

GERD BLUM

Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion.¹ Alberti, Lukrez und das Fenster als Bild gebendes Dispositiv

Bauten können den Anblick ihrer Umgebung, den Ausblick auf ihr vorgegebenes Ambiente zu einem Bild inszenieren.² Die Wahl des Ortes, die Ausrichtung eines Gebäudes sowie die Gestaltung seiner architektonischen Öffnungen prägen dann die Wahrnehmung der architektonisch gerahmten und inszenierten Außenwelt, etwa von Land und ‚Landschaft‘. Durch die Markierung und architektonische Fixierung von Aussichtspunkten, mittels der architektonischen Rahmung von Ausblicken, mit der Inszenierung von Durch- und Überblicken generieren Bauten architektonisch eingefasste ‚Bilder‘, die nicht materiell fixiert sind, sondern im Auge des Betrachters entstehen.³

Der architektonisch gerahmte Fensterausblick – in antiken Texten ausführlich thematisiert, im Mittelalter zumeist als „voluptas oculorum“ diskreditiert, in der frühen Neuzeit ‚wiederentdeckt‘ – ist Ausdruck und Agens geschichtlich sich wandelnder Auslegungen des Verhältnisses von Natur und Kultur. Der Blick aus dem Fenster kann als eine Kulturtechnik des Sehens aufgefasst werden. Er wurde und wird zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten

Bei Jutta Allekotte, Christoph Bertsch, Guido Beltramini, Andreas Beyer, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp, Matteo Burioni, Adelheid Conte, Michael Hoff, Alfonso Maurizio Iacono, Angeli Janssen, Kurt W. Forster, Johannes Grave, Hans-Jürgen Horn, Wolfgang Kemp, Eckhard Kessler, Joseph Leo Koerner, Christiane Kruse, David Leatherbarrow, Ethel Mense, Harald F. Müller, Jens Niebaum, Klaus Stähler und Andreas Tönnemann möchte ich mich für wertvolle Hinweise herzlich bedanken.

1 Vgl. Bense, Max: *Das Auge Epikurs: Indirektes über Malerei*. Stuttgart 1979, S. 9. Bense spricht hier (in einem anderen Zusammenhang, nämlich im Hinblick auf seine Essays zur zeitgenössischen Kunst) von einem „Doppelblick der epikureischen Linse der Aufmerksamkeit und der euklidischen Linse der Abstraktion.“

2 Grundlegend: Drerup, Heinrich: „Bildraum und Realraum in der römischen Architektur“. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Römische Abteilung 66, 1959, S. 147-174. Siehe als knappen historischen Überblick zum Thema der inszenierten Aussicht: Crandell, Gina: *Nature Pictorialized. „The View“ in Landscape History*. Baltimore, Maryland u. London 1993. Jüngst zum Thema der architektonisch inszenierten Aussicht: Azzi Vicentini, Margherita: „Veder ... lontano‘ e da lontano ,esser veduti‘: il rapporto tra interno ed esterno, tra edifici, giardini e paesaggio, nelle ville venete dell’età barocca“. In: *Arte lombarda* N.S. 141/3, 2005, S. 4-22; Posocco, Pisana: „Mies van der Rohe e il pittoresco: l’invenzione di paesaggi architettonici e di macchine per guardare“. In: *Parametro* 36, 2006, S. 90-107. – Der Verfasser bereitet ein Buch über *Idealer Ort und inszenierter Ausblick. Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance* für die Drucklegung vor.

unterschiedlich konzeptualisiert und in unterschiedlicher Weise architektonisch ermöglicht, oder aber – etwa durch blickdichte, aber lichtdurchlässige Fensterverschlüsse⁴ – verhindert. Das Ausblickfenster ist ein Medium der Sichtbarkeit, das bereits in der römischen Antike beschrieben wurde. Es hatte bereits eine lange Geschichte als bildgenerierendes Dispositiv hinter sich, bevor apparative visuelle Medien wie Camera obscura, Fernglas, Teleskop, Mikroskop und Bildschirm entwickelt wurden. Das neuzeitliche Ausblickfenster ist gegenüber der mittelalterlichen Tradition eine innovative Form bildhafter Repräsentation. Die „fenestra prospectiva“⁵ entwickelte sich zu einem zentralen Paradigma visueller Darstellung – wie noch der Name des Computerprogrammes *Windows* verrät.⁶

- 3 Methodisch wegweisend für eine Analyse von Architektur als Dispositiv von Handlungen und Wahrnehmungen: Evans, Robin: „Figures, Doors, Passages“. In: *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (AA Documents; 2) London und Cambridge, Mass. 1997. Für die Analyse des Ortsbezuges von Architektur grundlegend: Kemp, Wolfgang: *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*. München 2009, S. 269-315. Zur Thematisierung des architektonisch inszenierten Ausblicks in der Architekturgeschichtsschreibung und bei Architekten des 20. Jahrhunderts einführend: Hesse, Michael: „Philip Johnsons Glashaus in New Canaan. Moderne als Postmoderne“. In: Imdahl, Max (Hrsg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln 1987, S. 131-151, 178-183, 189-191. Zum kulturgeschichtlichen Phänomen der „Rahmenschau“: Langen, August: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena 1934. Den architektonisch gerahmten Ausblick im Kontext der kulturwissenschaftlichen Konzeption des „framing“ behandelt Senn, Cathrin: *Framed Views and Dual Worlds. The Motif of the Window as a Narrative Device and Structural Metaphor in Prose Fiction*. Frankfurt a. M. 2001.
- 4 Vgl. Belting, Hans: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München 2008, S. 272-281, zu den „Maschrabiyyas“ der klassischen islamischen Architektur, geometrisch gegliederten Fensterschirmen, die das Licht in geometrischen Mustern in den Raum einlassen, ohne einen Ausblick zu gewähren.
- 5 *Codex Justinianus*, 8, 10, 12, § 2 und § 3; siehe *Corpus iuris civilis. Volumen secundum: Codex Justinianus*, hg. von Paul Krüger, Nachdruck der 11. Auflage 1954. Dublin und Zürich 1970, S. 171-172 sowie die folgende Übersetzung: *Das Corpus Juris Civilis in's Deutsche übersetzt von einem Vereine Rechtsgelehrter und herausgegeben von Dr. Carl Eduard Otto, Dr. Bruno Schilling und Dr. Carl Friedrich Ferdinand Sintenis*, Bd. 6: *Codex, Siebentes bis Elftes Buch*. Leipzig 1832, S. 171-173. Ein Beleg aus der Rechtsgeschichte des ‚prospectus‘ aus dem Quattrocento findet sich in einem Notariatsakt von 1486 über eine Streitsache zwischen Antonius qd. Angeli Palutii de Albertonibus und Laurentius qd. Raphaelis (Kanoniker von S. Giovanni in Laterano), die an der Piazza Giudia im Rione Campitelli in Rom einander gegenüberliegende Häuser besaßen. Einer der beiden lässt sich durch diesen Akt garantieren, dass das gegenüberliegende Haus nicht über die Höhe seiner Fenster hinaus errichtet und dass über der geschlossenen Mauer nur eine offene Loggia erbaut werden dürfe, „adeo quod remaneat prospectus et frontispitium ex fenestris dicte domus.“ Der Passus findet sich zitiert in Arnold Esch, „Un notaio tedesco e la sua clientela nella Roma del Rinascimento“. In: *Archivio della Società romana di storia patria* 124, 2001, S. 175-209, hier S. 207, Anm. 109. Der Notariatsakt stammt aus den *Libri di imbreviature* des Notars Johannes Michaelis (Archivio di Stato di Roma, *Notai Capitolini*).
- 6 Vgl. Busch, Bernd: *Belichtete Welt, Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München 1989, S. 61-92; Johnson, Steven: *Interface Culture. Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern*. Stuttgart 1999, S. 91-123; Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. 2001, S. 95-111. Zur Konzeption des Fensters als mediales Dispositiv anregend die essayistisch gehaltenen Ausführungen von Krysmanski, Hans Jürgen: „Windows. Notizen zur Geschichte einer Metapher“. In: ders.: *Popular Science. Medien, Wissenschaft und Macht in der*

Fenster mit Ausblick werden seit den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts in der altniederländischen Malerei dargestellt.⁷ Kurze Zeit später definiert der Theoretiker Alberti, in Florenz, das Gemälde als Blick durch ein „offenes Fenster“ – noch bevor in Italien Aussichtsfenster architektonisch realisiert worden sind. Ungeteilt-rechtwinklige, antikisch gerahmte ‚Fenster mit Aussicht‘ kommen vor 1465 in der italienischen Architektur so gut wie gar nicht vor.⁸

„Fenestrae prospectivae“ und „vana vista“ in Antike und Mittelalter

Schon das römische Nachbarschaftsrecht unterscheidet bei der Behandlung architektonischer Öffnungen zwischen ‚lumen‘, ‚aer‘ und ‚prospectus‘. Benannt werden damit einerseits die elementaren praktischen Funktionen von Fenstern, zu beleuchten und zu belüften, andererseits die zusätzliche Möglichkeit, durch Fenster eine Aussicht zu eröffnen.⁹ In der römischen Antike werden seit dem ersten nachchristlichen Jahrhundert Aussichten und Fensterausblicke zudem als bestimmende Merkmale der Villenarchitektur hervorgehoben.¹⁰ Das Mittel-

Postmoderne. Münster/New York/München 2001, S. 117-133. Einschlägig: Friedberg, Anne: *The Virtual Window. From Alberi to Microsoft*. Cambridge, Mass. u. London 2006. Eine Monographie zur Wirkungsgeschichte von Albertis „finestra aperta“ im 20. Jahrhundert hat Margarete Pratschke (Berlin) angekündigt. Jüngst erschienen Selbmann, Rolf: *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*. Berlin 2009. In den genannten Studien spielen gebaute Fenster mit Aussicht kaum eine Rolle.

7 Gottlieb, Carla: „Respiens per fenestras. The symbolism of the Mérode-Altarpiece“. In: *Oud Holland* 85, 1970, S. 65-84; dies.: *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*. New York 1981; Belting, Hans / Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München 1994.

8 Blum, Gerd: „Fenestra prospectiva“. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino“. In: Poeschke, Joachim / Syndikus, Candida (Hrsg.): *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt*. Münster 2008, S. 77-122.

9 Nach wie vor unverzichtbar zur literarischen Tradition des Themas „Fenster“ in Antike und Spätantike: Horn, Hans-Jürgen: „Respiens per fenestras, prospiciens per cancellos. Zur Typologie des Fensters in der Antike“. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, S. 30-60 und ders.: „Fenster (kulturgeschichtlich)“. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 7. Stuttgart 1970, S. 732-737.

10 Vgl. neben Drerup 1959 folgende Studien: Cancik, Hubert: „Eine epikureische Villa. Statius Silvae 2,2: Villa Surrentina“. In: *Der altsprachliche Unterricht* 11, 1968, S. 62-75; Pavlovskis, Zoja: „Man in an Artificial Landscape: The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature“. In: *Mnemosyne, Bibl. Classica Batava*, Suppl. 25, 1973; Lefèvre, Eckhard: „Plinius-Studien I. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6)“. In: *Gymnasium* 84, 1977, S. 519-541; van Dam, Harm-Jan: „Statius, Silvae Book II, A Commentary“. In: *Mnemosyne, Bibl. Classica Batava, Suppl. 81*, 1984, bes. S. 188-191; Jung, Franz: „Gebaute Bilder“. In: *Antike Kunst* 27, 1984, S. 71-122; Mielsch, Harald: *Die römische Villa, Architektur und Lebensform*. München 1987, bes. S. 137-140; Förtsch, Reinhard: *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*. Mainz 1993, S. 24-25; Krüger, Andreas: *Die lyrische Kunst des Publius Papinius Statius in Silvae II, 2: Villa Surrentina Pollii Felicis*. Frankfurt a. M. 1998; Newlands, Carole Elisabeth: *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge 2002, S. 154-199.

alter dagegen bewertet die in der römischen Antike mit dem Fensterausblick regelmäßig verbundene „*voluptas prospiciendi*“¹¹ zumeist negativ als unzulässige Augenlust und sündhafte „*cupiditas videndi*“, so dass architektonisch inszenierte Fensterausblicke auf das Umland kaum beschrieben werden.¹²

Diese Auffassung geht auf die frühen Kirchenväter zurück, die häufig aus sozial hochgestellten Familien stammten und noch innerhalb einer heidnischen Wohnkultur aufgewachsen waren, deren luxuriöse Privatbäder sich mit großen Fenstern auf das Sonnenlicht und auf Ausblicke hin öffneten. Dies hatte bereits Seneca kritisiert:

„Ich habe das Landhaus [des Scipio] und [darin] das Bad gesehen, eng und dunkel, wie zu den alten Zeiten üblich: nichts ausser dem Düsteren schien unseren Vorfahren warm. [...] In diesem Bad des Scipio sind kleine Ritzen eher als Fenster aus der steinernen Mauer ausgespart [...]. Jetzt aber nennt man alle Bäder Ungezieferwinkel, wenn sie nicht so angelegt sind, dass sie die Sonne des ganzen Tages durch riesige Fenster aufnehmen, wenn die Badegäste sich nicht gleichzeitig waschen und bräunen können und wenn sie nicht von der Badewanne aus das Land und das Meer betrachten können.“¹³

Der christlichen Spätantike galt es hingegen als Zeichen besonderer Gottgefälligkeit und Askese, wenn Eremiten in ihren Zellen auf Fenster völlig verzichten:

„In den *Monastica* des vierten und fünften Jahrhunderts lesen wir, dass die ‚*principes eremitarum*‘ es als eine besonders harte Form der Selbstkasteiung ansahen [...], ihr ganzes Leben in einer fensterlosen oder doch sehr düsteren Zelle zuzubringen.“¹⁴

Augustinus hat in einer bekannten Passage seiner *Bekenntnisse* die Kultivierung des genussvollen Schauens auf die äußeren Schönheiten der Natur als sündhafte

11 Sidonius Apollinaris. *Epistulae* II, 2. Vgl. zur „*voluptas prospiciendi*“: Leucht, Christian Leonhard: *Tractatus Novus de Jure Fenestrarum*. 2., überarb. Ausgabe, hg. v. Johann Jodocus Beck. Nürnberg 1726, S. 91.

12 Vgl. Müller, Achatz von: „Der Politiker am Fenster. Zur historischen Ikonographie eines ‚lebenden Bildes‘. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Homo Pictor*. München/Leipzig 2001, S. 323-338, bes. S. 324-327. Siehe Lentjes, Thomas: „Vita perfecta zwischen Vita communis und Vita privata. Eine Skizze zur klösterlichen Einzelzelle“. In: Melville, Gert / Moos, Peter von (Hrsg.): *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*. Köln 1998, S. 125-164. – Ausnahmen in der höfischen Epik: Kellermann, Karina: „Der Blick aus dem Fenster. Visuelle Aventuren in den Außenraum“. In: Vavra, Elisabeth (Hrsg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Berlin 2005, S. 325-341.

13 „*Vidi villam* [...] [et] *balneum angustum, tenebricosum ex consuetudine antiqua: non videbatur maioribus nostris caldum nisi obscurum. [...] In hoc balneo Scipionis minimae sunt rimae magis quam fenestrae muro lapideo exsectae [...]: at nunc blattaria vocant balnea, si non ita aptata sunt, ut totius diei solem fenestris amplissimis recipiant, nisi lavantur simul et colorantur, nisi ex solio agros et maria prospiciunt.*“ Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium* 86, 4-8.

14 Horn 1967, S. 45.

Augenlust kritisiert, die von der inneren Kontemplation und der inneren, theoretischen Schau Gottes ablenke:

„Und da gehen die Menschen hin und bewundern die Höhen der Berge, das mächtige Wogen des Meeres, die breiten Gefälle der Ströme, die Weiten des Ozeans und den Umschwung der Gestirne – und verlassen dabei sich selbst.“¹⁵

Wie wirkungsvoll diese Tradition noch in der Mitte des 14. Jahrhunderts war, als Petrarca und Boccaccio bereits die Schönheit von Ausblicken auf Land und ‚Landschaft‘¹⁶ ausdrücklich priesen, zeigt ein Auszug aus der Vita einer Reklusen namens Paola, die um die Mitte des Trecento gegenüber dem Kloster S. Maria degli Angeli in Florenz lebte. Paola und eine Gefährtin besichtigen einen verfallenen Garten innerhalb der Stadt als möglichen Ort für ihre neue Klausur. Die Rekluse lehnt den Garten als Gründungsort für das geplante Inklusorium ab, denn das Betrachten der Welt („vedere il mondo“) und eine eitle Aussicht („vana vista“) schade dem Geist der Gläubigen.¹⁷

Alberti und die „voluptas prospiciendi“¹⁸

Für die frühe Neuzeit, in der das antike Dispositiv der „fenestra prospectiva“ und das antike Thema des landschaftlichen „prospectus“ wiederentdeckt werden, fehlt bislang eine Geschichte architektonisch inszenierter Ausblicke. Leon

15 Augustinus, *Confessiones* X, 8, 15. Vgl. Groh, Dieter: *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*. Frankfurt a. M. 2003, S. 293–300; Günther Bös, *Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffes durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin*. Paderborn 1995.

16 Die Begriffe ‚paesaggio‘, ‚Landschaft‘ und ‚landscape‘ werden erst ab dem 17. Jahrhundert häufiger verwendet; vgl. einführend die konzisen Ausführungen von Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Rekonstruktion der Künste, Bd. 1). Göttingen 2000, S. 10–11. So gibt es das Lemma „paesaggio“ in der ersten Auflage des *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (1562) noch nicht. Vgl. zum Begriffsfeld von ‚regio‘, ‚situs‘, ‚ager‘ bei Alberti: Kostich-Lefevre 2005.

17 „Essendo caduto il muro dell’orto, venne dentro suora Paola con alquante donne e cercò la casa per tutto il terreno: e poi ella e una sua compagna con alquanti de’ maggiori venne in dormentorio; e poi capitorno in sul locutorio vecchio e pissolino, che è il primo che si trova; e quando ella vi fu, veggendo che si vedeva così la terra d’intorno, temette che non fosse troppo cagione di vagazione e di dilatamento di mente, e però disse: O carissimi, questo è troppo gran dilatare, e troppa vana vista; guardate che questo vedere non vi tolga, nè scemi lo spirito e l’amore et il ristignimento con Dio: e dimostrò che il vedere il mondo, e la troppa larghezza, e a non poco danno allo spirito“. Vgl. Casimiro Stolfi (Hrsg.), *Leggende di alcuni santi e beati venerati in S. Maria degli Angeli di Firenze*, Bologna 1864 (Bologna ND 1968), S. 108–109. Zitiert nach Cécile Caby, *De l’érémisme rural au monachisme urbain. Les camaldules en Italie à la fin du Moyen Âge*. Rom 1999, S. 359, Anm. 166. Hervorhebungen von GB.

