

GERD BLUM

Palladios *Villa Rotonda* und die Tradition des »idealen Ortes«: Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance*

Andrea Palladios *Villa Rotonda* (Abb. 1) ist als ein in sich stimmiger, harmonisch proportionierter Zentralbau konzipiert, der zugleich auf die umgebende Landschaft hin geöffnet ist. Ein Schwerpunkt der Forschungen zu dieser wohl prominentesten Villa der Architekturgeschichte lag in den vergangenen Jahrzehnten auf der im-

manenten Proportionalität der *Rotonda* und deren kulturgeschichtlichen Voraussetzungen.¹ Der vorliegende Beitrag untersucht die von Palladio selbst angesprochene architektonische Inszenierung der Umgebung des Gebäudes zu einem geordneten landschaftlichen Mikrokosmos.² Der Ortsbezug der Villa wird im Kontext von Topoi

* Für freundliche Hinweise und großzügige Unterstützung bei den Forschungen zu diesem Beitrag danke ich Jutta Allekotte, Aleida Assmann, Paola Barocchi, Gottfried Boehm, Steffen Bogen, Adelheid Conte, Barbara Feichtinger, Stephan Hoppe, Hans-Jürgen Horn, Alfonso Maurizio Iacono, Heiner Kampert, Eckhard Kessler, Max J. Kobbert, Jürg Meyer zur Capellen, Harald F. Müller, Riccardo Nicolosi, Raphael Rosenberg, Klaus Stähler, Felix Thürlemann, Andreas Tönesmann. Mein Dank für wertvolle Anregungen gilt den Mitgliedern des Graduiertenkollegs »Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption. Kunst – Geschichte – Literatur« (Universität Bonn) und den Organisatoren und Teilnehmern des von Kurt W. Forster geleiteten 43° Corso sull'architettura palladiana »Palladio e i Moderni« am Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio in Vicenza, insbesondere Ilaria Abbandandolo, Guido Beltrami, Kurt W. Forster, Martin Kubelik, Maria Vittoria Pellizzari, Elisabetta Terragni und Conte Mario Valmarana. Der Möglichkeit, als Gast an einem Studienkurs des Kunsthistorischen Institutes in Florenz zu »Villa, Garten und Landschaft: Monumente der villeggiatura in der Toscana« im Jahre 2003 teilzunehmen, verdanke ich ebenfalls wichtige Hinweise, insbesondere von Christoph Bertsch, Contessa Maria Teresa Olcese, Conte Leonardo Emo Capodilista, Conte Pietro Leopoldo Ferri de Lazara, Conte Lodovico Valmarana und Conte Mario Valmarana danke ich für die großzügige Erlaubnis, die in ihrem Besitz befindlichen Villen zu besuchen und zu fotografieren. Für die freundliche Erteilung der Abbildungserlaubnis für seine Fotografien der *Villa Rotonda* danke ich Harald F. Müller, der mit Fabian Winkler und mir eine Fotokampagne durchführte, und der Diathek der AG Kunstwissenschaft der Universität Konstanz. Für die redaktionelle Mitarbeit bedanke ich mich bei Bastian Eclercy und Ethel Mense.

¹ Vgl. Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1983 (1949); Jean-Marc Bonhôte, *Résonance musicale d'une villa de*

Palladio, in: *Musica disciplina* 25, 1971, 171–176; Robert Streitz, *La Rotonde et sa géométrie*, Lausanne/Paris 1973; Deborah Howard u. Malcom Longair, *Harmonic Proportion and Palladio's Quattro Libri*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XLI, 41, 1982, 116–143; Branko Mitrović, *Palladio's Theory of Proportions and the Second Book of the »Quattro Libri dell'Architettura«*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 49, 3, 1990, 279–292; George L. Hersey u. Richard Freedman, *Possible Palladian Villas*, Cambridge (Mass.) 1992; Kurt Jauslin, *Ein Haus für Canonico Almerigo. Palladios Villa Rotonda als Rekonstruktion des Ästhetischen*, Dortmund 1995; Lionel March, *Architectonics of Humanism: Essays on Number in Architecture*, London 1998; Diego H. Feinstein, *Palladio und das Problem der musikalischen Proportionen in der Architektur*, in: Erik Forssman (Hrg.), *Palladio: Werk und Wirkung*, Freiburg i. Br. 1999, 83–112; Branko Mitrović, *A Palladian Palinode: Reassessing Rudolf Wittkower's Architectural Principles in the Age of Humanism*, in: *architectura* 31, 2001, 113–131; Werner Oechslin, »Out of History«? – Peter Eisenmans »Formal Basis of Modern Architecture«, in: ders., *Die formale Grundlegung der modernen Architektur*, mit einem einf. Text hrg. v. Werner Oechslin, Zürich/Berlin 2005, 12–64, bes. 20–26 (»Palladianismen – »systematic study of art-history« und Wittkowers Vermächtnis«).

² Zum Landschaftsbezug der *Rotonda*: Rosario Assunto, *La Rotonda e il paesaggio: architettura nella natura e architettura della natura*, in: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Hrg.), *Andrea Palladio. La Rotonda* (Novum Corpus Palladianum), Mailand 1988, 9–18; Paul Holberton, *Palladio's Villas: Life in the Renaissance Countryside*, London 1990, 121; Pierre de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny From Antiquity To Posterity*, Chicago/London 1994, 17; Denis Cosgrove, *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, a cura di Francesco Vallearani, Verona/Vicenza 2000, 321 ff. (engl. Originalausgabe 1993).



1. Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, *La Rotonda*, Luftaufnahme.

des ›idealen Ortes‹ analysiert, wie sie in der antiken Literatur, Feldmeßkunst und Architektur entwickelt worden sind. Diese Topoi sind in der italienischen Renaissance und in Palladios intellektuellem Umkreis vielfach aufgenommen worden und haben sowohl die Konzeption der *Rotonda* als auch Palladios Text über diesen Bau maßgeblich geprägt.

Palladio hat auf einer Doppelseite der *Quattro Libri* (Abb. 2) zwei Interpretamente der *Rotonda* hinterlassen, die sowohl ihre innere Stimmigkeit als auch ihre Öffnung nach Außen hin thematisieren. Einerseits die graphische Darstellung des

Gebäudes, die Grundriß, Aufriß und Schnitt kombiniert (Abb. 3). Aus diesem Holzschnitt, in den mittels Ziffern Maßangaben eingetragen sind, läßt sich die harmonische Proportionierung der architektonischen Struktur des Gebäudes ersehen. Andererseits hat Palladio die Ausblicke der *Rotonda* und die Öffnung des Gebäudes auf die umgebende landschaftliche Situation innerhalb der *Quattro Libri* in einem knappen Text beschrieben.³

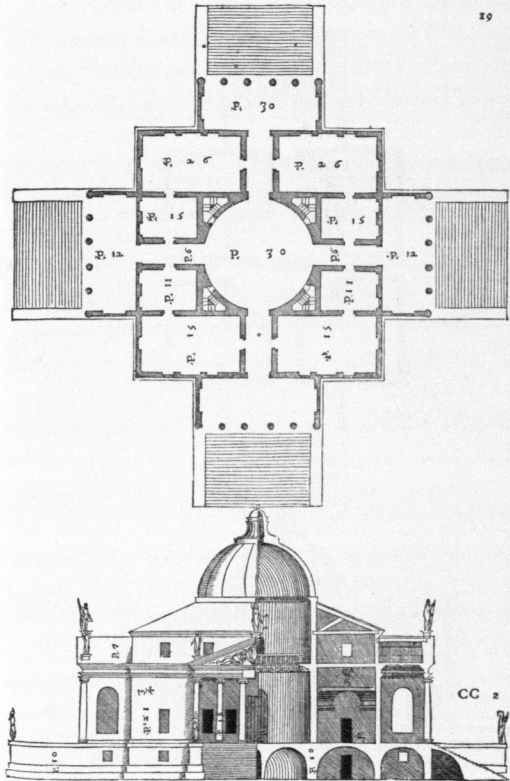
Der Ortsbezug der *Rotonda* ist in der Forschung bislang unter dem Horizont von modernen, nicht aber von frühneuzeitlichen Land-

³ Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570 (ND Mailand 1990), II, III, 18.

⁴ Zu historischen Wandlungen der Konzeptualisierung und Darstellung von ›Landschaft‹ s. Chris Fitter, *Poetry, Space, Landscape. Toward a New Theory*, Cam-

bridge 1995; Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford 1999; Edward S. Casey, *Representing Place: Landscape Painting and Maps*, Minneapolis/London 2002. Einführend zu historischen Wandlungen diskursiver Konzeptionen des Verhältnisses von Natur

FRA MOLTI honorati Gentil'huomini Vicentini fritroua Monfignor Paolo Almerico huomo di Chiesa, e che fu referendario di due Sommi Pontefici Pio IIII, & V, & che per il suo ualore meriti di esser fatto Cittadino Romano con tutta casa sua. Questo Gentil'huomo dopo l'hauer vagato mol'anni per desiderio di honore; finalmente morti tutti i suoi; uenne à repatriare; e per suo diporto si ridusse ad un suo suburbano in monte, lungi dalla Città meno di un quarto di miglio: oue ha fabricato secondo l'inuentione, che segue: la quale non mi è parso mettere tra le fabbriche di Villa per la uicinanza ch'ella ha con la Città, onde si può dire che sia nella Città istessa. Il sito è de gli ameni, e diletteuoli che si possono ritrouare: perche è sopra un monticello di acclia facilissima, & da vna parte bagnato dal Bacchiglione fiume nauigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltiuati, & abbondanti di frutti eccellentissimi, & di buonissime uiti: Onde perche gode da ogni parte di bellissimo uisite, alle quali le loggie in tutte quattro le faccie: sotto il piano delle quali, e della Sala sono le stanze per la comodità, & uso della famiglia. La Sala è nel mezzo, & è rionda, e piglia il lume di sopra. I camerini sono amezati. Sopra le stanze grandi, le quali hanno i uolati alti secondo il primo modo, intorno la Sala uii è un luogo da passeggiare di larghezza di quindici piedi, e mezzo. Nell'estremità de i piedestilli, che fanno poggio alle scale delle loggie; uii sono statue di mano di Messer Lorenzo Vicentino Scultore molto eccellente.



HA ANCORA

2. Andrea Palladio, Doppelseite aus den *Quattro Libri*
(A. Palladio, *I Quattro Libri dell' Architettura*, Venezia 1570, II, III, 18-19).

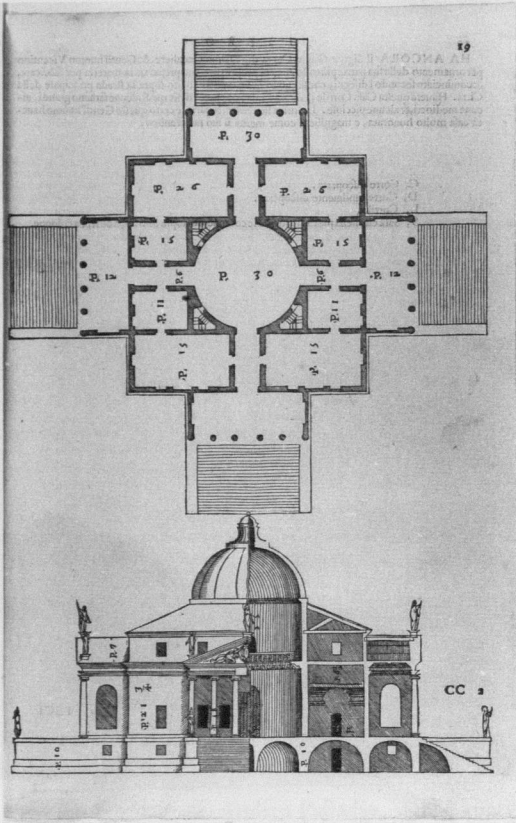
schaftskonzeptionen erörtert worden. Im folgenden soll der architektonisch konzipierte Landschaftsbezug der Villa in seiner ursprünglichen Form rekonstruiert und im Rahmen des intellektuellen Kontextes Palladios und seines Kreises analysiert werden. Dabei wird die unbestreitbare Tatsache berücksichtigt, daß sich die Wahrnehmung von ›Landschaft‹ und die Diskurse über das Verhältnis von Natur und Architektur seit dem 16. Jahrhundert stark gewandelt haben.⁴

Es zeigt sich in den drei folgenden Abschnitten, daß der die Villa beschreibende Text der

Quattro Libri (I.), das Grundriß-Schema der *Rotonda* (II.) und die architektonische Inszenierung des landschaftlichen Umfeldes durch das tatsächlich realisierte Gebäude (III.) auf eine Reihe von literarischen Topoi sowie auf kartographische und architektonische Schemata des ›idealen Ortes‹ zurückgehen – insbesondere auf antike, in der Renaissance rezipierte Konzepte der idealen Umgebung für ein Gebäude oder eine Stadt. Die Funktion der palladianischen Architektur für die Umgestaltung der Landschaft des Veneto im Cinquecento ist von Denis Cosgrove in einem

und Kultur in der Neuzeit: 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; Ruth Groh u. Dieter Groh, *Weltbild und Naturaneignung*.

Zur Kulturgeschichte der Natur (1), Frankfurt/M. 1991; Dieter Groh, *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*, Frankfurt/M. 2003.



3. Andrea Palladio, Grundriß, Ansicht und Schnitt der Villa Rotonda aus den *Quattro Libri* (A. Palladio, *I Quattro Libri dell' Architettura*, Venezia 1570, II, III, 19).

5 Zitiert wird nach der um eine neuere Bibliographie erweiterten italienischen Ausgabe: Cosgrove (wie Anm. 2).
 6 Dies hängt mit einer lange einseitigen Fixierung der Forschungen zum Landschaftsverständnis der Antike und der Renaissance auf die Topik des *locus amoenus* (Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, 191–209) und auf die »Entdeckung der landschaftlichen Schönheit« zusammen (Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* [1860], Stuttgart 1966, 274; folgenreich auch: Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 [ND in: ders., *Subjektivität*, Frankfurt/M. 1989, 141–163]). Diese Verengung des Forschungsinteresses wird relativiert in den grundlegenden Studien von Fitter (wie Anm. 4); Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape, with a New Introduction*, Madison, Wisconsin 1998; und Groh/Groh (wie Anm. 4), 150–168.

grundlegenden Buch erörtert worden.⁵ Die traditionelle Topik »idealer Orte« hat bisher jedoch keine Würdigung gefunden.⁶ Sie hat nicht nur die Konzeption der *Rotonda*, mit der Palladio diese Überlieferung architektonisch neu interpretiert, sondern auch den Ortsbezug vorausgehender Profanbauten der italienischen Renaissance geprägt.

Mit der *Rotonda* und der Inszenierung ihres Landschaftsbezuges greift Palladio auf kosmologische und naturphilosophische Vorstellungen zurück, die in seinem Umkreis intensiv rezipiert worden sind. Folgt man einer von Rudolf Wittkower begründeten Interpretationstradition, so ist die *Rotonda* als in sich geschlossene architektonische Struktur ein modellhaftes Abbild der Ordnung des präkopernikanisch aufgefaßten Kosmos.⁷ Im Rückgriff auf den sakralen Zentralbau der Renaissance und insbesondere auf Zentralbauten der Antike ist die Villa als eine architektonische Verkörperung der Ordnung der Natur intendiert. Sie ist dabei »di figura del Mondo, cioè Ritonda«,⁸ wie Palladio das Pantheon, »hoggi detto la Ritonda«,⁹ beschrieben hat. Gleichzeitig – so die These der vorliegenden Studie – inszeniert die *Rotonda* ihre vorgegebene landschaftliche Umgebung zu einem klar geordneten Mikrokosmos, zu einer Veranschaulichung der von Palladio und seinen Zeitgenossen vorausgesetzten Regelmäßigkeit des Makrokosmos, die in

7 Vgl. Wittkower (wie Anm. 1). Zur kontroversen Rezeption Wittkowers s. die in Anm. 1 genannten Beiträge (mit weiterführenden Literaturangaben).

8 Palladio (wie Anm. 3), IV, III, 73.

9 Ebd.

10 Zbd., II, III, 18 (im Erstdruck steht: »perche«).

11 Zur »Loggia mit Aussicht« in der Architektur der italienischen Renaissance: Peter Fidler, *Loggia mit Aussicht: Prolegomena zu einer Typologie*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, 83–101, und das zweite Kapitel der Dissertation von Jutta Allekotte, *Orte der Muße und Repräsentation – Zu Funktion und Ausstattung römischer Loggien, 1470–1527* (Bonn, Univ. Diss 2005 [Typoskript], Druck in Vorbereitung). Ich danke Jutta Allekotte für wertvolle Hinweise und dafür, daß ich das Typoskript ihrer gehaltvollen Studie einsehen durfte.

12 Erik Forssman, »Del sito da eleggersi per le fabbriche di Villa« – Interpretazione di un testo palladiano, in:

den *Quattro Libri* und der Architekturtheorie des Cinquecento ein bestimmendes Thema ist. Die landschaftliche Topographie des *sito* der *Rotonda* entspricht dabei in einem hohen Maße den literarischen Topoi, die seiner Beschreibung in den *Quattro Libri* zugrunde liegen.

I. Palladios Beschreibung der *Rotonda* und ihre topischen Implikationen

Palladios kurzer Text über die *Rotonda* geht im Vergleich zu anderen Beschreibungen der *Quattro Libri* ausführlich auf die landschaftliche Situation des Gebäudes ein: »Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perché è sopra un monticello di ascisa 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 Teatro, e sono tutti coltivati, & abundanti 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'Orizzonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie [...]«¹⁰

Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 9, 1969, 149–162, hier 160, mit Hinweis auf *De re aed.* IX, 2, über die Lage der *villa suburbana* (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, 793). Vgl. a. *De re aed.* V, 17 (ebd., 415): »Ein solches Gebäude wird einen Genuß bereiten, welches, sobald Du aus der Stadt herausgetreten bist, sich mit seinem gesamten Erscheinungsbild der Sicht prachtvoll darbietet. Ich wünschte es deshalb ein bißchen höher gelegen und ich wollte, daß die Straße an dieser Stelle in sanfter Steigung sich etwas erhebe, um den Wanderer zu täuschen, so daß er durch nichts anderes merkt, daß er bergangestiegen sei, als durch den Rundblick auf das Gelände infolge der Höhe des Ortes. Blühende Felder ringsum, ein durchaus sonniges Feld, der kühle Waldesschatten und klare Quellen und Bächlein [...]. Im übrigen möchte ich, daß das Gebäude [...] von allen Seiten und überall so klar und deutlich als möglich sichtbar sei; und daß es, unterm weiten Himmel liegend, dem Lichte der Sonne und der gesunden Luft ungehindert Zutritt lasse« (Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*. Ins Deutsche übertragen [...]

Der Architekt bringt das Bauwerk ausdrücklich in einen kausalen Bezug zu seinem Ort, leitet seinen Aufbau aus der Beschaffenheit seiner Umgebung ab. Weil sich von der erhöhten Position des »monticello«, auf dem das Gebäude errichtet wurde, nach allen Richtungen die schönsten Aussichten böten, sei es auf allen vier Seiten mit Loggien ausgestattet worden: »Perché gode da ogni parte di bellissime viste [...], vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie [...]«¹¹

Erik Forssman hat 1969 auf Forderungen Albertis an den idealen Bauplatz einer Villa als Vorbild für Palladios Beschreibung der *Rotonda* aufmerksam gemacht.¹² Dieser wichtige Hinweis erklärt die auffälligste Wendung im Text Palladios allerdings nicht: die Rede von »Hügeln«, die den »Anblick eines sehr großen Theaters bieten« und damit die Charakterisierung der landschaftlichen Umgebung von Architektur mit einer architektonischen Metapher.¹³ Rosario Assunto hat 1988 auf eine weitere literarische Parallele verwiesen, die sich im *Decamerone* Boccaccios findet. Dort wird das »Tal der Frauen« (VI, »Conclusione«) als ein natürliches »Hügeltheater« beschrieben.¹⁴

durch Max Theuer, Leipzig 1912 [ND Darmstadt 1991], 479, Übers. leicht verändert).

- 13 Befragt man die 1980 erschienene kommentierte Ausgabe der *Quattro Libri*, so erhält man folgende lapidare Auskunft: »Theatro: il termine, caro alla letteratura cinquecentesca, si riferisce all'ampio giro di visuale favorito dal colle (dal greco θεάουμαι)« (Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, hrg. v. Licisco Magagnato u. Paola Marini, Mailand 1980, 457). Vgl. zum Renaissance-Konzept des Theaters als mikrokosmischem Abbild des geordneten Makrokosmos, das im Venedig des 16. Jahrhunderts große Verbreitung gefunden hat: Lina Padoan Urban, *Teatri e »teatri del mondo«* nella Venezia del Cinquecento, in: *Arte Veneta* XX, 1966, 137–146; Giuseppe Barbieri, »Co'l giuditio e con la mente esperta«: l'architettura e il testo, in: *Ausst.-kat. Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, hrg. v. Lionello Puppi, Mailand 1980, 17–26; Manfredo Tafuri, »Roma instaurata«. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500, in: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray u. Manfredo Tafuri (Hrg.), *Raffaello architetto*, Mailand 1984, 59–106; Cosgrove (wie Anm. 2); Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und der Kunst*, Berlin 2004, 34–39 (mit bibliographischen Angaben).

