

Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit

Gerd Blum

für Harald F. Müller

Bauten können den Anblick ihrer Umgebung, den Ausblick auf ihr ländliches oder städtisches Umfeld zu einem Bild inszenieren.¹ Mit der Markierung und architektonischen Fixierung von Aussichtspunkten, mittels der architektonischen Rahmung von Ausblicken, durch die Inszenierung von Durch- und Überblicken generieren Bauten architektonisch eingefasste ›Bilder‹, die nicht materiell fixiert sind, sondern im Auge des Betrachters entstehen.² Bauten mit konzipierter Aussicht können aus diesem Grund als Bildgeneratoren begriffen werden. Bau- und Bild – die Metapher des ›Hügeltheaters‹ einerseits und das Motiv des bildhaft gerahmten Fensterausblickes, des ›Fensterbildes‹ andererseits – waren in der italienischen Renaissance außerdem die beiden Leitmetaphern, mit denen Aussichten von der Architektur auf ihre ländliche (›landschaftliche‹) Umgebung beschrieben worden sind.

Für die Realisierung und die Konzeptualisierung architektonisch inszenierter Ausblicke in der frühen Neuzeit waren die Villenbeschreibungen des jüngeren Plinius und seines Zeitgenossen Statius von zentraler Bedeutung. Vitruv handelt hingegen kaum über architektonisch definierte Aussichten.³ Architekten und Autoren der frühen Neuzeit fanden jedoch nicht nur bei Plinius und Statius,

sondern auch innerhalb einer weit verzweigten ekphrastischen Tradition der Beschreibung faktischer und der Erdichtung fiktionaler Orte⁴ zwei besonders traditionsmächtige Topoi der Deskription architektonisch erschlossener Topographie vor:

1. die Charakterisierung des Territoriums als »natürliches Theater«, mithin als »Bau« der Natur,⁵
2. den Vergleich der Gegend mit einem Gemälde, mit einem Bild.⁶

Das idealtypische Territorium einer Villa wird in der antiken Literatur als Theater aus Anhöhen beschrieben. Zugleich werden durch Portiken, Fenster oder Türen – durch architektonisch gerahmte Öffnungen – bildhaft inszenierte Aussichten als zentrale Merkmale der Villenarchitektur hervorgehoben.

Die »Entdeckung der Landschaft« gilt seit Jacob Burckhardt als ein innovativer Bestandteil der Kultur der italienischen Renaissance.⁷ Als Thema der Malerei ist sie oftmals erörtert worden. Wie jedoch die neue Öffnung des Blickes auf Land und »Landschaft« die Entwicklung der italienischen Villen- und Residenzarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts geprägt hat, ist bisher nicht im Überblick dargestellt worden. Dabei wird ein neuer Ortsbezug der Profanarchitektur sowohl in der Architekturtheorie als auch in Architekturbeschreibungen dieser Zeit ausdrücklich thematisiert. Dies geschieht im Rückgriff auf Texte der römischen Antike. Bedeutende Architekten von Alberti bis hin zu Palladio und Vasari und prominente Humanisten von Leonardo Bruni und Guarino Veronese bis hin zu G. B. Agucchi haben sich zum Thema des »idealen Ortes« und des inszenierten Ausblicks geäußert.⁸

Zwei Aspekte des Ortsbezuges von Villen und Residenzen stehen im Mittelpunkt der Diskurse im Quattro- und Cinquecento: zum einen das »Hügeltheater« als der ideale Ort einer Villa; zum



anderen die architektonisch inszenierte, durch Fenster, Türen und Loggien gerahmte Aussicht (»prospectus«, »vista«, »veduta«), insbesondere das neue Fenster mit Aussicht, die »fenestra prospectiva«. Der Topos des »Hügeltheaters«, die tradierte Vorstellung, dass die ideale Topographie der Villa ein von Natur aus regelmäßiger Kreis oder Halbkreis aus Anhöhen sei, geht auf antike Traditionen des »idealen Ortes« aus dem sakralen Kontext zurück – insbesondere auf das römische Konzept des *templum*, wie es die Renaissance aus Schriften von Varro, Livius und anderen Autoren kannte⁹ und wie es beim Blick aus den Ruinen des römischen Fortunaheiligtums über Praeneste (Palestrina) auf die Volsker- und Albanerberge noch in der Renaissance anschaulich nachvollzogen werden konnte [Abb. 1]. Das antike »Theater der Natur«, das alte Paradigma idealer Topographie als »Bau der Natur«, das auch im Mittelalter fortgeschrieben wurde, wird zunehmend durch das neue Paradigma des Fensterausblicks, der »Natur als Bild« abgelöst. Letzteres wird zunächst in der Bildenden Kunst und der Kunsttheorie der Florentiner Frührenaissance entwickelt. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird die »fenestra prospectiva« dann aus der Malerei auf die tatsächlich gebaute Architektur übertragen. Beide Traditionen, jene des »Naturtheaters« wie auch jene des »Fensterbildes« greifen, wie bereits bemerkt, auf antike Traditionen zurück. Der Topos des »Hügeltheaters« impliziert in der römischen Antike die Konzeption einer bereits vor den Eingriffen des Menschen aus sich selbst heraus geordneten »Architektur der Natur«. Er wird in den Quellen häufig mit stoischen und platonischen Vorstellungen der *natura artificiosa*, der künstlerisch tätigen und kunstvoll geordneten Natur verbunden.

Das Ausblicksfenster hingegen inszeniert den Anblick von Garten und Natur zu einem gerahmten Bild, dessen Ordnung nicht notwendig in einer »Ordnung der Dinge« fundiert ist. Das Motiv des Ausblicksfensters wird in der römischen Literatur wie auch in der Renaissance regelmäßig mit epikureischen Motiven – insbesondere

1 Palestrina (Praeneste), Ausblick von der Treppenexedra des Fortunaheiligtums auf die von Volsker- und Albanerbergen umschlossene Ebene.

des Vergnügens und der Augenlust – verbunden. Das architektonisch wie ein Gemälde gerahmte Ausblicksfenster der frühen Neuzeit, wie es erstmals im Herzogspalast von Urbino gebaut wird, überführt einen Naturausschnitt in die gerahmte Totalität eines ungeteilt rechtwinkligen, harmonisch proportionierten Sichtfeldes [Abb. 8]. Gerahmter Ausblick und »Rahmenschau«¹⁰ bieten hier den Anschein einer Ordnung der Natur, deren tatsächliche Gegebenheit in den Debatten um Nominalismus und Voluntarismus fraglich geworden war.

Beide antike Traditionen des Ortsbezuges von Profanbauten und besonders von Villen – die Verortung des Gebäudes in einem »Naturtheater« und die Inszenierung gerahmter Aussichten – sind in der italienischen Architektur der frühen Neuzeit aufgegriffen worden. Und dies in Hauptwerken der europäischen Architekturge-schichte. Genannt seien hier die Medici-Villa bei Fiesole, die Residenzen von Urbino und Pienza, die Villa dei Vescovi bei Padua, die Villa Imperiale bei Pesaro, Villen Palladios (besonders die Villa Rotonda), Michelangelos Planungen für den Palazzo Farnese in Rom, der Florentiner Palazzo Pitti in seiner manieristischen Neugestaltung und die Villa Aldobrandini di Belvedere in Frascati. Der architektonisch inszenierte und in den Quellen beschriebene Ortsbezug einiger dieser Bauten soll im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Dabei wird zunächst die gebaute Rezeption des Topos des »Hügeltheaters« in der frühen Neuzeit in Italien (I), anschließend die Karriere des Ausblicksfensters und der Rahmenschau auf Land und »Landschaft« in der italienischen Architektur zwischen Alberti und Vasari an exemplarischen Bauten vorgestellt (II). Das alte Motiv des »Theaters der Natur«, das aus der sakralen Sphäre von Tempel und *templum* hervorgegangen ist, und das neue epikureisch-profane Motiv des Ausblicksfensters sind für den Ortsbezug der Villenarchitektur in der italienischen Renaissance gleichermaßen prägend. Dass es sich hierbei um eine »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« handelt, wird im letzten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes erörtert: Dem pikturalen Paradigma des Ausblicksfensters, des tableauartig inszenierten Prospektes wird die Zukunft gehören, während der Topos des »Hügeltheaters« zunehmend an Ausstrahlung verlieren wird (III).

I Das »Hügeltheater« als Topos idealer Topographie

1. Palladios Beschreibung der Villa Rotonda

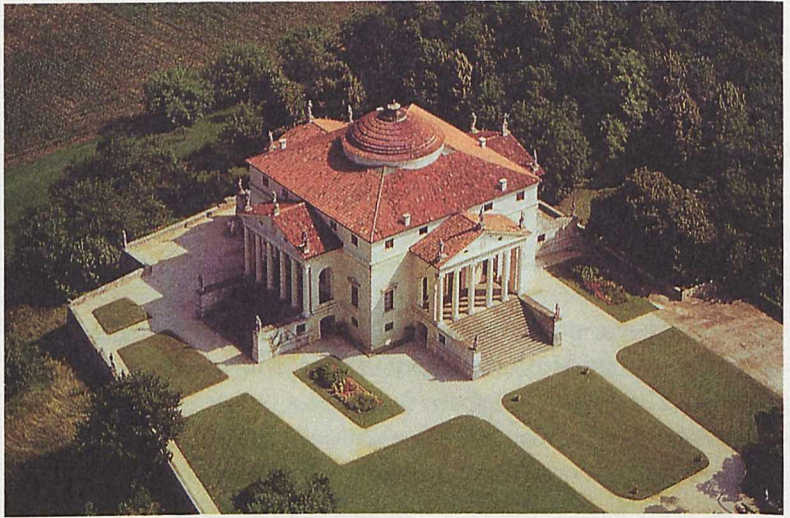
Palladio beschreibt in seinen 1570 erschienenen *Vier Büchern über die Architektur* seine kurz zuvor begonnene Villa Almerigo (gen. La Rotonda) in ihrer Umgebung:

»Die Lage gehört zu den anmutigsten und erfreulichsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht ansteigenden Hügel, der auf der einen Seite vom Bacchiglione, einem schiffbaren Fluss begrenzt wird und auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügeln umgeben ist, die wie ein großes Theater wirken und alle bestellt werden, reichlich Früchte sowie ausgezeichnete und gute Weinreben tragen. Da man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet.«¹¹

Mit dieser Beschreibung seines heute wohl bekanntesten Gebäudes [Abb. 2] rekurriert Palladio sowohl auf den Topos des Hügeltheaters als auch auf das Motiv der durch architektonische Öffnungen erschlossenen und bildhaft gerahmten Aussicht, das er von Plinius d. J. und anderen antiken Autoren kannte. Was die Theatermetapher angeht, die im Mittelpunkt dieses Abschnittes steht, so bezieht sich Palladio auf Plinius' literarische Schilderung der Umgebung seiner Villa in Tuschien: »Die Form der Gegend ist sehr schön. Stelle Dir ein riesiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur selbst erschaffen kann [...].« Danach beschreibt Plinius dieses natürliche Amphitheater – »eine weite und ausgebreitete Ebene [...] von Bergen umschlossen«¹² – eingehend. Geschildert wird ein idealtypischer Ort, ein landschaftlicher Mikrokosmos, der von umlaufenden Hügelketten begrenzt ist. Die fruchtbare und schöne Idealgegend, die mit dieser aus dem Bereich menschlicher *techné* entnommenen, architektonischen Metapher vor dem inneren Auge des Lesers evoziert wird, war schon vor den landwirtschaftlichen Eingriffen des Menschen vollkommen. Von Natur aus ist sie regelhaft gegliedert, etwa indem sie vom Tiber genau »in der Mitte durchschnitten« wird.¹³ Plinius entwirft eine klar gegliederte Idealtopographie, der es jedoch nicht an realistischen Details, an empirischer Wahrscheinlichkeit mangelt.

2. Der Kosmos des Kolosseums und das »Hügeltheater« des Plinius

Die stoischen Hintergründe von Plinius' Beschreibung der Umgebung seiner Villa als »natürliches Amphitheater« konturieren sich innerhalb ihres zeitgeschichtlichen Kontextes deutlicher. Plinius' Deskription eines natürlichen »amphitheatrum inmensum« nimmt



2 Andrea Palladio,
Villa Almerigo-Capra,
»La Rotonda«, Luft-
aufnahme.

auf ein Ereignis seiner Zeit Bezug: auf die Errichtung des Amphitheatrum Flavium, des (erst seit dem Mittelalter so genannten) Kolosseums und auf dessen festlich-schauerliche Eröffnung im Jahre 80 n. Chr.

Theaterbauten sind bildgenerierende Gebäude par excellence. Dies gilt in besonderer Weise für das Kolosseum, das erste in Stein gebaute Amphitheater der Stadt Rom und das größte des römischen Imperiums. Der Dichter Martial hat den mehrtägigen Eröffnungs-»Spielen«, die über mehrere Tage eine große Zahl von Opfern (und nach Cassius Dio den Tod von 5000 Tieren) forderten, in seinem *Liber de Spectaculis* ein ebenso kunstvolles wie grausames Denkmal gesetzt.¹⁴ Plinius d. J. wiederum ist jener antike Autor, dem wir das einzige längere biographische Zeugnis über Martial verdanken; zweifellos kannte er daher die Gedichte des Epigrammatikers.¹⁵

Wenn Bauten nicht als in sich geschlossene, autonome Gebilde, sondern als Dispositive begriffen werden sollen, die Handlungen vorstrukturieren und Wahrnehmungs-Modi generieren,¹⁶ so bietet das römische Amphitheater hierfür ein idealtypisches Beispiel. Das Innere des Kolosseums gewährte jedem Zuschauer eine doppelte, jeweils annähernd totale Übersicht sowohl über die Arena (die elliptische »Spielfläche«) als auch über die Zuschauerränge. Auf der Fläche der Arena wurden nach dem Zeugnis Martials die Mythen der griechischen Antike in landschaftlicher Szenerie aufgeführt. Erzählungen des Mythos wurden mittels zum Tode Verurteilter, die etwa die Rolle eines »Orpheus singt vor den Tieren« einnehmen mussten,

zu neuartiger Evidenz gebracht.¹⁷ Durch die makabren Spektakel wurden die Fiktionen des Mythos in die Faktizität des Augenscheins überführt, was Martial besonders hervorhebt. Der Anblick der Zuschauerränge wiederum veranschaulichte die hierarchisch gestufte Topologie der römischen Gesellschaftsordnung.¹⁸

Die Evidenz, die neue anschauliche ›Realität‹ der alten Mythen und die Veranschaulichung der Machtstruktur des Imperium Romanum durch eine sorgfältig inszenierte Sitzordnung verdankt sich einer Architektur, deren Innenraum nahezu gänzlich und auf einen Blick innerhalb des Gesichtskreises der Betrachter erscheint. Die Zuschauer und das makabre Spektakel werden gleichermaßen zu einem ›Bild‹ inszeniert.

