt diese stilistische Rückblende ausschließlich für das Frigidarium ein. Sonst ist sie durchaus nicht altmodisch. Bewusste Rückblicke auf den Stil vor einem Jahrhundert lassen sich mehrfach in der Renaissance beobachten (ein berühmtes Beispiel: die Rüstungen der Figuren des Maximilians-Grabes in Innsbruck). Damit sollte anscheinend eine altehrwürdige Tradition vorgeführt werden, und das hat hier den Sinn, die feierliche Wirkung des Raums zu unterstreichen.

Das Aerarium ist mit der Legende bezeichnet „wo die Römer ihren Schatz aufbewahrten“ („dove tenevano el tesoro e romani“, Sant. 164v) (Abb. 5). Von diesem

26 Hubertus Günther, „Insana aedificia thermarum nomine extracta“. Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance, in: Hülle

und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, 251–283.

27 Frutaz 1962 (wie Anm. 22), pianta 97.

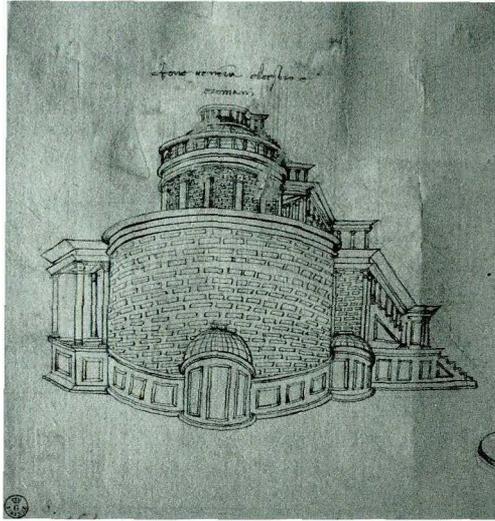


Abb. 5: Santarelli-Gruppe, *Aerarium*

Bau war in der Renaissance wenig bekannt. Die Schriften überliefern nur, dass der Staatsschatz in einem Tempel des Saturn beim Forum Romanum aufbewahrt wurde. Man schloss aus der Weltherrschaft Roms, aus Berichten von vielen großen Taten und den gewaltigen öffentlichen Bauten, dass er unermesslich groß war.²⁸ In der Santarelli-Zeichnung besteht das Aerarium aus einem kräftig rustizierten Kernbau in der Form eines Silos, dessen Fassungsvermögen anscheinend der enormen Größe seines Inhalts entspricht. Am Sockel ist er etwas ähnlich wie die Diokletiansthermen eingefasst, oben auf ihm steht eine Rotunde in der Art des Pantheon, auch rustiziert, aber merklich feiner, zusätzlich mit einer Säulenordnung dekoriert. Eine komplexe Prunkttreppe mit Säulenportiken führt über viele Absätze zum Scheitel der Kuppel, die den Bau bekrönt. Dort scheint sich wie beim Pantheon ein Loch zu befinden. Es bildet die einzige Öffnung des Aerarium. Vor dem inneren Auge steigt das Bild auf, wie ein glanzvoller Triumphzug über die Via Sacra auf dem Forum Romanum naht, in feierlicher Prozession die Prunkttreppe emporzieht und, auf der schwindelnden Höhe des Kuppelscheitels angelangt, die unzähligen Kostbarkeiten, die er mit sich führt, Beutestücke und Trophäen, durch das Loch in den Schatzspeicher des Reiches hinabwirft.

Bei einer detaillierten Analyse schwindet der malerische Eindruck allerdings. Man betrachte nur die Treppe auf derart destruktive Weise: Den Stufen nach ist ihr unterer Lauf höchstens einen Meter und der Abschnitt darüber zwei Meter hoch. Was auf

²⁸ Flavio Biondo, *De Roma triumphante* (1459), lib. 5.