Zeitgenössische Architekturkenner wurden durch die Formulierung »colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro« auch auf eine literarische Quelle aus der Antike verwiesen. Das Motiv des Hügeltheaters bezieht sich auf eine Passage aus einem der Villenbriefe Plinius' des Jüngeren, den prominentesten antiken Texten über die Architektur des herrschaftlichen Landhauses.¹⁴ Der jüngere Plinius beginnt die Beschreibung des *situs* seiner tuskischen Villa¹⁶ mit einem Satz, der für die quattro- und cinquecenteske Topik des idealen Ortes einer Villa folgenreich werden sollte: »Regionis forma pulcherrima: Imaginare amphitheatrum inmensum quale sola rerum natura possit effingere [...]« – »Die Gestalt der Gegend ist sehr schön. Stelle Dir ein riesiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur selbst erschaffen kann.«¹⁷

Anschließend wird dieses natürliche Amphitheater – »eine weite und ausgebreitete Ebene [...] von Bergen umschlossen«¹⁸ – eingehend be-

schrieben. Geschildert wird ein idealtypischer Ort, ein landschaftlicher Mikrokosmos, der von umlaufenden Hügelketten begrenzt ist. Die fruchtbare und schöne Idealgegend, die mit der aus dem Bereich menschlicher *technè* entnommenen, architektonischen Metapher des »Hügeltheaters« 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 »in der Mitte durchschnitten« wird.¹⁹ Plinius entwirft eine klar gegliederte Idealtopographie, der es jedoch nicht an realistischen Details, an empirischer Wahrscheinlichkeit mangelt.

Wegen der Regelmäßigkeit der Gesamtform des Tales und seiner regelhaften Abfolge von Landschaftselementen, die in der streng strukturierten Ekphrase abgebildet wird, vergleicht Plinius am Ende der Beschreibung den *situs* seiner tuskischen Villa nochmals mit einem Werk menschlicher *ars* – nun nicht der Architektur,

14 Assunto (wie Anm. 2), 12–15.

15 S. Holberton (wie Anm. 2), 121; Ruffinière du Prey (wie Anm. 2), 17; Sonia Maffei, *Paolo Giovio. Scritti d'arte. Lessico ed ecfraasi* (Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali/Accademia della Crusca: Strumenti e Testi, 5), Pisa 1999, 24–47, hier 25, Anm. 75. – Plinius' Villenbriefe sind seit der »Wiederentdeckung« des Briefcorpus durch Guarino Veronese im Jahr 1419 von Auftraggebern und Architekten von Villen häufig herangezogen worden. Sie bilden die literarische Vorlage sowohl für die von Assunto angeführte Beschreibung der »valle delle donne« aus der Novelle Boccaccios (s.o., Anm. 14) als auch für die von Forssman erörterte Passage aus Albertis *De re aedificatoria*, IX, 2 (vgl. 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, 109–156). Seit 1506 liegen die Plinius-Briefe in der häufig nachgedruckten und bis ins 18. Jahrhundert rezipierten kommentierten Ausgabe Giovanni Maria Cataneos vor. 1548 hat Lodovico Dolce italienische Übersetzungen ausgewählter Briefe veröffentlicht (*Epistole di G. Plinio [...] Tradotte per m. Lodovico Dolce [...]*, Venedig 1548), in denen die Villenbriefe über das *Laurentinum* und die *Tusci* allerdings nicht enthalten sind. Palladio bezieht sich in den *Quattro Libri* an anderer Stelle explizit auf die Villenbriefe des jüngeren Plinius: Palladio (wie Anm. 3), II, XVI, 69. – Zur Rezeption der *epistulae* in der italienischen Architektur und Architekturrephrastik der Renaissance s.

Ruffinière du Prey (wie Anm. 2); Veronica Biermann, s.v. »Villa«, in: Hubert Cancik u. Helmut Schneider (Hrg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 16 Bde., Stuttgart/Weimar 1996–2003, hier Bd. 15/3, 2003, Sp. 1037–1044; Paul Davies u. David Hemsoll, »Le Ville di Plinio il giovane e la loro influenza sui progetti di ville venete«, in: Ausst.-kat. *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, hrg. v. Guido Beltrami u. Howard Burns (Centro Internazionale Di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2005), Venedig 2005, 200f.; Maffei (wie oben), 20–47. Zur Rezeption der Briefe Plinius' des Jüngeren im Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. Federico Gamberini, *Materiali per una ricerca sulla diffusione di Plinio il giovane nei secoli XV e XVI*, in: *Studi Classici e Orientali* 34, 1984, 133–170. – Zur Plinius-Rezeption in Pienza und in den *Commentarii Pius' II*, vgl. die wegweisende Studie von Andreas Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 26), München 1990, 63–66.

16 Plin., *epist.* V, 6, 7–14. – Zu den Villenbriefen des Plinius s. Eckhard Lefèvre, *Plinius-Studien 1. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen* (2.17; 56), in: *Gymnasium* 84, 1977, 519–554; Harald Mielsch, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, München 1987, 137–140; Reinhard Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des Jüngeren Plinius* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 13), Mainz 1993 (zugleich Diss. phil.

sondern der Malerei: Wegen der Klarheit der Einteilung (»descriptio«) und des Abwechslungsreichtums (»varietas«) der Landschaft könne man nicht unterscheiden, ob man eine »formam pictam« – ein Gemälde bzw. eine Landkarte²⁰ – oder eine wirkliche Gegend vor sich sehe.²¹ Dieser ausführlich beschriebene Landschaftsprospekt befindet sich laut Plinius' expliziter Aussage im Blickfeld seiner Villa.²²

Übereinstimmungen zwischen Plinius und Palladio bestehen nicht nur hinsichtlich der Beschreibung eines natürlichen Theaters, des leichten Anstiegs zur Villa und der Fruchtbarkeit ihrer Umgebung. Im Horizont von Palladios Architekturauffassung, die er in den *Quattro Libri* niedergelegt hat, ist auch ein zentrales naturphilosophisches Konzept von Plinius' Beschreibung der Umgebung seines tuskischen Landhauses von bestimmender Bedeutung: die eingangs angesprochene Strukturanalogie zwischen *ars* und *natura*, die mit einer beiden Bereichen innewoh-

nenden Regelmäßigkeit begründet wird.²³ Palladios Traktat ist ebenfalls vom traditionellen Leitmotiv einer Strukturanalogie zwischen »bella macchina del mondo«²⁴ und Bauwerk nachhaltig geprägt.

Die Natur erscheint bei Plinius als Schöpferin eines natürlichen Amphitheaters, das einem Bauwerk menschlicher *ars* überlegen ist. Sie wird als Künstlerin charakterisiert, als – wie es der Stoiker Balbus in Ciceros *De natura deorum* ausdrückt – »ordnende Kraft, deren Geschicklichkeit keine Kunst, keine Hand und kein Werkmeister nachahmen und erreichen kann [...]«. ²⁵ Plinius' landschaftliches »Amphitheater« dürfte auf Konzepte stoischer Naturphilosophie zurückgehen. Die *natura rerum* hat gemäß einer in der stoischen, aber auch in der platonischen und aristotelischen Naturphilosophie jeweils unterschiedlich ausformulierten Konzeption der »nature as craftsman«²⁶ das *amphitheatrum immensum* als eine »erste Architektur« geschaffen.²⁷

Göttingen 1988/89); Henriette Pavis d'Escuriac, *Nature et campagne à travers la correspondance de Pline le Jeune*, in: Gérard Siebert (Hrg.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg, 11–12 juin 1992*, Paris 1996, 183–192.

- 17 Plin., epist. V, 6, 7. Übersetzung nach Förtsch (wie Anm. 16), 9.
 18 Ebd. (wie Anm. 16), 9.
 19 Ebd., V, 6, 12 (wie Anm. 16), 10. – Die klare syntaktische Gliederung der plinianischen Beschreibung dieses »idealen Ortes« hat Lefèvre (wie Anm. 16) herausgearbeitet.
 20 Einschlägige Kommentare deuten »formam pictam« als Bezeichnung für eine Landkarte (vgl. Karl Lehmann-Hartleben, *Plinio il Giovane, Lettere scelte con commento archeologico* [Testi della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3], Florenz 1936, 51; Adrian Nicholas Sherwin-White, *The Letters of Pliny, A Historical and Social Commentary*, Oxford 1985, 323, jeweils ad loc.); ältere Kommentare interpretieren »formam pictam« dagegen häufig als Gemälde. – Salvatore Settis, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livio e la pittura di giardino*, Rom 2005, 24, spricht von »una veduta dipinta«. Förtsch (wie Anm. 16), 10, übersetzt »gemaltes Bild«, in Anlehnung an Kastens Übersetzung (Caius Plinius Caecilius Secundus, *Epistulae [Briefe]*, Lat./Dt., hrg. v. Helmut Kasten, München/Zürich 1984), 261.
 21 Plin., epist. V, 6, 13.
 22 »Villa in colle imo sita prospicit ex summo« (ebd., V, 6, 14).

- 23 Vgl. Giuseppe Barbieri, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Rom 1983; Cosgrove (wie Anm. 2), insbesondere Kap. 8–9.
 24 Palladio (wie Anm. 3), IV (Proemio), 3.
 25 Cicero, *De natura deorum* II, 81 (zit. n. Marcus Tullius Cicero, *Vom Wesen der Götter*. Nach der Übersetzung von Raphael Kühner, hrg. v. Otto Güthling, Leipzig 1928, 117).
 26 Vgl. Friedrich Solmsen, *Nature as Craftsman in Greek Thought*, in: *Journal of the History of Ideas* XXIV, No. 4, Oct.–Dec. 1963, 473–496.
 27 In Ciceros *De natura deorum* vergleicht Balbus – als Exponent der Stoa – Natur und Architektur vor dem Hintergrund der beiden Bereichen eigenen Regelmäßigkeit und Proportionalität: Wie jemand, der *distinctio*, *utilitas*, *pulchritudo* und *ordo* der Gestirne und ihrer Bahnen betrachte, von der vorausbestimmten Ordnung der Schöpfung überzeugt sein müsse, so werde der, welcher »[...] in ein Haus oder ein Gymnasium oder einen Marktplatz käme und da in allen Dingen Planmäßigkeit, Maßhaltung und Anordnung [ratio, modus, disciplina] sähe [...], einsehen, es sei jemand da, der diese Dinge leite [...]. So muß er noch weit mehr bei so großen Bewegungen und bei so großen Abwechslungen [der Gestirne, G. B.], bei dem geordneten Gang so vieler und großer Dinge [...] notwendigerweise annehmen, daß ein vernünftiger Geist die so großen Bewegungen der Natur lenke [...]«. (Cicero, *De natura deorum*, II, 15, zit. n. Güthling [wie Anm. 25], 162f.).

Wittkower hat in einer kontrovers diskutierten Studie dargestellt, wie Architektur in der italienischen Renaissance vor dem Hintergrund der vor-kopernikanischen Kosmologie interpretiert worden ist.²⁸ Dabei bleibt Wittkowers Analyse der kosmologischen Implikationen der italienischen Renaissancearchitektur und insbesondere ihrer Theorie als eine Analyse des konzeptuellen und ideologischen Überbaus dieser (Herrschafts-) Architektur von Bedeutung, obwohl sich die von ihm erörterten »musikalischen« Proportionen an den realisierten Bauten nicht durchgehend nachweisen lassen, wie eine Reihe von Beiträgen auch für die *Rotonda* gezeigt hat.²⁹ Wittkowers Erkenntnisse betreffen demnach weniger die Praxis der Renaissancearchitektur als ihre Legitimationsdiskurse.

Die »musikalischen« Proportionen von Bauwerken Palladios beziehen sich auf die harmonischen Zahlenverhältnisse, die nach dem Verständnis der Renaissance in der Natur selbst anzutreffen sind. Die Regelhaftigkeit der Architektur als einer »imitatrice della natura« liegt für Palladio in der Ordnung der Natur begründet. Die Wirkung der plinianischen Metapher des natürlichen Amphitheaters ist ein Indiz für die Bedeutung dieser Konzeption auch für die architektonische Inszenierung von Ausblicken in der italienischen Renaissance, die bisher noch kaum untersucht worden ist.

Für die Naturphilosophie und Architekturtheorie des Quattro- und Cinquecento ist die erwähnte antike Vorstellung der »natura artificiosa«³⁰ von bestimmender Bedeutung. Platons Dialog *Timaios*, in dem die Welt als ein von harmonischen Zahlenverhältnissen durchdrungenes, vollkommenes Werk des Demiurgen beschrieben

wird, spielt hier eine ebenso wichtige Rolle wie die aristotelische Konzeption einer Struktur analogie von *physis* und *techne*. Diese besitzt etwa in Daniele Barbaros Vitruv-Kommentar einen hohen Stellenwert.³¹ Nachhaltig ist auch die Wirkung der bereits angeführten »physikotheologischen« Naturphilosophie der Stoa.³² Ciceros *De natura deorum* hält wichtige Argumente für eine kosmologische Deutung der Architektur bereit. Der platonische Demiurg beziehungsweise die stoische *providentia* wird, wie Ernst Robert Curtius gezeigt hat, in der christlichen Tradition schon früh mit Gott als dem »architectus mundi« gleichgesetzt, der die Welt »in mensura et numero et pondere« (Sap. 11, 21) geordnet hat.³³ In diesem Sinne deutet Giovanni Maria Cataneo in seinem lange einschlägigen Kommentar zu den Pliniusbriefen von 1506 die »rerum natura« (Plin., epist. V, 6, 7), die das landschaftliche Amphitheater der Umgebung der tuskischen Villa geschaffen habe, als »deus ipse«.³⁴

Es lag vor diesem Hintergrund nahe, das plinianische Paradox eines »Amphitheaters, wie es nur die Natur schaffen kann,« kosmologisch zu deuten. So hat der bekannte Kunsttheoretiker Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) diese Formulierung auf die platonisch-christliche Kosmogonie hin ausgelegt. In seiner etwa dreißig Jahre nach Palladios Tod abgefaßten Beschreibung der Villa Aldobrandini »di Belvedere« in Frascati schließt der Autor seine ausführliche Schilderung der Aussicht (»veduta«) aus der Villa mit folgenden Worten ab: »Ho lineato [...] a Vostra Altezza la bellezza, la leggiadria, et la disposizione di questa veduta [...] et io ne ho vedute delle maggiori et più vaste, ma non mi è paruto che niuna sia da mettere à paragone di vaghezza

28 Wittkower (wie Anm. 1).

29 S. o., Anm. 1.

30 Vgl. Eugenio Battisti, *Natura artificiosa to natura artificialis*, in: *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, hrsg. v. David R. Coffin, Washington, D.C. 1972, 1–36.

31 Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1991, 95ff. Aristoteles verdeutlicht in seiner *Physik* die von ihm postulierte, heute schwer nachvollziehbare Strukturgleichheit des Naturschaf-

fens mit der *techne* des Menschen am Beispiel eines Hauses (Arist. phys., II, 8): »Wäre beispielshalber ein Haus ein Naturprodukt, es käme dann genau auf demselben Weg zustande, wie es faktisch durch die menschliche Arbeit hergestellt wird. Würden umgekehrt die Naturgebilde auch durch Menschenarbeit zustande kommen können, sie würden in derselben Weise dabei zustandekommen, wie sie in der Natur sich bilden« (Aristoteles, *Physikvorlesung*. Übersetzt von Hans Wagner, Berlin 1983, 52f.).

con questa, et di una satisfatione 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 [...] far suole, sporgendosi in testa di questo sito alquanto in fuori, e staccandosi dal resto per meglio vedere et esser veduto.«³⁵

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

Schon in Vitruvs Beschreibung des Mausoleums von Halikarnassos findet sich eine geometrisierende, auf der Form des Halbkreises, auf Symmetrie und Zentralität aufbauende Beschreibung der landschaftlichen Situation im Blickfeld eines Gebäudes. Dessen Ort wird ebenfalls mit einem Theater verglichen: »Cum esset enim natus Mylasis et animadvertisset Halicarnasso locum naturaliter esse munitum, emporiumque idoneum portum utile, ibi sibi domum constituit. Is autem locus est theatri curvaturae similis. Itaque in imo secundum portum forum est constitutum; per mediam autem altitudinis curvaturam praecinctionemque platea ampla latitudine facta, in qua media Mausoleum ita egregiis operibus est factum, ut in septem spectaculis nominetur.«³⁶

Diese Beschreibung ist mehrfach in Vitruv-Ausgaben des 16. Jahrhunderts illustriert wor-

32 Zu deren Wirkungsgeschichte bis ins 18. Jahrhundert: Groh/Groh (wie Anm. 4), 11–71; Glacken (wie Anm. 4); Groh (wie Anm. 4).

33 Curtius (wie Anm. 6), 527–529.

34 Giovanni Maria Cataneo, *C. Plinii Caecilii Epistolarum libri novem [...] cum enarrationibus Johannis Mariae Catanei*, Mailand 1506, fol. LXXXVIIIv.

35 Giovanni Battista Agucchi, *Relatione della Villa Belvedere* (1611), zit. n. Cesare D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963, 87–90, hier 89f.

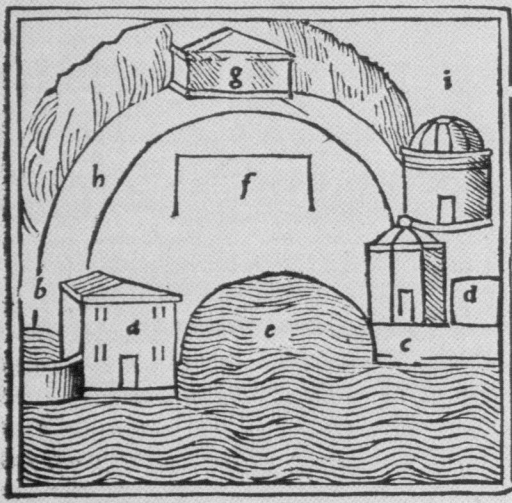


4. Mausoleum von Halikarnassos. Illustration aus der Vitruv-Übersetzung von Cesare Cesariano (*Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de Latino in Vulgare affigurati: Commentati ...*), Como 1521, Liber secundus, fol. XLI verso.

den: Am bekanntesten ist der Holzschnitt der Vitruv-Ausgabe Cesarianos von 1521 (Abb. 4). Er zeigt das Mausoleum – wohl im Rückgriff auf Plinius' *Naturalis Historia* XXXVI, 30–31 – als Zentralbau,³⁷ der sich genau über der Mittelachse des als Theaterhalbkreis mit ansteigenden Stufenreihen (*cavea*) wiedergegebenen Hafens von Halikarnassos erhebt. Ein Beleg einer diagrammatisch geometrisierenden Lektüre der Architekturphrase Vitruvs findet sich bereits in den Illustrationen der Florentiner Ausgabe von Fra Giocondos Vitruv-Edition von 1513 (Abb. 5).

36 Vitruv., II, 8, 11–13, hier 11. Zum Ausblick aus dem Palast des Mausolos s. Vitruv., II, 8, 13.

37 Bei Plinius d.Ä. ist allerdings von einem Zentralbau mit unterschiedlich langen Flügeln die Rede. Angesprochen wird seine Ausrichtung auf die vier Himmelsrichtungen: »ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares [...]« (Plin., nat. XXXVI, 31).



5. Mausoleum von Halikarnassos. Illustration aus der Vitruv-Edition des Fra Giocondo, *Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo revisi repurgatique quantum ex collatione licuit*, Florenz 1513, fol. 34

Eine Reduktion empirischer Topographie auf geometrische Grundfiguren unter dem Leitmotiv des ›Theaters‹ kannte die Renaissance auch aus anderen Texten der antiken ›laus locorum‹ und ›descriptio locorum‹.³⁸ So wird in Vergils Beschreibung des von der Natur in idealer Weise disponierten Hafens Karthagos (Aen. I, 157-164) eine Theatermetapher (›tum silvis scaena coruscis desuper horrentique atrum nemus inminet umbra‹) verwendet. Die idealtypische Kreisform und die angesprochene Analogie von *ars* und *natura* liegt auch der Beschreibung des Vadimonis Lacus (des heutigen Lago di Bassano) durch den jüngeren Plinius zugrunde: ›Lacus est in simili-

tudinem iacentis rotae circumscriptus et undique aequalis: nullus sinus, obliquitas nulla, omnia dimensa paria, et quasi artificis manu cavata et excisa.«³⁹

Vergleichbare Passagen finden sich bei Strabo.⁴⁰ Eine Ineinanderblendung von natürlicher und menschlicher ›Kunst‹ zeigen auch topische Landschaftsbeschreibungen des Mittelalters und der Renaissance, die auf das plinianische ›amphitheatrum‹ zurückgehen.⁴¹ An dieser Stelle sei die erwähnte Beschreibung der ›valle delle donne‹ aus Boccaccios *Decamerone* zitiert, die sich auf Plinius' Beschreibung des *situs* seiner tuskischen Villa bezieht: ›[...] il piano, che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse: e era di giro poco più che un mezzo miglio, intorniato di sei montagnette di non troppa altezza, e in su la sommità di ciascuna si vedeva un palagio quasi in forma fatto d'un bel castelletto.

Le piagge delle quali montagnette così disgradando giuso verso il pian discendevano, come ne' teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all'infimo venire successivamente ordinati, sempre ristriugnendo il cerchio loro.«⁴²

Unmittelbar nachdem Guarino Guarini im Jahr 1419 eine Handschrift der Plinius-Briefe in Verona aufgefunden hat, in der die Bücher I-VII und IX enthalten sind,⁴³ beschreibt er die Umgebung seiner Villa im Valpolicella ebenfalls unter Verwendung der Theatermetapher: ›Quid regio ipsa? Quam pulchra forma! Apricae valles, non profundas non praecipites, viridissimis cinctae montibus [...]. Ubi collis videri desieris, qui a tergi qui a latere distincti arbusculis quasi thea-

³⁸ Vgl. zu diesen literarischen Gattungen: Quint., inst. IV, 3, 12-16.