3. Der Kosmos des plinianischen Naturtheaters und die Providentialgeographie

In der Beschreibung seiner tuskischen Villa und ihrer Umgebung setzt Plinius der grausamen Ästhetik der Gladiatorenspiele im Amphitheater die stoisch geprägte Evokation einer aus sich selbst geordneten, friedlichen ›Architektur der Natur‹ entgegen:¹⁹ das ›natürliche Amphitheater‹, in dessen Mitte ein friedvoll-arkadischer *locus amoenus*, eine blumenbestandene und von Bächlein gewässerte Wiese geschildert wird. In der Antike liegt dem Topos des ›natürlichen Theaters‹ das Konzept einer selbst künstlerisch tätigen *natura artificiosa* zugrunde, wie sie in unterschiedlichen Spielarten in der aristotelischen *Physik* und der Geographie von *De mundo*, in der Figur

des platonischen Weltenbaumeisters und in der stoischen Konzeption einer kunstvoll und teleologisch agierenden Natur, die Cicero im zweiten Buch von *De natura deorum* zusammenfasst, überliefert ist.²⁰

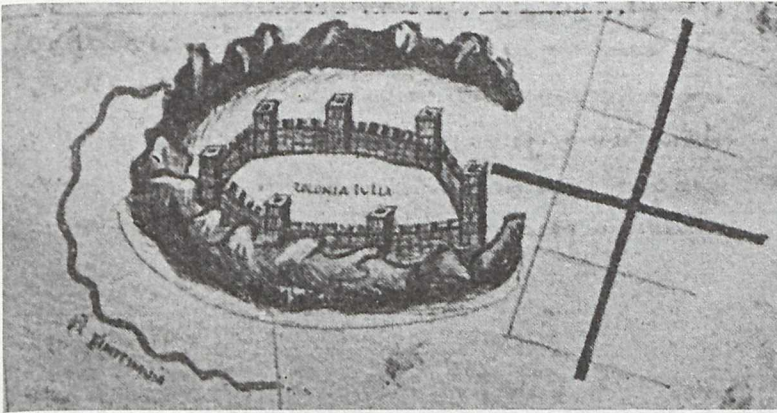
Die Beschreibung des Territoriums einer Villa als Architektur der Natur, die der menschlichen *ars* überlegen ist, verdankt sich bei Plinius der stoischen Überzeugung, in der Anschauung und Kontemplation nicht nur des Kosmos, sondern auch der sublunaren Welt zur Einsicht in die providenzielle Ordnung der Welt gelangen zu können.²¹ In diesem zugleich christlich gewendeten Sinne deutet Giovanni Maria Cataneo in seinem lange einschlägigen Kommentar zu den Pliniusbriefen von 1506 die »rerum natura«, die nach Plinius das landschaftliche Amphitheater der Umgebung seiner tuskischen Villa geschaffen habe, als »deus ipse«.²²

4. Landschafts-Bau und Landschafts-Bild

Am Ende von Plinius' Beschreibung des »situs« seiner tuskischen Villa werden die Motive von Landschafts-Bau und Landschafts-Bild eingeführt. Plinius vergleicht den Anblick des Hügels, das im Blickfeld seiner Villa liege, nochmals mit einer Hervorbringung menschlicher Kunst, mit einem Gemälde bzw. einer Landkarte (»forma picta«):

»Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. neque enim terras tibi, sed formam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere: ea varietate, ea descriptione quocumque inciderint oculi, reficientur.«²³

»Es wird für Dich ein großer Genuss sein, wenn Du von einem Berge aus auf diese Landschaft hinunterblickst.



Denn es wird Dir vorkommen, als sähest Du nicht Ländereien, sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Landschaftsbild, an dessen Abwechslungsreichtum und Gliederung Deine Augen sich erquicken werden, wohin auch immer sie blicken.«²⁴

3 Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romano-romum*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Palatinus Vatic. lat. 1564, fol. 88v.

Nach der Entdeckung des gesamten Korpus der Plinius-Briefe und der *Silvae* des Statius im frühen 15. Jahrhundert, nach Drucklegung beider Werke ab 1470, durch die humanistische Rezeption des antiken Städtelobes und der »laudes regionum« seit Leonardo Bruni, nach Guarino Veroneses Übersetzung der geographischen Werke Strabos und durch die Rezeption der Schriften der römischen Landvermesser [Abb. 3] konnten Auftraggeber und Architekten der frühen Neuzeit auf ausdifferenzierte antike Diskurse zum Ortsbezug von Profanbauten zurückgreifen. Diese betrafen vor allem die Wahl und Wahrnehmung idealer Orte und die Inszenierung des Aus- und Überblicks auf die Umgebung von Gebäuden. Die beiden Hauptlinien dieser Diskurse, die zum einen den idealen Ort eines Gebäudes als (»Theater-)Bau und zum anderen den architektonisch inszenierten Ausblick auf das Territorium als architektonisch gerahmtes (Fenster-)Bild konzeptualisieren, nahm die Renaissance auf. Sie konnte dabei an die vielfältige Traditionen von »Topographia« und »Topothesia« anknüpfen.²⁵

Literarische Beschreibungen, bildliche Darstellungen sowie – im Zusammenhang des vorliegenden Bandes besonders bemerkenswert – architektonische »Realisierungen« des Topos vom Berg- und Hügelschloß als idealer Ort einer Villa sind sowohl in der Antike als auch in der frühen Neuzeit an prominenten Stellen zu



4 Mausoleum von Halikarnassos, Illustration aus der Vitruv-Ausgabe des Cesare Cesariano, Como 1521.

finden, aber bisher noch nicht im Zusammenhang vorgestellt und erörtert worden. So zeigt bereits der erwähnte Ausblick aus der Mittelachse des Fortuna-Heiligtums in Praeneste (Palestrina), das lange vor den Plinius-Briefen, wahrscheinlich im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entstanden sein dürfte,²⁶ eine ungewöhnliche Symmetrie des Ausblickes auf die Ketten der Albaner und der Volsker Berge [Abb. 1]. Vitruv wiederum beschreibt, ebenfalls vor Plinius, die Umgebung des Mausoleums von Halikarnass als natürliches Theater²⁷ – mittels einer ›geometrisierenden‹ Beschreibungsweise, die im frühen 16. Jahrhundert in Vitruv-Editionen illustriert worden ist [Abb. 4 und 5]. Ähnliche Beschreibungen idealtypischer, kreis- und halbkreisförmiger Topographien finden sich unter anderem bei Vergil und Strabo. Boccaccio sollte den Topos des idealen Ortes als eines natürlichen Theaters in seinen *Decamerone* aufnehmen. Bereits zuvor hatte Dante das Motiv des Amphitheaters von der sublunaren in die himmlische Sphäre transponiert: In den abschließenden Gesängen der *Divina Comedia* wird das Emyreum, die Lichtrose des Himmlischen Paradieses (*Paradiso*, XXX–XXXIII), »als unermessliches Rund, als tausendstufiges, von lichten Gestalten wimmelndes Amphitheater«²⁸ geschildert.

Francesco Botticinis von Dantes *Paradiso* angeregtes Gemälde einer *Marienkronung* für Matteo und Niccolosa Palmieri

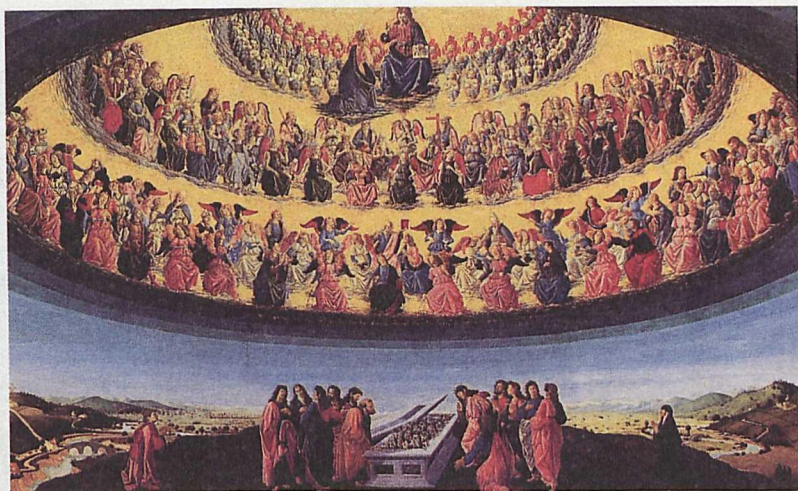


(1475–77) zeigt oben ein himmlisches Amphitheater der Engelshierarchien und Heiligen [Abb. 6]. Unten, als dessen sublunare Spiegelung, ist ein irdisches ›Landschaftstheater‹ dargestellt, das symmetrisch von Hügeln begrenzt wird. Topographisch weitgehend korrekt wiedergegebene Ansichten (von Florenz, der Badia zu Fiesole und von Landgütern des Ehepaars) sind in diesen ›idealen Ort‹ eingefügt. Der ›Entdecker‹ der Plinius-Briefe, Guarino da Verona, hat bereits um 1420 die Umgebung seiner Villa als theaterförmiges Tal beschrieben.

5 Mausoleum von Halikarnassos, Illustration aus der Vitruv-Edition des Fra Giocondo in der Ausgabe Florenz 1513.

5. Von Petrarca zu Palladio: Ideale Topik und empirische Topographie

Die verbreitete Topik des kreisförmigen Idealortes, wie sie etwa in Leonardo Brunis Lob der Stadt Florenz prominent vertreten ist, wie ebenso die nachhaltige Rezeption der genannten Plinius-Stelle über ein ›Amphitheater der Natur‹ prägen auch den Ortsbezug ›gebauter‹ Architektur von Villen seit dem letzten Drittel des Quattrocento:²⁹ Sowohl die Villa Poggio a Caiano als auch Giovanni Maria Falconettos Villa dei Vescovi bei Padua gewähren den Ausblick auf erstaunlich regelmäßig anmutende ›Hügeltheater‹. Das erste Landhaus der italienischen Renaissance, das eine Tempelportikus *all'antica* besitzt, die genannte Villa bei Poggio a Caiano



6 Francesco Botticini, Marienkrönung für Matteo und Niccolosa Palmieri, 1475–77, London, National Gallery.

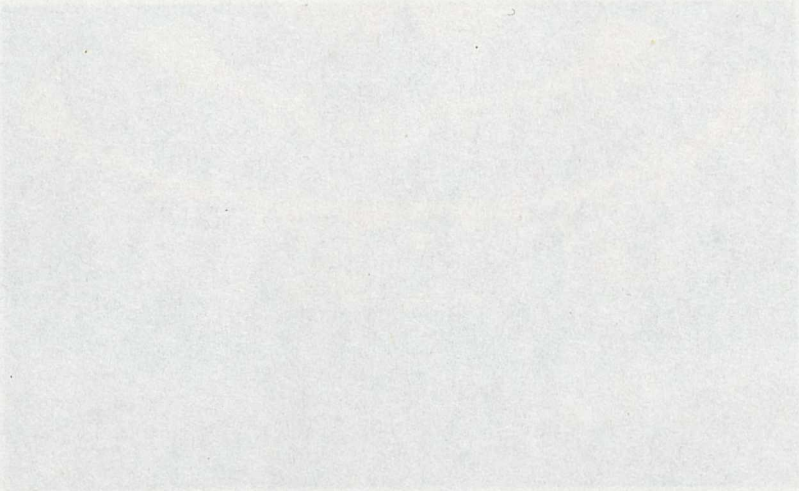
vor Florenz, ist durch eine überwölbte *sala centrale* gekennzeichnet, die sich auf ihren vier Seiten durch vier Türen auf die umgebende Landschaft öffnet. Ähnlich wie später die Villa dei Vescovi und die Rotonda befindet sich die von Giuliano di Sangallo im Auftrag von Lorenzo il Magnifico konzipierte Villa auf der Anhöhe eines freistehenden, niedrigen Hügels am Rande einer Ebene und am Fuß einer Hügelkette. Die durch die Tempelportikus ausgezeichnete, der Straße von Florenz nach Pistoia zugewandte Seite blickt auf die in mittlerer Distanz beginnenden Hügelformationen des Monte di ginestre mit Artimino, die das Sichtfeld der Loggia ganz einnehmen. Die anderen drei Türöffnungen des tonnengewölbten Saales – der ebenso von dem zentralen *triclinium* in Plinius' Laurentinum wie von Vitruv inspiriert scheint³⁰ – sind auf eine weithin sich erstreckende Ebene und die in ihr liegenden Städte ausgerichtet, wie es Michel de Montaigne in seinem *Journal de Voyage en Italie* beschreibt. Laut Montaigne konnte man von der im Mittelsaal der Villa bei Poggio a Caiano bereiteten Tafel aus auf die in den verschiedenen Himmelsrichtungen liegenden Städte Florenz, Prato und Pistoia blicken.³¹

In der Tat: Aus der Mitte des Kuppelsaales schaut man im Westen nach Pistoia, im Norden nach Prato und im Osten blickt man nach Florenz. Die Kuppel und der Campanile des Florentiner Domes waren wie die Türme der genannten Städte aus den großen Türen des *salone centrale* zu sehen. Der mit diesen Aussichten auf Florenz und zwei wichtige Städte des damaligen florentinischen Territoriums verbundene Machtanspruch ist evident.

Auffällig sind die Parallelen zu einem Brief Petrarcas,³² der die »Rundsicht von der Burg Sankt Columban in Oberitalien, oberhalb des Lambro, einem nördlichen Po-Zufluss östlich von Piacenza«,³³ schildert:

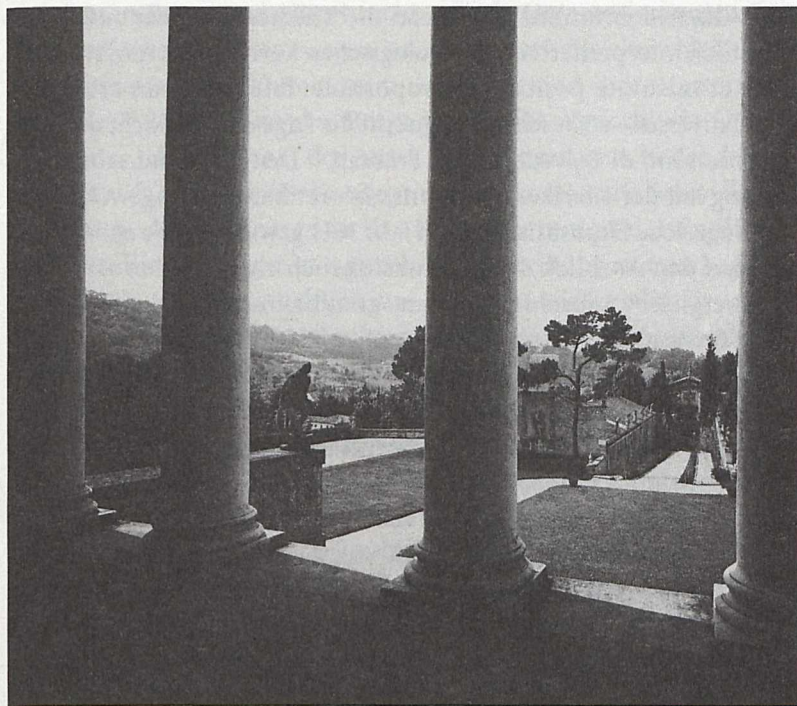
»Ich schreibe auf einem schönen, fruchtbaren Hügel fast in der Mitte des cisalpinischen Gallien. Nach Osten zu liegt San Colombano, eine weithin durch ihre Lage bekannte, von starken Mauern umgebene Burg. Den Fuß des Hügels bespült der Lambro [...]. Nach Westen schweift der Blick über ein freies Aussichtsfeld [*liberissimus prospectus*], wo wohltuende Einsamkeit und Stille herrschen. Ich kenne keinen Ort, der so wenig hoch gelegen, eine so weite und so schöne Rundsicht [*spectaculum terrarum*] böte. Wenn Du nur etwas die Augen wendest, erblickst Du Pavia, Piacenza, Cremona und, wie die Bewohner sagen, noch andere bekannte Städte, die ich am heutigen trüben Tage nicht habe sehen können; mit meinen Augen aber habe ich die drei genannten erblickt. Im Rücken habe ich die Alpen [...].«³⁴