18 Sidonius Apollinaris: *Epistulae* II, 2, 11; Christian Lütjohann (Hrsg.), *Gai Sollii Apollinaris Sidonii epistulae et carmina* (MGH, Scriptores: Auctores antiquissimi; 8). Berlin 1887, S. 25 und Leucht 1726, S. 91.

Battista Alberti ist die zentrale Gestalt dieser Renaissance des Ausblickfensters, die auf literarische Texte und juristische Traditionen der römischen Antike zurückgreift. Die zentralen Texte über die „fenestra prospectiva“ und über den „prospectus“ werden während der Jugendzeit Albertis, in den Jahren 1417 bis 1419, wieder aufgefunden (die *Silvae* des Statius, Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura*) und das annähernd vollständige Korpus der Pliniusbriefe.¹⁹

Alberti hat das Gemälde erstmals als Illusion des Ausblickes durch eine „fenestra aperta“²⁰ definiert. Er hat außerdem als erster Autor architektonisch inszenierte Ausblicke auf die ländliche, modern gesprochen ‚landschaftliche‘ Umgebung von Bauten systematisch erörtert²¹ – ohne dabei an Vitruv anknüpfen zu können, der auf Ausblicke kaum eingeht.²² Im Rückgang auf antike Architekturbeschreibungen verbindet Alberti die Erörterung von Aussichten mit der Aufwertung einer durchaus positiv konnotierten Augenlust.²³

Während die Bedeutung der antiken Architekturbeschreibung und des römischen Rechts für Albertis Wiederentdeckung der „fenestra prospectiva“ bereits an anderer Stelle dargelegt wurde,²⁴ steht in diesem Aufsatz die These im

19 Alfred Gudeman, *Grundriss der Geschichte der klassischen Philologie*, 2., verm. Aufl. Leipzig 1909, S. 166 und ad indicem.

20 *Della pittura*, I, 19 zitiert nach Alberti, Leon Battista: *Opere volgari*. Hg. v. Cecil Grayson, 3 Bde. Bari 1973, Bd. 3, S. 36. Diese Ausgabe beider, der lateinischen und der italienischen Fassung des Traktates, wird wie folgt zitiert: Alberti / Grayson 1973.

21 Vgl. Blum 2008.

22 In seinem Traktat *De architectura* gibt Vitruv nur wenige Hinweise auf das Problem des architektonisch inszenierten Ausblicks: Knappe Ausführungen finden sich z. B. in VI, 3, 10, wo er über die „oeci cyziceni“, die kyzikenischen Säle, schreibt, deren türähnliche Fensteröffnungen gezielt so konzipiert seien, dass sie eine Aussicht ins Grüne ermöglichen („viridia prospiciantur“), und in I, 7, 1, wo empfohlen wird, wichtige Tempel an exponierten Punkten innerhalb der Stadt zu errichten, damit letztere von den Tempeln aus weitgehend zu überblicken sei. Vgl. Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur* (*De architectura libri decem*), hg. und übers. von Curt Fensterbusch. Darmstadt 1991, hier VI, 3, 10, S. 278-279 und I, 7, 1, S. 70-71.

23 Zur Neubewertung der „voluptas“ durch Alberti und Lorenzo Valla: Zöllner, Frank: „Leon Battista Albertis *De pictura*: die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragungen und Kunstgenuss“. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, S. 23-39. Vgl. auch Liebenwein, Wolfgang: „Honestas Voluptas. Zur Archäologie des Genießens“. In: Beyer, Andreas u.a. (Hrsg.): *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*. Alfter 1993, S. 337-357. Zur traditionellen Abwertung der „voluptas oculorum“ siehe Groh 2003, S. 293-300.

24 Blum 2008. Eine konzise Zusammenfassung des jüngeren Forschungsstandes zu Albertis „fenestra aperta“ bei Rasche, Stefan: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*. Münster/Hamburg/London 2003, S. 13-30. Vgl. neben den bei Rasche und Belting 2008, S. 187-89, genannten einschlägigen Beiträgen: Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a. M. 1990, S. 70-75, und Kostich-Lefebvre, Gordana Ana: *Regio: Leon Battista Alberti and the Theory of Region in Architecture*. Ann Arbor 2005, S. 81-83. Siehe auch die umfangreiche Bibliographie in Alberti, Leon Battista: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei [De Statua. De Pictura. Elementa picturae]*, hg., eingel., übers. u. komment. von Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt 2000, S. 423-473. Diese Ausgabe der lateinischen Fassung des Malertraktates bzw. der Kunsttraktate Albertis wird im folgenden zitiert als Alberti / Bätschmann / Schäublin 2000. Jüngst: Edgerton, Samuel Y., *The*

Mittelpunkt, dass Albertis Definition des Gemäldes als „finestra aperta“ auf Lukrez' *De rerum natura* zurückgreift – auf einen ebenso antiteleologischen wie antitheologischen Text, der für die christliche Theologie ein Skandalon der Philosophiegeschichte darstellte. Das vierte Buch des Lukrez'schen Lehrgedichtes handelt über die epikureische Optik und erläutert sie am Beispiel architektonisch gerahmter Ausblicke. Auch in der Beschreibung seiner ‚Guckkästen‘ oder „demonstrationes“ mit fingierten Ausblicken auf Land und Meer, von denen Alberti in seiner Autobiographie berichtet, spielt er auf Verse von Lukrez an. Dieser Rückgriff verweist auf ideen- und mentalitätsgeschichtliche Hintergründe des „virtual window“, das sich als Albertis folgenreichste Innovation erweisen sollte²⁵: Die ungeteilt-rechteckige, perspektivisch konstruierte „finestra aperta“ Albertis ist zu einem zentralen Paradigma des neuzeitlichen Bildes und – weniger beachtet – der gebauten Inszenierung von Aussichten in der neuzeitlichen Architektur geworden. Vergleicht Plinius der Jüngere den Ausblick auf eine Gegend mit einem Gemälde (oder einer Landkarte)²⁶, so kehrt Alberti die Richtung dieser Relation erstmals um: Er vergleicht das Gemälde mit einem Fensterblick und rückt somit das Thema des Ausblickfensters, das in der antiken Literatur der Architektur vorbehalten war, in das Zentrum seiner Theorie des Bildes.

Das Rechteck als neue Norm

Die ungeteilt-rechtwinklige „finestra aperta“ des Malereitraktates ist ebenso wie das im Architekturtraktat geforderte rechteckige, ‚all'antica‘ gerahmte Fenster keine Kanonisierung einer lebensweltlich vorgegebenen Form, sondern die Setzung einer neuen Norm. Das gebaute ungeteilt-rechtwinklige Fenster ist, was Italien angeht, eine Innovation der Profanarchitektur des letzten Drittels des Quattrocento. Die architektonische Inszenierung der Aussicht durch Fenster und Loggien folgte dabei einer Ästhetik des Bildes, die zuerst in der Malerei entwickelt worden war.

Als Alberti 1435/6 das Gemälde als Illusion des Ausblickes durch ein offenes bzw. geöffnetes Fenster, durch eine rechteckige und ungeteilte „finestra aperta“, definierte, waren weder die Fenster der anspruchsvollen Wohnräume des städtischen Bürgertums ungeteilt-rechteckig, noch war das Blicken aus dem Fenster eine sozial kanonisierte (wenn auch sicherlich alltäglich geübte) Praxis.²⁷ Eine durchgehende und transparente Verglasung von Fenstern war noch

Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe. New York u.a. 2009. Vgl. zu diesem Buch Edgertons die konzise Rezension von Jasmin Mersmann in: *H-Artist.net* vom 23. 11. 2009.

25 Die Folgen und Fortschreibungen von Albertis „finestra aperta“ beleuchtete jüngst: Friedberg 2006.

26 Plinius, *Epistulae* V, 6, 13.

27 Vgl. Horn 1970 und besonders von Müller 2001.



Abb. 1: Meister des Cassone Adimari (zugeschrieben): Il gioco del Civettino, Museo di Palazzo Davanzati, Florenz

nicht möglich (Abb. 1).²⁸ Albertis Definition des Gemäldes als ungeteilt-rechteckige „finestra aperta“ ist nicht die Übertragung eines lebensweltlich vertrauten architektonischen Elementes – des rechtwinkligen Fensterrahmens – und auch nicht eines kanonisierten kulturellen Verhaltens – des Blickens aus dem Fenster – auf die Kunsttheorie. Das ungeteilt-rechteckige und antikisierend gerahmte Fenster, das Alberti in seinem Architekturtraktat für repräsentative

28 Vgl. besonders für Siena, jedoch mit Angaben zu Florenz und der Toskana: Quast, Matthias: „Fenster Verschlüsse im Sieneser Profanbau zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert und ihre Rolle bei der Entwicklung der Fassadenarchitektur“. In: *Burgen und Schlösser* 3, 2002, S. 141-151 (mit weiterführenden bibliogr. Angaben). Zur Geschichte des Fensterglases: Friedberg 2006, S. 105-115.

Wohnbauten vorschlägt, ist um die Mitte des Jahrhunderts an den Hauptgeschossen anspruchsvoller Paläste nicht anzutreffen.²⁹ Auch der von Alberti selbst entworfene Palazzo Rucellai zeigt Biforienfenster.³⁰ Dass „finestre a colonnelli“³¹ (also Bi- und Triforienfenster mittelalterlicher Provinienz) sowie ungeteilte Fensterrahmungen mit Rundbogenabschluss in den italienischen Profanbauten seiner Zeit weiterhin den Standard vorgaben und verbaut wurden, erklärt den Nachdruck, mit dem Alberti das ungeteilt-rechteckige Format der „finestra aperta“ in seinem Malereitratat fordert und die ungeteilt-rechtwinklige Rahmung von Fenstern auch in seinem Architekturtraktat vorschreibt.

Für die Zeit der Abfassung seiner Schrift *De pictura*, in der Alberti das Gemälde als Illusion einer „finestra aperta“ beschreibt, trifft die Aussage James S. Ackermans zu, dass zu Albertis Zeiten die Rahmungen von Fenstern und Gemälden einander bemerkenswert ähnlich gewesen seien.³² Denn 1435/36 waren in Italien in aller Regel weder anspruchsvolle Fensterrahmungen noch anspruchsvolle Gemälderahmen ungeteilt-rechteckig. Dieser Sachverhalt zeigt, dass die Forderungen Albertis an die rechtwinklige Gestalt imaginärer (*De pictura*) und gebauter Fenster (*De re aedificatoria*) gerade nicht mit der Realität übereinstimmten. Diese Diskrepanz von Forderung und Faktum ist, was die Fensterrahmungen angeht, auch noch für den traditionell genannten Zeitpunkt der Fertigstellung von Albertis Architekturtraktat 1452 festzustellen.³³ Ackermans Feststellung ist jedoch für die letzten Lebensjahre von Alberti (gest. 1472) nicht mehr zutreffend, als das ungeteilt-rechteckige Format für Gemälde und Reliefs inzwischen weit verbreitet ist, bei Fenstern anspruchsvoller Wohnbauten in Italien jedoch gerade erst eingeführt wird. Der Palast

29 Hierzu ausführlich: Blum 2008. Zu den wenigen Ausnahmen zu Lebzeiten Albertis ebd., S. 106-107 und, grundlegend Heil, Elisabeth: *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*. Hildesheim/Zürich/New York 1995.

30 Syndikus, Candida: *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*. Münster 1996, S. 284-285; Wundram, Manfred: *Frührenaissance*. Baden-Baden 1970, S. 123, hat die „Einfügung eines Gebäudes in die Fensteröffnungen“ der Fassade des Palazzo Rucellai beschrieben, was durchaus als Schritt zur Ablösung des durch das Vorbild des Palazzo della Signoria nobilitierten Biforienfensters durch rechteckige Fenster angesehen werden kann. Zu den Florentiner Biforien als Formeln der Repräsentation siehe Tönnemann, Andreas: „Zwischen Bürgerhaus und Residenz: zur sozialen Typik des Palazzo Medici“. In Beyer, Andreas / Boucher, Bruce (Hrsg.): *Piero de' Medici, 'il Gottoso': 1416 – 1469*. Berlin 1993, S. 71-88; Beyer, Andreas: *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*. Berlin/München 2000, S. 90-92; Roeck, Bernd / Tönnemann, Andreas: *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*. Berlin 2005, S. 96.

31 „Finestre a colonnelli“ waren in Siena in Bauordnungen (von 1297 und 1309/10) für Palazzi rings um den ‚Campo‘ vorgeschrieben; deren Text abgedruckt bei Braunfels, Wolfgang: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1966, S. 250 (Dok. 1 und 2); vgl. ebd., S. 121-122 (die Verordnungen sind 1465 noch bindend).

32 „Windows and paintings looked remarkably alike in Alberti's time.“ Ackerman, James S.: „Alberti's Light“. In: Lavin, Irvin / Plummer, John (Hrsg.): *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. 2 Bde. New York 1977, Bd. 1, S. 1-27, hier S. 19.

33 Zur neueren Diskussion über die Datierung von *De re aedificatoria* und *Momus* siehe Boschetto, Luca: *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, Storia, Letteratura*. Florenz 2000, S. 147, Anm. 1.

Federico da Montefeltros in Urbino ist – etwa zeitgleich mit dem Palast der verbündeten und durch Heirat verbundenen Sforza im benachbarten Pesaro – eine der ersten herrschaftlichen Residenzen des Quattrocento, die ungeteilt-rechtwinklige, antikisch gerahmte Fensteröffnungen im piano nobile aufweisen.³⁴ Die aufwändig gerahmten „Travéefenster“³⁵ am urbinatischen Herzogspalast und am Sforza-Palast in Pesaro dürften die Zeitgenossen vor allem an inzwischen verbreitete Rahmenformen von Bildwerken (von Gemälden, Reliefs und Skulpturen) erinnert haben. Travéefenster sind hingegen aus der Antike nur sehr selten überliefert.³⁶ Die antikische Rahmenform der Pilastertravée kommt auch als Fensterrahmung (oder als Bestandteil von Fensterrahmungen) in der Florentiner Protorenaissance nur selten vor.³⁷ Zu nennen sind hier insbesondere die Fensterädikulen des Florentiner Baptisteriums, die allerdings – im Unterschied zu Urbino – mit bekrönenden Dreiecks- und Segmentgiebeln ausgestattet sind.

„Un quadrangulo di retti angoli“

Alberti hat seinen Vergleich des gemalten Bildes mit einer „finestra aperta“ (einem ‚geöffneten‘ oder ‚offenen‘ Fenster) in der italienischen Fassung des Malereitraktates (1435/6) so formuliert:

„Principio, dove io debbo dipingere scrivo un quadrangulo di retti angoli [...], el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello que quivi sarà dipinto.“³⁸

34 Blum 2008, S. 106-07. Sabine Eiche vertritt die These, dass die ersten Travéefenster des Palazzo Sforza in Pesaro bereits um 1457-64 datieren und daher den urbinatischen Fenstern vorangehen. Vgl. dies.: „La corte di Pesaro dalle case malatestiane alla residenza roveresca“. In: Eiche, Sabine / Frenquellucci, Massimo / Casciato, Maristella (Hrsg.): *La corte di Pesaro: storia di una residenza signorile*. Modena 1987, S. 13-55, hier S. 24.

35 In der Terminologie Heils 1995, S. 185, ist ein „Travéefenster“ ein pilaster- oder säulenflankiertes Ädikulafenster ohne Bekrönung durch Dreiecks- oder Rundgiebel.

36 Einzeltravéen, die der Rahmenform der neuen ‚tavola quadrata all'antica‘ entsprechen, sind als Fensterrahmungen in der Antike sehr selten anzutreffen (Heil 1995, S. 186). Siehe zu römischen Fensterformen und deren Rezeption im Quattrocento: Heil 1995, S. 157-159, S. 185-186 und S. 218. Vgl. auch Herbig, Reinhard: *Das Fenster in der Architektur des Altertums: Baugeschichtliche Studien*. Athen 1929; ders.: „Fensterstudien an antiken Wohnbauten in Italien“. In: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung* 43, 1928, S. 261-321; ders.: „Fenster an Tempeln und monumentalen Profanbauten“. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 3/4, 1929, S. 224-262.

37 Bruschi, Arnaldo: „Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina“. In: ders. (Hrsg.): *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*. Mailand 1998, S. 38-113.

38 *Della pittura*, I, 19 zitiert nach Alberti / Grayson 1973, Bd. 3, S. 36. In der lateinischen Fassung: „Principio in superficie pingenda [...] quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur [...]“; Alberti / Grayson 1973, Bd. 3, S. 37.

Eine wörtliche Übersetzung dieser Definition:

„Als erstes, dort wo ich malen muß, zeichne ich ein Viereck mit rechten Winkeln [...], das ich für ein offenes/geöffnetes Fenster halte, durch das ich sehe, was hier gemalt sein wird.“³⁹

Neu ist nicht nur die Gleichsetzung eines Gemäldes mit einem Fensterausblick, sondern auch, wie bereits bemerkt, dass Alberti ein rechteckiges Format des Fensters fordert. In *De re aedificatoria* (I, 12) wünscht Alberti ebenfalls rechtwinklige Fensteröffnungen:

„Bei Öffnungen dieser Art [gemeint sind Fenster und Türen, GB] ist die Ansicht über deren Zeichnung eine verschiedene, doch die hervorragendsten Künstler bedienen sich, wo es möglich war, nur der viereckigen und geradlinigen Öffnungen.“⁴⁰

Bündig fasst Alberti seine Auffassung über die Fensterformen der Antike im siebten Kapitel des 12. Buches von *De re aedificatoria* zusammen: „Fenster und Türen machten die Alten nur viereckig.“⁴¹ Diese Behauptung Albertis trifft in dieser Ausschließlichkeit auch nach dem Kenntnisstand des Quattrocento nicht zu.⁴² Alberti schreibt im Architekturtraktat zudem für Fenster repräsentativer Wohnbauten ausschließlich eine korinthische Travée- oder Tabernakelrahmung vor: „Fenestras ornabis opere corinthio.“⁴³ Elisabeth Heil hat in ihrer Studie zur Geschichte der rinascimentalen Fensterrahmen in Italien aufgezeigt, dass die wenigen rechtwinkligen Ädikula- und „Travéefenster“ der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die an Profanbauten vorkommen, korinthische Pilaster aufweisen und dies auf Alberti zurückgeführt.⁴⁴ Auch die Fenster des urbinatischen Herzogspalastes zeigen korinthische Rahmenungen.