³⁹ ›Der See sieht wie ein liegendes Rad aus und ist ganz rund; keine Bucht, keine Krümmung, alles abgezikelt, gleichmäßig und wie von Künstlerhand ausgehöhlt und ausgeschnitten‹ (Plin., epist. VIII, 20, 3).

⁴⁰ Zu Strabo vgl. Glacken (wie Anm. 4), 61. S. Strabo, IV, I, 14 (Beschreibung der Lage des heutigen Toulouse).

⁴¹ So beschreibt Ausonius im 4. Jahrhundert n. Chr. die Mosellandschaft als natürliches ›Theater‹ (*Mosella*,

156f.) und spricht dabei von der ›scaena locorum‹ (159). Zur Nachwirkung des ›natürlichen Theaters‹ als Topos der Landschaftsbeschreibung im Mittelalter s. Curtius (wie Anm. 6), 204 (mit Textbelegen).

⁴² *Decamerone VI, »Conclusion«*. Zit. n. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, hrg. v. Vittore Branca, Florenz 1976, 439. Auf die theologische Umdeutung des Theater-Topos als Beschreibung eines ›idealen Ortes‹ bei Dante wird im folgenden noch einzugehen sein.

trum circumstant, lata quaedam a fronte et diffusa planities oculos pascit nec tamen saturat [...].«⁴⁴

In seinen um die Mitte des Quattrocento entstandenen, 1522 gedruckten *Cornucopiae* schildert der Humanist Niccolò Perotti den *situs* der Villa *Curifugia* im weitgehend wörtlichen Rückgriff auf Plinius: »Agri forma pulcherrima et, quasi amphitheatrum quoddam immensum naturae manibus factum, lata et diffusa planities montibus cingitur [...].«⁴⁵

In Leandro Albertis 1550 in erster Auflage in Bologna erschienener *Descrittione di tutta Italia* findet man ebenfalls eine Beschreibung eines »natürlichen Theaters« – nunmehr keine fiktionale, sondern eine geographische Schilderung von Landschaft unter dem Leitmotiv einer Struktur-analogie von *natura* und *ars*. Die Passage über den Nemi-See in den Albaner Bergen, der *Speculum Dianae* genannt werde, greift dabei Topoi antiker Landschaftsbeschreibung auf: »Certamente non si deve maravegliare alcuno, se così Specchio di Diana fosse detto dagli antichi, per l'amenità & bellezza, de' luogo ove è posto. [...] Abbraccia questo lago la metà della concavata Valle, quale gira intorno due miglia, tanto misuratamente che pare quasi un Theatro fatto dall'arte. Era l'altra parte piana piena di folti boschi, ove disse con autorità di Suetonio che Cesare cominciasse la Villa.«⁴⁶

Diese durch besondere, wie abgemessene Regelmäßigkeit ausgezeichnete topographische Situation wird als der Ort einer Villa genannt, die von einem der prominentesten Machthaber des alten Rom bewohnt wurde. Eine solche geometrisierende Stilisierung landschaftlicher Situatio-

nen findet sich an vielen Stellen der *Descrittione*, so in der Beschreibung der *Città di Alba Colonia*: »Ne(i) tempi della maestà de' Romano Imperio era questa Città dalli Romani usata sicome una Carcere da servare sicuramente li rei, & malvaggi huomini, per la agevolezza de' luogo, come dice Strabone, per essere posta sopra il picciolo colle, circondato d'altissimi monti, che pare vi siano stati posti dalla natura intorno sicome un Argine.«⁴⁷

Leandro Albertis schon 1551 in zweiter Auflage in Venedig publizierte und 1561 in erweiterter Form erschienene Beschreibung Italiens war Palladio und seinem Vicentiner Kreis sicherlich bekannt, zumal sie einen ausführlichen Abschnitt zu Vicenza enthält. Der Verfasser weist hier ausdrücklich auf Palladios humanistisch interessierten Förderer Giangiorgio Trissino hin.⁴⁸

Eine ähnlich geometrisierende Auffassung natürlicher Topographie zeigt sich auch in Palladios Illustrationen zu *I Commentari di Giulio Cesare* (Venedig 1574/75). Hier findet man extrem stilisierte Darstellungen von Landschaftsformationen. Hochgradig auf Symmetrie hin idealisiert ist die doppelseitige Darstellung der antiken Hafenanlage von *Brundisium* (Brindisi) in summarisch stilisierter landschaftlicher Umgebung.⁴⁹ Eine weitere Illustration zeigt Alexandria mit einem annähernd halbkreisförmigen Hafen.⁵⁰

Wegen der Gleichsetzung von landschaftlicher Schönheit und topographischer Regelmäßigkeit hat der Topos des »natürlichen Theaters« die Renaissance beschäftigt. Er impliziert, daß der ideale *situs* einer Villa durch die geometrische Idealfigur eines Halbkreises aus Anhöhen begrenzt zu sein habe. Bekanntlich galt der Kreis als die edel-

43 Zuvor waren nur die Bücher I, 1–V, 6 mit Ausnahme von IV, 26 bekannt: Maffei (wie Anm. 15), 24.

44 Guarino, Epist. I, n. 145 (*Epistolario di Guarino Veronese*, a cura di Remigio Sabbadini, Venedig 1915–1919, 3 Bde., Bd. 1, 240). Vgl. Maffei (wie Anm. 15), 25, und Davies/Hemsoll (wie Anm. 15), 201 (mit aktueller Bibliographie).

45 Niccolò Perotti, *Cornucopiae, sive linguae latinae commentarii diligentissime recogniti atque ex archetypo emendati, Thusculani, apud Benacum 1522, 651; zit. n. Maffei (wie Anm. 15), 30.*

46 Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna 1550, fol. 138 verso.

47 Ebd., fol. 135 recto.

48 Ebd., fol. 422 recto.

49 Andrea Palladio, *I Commentari di C. Giulio Cesare* [...], Venedig 1574/75, nach 204 (Andreina Ballarin [Hrg.], *Il Cesare di Andrea Palladio* [Teilreprint], Vicenza 1981, 98, Tav. BB).

50 Ebd., nach 308 (Ballarin 1981, 108, Tav. GG).

ste, vollkommenste architektonische Form – ein wichtiger Grund für die Konjunktur des Zentralbaus. Davon spricht Palladio mehrfach selbst.⁵¹ In seiner Adaptation der plinianischen Beschreibung eines ›Amphitheaters der Natur‹ in den *Quattro Libri* erscheint die Rundform ebenfalls als Merkmal des idealen *situs* einer Villa.

Der Kreis als ideale Form der Gegend wie auch des Grundrisses einer idealen Stadt war der italienischen Renaissance aus Stadtbeschreibungen geläufig, die auf Platons Schilderung des versunkenen Atlantis zurückgehen (Kritias 113b-e). Besonders der Topos der kreisrund begrenzten Idealstadt (Leg. 746a) beziehungsweise ihres kreisförmig umgrenzten ›idealen Ortes‹ ist häufig aufgegriffen worden.⁵² Palladio sah im Rückgriff auf Alberti Haus und Stadt in Analogie⁵³ und so dürften in seinen Augen antike Aussagen über die idealtypische Umgebung von Städten auch mit Bezug auf die Lokalisierung einzelner Gebäude von Interesse gewesen sein.

Das antike Länder- und Städtelob beschreibt die Umgebung einer Stadt mehrfach als kreisrund. Zu nennen ist hier der berühmteste antike Autor von Stadtbeschreibungen, Aelius Aristides (ca. 117–189 n. Chr.). Albertis Architekturtraktat erwähnt seine Lobrede auf die Stadt Rom. Im

Jahr 1566, also im unmittelbaren zeitlichen Umfeld des Baubeginns der *Rotonda*, erscheint eine kommentierte lateinische Übersetzung seiner *Orationes* in Basel, die Willem Canter herausgibt.⁵⁴ Aristides' Lobrede auf die Stadt Athen (*Panathenaikos*) rühmt eingangs deren Lage. Ausführlich wird beschrieben, wie Athen in der Mitte Griechenlands gleich dem Schildzeichen in der Mitte eines Rundschields sitze und von der näheren und weiteren Umgebung in mehreren Zirkeln umkreist werde. Die vier Himmelsrichtungen trafen sich in Athen, dessen Position zum beherrschenden Zentrum Griechenlands und der Welt erklärt wird.⁵⁵

Leonardo Bruni nimmt Formulierungen aus Aristides' Lob Athens als Zentrum und Nabel in seiner *Laudatio Florentine Urbis* aus dem Jahre 1403 wiederholt auf, etwa in der Beschreibung der Villen in der Umgebung von Florenz:⁵⁶ »Post villas autem castella sunt. Castella autem ... imo vero nihil est ex omni illa regione que villas cingit que non splendidissimis ac celeberrimis referta sit oppidis! Urbs autem media est tamquam antistes quedam ac dominatrix; illa vero circum adstant, suo queque loco constituta. Et lunam a stellis circumdari poeta recte diceret quispiam fitque ex eo res pulcherrima visu. Quemadmo-

51 Palladio (wie Anm. 3), IV, 6 (s. u.).

52 Vgl. Cosgrove (wie Anm. 2), 144, 266f., 277.

53 Palladio (wie Anm. 3), II, 46; Alberti, *De re aed.* I, 9 und passim.

54 *Aelii Aristidis [...] Orationum Tomi tres, nunc primum Lat. versi a Gulielmo Cantero Ultraiectino [...]*, Basel 1566.

55 Aristides' rhetorisch außerordentlich kunstreiche, umfangreiche Beschreibung der Lage der Stadt Athen paraphrasiere ich hier nach Berthe Widmer, Enea Silvios Lob der Stadt Basel und seine Vorlagen, in: *Basler Zeitschrift für Altertumskunde* 58/59, 1959, 111–138, hier 121. Wörtlich heißt es in Aristides' panathenaischer Rede (Erstdruck des griechischen Textes 1513 bei Aldus Manutius in Venedig) in der lateinischen Übersetzung durch W. Canter von 1566: »Idem deinde est regionis in Graecia situs, qui urbis in regione, quandoquidem media iacet ipsa in illa media [...]. Tertia deinceps verticis instar e medio oppido eminet ea, quae urbs olim, nunc arx dicitur, non quod ea sit urbs ultima pars, sed quod circa ipsam reliquum sit urbis corpus circumfusum, medio eodem ac summo concurrente; in quo iam universum consistit ornamentum et

summa regionis oportunitas. Sicut enim in orbibus clypei in se invicem incurrentibus quintus umbilicum implet, qui est omnium pulcherrimus; sic et Graecia est in medio totius terrae, Atticamque in sui medio complectitur, in qua deinde media iacet Urbs, et in huius medio arx [...].« (Panathenaica oratio, 158–161D; Canters Übersetzung wird hier zit. n. Leonardo Bruni, *Le vere lode de la inclita et gloriosa città di Firenze composte in latino da Leonardo Bruni e tradotte in volgare da Frate Lazaro da Padova*, con prefazione di Francesco Paolo Luiso, Florenz 1899, XXIXf.).

56 Vgl. zu Brunis Rückgriff auf Aristides bei der Beschreibung der Lage von Florenz: Bruni (wie Anm. 55); Widmer (wie Anm. 55), 122; Hans Baron, *Imitation, Rhetoric, and Quattrocento Thought in Bruni's Laudatio*, in: ders., *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago 1968, 151–171; Antonio Santosuoso, Leonardo Bruni Revisited: A Reassessment of Hans Baron's Thesis on the Influence of The Classics in the »Laudatio Florentinae Urbis«, in: *Aspects of Late Medieval Government and Society. Essays Presented to Jack R. Lander*, hrg. v. John Gordon Rowe, Toronto

dum enim in clipeo, circulis sese ad invicem includentibus, intimus orbis in umbelicum desinit, qui medius est totius clipei locus, eodem hic itidem modo videmus regiones quasi circulos quosdam ad invicem clausas ac circumfusas, quarum urbs quidem prima est, quasi umbelicus quidam totius ambitus media. Hec autem menibus cingitur atque suburbiis. Suburbia rursus ville circumdant, villas autem oppida; atque hec omnis extima regio maiore ambitu circuloque complectitur.«⁵⁷

Palladios kurze Beschreibung der Umgebung der *Rotonda* erweist sich vor dem Hintergrund der angeführten Texte als ein intertextuelles Gewebe von literarischen Topoi des ›idealen Ortes‹, vor allem aus Architekturephrastik und Städte-lob. Wie Giuseppe Barbieri gezeigt hat, ist Palladios Text über die *Rotonda* bei aller Knappheit komplex strukturiert.⁵⁸ So werden die Ausblicke ausgesprochen systematisch beschrieben. Die Aussichten von den Loggien »in tutte quattro le faccie« werden nicht nur nach den vier Himmelsrichtungen, sondern auch durch drei unterschiedliche Grade ihrer Entfernung unterschieden: »Onde perche gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, & altre, che terminano con l'Ori-

zonte [...]« Ein klares ›diagrammatisches‹ Schema liegt dieser Textpassage zugrunde. Es ist durch das rechtwinklige Achsenkreuz von vier Blickachsen bestimmt, das auch im Grundriß abgebildet ist, sowie durch eine Unterteilung des Blickfeldes in drei ›Gründe‹ – in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, um in neuerer Terminologie zu sprechen.

Ausblicke in Albertis Architekturtraktat

Palladio bezieht sich hier auf jene Stelle im Architekturtraktat Leon Battista Albertis, die am detailliertesten auf Aussichten von einem herrschaftlichen Landhaus auf seine Umgebung eingeht (V, 17). Sie soll kurz im Kontext des Traktates vorgestellt werden.

Die Aussagen Albertis zu architektonisch inszenierten Ausblicken sind, da innerhalb des Gesamtkorpus von *De re aedificatoria* wenig umfangreich, bisher kaum beachtet worden.⁵⁹ In seinem Architekturtraktat ergänzt Alberti bekanntlich die vitruvianische Trias von Anforderungen an ein gelungenes Bauwerk – *utilitas*, *firmitas* und *venustas* – um eine funktionale Triade von *utilitas*, *dignitas* und *amoenitas/voluptas*.⁶⁰ Alberti fügt somit der vitruvianischen Trias, die in

1986, 25–51; Leonardo Bruni, *Laudatio Florentine Urbis*. Edizione critica a cura di Stefano U. Baldassarri (Millennio Medievale 16, Testi 7), Florenz 2000; Volker Breidecker, *Florenz oder »die Rede, die zum Auge spricht«: Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1990, 127: »[...] Was dem Athener bloß kunstgriffige Metaphern waren, erfährt der Wahlflorentiner Bruni [...] hingegen als reale visuelle Attraktion.«

⁵⁷ Leonardo Bruni, *Laudatio Florentine Urbis*, 21, 1–13, zit. n. Bruni (wie Anm. 56), 10f. – »Auf die Villen aber folgen Kastelle. Nach den Kastellen aber – da ist gewiß nichts in jener ganzen Region, welche die Villen umringt, das nicht mit den glänzendsten und volkreichsten Landstädten angefüllt ist. Die Stadt Florenz aber liegt im Zentrum gleich wie eine Gebieterin und Herrin. All jene Plätze aber [Villen, Kastelle, Oppida] sind um sie herum angeordnet, ein jeder an seinem Ort fest gegründet. Zu Recht würde es aus Dichtermund heißen, von einem Kranz funkelnder Sterne sei Luna umgeben. Herrlich anzuschauen ist das Ganze, das daraus entsteht. Denn wie bei einem Schilde verhält es sich: Wenn Ringe sich konzentrisch

einschließen, der innerste Kreis gleichsam den ›Nabel bildet, die Mitte des ganzen Schildes, ebenso sehen wir, daß die Zonen wie eine Art Gürtel einander umschließen und umschmiegen. Die Stadt Florenz ist die erste dieser Zonen und liegt als eine Art Nabel inmitten des ganzen Gefüges. Ein Mauerkranz und Vorstädte umgürten sie. Die Vorstädte wiederum werden von Villen, die Villen ihrerseits von Landstädten umgeben. Diese umfaßt das gesamte äußerste [ferne] Umland in noch weiterem Umfang und Kreis.« Für wertvolle Hinweise zur Übersetzung dieser Stelle danke ich Hans-Jürgen Horn und Heiner Kampert.

⁵⁸ Auf diese Analyse sei nachdrücklich hingewiesen: Barbieri (wie Anm. 23), 214ff.

⁵⁹ Vgl. ausführlicher Gerd Blum, *Fenestra prospectiva*. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino, in: Joachim Poeschke u. Candida Syndikus (Hrg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt. Akten des internationalen Kongresses, Münster, 29.–30. Oktober 2004*, Münster 2007 (im Druck).

⁶⁰ Vgl. Kruft (wie Anm. 31), 48f. Zur Neubewertung der *voluptas* durch Alberti s. Frank Zöllner, Leon

objektiven Eigenschaften des Bauwerks fundiert ist, eine an den Bedürfnissen des Auftraggebers und Bewohners orientierte Begriffstriade hinzu. *Utilitas* (Nützlichkeit) bezeichnet dabei die funktionale Angemessenheit des Bauwerks an eine bestimmte Bauaufgabe. *Dignitas* (Würde) besitzt ein Gebäude nach Alberti dann, wenn es den sozialen Status seiner Bewohner sichtbar macht, unter Beachtung der ursprünglich rhetorischen Kategorien des *decorum* und des *aptum*. *Voluptas* (Lust, Vergnügen) rufen die Annehmlichkeiten hervor, die Wohnhäuser für hochgestellte Auftraggeber und Bewohner bieten sollen.

Auf den ersten Blick scheinen architektonisch inszenierte Ausblicke in Albertis Konzeption der Architektur keine Rolle zu spielen, da sie innerhalb der Erörterung von Grundelementen der Baukunst im ersten Buch seines Traktates nicht angesprochen werden – auch nicht bei Besprechung der *apertiones*.⁶¹ Um in Termini des römischen Fensterrechtes zu sprechen, ist im zwölften Kapitel des ersten Buches von *De re aedificatoria*, das über architektonische Öffnungen handelt, von *lumen* und *aër*, nicht aber von *prospectus* die Rede. Eine genaue Durchsicht des Traktates zeigt jedoch, daß Alberti an anderer Stelle, im Kontext der Behandlung anspruchsvoller Wohnbauten, verschiedene Modi des durch Architektur festgelegten und gerahmten *prospectus* mit erstaunlicher Systematik behandelt. Dies geschieht unter den Vorzeichen der erwähnten, funktionsorientierten Begriffstrias: Innerhalb aller längeren Aussagen Albertis zu Ausblicken im Architekturtraktat sind einer oder mehrere der Begrif-

fe *usus* – *voluptas* – *dignitas* enthalten. Der Ausblick als Ausdruck von *dignitas* und Auslöser von *voluptas* ist profanen, in der sozialen Hierarchie besonders hoch angesiedelten Bauaufgaben vorbehalten: dem Palast des Herrschers (*De re aedificatoria* V, 2), der herrschaftlichen Villa (V, 17) sowie der vornehmen *villa suburbana* (IX, 2).

Der *utilitas* verpflichtet ist die architektonische Gewinnung einer weiten Aussicht, insoweit letztere als Herrschaftsinstrument des Souveräns verstanden wird: Nur durch eine erhöhte Lage von Städten, Straßen und Bauwerken oder durch die Anlage von Türmen erlangt der Herrscher den vollständigen Überblick über seine Besitztümer. Hier geht es vor allem darum, die Bewegung innerer und äußerer Gegner rechtzeitig wahrzunehmen und so das eigene Territorium kontrollieren zu können.⁶² Auf die Gewinnung von strategischer Übersicht, die bei der Anlage von Städten, Militärlagern und Militärstraßen, bei der Burg des Tyrannen und dem Palast des guten Herrschers zu berücksichtigen ist, geht Alberti in *De re aedificatoria* mehrfach ein. So schreibt er über die ideale Lage von Städten, die »in die Mitte des Gebietes zu legen« seien, »von wo man eine Grenze übersehen« könne⁶³ und über die Anlage von Militärstraßen, von denen »alles rings zu übersehen« und der »Feind von weitem vorherzusehen« sein solle⁶⁴ sowie über die Anlage der Militärlager⁶⁵ und über Wachtürme fürstlicher Paläste.⁶⁶

In den Ausführungen Albertis über die wünschenswerte Lage der *villa suburbana*⁶⁷ werden die Begriffe *voluptas* und *usus* explizit genannt.⁶⁸

Battista Albertis »De pictura«: die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragungen und Kunstgenuß, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, 23–39. Vgl. a. Wolfgang Liebenwein, *Honestas Voluptas*. Zur Archäologie des Genießens, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hrsg. v. Andreas Beyer et al., Alfter 1993, 337–357. Zur traditionellen Abwertung der *voluptas oculorum* s. Groh (wie Anm. 4), 293–300.

61 *De re aedificatoria* I, 12.

62 Vgl. Alberti (wie Anm. 12), Bd. 1, IV, 2, 278; IV, 5, 278 und passim; vgl. a. Andrea Palladio, *I quattro*

libri dell' Architettura, Venedig 1570 (ND Mailand 1990), II, XII, 45, sowie Reinhard Bentmann u. Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur, Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, erw. Neuausgabe Frankfurt/M. 1992, 47–60 und passim.

63 *De re aedificatoria*, IV, 2 (Alberti [wie Anm. 12], Bd. 1, 279; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hrsg. u. übers. v. Max Theuer, Leipzig 1912 [ND Darmstadt 1991], 183f.).