Auch der Topik des »Hügeltheaters« wird in Poggio a Caiano entsprochen: Zunächst im Blick auf die erwähnten Anhöhen, die der Eingangsloggia in mittlerer Distanz gegenüberliegen. Diese konnten als »Hügeltheater« erscheinen. Darüber hinaus schließen die weiter entfernten Höhenzüge des Apennins auf den drei übrigen Seiten ringsumher und ununterbrochen den Ausblick auf die Ebene und die in ihr befindlichen Städte in der Ferne ab. So erschienen



sie, als die Bäume des späteren Landschaftsgartens die Sicht noch nicht verstellten, von der umlaufenden Terrasse der Villa aus gesehen als ein riesiger, scheinbar exakt kreisförmiger Ring aus fernen Bergen. Ein Hinweis auf Ausführungen Leonardo Brunis zur Lage von Florenz, das innerhalb eines wie ein »Rundschild« kreisförmig begrenzten Umlandes liege, bietet sich an: »Die Vorstädte wiederum werden von Villen, die Villen ihrerseits von Landstädten umringt. Das gesamte äußerste Umland umfasst diese Landstädte in noch weiterem Umfang und Kreis.«³⁵

Die Villa dei Vescovi bei Luvigliano di Torreglia, die unter der Verantwortung des für die Herausbildung von Palladios Architekturkonzeption wichtigen Alvise Cornaro³⁶ als Sommerresidenz der Bischöfe von Padua vor 1537 durch Giovanni Maria Falconetto errichtet wurde, bezieht sich mit ihrer Hauptfassade und der Loggia, die dem *piano nobile* vorgelagert ist, auf eine erstaunlich regelmäßig gerundete, theaterförmige Hügelformation.³⁷ Wie die Rotonda befindet sich auch diese Villa auf einem freistehenden »monticello«, bietet von einer *sala centrale* aus vier im rechten Winkel ausstrahlende Blickachsen und ist von allen Seiten gut sichtbar.³⁸ Dies wird wie im Falle der Villa Poggio a Caiano durch eine *basis villae*



ermöglicht, auf welcher der Baukörper ruht. Palladio, der die Villa dei Vescovi sicherlich kannte, beschreibt die Umgebung seiner Villa Rotonda dann ausdrücklich als »Theater« aus Hügeln.

Mittelalterliche Beschreibungen von Natur-Theatern bis hin zu Boccaccios *valle delle donne* und zu den topischen *insulae amoenae* der Renaissance-Literatur besitzen keinerlei empirische Plausibilität. Hingegen stimmen Palladios »Hügel, die den Anblick eines sehr großen Theaters bieten«, in erstaunlichem Maße mit der tatsächlichen topographischen Situation der Rotonda überein [Abb. 7]: Die Beschreibung der umgebenden Hügel als »Theater« ist für die Besucher der Villa auch ohne die Kenntnis der hier zuvor erörterten Topoi aus dem bloßen Augenschein heraus nachvollziehbar. Palladios Bau bringt literarische Topik und vorgegebene Topographie durch seine Situierung und durch die architektonische Inszenierung des Blickes auf sein landschaftliches Umfeld zur Übereinstimmung.

7 Andrea Palladio, Villa Rotonda, Ausblick von der Northwest-Loggia auf die Colli Berici.

6. Agucchis Bergtheater als Werk des »Gran Architetto del Mondo«

Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) wird schließlich in einer langen und kunstvollen Beschreibung der Aussichten von

der Villa Aldobrandini in Frascati die Theatermetapher auf ihren – christlich interpretierten – kosmologischen Kern zurückführen. »Una bella et misurata positura et proportione fatta dal gran architetto dell'Universo« – so beschreibt Agucchi die Lage und Aussicht der Villa Aldobrandini di Belvedere über Frascati.³⁹ Dem Bau und seiner Umgebung hat der Kleriker und Kunsttheoretiker eine ungewöhnliche umfangreiche Ekphrasis aus dem Jahr 1611 gewidmet, die auf den Ort und auf den Ausblick der Villa ausführlich eingeht. Den »sito« der Villa vergleicht Agucchi mit einem »grandissimo teatro«, mit »scena« und »orchestra«. Agucchis *Relatione* – mit 54 Manuskriptseiten die umfanglichste Beschreibung einer Villenanlage, die aus der frühen Neuzeit überliefert ist –, enthält eine ausführliche Schilderung der Aussicht (*veduta*) aus der Villa, die mit folgenden Zeilen schließt:

»Und ich habe noch bedeutendere und weitläufigere Aussichten gesehen, aber mir scheint, dass keine mit dieser Aussicht vergleichbar sei, was ihre Schönheit und was die Befriedigung angeht, die sie schenkt. Man kann nichts anderes sagen, als dass ihre schöne und maßvolle Lage und Proportion ein Werk des großen Architekten des Universum sei. Und mir scheint, dass diese Gegend mit einem riesigen Theater verglichen werden kann, das kreisförmig wie eine Krone den Berg von Frascati von beiden Seiten fast vollständig umschließt. Diese Gegend dient dem Berg von Frascati als jener Teil des Theaters, den die Alten »orchestra« und den wir »Bühne« nennen, da dieser Berg [an dessen Hang die Villa errichtet wurde] sich in vorderster Lage über diese Gegend erhebt. Dieser Berg hebt sich von der übrigen Umgebung ab, um besser sehen und gesehen werden zu können. Alle diese Dinge, die eine so schöne Aussicht ergeben, bieten sich meiner Villa und ihrem Grundstück in so einzigartiger Weise zur Aussicht, dass alle bekennen, dass diese Villa die schönste Lage am Berg einnimmt.«⁴⁰

Agucchi verwendet aus der Architektur- und Kunsttheorie seiner Zeit vertraute »ästhetische« Termini (»vaghezza«, »bella et misurata positura et proportione«) für die Charakterisierung der landschaftlichen Umgebung der Villa, genauer: des Ausblicks von der *casa di villa* auf die Landschaft. Dabei greift er auf das topische Thema des »Natur-Theaters« zurück.

Aus der Sicht von Agucchis gegenreformatorischer Providentialgeographie werden die von dem »gran Architetto dell' universo«

errichteten Berge und Hügel nicht erst als Orte von sakralen Bauten oder etwa von Kreuzwegen zu *monti sacri*. Sie *sind* solche – als paradigmatische ›Architekturen‹ der Natur und ihres ›ersten Baumeisters‹.⁴¹ Den Kranz der Berge beschreibt Agucchi als Grenze (›termine«, »finimento«) der Aussicht. Das moderne, in der frühen Neuzeit sich ausbildende Konzept des Horizontes als Schwelle des Übergangs des Sichtbaren in das Unsichtbare und des Endlichen ins Unendliche kommt in Agucchis Beschreibung nur *ex negativo* zum Ausdruck. Der Ausblick aus der Villa wird vielmehr weiterhin als ein umgrenzter Mikrokosmos aufgefasst, wie es einer im 15. und 16. Jahrhundert gängigen Sichtweise entspricht, die den Mikrokosmos in Analogie zum präkopernikanisch als begrenzt konzipierten Makrokosmos setzte, welcher von der Sphärenharmonie exakt kreisförmiger Planetenbahnen belebt schien. Zu einer Zeit, in der Giordano Bruno bereits die Unendlichkeit des Kosmos vertreten hatte und kurz nachdem er im Jahr 1600 auf dem Campo de' Fiori verbrannt wurde, beharrt Agucchi auf der Endlichkeit der Welt. Die Villenarchitektur und die Architekturbeschreibungen des 17. Jahrhunderts werden sich erst allmählich vom alten Topos der von Anhöhen umgrenzten Idealtopographie verabschieden, wie dies Pablo Schneider für Versailles kürzlich dargelegt hat.⁴²

II Vom Theater zum Tableau: *Fenestra prospectiva* und architektonisch gerahmter Prospekt

Nicht dem ›Bau‹ des ›Naturtheaters‹, sondern dem ›Bild‹, der Aussicht durch faktische und fiktionale Fenster, gehört – als Metapher und Modell für die architektonisch erschlossene und gerahmte Sichtbarkeit der Welt – die Zukunft. Dies wird im 17. und 18. Jahrhundert offensichtlich werden. Es war jedoch bereits Leon Battista Alberti, der in seinem Roman *Momus* die Geltung des Theaters als Metapher der providentiellen Analogie von Mikro- und Makrokosmos in Frage stellte. Alberti kannte, wie aus seinem Architekturtraktat hervorgeht, das plinianische Amphitheater aus Anhöhen.⁴³ Und er kannte die kosmologische Deutung des antiken Zirkus als Modell des Alls und der Planetenbahnen, die er bei Cassiodor und anderen Autoren finden konnte.⁴⁴ Dennoch hat bei ihm das ›Naturtheater‹ als Abbild einer metaphysisch fundierten Ordnung der Welt ausgedient.

Alberti nimmt auf die Villenbriefe des Plinius in seinem Architekturtraktat mehrfach Bezug.⁴⁵ So greift er in seinen Aussagen über architektonisch inszenierte Ausblicke das traditionelle Motiv des ›Hügeltheaters‹ auf. Dies geschieht jedoch ohne einen Verweis

auf die Topik der Natur als Künstlerin, die in der antiken Tradition des ›idealen Ortes‹ grundlegend war. Alberti beschreibt und beurteilt den Ausblick auf Berge aus der Portikus einer Villa in alle vier Himmelsrichtungen vielmehr nach Kriterien der subjektiven Augenfälligkeit und des subjektiven Gefallens.⁴⁶

Hingegen spielt der Topos der *natura artificiosa*, der Natur als einer Werkmeisterin und Architektin, die der menschlichen Kunst überlegen und für sie vorbildlich ist, in anderen, zentralen Passagen des Architekturtraktates eine große Rolle. Dies gilt besonders für Albertis Aussagen über die *concinntitas*, die er als eine Gesetzmäßigkeit der schönen Stimmigkeit definiert, die Natur und Kunst gemeinsam sei.⁴⁷ Ausblicke erörtert Alberti indessen, dies sei nochmals betont, nicht mithilfe kosmologischer Kriterien der klassischen Architekturtheorie, sondern mittels wirkungsästhetischer Kategorien.⁴⁸

Seit Eugenio Garin ist in der Forschung die innere Widersprüchlichkeit von Albertis Weltbild hervorgehoben worden.⁴⁹ Alberti hat über einen längeren Zeitraum parallel an zwei Büchern gearbeitet, die durchaus widerstreitende Weltsichten artikulieren: In seinem wohl 1452 abgeschlossenen Architekturtraktat behandelt er die Grundsätze und den Nutzen der Baukunst für ein florierendes Gemeinwesen und für ein gutes und glückliches Leben. Sein Roman *Momus* (entstanden 1444–50) beinhaltet hingegen eine »zynisch-satirische Darstellung menschlicher und göttlicher Dummheit, Leichtgläubigkeit, Hinterlist und Zerstörungslust.«⁵⁰ Während *De re aedificatoria* auf den Glauben an eine von Natur aus sinnvoll geordnete und gleichzeitig durch den Menschen verbesserungsfähige Welt aufbaut oder jedenfalls aufzubauen scheint, entfaltet Alberti im *Momus* das Panorama eines gefallenen, durch und durch verkommenen Planeten. Jupiter stellt fest: »Die Welt, die sie zur Verfügung haben, gefällt ihnen [den Menschen] nicht: Dieser Zustand, diese Situation ist schlimm und unerträglich: *Wir müssen eine [...] völlig andere Welt erbauen.*«⁵¹

Die olympischen Götter beschließen, eine bessere Welt neu zu errichten. Zunächst wenden sie sich an die Philosophen, doch die konfligierenden Lehrmeinungen der diversen Schulen der Weltweisen vermögen die Olympier nicht zu überzeugen. Schließlich betritt Jupiter bei einer Visite der ›alten‹, nun anders und neu zu errichtenden Welt ein antikes Theatergebäude. Er betrachtet 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 [*operis futuri descriptio*] zu entwerfen.«⁵²

Alberti erklärt hier die Architektur doppelbödig zum »Vorbild der göttlichen Schöpfung«.⁵³ Der Architekt wird an dieser Stelle zum »alter deus« (so Albertis berühmte Formulierung aus *De pictura*), zum zweiten Gott erhöht, der eine bessere Welt hervorbringen kann als diejenige, die der *Architectus mundi* einst erschuf. Alberti führt diesen Gedanken selbst *ad absurdum*, indem das Theater alsbald von einem Sturm zerstört wird.⁵⁴

Sowohl in der Schlusszene des *Momus*, die in einem antiken Theater spielt, als auch in seinen Ausführungen über den Ausblick auf Berge in alle vier Himmelsrichtungen (*De re aed.* V, 17) rekurriert Alberti auf den alten Topos des »Naturtheaters«.⁵⁵ Im *Momus* beraubt er ihn zugleich seiner hergebrachten kosmologischen Fundierung, indem er die alte Hierarchie von Welt und Werk, von göttlicher und menschlicher Schöpfung ironisch umkehrt.

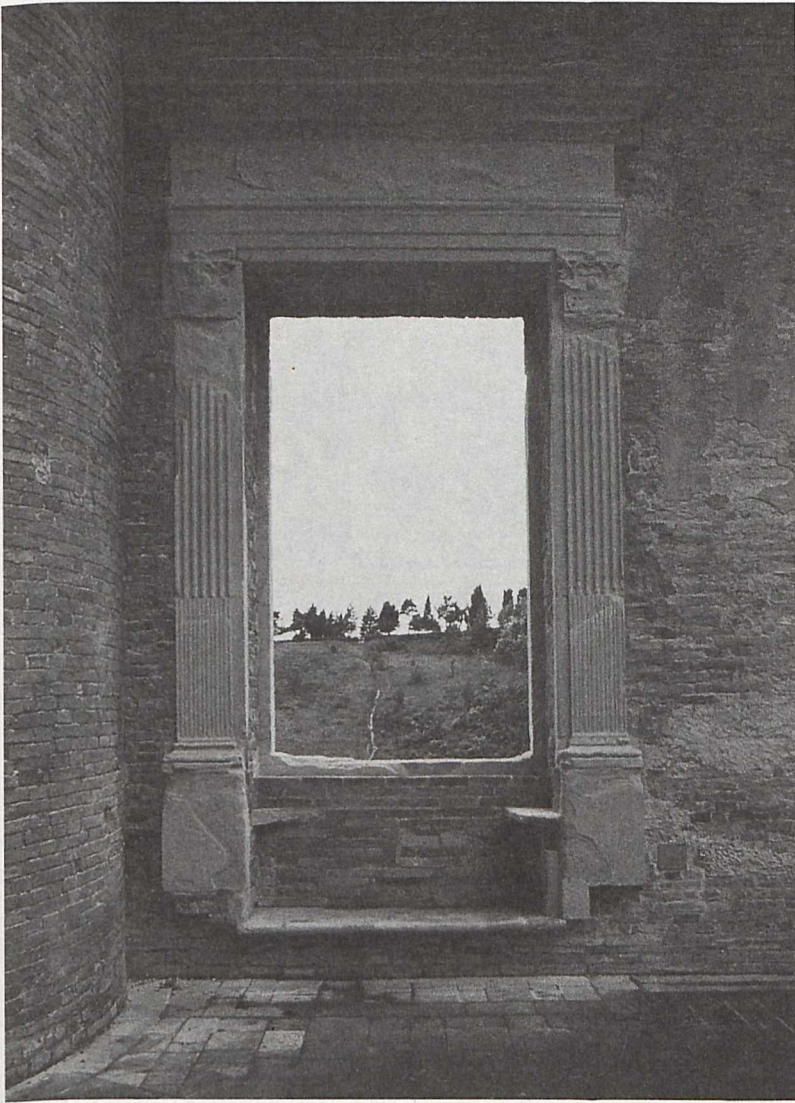
1. Die »finestra aperta« Albertis und die Wiederentdeckung des Ausblicksfensters

Alberti setzt an die Stelle des traditionellen »architektonischen« Paradigmas des idealen Ortes als eines »Naturtheaters« das neue »malerische« Paradigma der inszenierten Aussicht und des »Fensterbildes«. Er greift dabei sowohl in seinen Aussagen zu architektonisch inszenierten Ausblicken als auch in seiner neuen Definition des Gemäldes als Blick durch eine *finestra aperta* auf literarische Beschreibungen von Aussichten aus der Antike zurück.