Geteiltes versus ungeteiltes Sichtfeld; „komposite“ versus rechteckige Öffnung; gotische versus antikisierende Rahmung – nach Maßgabe dieser Parame-

39 Übers. des Verf. – Die in Anm. 38 zitierte lateinische Version lautet in der deutschen Übersetzung: „Als erstes schreibe ich der zu bemalenden Oberfläche ein Viereck mit rechten Winkeln ein [...], welches nämlich für mich für ein offenes Fenster steht, aus dem die historia gesehen werden kann.“ Vgl. Alberti / Bättschmann / Schäublin 2000, S. 223.

40 „In huiusmodi apertionibus alii alia probarunt lineamenta; sed probatissimi, ubi licuit, non nisi quadrangulis et rectilineis usi sunt“; Alberti, Leon Battista: *L'Architettura [De re aedificatoria]*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2 Bde. Mailand 1966, Bd. 1, S. 83. Die Übersetzung nach Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Hg. u. übers. v. Max Theuer. Darmstadt 1991 (Wien 1912), S. 59. Diese Ausgaben werden im folgenden zitiert als Alberti / Orlandi / Porthogesi 1966 und Alberti / Theuer 1912.

41 „Fenestras et hostia veteres nusquam nisi quadrangula adiunxere“; *De re aedificatoria* VII, 12; Alberti / Orlandi / Porthogesi 1966, Bd. 2, S. 619; Übers.: Alberti / Theuer 1912, S. 386. Zur Rolle Albertis für die Ausbildung ungeteilt-rechteckiger rinascimentaler Fensterformen siehe zusammenfassend Syndikus 1996, S. 285-301 und Heil 1995, S. 246.

42 Vgl. Heil 1995, S. 157-159, 185-186 und 218.

43 Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria* IX, 3; Alberti / Orlandi / Porthoghesi 1966, Bd. 2, S. 801. Siehe Heil 1995, S. 261-263.

44 Heil 1995, S. 188-195.

ter lässt sich eine historische Entwicklungstendenz der „Formatreduktion“⁴⁵ beschreiben, an der Skulptur, Malerei und Architektur des Quattrocento in einer durchaus signifikanten Abfolge beteiligt waren. Die ‚all’antica‘-Rahmung eines ungeteilten Sichtfeldes durch eine pilasterflankierte Ädikula entwickelt sich zuerst in den Rahmenarchitekturen von Skulpturen, Reliefs und Gemälden sowie in Kleinarchitekturen.⁴⁶ Insbesondere sind hier Figurennischen seit Donatellos Ludwigsnische (ca. 1423)⁴⁷ und Sakramentstabernakel (für St. Peter, ca. 1433)⁴⁸ zu nennen. Mit einer fingierten Pilaster-Travée ist bereits Masaccios Trinitätsfresko von 1425-28 gerahmt. Die pilasterflankierte Rahmung der ‚tavola quadrata all’antica“⁴⁹ wird ab ca. 1435 als Rahmenform einzelner Altargemälde verwendet, um 1450 ist sie dann für das neue monoszenische Altargemälde⁵⁰ und für die von Alberti besonders geschätzten Terrakottaaltäre⁵¹ bereits gängig. In den sechziger und siebziger Jahren ist die antikisierende Travée schließlich zum Standardrahmen der Renaissance-Pala geworden.⁵² Fazit: Die antikisier-

45 Vgl. zu „Formaterweiterung“ und „Formatreduktion“ von Bildrahmungen zu Beginn des 15. Jahrhunderts: Thürlemann, Felix: „Die Miniatur und ihr Jenseits: zu den Formaterweiterungen in den ‚Très Riches Heures‘ der Brüder Limburg“. In: Ganz, David (Hrsg.): *Ästhetik des Un-sichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin 2004, S. 240-259.

46 Bruschi 1998.

47 Vgl. Bruschi 1998 und Kalusok, Michaela: *Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 3). Münster 1996, S. 147-207, außerdem Poeschke, Joachim: *Donatello. Figur und Quadro*. München 1980, S. 42-45.

48 Zum Frührenaissance-Tabernakel siehe Caspary, Hans: *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient: Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*. München 1964. Vgl. weiterhin Caglioti, Francesco: „Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore“. In: Stabenow, Jörg (Hrsg.): *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*. Venedig 2006, S. 53-89 und ders.: „Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Damaso“. In: *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*. Florenz 1990, S. 245-255; Pöpper, Thomas: „... una certa opera di marmo che volgare se chiama tabernacolo: Zu zwei identifizierten römischen Sakramentstabernakeln nebst einem Exkurs zu Andrea Bregno, Giovanni de Larigo und den Fenster-Aedikulen des Palazzo Raffaele Riario (La Cancellaria) in Rom“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 45, 2003, S. 39-63.

49 Diese Formulierung bezieht sich auf ein Dokument des Kapitels von S. Lorenzo aus dem Jahr 1434, das Jeffrey Ruda veröffentlicht hat: ders., „A 1434 Building Programme for S. Lorenzo in Florence“. In: *Burlington Magazine* 120, 1978, S. 358-361. In diesem Dokument ist die Rede von je einer ‚tabula quadrata sine civoriis“ für die Altarbilder der Seitenkapellen. Vgl. zur Geschichte der ‚tavola quadrata“ im Quattrocento Merzenich, Christoph: *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*. Berlin 2001, bes. S. 95-106 (mit Bibliographie); ders.: „Ein Altarwerk für Ser Michele di Fruosino und die Verkündigung in San Lorenzo zu Florenz“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41, 1997, S. 68-91; Schmidt, Victor M.: „Filippo Brunelleschi e il problema della tavola d’altare“. In: *Arte cristiana* N. S. 80, 1992, S. 451-466; Locher, Hubert: „Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, S. 487-507.

50 Merzenich 2001, S. 109 und Blum 2008.

51 Gentilini, Giancarlo: „Sulle prime tavole d’altare in terracotta, dipinta e invetriata“. In: *Arte cristiana* N. S. 80, 1992, S. 439-450.

52 Merzenich 2001, S. 105-109. Merzenich 2001, S. 109, hält die These der Existenz „rein rinascimentaler Altarformen schon in den 30er Jahren [für] obsolet“, weist aber auf eine frühe ‚tavola

rende Pilastertravée tritt seit den zwanziger Jahren des Quattrocento an Kleinarchitekturen (Figurennischen, Tabernakelrahmen), Portalen und vor allem Altargemälden auf.⁵³ Jedoch wird sie erst etwa vierzig Jahre später als Fenstereinrahmung verwendet – in Urbino und (wohl etwas früher) am Palazzo Sforza in Pesaro.⁵⁴ Alberti schreibt über die Normativität des Fiktionalen:

„Wenn ich mich nicht irre, nahm der Architekt von niemand Anderen als dem Maler die Architrave, die Basen, die Kapitelle, die Säulen, die Gesimse und ähnliche Dinge herüber, und Regel und Kunst des Malers leiten jeden Handwerker und Bildhauer, jede Werkstatt und jede Kunstfertigkeit.“⁵⁵

Die verbreitete Auffassung, dass die rechtwinkligen Gemälderahmen des frühen 15. Jahrhunderts architektonisch vorgegebene und alltäglich vertraute Fensterrahmen nachahmen⁵⁶, ist unzutreffend – jedenfalls für Italien. In seinem Malereitratat wünschte Alberti bereits für das ungeteilt-rechtwinklige, monozenische Gemälde eine antikisierende Rahmung mit freistehenden Säulen, mit Basis und Giebel („circumsculptae columnae et bases et fastigia“⁵⁷), bevor dreißig Jahre später vergleichbare Fenstergehäuse verbaut werden.

Erst um die Wende zum 16. Jahrhundert werden ungeteilt-rechteckige, antikisch gerahmte Fenster zu einem standardisierten Bestandteil der architektonisch gestalteten Lebenswelt und das Blicken aus dem Fenster zu einem Modus kultivierten Verhaltens der Oberschichten.⁵⁸ Für die Geschichte architektonisch

quadrata‘ hin, die in Auseinandersetzung mit Donatellos Ludwigstabernakel von 1423 an Orsanmichele und mit Masaccios Fresko der *Trinität* entstanden sei: Fra Angelicos *Verkündigung* in Cortona, um 1435, mit originale Rahmengehäuse. Weitere Beispiele von ‚tavole quadrate‘ vor 1450 (ebd., Abb. 122, 133, 135, 138, 139) haben nach Merzenich (gegen Locher 1993) noch wenig gemeinsam mit der ‚tavola quadrata all’antica‘ (vgl. ebd., S. 107). Dies trifft für die Einzelformen und ihre mangelnde „antichità“ zu, das Gesamtschema stimmt jedoch überein.

53 Siehe die Aufzählung von Beispielen bei Heil 1995, S. 185, Anm. 2. Auch Frührenaissance-Portale sind den Travéefenstern vorgängig. Vgl. zu den wenigen „Travéeportalen“ der Frührenaissance Blum 2008, S. 112, Anm. 121. Siehe auch die (heute im ‚retrocoro‘ der Kirche verbauten) Travéeportale Michelozzos in San Marco zu Florenz mit kannelierten korinthischen Pilastern aus den Jahren 1438-1443; hierzu Heil 1995, S. 187 und MacNeal Caplow, Harriet: *Michelozzo*. 2 Bde. New York 1977, Bd. 2, Fig. 219.

54 Blum 2008, S. 106-107, mit einigen wenigen etwa gleichzeitigen und sowie mit späteren Beispielen.

55 „Prese l’architetto, se io non erro, pure dal pittore gli architravi, le base, i chapitelli, le colonne, frontispicij e simili tutte altre cose; e con regola e arte del pittore tutti i fabri, iscultori, ogni bottega e ogni arte si regge“; *Leon Battista Alberti’s kleinere kunsttheoretische Schriften*. Hg. v. Hubert Janitschek. Wien 1877, S. 90. Die Übersetzung Janitscheks (ebd., S. 91) habe ich leicht abgeändert.

56 So jüngst Belting 2008, S. 263.

57 Alberti / Bättschmann / Schäublin 2000, S. 290.

58 Vgl. etwa Pietro Bembo’s Beschreibung des „Barco“ der Königin von Zypern bei Asolo: Bembo, Pietro: *Gli Asolani*, I, 5. Hg. von Carlo Dionisotti. Turin 1960, S. 322: „[...] marmi bianchissimi di due finestre [...], large e aperte e delle quali, perciò che il muro v’era grossissimo, in ciascun lato sedendo si potea mandar la vista sopra il piano a cui elle d’alto riguardano.“ Siehe auch Stoi-chita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998, 52-54

inszenierter Aussichten ist neben dem neuen Ausblickfenster der Renaissance der Bautypus der „Loggia mit Aussicht“⁵⁹ von besonderer Bedeutung, der bereits in Papst- und Kommunalpalästen des Trecento, so in Siena, realisiert worden war. Seit 1460-70 sind Loggien mit Ausblick, wie Jutta Allekotte in ihrer wegweisenden Studie zu römischen Loggien der Renaissance mit einer Vielzahl von Quellen belegen konnte, zunehmend gängiger Bestandteil repräsentativer mittelitalienischer Wohnbauten.⁶⁰ Erst seit dem frühen Cinquecento jedoch ist das ungeteilt-rechtwinklige Fenster zu einem verbreiteten Dispositiv architektonisch inszenierter ‚Welt‘ geworden, die in den Bildkünsten sowohl vorgeprägt als auch reflektiert worden ist.

Schnitt, Schleier, Scheibe

Als folgenreichste Innovation von Albertis *De pictura* wird eine neuartige Mathematisierung der bildlichen Darstellung durch die Zentralperspektive angesehen. Ihre Voraussetzung besteht darin, dass Alberti erstmals einen imaginären Durchschnitt⁶¹ durch eine ‚Sehpyramide‘ legt und dass letztere den ‚Sehkegel‘ der mittelalterlichen Optik ablöst. Der fiktive Schnitt durch die Sehpyramide (*De pictura* 12-13) wird auf der faktischen Oberfläche des Bildträgers abgebildet. Alberti identifiziert diesen Durchschnitt mit dem Gemälde,⁶² mit einer durchsichtigen Glasscheibe (*De pictura* 12)⁶³ und mit einer „aperta finestra“ (*De pictura* 19)⁶⁴. Außerdem konkretisiert er den abstrakten Begriff des „Durchschnitts“ durch die Beschreibung eines einfachen Apparates für die bildliche Darstellung: des „velum“ (*De pictura* 31-32).⁶⁵

(zu Aretinos berühmter Beschreibung eines Fensterausblickes) und Blum, Gerd: „Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Landschaften der frühen Neuzeit: Alberti, Giuliano da Sangallo, Palladio, Michelangelo, Vasari, Agucchi“, erscheint in: Beyer, Andreas / Burioni, Matteo / Grave, Johannes (Hrsg.): *Das Auge der Architektur / The Iconicity of Architecture*. Akten des Kongresses Basel 20.-23. 9. 2007. Dieser Aufsatz wird im Folgenden zitiert als Blum, *Naturtheater und Fensterbild*.

- 59 Fidler, Peter: „Loggia mit Aussicht. Prolegomena zu einer Typologie“. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 83-101.
- 60 Allekotte, Jutta: *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Funktion und Ausstattung römischer Loggien (1470-1527)*. Univ.-Diss. Bonn 2005 (Typoskript), Kap. II.: „Der Ausblick als Ornamentum der Loggia.“ Jutta Allekotte danke ich sehr für die freundliche Überlassung ihrer Arbeit, die sich im Druck befindet.
- 61 „Intersegazione, intercisione/intercizio“. Siehe Alberti / Grayson 1973, S. 26-27; Alberti / Bättschmann / Schäublin, S. 216.
- 62 Alberti / Grayson 1973, S. 26-27 und 36-37; Alberti / Bättschmann / Schäublin, S. 214 und 224.
- 63 Alberti / Grayson 1973, S. 26-27; Alberti / Bättschmann / Schäublin, S. 214.
- 64 Alberti / Grayson 1973, S. 36-37; Alberti / Bättschmann / Schäublin, S. 224.
- 65 Alberti / Grayson 1973, S. 54-55; Vgl. Wolf, Gerhard: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002, bes. S. 212-213 und passim; Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001, S. 29-34 und passim.

Das „velum“ führt die mathematischen Implikationen von Albertis Konzeption der „finestra aperta“ anschaulich vor Augen. Es ist ein Schleier aus transparentem Gewebe, der in einen rechteckigen Rahmen eingezogen wird. Der durchsichtige Stoff weist ein mit gröberen Fäden eingewobenes Raster aus Horizontalen und Vertikalen auf.⁶⁶ Alberti lobt das „velum“ sowohl als ein Hilfsmittel zur perspektivisch-mathematischen Systematisierung des Sichtbaren als auch als Instrument zu dessen Darstellung auf einer planen Fläche.⁶⁷ Das apparative Dispositiv des „velum“ exponiert eine gerahmte Sichtfläche, die im Unterschied zu den wechselnden Gegenständen, die auf den textilen Schleier ‚projiziert‘ werden und innerhalb seiner Rahmung erscheinen, invariabel und identisch bleibt. Alberti nennt die Unveränderlichkeit der Fläche des „velum“ als Voraussetzung, die Darstellung des Sichtbaren mathematisch zu beherrschen (*De pictura*, 31-2).⁶⁸

Die „finestra aperta“ als Erfindung aus der Vergangenheit

Alberti deutet in seinen Ausführungen über architektonisch inszenierte Ausblicke und mit seiner Definition des Gemäldes als „finestra aperta“ antike Konzeptionen des ‚prospectus‘ und der „fenestra prospectiva“ folgenreich um, die ihm aus kaiserzeitlichen Villenbeschreibungen und aus dem römischen Recht bekannt waren. Die architektonisch gerahmte Aussicht spielt, wie bereits bemerkt, bei Vitruv kaum eine Rolle.⁶⁹ Hingegen ist sie ein bestimmendes Thema römischer Villenbeschreibungen – insbesondere der Villenbriefe des jüngeren Plinius⁷⁰, die Alberti nachweislich rezipiert hat⁷¹, und der von Poggio Braccio-

66 An dieser Stelle ist, wie auch andernorts, der lateinische Text des Malereitraktates präziser: Alberti / Grayson 1973, S. 54-55.

67 Alberti / Grayson 1973, S. 54-55. Wertvolle Hinweise zu Albertis Auffassung der Bildfläche verdanke ich einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Prof. Dr. Angeli Janhns, Freiburg.

68 „Habet enim haec veli intercisio profecto commoda in se non pauca, primo quod easdem semper immotas superficies referat, nam positus terminis illico pristinam pyramidis cuspidem reperies, quae res absque intercisione sane perdifficillima est“; Alberti / Grayson 1973, S. 55; Alberti / Bächtelmann / Schäublin, S. 248.