den ersten Blick als Säulengang erschien, kann dann nur ein Geländer sein. Diese Dimensionen passen zu dem eigentümlich funktionslosen Tabernakel an der linken Seite, aber im Verhältnis zu dem Behälter, seiner Umfassung und seinem Aufbau sind sie absurd klein. Eine so detaillierte Betrachtung erweist sich als unsinnig. Vielmehr sind offensichtlich wieder Piktogramme gemeint. Beispielsweise bedeutet die Rustika Wehrhaftigkeit. Sie stammt von Kastellen und Wehrmauern, in zeitgenössischen Bildern gehört sie auch zu Gefängnissen. Jacopo Sansovino verkleidete mit ihr das Schatzhaus von Venedig, die Zecca, und Francesco Sansovino erklärte dazu, sie wirke wie eine Festung und ein „würdiges Gefängnis des überaus kostbaren Goldes“²⁹. Noch das Sockelgeschoss der Bank von England ist rustiziert. Die Archäologen der Renaissance identifizierten das Aerarium meist mit denjenigen Bauten am Forum Romanum, die rustiziert sind oder waren (Curia Julia oder SS. Cosma e Damiano).³⁰ Die gesamte Darstellung des Aerarium konnte, so wie sie ist, als Zeichen eingesetzt werden: In einem Liberale da Verona zugeschriebenen Bild (um 1470) erscheint sie hinter dem Geldbeutel, den der reiche Ananias Petrus anbietet (Abb. 6).³¹

Besonders eindrucksvoll führt die Santarelli-Gruppe die Herrlichkeit des antiken Rom an den vermeintlichen Regierungssitzen, Kapitol und Palatin, vor Augen (Sant. 162v, 163r). Viele antike Autoren haben das Kapitol überschwenglich besungen, seinen Glanz und seine ehrwürdige Tradition beschworen, unzählige Bauten auf ihm erwähnt, Tempel, Atrien, Portiken etc. Über die Zeiten hinweg war überliefert, dass sich auf dem Kapitol vor Urzeiten eine Festung erhob, die für die Sicherheit der Stadt sorgte. Biondo zitierte die Berichte bereits, und ein heller Geist wie Montaigne fragte sich, ob eine solche Fülle von Monumenten überhaupt Platz auf dem Hügel finden konnte.³² In der Renaissance waren nur noch kümmerliche Reste von dem alten Glanz zu sehen. Während des Mittelalters hatte sich die Stadtregierung auf dem Hügel niedergelassen, und es bildete sich die Vorstellung, dass dort schon der antike Senat seinen Sitz gehabt hätte.³³ Der Senat bildete zumindest formell die oberste Regierungsinstanz des Römischen Reichs. Dazu schien der

29 Francesco Sansovino, *Le cose meravigliose dell'inclita città di Venezia*, Venedig 1603, 38f.

30 Für SS. Cosma e Damiano (Teil des Vespasianforum) vgl. etwa den sog. Anonimo Magliabecchiano von ca. 1412 (Cod. Top. Roma, Bd. 4, 144) und Antonio da Sangallo (Uffizi, Gab. dei Disegni, Arch. 992) oder Gamucci 1565 (wie Anm. 23), 27. Für die Curia Julia (damals S. Adriano) vgl. etwa Poggio Bracciolini 1993 (wie Anm. 24), 235, Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, lib. II, De aërio, und noch 1575 Etienne Duperac.

31 Fitzwilliam Mus. Cambridge. Zuletzt: *Renaissance Siena. Art for a City*, Ausstellungskatalog London 2007, 156f. Nr. 30.

32 Flavio Biondo, *Roma instaurata*, 1.73. Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, hg. von Pierre Michel, Paris 1974, 256; Margaret M. McGowan, *Unwillkürliches Gedächtnis. Rom. Erfahrungen in der Spätrenaissance*, in: Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.), *Ruinenbilder*. München 2002, 17–30; Hubertus Günther, *Vorstellungen der Renaissance vom Sitz der Regierung und anderer Staatsbauten im antiken Rom*, in: Konrad Ottenheim (Hg.), *Bâtiments publics au XVIe – XVIIIe siècles*, Bd. 1: *Le gouvernement, la justice et l'économie* (im Druck).

33 Cod. Top. Roma, Bd. 3, 51, 120, 192; Bd. 4, 140 (Anon. Magl. ca. 1411), 416 (Gio. Rucellai, 1450) etc.; *Mirabilia*, Graf 1882–1883 (wie Anm. 1), Bd. 1, 184f.