64 Ebd., IV, 5 (Alberti [wie Anm. 12], Bd. 1, 278); vgl. auch *De re aedificatoria* VIII, 1.

65 Ebd., V, 10 (Alberti [wie Anm. 12], Bd. 1, 374f.; Alberti (wie Anm. 63), 246).

Alberti beschreibt außerdem in einer Passage, die für die Ausblicksinszenierungen des Palazzo Ducale in Urbino und des Palazzo Piccolomini in Pienza vorbildlich gewesen sein dürfte,⁶⁹ den weiten Ausblick vom Palast über das regierte Land als Ausdruck der *dignitas* des Herrschers.⁷⁰ Aussagen zu *dignitas* und *voluptas* überlagern sich in einer bekannten Passage zum herrschaftlichen Landhaus in *De re aedificatoria* (V, 17), in der von Ausblicken die Rede ist.⁷¹ Die umfangreichste Erörterung von architektonisch inszenierten Aussichten findet sich ebenfalls im 17. Kapitel des fünften Buches von *De re aedificatoria*. Hier geht Alberti ausführlich auf die Aussichten aus einer herrschaftlichen Villa auf die umgebende Landschaft ein. Neben den klimatischen Auswirkungen der Lage der Berge⁷² wird vor allem das unterschiedliche Maß an – visuellem – Vergnügen (*voluptas*) beschrieben, das die Betrachtung von Anhöhen aus einer Villa heraus gewähre. In der folgenden Wiedergabe des Textes sind ästhetische Wertungen durch Unterstreichungen, Angaben zu den Himmelsrichtungen durch Großbuchstaben und Distanzangaben durch Kursivierung hervorgehoben.

»Cum his [mit dem Innenhof und dem Vestibül, G.B.] convenient specularia fenestrarum, meniani, porticus, quibus, una spectandi cum voluptate, et soles et auras, prout tempora postulabunt, hauriant.

[...]

Et porticum veteres ad meridiem ponendam censuere, quod aestate sol sublimiore ambiens

ciclo non immittat radios, hyeme subimmittat.

Montium prospectus,
qui sunt AD MERIDIEM,

quod ea parte, qua spectantur, umbra operti sint, quodque albente eius caeli vapore caligantes reddantur, non usque se iocundos praebent, *si longe distent*; at iidem, *proximiores* et quasi in caput incumbentes si sint, pruinosas praebent noctes et umbras praegelidas; alioquin *ex propinquo gratissimi* et, quod haustros intercludant, commodissimi sunt.

PRO SEPTENTRIONE

proximus mons radium solis remittens vaporem adauget; *distans* vero et *procul* positus laetissimus est: nam aeris puritate, quae sub ea caeli plaga perpetuo serena viget, et solis fulgore, quo perfunditur, illustris et mirifice spectatus redditur.

SUBSOLANI

montes *proximi* frigentes horas antilucanas,

OCCIDUI

rorulentam auroram praebent; ambo *ex medio intervallo* festivissimi.

Iidem et Flumina et lacus neque sunt commoda *nimum* *propinqua*, neque sunt iucunda, ubi *nimum* *distent*.

66 Ebd., V, 3 (Alberti [wie Anm. 12], Bd. 1, 345; Alberti [wie Anm. 63], 227).

67 Ebd., IX, 2.

68 Ebd.; vgl. Alberti (wie Anm. 12), Bd. 2, 793. Vgl. zu dieser Passage aus *De re aedificatoria* Forssman (wie Anm. 12), bes. 160.

69 Vgl. zu Pienza Tönnesmann (wie Anm. 15), 64–68. Zur Bedeutung des Architekturtraktates Albertis für den Palazzo Ducale in Urbino s. jüngst Bernd Roeck u. Andreas Tönnesmann, *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin 2005, 124f.; Blum (wie Anm. 59). Zu Albertis vermuteter Rolle für die Konzeption der Villa Medici in Fiesole

s. Simone Martini und Donata Mazzini, *Villa Medici a Fiesole. Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale/Villa Medici, Fiesole. Leon Battista Alberti and the Prototype of the Renaissance Villa*, hrg. v. Donata Mazzini, Florenz 2004, 125–131, 169–171. *De re aedificatoria* V, 2 (Alberti [wie Anm. 12], Bd. 1, 343 [Hervorhebungen von G.B.]).

70 Ebd., Bd. 1, 415 (Hervorhebungen von G.B.).

71 Ebd., Bd. 1, 415 (Hervorhebungen von G.B.).
72 Auch Kriterien des *usus* bzw. der *commoditas* sind maßgeblich. In seinen Bemerkungen zu den klimatischen Auswirkungen der Lage einer Villa folgt Alberti antiken Vorgaben. Vgl. zu diesen Glacken (wie Anm. 4), 80–115 u. 429–460 (zu Alberti ebd., 430ff.).

At contra Mare

ex mediocri spatio sales impuros flat; ex proximo minus laedit, quando aequabilior perseveret aere; ex longinquo illud insuper ad gratiam confert, quod desiderium ciet sui. Tamen interest, qua caeli parte sese ostendet: nam patens A MERIDIE adurit mare, SUB ORIENTE humectat, AD OCCIDENTEM caligat, EX SEPTENTRIONE praeferiget.«⁷³

Diese Textpassage läßt sich so übersetzen:

»Hiermit [mit dem Innenhof und dem Vestibül] werden die Fensterscheiben, Balkone und Säulengänge in Einklang stehen, durch die, während man mit [in jeder Jahreszeit] gleichbleibendem Vergnügen (voluptas) hinausgeht, sowohl Sonne als auch Luft empfangen wird, wie es die Jahreszeiten erfordern werden. [...]

Und die Säulenhalle forderten die Alten gegen Süden zu legen, weil sommers die umlaufende Sonne wegen ihrer höheren Bahn keine Strahlen hineinwirft, winters [wegen ihrer niedrigeren Bahn] die Strahlen aber hineinschickt.

Die Aussicht auf Berge, welche im SÜDEN sind,

bietet sich dann nicht angenehm dar, wenn sie *weit entfernt* sind, weil sie auf der Seite, von welcher sie betrachtet werden, von Schatten bedeckt sind und weil sie durch die weißlichen Ausdünstungen dieser Himmelsrichtung verschwommen erscheinen. Jedoch bringen die Berge dieser Himmelsrichtung, wenn sie in *nächster Nähe* sind – gleichsam als ob sie auf den Kopf einstürzen würden – frostige Nächte mit Rauheif mit sich. Im übrigen sind sie aus *mittlerer Nähe* sehr anmutig und, weil sie den Südwind abhalten, sehr angenehm.

Im NORDEN

vermehrt ein sehr *naher* Berg den Dunst, indem er den Strahl der Sonne zurückwirft. Ein Berg (im Norden), der aber *entfernt und weit weg gelegen* ist, ist sehr anmutig. Denn durch die Reinheit der Luft, welche unter dieser immerwährend hellen Himmelsrichtung herrscht und durch den Glanz der Sonne, von dem er übergossen ist, wird er strahlend und wunderbar anzusehen sein.

ÖSTLICHE,

in *nächster Nähe* liegende Berge bringen kühle Vormittagsstunden,

WESTLICHE

eine taureiche Morgenröte. Beide sind *aus mittlerem Abstand* in höchstem Maße erfreulich.

Desgleichen sind auch Flüsse und Seen weder vorteilhaft, wenn sie *allzu nahe* sind, noch sind sie angenehm, wenn sie *allzu weit* entfernt sind.

Dagegen sendet das Meer

aus *mittlerer Entfernung* unreine Dünste aus. Aus *nächster Entfernung* schadet es weniger, da es die Luft gleichmäßiger erhält. Aus der Ferne wird das Meer überdies zur Anmut beitragen, weil es die Sehnsucht nach sich hervorruft.

Dennoch ist es ein Unterschied, von welcher Himmelsrichtung das Meer sich zeigt. Denn breitet es sich von SÜDEN aus, bringt das Meer Hitze, im OSTEN Feuchtigkeit, im WESTEN Nebel, aus dem NORDEN Kälte.«⁷⁴

Albertis Ausführungen liegt ein hier im Schriftbild hervorgehobenes topologisches Schema zu-

⁷³ De re aedificatoria, V, 17 (Alberti [wie Anm. 12], Bd. I, 418–421 [Hervorhebungen von G.B.]).

⁷⁴ Die Übersetzung dieser Passage bei Alberti ed. Theuer (wie Anm. 63), 274f., wurde als Grundlage einer leicht modifizierten Übertragung herangezogen. Dr. Adelheid Conte, München, bin ich für ihre philologi-

schen Hinweise zur Übersetzung dieser Stelle aus *De re aedificatoria* zu Dank verpflichtet. Ebenso gilt mein Dank Hans-Jürgen Horn, Köln, für wertvolle Hinweise.

⁷⁵ Palladio (wie Anm. 3), II, 3, 18. Vgl. Blum (wie Anm. 59). S. a. Enea Silvio Piccolomini, *I Commen-*

	Sehr nah "proximus"	Nahe / Mittlere Entfernung "ex propinquo" "ex medio intervallo"	Fern "longe distent" "distant et procul positus"
Süden	- (<i>"quasi in caput incumbentes"</i>)	+ <i>"gratissimi"</i>	- (<i>verschwimmen im Dunst</i>) <i>"non locundos"</i>
Norden	- (<i>verschwimmen im Dunst</i>)		+ (<i>beständige Klarheit der Luft und Helligkeit der Sonne</i>) <i>"laetissimus"</i>
Osten	(-)	+ <i>"festivissimi"</i>	(-) (<i>zu weit entfernt</i>) nicht <i>"locundus"</i>
Westen	(-)	+ <i>"festivissimi"</i>	(-) (<i>zu weit entfernt</i>) nicht <i>"locundus"</i>

6. Leon Battista Alberti über den »montium prospectus«.
Schaubild des Verfassers nach De re aed. V, 17.

grunde, auf dessen antike Provenienz an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann und das in Andrea Palladios Beschreibung des *situs* der Villa Rotonda aufgenommen wird:⁷⁵ Die Ausblicke auf Berge werden, wie erwähnt, im Hinblick auf die vier verschiedenen Himmelsrichtungen bei drei unterschiedlichen Entfernungsgraden beschrieben. Alberti verwendet diese Parameter derart systematisch, daß seine ästhetischen Urteile über den »montium prospectus« in einem Schaubild dargestellt werden können (Abb. 6).

Alberti schätzt die haptischen Qualitäten von *rilievo* und Konturierung, die in der zeitgenössischen florentinischen Kunst und Kunstdiskussion eine bestimmende Rolle spielen,⁷⁶ offenbar auch beim architektonisch erschlossenen Anblick der Natur. Den Ausblick auf Berge im Norden, die sich in großer Distanz zum Gebäude befinden, scheint Alberti daher am meisten zu schät-

zen, weil sich ferne Berge, die in dieser Himmelsrichtung liegen, in ihrer durch optische Phänomene wie Dunst und Luftperspektive kaum beeinträchtigten Gestalt zeigen: mit klaren Umrissen, die nicht durch »weißlichen Dunst« verschwimmen, und in plastischer Prägnanz, die im Gegenlicht des Südens hingegen stark gemindert wird.

In seiner Beschreibung der *Rotonda* greift Palladio auf das topologische Ordnungsschema von Albertis Text zurück. Auch in den *Quattro Libri* ist sowohl von vier Himmelsrichtungen als auch von Ausblicken in nahe, mittlere und ferne Distanz die Rede. Vincenzo Scamozzi nimmt in der Beschreibung seiner von der *Rotonda* inspirierten *Rocca Pisana* (Abb. 7) dieses Schema auf, indem er die Ausblicke vom Hügel, auf dem die Villa steht, in einer streng nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichteten Abfolge schil-

tarii, IX, 23 (Übersetzung bei Tönnesmann [wie Anm. 15], 120–127, bes. 124–127).

⁷⁶ Vgl. etwa Julius von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica (Die Kunstliteratur). Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Traduzione di Filippo Rossi. Terza edizione italiana aggiornata da Otto

Kurz, Florenz/Wien 1964, 125; Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1987, 143–150; Yih-Fen Wang-Hua, »*Rilievo*« in der *Malerei und Bildhauerkunst der Frühneuzeit*, Diss. phil., Köln 1999.



7. Vincenzo Scamozzi, Villa Pisani (»La Rocca Pisana«), Lonigo (Vicenza). Ansicht aus der Ebene.

dert.⁷⁷ Seine Beschreibung der *Rocca Pisana*, die nur wenige Jahre nach Baubeginn der *Rotonda* errichtet wurde, ist gleichzeitig ein weiterer Beleg für eine »geometrisierende« Wahrnehmung

landschaftlicher Topographie im Cinquecento: »questo colle [auf dem die *Rocca Pisana* errichtet wurde, G.B.], e molto gratoso da vedere, per esser di forma quasi rotonda.«⁷⁸ Diese Beschrei-

77 Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venedig 1615 (ND Bologna 1982), parte prima, libro terzo, cap. XIII, 272.

78 Ebd.

79 Plin., epist. II, 17, 7.

80 Fritz Burger, *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig 1909, 108.

81 Vgl. Hubert Cancik, *Rome as a Sacred Landscape. Varro and the End of Republican Religion in Rome*, in: *Visible Religion*, IV–V, 1985/86, 250–265; Werner Müller, *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmli-*

ches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel, Stuttgart 1961, 16ff.; Joseph Rykwert, *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton/New Jersey 1976; Wolfgang Riedel, Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarca's Epistola familiaris IV, 1, in: Wilfried Loth (Hrg.), *Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Kulturwissenschaftliches Institut, Jahrbuch 1996*, Essen 1997, 77–108.

82 Gegen diese Behauptung von André Corboz, Per un'

bung der Topographie trifft zu, so topisch sie ist. Der Hügel der *Rocca Pisana* erscheint in der Tat regelmäßig geformt – es ist m. W. nicht belegt, ob er unter Scamozzis Leitung durch Erdarbeiten »abgerundet« worden ist.

Palladios Text erweist sich trotz seiner Knappheit als komplexes intertextuelles Gefüge, bezieht er sich doch mit dem Achsenkreuz von vier Sichtachsen auch auf eine zweite, hier noch nicht erwähnte Villenbeschreibung des jüngeren Plinius: die des *Laurentinum*, dessen exponiertester Raum, ein *triclinium*, durch vier Blickachsen in vier Himmelrichtungen charakterisiert wird.⁷⁹ Bereits Fritz Burger hat die These vertreten, Palladio habe sich in der *sala a croce* der *Villa Barbaro* in Maser auf die Beschreibung dieses Raumes bezogen.⁸⁰ Der plinianischen Beschreibung des durch vier Sichtachsen gekennzeichneten laurenтинischen *triclinium* wie auch den erörterten, durch sie angeregten Texten bzw. Bauten Albertis und Palladios liegt eine »ästhetische« Profanierung der ursprünglich kosmologisch konnotierten Konzeption der *terra quadrata* im antiken Rom zugrunde, wie sie für den römischen Auguralraum sowie die römische Stadtgründungspraxis und Landvermessung aus der Antike überliefert ist.⁸¹

II. Der Grundriß der Rotonda als *Abbreviatur des »idealen Ortes«*

Der Kern des Grundrisses der *Rotonda* (Abb. 3) läßt sich schematisch beschreiben als rechtwinkliges Achsenkreuz, das von einem Kreis eingefasst wird, der wiederum von einem Quadrat umschlossen ist. Es ist wenig plausibel, die *Rotonda*

mit ihrer Verbindung aus Achsenkreuz, Kreis und Quadrat – wie in der Literatur geschehen – auf buddhistische Mandalas zurückzuführen.⁸² Palladio bezieht sich vielmehr auf in der Renaissance breit rezipierte Topoi antiker und mittelalterlicher Provenienz.

Ein zeitgenössischer Leser der *Quattro Libri* dürfte diesen Grundriß zudem auf ihm schon bekannte – gebaute oder bildlich repräsentierte – Zentralbauten bezogen haben: zum einen auf Zentralbauten der Antike und auf nach ihnen angefertigte Zeichnungen. Hervorzuheben sind hier neben dem Pantheon zwei Bauwerke der von Pirro Ligorio ergrabenen Hadriansvilla in Tivoli, die Palladio mindestens ein Mal (im Mai 1547⁸³) besucht hat: das sog. *teatro marittimo*⁸⁴ und das sog. *Belvedere der Akademie*, zum anderen auf realisierte Zentralbaukirchen der Renaissance sowie zeichnerisch überlieferte Entwürfe für Kirchen über griechischem Kreuz. Auch der Bezug auf den profanen Zentralbau des Odeo Cornaro von Alvise Cornaro in Padua mit seinen gemalten Landschaftsausblickten, den Palladio in den *Quattro Libri* (Palladio 1570, I, XXVII, 61) erwähnt, dürfte in seinem Umkreis gesehen worden sein.⁸⁵

Als weitere Bezugspunkte der *Rotonda* kommen drei gemalte Darstellungen von Zentralbauten in Frage: Peruginos *Consegna delle chiavi* in der Sixtinischen Kapelle (um 1485) zeigt im Hintergrund das *Templum Salomonis*, das sich mit vier Loggien auf eine teils urbane, teils ländliche Umgebung öffnet. Sein späterer *Sposalizio* im Musée des Beaux-Arts in Caen zeigt einen ähnlichen Zentralbau vor landschaftlichem Hintergrund. In diesem 1504 vollendeten Gemälde, das

analisi psicologica della villa palladiana, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio XV*, 1973, 249–266, hat sich schon Kurt W. Forster, *Is Palladio's Villa Rotonda an Architectural Novelty?*, in: ders. u. Martin Kubelik (Hrg.), *Palladio: ein Symposium*, Rom 1980, 27–34, hier 27ff., ausgesprochen.

83 Vgl. Jörg Martin Merz, *Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit*, München 2001, 69.

84 Palladio hat dessen Grundriß zeichnerisch interpretiert (London, Royal Institute of British Architects, Palladio IX/12).

85 Kurt W. Forster (wie Anm. 82) hat außerdem auf einen profanen Zentralbau des Mittelalters als mögliche Quelle der *Rotonda* hingewiesen: die in der erweiterten, dritten Auflage von Leandro Albertis *Descrizione di tutta Italia* von 1561 ausführlich beschriebene *Zisa* in Palermo, ein *palatium* der normanischen Könige.

sich zur Zeit Palladios in Perugia befand, werden das Motiv »überkuppelter Zentralbau mit vier Loggien« und die Darstellung eines Landschaftsausblickes, den eine dem frontal gezeigten Eingang gegenüberliegende Portikus eröffnet, miteinander verbunden. Zugleich sind die Hügelketten links und rechts des Bauwerkes annähernd symmetrisch dargestellt.

Diese neue Synthese von antikisierendem Zentralbau und *prospectus* findet sich auch auf Raphaels etwa gleichzeitig entstandenem Gemälde der *Sposalizio*,⁸⁶ jedoch nur ansatzweise innerhalb der sakralen Zentralbautradition der italienischen Renaissance. Und dies trotz der landschaftlich exponierten Lage der bekannten Marienwallfahrtskirchen bei Todi, Cortona und Montepulciano:⁸⁷ Nach Alberti sind die Fenster der Kirchen so hoch anzubringen, daß man nur den Himmel sehen kann.⁸⁸ Es ist bemerkenswert, daß die Malerei einen auf Ausblicke in die vier Himmelsrichtungen geöffneten Zentralbau über fünfzig Jahre vor seiner erstmaligen architektonischen Realisierung in der *Rotonda* vorwegnimmt.⁸⁹

Cosgrove wie auch Bentmann und Müller haben die These formuliert, daß Palladio und einige seiner prominenten Auftraggeber auf die Verschlechterung der ökonomischen Situation Venedigs und die zunehmende Verhärtung der Gegenreformation reagiert hätten, indem sie bei der Landnahme und architektonischen Inszenierung der *terraferma* eine physikotheologisch überhöhte Sicht auf die agrarische Landschaft des

Veneto entfaltet hätten. Diese sei alten kosmologischen Motiven verpflichtet, trage durch eine zu ihrer Zeit innovative Ästhetik des subjektiven Gefallens an Landschaft jedoch gleichzeitig spezifisch moderne Züge.⁹⁰ Cosgroves Ergebnisse bestätigen sich im Fall der *Rotonda*, da sich in ihr sakrale und kosmologische Motive der Architekturtradition (Kuppelmotiv, Achsenkreuz, Hügeltheater) mit einer modernen, in der venezianischen Malerei eines Giorgione und Tizian präfigurierten Kultur des landschaftlichen Sehens durchdringen, welcher der durch rechtwinklig gerahmte Öffnungen bildhaft kanalisierte Ausblick ebenso wie die belvedereartige Erschließung der umgebenden Landschaft durch die vier Türen und die vier Loggien entspricht. Palladios knappe Ekphrasis des durch »bellissime viste« erschlossenen Hügeltheaters, das die *Rotonda* umgebe, beschreibt diese Landschaft jedoch nicht unter den Paradigmen einer neuen, etwa bei Cristoforo Sorte⁹¹ und Pietro Aretino⁹² greifbaren sensualistischen Landschaftsästhetik, sondern unter den klassischen Vorzeichen des »idealen Ortes« antiker Provenienz.

*Die Diagramme der römischen Landvermesser
und die Edition des Corpus agrimensorum
romanorum (1554)*

Die römische Feldmeßkunst geht von einem durch ein Meßinstrument, die *groma*, markierten Mittelpunkt aus, von dem aus sie *cardo* und *decumanus* als zwei rechtwinklige Hauptachsen in

86 Das Gemälde befand sich ursprünglich in Città di Castello und wird heute in der Brera zu Mailand aufbewahrt. Vgl. Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, vol. 1, Landshut 2001, 140f. (No. 9) und Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, 263–386.