69 Siehe o. Anm. 22.

70 Plinius: *Epistulae*, II, 17 und V, 6.

71 Zu Albertis Rezeption der Villenbriefe des Plinius siehe im Überblick: Biermann, Veronica: „Villa“. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 15/3. Stuttgart 2003, Sp. 1037-1044, bes. Sp. 1040 und Blum 2008, S. 78, Anm. 5. Zur Plinius-Rezeption des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien vgl. auch die bibliogr. Angaben bei Blum, Gerd: „Palladios Villa Rotonda und die Tradition des ‚idealen Ortes‘: Literarische Topoi und die landschaftliche Situierung von Villen der italienischen Renaissance“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, S. 159-200, hier S. 164, Anm. 15 sowie Paul Davies / David Hemsoll: „Le ville di Plinio il giovane e la loro influenza sui progetti di ville veneti“. In: Guido Beltramini / Howard Burns (Hrsg.): *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*. Ausstellungskatalog Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 5.3-3.7.2005. Venedig 2005, S. 200-201.

lini während des Konstanzer Konzils im Jahr 1417 wieder aufgefundenen *Silvae* des Statius.⁷² Alberti dürfte zudem eine Reihe jener einschlägiger Aussagen spätrepublikanischer und kaiserzeitlicher Autoren über architektonisch gerahmte Ausblicke bekannt gewesen sein, die der Archäologe Heinrich Drerup in einem grundlegenden Aufsatz zusammengestellt hat.⁷³

Zwei den landschaftlichen ‚prospectus‘ – die Aussicht auf Landschaft – betreffende Themen dieser Ekphrasen sind von Auftraggebern und Architekten herrschaftlicher Profanbauten der italienischen Renaissance häufig herangezogen worden: zum einen das ‚natürliche Amphitheater‘ aus Höhenzügen als idealer Ort einer Villa, zum anderen die bewusste Rahmung landschaftlicher Prospekte durch Fenster und Türen, die auf eine Aussicht hin konzipiert sind.⁷⁴ Die Fenster bzw. Flügeltüren an den vier Seiten des zentralen Speiseraumes seiner Villa in Latium, des „Laurentinum“, werden von Plinius in ihrer Funktion für die Ausblicksinszenierung beschrieben:

„Ringsum hat es [das ‚triclinium‘] Flügeltüren oder Fenster, die nicht kleiner als Flügeltüren sind, und blickt so an den Seiten und an der Front gleichsam auf drei Meere; nach hinten blickt [es] auf das ‚cavaedium‘, die ‚porticus‘, den Hof, erneuert die ‚porticus‘, dann das ‚atrium‘, Wälder und weit entfernte Berge zurück [...].“⁷⁵

Die Ausblicke von den Fenstern einer „zotheca“, eines Kabinetts zum Schlafen bei Tage, schildert Plinius als Landschaftsveduten:

„Zu Füßen das Meer, im Rücken Villen, am Kopfende Wälder; diese Landschaftsansichten [‚facies locorum‘] unterscheidet und vereinigt sie [die ‚zotheca‘] mit ebenso vielen Fenstern [...].“⁷⁶

Auf Fenster mit landschaftlichem Ausblick geht auch Statius in seiner Beschreibung der Villa des Pollius Felix bei Sorrent ein. Statius beschreibt in den *Silvae*⁷⁷ die Sehenswürdigkeiten im Inneren dieser Villa in folgender Reihenfolge:

72 Alberti war während seiner Florentiner Jahre mit dem ‚Entdecker‘ der *Silvae* des Statius (wie auch von Lukrez’ *De rerum natura*), Poggio Bracciolini, bekannt, widmete ihm ein Buch der *Intercoenales* und legte ihm eigene Texte zur Prüfung vor. Vgl. dazu Vasoli, Cesare: „Poggio Bracciolini. Il gioco della fortuna e l’infelicità della vita umana“. In: ders. *Immagine umanistiche*. Neapel 1983, S. 121-149. Zur Rezeption der *Silvae* des Statius im Quattrocento weiterhin grundlegend: Reeve, Michael D.: „Statius’ *Silvae* in the Fifteenth Century“. In: *The Classical Quarterly* 27, 1977, S. 202-225; vgl. Anm. 87.

73 Drerup 1959, S. 147-174.

74 Blum, *Naturtheater und Fensterbild*.

75 Plinius: *Epistulae*, II, 17, 5. Übersetzung nach Förtsch, Reinhard: *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*. Mainz 1993, S. 5.

76 Ebd., II, 17, 21. Übersetzung nach Förtsch 1993, S. 7.

77 Statius: *Silvae* II, 2, 1-25.

1. Kunstwerke – Gemälde und Statuen.⁷⁸
2. Ausblicke – auf verschiedene Inseln und herausgehobene landschaftliche Punkte des Golfes von Neapel:⁷⁹ „[...] diversis servit sua terra fenestris [...]“⁸⁰
3. Marmore und ihre bildhaft wahrgenommene Musterung – der bedeutendste Raum der Villa, der in gerader Linie auf Neapel blickt und die beschriebenen Kunstwerke enthält, ist mit verschiedenen griechischen Marmorsorten geschmückt, deren Äderung als Gemälde der ‚Natura‘ geschildert werden.⁸¹

Implizit vergleicht Statius die verschiedenen Fensterausblicke aus der „epikureischen Villa“⁸² des Pollius Felix mit Bildern – solchen menschlicher und natürlicher ‚ars‘. In Plinius’ Beschreibung seiner tuskischen Villa wird die Aussicht auf die Umgebung der Villa ebenfalls mit einem Bild (mit einem Gemälde oder einer Landkarte) verglichen.⁸³ Bisher wurde nicht bedacht, dass der Vergleich zwischen Gemälde und Fensterausblick, wie ihn Alberti in *De pictura* formulierte, auf die genannten antiken Architekturbeschreibungen zurückgehen könnte. Alberti beziehungsweise dem Bauherren des Herzogspalastes von Urbino waren außerdem Passagen über den „prospectus“⁸⁴ und über die „fenestra

78 Ebd. II, 2, 63-73.

79 Ebd. II, 2, 73-85.

80 Ebd. II, 2, 75.

81 Ebd. II, 2, 83-93. Zu einer vergleichbaren Stelle bei Philostrat: Blum 2008, S. 81, Anm. 25.

82 Cancik 1968.

83 Plinius: *Epistulae* V, 6,13.

84 *Digesten*, 8, 2, 15: „Zwischen der Dienstbarkeit, daß das Fensterlicht des Nachbarn nicht verbaut werden darf [„ne luminibus officiatur“] und der, dass die Aussicht nicht beeinträchtigt werden darf [„ne prospectui offendatur“], ist ein Unterschied zu beachten. Denn der Inhaber des Ausichtsrechtes kann mehr verlangen, nämlich, daß ihm die angenehme und freie Aussicht [„gratiorem prospectum et liberum“] nicht verbaut wird, der Inhaber des Fensterrechtes dagegen nur, daß ihm die Fenster nicht verdunkelt werden [...]“ *Corpus iuris civilis*. Text und Übersetzung. Auf der Grundlage der von Theodor Mommsen und Paul Krüger besorgten Textausgabe, hg. von Otto Behrends u. a., Bd. 2: *Digesten* 1–10. Heidelberg 1995, S. 674. – Vgl. auch *Digesten*, 8, 2, 16: „Lumen id est, ut caelum videretur, et interest inter lumen et prospectum: nam prospectus etiam ex inferioribus locis est, lumen ex inferiore loco esse non potest.“ – „Fensterrecht bedeutet, dass man den Himmel sehen kann, und es besteht ein Unterschied zwischen Fensterrecht und Ausichtsrecht; denn Aussicht kann man auch aus tiefer gelegenen Örtlichkeiten genießen, Fensterlicht kann von tiefer gelegenen Ort nicht einfallen“; ebd., S. 674. Vgl. zu Albertis Kenntnis der „servitutes ne luminibus officiatur“: *De re aedificatoria* IX, 9 (Alberti / Theuer, S. 519 bzw. Alberti / Orlandi / Portoghesi, Bd. 1, S. 861) und Rossi, Giovanni, „Lo scaffale giuridico nella biblioteca di Leon Battista Alberti“. In: *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*. Ausstellungskatalog. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana 2005. Hg. von Roberto Cardini et al. (Pubblicazione del Centro di Studi sul Classicismo Arezzo, Cataloghi e Mostre 6), Florenz 2005, S. 165–174, hier S. 173.

85 *Codex Iustinianus* 8, 10, 12, §2-§3. An dieser Stelle werden „fenestrae prospectivae“ von „fenestrae luciferae“ unterschieden. Zur Überlieferung dieses Edikts des Kaisers Zenon und zu einem Codex aus der Bibliothek Bessarions mit der griechischen Version dieser Konstitution, die sich im Jahr 1473 für einige Monate in Urbino befand: Blum 2008, S. 82-86. Saura, Magda: *Architecture and the Law in Early Renaissance Urban Life: Leon Battista Alberti's „De re aedificatoria“* (Typskript). Univ.-Diss. Berkeley 1988 geht auf diese Konstitution des Kaisers Zeno nicht ein.

prospectiva“⁸⁵ (d. h. über das auf einen Ausblick hin ausgerichtete Fenster) innerhalb von Texten des antiken römischen Nachbarschaftsrechts zugänglich.

Alberti und die „Lucretian Renaissance“

Leon Battista Alberti gehört zu den ersten humanistischen Autoren, die das 1417 von Poggio Bracciolini wiederentdeckte, jedoch erst seit etwa 1430 rezipierte epikureische Lehrgedicht *De rerum natura* von Lukrez literarisch verarbeiteten. Die früheste Übersetzung einiger Verse aus *De rerum natura* in das Italienische stammt von Alberti.⁸⁶ Es ist bisher nicht abschließend geklärt worden, welche Rolle die epikureische Philosophie insgesamt im Weltbild Albertis spielt, das heißt, ob Alberti zentrale Leitlinien der „Lucretian Renaissance“⁸⁷ und damit der kirchlicherseits verurteilten Lehre der Epikureer teilte, welcher Lukrez wortmächtig und anschaulich Gestalt verliehen hatte. Diese Frage betrifft insbesondere die epikureischen Überzeugungen, dass der Welt kein

86 Innerhalb des Dialoges *Theogenius* von 1440/1441. Vgl. Gambino Longo, Susanna: *Savoir de la nature et poésie des choses: Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*. Paris 2004, S. 34 und dies.: „Alberti lettore di Lucrezio: motivi lucreziani nel ‚Theogenius‘“. In: *Albertiana* 4, 2001, S. 69-84. Zu Albertis Auseinandersetzung mit Lukrez siehe auch Cardini 2005, S. 448-449; Regoliosi, Mariangela: „Per un catalogo degli auctores latini dell’Alberti“. In: Cardini 2005, S. 105-113, hier S. 107. Zum Rückgriff auf Lukrez in Albertis Widmungsbrief von *Della pittura*: Smith, Christine: *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*. New York/Oxford 1992, S. 19-39. Alberti ist nicht in der einschlägigen Anthologie von optischen Texten der italienischen Renaissance enthalten, die Vasco Ronchi herausgegeben hat: Ronchi, Vasco (Hrsg.): *Scritti di ottica. Tito Lucrezio Caro, Leonardo da Vinci, Giovanni Rucellai [...]*. Mailand 1968.

87 *De rerum natura* wurde 1417 von Poggio Bracciolini (wohl im Kloster Murbach) entdeckt, war aber erst seit ca. 1430 zugänglich, da N. Niccoli den Band jahrelang ausgeliehen hatte und nicht an Poggio zurückgab: Keßler, Eckhard: „Ein Werk, ein Autor und ihre verwirrende Geschichte“ (Einleitung). In: Valla, Lorenzo (Hrsg.): *Von der Lust oder Vom wahren Guten / De voluptate sive de vero bono*, hg. u. übersetzt v. Peter Michael Schenkel. München 2004, S. I-LXXXI. Bereits 1414 ist die vollständige Fassung der *Viten* des Diogenes Laertius in Italien greifbar, die eine Vita Epikurs enthält (hierzu Longo 2004, S. 21). Zur Lukrez-Rezeption im Quattrocento: Garin, Eugenio: „Ricerche sull’ Epicureismo del Quattrocento“. In: *La cultura filosofica del rinascimento italiano*. Florenz 1961, S. 72-92; Reeve, Michael D.: „The Italian Tradition of Lucretius“. In: *Italia medievale e umanistica* 23, 1980, S. 27-48; Flores, Enrico: *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio*. Neapel 1980; Gordon, Cosmo Alexander: *A Bibliography of Lucretius*. Bury St. Edmunds 1985, S. 49-50; Brown, Alison: „Lucretius and the Epicureans in the Social and Political Context of Renaissance Florence“. In: *I Tatti Studies* 9, 2001, S. 11-62; Albrecht, Michael: „Lukrez in der europäischen Tradition“. In: *Gymnasium* 110, 2003, S. 333-361; Reeve, Michael D.: „Lucretius in the Middle Ages and early Renaissance: transmission and scholarship“. In: Gillespie, Stuart / Hardie, Philipp (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Lucretius*. Cambridge 2007, S. 205-13; Campbell, Stephan J.: „Giorgione’s Tempest, Studiolo culture, and the Renaissance Lucretius“. In: *Renaissance Quarterly* 2, 2003, S. 299-332; Prosperi, Valentina: *Di soavi licor gli orli del vaso: la fortuna di Lucrezio dall’umanesimo alla Controriforma*. Turin 2004; dies.: „Lucretius in the Italian Renaissance“. In: Gillespie / Hardie 2007, S. 214-226; Passanante, Gerard Paul: *The Lucretian Renaissance: Ancient Poetry and Humanism in an Age of Science*. Univ.-Diss. Princeton 2007 (Typoskript).

göttlicher Plan zugrunde liege und dass keine göttliche Vorsehung das Weltgeschehen beeinflusse. Sie betrifft letztlich auch den Atheismus, der den Epikureern seiner Zeit von ihren Kritikern – wie Brown dargelegt hat, teils durchaus zu Recht – zugeschrieben wurde und den bereits Laktanz dem Lukrez zur Last gelegt hatte.⁸⁸

Exkurs: die ‚Tag‘- und die ‚Nachtseite‘ Albertis

Seit den bahnbrechenden Beiträgen Eugenio Garins wurde eine ‚Nachtseite‘ Albertis erkannt, die sich nicht in seinen Kunsttraktaten, im Architekturtraktat und in *Della famiglia* äußert, sondern in gleichzeitig entstandenen literarischen Schriften, insbesondere in dem erwähnten Dialog *Theogonius*, den *Intercoenales* und im satirischen Roman *Momus*.⁸⁹ Letztere sind wegen ihres abgründig düsteren und absurden, jeden metaphysischen Trostes entbehrenden Weltbildes mit Beckett verglichen worden.⁹⁰

Alberti hat über einen längeren Zeitraum parallel zwei Bücher verfasst, in denen sich widerstreitende Weltansichten artikulieren. Das eine ist der Roman *Momus* (entstanden ca. 1444–52), eine „zynisch-satirische Darstellung menschlicher und göttlicher Dummheit, Leichtgläubigkeit, Hinterlist und Zerstörungslust“⁹¹, die Alberti im Prolog als Ergebnis seiner Nachtwachen bezeichnet hat. Das andere Buch, der Architekturtraktat *De re aedificatoria*⁹²,

88 Brown 2001. Mit der Frage nach der Religion Albertis hat sich Michel Paoli eindringlich beschäftigt: *L'idée de la nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*. Paris 1999, S. 87-118. Instrukтив die Einleitung von Michaela Boenke zu Leon Battista Alberti: *Momus seu de principe / Momus oder vom Fürsten*. Übers., komment. und eingel. von Michaela Boenke. München 1993, S. IX-XXXVI, hier S. XIV-XV; im folgenden zitiert als Alberti / Boenke 1993 [Text des *Momus*] bzw. Boenke, *Einleitung*, 1993.

89 Vgl. u. a. Garin, Eugenio: „Leon Battista Alberti, ‚Alcune intercenali inediti‘“. In: *Rinascimento* 4, 1964, S. 125-258 und Garin, Eugenio: „Il pensiero di Leon Battista Alberti. Caratteri e contrasti“. In: *Rinascimento* 12, 1972, S. 3-20.

90 Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin bis Machiavelli*. Stuttgart 1988, S. 550-551; man sei versucht, Alberti einen Beckett des 15. Jahrhunderts zu nennen, käme aber der historischen Betrachtung näher, wenn man Albertis „Alpträume“, die „Passagen voller düsterer Schreckbilder, Visionen des Grauens und der Absurdität“ enthielten, wie Eugenio Garin mit Hieronymus Bosch vergleiche. In Kafkas *Das Schloss* heißt der Dorfsekretär und Bote Klamms „Momus“.

91 Krohn, Wolfgang: „Technik, Kunst und Wissenschaft. Die Idee einer konstruktiven Naturwissenschaft des Schönen bei Leon Battista Alberti“. In: Frank Fehrenbach (Hrsg.): *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang – Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München 2002, S. 37-56, hier S. 45. Vgl. Boenke, *Einleitung*, 1993, S. XI-XXI; Marolda, Paolo: *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*. Rom 1988; Jarzombek, Mark: *On Leon Baptista Alberti: his literary and aesthetic theories*. Cambridge, Mass./London 1989; Bredekamp, Horst: „Der Künstler als Flugauge und Seiltänzer der Selbsterschaffung“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.06.2002 (Rezension von Grafton, Anthony: *Leon Battista Alberti, Baumeister der Renaissance*. Berlin 2002).

92 Zum jüngeren Forschungsstand zu ‚Tag- und Nachtseite‘ Albertis siehe Boenke, *Einleitung*, 1993, S. XI-XII.

handelt über die Grundsätze der Baukunst und ihren Nutzen für das menschliche Gemeinwesen. Letzteres wurde wohl 1452 in einer später möglicherweise überarbeiteten Fassung fertig gestellt.⁹³

Während der optimistische Impuls von *De re aedificatoria* von der Annahme einer durch die Natur gut geordneten und gleichzeitig durch den Menschen verbesserungsfähigen Welt ausgeht⁹⁴ oder doch auszugehen scheint⁹⁵, entfaltet Alberti innerhalb seines Buches über *Momus*, den „schwarzen Prometheus“⁹⁶, das Panorama einer gefallenen, durch und durch verkommenen Welt. Jupiter stellt fest: „Die Welt, die sie [die Menschen] zur Verfügung haben, gefällt ihnen nicht: Dieser Zustand, diese Situation ist schlimm und unerträglich: Wir müssen eine [...] völlig andere Welt erbauen.“⁹⁷

Die olympischen Götter stimmen zu, das Projekt einer Neuerrichtung der Welt anzugehen. Zunächst wenden sie sich an die Philosophen, doch die konfligierenden Lehrmeinungen der diversen Denkschulen vermögen die Götter nicht zu überzeugen. Jupiter betritt nun jedoch bei seiner Visite der ‚alten Welt‘, die neu und anders errichtet werden soll, unverhofft ein antikes Theatergebäude. Er betrachtet nun voller Bewunderung

„die zahllosen, mächtigen Säulen aus parischem Marmor, ein gigantisches Werk, das aus den Felsblöcken der höchsten Berge geschaffen war. Jupiter [...] sagte sich, obwohl sie unmittelbar vor seinen Augen standen, daß ein solches Werk ein Ding der Unmöglichkeit sei; er konnte vor lauter Begeisterung die Augen nicht von ihnen wenden und lobte sie über die Maßen; im stillen klagte er sich über die eigene Unfähigkeit und Dummheit an, weil er sich, anstatt an die Baumeister eines so außerordentlichen Werkes, an die Philosophen gewandt hatte, um mit ihrer Hilfe den Plan für eine neue Welt zu entwerfen.“⁹⁸

Alberti erklärt hier die Architektur, in den Worten Krohns, zum „Vorbild der göttlichen Schöpfung“⁹⁹. Der Architekt wird zum „alter deus“ (Albertis berühmte Formulierung in *De pictura* 25), zum zweiten Gott erklärt, der ein besseres Werk hervorbringen könne als die Welt, die der ‚architectus mundi‘ einst erschuf. Allerdings führt Alberti diese kühne Umkehrung ad absurdum:

93 Zur neueren Debatte über die Datierung des *Momus* und des Architekturtraktates vgl. die Hinweise bei Boschetto 2000, S. 147-148, Anm. 1.