Fensterausblicke werden in antiken Villenbeschreibungen – jedenfalls implizit – mit Gemälden verglichen: so bei Plinius und Statius und in der Einleitung zu den *Eikones* des jüngeren Philostrat. Die Rede ist hier von Ausblicksfenstern, die im antiken und spätantiken römischen Recht eine Rolle spielen und für die in der juristischen Literatur der frühen Neuzeit der Ausdruck *fenestra prospectiva* geprägt worden ist.⁵⁶ Diese Ausblicke werden sowohl

mit Gemälden und Statuen von Menschenhand als auch mit ›Gemälden der Natur‹, die in den Äderungen von Marmoren erblickt wurden, parallelisiert.⁵⁷

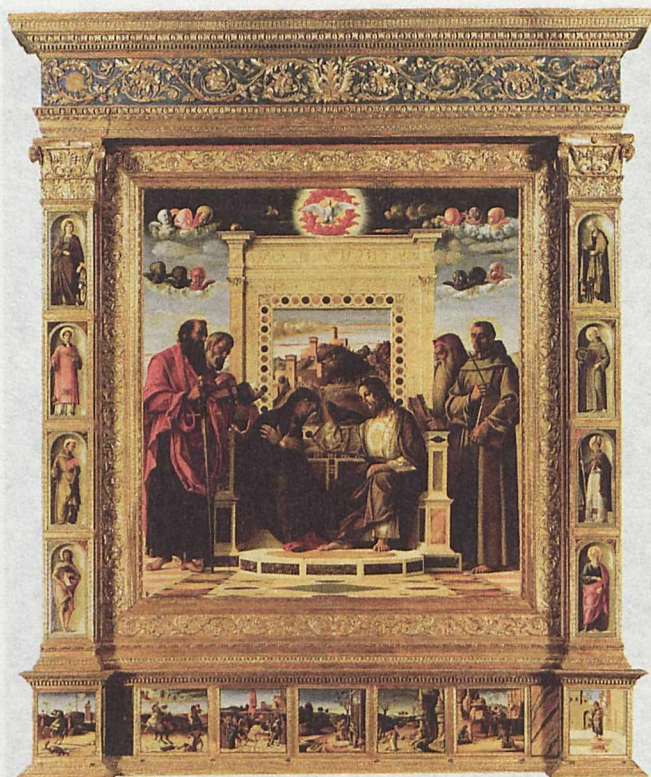
Während die antiken Villenbeschreibungen den Ausblick mit einem Gemälde vergleichen, setzt Alberti umgekehrt – und wohl erstmals – das Gemälde mit einem Ausblick gleich. Im Unterschied zu mittelalterlichen Traditionen fordert Alberti sowohl für das neue Gemälde als auch für die Fenster hochgestellter Profanbauten *ungeteilt rechteckige Öffnungen* mit antikisierenden Rahmenformen.



Im Herzogspalast von Urbino werden Albertis Aussagen über inszenierte Ausblicke (aus dem Architekturtraktat) und über die *finestra aperta* (aus dem Maleritaktat) rezipiert und architektonisch realisiert.⁵⁸ Albertis Konzeption des Bildes als Fensterblick wird nun, um 1470, auf die Architektur übertragen: Der Blick durch das offene, zuvor gewissermaßen durch die Malerei erst geöffnete Fenster wird zum Bild inszeniert [Abb. 8].

Im Garteninnenhof des Palazzo Ducale ist die seit etwa 1435 zunehmend gebräuchliche Rahmenformel des neuen Gemäldes–

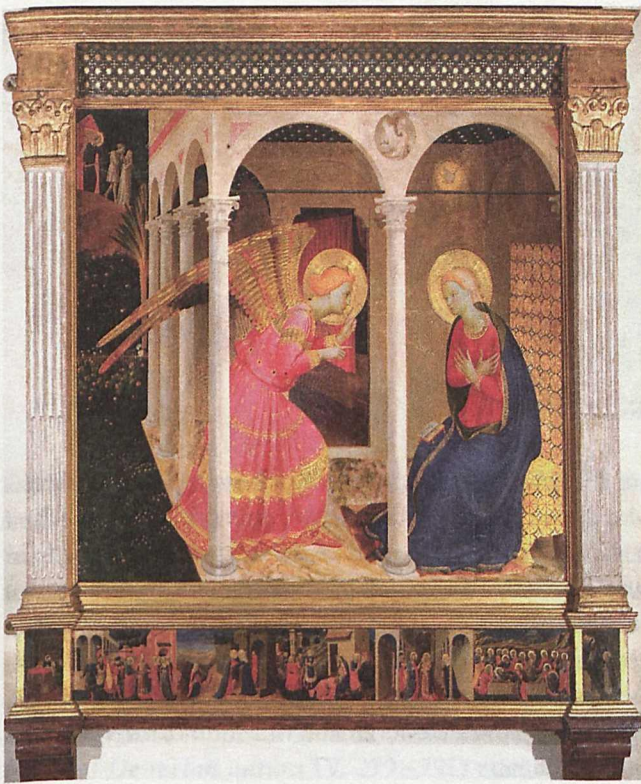
8 Urbino, Palazzo Ducale, »Giardino pensile«, Fenster (Zustand des Jahres 1999).



9 Giovanni Bellini,
 Marienkrönung
 (»Pala di Pesaro«),
 um 1475(?), Pesaro,
 Museo civico.

Pilaster, die ein Gebälkstück tragen [Abb. 9 u. 10] – erstmals für die Rahmung eines architektonisch inszenierten Fensters ausblickes verwendet worden. In Urbino wird das ungeteilt-rechtwinklige Aussichts-fenster, in bewusstem Rückgriff auf die Antike, wieder zum Bestandteil repräsentativer Architektur. Die Fenster der Außenwand des *Giardino pensile* werden nicht nur nach außen, für einen außerhalb des Gebäudes befindlichen Betrachter, sondern auch für einen innen, im Garten stehenden, aus dem Fenster schauenden Betrachter gerahmt [Abb. 8]. In den nach Maßangaben Albertis proportionierten Fensterrahmungen wird ein Bild der ländlichen Umgebung sichtbar, dessen Ordnung sich weniger der faktischen Beschaffenheit des Territoriums als seiner bildmäßigen Inszenierung verdankt.⁵⁹

Die in dem Fenster gerahmte Aussicht ähnelt, um Alberti zu zitieren, einem Bild, »dolce e bene, da essa natura dipinto«,⁶⁰ sie erscheint, mit einer Formulierung aus Baldassare Castigliones in Urbino verfassten *Libro del cortegiano*, wie ein Gemälde: »una nobile e gran pittura [...] per man de la natura e di Dio composta«. ⁶¹ Die Ausblicksfenster des urbinatischen Palastgartens präsentieren

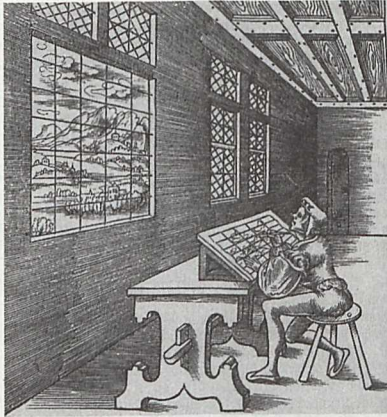


Ausschnitte des Territoriums in der Totalität eines von virtuellen geometrischen Teilungen durchzogenen und bildhaft umrahmten Sichtfeldes. Sie passen den gesehenen Wirklichkeitsausschnitt dadurch einem architektonisch vorgegebenen, mathematisch proportionierten Rahmen ein, der das Subjekt und die Objektwelt deutlich voneinander distanziert [vgl. Abb. 11].⁶²

10 Fra Angelico, Verkündigung an Maria, um 1435, Cortona, Museo Diocesano.

Das architektonisch realisierte Ausblicksfenster mit landschaftlicher Aussicht wird in der Malerei des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts mehrfach dargestellt.⁶³ Es ist von Giovanni Bellini in seiner wohl in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts für das dem urbinatischen Palast benachbarte Pesaro gemalten *Marienkronung* in das Zentrum einer Altartafel gerückt worden [Abb. 9]. Dies geschah im Rückgriff auf Albertis *finestra aperta* und wohl auch auf die vermutlich eben errichteten *fenestras prospectivae* des urbinatischen Palastgartens.⁶⁴

Für die Geschichte architektonisch inszenierter Aussichten ist neben dem neuen Ausblicksfenster der Renaissance die Ausblicksloggia von besonderer Bedeutung. Der weite, architektonisch gefasste



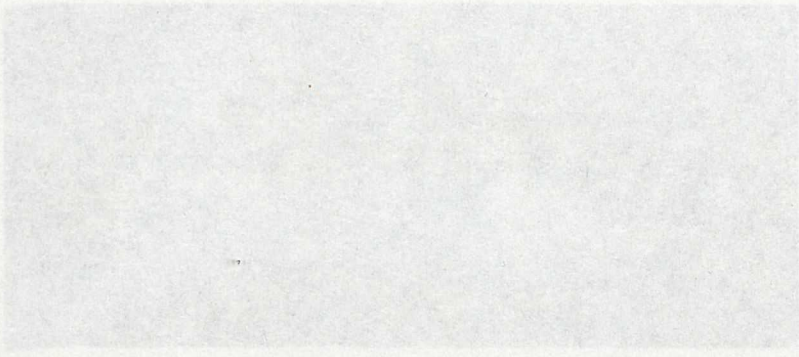
11 Hieronymus Rodler, Holzschnitt aus *Ein schön nützlich Büchlein und Unterweysung der Kunst des Messens*, Simmern 1531.

Blick aus einer Loggia spielt bekanntlich schon in Jan van Eycks *Rolin-Madonna*, die um 1435 entstanden ist, eine zentrale Rolle. Seit den 1460er Jahren werden Loggien mit Aussicht, wie Jutta Allekotte in ihrer wegweisenden Studie zu römischen Loggien der Renaissance mit einer Vielzahl von Quellen belegen konnte, zunehmend zum gängigen Bestandteil repräsentativer mittelitalienischer Wohnbauten.⁶⁵ Der im Mittelalter häufig als *voluptas oculorum* diskreditierte Blick aus dem Fenster entwickelt sich zunehmend zu einem Modus kultivierten lebensweltlichen Verhaltens.

2. Epikureische Rahmenschau: die Renaissance der Kontingenz

Die weltanschaulichen Hintergründe, die bei Alberti zu einer Ablösung des in der ›Ordnung der Dinge‹ vorgegebenen ›Naturtheaters‹ durch das ›virtuelle Tableau‹ der Fensteraussicht als Paradigma der Repräsentation von Welt führen, sind schwer zu greifen, da Albertis Schriften nach dem Urteil der jüngeren Forschung keine kohärente Weltsicht erkennen lassen. Seit Garin sieht die Mehrzahl der Forscher in den Texten der ›Nachtseite‹ Albertis, besonders in *Momus*, *Theogonius* und den *Profugiorum ab aerumna libri*, die »Abwesenheit einer göttlichen Providenz«⁶⁶ thematisiert. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass Alberti nicht nur zu den ersten Humanisten gehört, die auf Lukrez' 1417 wiederentdecktes epikureisches Lehrgedicht *De rerum natura* zurückgreifen, sondern dass er sich auch in seiner Bildtheorie auf diese ebenso antiteologische wie antitheologische Schrift bezieht.

Albertis Konzeption des Gemäldes als ungeteilt-rechteckige *finestra aperta* steht im Malereitratat im Kontext optischer



Darlegungen. Lukrez wiederum beschreibt architektonisch gerahmte Ausblicke, um die atomistische Optik der Epikureer zu erläutern. Seit Cicero, Plinius und Statius war das Thema des Fensterausblickes regelmäßig mit dem epikureischen Motiv der »voluptas oculorum« und der »voluptas prospiciendi«⁶⁷ verknüpft worden. Die Verbindung von epikureischer Anschauung und euklidischer Abstraktion, die Albertis Bildtheorie prägt, konnte auf Lukrez' optische Analysen von Aussichten durch architektonische Öffnungen (insbesondere auf *De rerum natura* IV, 279–291) zurückgreifen.⁶⁸ Insgesamt steht Albertis Aufwertung des Ausblicks aus dem Fenster in einem antimetaphysischen und epikureischen Kontext. Der historische Hintergrund von Albertis Denken liegt dabei wohl im Voluntarismus und Nominalismus des 14. Jahrhunderts – Strömungen, denen die Welt als kontingentes Faktum galt, dessen Ordnung durch metaphysische Universalbegriffe nicht erfasst werden kann.⁶⁹ Alberti hat schon vor dem *Momus*, in einem seiner düstersten Texte, den *Profugiorum ab aerumna libri*, die Ablösung des architektonischen durch ein pikturales Paradigma reflektiert. Die antiken Künste, die antike Philosophie und Literatur beschreibt er als eine in sich kohärente Architektur: als einen »Tempel« der Weisheit. Doch dieser ist zerfallen. Die in einer philosophischen Erkenntnis der Natur, durch die »filosofi stoici« der Antike fundierte Ordnung dieses »tempio« ist nicht mehr rekonstruierbar. Es bleibt für Alberti eine Aufgabe seiner Gegenwart, aus den Versatzstücken dieses zerfallenen »Weltgebäudes« ein schönes und stimmig ineinandergefügtes Mosaik (»pavimentum«) zu komponieren: eine »certa prescritta e designata forma e *pittura*«, ein flächiges »Tableau«. Dieses Bild sei aus den Trümmern der antiken Architektur des Wissens so anzuordnen, dass es als eine neue,



12 Perino del Vaga, Naumachie im Cortile del Belvedere, Rom, Castel Sant'Angelo.

bildhafte Einheit überzeuge: durch relationale Stimmigkeit, ohne doch in einer ›Architektur der Welt‹ und in einer philosophischen Weltansicht ontologisch fundiert zu sein.⁷⁰

Dass eine Welt, an deren wirklicher und wesenhafter Ordnung gezweifelt wird, immerhin geordnet *erscheine*, diese Maxime lässt sich als *ein* implizites, untergründiges *Movens* der Aufwertung architektonisch inszenierter Aussichten und Ausblicke in der frühen Neuzeit rekonstruieren. Das rhetorische Paradigma der *perspicuitas*⁷¹ tritt an die Stelle einer ontologischen Fundierung von Architektur und Kunst.