87 Georg Satzinger hat jedoch in seiner Analyse von Antonio da Sangallos *Madonna di San Biagio* bei Montepulciano auf die bewußte Inszenierung des Anblicks des Bauwerks innerhalb der Landschaft hingewiesen (Georg Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano* [Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 11], Diss. phil. Tübingen 1988), Tübingen 1991, 31 ff.

u. 69f. Auch wird der Blick zwischen »Kirche und Nebengebäuden hindurch, mit dem Brunnen als Repoussoir, in die weite Landschaft gelenkt« (ebd., 31).

88 De re aed. V, 12.

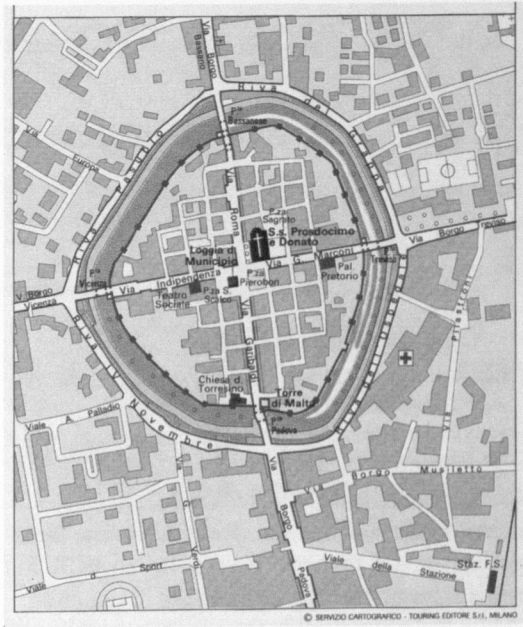
89 In ähnlich antizipatorischem Vorgriff hatte L. B. Alberti in seinem Malereitraktat von 1435/36 das Gemälde als Darstellung einer rechtwinkligen *fenestra prospectiva* definiert. Er hat damit die erstmalige architektonische Realisierung rechteckig begrenzter Ausblicksfenster in nachantiker Zeit im *giardino pensile* des *Palazzo Ducale* von Urbino vorweggenommen, der etwa vierzig Jahre später entstanden ist (vgl. Blum [wie Anm. 59]).

90 Vgl. Cosgrove (wie Anm. 2), bes. das Fazit 311–346 sowie 96–100; Bentmann/Müller (wie Anm. 62), 35–

die vorgefundene Topographie hinein entwirft.⁹³ Ein bestimmendes Strukturelement römischer Landvermessung und Stadtplanung ist daher ein orthogonales Achsenkreuz. Ein solches ist im Grundriß der *Rotonda* angelegt, wobei dessen Kreuzungspunkt in der graphischen Darstellung der *Quattro Libri* nicht markiert ist, im Gebäude selbst aber durch eine kreisrunde Faunsmaske als Nabelpunkt (*umbilicus*) hervorgehoben wird.

Die antike Praxis der Agrimensoren bei der Parzellierung von Agrarland wie auch bei der Gründung von Städten hat die historische Topographie Oberitaliens in einem solchen Maße geprägt, daß sie den Zeitgenossen Palladios und insbesondere den mit der landwirtschaftlichen Neustrukturierung der *terraferma* beschäftigten Patriziern seines Umfeldes wie Alvise Cornaro und Daniele Barbaro selbstverständlich vertraut war.

Das römische Muster der Stadtanlage liegt auch mittelalterlichen Stadtgründungen im Veneto zugrunde. Im Falle der im Jahre 1220/21 im Bereich römischer Centuriation gegründeten Stadt Cittadella wird ein an *cardo* und *decumanus* ausgerichtetes Achsenkreuz der beiden Hauptstraßen von einem an das römische *pomerium* erinnernden kreisrunden Mauerring eingefasst (Abb. 8).⁹⁴ Mit der Anlage des römischen Militärlagers – in der Regel als Quadrat oder Rechteck mit vier Toren in vier Himmelsrichtungen – hat sich Palladio in seinen Illustrationen zu Caesar und Polybius mehrfach beschäftigt.⁹⁵



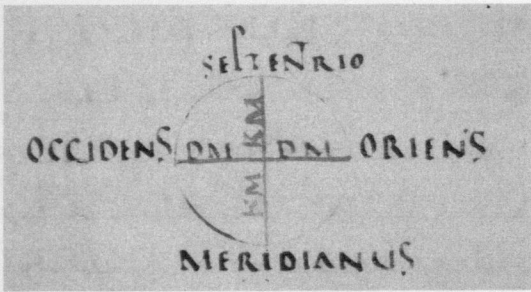
8. Plan der mittelalterlichen Stadtanlage von Cittadella (Padua)

Das Achsenkreuz der *Rotonda* ist nicht auf die vier Kardinalrichtungen ausgerichtet, sondern diagonal zu diesen gestellt.⁹⁶ Daß ihr Grundriß dennoch mit der Topik von *cardo* und *decumanus* als Manifestation der vier Himmelsrichtungen in Verbindung gebracht wurde, bestätigen spätere graphische Darstellungen der Villa. So zeigt noch der von Muttoni in der Mitte des 18. Jahrhunderts veröffentlichte Grundriß das

of the Warburg and Courtauld Institutes XL, 1977, 240–255.

⁹⁶ Camillo Semenzato, *L'architettura della Rotonda*, in: *Andrea Palladio* (wie Anm. 2), 45–100, hier 69, begründet dies u. a. mit Erfordernissen des Lichteinfalls. (S. a. ders., *La Rotonda di Vicenza* [Corpus Palladianum], Vicenza 1968.) Vgl. außerdem Wolfram Prinz, *Appunti sulla relazione ideale tra la Villa Rotonda e il cosmo, nonché alcune osservazioni su un mascherone posto al centro del pavimento della sala*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* XXII/1, 1980, 279–287 (Berücksichtigung vitruvianischer Regeln für die Orientierung von neugegründeten Städten, um ungünstigen Wind-einfall zu vermeiden).

47 u. passim. Das Buch von Bentmann/Müller wird bei Cosgrove nicht erwähnt.
⁹¹ Vgl. Cosgrove (wie Anm. 2), 248ff.
⁹² Vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, 52ff.
⁹³ S. Oswald Ashton Wentworth Dilke, *The Roman Land Surveyors: An Introduction to the Agrimensores*, Newton Abbott 1971 (ND 1992); Rykwert (wie Anm. 81); Müller (wie Anm. 81), 9ff.; Charlotte Schubert, *Land und Raum in der römischen Republik. Die Kunst des Teilens*, Darmstadt 1996.
⁹⁴ Touring Club Italiano (Hrg.), *Guida d'Italia: Guida Veneto*, Mailand 1992, 585f. u. fig. 26.
⁹⁵ Vgl. Palladio (wie Anm. 49) und John R. Hale, Andrea Palladio, Polybius, and Julius Caesar, in: *Journal*



9a. Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romanorum*. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 36.23 Aug. 2 (Codex Arcerianus A), fol. 42 verso.



9b. Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romanorum*: Kosmoschema. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 36.23 Aug. 2 (Codex Arcerianus A), fol. 42 recto.

Gebäude entgegen den tatsächlichen Gegebenheiten exakt auf die vier Kardinalpunkte bezogen. Muttonis Text rekurriert dabei ebenfalls auf die vier Himmelsrichtungen.⁹⁷

Für Palladios Konzeption des Grundrisses der *Rotonda* als ein von Kreis und Quadrat umfanges Achsenkreuz, das als Zentrum eines kreisförmig begrenzten landschaftlichen Mikrokosmos angelegt ist, dürften die aus der Antike überlieferten Schriften der römischen Landvermesser, das sogenannte *Corpus agrimensorum romanorum*, eine Rolle gespielt haben. Wie Carl Olof Thulin und Lucio Toneatto gezeigt haben, wurde diese reich illustrierte Kompilation aus spätantiker Zeit, die in einer ganzen Reihe mittelalterlicher Handschriften überliefert ist, im späteren 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien mehrmals kopiert und breit rezipiert.⁹⁸ Nachdem bereits 1528 Teile des

Corpus ohne Illustrationen veröffentlicht worden waren, wurde die reich illustrierte *Editio princeps* der Schriften der Agrimensoren 1554 in Paris gedruckt.⁹⁹

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Palladio diese Ausgabe des Pierre Galland (Petrus Gallandius) unbekannt geblieben ist, wenn ihm nicht sogar Handschriften des *Corpus* zugänglich gewesen sind. Palladio stand nicht nur in engem Kontakt mit wichtigen Protagonisten der Neuordnung der venezianischen *terraferma*, die sich sicherlich für die Landvermessung interessierten, er war auch mit dem Mathematiker Silvio Belli befreundet.¹⁰⁰ Wie Palladio Mitglied der *Accademia Olimpica*, hatte dieser im Jahre 1565 ein Werk über die Landvermessung veröffentlicht und dürfte sich darum die 1554 erschienene Ausgabe der römischen Agrimensoren zugänglich gemacht haben.¹⁰¹

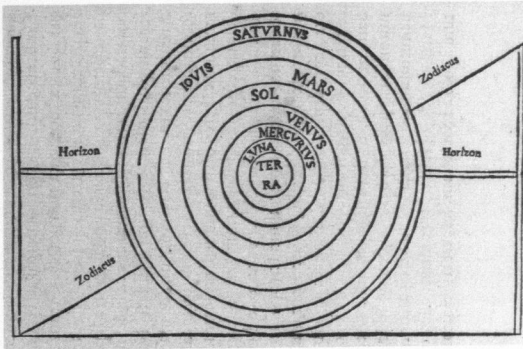
97 »La Fabbrica, di cui parliamo, è collocata sopra un Colle ameno circondato da quattro [sic!] pubbliche strade, che girano attorno il Parco, dentro il quale ella giace. Il Parco in quattro lati è cinto da un Muro [...]« (Francesco Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio Vicentino di nuovo ristampato [...] con le osservazioni dell' Architetto N. N.*, tomo primo, Venedig 1760 [ND 1973], VIII, 12 [Hervorhebungen von G.B.]).

98 Carl Olof Thulin, *Humanistische Handschriften des Corpus Agrimensorum Romanorum*, in: *Rheinisches Museum* 66, 1911, 417–51; Lucio Toneatto, *Codices artis mensoriae. I manoscritti degli antichi opuscoli latini d'agrimensura (V–XIX sec.)*. Tomo primo: *Tradizione diretta – Il Medioevo*, Spoleto 1994, 55 ff. (zur

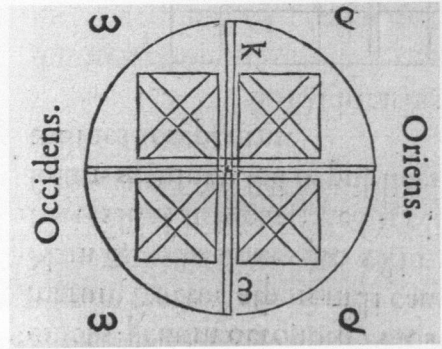
Rezeption des *Corpus agrimensorum* im Rom der Renaissance s. 61 ff.).

99 Pierre Galland (Petrus Gallandius) u. Adrian Turnèbe (Adrianus Turnebus) (Hrg.), *De agrorum conditionibus et constitutionibus limitum Siculi Flacci, Julii Frontini, Aggeni Urbici, Hygini gromatici*. [...] *Omnia figura illustrata*, Paris 1554. Vgl. Toneatto (wie Anm. 98), 120. Die Teilausgabe Sextus Julius Frontinus *De coloniis libellus*, Rom/Venedig 1563 (vgl. ebd.) war mir nicht zugänglich.

100 Silvio Belli, *Libro di misurar con la vista* [...], Venedig 1565. Zu Belli s. Cosgrove (wie Anm. 2), 314 f. und Elisabeth von Samsonow, *Geo-pictura*. Landvermessungsmarken als Elemente des malerischen



9c. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Pierre Galland/Adrien Turnèbe [Hrg.], *De agrorum conditionibus, & constitutionibus limitum [...] omnia figuris illustrata*, Paris 1554, 112)



9c. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Pierre Galland/Adrien Turnèbe [Hrg.], *De agrorum conditionibus, & constitutionibus limitum [...] omnia figuris illustrata*, Paris 1554, 112)

Ein orthogonales Achsenkreuz, das von einem Kreis umgeben ist, erscheint in den Illuminationen des *Corpus agrimensorum romanorum* häufig mit Bezug auf die vier Himmelsrichtungen bzw. auf *cardo* und *decumanus* (Abb. 9a).¹⁰² Die Praxis der römischen Landvermessung, die von einem zentralen Punkt ausgehend die vier Himmelsrichtungen erschließt, ist im *Corpus* kosmologisch überhöht worden.¹⁰³ Ein Kosmos-Schema (Abb. 9b) zeigt die *terra quadrata* umgeben von den in einer kreisförmigen Sphäre befindlichen Planeten (vgl. a. Abb. 9c).¹⁰⁴ Die Ineinanderblendung von Kreis, Quadrat und Kreuz, durch die der Grundriß der *Rotonda* gekennzeichnet ist, charakterisiert mehrere Diagramme des *Corpus* (Abb. 9d).¹⁰⁵

Miniaturen des Codex Palatinus Lat. 1564 der Vaticana, des von diesem abhängigen Codex Gudianus 105 in Wolfenbüttel, der als Vorlage der Druckausgabe von 1554 diente, sowie des sogenannten Codex Arcerianus A, ebenfalls in Wolfenbüttel (Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 36.23 Aug. 2) und der auf diesen zurückführbaren Handschriften stellen gebäudeartige Stadtabbreviationen in landschaftlichem Umfeld aus der Vogelschau dar. In ihnen erscheint das Achsenkreuz von *cardo* und *decumanus* als bestimmende Grundrißfigur runder, quadratischer oder polygonaler Stadtabbreviationen, die durch vier Tore das Umfeld erschließen (Abb. 9e–f, 9h, 9j). Bedeutsam für die Konzeption der *Rotonda* und die Inszenierung des umgebenden »Hügel-

Raumes bei Jan van Eyck, in: Christiane Kruse u. Felix Thürlemann (Hrg.), *Porträt-Landschaft-Intérieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext* (Literatur und Anthropologie, 4), Tübingen 1999, 93–114.

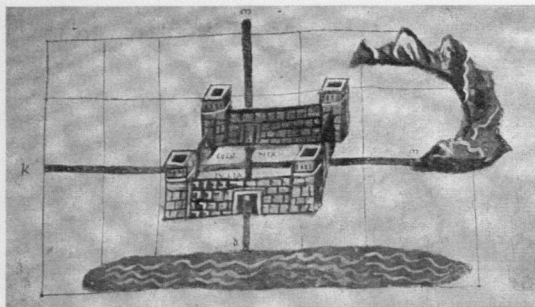
¹⁰¹ Vgl. Samsonow (wie Anm. 100), 102ff. Nach Samsonow entwickelte Belli ein Verfahren, die Erdoberfläche mit dem bloßen Auge zu vermessen – ein Zeugnis der Geometrisierung der Wahrnehmung, die im vorliegenden Text bereits öfter anklang. Siehe zu diesem »vermessenden« Modus des Sehens als »visuelle Gewohnheit« des italienischen Quattrocento und ihren soziokulturellen Voraussetzungen: Baxandall (wie Anm. 76), 133ff. und passim.

¹⁰² Vgl. a. Galland/Turnèbe (wie Anm. 99), 91, 97 und passim.

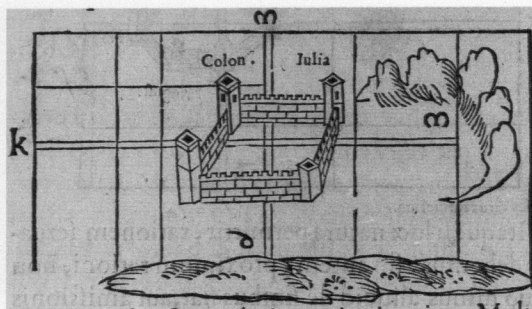
¹⁰³ Vgl. Hyg. Grom. 166, 10 L. (= Carl Olof Thulin [Hrg.], *Corpus agrimensorum romanorum*, vol. I, fasc. I: *opuscula agrimensorum veterum* [nur dieser Band erschienen], Leipzig 1913, 131 u. Abb. 66–69); Schubert (wie Anm. 93), 5ff.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu Müller (wie Anm. 81), 16, mit Hinweis auf Vitruv IX, 6, 4. Auch finden sich in den Handschriften der Agrimensoren weitere kosmologische Schemata (Abb. 8c). S. Galland/Turnèbe (wie Anm. 99), 114f., u. Thulin (wie Anm. 103), Abb. 99–101a.

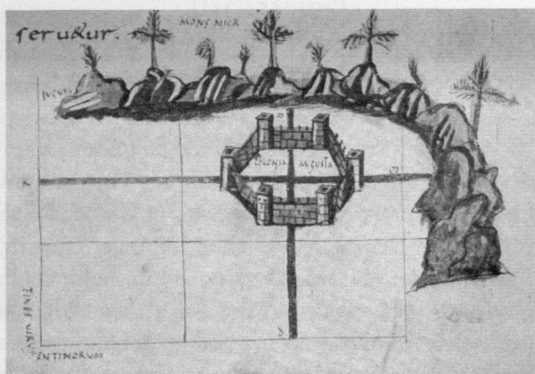
¹⁰⁵ Vgl. Galland/Turnèbe (wie Anm. 99), 99, 124, u. Thulin (wie Anm. 103), fig. 68a, 73a, 85a.



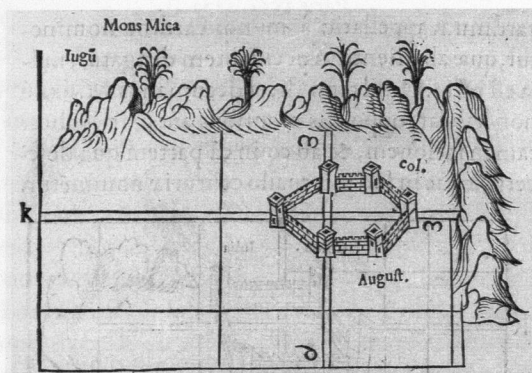
9e. Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romanorum*. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Palatinus Vatic. lat. 1564, fol. 91 recto.



9f. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Galland/Turnébe 1554, 108).



9g. Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romanorum*. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Palatinus Vatic. lat. 1564, fol. 90 recto.



9h. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Galland/Turnébe 1554, 107 oben).

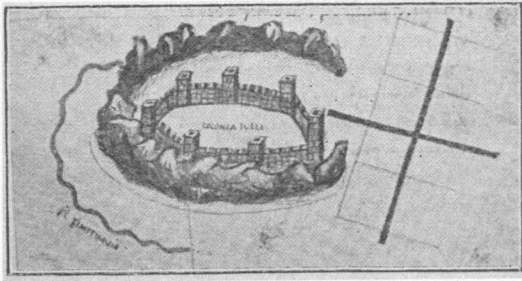
theaters könnte auch die geometrisierende Naturdarstellung der Illuminationen gewesen sein. Hier sind besonders die Hügel- und Bergketten zu nennen, welche die dargestellten Städte halb-bogenförmig umgeben (Abb. 9e–9h) oder ringförmig umschließen (Abb. 9i–9k). Es handelt

sich um Imaginationen einer teleologisch auf den Menschen hin ausgerichteten, ›architektonisch‹ geordneten Topographie.