94 Vgl. etwa Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria* I, 1 und Mitrović, Branko: *Serene Greed of the Eye. Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*. Berlin/München 2005.

95 „Da fragte Charon, wobei er auf diese und jene Götterstatue zeigte: ‚Sag, Gelastus, hältst du auch nichts von diesen, einzeln genommen, und verehrt sie, wenn sie alle zusammenstehen?‘ Gelastus antwortete lächelnd: ‚Wenn ich allein wäre, würde ich vielleicht lachen, aber im Beisein vieler anderer Personen würde ich sie anbeten.‘“ (Alberti / Boenke, S. 363).

96 Gadol, Joan: *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Renaissance*. Chicago 1969, S. 223.

97 Alberti / Boenke 1993, S. 213. Vgl. Krohn 2002, S. 46.

98 Alberti / Boenke 1993, S. 323. Vgl. Cesarini Martinelli, Lucia: „Metafore teatrali in Leon Battista Alberti“. In: *Rinascimento* 29, 1989, S. 3-51, sowie Blum, *Naturtheater und Fensterbild*.

99 Krohn 2002, S. 47.

Das prächtige Theater wird alsbald ein Opfer entfesselter Naturgewalten.¹⁰⁰ Alberti recurriert an dieser Stelle auf den alten Topos des ‚Theaters der Natur‘¹⁰¹ als Inbild des geordneten Makrokosmos und beraubt ihn zugleich seiner kosmologischen Fundierung, indem er die traditionelle Hierarchie von Welt und Werk, göttlicher und menschlicher Schöpfung umkehrt, um anschließend, wie bereits im *Theogonius*, die menschliche Hybris der Naturüberwindung durch Technik zu verspotten.

„Demonstratio diurna“ und „demonstratio nocturna“

Innerhalb des seiner ‚Tagseite‘ zugehörnden Architekturtraktats ist Alberti hingegen den Leitlinien jener kanonischen philosophischen Schulen verpflichtet, die, zumal in ihren christlichen Fortschreibungen, die materialistischen und antimetaphysischen Lehren der Epikureer ablehnen. Dies gilt besonders für Albertis Aussagen über die „concinneas“, die er als eine Gesetzmäßigkeit der schönen Stimmigkeit definiert, die Natur und Kunst gemeinsam ist.¹⁰² In diesem Kontext bezieht sich Alberti auf Leitmotive sowohl des Aristotelismus (die innere Zweckmäßigkeit der Natur), der Stoa (die Welt als Werk einer „natura artificiosa“, einer Werkmeisterin und Architektin, die der menschlichen Kunst überlegen und für sie vorbildlich ist) und des Platonismus (Proportionen als Spiegel der Weltharmonie).

Wie sich die optimistischen und auf einen ontologischen Grund bauenden Aussagen Albertis, die er in seinen Traktaten entfaltet, zu seiner ‚Nachtseite‘ im allgemeinen und zu seiner Lukrez-Rezeption im besonderen verhalten, konnte bisher nicht aufgeklärt werden: Handelt es sich bei der ‚Nachtseite‘ Albertis um ein Komplementärphänomen zu seiner (dominierenden) ‚Tagseite‘ oder um ein abgründiges Fundament seiner Schriften, um ihren „Bodensatz“¹⁰³? Hier soll lediglich erörtert werden, welche Rolle Rückgriffe auf Lukrez und insbeson-

100 Zum philosophischen Kontext siehe Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen“. In: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart 1981, S. 55-103, bes. S. 55-59; Vgl. zum Fortwirken dieser Umkehrung Blum, Gerd: „Michelangelo als neuer Mose: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 1, 2008, S. 73-106.

101 Vgl. Blair, Ann: *The Theatre of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton 1997; Blum 2007; Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und der Kunst*. Berlin 2004, S. 34-39; Meier-Staubach, Christel: „Enzyklopädie und Weltheater. Zur Intertheatralität von Universalwissen und weltpräsentierender Performanz“. In: Müller, Jan-Dirk / Schierbaum, Martin (Hrsg.): *Enzyklopädistik zwischen 1550 und 1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens* (Pluralisierung und Autorität; 18). Münster 2009, S. 3-39 (mit ausgezeichnete Bibliographie).

102 *De re aedificatoria* IX, 5. Vgl. einführend Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. München 1991, S. 44-54; Naredi-Rainer, Paul von: „Zahlensymbolik und meßbare Schönheit – Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit“. In: Poeschke / Syndikus 2008, S. 185-196.

103 Bredekamp 2002.

dere auf dessen Optik für Albertis Konzeption des Gemäldes als illusionierte Aussicht aus einem ungeteilt-rechtwinkligen „offenen Fenster“ in *De pictura* einerseits und andererseits für die apparative Simulation von Aussichten auf Land und Meer in Albertis Guckkästen („demonstrationes“) spielen. Letztere beschreibt Alberti in seiner Autobiographie als eigene Erfindung und unterscheidet zwischen Tages- und Nachtansicht, zwischen „demonstratio diurna“ und „demonstratio nocturna“ und damit zwischen ‚optischen Kammern‘, die einen landschaftlichen Ausblick bei Tage beziehungsweise bei Nacht simulieren.

Diese Bezüge zu Lukrez' Versen über „prospectus“ (Ausblick) und über „perspectiva“ (so der mittelalterliche Name für die Wissenschaft der Optik, wie er zu Albertis Zeit noch gebräuchlich war) sind bisher nicht gesehen worden. Was *De pictura* angeht, wurde allerdings bemerkt, dass Alberti auf Lukrez gleich zu Beginn der italienischen Fassung seines Malereitraktates von 1436 innerhalb des an Brunelleschi gerichteten Widmungsbriefes anspielt.¹⁰⁴ In seinen *Elementa picturae* bezeichnet Alberti außerdem den Punkt als ein winziges, dem Atom ähnliches Element der Malerei, das so klein sei, dass niemals eine Hand ein kleineres machen könne.¹⁰⁵ Hier dürfte ein Zusammenhang mit der Wiederentdeckung des Lukrez und mit dem epikureischen Atomismus vorliegen; allerdings hat Alberti, wie Eckhard Keßler bemerkt hat, auch in einer kurzen Notiz *De punctis et lineis apud pictores*¹⁰⁶, wo nochmals vom Atom die Rede ist, eine naturphilosophische Begründung seiner Übertragung der Geometrie auf die Malerei nicht vorgenommen. Das Atom scheint Alberti lediglich Metapher für das kleinste Element der geometrischen Bildkonstruktion zu sein.¹⁰⁷

Alberti definiert, wie bekannt und hier bereits angeführt, das neue, zentralperspektivisch konstruierte Gemälde erstmals als Illusion eines Ausblickes durch ein ungeteilt-rechtwinkliges Fenster. Nicht beachtet wurde bisher, dass Alberti dabei auch auf die Optik des Lukrez zurückgreifen konnte. Innerhalb von Lukrez' Ausführungen über die Natur des Sehens und die Gesetze der Optik spielt die „Rahmenschau“, spielt der Ausblick aus architektonischen Öffnungen, namentlich aus Türen, eine zentrale Rolle.¹⁰⁸ Albertis Definition des Gemäldes als Illusion einer Aussicht durch die rechtwinklig begrenzte architektonische Öffnung einer „finestra aperta“ dürfte hier einen Anhaltspunkt gefunden haben.

An dieser Stelle soll zunächst die Thematisierung des Aus- und Überblicks in der Lehrdichtung des Lukrez in aller Kürze vorgestellt werden, um anschlie-

104 Smith 1992, S. 19-39.

105 *Elementa picturae* C 1. Vgl. Alberti / Bätschmann / Schäublin, S. 341-42.

106 Ebenfalls abgedruckt und übersetzt bei Alberti / Bätschmann / Schäublin, S. 367-68.

107 Ich folge in meinen Ausführungen zur Thematisierung des Atoms bei Alberti den Angaben bei Keßler, Eckhard: *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*. München 2008, S. 48.

108 Vgl. zu diesem Begriff Langen 1934.

ßend auf Albertis möglichen Rückgriff auf dessen Optik zurückzukommen. In Lukrez' etwa 150 Jahre vor den Villenbeschreibungen von Plinius und Statius verfassten epikureischen Lehrgedicht *De rerum natura* werden drei Modi von Ausblicken geschildert:

1. Der Überblick auf weites Land und Meer aus den „templa serena“ des Weisen.
2. Geöffnete Türen als Metaphern der durch Epikur neu eröffneten Erkenntnis.
3. Der Blick durch offene Türen nach draußen als Gegenstand optischer Erörterungen.

„Distant views“¹⁰⁹

In der neueren Lukrez-Forschung findet das Motiv des Ausblicks ins Weite, den Lukrez als Gleichnis für die distanzierte Überschau des epikureischen Weltweisen über das Getriebe der Welt und das Schauspiel der Natur mehrfach beschreibt, zunehmende Beachtung.¹¹⁰ Lukrez evoziert den distanzierten Überblick auf Land und Meer schon in den ersten Zeilen von *De rerum natura*. Der unbeteiligte Fernblick von den „templa serena“ des epikureischen Weisen auf das sinnlose Treiben der Menschen, auf Kampf und Seefahrt wird insbesondere am Beginn des zweiten Buches geschildert, den Alberti in seiner Autobiographie anspielungsweise zitiert, wie noch zu zeigen sein wird. Lukrez' Verse lauten in der Übersetzung von Hermann Diels:

„Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer
Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein ander sich abmüht,
Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet,
Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber vom Leiden befreit ist.
Wonnig auch ist's ohn' eigne Gefahr die gewaltigen Schlachten,
Die durch das Blachfeld toben im Kriege, mit Augen zu schauen.
Doch nichts Süßeres gibt's als die heiteren Tempel zu hüten,
Welche die Lehre der Weisen auf sicheren Höhen errichtet.
Ruhevoll kannst du von dort auf das Treiben der Andern herabsehn,
Wie sie da schweifen und irren, den Pfad zum Leben zu finden,
Wie das Talent wetteifert, wie Adelsstolze sich streiten,
Wie sie bei Tag und bei Nacht mit erheblicher Mühsal streben,
Aufzusteigen zum Gipfel der Macht und den Staat zu beherrschen!“¹¹¹

109 De Lacy, Phillip Howard: „Distant Views – The Imagery of Lucretius 2“. In: *Classical Journal* 60, 1964, S. 49-55.

110 Vgl. die Beiträge von Gale, Monica: „Lucretius and previous poetic traditions“. In: Gillespie / Hardie 2007, S. 60-75, bes. S. 64, und Farrell, Joseph: „Lucretian architecture: the structure and argument of the *De rerum natura*“. In: Gillespie / Hardie 2007, S. 76-91, bes. S. 84.

111 Lukrez: *De rerum natura* II, 1-14. Übersetzung: Lukrez, *Von der Natur*. Lat. – dt. Hg. und übers. von Hermann Diels. Darmstadt 1993, S. 95 (EA 1923-24; seitengleich mit der Ausgabe Düsseldorf und Zürich o. J. [Sammlung Tusculum]).

Den Voraussetzungen und dem Fortwirken dieser Verse über einen *Schiffbruch mit Zuschauer* hat Hans Blumenberg ein bekanntes Buch gewidmet, ohne allerdings auf Alberti einzugehen.¹¹²

Mit der im folgenden wiedergegebenen Beschreibung seiner ‚optischen Kammern‘ (‚demonstrationes‘) greift Albertis Autobiographie, wie kurz zuvor Val-las *De voluptate*, auf diese späterhin berühmte Passage sowie auf weitere Verse im zweiten Buch von *De rerum natura* zurück, die über Schiffbruch und den trügerischen Anblick des Meeres handeln, dessen „lächelnde Stille“ und „spiegelnde Fläche [...] verräterisch lock[en]“ (II, 559f.).¹¹³ Alberti recurriert bei dem Bericht über seine „demonstrationes“ auf den epikureischen Topos der Meeresstille als Metapher des von Schmerzen, falscher Furcht und falschem Ehrgeiz ungestörten Gemütes des Weisen, um zugleich den unheilvollen Ausgang einer vermeintlich sicheren Situation anzudeuten.¹¹⁴ Außerdem bezieht er sich auf die Polarität von Tag und Nacht, die im zweiten Buch von *De rerum natura* mehrfach eine Rolle spielt. Alberti schreibt in der dritten Person über sich selbst:

„Er schrieb kleine Abhandlungen über die Malerei und schuf mit malerischen Mitteln selbst unerhörte und die Betrachter unglaublich dünkende Werke, die er in einem kleinen Kasten einschloß und durch ein winziges Loch hindurch zur Schau stellte. Dort konnte man gewaltige Gebirge und riesige, eine ungeheure Meeresbucht umschließende Territorien sehen, außerdem dem Blick entzogene, so weit entlegene Gegenden, daß dem Betrachter die Sehkraft zu versagen drohte. Diese Werke nannte er ‚Demonstrationen‘. Und sie waren so beschaffen, daß Kenner und Laien gleichermaßen behaupteten, keine gemalten, sondern reale Naturerscheinungen zu sehen. Es gab zwei Arten von Demonstrationen. Die einen nannte er Tages-, die anderen Nachtdemonstrationen. Bei den Nachtdemonstrationen sieht man Arcturus, die Pleiaden, den Orion und andere funkelnde Sternbilder, der Mond steigt über den steil ragenden Klippen und Bergen auf und beginnt zu leuchten, die Sterne, die den Tag ankündigen, glühen hell. Bei den Tagesdemonstrationen überstrahlte jener Glanz nach allen Seiten weithin den unermesslichen Erdkreis, der nach der (wie Homer sie nennt) frühgeborenen Aurora aufleuchtet. Einige vornehme Griechen, die das Meer wie ihre Westentasche kannten, versetzte es in äußerste Bewunderung; denn als er sie dieses geformte Weltgebäude durch ein winziges Loch, wie ich beschrieben habe, anschauen ließ und sie fragte, was sie sähen, antworteten sie: ‚Oh, wir sehen eine Flotte von Schiffen mitten in den Wogen, die vor Mittag bei uns sein wird – wenn sie nicht durch die Wolken und das drohende Unwetter, das in Richtung Sonnenaufgang treibt, in Bedrängnis gebracht werden sollte; ferner sehen wir, daß das Meer sich zu kräuseln begonnen hat und es Anzeichen für eine dräuende Gefahr gibt, weil die Meeresoberfläche allzu stechend die Sonnenstrahlen reflektiert.‘“¹¹⁵

112 Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a. M. 1997.

113 Zu nennen ist hier auch die Schilderung einer distanzierten Fernperspektive in II, 317-332.

114 Blumenberg 1997, S. 13.

115 „Scripsit libellos *De Pictura*; tum et opera ex ipsa arte pingendi effecit inaudita et spectatoribus incredibilia, quae quidem parva in capsula conclusa pusillum per foramen ostenderet. Vidisses

Lorenzo Valla hatte bereits einige Jahre zuvor, 1431, in der ersten, unter dem Titel *De voluptate* in Umlauf gebrachten Fassung seines epikureischen Hauptwerkes, Lukrez' Motiv des ‚Schiffbruchs mit Zuschauer‘ aufgenommen und dessen Andeutungen über Aussichten bei Tag und Nacht fortgesponnen. Albertis „demonstrationes“ scheinen demnach nicht allein auf das berühmte Proömium zum zweiten Buch des Lukrez'schen Lehrgedichtes zurückzugreifen, sondern auch auf Vallas später in *De vero falsoque bono* umbenannte Schrift *De voluptate*. Unmittelbar vor der im folgenden zitierten Stelle führt Valla einige – wohl aus Laktanz entnommene – Verse aus *De rerum natura* wörtlich an.¹¹⁶ Dieses Lukrez-Zitat erscheint im Kontext von Überlegungen über Schiffbruch und Sturm als Zeichen fehlender göttlicher Vorsehung.¹¹⁷ Die Verweise auf Lukrez erscheinen innerhalb der Exposition eines epikureischen Kerngedankens von Vallas Buch: Der Natur gemäß leben heißt, die Gaben der Natur zu genießen. Direkt im Anschluss an das Lukrez-Zitat ist bei Valla zu lesen:

„Im Übrigen hat [...] die Natur den Sterblichen jede Menge an Gutem vorgesetzt, und es liegt einzig an uns herauszufinden, wie man sich dessen weislich bediene. Wie, andere rüsten sich zum Kriege? Da bleib' du nur fein in deiner Mußeklausen, jedenfalls, so lange das nützlicher ist. Jene da vertrauen sich dem Meere an? Vom Ufer schau' du nur sicheren Fußes zu, des Gewoges des Meeres spottend, oder besser, dem derer da draußen. Diese hier machen die Nacht zum Tage, treiben sich ab aus nichts als Gewinnsucht? Genieß' Du nur in Ruhe des Erworbenen. [...] Ja, derlei Abwechslungen, wie sie auch in Tag und Nacht, heitrem und wolkigem Wetter, Sommer und Winter zum Vorschein kommen, unterstehen geradezu der Lust.“¹¹⁸

illic montes maximos vastasque provincias sinum immane<m> maris ambientes, tum e conspectu longe sepositas regiones, usque adeo remotissimas, ut visenti acies deficeret. Has res demonstrationes appellabat, et erant eiusmodi, ut periti imperitique non pictas, sed veras ipsas res naturae intueri decertarent. Demonstrationum erant duo genera, unum quod diurnum, alterum quod nocturnum nuncuparet. Nocturnis demonstrationibus vides Arturum, Pleiadas, Oriona et istiusmodi signa micantia, illucescitque excelso a rupium et verrucarum vertice surgens luna ardentque antelucana sidera. Diurnis in demonstrationibus splendor passim lateque irradiat immensum terrarum orbem is, qui post irigeniam, uti ait Homerus, Auroram fulget. Quosdam Graecorum proceres, quibus mare foret percognitum, in sui admirationem pellexit. Nam cum illis mundi hanc fictam molem per pusillum, ut dixi, foramen ostenderet ac rogaret et quidnam vidissent: „Eia – inquit illi – classem navium in mediis undis intuemur; eam ante meridiem apud nos habebimus, ni istic, qui ad orientem solem nimbus atque atrox tempestas properat, offenderit; tum et mare inhorruisse intuemur periculique signa sunt, quod a sole nimium acres mare advorsum iactat radios“ Alberti, Leon Battista: *Vita*. Lat.-dt. Hg. u. eingel. von Christine Tauber, übers. u. komment. von ders. und Robert Cramer. Frankfurt a. M. 2004, S. 53.