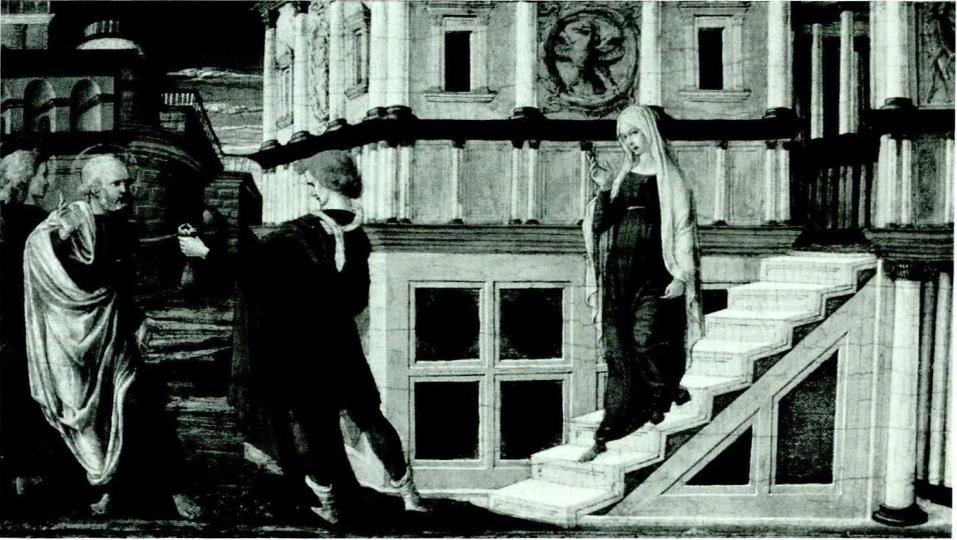


Abb. 6: *Liberale da Verona, Petrus weist das Geld von Ananias und Sapphira zurück*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ca. 1467–1470

Name des Kapitols zu passen, den Varro von „caput mundi“ (Haupt der Welt) abgeleitet hat.³⁴ Schon zu Beginn der Renaissance sind Biondo und andere Antiquare dieser Vorstellung entgegengetreten. Dennoch hat sie bis heute ihre Suggestionskraft behalten. Mit Bezug auf sie heißt der Sitz des Kongresses, der Legislative, in Washington „Kapitol“.

Die „Mirabilien“ beschreiben emphatisch die untergegangene Pracht des Kapitols: „Das Kapitول, das das Haupt der Welt war und wo sich die Konsuln und Senatoren aufhielten, um die ganze Welt zu regieren, war dem Blick verborgen von hohen und festen Mauern, die sich über eine lange Strecke bis zur Spitze des Hügels erstreckten, überall veredelt mit Glas und Gold, geschmückt mit wundervollem Zierrat und Edelsteinen, um ein Schauspiel für alle Welt abzugeben.“³⁵ Die deutsche Version der „Mirabilien“ fügt noch an, dass der Palast auf dem Kapitol mit Kristall gedeckt gewesen sei, darüber sei ein Fischteich zur Augenweide der Senatoren gewesen, und im Innern dieses Märchenschlosses habe die sagenhafte Gruppe von wundertätigen Bronzestatuen gestanden, die auf die „Salvatio Romae“ achteten (Abb. 7).³⁶ Derart hymnische Aussagen sind bizarr, wenn man sie beim Wort nimmt. Aber sie waren wohl eher als eine Art von Metapher für die Herrlichkeit des Römischen Reichs gemeint, die in der Dichtung göttlichen Glanz angenommen hatte.

34 Varro, *Ling. lat.* 5.41.

35 *Mirabilia urbis Romae*, hg. von F. Morgan Nichols, New York 1986, 38.

36 Nine Robijntje Miedema, *Die „Mirabilia Romae“*. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte, Tübingen 1996, 348.