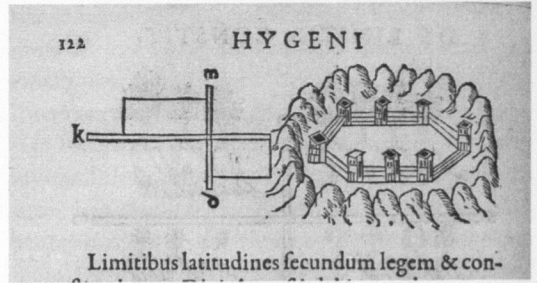
Palladio, der, wie erwähnt, in der Nachfolge Albertis Haus und Stadt in Analogie gesetzt hat, war das von einem Kreis bzw. einem Quadrat

106 Diese heute in der Biblioteca Marciana zu Venedig aufbewahrte Weltkarte dürfte Palladio bekannt gewesen sein. Vgl. zur Karte der Marciana: Sigrid Baumgärtner, Kartographie, Reiseberichte und Humanismus. Die Erfahrung in der Weltkarte des venezianischen Kamaldulensermönches Fra Mauro († 1459), in: *Das Mittelalter*, III, 1998, 161–197; zu den Diagrammen in deren Ecken: John B. Harley (Hrg.), *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe*

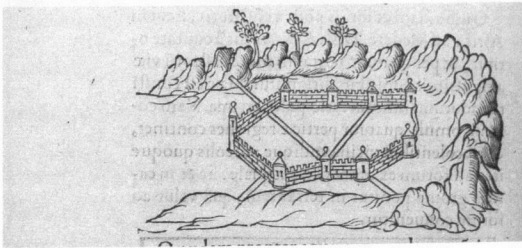
and the Mediterranean (History of Cartography, 1), Chicago 1987, 307. Ähnliche Schemata liegen auch dem wohl von Daniele Barbaro entworfenen *Giardino botanico* in Padua zugrunde. Vgl. Peter Schiller, *Der botanische Garten in Padua. Astrologische Geographie und Heilkräuterkunde zu Beginn der modernen Botanik* (Centro tedesco di Studi Veneziani, Quaderni, 37), Venedig 1988; Else M. Terwen-Dionisius, *Date and Design of the Botanical Garden in Padua,*



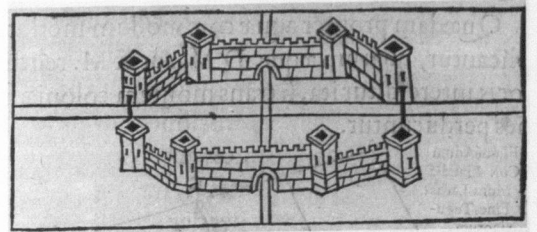
9i. Illustration aus dem *Corpus agrimensorum romanorum*. Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Palatinus Vatic. lat. 1564, fol. 88 verso



9j. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Galland/Turnèbe 1554, 122)



9k. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Galland/Turnèbe 1554, 106)



9l. Illustration aus der editio princeps des *Corpus agrimensorum romanorum* (Galland/Turnèbe 1554, 105)

umgebene Achsenkreuz als graphisches Darstellungsschema der idealen Stadt und ihrer adäquaten Umgebung wahrscheinlich auch aus kartographischen Quellen vertraut. Interessant im Hinblick auf die Verbreitung solcher Schemata im Herrschaftsbereich Venedigs sind die monumentalen Weltkarten des Fra Mauro, der in seinem Todesjahr 1459 eine *mappa mundi* mit etwa zwei Metern Durchmesser für die Regierung von Venedig anzufertigen begonnen hatte. Diese zeigt in den Ecken u. a. aus dem *Corpus agrimensorum*

romanorum vertraute kosmologische Diagramme und das Paradies auf kreisförmigem Grundriß mit vier Toren.¹⁰⁶ In den *Mappae mundi* und in Handschriften des Mittelalters erscheint Jerusalem, das zum Mittelpunkt von Christenheit und Welt erklärt wurde, häufig mit der graphischen Figur eines von einem Kreis oder selten von einem Quadrat umgebenen Achsenkreuzes dargestellt.¹⁰⁷ Diese Darstellungskonvention hat – in Verbindung mit dem erörterten Motiv des ›idealen Ortes‹ als Amphitheater – auch Eingang in

in: *Journal of Garden History* 14, 4, Oct.–Dec. 1994, 213–235. Schon die bekannte Darstellung des Grundrisses der Idealstadt Sforzinda in ihrer landschaftlichen Umgebung durch Filarete (Codex Magliabecchianus, Lib. II, fol. 11v.) könnte von Diagrammen der Agrimensoren beeinflusst sein (vgl. zur genannten Illustration aus dem Architekturtraktat Filaretos: Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart/London 1997, 216). Piepers Buch

enthält wichtige Ausführungen zu Landschaftsbezügen von Profanbauten der italienischen Renaissance und zu deren literarischen Quellen (208–36).

¹⁰⁷ Vgl. Müller (wie Anm. 81), Abb. 6a–8a, und John Abel Pinto, *Origins and Development of the Iconographical City Plan*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XXXVI, n. 1, 1976, 35–50. Dieser Tradition noch verpflichtet ist der Rundplan von Nürnberg aus dem 16. Jahrhundert, der sog. *Glocken-*

einen der wichtigsten Texte des Bildungskanons der italienischen Renaissance gefunden, in Dantes *Divina Commedia*: Zwischen dem von Dante geschilderten Irdischen Paradies als »kreisförmigem, durch die Flüsse Eunoe und Lethe in Quadranten unterteilten *locus amoenus* und dem ihm antipodisch gegenüberliegenden Irdischen Jerusalem, das auf zeitgenössischen Karten genauso kreisförmig und in Quadranten unterteilt dargestellt wurde«, bestehen nach Goebel genaue topographische Entsprechungen. Die Stadt der Seligen erscheint im Himmlischen Jerusalem (*Paradiso* XXX) »als unermessliches Rund, als taustufiges, von lichten Gestalten wimmelndes Amphitheater.«¹⁰⁸

Francesco Botticinis von Dantes *Paradiso* angeregtes Gemälde einer *Marienkronung* für Matteo und Niccolosa Palmieri (1475–77) zeigt ein himmlisches Amphitheater der Engelshierarchien und Heiligen sowie, als dessen sublunare Spiegelung, ein irdisches Landschaftstheater, 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.¹⁰⁹

Die Darstellungskonvention der Stadt als Kreis oder Quadrat, die sich mit einem rechtwinkligen Achsenkreuz auf die Umgebung öffnet, wirkt noch in der Kartographie des Cinquecento weiter, deren Zentrum sich in Venedig be-



10. Plan von Tenochtitlán. Illustration aus Giovanni Battista Ramusio, *Terzo Volume Delle Navigazioni et Viaggi [...]*, Venedig 1556

donsche Plan (Holzschnitt nach 1560; Müller [wie Anm. 81], Taf. 8b). – Das Schema des griechischen Kreuzes im Kreis bzw. im Quadrat ist seit der Spätantike christologisch umgedeutet worden. »Die Form des Kreuzes deckt sich mit dem uralten Bild des »mundus tetragonus«, der viergeteilten Welt, und symbolisiert so die Weltherrschaft Christi« (Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1999, 67). Vgl. zu mittelalterlichen Kosmos-Schemata Andreas Gormans, *Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen* (Diss. phil. Aachen), Aachen 1999 und Steffen Bogen u. Felix Thürlemann, *Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Dia-*

grammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hrg.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Stuttgart 2003, 1–22. Vgl. außerdem: Samuel Lasky, *Diagrams and the Villa Rotonda*, in: James S. Ackerman u. Wolfgang Jung (Hrg.), *Conventions of Architectural Drawing: Representation and Misrepresentation*, Cambridge (Mass.) 2000, 38–65.

108 Gerhard Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Natur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3, 14), Heidelberg 1971, 31.

109 Vgl. Rolf Bagemihl, Francesco Botticinis Palmieri Altarpiece, in: *The Burlington Magazine* 138, 1996, 308–314.

110 Harley (wie Anm. 106); Cosgrove (wie Anm. 2), 245 ff.

find.¹¹⁰ Dies zeigen besonders deutlich Darstellungen der von den Konquistadoren eroberten Hauptstädte in Mittelamerika. Hier lag ein Rückgriff auf mittelalterliche Idealstadtkonventionen, die bei der Wiedergabe vertrauter europäischer Städte zunehmend durch empirisch arbeitende kartographische Verfahren ersetzt worden waren, besonders nahe, da den Illustratoren genaue Informationen teilweise fehlten.¹¹¹ Tenochtitlán wird als quadratische Stadt in kreisförmigem See dargestellt, so im dritten Band von Giovanni Battista Ramusios Werk *Delle Navigazioni et Viaggi*, der 1556 in Venedig erschienen ist (Abb. 10).¹¹² Daß diese topische Idealstadtvorstellung sich noch bis in das 17. Jahrhundert auch auf die kartographische Darstellung heimischer Städte auswirkte, zeigen exemplarisch ein Stadtplan Vicenzas von ca. 1570–80 (die sog. *Carta Angelica*¹¹³) und Jacopo Monticolos Karte Vicenzas von 1611.¹¹⁴ Kartographische Traditionen dürften für die Konzeption und die zeitgenössische Rezeption der *Rotonda* eine wichtige Rolle gespielt haben.¹¹⁵

Die Topoi der insula amoena und des Welttheaters

Das alte Schema des kreisrund eingefassten Achsenkreuzes als Zentrum einer kreisförmig begrenzten, sublunaren Welt,¹¹⁶ die wiederum als Spiegel eines kreisrund vorgestellten, supraluna-

ren Kosmos mit seinen kreisförmigen Planetenbahnen konzipiert ist, findet sich zudem in utopischen Texten der Renaissance und in deren Illustrationen. Insbesondere ist auf die Tradition der *insula amoena*¹¹⁷ zu verweisen. Hier erscheint der »ideale Ort« als kreisförmig begrenzte Insel, als Abbild der *terra*, die in Antike und Mittelalter häufig als eine vom kreisförmigen Weltozean umflossene Weltinsel dargestellt wurde. In der *Hypnerotomachia Poliphili* (Venedig 1499) wird die Insel der Venus, *Kythera* (Abb. 11), als *locus amoenus* und zugleich als ein »architektonisches Gebilde auf kreisrundem Grundriß« beschrieben.¹¹⁸ Elemente, die für die Konzeption der *Villa Rotonda* bedeutsam sind, werden hier stringent zusammengeführt: der kreisrunde Idealort, der Topos des Amphitheaters, das Zentrum des »idealen Ortes« in einem Zentralbau-Tempel, die Analogie von Mikro- und Makrokosmos unter dem Leitmotiv des Kreises. Die im Grundriß der *Rotonda* anzutreffenden geometrischen Figuren von Quadrat und Kreis spielen in einer prominenten Architekturbeschreibung der *Hypnerotomachia* eine wichtige Rolle: »Der [Venus-]Tempel ist ein Rundbau, wie er dem Wesen der Venus Physiozoa entspricht. Diese nämlich ist nach Lukrez [...] mit der Natur identisch. Die Natur aber tendiert in allem, was sie bildet, zur runden Form; deshalb ist der Kreis nach Alberti die vollkommenste Figur. [...] Colonna beginnt die Tempelbeschrei-

111 Vgl. Cosgrove (wie Anm. 2), 342f.; Tilo Schabert, *Die Architektur der Welt. Eine kosmologische Lektüre architektonischer Formen*, München 1997, 59f.; Rykwert (wie Anm. 81), 197f.

112 Auf Kreis, Quadrat und Achsenkreuz basiert in ähnlicher Weise schon die Darstellung dieser Stadt in der Ausgabe von Cortés' Briefen aus dem Jahre 1524 (Kruft [wie Anm. 31], Abb. 62). Tafuri (wie Anm. 13), 46f., geht davon aus, daß Alvise Cornaro bei seinem im folgenden noch zu erörternden Plan der Umgestaltung Venedigs auf Darstellungen Tenochtitláns zurückgegriffen hat.

113 Abb. bei Lionello Puppi, *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*, aktualisierte und erweiterte Neuausgabe, hrsg. v. Donata Battilotti, Stuttgart/München 2000, 280.

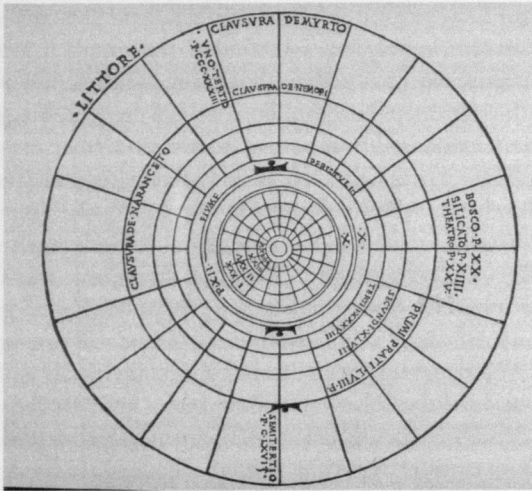
114 Cosgrove (wie Anm. 2), Abb. auf 144.

115 Dabei ist die neuere Einsicht zu berücksichtigen, daß »i disegni, i dipinti e le carte incorniciarono buona parte del discorso architettonico e paesaggistico della cultura veneziana« (Cosgrove [wie Anm. 2], 247). Vgl. ebd., 263f.: »La cartografia e la rappresentazione grafica del paesaggio non solo si sviluppò dal punto di vista tecnico, ma si diffuse ampiamente come un modo di vedere la terra e di rappresentare lo spazio.«

116 Vgl. zur Auflösung dieses vorkopernikanischen Weltbildes in der Neuzeit und zur »Entdeckung des Horizontes«: Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990.

117 Hierzu grundlegend: Goebel (wie Anm. 108).

118 Ebd., 57ff.



11. Grundriß der Insel Kythera. Illustration aus *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet [...]*, Venedig: Aldus Manutius, 1499, t 8 verso

bung mit der Grundrißkonstruktion. Einem Kreis wird ein Quadrat eingeschrieben, diesem wieder ein Kreis [...].¹¹⁹

Die Insel Kythera der 1545 zu Venedig in zweiter Auflage verlegten *Hypnerotomachia* bezieht sich auf den Gründungstext der utopischen Staatsfiktion, Platons Beschreibung des Insel-

119 Ebd., 57f., über die Insel *Kythera*, wie sie in der *Hypnerotomachia Poliphili* geschildert wird: »[...] Idealfall einer insula amoena, Synthese aus Platons Atlantidenstadt, Dantes Irdischem Paradies, und den imaginären Inseln von Claudians *Epithalamium* bis zum *Paradiso degli Alberti*. Die Beschreibung der Insel allein [...] erstreckt sich über mehr als dreißig Seiten. [...] Colonnas imaginäres *Kythera* ist kreisrund und in drei große Ringe unterteilt. Im Zentrum befindet sich das Amphitheater, in dem Poliphilos Verbindung mit Polia vollzogen wird. [...] In der Mitte [des Amphitheaters] befindet sich ein heptagonaler Tempel mit sieben Säulen aus verschiedenen Edelsteinen – offenbar die sieben Planeten darstellend [...]. Hier im Zentrum erweist sich die Architektur von *Kythera*, mit der immer wiederkehrenden Siebenzahl der Stufen und der immer wiederkehrenden Kreisform, als ein Gleichnis der Harmonie des Makrokosmos.«

120 »An der Seeküste, gegen die Mitte der ganzen Insel,

reiches Atlantis.¹²⁰ Diese ist bekanntlich auch eine wichtige Vorlage für Thomas Morus' *Utopia*. Morus' Beschreibung der topographischen Beschaffenheit der Insel der Utopier übernimmt die Betonung des Zentrums bei Platon ebenso wie die regelhafte Gestalt der Insel Atlantis: »Die Insel der Utopier dehnt sich in ihrer Mitte, – hier ist sie nämlich am breitesten – zweihundert Meilen weit aus; über eine lange Strecke hin nur wenig schmaler, spitzt sie sich gegen die Enden auf beiden Seiten allmählich zu. Diese Enden der wie nach dem Zirkel angelegten Küste im Umfange von fünfhundert Meilen geben der ganzen Insel die Figur der Mondsichel; ihre Hörner trennt das Meer [...].« Es gibt einen »Hafen, von dem aus, zum großen Nutzen der Bewohner, die Schiffe nach allen Seiten fahren können [...]. Etwa in der Mitte ragt [...] ein einzelner Felsen empor [...], auf dem sich ein Turm erhebt. [Die Hauptstadt Amaurotum] [...] markiert gewissermaßen den Nabel der Insel.«¹²¹

Hier ist allerdings nicht von einem kreisförmigen, sondern von einem sichelförmigen Eiland die Rede. Daß die Vorstellung eines kreisrunden begrenzten »idealen Ortes« im 16. Jahrhundert weit verbreitetes Bildungsgut war, erweist umso deutlicher der Titelholzschnitt zur Basler Ausgabe der *Utopia* von 1518 (Abb. 12). Denn auf diesem wird die Insel – abweichend vom Text,

lag eine Ebene, die schöner und fruchtbarer als irgendeine gewesen sein soll. In der Nähe dieser Ebene aber, wiederum nach der Mitte zu, befand sich [...] ein allerwärts niedriger Berg« (Kritias 113c). Diesen befestigte Poseidon, »indem er ihn ringsum durch größere und kleinere Gürtel abwechselnd von Wasser und Erde, abgrenzte [...], die er mitten aus der Insel gleichsam herausdrechselte, überallhin gleich weit voneinander entfernt [...]. Er selbst verlieh, als ein Gott, ohne Schwierigkeit der in der Mitte liegenden Insel fröhliches Gedeihen [...]« (Kritias 113d-e; zit. n. Platon, *Sämtliche Werke*. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher u. Hieronymus Müller mit der Stephanus-Numerierung, hrg. v. Walther F. Otto et al., Hamburg 1959, 6 Bde., hier Bd. 5, 223f.). Vgl. Goebel (wie Anm. 108), 16: »So entstand der konzentrisch gegliederte, also kreisförmige Grundriß einer idealen Planstadt, – und zwar zunächst als paradiesische Insel auf der Insel, als befestigte *insula amoena*. Erst unter den Nach-

jedoch im Rückgriff auf das Frontispiz der Erstausgabe von 1516 – kreisrund dargestellt. Eine Turmspitze, die von einem Aufsatz in Form eines griechischen Kreuzes bekrönt wird, markiert die genaue geometrische Mitte des Inselkreises.

Die Bedeutung des topischen Idealortes im Umkreis Palladios zeigt ein spektakulärer Vorschlag Alvise Cornaros für die Umgestaltung Venedigs in eine kreisförmige *insula amoena*. In Cornaros Projekt begegnet das Theater als mikrokosmisches Modell der Totalität des geordneten Kosmos, der »macchina del mondo«. ¹²² Die architektonische Form des Theaters galt im Venedig des 16. Jahrhunderts »als Schauplatz, auf dem die Ordnung des universalen Wissens vorgenommen wurde«. ¹²³ Giulio Camillo konnte um 1530 ein hölzernes *Theatrum mundi* in Venedig und später ein weiteres für den König von Frankreich realisieren. Seine *Idea del Teatro*, die postum 1550 in Florenz und danach zwischen 1552 und 1584 in mindestens zehn Auflagen in Venedig erschien, ¹²⁴ »kehrte die gewohnte Position von Zuschauern und Darstellern [...] um. Während er den Betrachter in der orchestra platzierte, entwickelte er auf sieben Sitzreihen das Abbild des Universums [...]«. ¹²⁵ Camillos Schrift verbreitete den seit der Mitte des Cinquecento in den Titeln systematisch und enzyklopädisch angelegter Bücher, die eine umfassende Zusammen-

fahren des Poseidon-Sohnes Atlas wird die Stadt um die in der Mitte gelegene Königsburg ausgebaut [...]. Inmitten der Königsburg wird der Tempel des Gründergottes Poseidon und seiner Geliebten Kleito errichtet [...].«

121 Vgl. Thomas More (Thomas Morus), *Utopia*, Löwen 1516 (ND Leeds 1966), Lib. II (ohne Paginierung); Thomas More, *Utopia* (The Complete Works of St. Thomas More, Vol. 4), New Haven/London 1965, 110. Zu dem im folgenden behandelten Frontispiz der Basler Ausgabe von 1518 (Abb. 12) vgl. Tilman Falk (Hrg.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700, Vol. XIV: Ambrosius Holbein to Hans Holbein The Younger*, compiled by Robert Zijlma, Rosendaal 1988, 52–54.

122 Vgl. Tafuri (wie Anm. 13), 42 ff. S. a. Cosgrove (wie Anm. 2), 86: »Nel XVI secolo le corporazioni e le confraternità erano solite costruire scenografie galleggianti nel tratto di laguna antistante la Piazzetta.

Si trattava comunemente di costruzioni sferiche



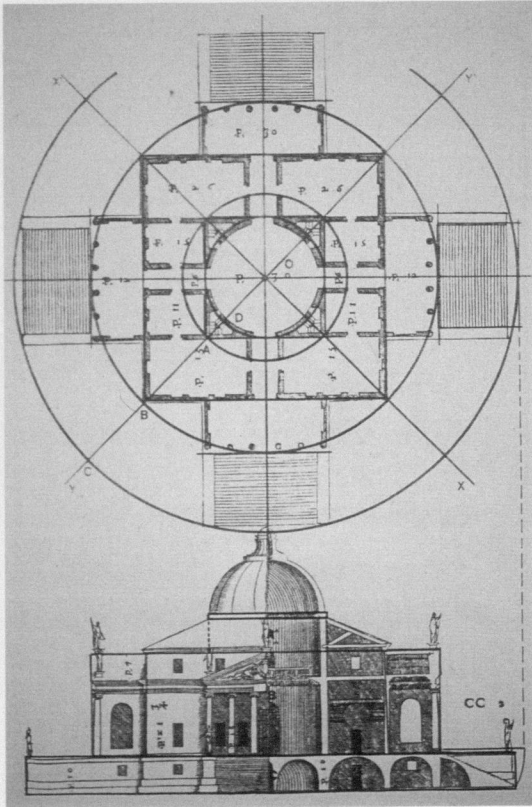
12. Ambrosius Holbein, Darstellung der Insel Utopia. Frontispiz zu Thomas Morus, *Utopia*, Basel 1518

che venivano indicate con il termine »teatri del mondo«, fabbricate con legno e stucco e montate su chiate. Nel 1542, per esempio, una costruzione circolare fu dislocata nella laguna di fronte alla Piazzetta per rappresentare »la macchina del mondo«, cioè l'universo con il mondo e i cieli nella forma di una rotanda all'uso dei Romani. [...] il significato della metafora teatrale venne usato per rappresentare il microcosmo che agli occhi dei veneziani era costituito dalla loro città e dalla repubblica«.

123 Klaus Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, (Diss. phil. Freiburg) Münster 1998, 59, mit Bezug auf die einschlägigen Kapitel bei Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago/London 1966, 130 ff.

124 Vgl. Yates (wie Anm. 123), 134, Anm. 20.

125 Minges (wie Anm. 123), 60, vgl. die Rekonstruktion von Yates, ebd.



13. Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, *La Rotonda*. Grundriß mit eingezeichneten Kreisen nach Robert Streitz, *La Rotonde et sa géométrie*, Lausanne/Paris 1973, Tafel 7.

schau von Wissensbereichen anstreben, aufgerufenes Topos des »Theaters der Welt«¹²⁶, welche auch in Cornaros Vorschlag eine Rolle spielte.¹²⁷

¹²⁶ Ebd. Zur Vorgeschichte des Topos des »Welttheaters«: Curtius (wie Anm. 6), 148–154 u. obere Anm. 122.