116 Valla / Schenkel 2004, S. 51.

117 Valla / Schenkel 2004, S. 51 und 47.

118 „Ceterum ut doceam vos tota ut aiunt via errare, natura mortalibus quam plurima bona proposuit. Nostrum es illis bene uti scire. Alii se ad bella accingunt? Tu ocium non relinquant, duntaxat cum utilius est. Illi se mari comittunt? Tu e litore securis oculis irridere fluctus seu potius fluctuantes. Hi propter lucra dies noctibus fatigando iungunt? Tu fruare quietus parto. Est hic sterilitas, pestilentia? Alio te conferas ubi letior vite conditio est. Adeo hec varietas cedet voluptati ut evenit in diebus et noctibus, sereno et nubilo, estate et hieme“; Valla, Lorenzo: *De*

„Ianus aperta“¹¹⁹

Bei Lukrez wird der Blick durch geöffnete Türen als Metapher der Eröffnung neuer Erkenntnis durch die epikureische Philosophie beschrieben. Gleich zu Beginn von *De natura deorum* ist davon die Rede, dass Epikur als Erster begehrt habe, „die verschlossenen Pforten der Mutter Natur im gewaltigen Sturm aufzubrechen.“¹²⁰ Schon zu Anfang des Lehrgedichtes begegnen die Motive der offenen Tür und des Aus- und Überblicks. Mittels dieser Metaphern habe Lukrez, so Borbein,

„die befreiende Wirkung der epikureischen Lehre [ge]schildert: Innerhalb des unendlichen Alls besitzt die Welt der Menschen feste Grenzen. Epikur überwand diese ‚moenia mundi‘ und sah, daß hinter ihnen keine übernatürlichen Kräfte drohen, sondern das Naturgeschehen rational erfahrbaren Gesetzen folgt. Der Philosoph – so Lukrez I, 62ff. – ließ sich durch Göttermythen, Blitz und Donner nicht schrecken, sondern entriegelte die Tore der Natur und drang über die Tore der Welt hinaus. Als Sieger über den Aberglauben kehrt er zurück. Verschlossene Tore – wir erinnern an die Wandgemälde – bezeichnen hier die Grenze des unmittelbaren menschlichen Erfahrungsbereiches.“¹²¹

Im Proömium des dritten Buches knüpft Lukrez nochmals an das Motiv der Öffnung der Grenzen der Erkenntnis an und schildert, was jenseits der geöffneten Grenzen sichtbar wird:

voluptate I, 4; Valla / Schenkel 2004, S. 52-53. Vgl. Valla, Lorenzo: *De vero falsoque bono*. Critical Edition by Maristella de Panizza Lorch. Bari 1970, S. 19. Die zitierte Stelle war bereits in den ersten Fassungen des Traktates (1431/1433) enthalten (ebd., S. 159). Im Zusammenhang der vorliegenden Studie ist bemerkenswert, dass Andreas Beyer die Inschriften auf den Fensterrahmen des 1466 fertiggestellten Palazzo Carafa di Maddaloni in Neapel, die zu den frühesten ungeteilt-rechteckigen Fensterrahmen an einem repräsentativen Palast der italienischen Renaissance gehören, mit Vallas *De voluptate* in Verbindung gebracht hat (Beyer 2000, S. 92).

119 Vgl. Lukrez: *De rerum natura* IV, 272 (in der Konjektur von Diels 1993, S. 192). Vgl. Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*. Lat.- dt, hg. von Hermann Diels, 2 Bde. Berlin 1923-24, Bd. 1 (*T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, ed. Hermannus Diels. Berlin 1923, S. 192). Siehe zur Konjektur „ianua aperta“ Bailey, Cyril: *Titus Lucretius Carus: De rerum natura Libri Sex*. Ed. with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary. 3 Bde., 3. Aufl. Oxford 1963, Bd. 3, S. 1215: „transpectum ... apertum“: ‚an open vision through it‘; a slightly awkward phrase, and Diels may be right in conjecturing *aperta sc. ianua*.“ Außerdem: Leonard, William Ellery / Smith, Stanley Barney: *Lucretius Carus, Titus: De rerum natura Libri Sex*. Ed. with Introduction and Commentary. Madison, Wisconsin / London 1968, S. 546 [ad *Lucr. IV, 270*]: „It is important to note that Lucretius assumes the observer to be within the house.“ Leonard / Smith übersetzen „transpectum apertum“ mit „a unrestricted view“ (ebd.).

120 Lukrez: *De rerum natura* I, 70: „[...] effringere ut arta naturae primus portarum claustra cupiret“; Übersetzung: Lukrez / Diels 1993, S. 11.; vom Verf. leicht abgeändert.

121 Borbein, Adolf H.: „Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des zweiten pompejanischen Stils“. In: Andreae, Bernhard / Kyrieleis, Helmut (Hrsg.): *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*. Recklinghausen 1975, S. 61-70, hier S. 63-64.

„Denn sobald dein System, das Erzeugnis göttlichen Geistes,
Über das Wesen der Dinge die laute Verkündigung anhebt,
Scheucht es die Angst von der Seele. Da weichen die Mauern des Weltalls
Und ich erblick' im unendlichen Raum das Getriebe der Dinge.
Da enthüllt sich der Gottheit Macht und die friedlichen Sitze [...].“¹²²

Das Motiv des vor der Formulierung von Epikurs befreiender Lehre verschlossenen, nun jedoch eröffneten Ausblicks begegnet in *De rerum natura* an zentraler Stelle in den Proömien – als Metapher und Modell der ‚Eröffnung neuer Erkenntnis‘ und des Übertretens zuvor verschlossener Grenzen des Wissens.

Optik und Ausblick

Außerdem beschreibt Lukrez ausführlich den Ausblick aus einer architektonischen Öffnung – zwar nicht aus einem offenen Fenster, aber doch aus einer geöffneten Tür. Dies geschieht im Kontext optischer Erörterungen, in denen die Gültigkeit und Richtigkeit des epikureischen Atomismus mittels einer naturwissenschaftlichen Erklärung des Sehens erwiesen werden soll. Der Ausblick durch eine Tür dient als Exempel für die Diskussion der atomistischen Grundlagen des Sehens und der „Bilder der Dinge“ („*rerum simulacra*“, IV, 30), denen das vierte Buch gewidmet ist. Für Lukrez ist die Lehre von den „*simulacra*“ zugleich die Lehre vom Sehen, da dieses von den Bildern („*simulacra*“) verursacht werde (IV, 237–238).¹²³

Der Durchblick durch Türen wird zuvor bereits im dritten Buch von *De rerum natura* im Kontext ‚psychologischer‘ Erörterungen behandelt.¹²⁴ Im Zusammenhang mit Albertis Definition des Gemäldes als Illusion des Durchblicks durch eine „*finestra aperta*“ ist das vierte Buch, das die Optik des Lukrez beinhaltet, von Interesse. Insbesondere eine Passage aus Buch IV könnte für Albertis „*finestra aperta*“ ein Vorbild gewesen sein. Hier wird der Blick durch eine Tür nach außen mit einem Spiegelbild verglichen, um mittels der Grundsätze von Lukrez' atomistischer Optik und Simulakrentheorie eine Frage zu klären, die später Albertis Perspektivlehre, wenn auch auf anderer theoretischer Grundlage¹²⁵, besonders beschäftigen wird. Diese Frage lautet: Aufgrund welcher optischer Gesetzmäßigkeiten wird die Entfernung zu den gesehenen Ge-

122 Lukrez: *De rerum natura* III, 14–17; Übersetzung: Lukrez / Diels o.J., S. 193.

123 Vgl. Simon, Gérard: *Der Blick, das Sehen und die Erscheinung in der antiken Optik*. München 1992.

124 Im dritten Buch (III, 359–369.) greift Lukrez bei der ablehnenden Erörterung der stoischen Auffassung, die Augen seien passive „Fenster der Seele“ (und nicht aktiv tätige Organe) auf die Türmetapher zurück. Vgl. Drerup 1959, S. 152–153. und Brown, P. Michael: *Titus Lucretius Carus: De rerum naturae III. Introduction, Text, Translation and Commentary*. Warminster 1997, S. 135.

125 Hierzu jüngst: Belting 2008, S. 185–189.

genständen beim Ausblick durch eine Tür oder im Spiegelbild jeweils richtig wahrgenommen? Ein Problem, das Alberti dann nicht vor allem im Hinblick auf die Wahrnehmung, sondern auf deren bildliche Darstellung behandeln wird. Der Anfang dieser komplexen Darlegung aus *De rerum natura* sei hier zitiert:¹²⁶

„Aber wohlan, nun höre, weshalb in dem Spiegel das Abbild
Jenseits immer sich zeigt. Denn es scheint ja gänzlich entrückt uns.
Ähnlich erkennen wir wohl, was draußen ist, wirklich im Durchblick,
Wenn uns die offene Türe nach außen gestattet das Durchsehn;
So wird vieles, was draußen geschieht, vom Hause aus sichtbar.“¹²⁷

Dann fährt Lukrez fort:

„Denn auch hier ermöglicht das Sehn die gedoppelte Luftschicht.
Denn wir erblicken zuerst diesseitige Luft vor der Türe,
Danach kommen zur Rechten und Linken die doppelten Pfosten,
Dann durchstreicht die Augen das äußere Licht und die zweite
Luft, und alles, was draußen im Durchblick wirklich zu sehn ist.“¹²⁸

Diese exemplarische ‚Demonstration‘ der epikureischen Simulacra-Optik am Beispiel des Ausblickes durch eine architektonische Öffnung wird begleitet von theoretischen Erörterungen über die Lehre von der „doppelten Luftschicht“ („*aer duplex*“; IV, 274), die Alberti nicht näher beschäftigt zu haben scheint. Lukrez betont abschließend nochmals, dass sich zum einen die Bilder, die „draußen und jenseits der Türe erscheinen“ und zum anderen das Bild in einem Spiegel aus denselben Gesetzen erklärten (IV, 279-291).

Lukrez dienen der Ausblick durch die architektonische Öffnung einer Tür – durch eine „*ianua aperta*“¹²⁹ – wie auch das Spiegelbild als Exempel räumlich korrekten Sehens. Alberti vergleicht ebenfalls, wie bemerkt, den Blick aus dem offenen Fenster (*De pictura* 19) mit der räumlichen Illusion eines Spiegels (*De pictura* 26 u. 46; vgl. *De rerum natura* IV, 98; IV, 151-167), mit einer spiegelnden Wasserfläche (*De pictura* 26; vgl. *De rerum natura* IV, 98) und mit einem räumlich korrekt konstruierten Gemälde (*De pictura*, 12 und 19). Auch von einem Schleier ist bereits bei Lukrez die Rede (IV, 147; vgl. *De pictura* 31-32) – allerdings nicht von einem Gemälde. Für Albertis Konzeption des Gemäldes als Illusion eines rechteckigen Fensterausblickes könnte außerdem von Bedeutung gewesen sein, dass Lukrez mehrfach das Quadrat und das Viereck als Sinnbilder optischer Evidenz (IV, 230-239; IV, 505-512) und visueller Zusammenschau des Verschiedenartigen (I, 778-779) anspricht.

126 Lukrez: *De rerum natura* IV, 269-273.

127 Lukrez / Diels 1993, S. 309.

128 Lukrez: *De rerum natura* IV, 274-278 (Übersetzung: Lukrez / Diels 1993, S. 311).

129 Vgl. Lukrez: *De rerum natura* IV, 272 (in der Konjektur von Diels 1993, S. 192).

Der Blick durch Türöffnungen erscheint bereits zu Beginn von *De rerum natura* als Modell und Metapher jener Wahrheit und Evidenz, durch die sich die naturwissenschaftlich fundierte Lehre Epikurs vom obskuren Glauben an die Götter unterscheidet, bevor der Blick durch eine Tür im vierten Buch mittels der atomistischen Simulakrenlehre analysiert wird.¹³⁰ Vor diesem Hintergrund enthält die Rede Albertis von der „*finestra aperta*“ möglicherweise eine Nebenbedeutung, indem sie auf die Eröffnung vordem verstellter Erkenntnis und Evidenz anspielt. Bei Seneca etwa konnte Alberti eine Verwendung von „*aper-tus*“ in diesem Sinn finden:

„Die Zeit aber wird kommen, da unsere Enkel sich wundern, daß wir so offenkundige Dinge nicht wußten.“¹³¹

„*Veniet tempus quo posteri nostri tam aperta nos nescisse mirentur.*“¹³²

Der Palastgarten in Urbino

Zur erwähnten negativen Bewertung des Blickens aus dem Fenster als unzulässige „*voluptas oculorum*“ bei den Kirchenvätern dürfte beigetragen haben, dass in der antiken Literatur der Ausblick aus Fenstern und Türen auf Garten oder Landschaft ausgesprochen häufig im Zusammenhang mit der Philosophie Epikurs und deren zentraler, bei den Epikureern ausdrücklich positiv konnotierter Kategorie der „*voluptas*“ behandelt wurde. „*Voluptas*“ ist geradezu eine Leitvokabel der antiken Beschreibungen von architektonisch gerahmten Ausblicken auf die ländliche Umgebung von Bauten. Dies gilt für die Villenbriefe des Plinius ebenso wie für die *Silvae* des Statius und noch für Sidonius Apollinaris. Innerhalb der bereits erörterten Beschreibung der Villa des Pollius Felix durch Statius, die Cancik als „epikureische Villa“ gedeutet hat, wird das Wort „*voluptas*“ ausdrücklich in jenen Versen genannt, welche die Fensterausblicke auf die markantesten ‚Landmarken‘ des Golfes von Neapel schildern. Jedes der Fenster biete dem Blick ein je eigenes Vergnügen („*sua cuique voluptas*“).¹³³

130 Vgl. Hardie, Philipp: „Lucretius and Later Latin Literature in Antiquity“. In: Gillespie / Hardie 2007, S. 111-130. Siehe dagegen Smith 1992, S. 239, Anm. 14.

131 Lucius Annaeus Seneca: *Naturwissenschaftliche Untersuchungen in acht Büchern [Naturales Quaestiones]*. Eingel., übers. u. erl. von Eva u. Otto Schönberger. Würzburg 1990, S. 194 (VII, 25, 4).

132 Seneca, *Naturales Quaestiones* VII, 25, 4 (Hervorhebung von G. B.).

133 Statius, *Silvae* II, 2, 73. Vgl. Cancik 1968, S. 62-75, bes. S. 72-73: Pollius, der „über jeden Wunsch erhaben“, von „der hohen Burg seines Geistes“ auf die Geschäfte der Menschenwelt hinabschaue, verkörpere den epikureischen Weisen (ebd., S. 72) und sei den „Geboten Epikurs“ verpflichtet (S. 73). Nach Krüger 1998, S. 25-27 und bes. S. 122-126, charakterisiert Statius den Pollius als Eklektiker, der stoische und epikureische Ideale gleichermaßen verfolge. Vgl. jüngst Newlands 2002, S. 154-199 und bes. 171-174 (zum epikureischen Hintergrund der Beschreibung von Fensterausblicken auf den Golf von Neapel). Keiner der genannten Beiträge bringt allerdings das Motiv der Fensteraussicht (Verse 72-82) mit den besprochenen Schilder-

Für die Konzeption des urbinatischen „giardino pensile“ dürfte die Rezeption antiker Texte, die den Fensterausblick mit dem epikureischen Stichwort der „voluptas“ in Verbindung bringen, durchaus eine Rolle gespielt haben.¹³⁴ Der Garten wurde in den Jahren unmittelbar nach Drucklegung der bereits angeführten „laudes prospectus“ von Lukrez (um 1471), Plinius (1471), Statius (1472), sowie nach der Drucklegung der *Epistulae ad familiares* (1467) sowie der *Briefe an Atticus* (1470) Ciceros¹³⁵, die ebenfalls auf Fensterausblicke eingehen¹³⁶, erbaut. Die Lukrez-Handschrift der urbinatischen Bibliothek Federicos trägt einen Eigentumsvermerk aus den Jahren nach 1474.¹³⁷ Epikur galt als „magister otii“, der als erster Philosoph einen Garten innerhalb einer Stadt erbaut habe.¹³⁸ Der urbinatische Palast wiederum ist von Zeitgenossen mit einer Stadt verglichen worden.¹³⁹

rungen von Türausblicken bei Lukrez in Verbindung. – Auch in der Beschreibung, die Statius, *Silvae* III, 1, von der Villa des Epikureers Manlius Volpiscus gibt, wird das Schlagwort „voluptas“ gleich eingangs genannt (Vers 9).