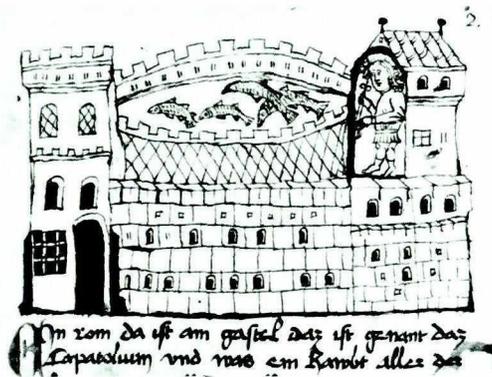


Abb. 7: Das Kapitol in der Antike, Illustration in den deutschen *Mirabilien*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Germ. 414, 15. Jahrhundert

Um diese Wirkung zu erreichen, bedienen sie sich der üblichen rhetorischen „Figuren“ für Größe und maßlose Pracht, die schon in der „Apokalypse“ gebraucht werden. Um die eschatologische Vision hervorzurufen, nimmt das Himmlische Jerusalem einen Umfang von ungefähr zehntausend Kilometer an, strahlt in rund fünfzig Meter hohen Mauern aus Edelsteinen und Perlen, in Straßen und Gebäuden aus reinem Gold und Glas.³⁷ Spätantike und mittelalterliche Mosaiken evozieren diesen überirdischen Glanz, aber Zeichnungen der Renaissance verfügen nicht über die Mittel, um solche rhetorischen Figuren zu spiegeln. Mittelalterliche Darstellungen konzentrieren sich oft auf die Festung auf dem Kapitol (Abb. 7–8).

Die Darstellung des Kapitols in der Santarelli-Gruppe („CHAPIDOLIO“) ist rein phantastisch, aber sie gibt doch eine lebendige Vorstellung, die auf ihre Weise einen sinnvollen Hintergrund hat (Abb. 9). Dem alten Ideal des Zentralbaus folgend, nimmt das Kapitol den Grundriss eines regelmäßigen Polygons mit sechzehn Ecken an. Im unteren Bereich erscheinen die Substruktionen, die in der antiken Literatur beschrieben sind,³⁸ darüber wächst die berühmte „arx“ auf, charakterisiert durch die Elemente, die seit dem hohen Mittelalter typisch für Kastelle waren, die Rundtürme, zudem wie die Substruktionen Zinnen und Rustika. Über diesem mächtigen Sockel erhebt sich der Senatorenpalast. Seine Gestalt sprengt den Rahmen jeglicher Bautypologie. Um seine Großartigkeit vor Augen zu führen, sind die prominentesten Motive der damaligen Architektur vereint: Er trägt eine Kuppel, ein Wahrzeichen von Sakralbauten, in ihrer besonderen Form an der größten Kuppel der Neuzeit orientiert, derjenigen des Florentiner Doms. Die Wände sind mit Rauten verkleidet, offenbar eine Allusion an die Marmorinkrustation des

³⁷ Offenbarung 21.10–21.

³⁸ Livius 6. 4. 12, zum Kapitol: „saxo quadrato substructum est, opus vel in hac magnificentia urbis conspicendum“.

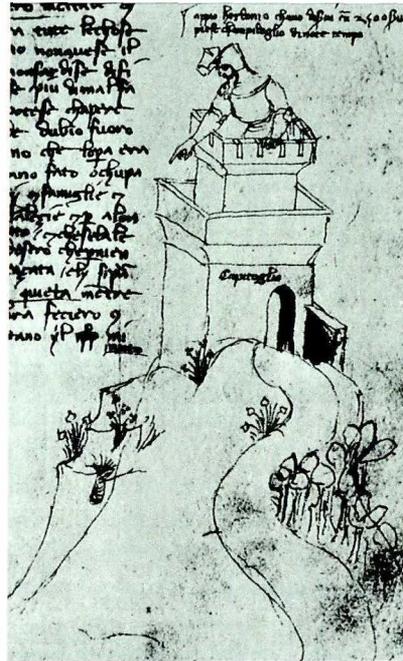


Abb. 8: Das Kapitol in der Antike,
Zeichnung in einer Übersetzung von
Livius, Mailand, Biblioteca Ambrosiana,
Ms. C 214 inf., 1. Dekade,
Zweite Hälfte 14. Jahrhundert