Während des 16. Jahrhunderts koexistieren innerhalb der italienischen Profanarchitektur die Konzepte des Naturtheaters und des Ausblicksfensters. So wird im Rom der Hochrenaissance der Cortile del Belvedere mit seiner Treppenexedra auf ein zentrales Ausblicksfenster im vatikanischen Palast bezogen: Im Sichtfeld des großen Fensters der Stanza della Segnatura war der Prospekt des Belvedere-Hofes Bramantes mit seiner theaterförmigen Treppenexedra als perspektivisches Tableau [vgl. Abb. 12] zu sehen.⁷² Auch Palladio hat nicht nur in der Villa Rotonda die Tradition des Naturtheaters aufgegriffen, sondern auch die *sala a croce* der Villa Barbaro, wie schon Fritz Burger bemerkte, den ›kyzikenischen‹ Fenster- und Aussichtsräumen bei Plinius (*Ep.* II, 17, 5) und Vitruv (VI, 3, 10) nachempfunden.⁷³ In der *sala a croce* der Barbaro-Villa bei Maser wechseln sich faktische und fingierte Ausblicke ab, folgen sich ›Fensterbilder‹ und ›Bildfenster‹.

3. Blickachse und Prospekt: Michelangelo und Vasari

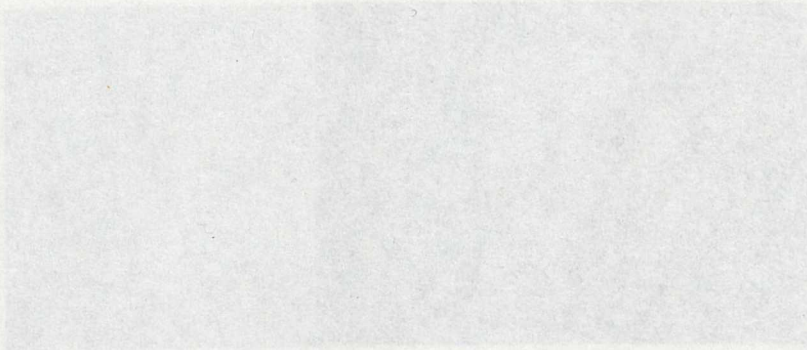
Giorgio Vasaris Uffizien in Florenz verdeutlichen exemplarisch die neue Bedeutung des perspektivischen Blickparadigmas für die Architektur ab dem mittleren Cinquecento. Das Gebäude



wurde nach der Einnahme von Siena, im Jahr 1559, als neue Verwaltungszentrale des frühabsolutistischen Staates der Medici begonnen. Der Korridor der Uffizien (damals als »Strada dei Magistrati« bezeichnet) bildet ein perspektivisches Scharnier zwischen dem Palazzo Vecchio und der Piazza della Signoria als Orten der alten republikanischen Ordnung [Abb. 13] einerseits und andererseits dem Ausblick auf die etwa gleichzeitig errichtete Palazzina des Forte di Belvedere. Die Palazzina erhebt sich auf der gegenüberliegenden Arnoseite als architektonische Markierung der durch Cosimo I. neu errichteten Herrschaft der Medici auf der Kuppe des höchsten sichtbaren Hügels, den sie als »ziviler« Bestandteil des Forte di Belvedere, der Zwingburg der Medici-Herzöge über Florenz, besetzt.

Für einen in der Uffizien-Loggia am Arno stehenden Betrachter rahmt die perspektivische Flucht der seriell strukturierten Innenfassade der Uffizien den Turm des Palazzo della Signoria und die Flucht des durch Cosimo I. auf Achse aufgereihten, ursprünglich unter republikanischen Vorzeichen begonnenen Skulpturenensembles vor der Fassade des alten Kommunalpalastes: eine perfekt inquadrierte *veduta*, wie sie eine bekannte Darstellung Giuseppe Zocchis aus dem 18. Jahrhundert festhält [Abb. 13]. Dabei wird dem Blick auf die Piazza della Signoria eine perspektivische Progression eingeschrieben, eine seriell artikulierte, »schwindelerregende Tiefenflucht« (Manfred Wundram), die ihrer immanenten Logik nach unendlich fortsetzbar scheint. Sie unterwirft den Palazzo della Signoria, als Symbol der republikanischen Verfassung des mittelalterlichen Florenz, einem perspektivischen Blickregime, dessen frühabsolutistische Implikationen jüngst Matteo Burioni herausgearbeitet hat. Aus der zum Arno hin gelegenen Stirnseite des Hauptgeschosses, die sich als offenes Belvedere auf den jenseits des Flusses gelegenen Bereich der Stadt öffnet, wird die erwähnte Palazzina des

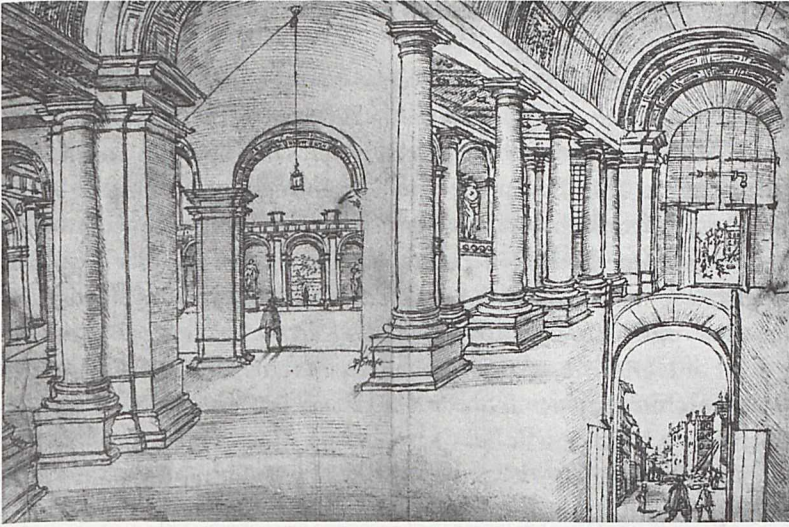
13 Giuseppe Zocchi, Blick in den Korridor der Uffizien und auf den Palazzo Vecchio von der Arnologgia aus, 1744, Radierung.



Forte di Belvedere sichtbar: als mittig zentrierter Blickpunkt einer *veduta*, die auch die ›landschaftliche‹ Szenerie der zu San Miniato aufsteigenden Anhöhen umschließt. Damit knüpft Vasari an die Tradition der quattrocentesken Residenzen von Pienza und Urbino, an den Florentiner Palazzo Pitti und an Michelangelos römischen Palazzo Farnese an – an städtische Residenzen, die sich sowohl auf eine vordere städtische als auch auf eine hintere ›ländliche‹ Szenerie hin öffnen und so einen Herrschaftsanspruch auf Stadt *und* Land zum Ausdruck bringen.⁷⁴ Von der Palazzina des Forte di Belvedere wiederum eröffnet sich ein ›beherrschender‹ Überblick über die Stadt und ihr Umland.

Seit den siebziger Jahren des Cinquecento werden Villen nun häufig auf die zuvor als klimatisch unvorteilhaft geltende Kuppe von Anhöhen gesetzt: So ergeben sich neuartige, ›panoramatisch‹ ausgespannte Aussichten über das beherrschte Land, etwa von der Medici-Villa bei Artimino, über deren Eingang ähnlich wie im Fluchtpunkt des Uffizien-Korridors eine Büste des Großherzogs für den Blick des Herrschers einsteht, oder von der Rocca Pisani, einer Variation über die Rotonda, die Vincenzo Scamozzi im Veneto, bei Lonigo, auf beherrschender Höhe erbaute.

Einen Ausblick, der sich als eine sukzessiv wahrzunehmende Tiefenflucht und zugleich als ein ›auf einen Blick‹ erfassbares, architektonisch gerahmtes ›Bild‹ darbieten sollte, hatte nach Vasaris Zeugnis bereits Michelangelo konzipiert. Michelangelo beabsichtigte, hinter dem Palazzo Farnese eine Brücke über den Tiber



zu den Gärten der Villa Farnesina zu bauen und – im Rückgriff auf eine Stelle aus Plinius’ Beschreibung seines *Laurentinum* (*Epistulae*, II, 17, 5) – eine Blickachse anzulegen, die den Farnesischen Stier (als Brunnenschmuck) einbegreifen sollte. Diese Aussicht hätte sich bereits demjenigen, der in das Eingangstor des Palazzo Farnese eintrat, als architektonisch gerahmtes ›Bild‹ darbieten sollen [Abb. 14]:

»Et allora Michelagnolo ordinò che si dovessi a quella dirittura fare un ponte che attraversassi il fiume del Tevere, acciò si potessi andare da quel palazzo in Trastevere a un altro lor giardino e palazzo, perché, per la dirittura della porta principale che volta in Campo di Fiore, si vedessi a una oc[c]hiata il cortile, la fonte, strada Iulia et il ponte e la bellezza dell’altro giardino, fino all’altra porta che riusciva nella strada di Trastevere [...].«⁷⁵

»Damals gab Michelangelo auch an, man solle in gerader Linie [mit dem Brunnen] eine Brücke über den Tiber bauen, so dass man von dem Palaste nach Trastevere zu einem anderen, [der Familie Farnese zugehörigen] Garten und Palast gelangen, und von der Haupttür, die nach Campo di Fiore führt, auf einen Blick den Hof, den Brunnen, Strada Giulia, die Brücke und die Herrlichkeit der jenseitigen Gärten bis zu der Türe [dem Gartentor], die [das] nach der Straße von Trastevere führt, überschauen könne [...].«⁷⁶

14 Flämisch-französischer Zeichner, Blick in Hof und Vestibül des Palazzo Farnese in Rom, um 1554–1560.

III Vom Theater zum Tableau: ›The Breaking of the Circle‹

Alberti schreibt über architektonisch inszenierte Ausblicke und erörtert Aussichten systematisch unter ›ästhetischen‹ Kategorien.⁷⁷ Palladio begründet die Gestalt der Villa Rotonda aus der Gewinnung von Ausblicken auf ihre Umgebung.⁷⁸ Michelangelo rückt eine architektonisch gerahmte Aussicht in das Zentrum seines Entwurfes für den römischen Palazzo Farnese [Abb. 14]. Auch weitere, weniger prominente Bauten und Architekturbeschreibungen aus dem Quattro- und Cinquecento belegen die Kernthesen dieses Beitrages:

1. Ortsbezug und Ausblicksinszenierung spielen in der Profanarchitektur der frühen Neuzeit in Italien eine wichtige, jedoch wenig beachtete Rolle.

2. Das ›Hügeltheater‹ als ›idealer Ort‹ und die architektonisch gerahmte Aussicht auf Land und ›Landschaft‹ werden in Texten des 15. und 16. Jahrhunderts über italienische Villen und Residenzen häufig beschrieben.

3. Die überkommenen antiken Topoi des ›Hügeltheaters‹ und des ›Fensterbildes‹ werden im Blick auf die tatsächlich vorgegebene Topographie architektonisch ›realisiert‹ und in den Erfahrungshorizont der eigenen Gegenwart versetzt. Im Unterschied zu mittelalterlichen und trecentesken Traditionen werden nun idealtypische Topoi und empirische Topographie, werden literarische Tradition und lebensweltliche Erfahrung wechselseitig miteinander vermittelt.

4. Für die Einführung gerahmter Ausblicke in die Architektur der Renaissance waren die neue perspektivische Malerei des Quattrocento und die albertianische Definition des Gemäldes als »finestra aperta« wegweisend: Ungeteilt rechtwinklige Ausblicksfenster werden zuerst in Malerei und Reliefkunst dargestellt, bevor sie – mit deutlicher zeitlicher Verzögerung – in der gebauten Architektur auftreten.

5. In der zunehmenden Ablösung des ›architektonischen‹ Paradigmas einer Natur als Bau durch das pikurale Paradigma einer Natur als Bild spiegeln und entwickeln sich zentrale Motive neuzeitlicher ›Weltanschauung‹. Hierzu zählen der Übergang von einem theo- und heliozentrischen zu einem anthropo- und geozentrischen Weltbild und damit der Übergang von der »geschlossenen Welt zum unendlichen Universum«.⁷⁹

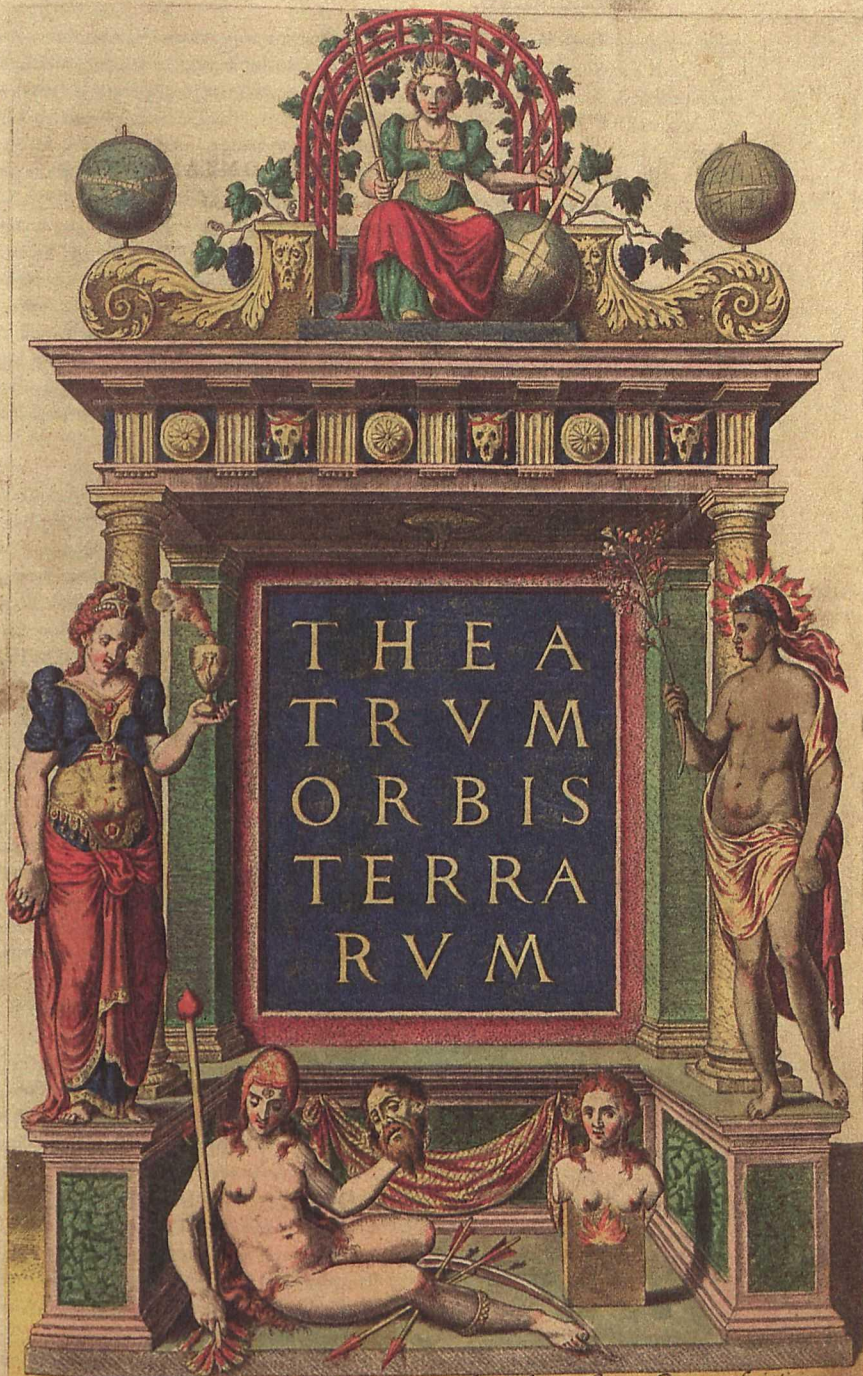
Indem die neue Wissenschaft die Kreise der überlieferten Analogie von Makro- und Mikrokosmos zerbrach und Horizonte

unendlicher Welten eröffnete, schwand die Geltung der Tradition des Naturtheaters, die (Halb-)Kreise von Hügeln und Bergen als Bauten einer ›ersten‹ Architektur begriffen hatte. Der »circle of perfection«⁸⁰ hat als Paradigma von Ausblickinszenierungen um die Wende zum 17. Jahrhundert mehr und mehr ausgedient, wie sich bereits seit Mitte des Cinquecento abzeichnet. Das Frontispiz von Abraham Ortelius' *Theatrum orbis terrarum* – dieser erste gedruckte kartographische Weltatlas erschien gleichzeitig mit Palladios *Quattro Libri* im Jahr 1570 – ist ein Beispiel dafür, dass seit dem letzten Drittel des Cinquecento der ›Bau‹ der Welt zunehmend als Bild, das ›Theater der Natur‹ zunehmend als gerahmtes Tableau erfasst wird [Abb. 15].⁸¹

›Prospekt‹ und ›Tableau‹ werden zu prägenden Modi von Sehen und Sichtbarkeit in Barock und Aufklärung. Das neuzeitliche Ausblicksfenster und der perspektivisch konstruierte und tableauartig komponierte Prospekt werden in Architektur und Gartenkunst des Barock und der Aufklärung zu bestimmenden Modi der Inszenierung von Ausblicken.