¹²⁷ Cosgrove (wie Anm. 2), 86: »I progetti più radicali per realizzare geograficamente la perfezione di Venezia furono esplicitamente teatrali. Essi furono proposti dal Alvise Cornaro intorno al 1560 con lo scopo di modificare i corsi dei fiumi che sfociavano nella laguna, di chiudere tutti le bocche lagunari eccetto quella del Lido, di circondare Venezia con un'ordinatura circolare di baluardi in modo tale da rendere la sua forma più regolare e più conforme agli frequenti progetti contemporanei ispirati alla città ideale rinascimentale. In seguito, egli propose di costruire un

Cornaros durchaus ernstgemeinter Plan, die unregelmäßige Topographie der Lagunenstadt Venedig einem literarischen Topos anzuverwandeln, zeigt die Strahlkraft der umrissenen Tradition des »idealen Ortes« im Denken der Zeit und ist exemplarischer Beleg für die normative Kraft des Fiktionalen.

Das Grundrißschema der *Rotonda* und die Inszenierung ihrer landschaftlichen Situation beruhen nicht zuletzt auf verbreiteten graphischen, kartographischen und literarischen Topoi. Die Villa ist architektonische Abbreviatur, gebaute Verkörperung des »idealen Ortes«: ein zentrierter Mikrokosmos, der in die vier Himmelsrichtungen ausgreift und kreisförmig umgrenzt ist. Das Gebäude blendet Kreis und Kreuz ineinander und ist – wie in Palladios Text beschrieben – mittig in ein kreisrundes landschaftliches Sichtfeld gesetzt, das sich aus dem Halbrund eines »Hügeltheaters« und dem halbkreisförmig wahrgenommenen Horizont einer ununterbrochenen Ebene zusammensetzt. Auch hier entsprechen die *Rotonda* und ihr Ort den erörterten Topoi »idealer Orte«, die Bauten oder Städte als Mittelpunkt eines Achsenkreuzes lokalisieren, das von kreisförmigen Regionen umgeben ist, die konzentrisch angeordnet sind.

Der Grundriß der *Rotonda* ähnelt überdies zeitgenössischen graphischen Darstellungen der an den vier Kardinalrichtungen orientierten Windrose.¹²⁸ Streitz hat ein ihm immanentes System konzentrischer Kreise aufgewiesen (Abb. 13). Dadurch ergibt sich eine weitere Entsprechung zwischen dem in die vier Himmels-

teatro, in stile classico romano, isolato, proprio nella parte centrale del bacino di San Marco, finalizzato all'istruzione morale e al divertimento di tutti i cittadini.« Vgl. Tafuri (wie Anm. 13) u. Cosgrove (wie Anm. 2), Kap. IX. (jeweils mit Literaturangaben). – Weitere Beispiele von erdichteten *insulae amoenae* und kreisrunden Idealstädten (etwa von Campanella) finden sich bei Goebel (wie Anm. 108).

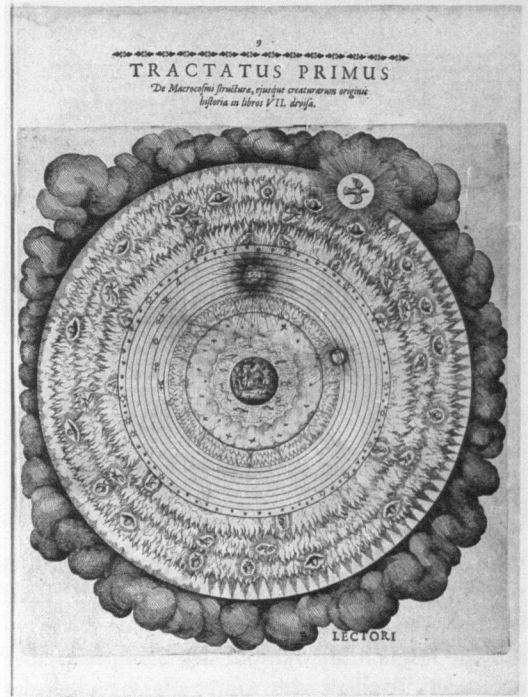
¹²⁸ Vgl. etwa die Illustration in Cosimo Bartoli, *Del modo di misurar le distantie, le superficie [...] e tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli huomini. Secondo le vere regole d'Euclide et de gli altri lodati scrittori*, Venedig 1564 (ND Portland 1972), fol. 97r.

¹²⁹ Palladio (wie Anm. 3), IV, II, 6.

richtungen aufgespannten Landschaftsrund und dem Gebäude. Gleichzeitig bildet der als »molto grande Teatro« inszenierte, die *Rotonda* kreisförmig umgebende Mikrokosmos der Landschaft ein sublunares Analogon zum supralunaren Kosmos vorkopernikanischer Konzeption, nach der sich die Erde im Zentrum konzentrischer Planetenumlaufbahnen befindet (Abb. 9c, 14). Die Analogie von Mikro- und Makrokosmos wird schon im Grundriß thematisiert, insofern der Kreis der Kuppel und der *sala centrale* – folgt man Palladio – als Abbild des Kosmos wie auch seines Schöpfers gesehen werden konnte. Nach Palladio veranschaulicht der Kreis »la Unitá, la infinita Essenza, la Uniformitá, & la Giustitia di DIO«. ¹²⁹

Das durch die Korridore geviertelte Quadrat, das den Baukörper umschließt, konnte im Cinquecento wiederum als symbolische Figur der sublunaren Welt betrachtet werden. ¹³⁰ Diese wurde nach zeitgenössischer Auffassung maßgeblich durch die vier Himmelsrichtungen, auf welche die vier Loggien anspielen, durch das Wirken der vier Elemente und der vier Jahreszeiten geprägt. ¹³¹ Der auf Quadrat und Kreis aufbauende Grundriß der Villa kann überdies im Zusammenhang mit den bekannten Renaissance-Illustrationen des vitruvianischen *homo ad circumlum* bzw. *homo quadratus* gesehen werden.

Allerdings ist bei einer ikonographischen Deutung von Quadrat und Kreis – nach Palladio »le piú belle, e piú regolate forme« (Palladio 1570, IV, II, 6) – Vorsicht geboten. Die Semantik dieser geometrischen Figuren war im 16. Jahrhundert



14. Matthäus Merian d. Ä., Darstellung des Kosmos. Aus Robert Fludd, *Utriusque Cosmi ... Metaphysica*, Oppenheim 1617, 9.

mehrdeutig. ¹³² Dies zeigt sich schon an verschiedenen Stellen der *Quattro Libri*, die auf inhaltliche Bedeutungen des Kreises eingehen: Ist er in der soeben angeführten Passage ein Symbol Gottes, so wird er in der ebenfalls zitierten Aussage zum Pantheon als Symbol der »Welt« (im Sinne von »Kosmos«) und analog im Fall der »Tempii

men jedoch sehr weit geht. Die Freskendekoration anderer Villen Palladios bietet Ansatzpunkte für eine Interpretation des quadratischen Baukörpers der Villa im Sinne Semenzatos (s. die Darstellungen der vier Elemente und Weltteile und deren kreuzförmiges Dispositionsschema in den Fresken der Villa Barbaro und der Villa Emo). Auf die Fresken der *Rotonda* und ihre problematische Chronologie und Interpretation kann hier nicht eingegangen werden.

¹³² S. Burroughs (wie Anm. 130), 87, zu Valerianos Erörterung der verschiedenen allegorischen Bedeutungen von Kreis und Kugel.

¹³⁰ Zur Bedeutung von Kreis und Quadrat in der *ars memorativa*: Prinz (wie Anm. 96); Gormans (wie Anm. 107); in Diskursen des 16. Jh.s: Charles Burroughs, Palladio and Fortune: Notes on the Sources and the Meaning of the Villa Rotonda, in: *architectura* 18, 1987, 59–71.

¹³¹ Vgl. Jauslin (wie Anm. 1); Naredi-Rainer (wie Anm. 107), 66ff. – Semenzato 1988 (wie Anm. 96), 94, deutet den Kubus als »simbolo della terra« (vgl. dagegen allerdings Palladio [wie Anm. 3], IV, XXIII, 90) und die Kugel als »simbolo del cielo«. Burroughs (wie Anm. 130) bietet eine geistvolle Interpretation der *Rotonda* als Symbol einer *fortuna stabilis*, die in der ikonologischen Ausdeutung geometrischer For-



15. Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, La Rotonda, Ansicht der Nordost-Fassade

del sole, e della luna« als Darstellung der Planetenbewegungen (Palladio 1570, IV, X, 36) gedeutet. An anderer Stelle wird er mit Bezug auf den römischen Tempel der Vesta als Symbol der Erde bezeichnet (1570, IV, XXIII, 90). Der Kreis erscheint folglich als Symbol des Schöpfers, aber auch der Totalität des Geschaffenen oder, im Rückgriff auf Alberti,¹³³ allein der Erde. Diese semantische Vielfalt ließe sich so deuten, daß für Palladio die besondere Funktion eines Gebäudes die ikonographischen Bedeutungen seiner Formen mitbestimmte. Gleichzeitig ist sie Ausdruck einer auf Analogien beruhenden Denkweise, die eindeutige Festlegungen vermeidet.

Nimmt die *Rotonda* als »edificio civile con cupola« (Lotz 1962) somit ikonologische Motive heidnischer wie christlicher Sakralbauten auf, so scheinen die Bezüge zur umrissenen »profanen« Tradition des »idealen Ortes« doch zu überwiegen.

¹³³ Alberti, De re aed. VII, 3.

¹³⁴ Diese Beobachtung verdanke ich freundlicher mündlicher Mitteilung von Kurt W. Forster. Auch die Ansichtsseiten der Kamine im Inneren sind auf einen Zugang durch die Nordost-Portikus hin ausgerichtet. (Diesen Hinweis verdanke ich Conte Mario Valmarana). Die Faunsmaske ist jedoch auf den heutigen Haupteingang hin orientiert; sie kann gedreht worden sein. Für die These, daß die aufgeschüttete Rampe, die vom Bacchiglione auf die Nordost-Loggia führt, der ursprüngliche Hauptzugang gewesen ist, spricht auch die geschilderte »szenographische« Einbindung der Nordost-Ansicht in eine Kulisse abfallender Hügel, welche diese Fassade

III. Die Rotonda und ihr Ort:

literarische Topik und landschaftliche Situierung

Mittelalterliche Beschreibungen von »Natur-Theatern« bis hin zu Boccaccios *valle delle donne* und die 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: Die Beschreibung der Hügel als »Theater« war (und ist in abgeschwächter Form noch heute) für die Besucher der Villa auch ohne die Kenntnis der erörterten Topoi in der Anschauung der Landschaft vom Gebäude aus einleuchtend (vgl. Abb. 18). Palladios Bau bringt literarische Topoi und vorgegebene Topographie durch seine Situierung und durch die architektonische Inszenierung des Blickes auf sein landschaftliches Umfeld zur Übereinstimmung.

Der Ortsbezug der Villa ist heute durch Baumbewuchs teilweise verstellt. Auch der Haupteingang ist vermutlich verlegt worden. Ursprünglich scheint der wichtigste Zugang über eine noch sichtbare Rampe von der alten Römerstraße, deren Verlauf bis heute die Straße nach Padua folgt, auf die nordöstliche Portikus ausgerichtet gewesen zu sein. Von der nordöstlichen Loggia aus war auch der von Palladio erwähnte schiffbare Fluß Bacchiglione direkt zu erreichen. Dafür, daß der ursprüngliche Eingang im Nordosten lag, spricht unter anderem, daß nur die Nordost-Fassade in sämtlichen Interkolumnien des Pronaos

symmetrisch flankieren. – Gegen den Bacchiglione-Zugang als ehemaligem Haupteingang scheinen jedoch die schmaleren Gangbreiten der nach Nordosten ausgerichteten Achse zu sprechen. Die von den Capra wohl in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angebrachte Inschrift der Nordwest-Loggia (s. Mario Saccardo, Odorico e Mario Capra committenti del perfezionamento della Rotonda, in: *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* [wie Anm. 2], 41–43, hier 42, Anm. 10) zeichnet diesen heutigen Haupteingang als solchen aus. Die Inschrift deutet den Ausblick von der Villa als Herrschaftsblick über den Landbesitz. – Zur Baugeschichte der *Rotonda* vgl. jüngst: Martin



16. Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, *La Rotonda*,
Aufgang zum heutigen Haupteingang im Nordwesten.

Fensteröffnungen zeigt und daß diese ausgezeichnete Ansicht in den *Quattro Libri* – als die ›Hauptfassade‹ des vielansichtigen Gebäudes – abgebildet ist (Abb. 2, 3).¹³⁴

Beim Aufstieg zum mutmaßlich ursprünglichen Haupteingang im Nordosten erscheint die Villa links und rechts von abfallenden, sie symmetrisch rahmenden Hügelketten flankiert. Auch für diejenigen, die zum gegenwärtigen Haupteingang im Nordwesten hinaufgingen, präsentierte sich die *Rotonda* im landschaftlichen Kontext. Erst durch Scamozzi wurde das Gebäude durch einen schachtartigen Zugang zur heutigen nord-

westlichen Eingangsportikus optisch aus seiner Umgebung ausgegrenzt und für den sich nähernden Besucher zudem auf die Ansicht einer Fassade reduziert (Abb. 16). Dieser Zugang ist auf der einen Seite durch die von Scamozzi ausgeführte *Barchessa* (ein landwirtschaftliches Nebengebäude), auf der anderen Seite durch eine Gartenmauer eingefasst.¹³⁵

Sobald man das Gebäude betreten hat, wird der Blick aus dem relativ dunklen Kuppelsaal durch die großen Türen hinaus in die offene Landschaft geführt (Abb. 17). Die vier vom zentralen Saal ausstrahlenden Gänge lenken Blick

Kubelk, Christian Goedicke u. Klaus Slusallek, *La Rotonda di Andrea Palladio: un mito oggetto di indagini obiettive* (Stathme, 2), Mailand 2003.

¹³⁵ Laut einem Besitzinventar der Familie Capra war das Wirtschaftsgebäude rechts vom heutigen Aufgang zur Villa im Jahre 1609 bereits fertiggestellt. (Donata Battilotti in: Puppi [wie Anm. 113], 497). Nach Puppi [wie Anm. 113], 383, »könnte man vielleicht sogar annehmen, daß der Entwurf der *Barchessa* auf Scamozzi zurückgeht, die dem palladianischen Denken ja ebenfalls fremd ist, und im übrigen tiefer liegt und vom Hauptgebäude separiert ist«. Muttoni (wie Anm. 97), 12f., hält die *Barchessa* für eine gelungene Erfindung Scamozzis, weil sie die

Aussicht auf das Gebäude unbehindert lasse und die Integrität der *Rotonda* nicht störe. Für eine Beschreibung der Konzeption der *Barchessa* an Scamozzi spricht zudem, daß Scamozzi im ersten Nachfolgebau der *Rotonda*, seiner *Rocca Pisana*, die Mehransichtigkeit des Zentralbaukörpers zugunsten der Betonung einer Hauptansicht zurücknimmt (vgl. Rainald Franz, *Vincenzo Scamozzi (1548–1616). Nachfolger und Vollender Palladios*, Petersberg 1999). Für wertvolle Hinweise zu Palladio und Scamozzi, der die *Rotonda* fertiggestellt hat, danke ich Ines Bauer und Eva Rommelfanger.



17. Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, *La Rotonda*, Ausblick aus dem Kuppelsaal durch die Nordost-Loggia auf die Ebene.

und Schritt des Besuchers auf die vier Aussichtsloggien.¹³⁶ Der heute einzig mögliche Ausblick auf die im Text Palladios erwähnten Hügel bietet sich aus der Nordwest-Loggia, die nun den Hauptzugang zur Villa bildet. Man blickt auf Ausläufer der Colli Berici, die ein Kreissegment von erstaunlicher Regelmäßigkeit bilden (Abb. 18). Eine Aussicht auf die halbkreisförmige Totalität des gesamten »Hügeltheaters« bot sich hingegen von der dem mutmaßlich ursprünglichen Haupteingang gegenüberliegenden Südwest-Loggia. Dieser Landschaftsprospekt auf die Anhöhen in Richtung Lonigo ist heute weitestgehend durch Bäume behindert. Sichtbar ist allerdings noch das Zentrum dieses halbrunden Hügelpanoramas, eine Hügelkuppe, die von der Türöffnung annähernd mittig gerahmt wird. Der Blick von dem unterhalb der Südwest-Loggia verlaufenden Weg erschließt das halbkreisförmig gerundete Hügelpanorama, das

heute von der Villa aus wegen des Baumbewuchses nicht mehr zu sehen ist.¹³⁷ Die beiden weiteren Loggien im Nord- und Südosten blicken auf die Ebene.

Die *Rotonda* öffnet sich aus allen vier Achsen auf ein kreisförmiges Panorama. Dessen einer Halbkreis ist, wie erwähnt, durch den von Palladio beschriebenen Horizont einer weiten ununterbrochenen Ebene, der andere durch das »Hügeltheater« gegeben. Da die Landschaft um die Villa weitgehend unverändert geblieben ist, wären die von Palladio beschriebenen Ausblicke durch eine Ausdünnung des neueren Baumbestandes leicht wiederherzustellen.

Natur – genauer: kultivierte Landschaft – erscheint von den Loggien der *Rotonda* aus betrachtet in der nach Auffassung der Renaissance idealen Form des Kreises, aus dem sich auch die immanente Struktur des Gebäudes entwickelt (Abb. 13). Die *Rotonda* stellt auf einer abstrakten

¹³⁶ Vgl. Manfred Wundram, *Andrea Palladio (1508–1580). Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1988, 195f.

¹³⁷ Vgl. zu diesem heute verstellten Ausblick auch Ruffinière du Prey (wie Anm. 2), 17.

¹³⁸ Fitter (wie Anm. 4), Kap. I. Im näheren intellektuel-

len Umkreis Palladios hat nach Manfredo Tafuri die neue, heliozentrische Kosmologie des Cinquecento kaum Eingang gefunden (vgl. Tafuris Vorwort zu: Daniele Barbaro, *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, Venedig 1567 [ND, con un saggio di Manfredo Tafuri]).



18. Andrea Palladio, Villa Almerigo-Capra, *La Rotonda*,
Ausblick von der Nordwest-Loggia auf die Colli Berici

Ebene als eine idealiter durch harmonische Zahlenverhältnisse proportionierte architektonische Struktur die von Palladio und seinem Umkreis im Rahmen bestimmender Strömungen der Renaissancephilosophie und -theologie vorausgesetzte Ordnung des Kosmos dar (vgl. Abb. 9c, 14). Zugleich veranschaulicht sie das Konzept einer auf den Menschen teleologisch zentrierten Regelhaftigkeit auch der vor Augen liegenden Natur durch die Inszenierung ihrer Ausblicke auf die landschaftliche Umgebung. Dabei fallen literarische Topoi und empirischer Ort zusammen. Die Mitte des Baus wird als das Zentrum, als ›Nabel‹ des gesamten landschaftlichen Mikrokosmos der Villa positioniert, auf den ihre vier Achsen ausstrahlen. Insgesamt ist dieser auf das Bauwerk und seine Besucher zentrierte Mikrokosmos als ein in der Anschauung erfahrbares Analogon des Makrokosmos inszeniert – des abgeschlossenen, durch Kreise begrenzten und in

der Erde zentrierten Weltbildes vorkopernikanischer Prägung. Eine solche »cosmographic perception«¹³⁸ der Umgebung der *Rotonda* durch Palladio und seine Zeitgenossen galt es hier zu rekonstruieren. Deutlichstes schriftliches Zeugnis dieser Sehweise ist Agucchis eingangs zitierte Beschreibung des Ausblickes von der Villa Aldobrandini in Frascati.

Durch die Inszenierung der umgebenden Landschaft zu einem ›Naturtheater‹ überführt Palladios *Rotonda* als auf die Landschaft ausgerichtetes Belvedere die abstrakten Konzepte der in ihrer Geltung zu seiner Zeit schon bestrittenen präkopernikanischen Kosmologie antik-mittelalterlicher Provenienz auf moderne Weise, aber nach alten Mustern in die Evidenz einer visuellen Erfahrung.¹³⁹

Daß die in Palladios Text benutzte Theatermetapher eine solche anschaulich evidentente Sichtbarmachung abstrakter Konzepte implizieren

ri e uno studio di Manuela Morresi, Mailand 1997], XXVIIIff.).