- 134 Zu Albertis Aussagen über Ausblicke im Architekturtraktat, die er mittels seiner zentralen Kategorien „usus – dignitas – amoenitas/voluptas“ beschreibt und zur Rezeption von *De re aedificatoria* in den Ausblickszenierungen der Herzogspalastes von Urbino: Blum 2008.
- 135 Diese Angaben zu den Erscheinungsjahren der Erstausgaben der genannten Klassiker der ‚laus prospectus‘ nach Miroslav Flodr, *Incunabula Classicorum. Wiegendrucke der griechischen und römischen Literatur*. Amsterdam 1973, jeweils ad. loc. Bei Statius’ *Silvae* allerdings nennt Flodr als Editio princeps die Ausgabe Rom: Arnold Pannartz, 13. August 1475 (S. 293). Die Editio princeps der *Silvae* ist jedoch bereits 1472 erschienen und u. a. in einem berühmten Exemplar mit Annotationen Polizians in der Biblioteca Corsiniana in Rom (Reeve 1977, S. 205) erhalten.
- 136 Cicero handelt in seinen *Briefen an Atticus* ebenfalls über Fensterausblicke – wiederum im Kontext einer in seinem Fall ablehnenden Erörterung der epikureischen Optik. Er schreibt an Atticus, der in einem nicht erhaltenen Brief kritisiert hatte, dass die Fenster eines Gebäudes, das Cicero durch den Architekten Cyrus erbauen ließ, zu klein seien: „Wenn das Sehen so vor sich ginge, daß von dem Gegenstände ausgestrahlte Bilder auf unsere Netzhaut fielen, dann hätten diese Bilder allerdings ihre liebe Not mit diesen Fensteröffnungen; aber so ist es ja nun nicht; vielmehr beruht das Sehen auf der bekannten Ausstrahlung der Augen; da geht es dann ja ganz vorzüglich.“ (Att. 2,3,2; die Übersetzung nach Marcus Tullius Cicero, *Briefe an Atticus*. Lat.-dt. Hg. u. übers. v. Helmut Kasten. München 1959, S. 93-94). Cicero spielt hier laut Drerup 1959, S. 150, auf die epikureische Immissionstheorie an, der gemäß die „simulacra“ der Dinge, sich als atomare Feinstgebilde ständig von den Gegenständen lösen, mit mechanischem Aufprall auf das Auge treffen. Gälte diese Theorie, dann wären die Fenster für Cicero in der Tat zu klein. Da jedoch – gemäß der stoischen Emmisionstheorie des Sehens – das Auge Sehstrahlen aussende, seien die Fensteröffnungen von angemessener Größe. In Ciceros *Epistulae ad familiares* wird der Ausblick aus dem Fenster im Zusammenhang von Bauluxus und Hedonismus diskutiert. Drerups Paraphrase von Fam. 7, 1, 1 lautet: „So hat Ciceros Villennachbar bei Pompej M. Marius, wie es scheint, einen Geländedurchbruch graben lassen, der ihm den Ausblick auf Stabiae öffnete – lediglich, um während der Morgenlektüre den Ausblick durch sein Fenster zu geniessen“. (Drerup 1959, S. 150).
- 137 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codex Urb. Lat. 640*. Siehe zu diesem Band, der einen Eigentumsvermerk aus der Zeit nach der Erlangung der Herzogswürde durch Federico aufweist, Cosimo Stornajolo: *Codices Urbinates Latini*. 3 Bde. Rom 1902-1921, Bd. 2 (1912), S. 154-155.
- 138 Vgl. Small, Alastair / Small, Carola: „John Evelyn and the Garden of Epicurus“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60, 1997, S. 194-214.
- 139 Castiglione, Baldassare *Il libro del Cortegiano* I, 2, zitiert nach Vittorio Cian (Hrsg.): *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*. Florenz 1947, S. 16.

Im Herzogspalast von Urbino werden Albertis Aussagen über inszenierte Ausblicke aus dem Architekturtraktat und über die „finestra aperta“ aus seiner Schrift über die Malerei architektonisch rezipiert und interpretiert.¹⁴⁰ Albertis Konzeption des Gemäldes als „finestra aperta“ wird nun auf die Architektur übertragen und der Fensterausblick zum ‚Bild‘ inszeniert. Wohl in den frühen siebziger Jahren des Quattrocento appliziert man im Garteninnenhof des Palazzo Ducale die seit etwa 1435 zunehmend gebräuchliche Travéerahmung des neuen Gemäldes auf den architektonisch eingefassten Anblick der Natur. Hier wird das ungeteilt-rechtwinklige Aussichtsfenster erstmals seit der Antike wieder architektonisch realisiert. Die Fenster der Gartenwand werden nicht nur an der Außenseite, sondern auch innen – und damit bezogen auf einen im Garten stehenden und aus dem Fenster schauenden Betrachter – mittels einer aus Gemälderahmungen der Zeit vertrauten Rahmenformel eingefasst. Dies, obwohl repräsentative Fensterumrahmungen gemeinhin der Außenseite einer Fassade oder Wand vorbehalten blieben (und bleiben).¹⁴¹ Innerhalb der nach den Maßangaben Albertis proportionierten Fensterrahmungen¹⁴² des „giardino pensile“ erscheint ein ‚Bild‘ der ländlichen Umgebung, dessen Anschein von Ordnung sich nicht der faktischen Beschaffenheit des Terrains, sondern seiner bildmäßigen Inszenierung verdankt (Abb. 2).¹⁴³

Die in den Fenstern gerahmte Aussicht ähnelt einem Bild, einer gemalten Darstellung, „dolce e bene da essa natura dipinto“ (Alberti).¹⁴⁴ Sie konnte gleichsam als ein Gemälde, als eine „nobile e gran pittura [...] per man de la natura e di Dio composta“ (Baldassare Castiglione) wahrgenommen werden.¹⁴⁵

140 Zur kontroversen Frage, ob Alberti bei der Gestaltung des Palazzo Ducale rezipiert wurde (was bei der Fülle der Übereinstimmungen zum Architekturtraktat m. E. außer Frage stehen sollte) und ob er Federico gar beriet, kann ich hier lediglich auf wenige wichtige Beiträge verweisen: Calzona, Arturo: „Leon Battista Alberti e Luciano Laurana: Da Mantova a Urbino o da Urbino a Mantova?“ In: Fiore, Francesco Paolo (Hrsg.): *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*. Atti del convegno internazionale di studi, Urbino, monastero di Santa Chiara, 11.-13. ottobre 2001. 2 Bde. Florenz 2004, Bd. 1, S. 433-492 (mit neuem Quellenmaterial); Miotto, Luciana: „L. B. Alberti e il palazzo di Federico da Montefeltro“. In: *Albertiana* 7, 2004, S. 41-78; Frommel, Christoph Luitpold: „Il Palazzo Ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento“. In: Fiore 2004, Bd. 1, S. 167-196. Eine Gegenstimme: Biermann, Hartmut: „War Leon Battista Alberti je in Urbino?“ In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, S. 493-521. Einführend zur Baugeschichte des Herzogspalastes: Roeck / T'önnemann 2005 (mit Bibliographie) und Frommel, Christoph Luitpold: *The Architecture of the Italian Renaissance*. London 2007, S. 69-73.

141 Wacjman, Gerald: *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse 2004; vgl. zum Buch Wacjmans die Rezension von Grave, Johannes in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 72/1, 2007, S. 153-59).

142 Heil 1995, S. 192-195.

143 Vgl. die bibliographischen Angaben bei Blum 2008, S. 95-114 und bei Frommel 2004.

144 Alberti spricht an dieser Stelle des Malereitraktates über das „velum“ Die Malerei, so heißt es in der italienischen Version, repräsentiere dasjenige, „quale puoi vedere nel nostro quale di sopra dicemmo velo, dolce e bene da essa natura dipinto“. Siehe Alberti / Grayson 1973, S. 100.

145 Castiglione / Cian 1947, S. 123 (I, 49). Übersetzung des Zitates im Zusammenhang: „Denn man kann sagen, daß das Kunstwerk der Welt, wie wir sie mit dem weiten, von hellen Sternen

Abb. 2: Urbino, Palazzo Ducale,
Giardino pensile, Fenster (Zustand
des Jahres 1999)

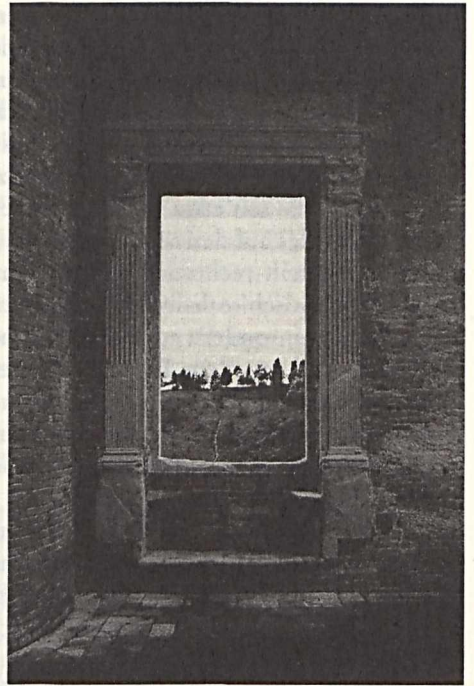


Abb. 3: Hieronymus
Rodler: Holzschnitt aus
*Eyn schön nützlich büch-
lin und underweisung der
kunst des Messens*, Sim-
mern 1531

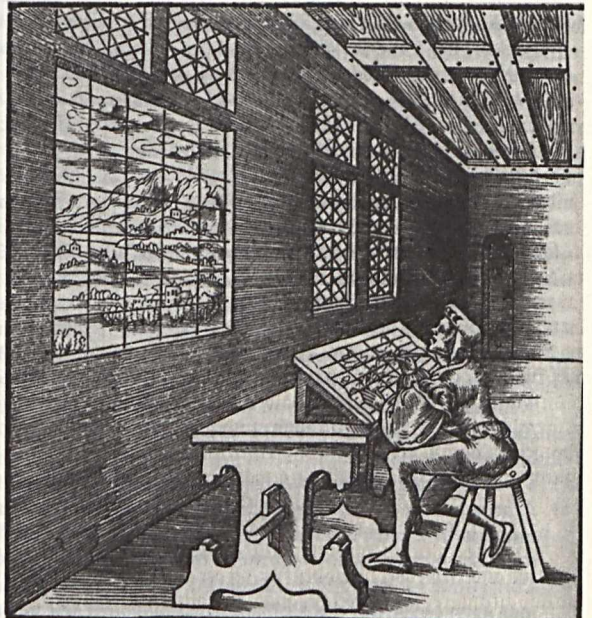
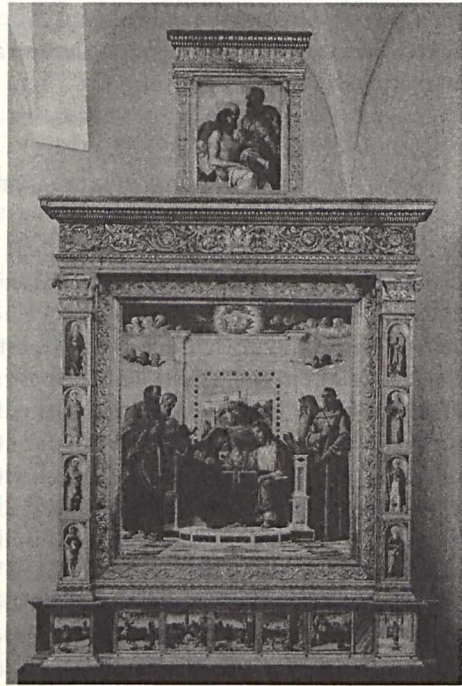


Abb. 4: Giovanni Bellini: Marienkrönung. Pesaro, Museo Civico, mit originale Rahmengehäuse. Öl auf Holztafel. 262 x 240cm



Die Ausblickfenster des urbinatischen Palastgartens präsentieren Ausschnitte des herzoglichen Territoriums in der Totalität eines von virtuellen geometrischen Teilungen durchzogenen und zugleich bildhaft umrahmten Sichtfeldes (Abb. 2). Sie schreiben den gerahmten Wirklichkeitsausschnitt dadurch einer architektonisch vorgegebenen, mathematisch proportionierten Ordnungs- und Rahmenvorgabe ein, die Subjekt und Sichtfeld klar voneinander distanziert (Abb. 3).

Fenster mit landschaftlicher Aussicht werden in der Malerei des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts mehrfach an zentraler Stelle dargestellt.¹⁴⁶ Ein solches Aussichtsfenster ist von Giovanni Bellini in das Zentrum seiner *Marienkronung* gesetzt worden, die er für Pesaro, eine Nachbarstadt von Urbino, gemalt hat

glänzenden Himmel erblicken, mit der Erde in der Mitte, von Meeren umgürtet, mit Bergen, Tälern und Flüssen abwechslungsreich gestaltet und mit verschiedenen Bäumen und schönen Blumen und Kräutern geschmückt, eine edle und große, von der Hand der Natur und von Gott komponierte Malerei sei. Wer sie nachahmen kann, scheint mir großen Lobes wert zu sein; und man kann dazu nicht ohne Kenntnis vieler Dinge gelangen, wie wohl weiß, wer es versucht.“; Baldesar Castiglione: *Das Buch vom Hofmann*. Übers., eingel. u. erl. von Fritz Baumgart, Bremen 1960. S. 89.

146 Hierzu Esch, Arnold: *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II.*, München 2008; Blum 2008.

(Abb. 4).¹⁴⁷ Dies geschah wohl im Rückgriff sowohl auf Albertis „finestra aperta“ als auch auf die gebauten „fenestreae prospectivae“ des urbinatischen Palastgartens.

Das Fenster als „symbolische Form“

Die weltanschaulichen Hintergründe, die bei Alberti zu einer Ablösung des traditionellen Paradigmas des ‚Naturtheaters‘ durch das ‚virtuelle Tableau‘ des architektonisch gerahmten Prospektes und der Fensteraussicht führen¹⁴⁸, sind schwer zu fassen, da, wie erwähnt, Albertis Schriften widerstreitende Weltansichten formulieren. Insgesamt kann Albertis Aufwertung des Ausblicks aus dem Fenster – seit Plinius und Statius regelmäßig mit dem epikureischen Hauptmotiv der „voluptas“ verknüpft und in der mittelalterlichen Tradition negativ konnotiert – vor einem philosophiegeschichtlichen Hintergrund seines Denkens verstanden werden: vor der Krise des traditionellen aristotelisch-scholastischen Weltbildes durch den Voluntarismus und den Nominalismus des 14. Jahrhunderts. Beide Schulen betrachteten die Welt als eine kontingente, einem unergründlichen Willen Gottes entspringende Setzung, deren Ordnung durch metaphysische Universalbegriffe nicht verlässlich erfasst werden könne.¹⁴⁹ In den Schriften der ‚Nachseite‘ Albertis, so im *Momus* und im *Theogonius*, wird darüberhinaus die „Abwesenheit einer göttlichen Providenz“¹⁵⁰ thematisiert. Vor diesem bereits angesprochenen Hintergrund bedarf die Tatsache, dass Alberti zu den ersten Humanisten gehört, die auf Lukrez’ erst 1417 wiederentdeckte Schrift *De rerum natura* zurückgreifen, neuerlicher Reflexion.

Alberti hatte bereits in einem seiner dunkelsten Texte, *Profugiarium ab aerumna libri* (ca. 1441/3), die Ablösung des architektonischen Topos des Tempels als Inbegriff der Weltordnung durch ein pikturales Paradigma des ‚Weltbildes‘

147 Vgl. jüngst: Grave, Johannes: „Reframing the finestra aperta. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72/1, 2009, S. 49-68 und, im Hinblick auf den Herzogspalast von Urbino: Blum 2008, S. 114-117.

148 Vgl. zu diesem Paradigmenwechsel, der noch die Geschichte inszenierter Aussichten im 16. Jahrhundert prägt, Blum 2008.

149 Für den Hinweis auf die im folgenden kurz erörterte Stelle aus den *Profugiarium ab aerumna libri* und für weitere wertvolle Denkanstöße danke ich Eckhard Kessler (München) sehr herzlich. Vgl. zum philosophiegeschichtlichen Kontext: Kessler, Eckhard: „Die verborgene Gegenwart und Funktion des Nominalismus in der Renaissance-Philosophie: das Problem der Universalien“. In: ders. / Maclean, Ian (Hrsg.): *Res et verba in der Renaissance*. Wiesbaden 2002, S. 53-76; Kessler 2008; Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a. M. 2003 (erst. 1966). Zu Ockhams Optik, welcher selbst der ‚Evidenz‘ des Sehens allerdings skeptisch gegenüberstand, Tachau, Katherin H.: *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345*. Leiden 1988 und Belting 2008, S. 144-50.

150 Flasch, Kurt: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*. Stuttgart 1988, S. 551. Vgl. auch Paoli 2001, S. 87-118.

gefordert, bevor er im *Momus* den architektonischen Topos vom ‚Welttheater‘ als Inbild kosmisch-providentieller Ordnung ad absurdum führte. Die antiken Künste sowie die antike Philosophie und Literatur beschreibt er in den *Profugiarum ab aerumna libri* als ein kohärent geordnetes Gesamtgebäude: als einen „Tempel“ der Weisheit. Doch dieser ist zerfallen. Die in einer philosophischen Erkenntnis der Natur fundierte Ordnung dieses „tempio“, welchen die „filosofi stoici“ errichtet hatten, ist Albertis Auffassung nach nicht mehr rekonstruierbar. Für Alberti ist es – wie bereits angeführt – eine Aufgabe seiner Gegenwart, aus den Versatzstücken des zerfallenen ‚Weltgebäudes‘ des antiken Tempels der Philosophie nun ein schönes und stimmig ineinandergefügtes Mosaik („pavimentum“) zu komponieren: gleichsam eine „certa prescritta e designata forma e pictura“, ein flächiges Tableau. Dieses flächige Bild sei aus den Trümmern der antiken Architektur des Wissens so anzuordnen, dass es als eine neue, bildhafte Einheit durch seine relationale Stimmigkeit überzeuge, ohne doch in einer Architektur der Welt und in einer kohärenten philosophischen Weltsicht gegründet zu sein.¹⁵¹ Dass wenigstens geordnet erscheinende, an dessen wesenhafter Ordnung und Einsehbarkeit gezweifelt wird, diese Maxime lässt sich als ein Movens der Aufwertung von gerahmter Aussicht und architektonisch eingefasstem Ausblick in der frühen Neuzeit rekonstruieren. An die Stelle einer naturphilosophischen Fundierung von Architektur und Kunst in einer vorgegebenen Ordnung der Dinge treten die auf Augenschein und Augenfälligkeit abzielenden Paradigmen der „perspicuitas“ und der „evidentia“.¹⁵²

Bildfenster und Weltbild

Albrecht Dürer hat in seiner „Unterweisung der Messung“ die Urszene der neuzeitlichen Malerei dargestellt: Der Maler fixiert mithilfe des Rasters eines ‚velum‘ die Umrisse eines weiblichen Aktes, der die ‚natura‘ zu verkörpern scheint. Auf deren Wirken mag vielleicht auch jenes Bäumchen anspielen, das in die Fensteröffnung eingestellt ist, die hinter dem Maler zu sehen ist.¹⁵³ Eine

151 Alberti, Leon Battista: *Profugiarum ab aerumna libri*. Hrsg. v. Giovanni Ponte. Genua 1988, S. 80-83. Hierzu jüngst: Cardini, Roberto: „Alberti o della scrittura come mosaico“. In: ders. 2005, S. 91-94. Vgl. zum Tempel als Topos der Weltordnung: Kemp, Martin: „Temples of the Body, Temples of the Cosmos“. In: Baigrie, Brian S. (Hrsg.): *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*. Toronto 1996, S. 40-85.