Der Topos des ›Hügeltheaters‹ und die ihm implizite Strukturanalogie von Architektur und Natur ist seit dem 18. Jahrhundert außerdem durch die Autonomie-Ästhetik der Aufklärung nahezu in Vergessenheit geraten. Letztere sieht nun die Architektur einerseits und die Natur (bzw. den architektonisch gewährten Ausblick auf Land und ›Landschaft‹) andererseits als polare Gegensätze. Das Jahrhundert der Aufklärung begreift das Bauwerk als einen in sich geschlossenen Formen-Kosmos und sieht die umgebende »Natur« als das Andere der Architektur. Der Anblick der Umgebung ländlicher Villen und Residenzen wird nun als piktoral gerahmter und abgeschlossener Prospekt, als ›ideale Landschaft‹ inszeniert. Der neue ›englische‹ Garten wird zu Szenerien komponiert, die im Ausblick aus dem und auf das Landhaus den Anblick einer piktoral konzipierten Ideallandschaft im Stil eines Claude Lorrain eröffnen.⁸² Diese neue ›pittoreske‹ Landschaft steht in der albertianischen Tradition der »finestra aperta« und der »fenestra prospectiva«. In der Gegenwart schließlich sind Rahmenschau und Fensterbild bestimmende Dipositive der Sichtbarkeit – bis hin zu den virtuellen »windows« des Bildschirms.⁸³

Aus einer Vielzahl von inspirierenden und großzügigen Gesprächspartnern möchte ich Jutta Allekotte, Christoph Bertsch, Guido Beltramini, Andreas Beyer, Anne Bloemacher, Gottfried Boehm, Steffen Bogen, Matteo Burioni, Barbara Feichtinger, Kurt W. Forster, Johannes Grave, Max Imdahl, Philine Helas, Hans-Jürgen Horn, Wolfgang Hübner, Wolfgang Kemp, David Leatherbarrow, Golo Maurer, Jörg Martin Merz, Christel Meier-Staubach, Klaus Stähler, Andreas Tönnemann und Felix Thürlemann dankbar erwähnen.



*Opus nunc denuò ab ipso Auctore recognitum, multisque locis castigatum, & quamplurimis
novis Tabulis atque Commentarijs auctum.*

Endnoten

- 1 Grundlegend: Heinrich Drerup, Bildraum und Realraum in der römischen Architektur, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 66 (1959), S. 147–174; vgl. auch Franz Jung, Gebaute Bilder, in: *Antike Kunst* 27 (1984), S. 71–122. Wichtige Hinweise zur Thematisierung des architektonisch inszenierten Ausblicks in der Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung und bei Architekten des 20. Jahrhunderts: Michael Hesse, Philip Johnsons Glashaus in New Canaan. Moderne als Postmoderne, in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, hg. v. Max Imdahl, Köln 1987, S. 131–151, S. 178–183, S. 189–191. Methodisch wegweisend für eine Analyse von Architektur als Dispositiv von Handlungen und Wahrnehmungen: Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and other Essays* (AA Documents, Bd. 2), Cambridge (Mass.) 1997. Zum kulturgeschichtlichen Phänomen der »Rahmenschau«: August Langen, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934 (ND Darmstadt 1965). Den gerahmten Ausblick im Kontext des kulturwissenschaftlichen Konzeptes von »framing« behandelt: Cathrin Senn, *Framed Views and Dual Worlds. The Motif of the Window as a Narrative Device and Structural Metaphor in Prose Fiction* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIV, Bd. 375), Frankfurt am Main 2001.
- 2 Dazu jüngst Pisana Posocco, Mies van der Rohe e il pittoresco. L'invenzione di paesaggi architettonici e di macchine per guardare, in: *Parametro* 36 (2006), Nr. 264/265 (»Sul pittoresco«), S. 90–107; Margherita Azzi Vicentini, »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. 145 (2005) [2006], Nr. 3, S. 4–22; Gerd Blum, Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv der Neuzeit, erscheint in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der frühen Neuzeit*, München 2010 (Dieser Aufsatz wird im Folgenden zitiert als Blum 2010). – Siehe als knappe historische Übersicht zum Thema der inszenierten Aussicht: Gina Grandell, *Nature Pictorialized. »The View« in Landscape History*, Baltimore (Md.) 1993.
- 3 In seinem Traktat *De architectura* gibt Vitruv nur wenige Hinweise auf das Problem des architektonisch inszenierten Ausblicks: Knappe Ausführungen finden sich z. B. in Liber VI, 3, 10, wo er über die *oeci cyziceni*, also die kyzikenischen Säle, schreibt, deren Fenster gezielt so konzipiert seien, dass sie eine Aussicht auf das Grün der Umgebung ermöglichen, und in Liber I, 7, 1, wo empfohlen wird, wichtige Tempel an exponierten Punkten innerhalb der Stadt zu errichten, damit Letztere von dort aus weitgehend zu überblicken sei (vgl. Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur* [De architectura libri decem], hg. und übers. von Curt Fensterbusch, 5. Aufl., Darmstadt 1991, hier S. 278f. [Liber VI, 3, 10] u. S. 70f. [Liber I, 7, 1]).
- 4 Zu »Topographia« und »Topothesia« siehe Servius zu Vergil, *Aeneis* I, 159: »Topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. Ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. Ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. Nam topographia est rei verae descriptio«; Georg Thilo (Hg.), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Aeneidos libros I–III commentarii* (*Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii*, Vol. I. Fasc. I), Leipzig 1878, S. 66 (Kursivierte Hervorhebungen von G. B.).
- 5 Vgl. Gerd Blum, 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.
- 6 Gerd Blum, »Fenestra prospectiva.« Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino, in: Joachim Poeschke und Candida Syndikus (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 10), Münster 2008, S. 77–122 (im Folgenden zitiert als

- Blum 2008). Die Folgen von Albertis »finestra aperta« beleuchtet jüngst: Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.)/London 2006.
- 7 Vgl. zur »Entdeckung der landschaftlichen Schönheit« (Burckhardt) seit der italienischen Renaissance die klassischen Beiträge: Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* [1860], Neudruck der Urausgabe, hg. v. Konrad Hoffmann, Stuttgart 1985, S. 201–209; und Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (Reprint in: ders., *Subjektivität*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1989, S. 141–163). Neuere Beiträge zur Geschichte wechselnder Konzeptualisierungen von Land und Landschaft zeigen, dass die im 18. Jahrhundert kanonisierte Konzeption der pittoresken »Landschaft«, die sich in der frühen Neuzeit auszuformen beginnt, nur eine historische Sichtweise des Landes ist. Siehe hierzu die maßgeblichen Bücher von Denis Cosgrove (etwa: *Social Formation and Symbolic Landscape, with a New Introduction* [1984], 2. Aufl., Madison [WI] 1998) und Chris Fitter (*Poetry, Space, Landscape. Toward a New Theory*, Cambridge 1995). Vgl. auch Paul Groth und Chris Wilson, Die Polyphonie der Cultural Landscape Studies [2003], in: *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*, hg. v. Brigitte Franzen und Stefanie Krebs, Köln 2005, S. 58–90. – Die Begriffe »paesaggio«, »Landschaft« und »landscape« werden erst ab dem 17. Jahrhundert häufiger verwendet; vgl. die konzisen Ausführungen von Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Rekonstruktion der Künste, Bd. 1), Göttingen 2000, S. 10–15. So gibt es das Lemma »paesaggio« im *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (1. Aufl. 1562) noch nicht. Vgl. zum Begriffsfeld »regio«–»ager«–»situs« etc., das die im Folgenden zitierten frühneuzeitlichen Autoren für die landschaftliche Umgebung von Bauten verwenden: Gordana Ana Kostich-Lefebvre, *Regio: Leon Battista Alberti and the Theory of Region in Architecture* [Typoskript], University of Pennsylvania 2005.
- 8 Der vorliegende Aufsatz ist aus Studien zu einem Buch hervorgegangen, das sich kurz vor seiner Drucklegung befindet: *Ideale Orte und inszenierte Ausblicke. Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance* (Arbeitstitel). Dort werden diese Aussagen ausführlich erörtert.
- 9 Konzise Zusammenstellung der Quellen und Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes bei Wolfgang Hübner, Himmel und Erdvermessung, in: *Die römische Feldmeßkunst. Interdisziplinäre Beiträge zu ihrer Bedeutung für die Zivilisationsgeschichte Roms*, hg. v. Okko Behrends und Luigi Capogrossi Colognesi (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Bd. III/193), Göttingen 1992, S. 140–171. Einschlägig: Joseph Rykwert, *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton (NJ) 1976.
- 10 Langen 1934 (wie Anm. 1).
- 11 Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, hg. v. Andreas Beyer und Ulrich Schütte, 3. überarbeitete Aufl., München/Zürich 1988, S. 132. Vgl. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venedig 1570 (Reprint, hg. v. Ulrico Hoepli, Mailand 1990), Libro II, S. 18: »Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perché è sopra un monticello di ascesa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltivati, & abbondanti di frutti eccellentissimi, & di buonissime viti: Onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, & altre, che terminano con l'Orizonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie [...]«
- 12 Plinius minor, *Epistulae* V, 6, 7: »Regionis forma pulcherrima: imaginare amphitheatrum immensum quale sola rerum natura possit effingere [...]«; Caius Plinius Caecilius Secundus, *Epistulae* [Briefe], Lat./Dt., hg. v. Helmut Kasten, München/Zürich 1984, S. 260; Übersetzung nach Reinhard Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, Bd. 13), Mainz 1993, S. 9. – Zur Rezeption der Villenbriefe

Endnoten

- bei Palladio und in der italienischen Renaissance mit aktueller Bibliographie: Blum 2007 (wie Anm. 5), S. 164; Plinius, *Epistulae* III, 21 (ed. Kasten 1984 [wie Anm. 12], S. 184–186); und Blum 2010 (wie Anm. 2).
- 13 Plinius, *Epistulae* V, 6, 12 (ed. Kasten 1984 [wie Anm. 12], S. 262). Übersetzung nach Förtsch 1993 (wie Anm. 12), S. 10.
 - 14 Vgl. jüngst: Kathleen M. Coleman (Hg.), *Liber spectaculorum M. Valerii Martialis (with Introduction, Translation, and Commentary)*, Oxford 2006; William Fitzgerald, *Martial. The World of the Epigram*, Chicago 2007.
 - 15 Vgl. jedoch auch Plinius, *Epistulae* III, 21 (ed. Kasten 1984 [wie Anm. 12], S. 184–186).
 - 16 Evans 1997 (wie Anm. 1) und Wolfgang Kemp, *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München 2009.
 - 17 Martial, *Liber spectaculorum* 25 (Coleman 2006 [wie Anm. 14], S. 183–185).
 - 18 Keith Hopkins und Mary Beard, *The Colosseum*, Cambridge (Mass.) 2005; Domenico Augenti, *Spettacoli del Colosseo nelle cronache degli antichi*, Roma 2001; Filippo Coarelli, *The Colosseum*, Los Angeles 2001. Vgl. außerdem: Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Linda Meissner, Berlin 1995, S. 111–130; Peter Sloterdijk, *Globen*, 2 Bde., hier Bd. 1: *Makrosphärologie. Globen*, Frankfurt am Main 1999.
 - 19 Vgl. jedoch Plinius, *Epistulae* VI, 34 (ed. Kasten 1984 [wie Anm. 12], S. 368–370). – Zur Wirkungsgeschichte der Metaphorik des »Welttheaters« im 16. Jahrhundert, zum einen unter negativem Vorzeichen, im Verweis auf das Kolosseum, zum anderen unter positivem Vorzeichen, als Bild der Architektur der Weltordnung, vgl. Christel Meier-Staubach, Enzyklopädie und Welttheater. Zur Intertheatralität von Universalwissen und weltpräsentierender Performanz, in: Jan-Dirk Müller und Martin Schierbaum (Hg.), *Enzyklopädistik zwischen 1550 und 1650. Typen und Transformationen* (Pluralisierung und Autorität, Bd. 8), Münster 2009, S. 3–39. Der grundlegende Artikel, für dessen Überlassung vor Erscheinen ich der Autorin sehr zu danken habe, enthält eine vorzügliche Bibliographie.
 - 20 Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles 1967; nach wie vor grundlegend zur Geschichte der Geographie: Frank Dawson Adams, *The Birth and Development of the Geological Sciences* [1938], Reprint New York 1954. Zum aktuellen Forschungsstand zur Geographie der Renaissance: Domenico Defilippis, *La rinascita della corografia tra scienza ed erudizione*, Bari 2001; Giancarlo Putrella, *L'officina del geografo. La »Descrittione di tutta Italia« di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento. Con un saggio di edizione* (Bibliotheca erudita, Bd. 23), Milano 2004. Eine konzise Zusammenfassung der Theorien zur Bergentstehung, die dem mittleren Cinquecento geläufig waren, gibt die rare, jedoch jüngst wieder aufgelegte Schrift von Valerio Faenzi (Valerius Faventius, eigtl. Camillo Faenza), *De montium origine*, Venedig 1561 (vgl. Valerio Faenzi, *Sull'origine delle montagne. De montium origine*, hg. v. Paolo Macini und Ezio Mesini, Verbania 2006).
 - 21 Vgl. Blum 2007 (wie Anm. 5), S. 165f.; Karl Reinhardt, *Poseidonios*, München 1921; Glacken 1967 (wie Anm. 20); Ruth und Dieter Groh, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt am Main 1991, S. 11–71; Dieter Groh, *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*, Frankfurt am Main 2003.
 - 22 Giovanni Maria Cataneo, *C. Plinii Caecilii Epistolarum libri novem [...] cum enarrationibus Johannis Mariae Catanei*, Mailand 1506, fol. LXXXVIII v. (ad ep. V, 6, 7). Bei den Kirchenvätern werden die Berge häufig als »Geschwüre« der Erde bezeichnet, die erst nach Sündenfall und Sintflut die Wohlgestalt der Erdkugel verunziert hätten. Daneben gibt es eine Tradition der »montes boni«, die jedoch in der Forschung zur epochenübergreifenden Wahrnehmung der Berge meist vernachlässigt wird. Marjorie Hope Nicolson hat in ihrem Klassiker *Mountain Gloom and Mountain Glory* (Ithaca 1959, ND Seattle 1997) eine Geschichte der Wahrnehmung der Berge vorgelegt. Laut Nicolson findet nach langer