Dogenpalastes von Venedig, damals wohl dem prachtvollsten Profanbau Italiens. Die enorme Höhe dieser Anlage veranschaulicht wieder die üblichen Epitheta von „hoch“ bis „über die Wolken ragend“, die auch Würde ausdrücken können (wie heute noch die Anrede des Parlaments als „Hohes Haus“). Man stelle sich plastisch vor: einen Hügel, auf dem ein mächtiger Zentralbau frei in die Luft ragt, in buntem Marmor strahlend wie der Dogenpalast in Venedig, wie der Florentiner Dom mit einer enormen Kuppel bekrönt, hoch erhoben auf dem doppelten Sockel einer mächtigen Befestigung. Aber das reicht noch nicht: Von vier Seiten der Substruktionen gehen, vielleicht in Erinnerung an einen Bericht des Sueton,³⁹ erhabene Säulengänge ab. So entsteht der Eindruck, die Anlage sei eingebettet in eine weite urbane Zone, die ähnlich regelmäßig disponiert ist wie der fiktive Plan des Kapitols, den Francesco di Giorgio unter Papst Paul II. (1464–1471) rekonstruiert hat.⁴⁰

39 Sueton, Iul. 10.1: Caesar schmückte das Kapitol mit Portiken.

40 Cod. Tor. Saluzzi. 148, f. 81v–82r. Francesco di Giorgio, Trattati di architettura ingegneria e arte militare, hg. von Corrado Maltese, Livia Maltese Degrassi, Mailand 1967, Taf. 150.

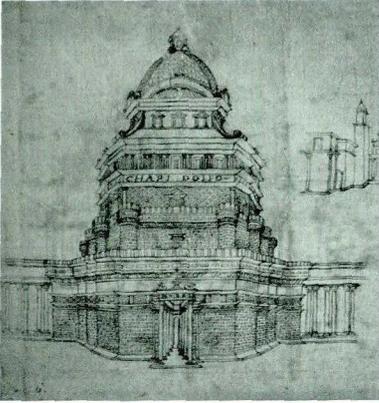


Abb. 9: Santarelli-Gruppe, Kapitol

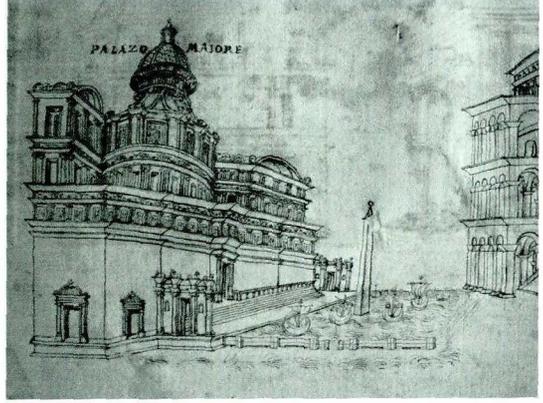


Abb. 10: Santarelli-Gruppe, Palatin

Die Residenz der römischen Kaiser auf dem Palatin war schon in der Renaissance weitgehend zerstört. Der Bau, der in der Santarelli-Gruppe als „PALAZZO MAIORE“ vorgestellt wird (Sant. 163r), ist also weitgehend frei erfunden (Abb. 10). Dennoch zeigt die Darstellung genügend Merkmale der antiken Situation, um zu erkennen, um was es sich handelt. Darauf weisen die unregelmäßige Disposition des Palastes, die hohen Substruktionen am Abhang des Palatin und vor allem der Circus Maximus zu seinen Füßen. Beim Zirkus ist mit besonderer Sorgfalt alles berücksichtigt, was man über ihn zu wissen meinte, mehr sogar als Biondo in seinem Romführer erwähnt: nämlich die Stufen für die Zuschauer, allerdings reduziert auf einen seitlichen Ausschnitt und erweitert um die Funktion einer Treppe, die zum Eingang in den Palatin hochführt; der auch von Biondo und Filarete erwähnte Obelisk,⁴¹ der, in viele Stücke zerbrochen, am Boden lag; die beiden Tore in der Art von Triumphbögen, von denen keine andere Spur erhalten ist als ein Hinweis in den „Mirabilien“⁴²; schließlich das Wasser mit Schiffen, die offenbar wiedergeben sollen, dass in dem Zirkus Naumachien veranstaltet wurden; Filarete gibt das an, Biondo nimmt nur generelle Berichte diverser römischer Autoren auf, dass Seekämpfe in Zirkussen veranstaltet wurden.⁴³