152 Vgl. Boehm, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969 und ders.: „Der Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance“. In: Pfisterer, Ulrich / Seidel, Max (Hrsg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Berlin/München 2003, S. 48-60; Kemp, Martin: *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. London/New Haven 1997.

153 Vgl. Koerner, Joseph Leo: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago 1993, S. 445-446. Vgl. Dürer, Albrecht: *Ungerweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt*, 2. Auflage, Nürnberg 1538, fol. Q3v (noch nicht in der ersten Auflage von 1525 erhalten).

1531 veröffentlichte Illustration zu dem von Johann II. von Bayern und Hieronymus Rodler verfassten Lehrbuch *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial* überträgt das rechtwinklige Koordinatenraster des albertianischen ‚velum‘ auf die verglaste Fensterlichte einer großen, rechteckigen „fenestra prospectiva“, durch die ein Zeichner auf eine weite Landschaft schaut (Abb. 3).¹⁵⁴ Verschlös- sen die mittelalterlichen ‚Bildfenster‘ mit ihren Glasgemälden den Ausblick auf die Außenwelt und exponierten sie hierarchisch gestufte Ordnungen aus distinkten Flächenelementen jeweils unterschiedlicher formaler und symbolischer Qualität (wie Kreis, Quadrat, Vierpass usw.)¹⁵⁵, so eröffnet das gerasterte Ausblickfenster Rodlers die Sicht auf einen Ausschnitt des Landschaftsraumes, der von einem seriellen Koordinatensystem überfangen beziehungsweise ‚eingefangen‘ wird. Das Subjekt erblickt die Objekte der Außenwelt im Modus distanzierter „Rahmenschau“. Von einem sicheren Standpunkt aus erschließt sich ein „Weltbild“, das ein Fragment der Wirklichkeit als die geometrisch geordnete Ganzheit eines ‚Bildes‘ erscheinen lässt.¹⁵⁶ Diese Sehweise hat Alberti maßgeblich begründet.

Nach Erwin Panofsky trägt das neue, zentralperspektivisch konstruierte Tafelgemälde als regelhaft konstruierte Illusion einer Aussicht durch ein Fenster zur „Befestigung und Systematisierung der Außenwelt“ sowie zur „Erweiterung der Ichsphäre“ bei.¹⁵⁷ Das Ausblickfenster der neuzeitlichen Architektur als zunehmend alltäglich verbreitetes Medium der „Rahmenschau“ spielt bei der Etablierung des modernen Dualismus von Subjekt und Objekt ebenfalls eine wichtige Rolle. Der distanzierte Blick auf ein simultan überschaubares

154 Vgl. Rodler, Hieronymus: *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*. Nachdruck der Ausgabe Simmern 1531. Einführung von Trude Aldrian. Graz 1970.

155 Vgl. Harrison Caviness, Madeline: „Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing“. In: *Gesta* 22, 1983, S. 99-100; grundlegend Kemp, Wolfgang: *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*. München 1987 und Bogen, Steffen: *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*. München 2001, S. 261-300 sowie ebd., 121-160. Siehe zusammenfassend: ders.: „Verbundene Materie, geordnete Bilder. Reflexion diagrammatischen Schauens in den Fenstern von Chartres“. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 3/1, 2005, S. 72-84.

156 Zu „Rationalismus und Rahmenschau“ vgl. Langen 1934. Siehe auch Heidegger, Martin: „Die Zeit des Weltbildes“. In: ders.: *Holzwege*, 8. unver. Auflage. Frankfurt a. M. 2003, S. 75-114 und Déotte, Jean-Louis: *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparates*. Zürich/Berlin 2006.

157 Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als symbolische Form*. Neudruck in Panofsky, Erwin: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1974 (erstmalig 1924), S. 99-204, hier S. 123. Zum Begriff der „symbolischen Formen“, die von Ernst Cassirer im Rückgriff auf Conrad Fiedler nicht nur als Abbild präexistenter Konzepte, sondern auch als bestimmte ‚Weltanschauungen‘ erst hervorbringende Formen des Weltzuganges verstanden wurden: Paetzold, Heinz: *Ernst Cassirer. Von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie*. Darmstadt 1995, S. 76-79 und ders.: „Fiedler und Cassirer“. In: Majetschak, Stefan (Hrsg.): *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*. München 1997, S. 209-222, bes. S. 212-219.

„Weltbild“ sichert dem Subjekt seinen Standpunkt. Zugleich gewinnt es Abstand zu einem umrahmten und fokussierten Feld ‚objektiv gegebener Gegenstände‘, das als in sich geschlossene Ganzheit inszeniert wird.

Max Imdahl hat die planimetrische Ordnung des „komponierten Bildes“ der frühen Neuzeit in Italien im Rückgriff auf Joachim Ritter als „Kontingenzbewältigung“ interpretiert.¹⁵⁸ „Befestigung und Systematisierung der Außenwelt“ (Panofsky) und „Kontingenzbewältigung“ (Imdahl) – beide Deutungen des neuen, perspektivisch konstruierten und planimetrisch komponierten Tafelgemäldes sind auch für die gebauten „fenestrae prospectivae“ der italienischen Renaissancearchitektur stichhaltig: für die neuen Ausblickfenster, welche dem gerahmten ‚Bild‘ der Außenwelt eine virtuelle geometrische Komposition einschreiben.¹⁵⁹ Diese ‚Inquadratur‘ geschieht im Hinblick auf eine Wirklichkeit, deren Ordnung, wie erwähnt, seit den Nominalismus- und Voluntarismusdebatten des 14. Jahrhunderts und seit der großen Pest in der Mitte des Trecento fragwürdig geworden war.

Die latente Mathematisierung und „Rationalisierung“ des Sehens¹⁶⁰ während der italienischen Renaissance, als deren einflussreichster Anwalt Alberti gilt, vollzieht sich nicht nur innerhalb der illusionierten Fenster der Malerei, sondern auch im Blick aus dem tatsächlichen Fenster.¹⁶¹ Die architektonische Wiederentdeckung der antiken „fenestra prospectiva“ wird in den Jahren um 1470, in denen in Italien die Verbreitung des modernen, ungeteilten Rechteckfensters innerhalb der Architektur beginnt, von gemalten Landschaftsausblicken begleitet, die als ein ‚Bild im Bild‘ in architektonischer Rahmung präsentiert werden. Bemerkenswert, dass diese frühen ‚Landschaftsveduten‘ auf Gemälden sakraler Thematik anzutreffen sind, die häufig auf die traditionelle Mariensymbolik der „fenestra coeli“ zurückgreifen.¹⁶² Prägnante Beispiele sind neben Giovanni Bellinis bereits erwähnter *Pala di Pesaro* die ursprünglich in der Palastkapelle des Herzogs von Mantua befindliche Altartafel des *Marietodes* von Mantegna (Madrid, Museo del Prado, um 1461) und die ursprünglich für Santa Maria in Porto zu Ravenna bestimmte Altartafel einer *Madonna mit Heiligen* von Ercole de' Roberti (1481), die sich heute in der Mailänder Brera befindet. Auch Peruginos etwas spätere *Vision des Hl. Bernhard* gehört in diesen Zusammenhang.¹⁶³ Eine (kontrovers zugeschriebene) Tafel der *Heilung eines Mädchens durch den Hl. Bernardino von Siena* in der Galleria Nazionale dell'Umbria zu Perugia, die durch eine gemalte In-

158 Vgl. Imdahl, Max: *Giotto, Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. 2. Aufl., München 1988, S. 17-19.

159 Zur weiteren Karriere des Ausblickfensters und des perspektivisch konstruierten „Prospektes“ im 16. Jahrhundert siehe die Hinweise bei Blum, *Naturtheater und Weltbild*.

160 Vgl. Ivins, William M.: *On the Rationalization of Sight. With an Examination of Three Texts on Perspective*. New York 1975.

161 Vgl. Koschorke 1990, S. 70-75; Rasche 2003, S. 13-30; Belting 2008, S. 185-89.

162 Gottlieb 1981; Krüger 2001, bes. S. 46-59.

163 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (um 1490/1494).

schrift für 1473 gesichert ist, exponiert einen landschaftlichen Fensterausblick als ‚Bild im Bild‘. Auch dieses Gemälde ist während der Errichtung des Palastgartens von Urbino mit seinen Aussichtsfenstern entstanden.¹⁶⁴

Die Aufwertung der profanen „voluptas prospiciendi“¹⁶⁵ und der Aussicht auf Land und ‚Landschaft‘ in der Villen- und Residenzarchitektur einerseits und andererseits die Sakralisierung des landschaftlichen Ausblickfensters in den genannten Altargemälden beginnen in denselben Jahren. Diese Gleichzeitigkeit ist ein bezeichnendes kulturhistorisches Faktum. Die diesseitige Welt wird in der Neuzeit als unbegrenzttes Potenzial des Genusses und der Beherrschung „entdeckt“¹⁶⁶ – und zugleich in begrenzte und überschaubare Bilder transformiert. Die gebaute „fenestra prospectiva“ ist Modell und Medium neuzeitlicher Sichtbarkeit und ‚Weltanschauung‘: eine rahmende und ordnende Rezeptionsvorgabe der Weltwahrnehmung. In den angeführten Gemälden erscheint diese neue Öffnung des profanen Raumes auf unendliche Horizonte vermittelt mit dem überkommenen Glauben an die Ordnung und Begrenztheit der Welt.¹⁶⁷

Alberti hat „fenestrae apertae“ auch in der Bibel finden können: als Himmelsfenster bei Jesaja 24, 18 („Fenestrae sunt apertae in caelis“; vgl. *De re aed.* VII, 12) und als Ausblickfenster eines alttestamentlichen Speisezimmers, das sich laut Daniel 6, 10 mit „fenestris apertis“ nach Jerusalem öffnete. Aber Alberti scheint ein pagan-profanes Konzept des geöffneten Fensters im Blick gehabt zu haben, das auf die Herausforderung der Sinnoffenheit nicht mit theologischen Argumenten, sondern mit dem ‚ästhetischen‘ Verfahren scheinbar unmittelbarer Anschaulichkeit reagierte, dessen historische Vermitteltheit dem Humanisten durchaus bewusst war, wie die oben zitierte Stelle aus dem Dialog *Profugarum ab aerumna libri* über den zerfallenen Tempel der Antike und über das neue Bild als Mosaik aus Bruchstücken zeigt.¹⁶⁸

164 Inv. 223. Vgl. zu diesem Gemälde: Ferino Padgen, Sylvia: „Painted Architecture“. In: Millon, Henry A. / Magnago Lampugnani, Vittorio (Hrsg.): *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*. London 1994, S. 446-448 und den Katalogbeitrag zu dem Zyklus der *Wunder des Hl. Bernardino von Siena*, dem die genannte Tafel zugehört, von Garibaldi, Vittoria. In: ebd., S. 448-451.

165 Siehe Sidonius Apollinaris: *Epistulae* II, 2, 11 und o. Anm. 12.

166 Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* [1860], Neudruck der Ur Ausgabe, hg. von Konrad Hoffmann. Stuttgart 1985, S. 201-209 (Kapitel „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“); Cassirer, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Berlin 1927, S. 11-12 sowie S. 195-196 und Koschorke 1990, S. 11-172.

167 Letzterer hat seine ästhetische Fortschreibung in der neuzeitlichen, von Alberti theoretisch grundgelegten Konzeption des komponierten Gemäldes gefunden: Das Fragment eines „quantum continuum“ von Landschaft in die Totalität eines ganzheitlich komponierten Flächenausschnittes zu überführen, wird zu einem zentralen Verfahren neuzeitlicher Landschaftsmalerei werden. Siehe hierzu Imdahl, Max: „Bild – Totalität und Fragment“. In: Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christian L. (Hrsg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M. 1984, S. 115-123 und Imdahl, Max: „Bildbegriff und Epochenbewußtsein?“ In: ders.: *Gesammelte Schriften*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1996, Bd. 3, S. 501-557.

168 Siehe Cardini 2005.

„De falso sensu“: Epikureisches in Bomarzo

Vicino Orsinis „Heiliger Wald“ in Bomarzo ist nach Horst Bredekamp einer epikureischen Weltanschauung verpflichtet.¹⁶⁹ Ein freistehendes Eingangstor, das sich heute nicht mehr am ursprünglichen Standort befindet, ermöglichte einen Durchblick auf die Gartenanlage, bevor die Eintretenden im „sacro bosco“ die Orientierung verloren.¹⁷⁰ Dieses ‚Ausblickstor‘ mag von Lukrez’ oben erörterter „ianua aperta“ inspiriert sein. Das gigantische „Höllenneul“, aus dessen Dunkel sich ein Blick ins Helle öffnet (vgl. *De rerum natura* IV, 311a-352: „Ex tenebris in Luce“)¹⁷¹ und das ‚schiefe Haus‘, die „casa pendente“ oder „casa inclinata“, gehen hingegen sicherlich auf das vierte Buch von *De rerum natura* zurück, wie bislang m. W. noch nicht erkannt worden ist. Zudem werden Monster bei Lukrez ausführlich und in einer an den *Giardino dei mostri* von Bomarzo gemahnenden Weise als fantastische Realisationen einer Gegenwelt geschildert, die entstünde, wenn die Naturgesetze nicht gälten (I, 700-729). In unserem Zusammenhang ist das spektakulär geneigte ‚schiefe Haus‘ mit seinen aus der Horizontale und Vertikalen geneigten Fenstern von besonderer Bedeutung. Es bezieht sich auf eine Stelle aus der ‚Optik‘ des Lukrez, die in dessen Lehrgedicht auf einen Diskurs über das Viereck als sinnlich leicht fassliche Form folgt (IV, 505-512). Dieser Abschnitt (IV, 512a-522) trägt in einer alten, von Diels übernommenen Kapitelüberschrift den Titel „De falso sensu“. Am irritierenden Ausblick aus dieser „casa pendente“ mit ihren rechteckigen, aber schief eingesetzten Fenstern erweist sich die wahrnehmungstabilisierende und ordnungsstiftende Funktion der rechteckigen und lotrecht ausgerichteten „fenestra prospectiva“ und der an Vertikale und Horizontale ausgerichteten „Rahmenschau“ Albertis wie in einem Gegenbild:¹⁷²

„Wie ja auch schließlich beim Bau, wenn das Grundlineal nicht gerade,
Wenn auch das Richtmaß falsch und mit schiefen Winkeln gebaut ist
Oder das Bleilot endlich auch nur um ein Tütelchen abweicht,
Da muß alles vertrackt und windschief werden am Hause,
Alles verpfuscht und vorn wie hinten zum Dache nicht passend,
Daß schon einzelne Teile mit Einsturz drohen, ja wirklich
Stürzen; verfehlt war eben von Grund aus die ganze Berechnung.“

169 Vgl. Bredekamp, Horst: *Vicino Orsini und der „Heilige Wald“ von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*. 2 Bde. Worms 1985, Bd. 1, S. 27, 39, 51-52, 63-65, 109 und passim.

170 Bredekamp 1985, Bd. 2, S. 119. Abbildung des Tores in seiner heutigen Situation bei Bruschi, Arnaldo: „Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo“. In: *Quaderni dell' Istituto di Storia dell' Architettura* 55-60, 1963, S. 13-58, hier S. 42, Abb. 39.

171 Vgl. Small / Small 1997, S. 210-211.

172 Nach Bruschi 1963, S. 43, thematisiert die „casa pendente“ von Bomarzo ein „contraddire alle leggi fisiche naturali“. Vgl. auch den Hinweis von Bredekamp 1985, Bd. 1, S. 61 und Bd. 2, Abb. 30, dass sich das (wohl 1565-1571 errichtete) „schiefe Haus“ auf ein Emblem des A. Bocchi bezieht. Auch dieses Emblem dürfte auf die im folgenden zitierte Stelle bei Lukrez zurückgehen.

So müßt' auch jedweddes System verpfuscht und verkehrt sein,
Falls dir die Sinne, auf die du gebaut, sich als irrig erwiesen.“¹⁷³

„Befestigung der Ichsphäre“ und „Systematisierung der Außenwelt“, von Panofsky als Leistung des perspektivischen Bildes erkannt – beides ist auch Effekt des neuzeitlichen Ausblickfensters, dessen weiterer Geschichte bis hin zu *Windows* hier nicht nachgegangen werden kann.¹⁷⁴ Die gebaute „fenestra prospectiva“, das ungeteilt-rechtwinklige Fenster mit Aussicht, ist ein vernachlässigtes Bildmedium der Neuzeit. Ihre Geschichte ist ein Beleg für die normative Kraft des Fiktionalen.

173 Lukrez, *De rerum natura*, IV, 512a-522: „De falso sensu“ (Übersetzung: Lukrez / Diels, S. 331). Lukrez wird in der umfangreichen Studie von Calvesi, Maurizio: *Gli incantesimi di Bomarzo: il sacro bosco tra arte e letteratura*. Mailand 2000 und bei Sabine Frommel (Hrsg.): *Bomarzo. Il Sacro Bosco*, Mailand 2009, nicht genannt.

174 Vgl. o. Anm. 6 und Romanyshyn, Robert D.: *Technology as symptom and dream*. London/New York 1989, S. 67: „In the space of linear perspective the viewer is imagined to be looking at the world as if through a window. [...] behind the window we have become distant and detached, a self separated and isolated from the world, a neutral observer and recorder of the world's events.“ Siehe auch die in Anm. 6 genannten Beiträge. Leider konnte die soeben erschienene Studie von Alison Brown: *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*. Cambridge, Mass. u. London 2010 nicht mehr berücksichtigt werden.