- Miss- und Verachtung der Berge erst das 18. Jahrhundert zu einer positiven Einschätzung von Berg und Gebirge. Diese bis heute weithin geteilte Einschätzung einer historischen Abfolge von »Mountain Gloom« zu »Mountain Glory« ist zu revidieren nicht zuletzt im Hinblick auf den hier erörterten Topos des »natürlichen Theaters« aus Bergen und Anhöhen. Vgl. hierzu a. Jacek Wozniakowski, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1987 (EA Warszawa 1974).
- 23 Plinius, ep. V, 6, 13 (ed. Kasten 1984, [wie Anm. 12], S.262).
 - 24 Plinius, ep. V, 6, 13. Übersetzung nach Kasten 1984 (wie Anm. 12), S.263 (vom Verf. leicht modifiziert).
 - 25 Vgl. Blum 2007 (wie Anm. 5) und Blum 2008 (wie Anm. 6).
 - 26 Vgl. die klassischen Beiträge: Filippo Coarelli (Hg.), *Studi su Praeneste* (Reprints di archeologia e di storia antica, Bd. 1), Perugia 1978, und ders. (Hg.), *I Santuari del Lazio in età repubblicana*, Rom 1987.
 - 27 Vitruv, *De architectura*, Liber II, 8, 11–13 (ed. Fensterbusch 1991 [wie Anm. 3], S. 108–113).
 - 28 Gerhard Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Natur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. III/14), Heidelberg 1971, S. 31.
 - 29 Ausführliche Quellen- und Literaturangaben zu den genannten Beispielen bei Blum 2007 (wie Anm. 5), auf die ich der Kürze halber hier verweise.
 - 30 Vgl. Vitruvs bereits angeführte Ausführungen über die *oeci cycizeni*, griechische Speisesäle, mit ihren »türähnlichen Fensteröffnungen, so daß die Gäste von den Speisefas aus einen Blick ins Grüne haben« (Liber VI, 3, 10; ed. Fensterbusch 1991 [wie Anm. 3], S. 279); vgl. ferner Plinius, *Epistulae*, II, 17, 5 (ed. Kasten 1984 [wie Anm. 12], S. 8).
 - 31 Michel de Montaigne, *Journal de Voyage en Italie*, hg. v. Arthur Armaingaud, 2 Bde., Paris 1929, hier Bd. 2, S. 45: »J'obliois à dire que des salles de Poggio, on voit Florence, Prato et Pistoïa, de la table [...]«.
 - 32 Petrarca, *Familiarium rerum libri XVII*, 5, 11–13 (Francesco Petrarca, *Lettres familières*, Bd. 5: Livres XVI–XIX, hg. v. Pierre Laurens und Alain-Philippe Segonds [Les classiques de l'Humanisme. Textes, Bd. 24], Paris 2005, S. 175–177).
 - 33 Wolfgang Riedel, Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarca's Epistola familiaris IV, 1, in: Wilfried Loth (Hg.), *Jahrbuch* [des Kulturwissenschaftlichen Institutes des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen in Essen, 1996], Bielefeld 1997, S. 77–108, hier S. 89.
 - 34 Zitiert in der Übersetzung von Anna Mühlhäusser, *Die Landschaftsschilderung in Briefen der italienischen Frührenaissance* (Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte, Bd. 56), Berlin und Leipzig 1914, S. 17.–Vgl. auch Giovanni Rucellai, *Il zibaldone quaresimale*, fol. 62b^v–63a^r (Alessandro Perosa, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, 2 Bde., Bd. 1: »Il Zibaldone quaresimale«. *Pagine scelte* [Studies of the Warburg Institute, Bd. 24, 1], London 1960, S. 21: Beschreibung einer Gartenloggia der Villa di Quaracchi mit Ausblicken auf vier Achsen vom Speisetisch aus). Vgl. zu Rucellais Beschreibung der Ausblicke aus dieser Loggia die wegweisende Studie von Lise Bek, *Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 7 (1974), S. 109–156.
 - 35 Leonardo Bruni, *Laudatio Florentine Urbis*, 21, 1–13 ([...] hec [oppida] omnis extima regio maiore ambitu circuloque complectitur.), zit. nach Leonardo Bruni, *Laudatio Florentine Urbis*, hg. v. Stefano U. Baldassarri, Florenz 2000, S. 11; vgl. auch Blum 2007 (wie Anm. 5), S. 170f. Zu der für die Situierung von Poggio a Caiano möglicherweise bedeutsamen Rezeption des *Corpus agrimensorum romanorum* am Hof von Lorenzo il Magnifico vgl. die Hinweise bei Lucio Toneatto, *Codices artis mensoriae. I manoscritti degli antichi opuscoli latini d'agrimensura. Tomo primo: Tradizione diretta – Il medioevo*, Spoleto 1994, S. 58. Zur Baugeschichte und Konzeption der Villa vgl. die überarbeitete italienische Ausgabe der Dissertation von Philip Ellis Foster, *La villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Pisa 1992; Luigi Corsetti und Alessandro Pinzani, *Poggio a Caiano*.

Endnoten

- Guida storico-artistica*, 2. Aufl., Poggio a Caiano 1996; Enrico Colle, Roberta Passalacqua und Vincenzo Vaccaro, *La Villa Medicea di Poggio a Caiano*, Livorno 2000. Konzise Zusammenfassung zentraler Probleme bei: Margherita Azzi Visentini, *Die italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts* [1995], übers. v. Ulrike Stopfel, Stuttgart 1997, S. 59–72. – Zu den Traditionen topischer Topographie, denen Brunis Beschreibung der Umgebung von Florenz unter dem Leitmotiv des Rundschildes verpflichtet ist: Wolfgang Hübner, *Der Schildrand als Grenze*, in: Rainer Albertz, Anke Blöbaum und Peter Funke (Hg.), *Räume und Grenzen. Topologische Konzepte in den antiken Kulturen des östlichen Mittelmeerraums*, München 2007, S. 161–186 (mit aktueller Bibliographie).
- 36 Zu Palladio und Alvise Cornaro vgl. Lionello Puppi, *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*, aktualisierte und erweiterte Neuauflage, hg. v. Donata Battilotti, Stuttgart/München 2000, S. 12ff., und Annalisa Tassarolo, Socrate, Alvise Cornaro, Andrea Palladio...: *Virtù dell'agricoltura nella tradizione economica*, in: *Studi veneziani* N.S. 30 (1995) [1996], S. 153–165.
- 37 Diese Beobachtung verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Guido Beltrami, Vicenza.
- 38 Vgl. Gunter Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto* (1968), in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 3–20, hier S. 14f., und Azzi Visentini 1997 (wie Anm. 35), S. 242–246, bes. S. 245 (mit Bibliographie).
- 39 Vgl. Cesare D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963, S. 80 u. S. 110. Die *Relatione* gibt vor, von dem Bauherren, Kardinal Pietro Aldobrandini, selbst verfasst worden zu sein, und richtet sich an den Herzog von Savoyen, Carlo Emmanuele I. (ebd., S. 80). Sie sollte, so D'Onofrio, mit Zeichnungen versehen werden und war als Guide durch die bereits berühmte Villa und ihre Gartenanlagen gedacht. Zu Agucchi siehe Silvia Ginzburg Carignani, Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia, in: *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*, hg. v. Olivier Bonfait und Christoph Luitpold Frommel, Paris 1996, S. 273–291. Zu Agucchis ekphrastischer Technik und ihrer detailreichen Sachlichkeit siehe Raphael Rosenberg, *Von der Ekphrasen zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung*. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 297–318. Zur Villa Aldobrandini in Frascati, die von 1598 bis 1602 von Giacomo della Porta errichtet und nach dessen Tod von Maderna fertiggestellt wurde: Klaus Schwager, Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 19 (1961/62), S. 289–382; Carl Ludwig Franck, *Die Barockvillen in Frascati* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 28), München 1966; Tracy L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge 2002, S. 70ff., und jüngst Luigi Devoti, *Villa Belvedere Aldobrandini di Frascati*, in: ders. (Hg.), *Le ville nel Lazio*, Rom 2006, S. 189–212. Zum Ausblick der Villa: Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, München 1960, S. 157.
- 40 Die Stelle lautet im Zusammenhang: »Ho lineato, non disegnato, et accennato non descritto a Vostra Altezza la bellezza, la leggiadria et la disposizione di questa veduta, non essendo possibile, che la penna la figuri come ella è veramente, ne può altro che l'occhio, che solo la gode, all'intelletto rappresentarla et io ne ho vedute delle maggiori et più vaste, ma non mi è paruto che niuna sia da mettere à paragone di vaghezza con questa, et di una satisfattione che reca senza potersi dire che sia se non una bella et misurata positura et proportione fatta dal gran Architetto dell'Universo. Et à me pare di poter somigliare questo sito ad un grandissimo teatro che facendo circolo per la maggior parte et corona vadia ad accostarsi da tutte doi le bande al monte di Frascati et che gli faccia quella parte nel teatro, che la scena, che gli Antichi orchestra chiamarono, far suole, sporgendosi in testa di questo sito alquanto in fuori, e staccandosi dal resto per meglio vedere et esser veduto. Tutte queste cose, che sono esposte a si bella vista, sono singolarmente esposte alla veduta della mia villa et della casa di essa, conciosiacosache per confessione di tutti nella più bella parte del monte risieda.«;

- Giovanni Battista Agucchi, *Relazione della Villa Belvedere* (1611), zit. nach D'Onofrio 1963 (wie Anm. 39), S. 82–115, hier S. 89f., Übersetzung: G. Blum.
- 41 Vgl. Putrella 2004 (wie Anm. 20); Massimo Donattini (Hg.), *L'Italia dell'inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrizione di Leandro Alberti*, Bologna 2007; Manfred Büttner, *Die Geographia generalis vor Varenius. Geographisches Weltbild und Providentiallehre* (Erdwissenschaftliche Forschungen, Bd. 7), Wiesbaden 1973.
 - 42 Pablo Schneider, Die Tugend der Endlichkeit. Repräsentationsprobleme unter Ludwig XIV, in: Horst Bredekamp und Pablo Schneider (Hg.): *Visuelle Argumentationen. Die Mythen der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München 2005, S. 121–139; Langen 1934 (wie Anm. 1); Martina Wagner-Egelhaaf, Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71 (1997), Heft 2, S. 183–216.
 - 43 Alberti, *De re aedificatoria* V, 17 (Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2 Bde. [Trattati di Architettura; 1], Mailand 1966, Bd. 1, S. 419–421). Vgl. hierzu ausführlich Blum 2008 (wie Anm. 6).
 - 44 Alberti, *De re aedificatoria* VIII, 8 (ed. Orlandi/Portoghesi 1966 [wie Anm. 43], Bd. 2, S. 748–59). Vgl. zum antiken Hintergrund: Pierre Wuilleumier, Cirque et Astrologie, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 44 (1927), S. 184–209. Vgl. auch Donat de Chapeaurouge, Eine Circus-Rekonstruktion des Pirro Ligorio, in: *Antike und Abendland* 18 (1973), S. 89–96, sowie jüngst zur Tradition des literarischen Topos des »Welttheaters«, mit Bibliographie: Meier-Staubach (wie Anm. 19).
 - 45 Zu Albertis Rezeption der Villenbriefe des Plinius siehe jüngst Veronica Biermann, Villa, in: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 15/3, Stuttgart 2003, Sp. 1037–1044, bes. Sp. 1040. Verwiesen wird zumeist auf folgende Stellen in Albertis *De re aedificatoria*: Liber V, 17 (ed. Orlandi/Portoghesi 1966 [wie Anm. 43], Bd. 1, S. 415–421) und Liber X, 2–3 (ebd., Bd. 2, S. 789–801). Auch an anderen Stellen des Architekturtraktats ist ein Rückgriff auf die Villenbriefe festzustellen, so wohl in Liber I, 5 (Gesundheit der Bewohner als Zeichen der klimatischen Güte einer Gegend) und sicherlich in Liber IV, 5 (Aussicht von einer Straße); Liber VIII, 1 (abwechslungsreiche Aussichten auf Landschaft von einer Militärstraße); IX, 3 (rundes Vestibül); Liber IX, 4 (Bepflanzung des Ziergartens) sowie *implicite* in Liber V, 17 (Ausblicke auf Berge in die vier Himmelsrichtungen); vgl. Blum 2009 (wie Anm. 2). – Zur Plinius-Rezeption bei Alberti vgl. auch Pierre de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago/London 1994, S. 41 u. S. 50, und die Einleitung von Sonia Maffei (Hg.), *Paolo Giovio. Scritti d'arte. Lessico ed ecfrafi* (Centro di ricerche informatiche per i beni culturali. Strumenti e Testi, Bd. 5), Pisa 1999, S. 28f.
 - 46 Vgl. zur systematischen Erörterung von Aussichten im Architekturtraktat Albertis (nach den Kriterien von »usus«–»dignitas«–»voluptas«) und zur bereits angeführten Stelle *De re aedificatoria* V, 17: Blum 2008 (wie Anm. 6), S. 86–93.
 - 47 Alberti, *De re aedificatoria* IX, 5 (ed. Orlandi/Portoghesi 1966 [wie Anm. 43], Bd. 2, S. 810–824). Vgl. einführend Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 5. Aufl., München 2004, S. 44–54, und jüngst Paul von Naredi-Rainer, Zahlensymbolik und meßbare Schönheit. Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit, in: Poeschke/Syndikus 2008 (wie Anm. 6), S. 185–196 (mit Bibliographie).
 - 48 Siehe jüngst Joachim Poeschke, »Quod animum excitat«. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Architektur in der Frührenaissance, in: Poeschke/Syndikus 2008 (wie Anm. 6), S. 197–208.
 - 49 Zum Forschungsstand zur »Tag- und Nachtseite« Albertis siehe die Einleitung von Michaela Boenke zu Leon Battista Alberti, *Momus seu de principe. Momus oder vom Fürsten. Lateinisch-deutsche Ausgabe*, übers., komm. und eingeleitet v. Michaela Boenke, München 1993, S. IX–XXXVI, hier S. XI–XII.