Viele antike Schriftsteller haben die grandiose Erscheinung des Palatin gefeiert. Im Mittelalter erweckten solche Elogen wunderbare Visionen. Das *Libro imperiale* (um 1400, mehrfach in der Renaissance abgeschrieben und im Druck ediert) phantasiert, der Kaiserpalast habe einen runden Umriß, „mit einem Umfang von mehr

41 Flavio Biondo, *Roma instaurata*, 1.64; Filarete (wie Anm. 9), 338f.

42 *Mirabilia Urbis Romæ*, hg. von Maria Accame, E. Dell’Oro, Rom, 2004, 168f.

43 Filarete (wie Anm. 9), 338f.; Flavio Biondo, *Roma instaurata*, 3.13, erwähnt nur allg. Nau-

machien in Amphitheatern. Zu Naumachien in Zirkussen vgl. Sueton, *Titus*, 7; Cassius Dio, *Historia romana*, 56. 27.4; L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, 8.7.

als einer Meile, in dem fünfzig hohe Türme mit fünfzig herrlichen Palästen waren, einer so schön wie der andere; die Mauern waren sechzig Braccia [gut 30 m] hoch und zehn Braccia dick [gut 5 m]; die Türme ragten ebenso viel darüber, sie waren mit schönstem Porphyrt und buntem Marmor geschmückt; mitten drin war ein See, in dem alle Arten von Fischen waren [...]. Der Palast hatte einen Eingang mit hohen und schönen Türflügeln aus Metall; ebenso waren die Türen und Fenster der anderen Paläste; sie waren innen ganz mit Mosaiken ausgestattet, die die Taten der Alten seit dem Beginn der Welt in Erinnerung riefen“.⁴⁴

Die Zeichnung der Santarelli-Gruppe hebt nicht so weit vom Boden der Realität ab, aber auch sie soll offenbar einen Eindruck von der untergegangenen Herrlichkeit des Kaiserpalastes vermitteln. Von den Mitteln, die sie einsetzt, um dieses Ziel zu erreichen, haben wir einige schon in anderen Zusammenhängen kennen gelernt, wie die gewaltige Erstreckung in die Höhe. Jetzt konzentrieren wir uns nur auf die Frage, wie erreicht wird, dass der Bau riesengroß wirkt.

Sicher tragen einige von den Elementen des Baus, wie die Kuppel in der Art des Florentiner Doms, markant dazu bei, den Eindruck von Größe zu erwecken. Aber sie sind nicht allein maßgeblich. Die Santarelli-Gruppe zeigt den Tempel des Kapitolinischen Jupiter („Tenpi(o di) Iove“) mit einer ähnlichen Kuppel (Abb. 13). Der Eingang ist, dazu passend, winzig klein. Trotzdem wirkt der Bau nicht riesig. Der erste Eindruck ist vielmehr, dass er so klein ist wie Bramantes Tempietto, dem er im Ganzen gleicht.

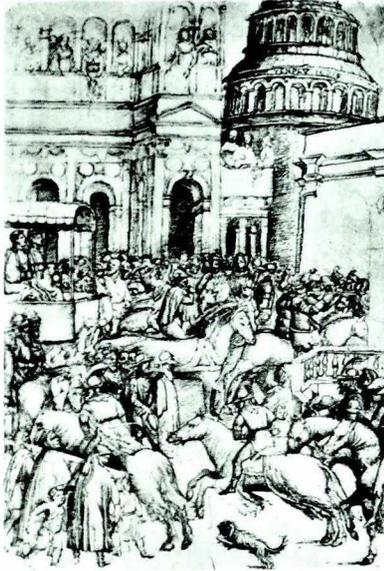
Bei einer Analyse der Zeichnung des Palatin drängt sich zunächst der Schluss auf, dass das Verhältnis zur Größe der Schiffe für den Effekt verantwortlich ist. Aber ein so rationaler Vergleich bestimmt nicht in erster Linie die Wirkung, die sich spontan einstellt. Wenn die Schiffe fehlen, verflüchtigt sich keineswegs der Eindruck von enormer Größe. In einigen Kopien der Zeichnung fehlen sie wirklich, ohne dass dadurch die Wirkung essentiell beeinträchtigt würde. Andere Darstellungen ähnlicher Art vermitteln den Eindruck von enormer Größe, obwohl im Vordergrund Menschen in viel größerem Maßstab als das Monument im Hintergrund erscheinen. Beispiele dafür bilden etwa die Kopie nach einem verlorenen Fresko Alticheros, das den Triumph des Titus und Vespasian auf der Via Sacra mit dem Tempel des Kapitolinischen Jupiter zeigt,⁴⁵ oder Franciabigios Fresko der Rückkehr des Cicero aus dem Exil in Poggio a Caiano,⁴⁶ das das Kapitol in Anlehnung an die Darstellung des Palatin in der Santarelli-Gruppe zeigt (Abb. 11–12). Immerhin, in Franciabigios Fresko sind die Leute auf dem Kapitol nur klein dargestellt.

Zudem erweist sich bei einer analytischen Betrachtung, dass der Zeichnung des Palatin ebenso wie derjenigen des Atrium kein homogener Maßstab zugrunde

44 Graf 1882–1883 (wie Anm. 1), Bd. 1, 115f.

45 Louvre, R. F. 28 899. Annegrit Schmitt, Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, in: *Höfischer Humanismus*, Weinheim 1989, 240, fig. 23.

46 David Franklin, *Painting in Renaissance Florence 1500–1550*, New Haven–London 2001, 154.



*Abb. 11: Kopie nach Altichiero,
Triumph des Titus und Vespasian,
verlorenes Fresko in Verona*

liegt: Der Obelisk ist viel zu groß im Verhältnis zu den Schiffen und überhaupt zu seiner Umgebung. Die Eingänge in den Palatin sind so hoch wie Kuppel dargestellt. Aber man wird sie sich kaum so hoch wie die Kuppel des Florentiner Doms vorstellen, denn sie haben nur die Form normaler Türen an vornehmen Häusern. Anscheinend spielt die reale Größe in der Darstellung teilweise eine ähnlich untergeordnete Rolle wie bei Pictogrammen.

Generell kann natürlich mit Perspektive Größe suggeriert werden. Trotzdem ist in der Santarelli-Gruppe ein Blick von unten nach oben mit entsprechender Verkürzung vermieden. Der Blickpunkt liegt unreal hoch, ungefähr auf halber Höhe der Substruktionen des Palatin. Nur die Verkürzung in die Tiefe ist berücksichtigt. Das alles entspricht der üblichen Art der Darstellung von Architektur in der Renaissance. Allerdings herrscht hier auch in diesem Bereich kein homogenes System: Man vergleiche etwa die starke Verkürzung der Substruktionen um mehr als die Hälfte ihrer Höhe mit den prominenten Gebälken und der Attica, die ihre Höhe fast unvermindert beibehalten, sodass sie am Ende ebenso hoch wie die Substruktion sind. Hinter dieser eklatanten Diskrepanz steckt nicht Unfähigkeit des Zeichners. An anderen, viel schwierigeren Stellen, wie dem Tambour der Kuppel, hat er die perspektivischen Verzerrungen im Wesentlichen treffend wiedergegeben.

Auf den ersten Blick hat die Zeichnung eine eingängige Wirkung. Aber bei der analytischen Betrachtung erweist sie sich als höchst komplex und disparat: die Fülle der Elemente und ihrer Details, die so stark hervorgehoben sind, dass sie sozusagen



Abb. 12: *Franciabigio, Rückkehr Ciceros.*
Fresko in Poggio a Caiano, Villa Medici