Endnoten

- 50 Wolfgang Krohn, Technik, Kunst und Wissenschaft. Die Idee einer konstruktiven Naturwissenschaft des Schönen bei Leon Battista Alberti, in: Frank Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, S. 37–56, hier S. 45.
- 51 Alberti/Boenke 1993 (wie Anm. 49), S. 213 (Hervorhebung von G. B.). Vgl. Krohn 2002 (wie Anm. 50), S. 46.
- 52 Alberti/Boenke 1993 (wie Anm. 49), S. 322f.
- 53 Krohn 2002 (wie Anm. 50), S. 47.
- 54 Zum philosophischen Kontext vgl. Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55–103, bes. S. 55–59, und Blum 2009 (wie Anm. 2).
- 55 Vgl. zu diesem Topos Ann Blair, *The Theatre of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton 1997, und Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und der Kunst*, Berlin 2004, S. 34–39; Meier-Staubach (wie Anm. 19). Zu seiner Verwendung bei Alberti siehe Alberti/Boenke 1993 (wie Anm. 49), S. 438, Anm. 4; Lucia Cesarini Martinelli, *Metafore teatrali in Leon Battista Alberti, in: Rinascimento*, 2. Ser., 29 (1989), S. 3–51; Blum 2008 (wie Anm. 6), S. 89–93.
- 56 Codex Justinianus, 8, 10, 12, §2–§3 (Corpus Iuris Civilis. Volumen secundum: Codex Justinianus, hg. v. Paulus Krueger, Nachdruck der 11. Auflage 1954, Dublin/Zürich 1970, S. 171f.). An dieser Stelle werden *fenestrae prospectivae* von *fenestrae luciferae* unterschieden. Hierzu mit ausführlichen Angaben: Blum 2008 (wie Anm. 6). Die wichtige Dissertation von Magda Saura, *Architecture and the Law in Early Renaissance Urban Life. Leon Battista Alberti's »De re aedificatoria«*, Berkeley 1988, geht auf die *fenestrae prospectivae* in der Konstitution des Kaisers Zenon nicht ein.
- 57 Statius, *Silvae* II, 2, 83–93 (Statius, *Silvae*, Thebaid I–IV, hg. v. J. H. Mozley [Loeb Classical Library], Cambridge (Mass.)/London 1928, S. 100f.). So ist von einem Marmor die Rede, »der grün schimmert und weiche Gräser nachahmt im harten Gestein« (II, 2, 90). Die Trias Ausblick, Gemälde, kostbare Steine bringt auch Philostratos innerhalb seiner *Eikones* in der einleitenden Kurzbeschreibung der Räumlichkeiten zur Sprache, in der sich die beschriebenen Gemälde befinden sollen. (Philostratos, *Eikones. Die Bilder*, Gr./Dt., nach Vorarbeiten von Ernst Kalincka hg., übers. und erläutert v. Otto Schönberger, München 1968, S. 87). Nach Schönberger (ebd., S. 64) gelangt unter Nikolaus V. (1447–1455) eine Handschrift der *Eikones* in die Vaticana. – Auch in Plinius' Villenbriefen wird der Ausblick aus der Villa mit einer »forma picta« (ep. V, 6, 13) verglichen und werden Marmorverkleidungen und Wandgemälde im Kontext von Ausblicksbeschreibungen erörtert (ep. V, 6, 22).
- 58 Zu den kontrovers erörterten Fragen, ob Albertis Architekturtraktat bei der Gestaltung des Palazzo Ducale rezipiert wurde (was bei der Fülle der Übereinstimmungen m. E. außer Frage stehen sollte) und ob der Humanist Federico auch persönlich beriet, kann ich hier lediglich auf folgende neuere Titel verweisen: Arturo Calzona, Leon Battista Alberti e Luciano Laurana. Da Mantova a Urbino o da Urbino a Mantova?, in: *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro. Atti del convegno internazionale di studi*, hg. v. Francesco Paolo Fiore, 2 Bde., Florenz 2004, Bd. 1, S. 433–492 (mit neuen Quellen); Luciana Miotto, L. B. Alberti e il palazzo di Federico da Montefeltro, in: *Albertiana* 7 (2004), S. 41–78; Hartmut Biermann, War Leon Battista Alberti je in Urbino?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 493–521; Bernd Roeck und Andreas Tönnemann, *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin 2005, S. 124f. und 160f.; Blum 2008 (wie Anm. 6), S. 95–119.
- 59 Zu den Fensterproportionen: Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance* (Studien zur Kunstgeschichte 92), Hildesheim/Zürich/New York 1995, S. 192–94. Vgl. die bibliographischen Angaben bei Blum 2008 (wie Anm. 6) sowie Christoph Luitpold Frommel, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento*, in: Fiore 2004 (wie Anm. 58), S. 176–196.

- 60 Alberti spricht an dieser Stelle seines Malereitraktates über das *velum*. Es ginge in der Malerei darum, so heißt es in der italienischen Version, dasjenige zu repräsentieren, »quale puoi vedere nel nostro quale di sopra dicemmo velo, dolce e bene da essa natura dipinto«; Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. v. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari 1973, hier Bd. 3, S. 100.
- 61 Vittorio Cian (Hg.), *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, Florenz 1947, S. 123 (Liber I, 49).
- 62 Gerald Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse 2004. Vgl. die Rezension von Johannes Grave, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 52 (2007), Heft 1, S. 153–159.
- 63 Hierzu jüngst Arnold Esch, *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II.*, München 2008; Blum 2009 (wie Anm. 2).
- 64 Vgl. jüngst zu diesem Gemälde: Johannes Grave, Reframing the »finestra aperta«. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (2009), S. 49–68; und Blum 2008 (wie Anm. 6), S. 114–117.
- 65 Jutta Allekotte, *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Funktion und Ausstattung römischer Loggien (1470–1527)*, Diss. phil., Bonn 2005 (Typoskript), Kap. II: »Der Ausblick als Ornamentum der Loggia«.
- 66 Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 1988, S. 551.
- 67 Sidonius Apollinaris, *Epistolae* II, 2, 11 (Christian Lütjohann [Hg.], Gai Sollii Apollinaris Sidonii Epistulae et carmina [MGH, Scriptores: Auctores antiquissimi, Bd. 8], Berlin 1887, S. 25), und Christian Leonhard Leucht, *Tractatus Novus de Jure Fenestrarum*, Diss. Nürnberg 1726, S. 91. Jüngst: Carole Elisabeth Newlands, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge 2002, S. 154–199, bes. S. 171–174.
- 68 Siehe hierzu Blum 2010 (wie Anm. 2). Max Bense spricht (in einem anderen Zusammenhang als demjenigen der vorliegenden Studie, im Hinblick auf seine Essays zur zeitgenössischen Kunst) von einem »Doppelblick der epikureischen Linse der Aufmerksamkeit und der euklidischen Linse der Abstraktion« (Max Bense, *Das Auge Epikurs. Indirektes über Malerei*, Stuttgart 1979, S. 9).
- 69 Für wertvolle Hinweise zu diesem Fond des Denkens Albertis und auf die im Folgenden angeführte Stelle aus den *Profugiorum ab aerumna libri* sowie für die großzügige Überlassung des Typoskriptes seines Buches *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert* (München 2008) danke ich Eckhard Keßler, München. Zu Reaktionen des Renaissancehumanismus auf die Herausforderungen durch Voluntarismus und Nominalismus vgl. außerdem ders., Die verborgene Gegenwart und Funktion des Nominalismus in der Renaissance-Philosophie. Das Problem der Universalien, in: ders. und Ian Maclean (Hg.), *Res et verba in der Renaissance* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 21), Wiesbaden 2002, S. 53–76.
- 70 Leon Battista Alberti, *Profugiarum ab aerumna libri*, hg. v. Giovanni Ponte, Genua 1988, S. 80–83. Zu dieser zentralen Stelle jüngst Roberto Cardini, Alberti o della scrittura come mosaico, in: ders. (Hg.), *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Florenz 2005, S. 91–94. Alberti spricht, was die genannte relationale Stimmigkeit angeht, von »tutto [sc. cose] corrispondere a un tuono, tutte aguagliarsi a un piano, tutte estendersi a una linea, tutto conformarsi a un disegno [...]«.
- 71 Vgl. Gottfried Boehm, Der Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. 3), Berlin/München 2003, S. 48–60, und ders., *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969; Martin Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, London/New Haven (Conn.) 1997.

Endnoten

- 72 Vgl. Dalibor Vezely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge (Mass.) 2004, S. 168–173 (mit Bibliographie) und Paul F. Watson, On a Window in Parnassus, in: *Artibus et Historiae* 16 (1987), S. 127–148, bes. S. 128–130 u. S. 142–144.
- 73 Fritz Burger, *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig 1909, S. 108.
- 74 Vgl. Matteo Burioni, Vasaris Uffizien. Transformation stadträumlicher Bezüge am Übergang von der Republik zum Prinzipat, in: Stefan Schweizer (Hg.), *Bauen als Kunst und historische Praxis. Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft* (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 26), Göttingen 2006, S. 205–247; und ders., Das Wappen als Nullpunkt der Repräsentation. Der teleskopische Traum der Uffizien, erscheint in: Bredekamp/Kruse/Schneider 2010 (wie Anm. 2); einführend: Manfred Wundram, *Kunstführer Florenz*, überarb. Neuauflage, Stuttgart 1993, S. 112–114; und Leon Satkowski, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton (NJ) 1993, S. 25–59.
- 75 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini, komm. v. Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1988, hier Bd. 6, S. 82. Vgl. –jeweils ohne Hinweis auf Plinius–James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 2 Bde., London 1961, bes. Bd. 1, S. 86–88; Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro und Manfredo Tafuri, *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, 2. Aufl., Rom 1975, S. 101–108; École Française de Rome (Hg.), *Le Palais Farnèse*, 5 Bde., Rom 1981, Bd. I.1, S. 119–123 (Luigi Spezzaferro und Richard J. Tuttle) und S. 168f. (Christoph Luitpold Frommel). Vgl. die zeitgenössischen Ansichten des Hofes mit eingezeichneten Ausblicken bei Christoph Luitpold Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973, Bd. 3, S. 59, Abb. a (= Abb. 14 der vorliegenden Studie) und ebd., Abb. c. Bei Plinius heißt es: »Ringsum hat [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, erneut die *porticus*, dann das *atrium*, Wälder und weit entfernte Berge zurück [...]«. Plinius, *Epistulae*, II, 17, 5; Übers. n. Förtsch 1993 (wie Anm. 12), S. 5.
- 76 Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister [...]*, übers. v. Ludwig Schorn und Ernst Förster [in Wirklichkeit jedoch v. Adeline Seebeck], neu hg. und eingeleitet von Julian Kliemann, 6 Bde., Worms 1983, hier Bd. 5, S. 364.
- 77 Blum 2008 (wie Anm. 6).
- 78 Blum 2007 (wie Anm. 5).
- 79 Alexandre Koyré, *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt am Main 1969.
- 80 Marjorie H. Nicolson, *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth-Century Poetry*, New York 1960; Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main 1990.
- 81 Vgl. die Literaturangaben bei Meier-Staubach 2009 (wie Anm. 19). Aus der jüngeren reichhaltigen Literatur zur Kartographie des späten 16. Jahrhunderts sei hier nur ein einziger, ausgezeichnete Beitrag genannt, der auch auf das Frontispiz von Ortelius' *Atlas* eingeht: Tom Conley, Pierre Boaistuau's Cosmographic Stage. Theater, Text, and Map, in: Mary Beth Rise (Hg.), *Renaissance Drama in the Age of Colonization* (Renaissance Drama, New Series, Bd. 23), Evanston (Ill.) 1992, S. 59–86.
- 82 Vgl. Langen 1934 (wie Anm. 1); Adrian von Buttlar, Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens, in: *Gartenkunst* 2 (1990), Nr. 1, S. 7–19; John Harris, *The Palladian Revival. Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick* (Kat. zur Ausst. in Montréal, Pittsburgh und London), New Haven/London 1994; Wagner-Egelhaaf 1997 (wie Anm. 42); Schneider 2005 (wie Anm. 42), S. 121–139; jüngst: Martina Wagner-Egelhaaf, Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs,

Endnoten/Abbildungsnachweis

in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82 (2008), Heft 1, S. 112–148.

- 83 Friedberg 2006 (wie Anm. 6) mit ausführlichen bibliographischen Angaben zur neueren mediengeschichtlichen Diskussion über die Wirkung von Albertis *finestra aperta*.

Abbildungsnachweis

- 1 Palestrina (Praeneste), Ausblick von der Treppenexedra des Fortuna-Heiligtums auf die von Volsker- und Albanerbergen umschlossene Ebene; Aufnahme und Copyright: Harald F. Müller, Öhningen.
- 2 Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, »La Rotonda«, Luftaufnahme; aus: Centro Internazionale di Studi di Architettura »Andrea Palladio« (Hg.), *Andrea Palladio. La Rotonda* (Novum Corpus Palladianum), Mailand 1988, S. 11.
- 3 Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romanorum*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Palatinus Vatic. lat. 1564, fol. 88v; aus: Thulin 1913, fig. 97a.
- 4 Mausoleum von Halikarnassos, Illustration aus der Vitruv-Übersetzung von Cesare Cesariano (*De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece[m] traducti de Latino in Vulgare affigurati: Commentati...*), Como 1521, Liber secundus, fol. XLIV; aus: Vitruvius, *De architectura. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano* (Como 1521), hg. v. Carol Herselle Krinsky, München 1969, Liber secundus, fol. XLIV.
- 5 Mausoleum von Halikarnassos, Illustration aus der Vitruv-Edition des Fra Giocondo in der Ausgabe Florenz 1513 (*Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo revisi repurgatique quantum ex collatione licuit*, Florenz 1513, fol. 34); aus: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München 1986, Abb. 28.
- 6 Francesco Botticini, Marienkrönung für Matteo und Niccolosa Palmieri, 1475–77, London, National Gallery; aus: Jill Dunkerton u. a. (Hg.), *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, London 1991, S. 50.
- 7 Andrea Palladio, Villa Rotonda, Ausblick von der Nordwest-Loggia auf die Colli Berici; aus: Centro Internazionale di Studi di Architettura »Andrea Palladio« (Hg.), *Andrea Palladio. La Rotonda* (Novum Corpus Palladianum), Mailand 1988.
- 8 Urbino, Palazzo Ducale, »Giardino pensile«, Fenster (Zustand des Jahres 1999); Aufnahme und Copyright: Harald F. Müller, Öhningen.
- 9 Giovanni Bellini, Marienkrönung (»Pala di Pesaro«), mit originale Rahmen, um 1475(?), Öl auf Holz, 262 × 240 cm (Maße der Tafel), Pesaro, Museo civico; aus: Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, München 1997, S. 97.
- 10 Fra Angelico, Verkündigung an Maria, um 1435, Maße mit dem originale Rahmengaß: 227 × 218,5 cm, Cortona, Museo Diocesano; Abbildungsvorlage: Museum.
- 11 Hieronymus Rodler, Holzschnitt aus: Ein schon nützlich Büchlein und Unterweysung der Kunst des Messens, Simmern 1531; aus: Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002, Abb. S. 108.
- 12 Perino del Vaga, Naumachie im Cortile del Belvedere, Rom, Castel Sant'Angelo; Abbildungsvorlage: Archiv des Autors.
- 13 Giuseppe Zocchi, Blick in den Korridor der Uffizien und auf den Palazzo Vecchio von der Arnologia aus, 1744, Radierung, München, Staatliche Graphische Sammlung; Abbildungsvorlage: Archiv des Autors.
- 14 Flämisch-französischer Zeichner, Blick in Hof und Vestibül des Palazzo Farnese in Rom (Ausschnitt), um 1554–1560, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum; Foto: Museum.
- 15 Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570, Frontispiz.