gen den Baukörpern Konkurrenz machen, die Vielfalt und Unregelmäßigkeit der Formen, einerseits die vielen Verweise auf die Antike mit gelehrtem antiquarischem Hintergrund, andererseits das Ausschweifen der Phantasie, die Inkonsequenz der Größenverhältnisse und der Perspektive und andere Brüche mit der Realität (etwa die Voluten als Dächer; die Tektonik der Kuppel: die Voluten, die auf Widerlagern ansetzen, wirken höchst kraftvoll, können dem Tambour aber schwerlich Halt bieten). Selbst die gelehrten Hinweise auf die Antike sind doppelbödig: Die Zeichnung und die gesamte Santarelli-Gruppe laden mit ihrem phantastischen Flair ja nicht zu einer antiquarischen Analyse ein. Sie führen eine Märchenwelt vor. Und wenn man ihre weite Verbreitung in Kopien bedenkt, war sicher nur ein Bruchteil der Betrachter in der Lage, die antiquarischen Hinweise zu verstehen. Um zur Ausgangsfrage zurückzukommen, die Zeichnung erweckt den Eindruck, dass der Bau groß ist, weniger in dem Sinn, dass er messbar große Dimensionen hat, als dass er über die Maßen, unfassbar großartig ist.

Darstellungen wie die hier betrachteten sollen auf einen Blick wahrgenommen werden. Sie sollen nicht kontinuierlich ähnlich wie Literatur aufgenommen werden. Insofern wird ihnen die detaillierte Analyse eigentlich nicht gerecht; sie zerstört den spontanen Eindruck. Die unübersichtliche Fülle von Hinweisen, die Widersprüche in der Darstellung, das Schwanken zwischen Realismus, Fiktion und Piktogrammen wirkt zusammen, um Glanz und Herrlichkeit zu suggerieren. Das trägt

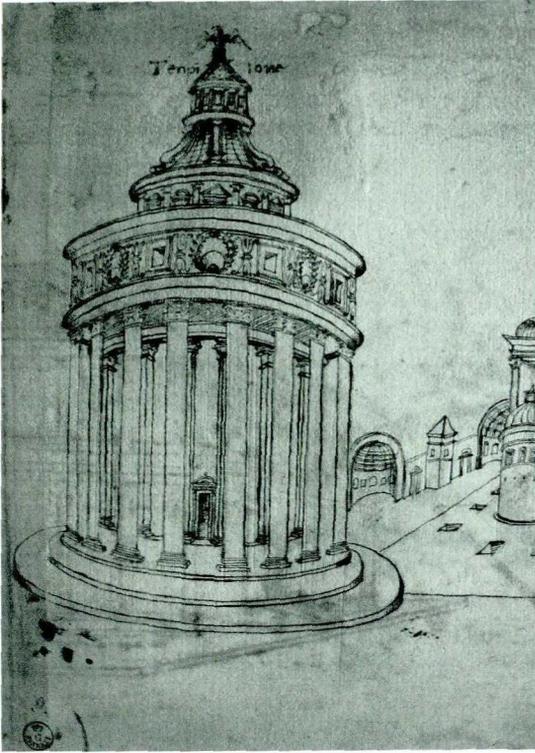


Abb. 13: Santarelli-Gruppe, Tempel des Kapitolinischen Jupiter

wesentlich dazu bei, dass die Zeichnungen eine Wirkung entfalten, die phantastischen Beschreibungen nahe kommt. Die Epitheta, die dafür eingesetzt wurden, wie am deutlichsten „maßlos“, „wahnsinnig“, „wunderbar“, „überwältigend“ oder andere, die, wie „wolkenanstrebend“, verbal auf die Realität bezogen, aber nicht wörtlich gemeint sind, sie alle haben im Grunde einen gemeinsamen Tenor. Sie laufen darauf hinaus, dass Verstand und Sinne verwirrt und überwältigt werden. So sagt es Namatianus ausdrücklich: „Die leuchtenden Tempel verwirren den Blick, der verloren umherschweift“, mit dem Effekt: „mir scheint, sie sind wie Sitze der Götter [...]“. In der Epoche, als die Santarelli-Gruppe entstand, im Jahr 1490, verwendete Giovanni da Tolentino die gleiche Metapher, um die Diokletiansthermen zu rühmen: Sie seien „so großartig, dass sie den menschlichen Blick vernebeln“.⁴⁷

47 „Tantae sublimitatis aedificia, ut humanum visum haebentem“. Richard Schofield, Giovanni da Tolentino goes to Rome. A description of the antiquities of Rome in 1490, in:

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 43 (1980), 254. Vgl. für die Metapher Vergil, Aeneis 2. 605 oder Plinius, Nat. hist. 37.101.