¹³⁹ Vgl. zu neuen Modi der Landschaftswahrnehmung in der italienischen Renaissance: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, Heft 10),

Leipzig/Berlin 1927 (ND 1987), 152ff. – Die Beziehungen der *Rotonda* zu Belvedere-Loggien der italienischen Renaissance bedürften einer näheren Untersuchung. Denkbar wäre ein Rückgriff auf die *Vedetta* von G. Gengas *Villa Imperiale* in Pesaro und auf den Entwurf einer Gartenloggia von Francesco

konnte, legt eine Aussage Giulio Camillos nahe, die Viglius Zuichemus (Wigle van Aytta) im Jahr 1532 in einem Brief an Erasmus über Camillos *Teatro della memoria* mitteilt.¹⁴⁰

*Der Ortsbezug früherer Villen der Renaissance
und das Fortuna-Heiligtum in Palestrina*

Wie Palladios Beschreibung der *Rotonda* und ihre graphische Darstellung den zeitgenössischen Leser der *Quattro Libri* auf ein Gewebe literarischer Topoi und graphischer Konventionen verwiesen, so erinnerte die landschaftliche Situation der gebauten Villa an den *sito* von realisierten Bauten aus Antike und Renaissance. Die *Villa dei vescovi* in Luvigliano, die unter der Verantwortung des nach verbreiteter Meinung für Palladios Architekturkonzeption wichtigen Alvise Cornaro¹⁴¹ errichtet wurde, ist mit ihrer Hauptfassade und der Loggia, die dem *piano nobile* vorgelagert ist, auf eine erstaunlich regelmäßig gerundete, theaterförmige Hügelformation bezogen.¹⁴² 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.¹⁴³

Schon das erste Landhaus der italienischen Renaissance, das eine Tempelportikus *all'antica* besitzt, die *Villa Poggio a Caiano* bei Florenz, ist durch eine überwölbte *sala centrale* gekennzeichnet, die sich auf ihren vier Seiten durch vier Türen auf die umgebende Landschaft öffnet. Ähn-

lich wie später die *Villa dei vescovi* und die *Rotonda* befindet sich die unter Lorenzo il Magnifico geplante 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 diese in mittlerer Distanz beginnenden Hügelformationen des sog. *Monte di ginestre* mit Artimino, die das Sichtfeld der Loggia ganz einnehmen. Die anderen drei Türöffnungen des tonnenförmigen Saales sind auf eine weithin sich erstreckende Ebene und die in ihr liegenden Städte ausgerichtet. Im Westen schaut man nach Pistoia, im Norden nach Prato und im Osten blickt man nach Florenz. Dies erwähnt Montaigne in seinem *Journal de Voyage en Italie*: »J'oblois à dire que des salles de Poggio, on voit Florence, Prato et Pistoia, de la table [...].«¹⁴⁴

Die Kuppel und der Campanile des Florentiner Domes waren wie die Türme der genannten Städte aus den großen Türöffnungen des *salone centrale* zu sehen. Der mit diesen Aussichten auf Florenz und zwei wichtige Städte des damaligen florentinischen Territoriums verbundene Herrschaftsanspruch muß Besuchern des Quattrocento offensichtlich gewesen sein. Die geschilderten Ausblicke sind durch die Anlage eines Landschaftsgartens im 19. Jahrhundert verstellt worden, jedoch aus dem zweiten Geschloß heraus heute noch sichtbar.

Auch dem Topos des »Hügeltheaters« wird in Poggio a Caiano entsprochen: Zunächst im Blick

di Giorgio Martini im Codex Saluzzianus 148, fol. 25. (Nach Terwen-Dionisius [wie Anm. 106], Anm. 27, hatte Daniele Barbaro Abschriften nach Francesco di Giorgio Martini in seinem Besitz.) Vgl. zur Geschichte des Belvedere: Norbert Knopp, *Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst*, Diss. phil. München 1966 und Merz (wie Anm. 83), 80 (dort Hinweis auf die römische Tradition des Belvedere seit dem Quattrocento und auf die *Vedetta* der *Villa Imperiale* bei Pesaro). Siehe jüngst die wichtigen Ausführungen von Allekotte (wie Anm. 11), Kap. II.

¹⁴⁰ Frances A. Yates übersetzt sie folgendermaßen: »He pretends that all things that the human mind can

conceive and which we cannot see with the corporeal eye, after being collected together by diligent meditation may be expressed by certain corporeal signs in such a way that the beholder may at once perceive with his eyes everything that is otherwise hidden in the depths of the human mind. *And it is because of this corporeal looking that he calls it a theatre*« (Yates [wie Anm. 123], 132 [Hervorhebung von G.B.]).

¹⁴¹ Zu Palladio und A. Cornaro vgl. Puppi (wie Anm. 113), 12ff. und passim.

¹⁴² Diese Beobachtung verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Guido Beltramini.

¹⁴³ Vgl. Gunter Schweikhart, Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto (1968), in: ders., *Die*

auf die Anhöhen, die der Eingangsgloggia in mittlerer Distanz gegenüberliegen. Diese konnten einem literarisch gebildeten, mit der Topik des ›idealen Ortes‹ vertrauten Gast der Villa als ›Hügeltheater‹ erscheinen. Darüber hinaus schließen die weiter entfernten Höhenzüge des Apennin 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 von Höhenzügen. Ein Hinweis auf die schon zitierten Ausführungen Leonardo Brunis zur Lage von Florenz liegt nahe: Diese Stadt sei »von Mauern und Vorstädten umgeben. Die Vorstädte wiederum werden von Villen, die Villen ihrerseits von Landstädten umringt. Diese [Landstädte] umfaßt das gesamte äußerste [ferne] Umland in noch weiterem Umfang und Kreis [hec (oppida) omnis extima regio maiore ambitu circuloque complectitur].«¹⁴⁵

Offensichtlicher noch ist der Bezug der *Rotonda* und ihrer Ausblicksinszenierung auf die Antike: auf das römische Fortuna-Heiligtum in Praeneste (dem heutigen Palestrina) und seine landschaftliche Situation. Dessen bekrönenden Rundtempel hat Palladio auf zwei zusammengehörigen Zeichnungen in London¹⁴⁶ als ein Belvedere rekonstruiert, das von allen seinen Architekturzeichnungen der *Rotonda* – sowie dem verwandten Projekt der *Villa Trissino* in Meledo

– am nächsten steht (vgl. Abb. 20).¹⁴⁷ In den Texten der *Quattro Libri* begründet Palladio die architektonische Gestalt nur dieser beiden Villen mit den Ausblicken, die ihr Bauplatz jeweils bietet.

Die oberste Terrasse des Fortuna-Heiligtums eröffnet eine Aussicht, die Palladio und seine Zeitgenossen in Kenntnis der in der Renaissance verbreiteten Topik des ›natürlichen Theaters‹ besonders aufgefallen sein wird, weil sie ein »molto grande Teatro« aus Höhenzügen geradezu paradigmatisch vor Augen führt (Abb. 19). Bemerkenswert ist die ungewöhnliche Symmetrie des Ausblicks auf die Ketten der Albaner- und der Volskerberge, die das Sichtfeld von diesem Standpunkt aus erfassen. Dieser Landschaftsprospekt wird in der Treppenedra unterhalb des einstmals die Anlage bekrönenden Rundtempels, dem Palladio in seiner vermutlich spätesten Rekonstruktion (Abb. 20) eine der *Rotonda* ähnliche Gestalt gegeben hat, aufgenommen und zum Kreisrund ergänzt. Die Höhenzüge bilden – vom axialen Zentrum der Treppenedra aus betrachtet – einen theaterförmigen Halbkreis, der wie mit dem Zirkel gezogen erscheint. So ist mit einiger Wahrscheinlichkeit zu vermuten, daß Palladio und sein Auftraggeber die Hügelformation im Blickfeld des »monticello« der *Rotonda* an den Ausblick vom praenestinischen Terrassenheiligtum erinnerte.

Die Aussicht von den Ruinen des Fortuna-Heiligtums ist schon von Palladios Zeitgenossen Pirro Ligorio hervorgehoben worden.¹⁴⁸ Wäh-

Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften, hrg. v. Ulrich Rehm u. Andreas Tönnemann, Köln/Weimar/Wien 2001, 3–20, hier 14f. (Die *Villa dei vescovi* habe ursprünglich einen quadratischen Raum im Zentrum besessen und führe eine Zentralbaukonzeption weiter, die in Alvise Cornaros *Odeo Cornaro* vorbereitet sei).

¹⁴⁴ Michel de Montaigne, *Journal de Voyage en Italie*, hrg. v. Arthur Armaingaud, 2 Bde., hier Bd. II, Paris 1929, 45.

¹⁴⁵ Bruni (wie Anm. 56), 11. Zu der für die Situierung von Poggio a Caiano möglicherweise bedeutsamen Rezeption des *Corpus agrimensorum romanorum* am Hof Lorenzo il Magnifico vgl. die Hinweise bei Toneatto (wie Anm. 98), 58. Zur Baugeschichte und

Konzeption der Villa s. die überarbeitete italienische Ausgabe der Dissertation von Philip Ellis Foster, *La villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Pisa 1992.

¹⁴⁶ Die Zeichnungen befinden sich im Royal Institute of British Architects (RIBA, Palladio IX/7 und IX/8, vgl. Merz [wie Anm. 83], 69–83).

¹⁴⁷ Vgl. hierzu ebd., 80. Puppi (wie Anm. 113), 385 u. 388, interpretiert die Zeichnung als Darstellung des Grundrisses des Tempels des Hercules Victor in Tivoli und verweist auf die kontroverse Deutung des Blattes in der Forschung.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., 62 u. 226.



19. Palestrina (Praeneste), Ausblick von der Treppenedra des Fortuna-Heiligtums auf die von Volsker- und Albanerbergen umschlossene Ebene

rend die Monographie von J. M. Merz über das Heiligtum und seine Rezeption in der Neuzeit auf diesen im zweiten oder ersten Jahrhundert v. Chr. offenbar bewußt konzipierten Ausblick auf ein »Hügeltheater« nicht eingeht,¹⁴⁹ dürften Palladio und seine Zeitgenossen dessen halb-kreisförmige und symmetrische Konfiguration vor dem Horizont heute verschütteter Topoi des kreisrund begrenzten und regelhaft strukturierten »idealen Ortes« wahrgenommen haben. Es liegt nahe, daß Palladio und sein Auftraggeber diesen Landschaftsprospekt nicht nur mit dem plinianischen »amphitheatrum inensum«, sondern auch mit den seinerzeit bekannten Texten über den römischen Auguralraum und über römische Riten der Stadtgründung assoziiert haben – von Varro etwa, oder von Livius und Plutarch, die Palladio in seiner Publikation *L'antichità di Roma* von 1554 nennt (fol. 1 recto).¹⁵⁰

149 Dieser *prospectus* ist in archäologischen Forschungen der Gegenwart, so von Filippo Coarelli (Hrg.), *Santuari del Lazio in età repubblicana*, Rom 1987, 54ff., erörtert worden, nicht jedoch innerhalb von Studien über die neuzeitliche Palestina-Rezeption. Vgl. zum Landschaftsprospekt des antiken Heiligtums: Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart 1982, 147.

150 Vgl. zum römischen Auguralraum und zu Stadtgründungsriten bei den genannten Autoren: Müller (wie

Palladios gezeichnete Architekturphantasien über das Heiligtum von Palestrina und das des Hercules Victor in Tivoli – die Zuordnung einiger der Londoner Zeichnungen zu einer der beiden Anlagen ist umstritten – sind wohl in den fünfziger oder bis Mitte der sechziger Jahre entstanden, vor dem Baubeginn der *Rotonda* 1566/67.¹⁵¹ Forschungen aus den Vicentiner Archiven belegen, daß der »monticello« der *Rotonda* sich mindestens seit 1550 im Besitz der Familie des Bauherrn Paolo Almerigo befand.¹⁵² An jenem Ort hat Almerigo im Jahre 1553 ein Fest für Lucrezia Gonzaga veranstaltet. Das Interesse an der »Vergrößerung der Besitzung um Ponzano ist [...] spätestens ab 1557 durch Grundstückskäufe und -tauschgeschäfte belegt, die auch noch in den sechziger Jahren fortgesetzt wurden.«¹⁵³

Daraus kann geschlossen werden, daß sich der eigentliche Bauplatz der Villa und in zunehmen-

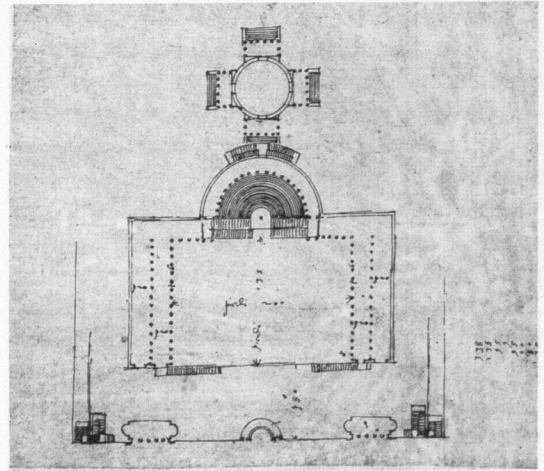
Anm. 81); Rykwert (wie Anm. 81); Cancik (wie Anm. 81); Kai Brodersen, *Terra cognita. Studien zur römischen Raumerfassung*, Hildesheim u.a. 1995; Schubert (wie Anm. 93) (mit Bibliographie); Riedel (wie Anm. 81), 99f.

151 Vgl. zur Datierung der Zeichnungen: Merz (wie Anm. 83), 69–70; Paolo Fancelli, *Palladio e Praeneste. Archeologia, modelli, progettazione*, Rom 1974, 115–126; Puppi (wie Anm. 113), 388.

152 Vgl. Giovanni Mantese, Paolo Almerigo, commit-

dem Maße umgebende Ländereien im Besitz des Auftraggebers befunden haben, bevor an das konkrete Projekt einer »villa rotonda« gedacht war. Palladio und Almerigo haben demnach nicht etwa die Umgebung von Vicenza erkundet, um einen Bauplatz *all'uso dei romani* zu finden und dann gegebenenfalls zu erwerben. Ihnen scheint vielmehr aufgrund ihrer Kenntnis der Tradition »idealer Orte« nachträglich die besondere »topische« Qualität der Topographie von Ponzano aufgefallen zu sein, wie sie sich vom »monticello« darbot, der schon im Besitz Almerigos war. Palladio selbst betont ausdrücklich, daß er die architektonische Gestalt der *Rotonda* aus den Qualitäten ihres »sito« entwickelt habe. Der Architekt findet einen nach den Maßstäben seiner Zeit »idealen« Ort vor und macht dessen besondere Qualitäten durch seine Architektur sichtbar. Er greift jedoch nicht »verbessernd«, etwa durch großangelegte Gartenanlagen, in die Umgebung ein, während etwa gleichzeitig mit dem von Tribolo bzw. Ammanati nach 1550/60 konzipierten *Anfiteatro di verzura* im Garten des *Palazzo Pitti* in Florenz ein topischer Idealort durch einen gartenarchitektonischen Eingriff erst erschaffen wird.¹⁵⁴ Damit wurde zugleich eine idealtypische, von Plinius' tuskischer Villa inspirierte »Vedute« aus der Mittelachse des *piano nobile* heraus sichtbar.

Auf das antike Rom bezieht sich die Villa in mehrfacher Hinsicht. Palladio nimmt, wie Burroughs gezeigt hat, in der Kombination von Zentralbau und »Hügeltheater« die Verbindung von Tempeln auf zentralem Grundriß mit theaterförmigen Exedrenmotiven in den von ihm studierten Heiligtümern an der Peripherie Roms, von Palestrina und Tivoli, in subtiler Weise auf.¹⁵⁵



20. Andrea Palladio, Ideal-Rekonstruktion des Forums von Praeneste, oberer Teil, Federzeichnung. London, Royal Institute of British Architects, Palladio IX/8

Das Gebäude, das schon in einem Dokument von 1569 als »Rotonda« bezeichnet wird,¹⁵⁶ verweist zudem auf das nach dem Zeugnis der *Quattro Libri* zu Palladios Zeit als »Ritonda« bezeichnete Pantheon – auf den berühmtesten Zentralbau der römischen Antike. Ein weiterer Hinweis auf Rom findet sich ebenfalls in den *Quattro Libri*. Palladio berichtet, daß der Auftraggeber Paolo Almerigo in Rom als hoher Kleriker gewirkt hatte und zum »Cittadino Romano« erhoben worden war. Spielen demnach die Kuppel und die an sakrale Bauten erinnernde Gestalt des Gebäudes möglicherweise auf die klerikalen Ämter des »huomo di Chiesa« an, so bezieht sich der Grundriß und das »Hügeltheater« *all'antica* auf das Rom der Antike. Wie aus

tente della Rotonda, in: *Andrea Palladio* (wie Anm. 2), 29–41, hier 29.

153 Battilotti in: Puppi (wie Anm. 113), 497; vgl. Donata Battilotti, *Nuovi documenti per Palladio*, in: *Arte Veneta XXXI*, 1977, 232–239, hier 234, und Mantese (wie Anm. 151), 29ff.

154 Zum Boboli-Garten: Gabriele Capecchi, *Il Giardino di Boboli. Un anfiteatro per la gioia dei granduchi*, Florenz 1993. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die halbrunden Garten- und Hof-

anlagen des Manierismus. Vgl. zur *Villa Giulia* und weiteren Bauten im Zusammenhang mit Camillos *Idea del Teatro*: Minges (wie Anm. 123), 60ff.

155 Burroughs (wie Anm. 130), 61ff. Vgl. a. Lynda Fairbairn in: *Ausst.-kat. Andrea Palladio 1508–1580. The Portico and the Farmyard*, hrg. v. Howard Burns, Lynda Fairbairn u. Bruce Boucher London 1975, 199.

156 Mantese (wie Anm. 151), 33.

dem Anfang seiner Schrift *L'antichità di Roma* (1554) hervorgeht, waren Palladio die Berichte über die Stadtgründung Roms aus Plutarchs *Vita des Romulus* und durch andere einschlägige Autoren vertraut. Romulus hat nach antiker Überlieferung die Stadt auf viereckigem – oder vierteiligem – Grundriß als »Roma quadrata« gegründet und einen kreisrunden Mauerring (»pomerium«) gezogen, der sein Zentrum in einem Nabelpunkt (»umbilicus«) bzw. einer kreisrunden Grube (»mundus«) hatte und vier Toröffnungen aufwies.¹⁵⁷ Daher deutet Burroughs die *Rotonda* mit ihrer kreisrunden *Sala centrale* und ihrem quadratischen, vierteiligten Baukörper als »an image of the ideal original Rome«.¹⁵⁸

Architektonische Verweise auf Rom hatten für die Vicentiner Nobilität identitätsstiftende Bedeutung.¹⁵⁹ Im Verhältnis zum herrschenden Venedig ging es der Aristokratie Vicenzas darum, sich von der Serenissima kulturell abzugrenzen und die eigene Geschichte als römische Gründung und ehemalige Freie Stadt des Heiligen Römischen Reiches zu betonen. Der Bezug auf das *imperium romanum* hatte in Vicenza daher durchaus politische Implikationen. Gestaltete Palladio das Stadtbild *alla romana* um, so unter-

nahm er mit der landschaftlichen Verortung der *Rotonda* die imaginäre »translatio« eines bei Rom gelegenen antiken Sakralbaus – des oberen Rundtempels von Praeneste – mitsamt seines landschaftlichen Umfeldes nach Vicenza. Eine fiktive Verlegung ganzer Gegenden wie die des griechischen Tempe-Tales nach Tivoli war den Zeitgenossen, wie schon aus Flavio Biondos *Italia illustrata* hervorgeht, aus der Antike und besonders aus den Schriftquellen zur von Palladio studierten Hadriansvilla bei Tivoli bekannt.¹⁶⁰

Neben der auf die besondere soziokulturelle Situation Vicenzas und ihres Auftraggebers bezogenen »römischen Ikonographie« der Villa hat der Rückgriff auf antike Traditionen der landschaftlichen Einbindung von Gebäuden architekturhistorische Bedeutung: Die *Rotonda* in ihrer topisch-topographischen Situierung markiert einen Höhepunkt der Öffnung der Villenarchitektur der Renaissance auf ihre landschaftliche Umgebung.¹⁶¹ Die *Rotonda* hebt zwei Konzeptionen des architektonischen Landschaftsbezuges in sich auf, welche die italienische Renaissance ausgehend einerseits von der traditionsgesättigten antiken Topik des »idealen Ortes«, andererseits von Leon Battista Alberti und der Landschaftsmale-

157 Allerdings vertritt Palladio am Anfang seines Buches *L'antichità di Roma* die Auffassung, die *Roma quadrata* des Romulus habe nur drei Tore besessen (vgl. Andrea Palladio, *L'antichità di Roma di Andrea Palladio raccolta brevemente da gli Autori antichi e moderni nuovamente posta in luce [...]*, Rom/Venedig 1554 [Facsimile Rom 1994], fol. 2 verso). Die Motive der *Roma quadrata* und des kreisrunden pomerium, die Palladio und seinem Auftraggeber auch aus Varro, Livius usw. bekannt gewesen sein dürften, sind bei Plutarch nicht kohärent verbunden (Schabert [wie Anm. 111], 52ff.). Zur legendären Gründung der Stadt Rom vgl. a. Müller (wie Anm. 81); Rykwert (wie Anm. 81).

158 Burroughs (wie Anm. 130), 89.

159 Cosgrove (wie Anm. 2), 124ff. Vgl. a. Puppi (wie Anm. 113), 7–27.

160 Vgl. Klaus Stähler, *Saturnia terra. Bilder heiliger Landschaften*, in: *Religiöse Landschaften*, hrg. v. Johannes Hahn unter Mitwirkung von Christian Ronning (Alter Orient und Altes Testament, 301), Münster 2002, 124. Vgl. Palladio (wie Anm. 157), fol. 31 verso.

161 Pevsners Feststellung, daß in »Palladios Landhäu-

sern [...] zum ersten Male die Architektur in ihrer engen Beziehung zur Landschaft verstanden und dementsprechend gestaltet worden ist« (Nicolaus Pevsner, *Europäische Architektur*, erweiterte dt. Ausgabe, Darmstadt 1997, 180), ist im Hinblick auf die erörterten früheren Villen zu relativieren.

162 Prinz (wie Anm. 96); Wolfram Prinz, *Schloss Chambord und die Villa Rotonda in Vicenza: Studien zur Ikonologie*, Berlin 1980; Peter Schiller, *Sapiens dominabitur astris. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Himmelskunde bei Andrea Palladio* (Diss. phil. Freiburg), Freiburg 1985. Prinz weist auf Übereinstimmungen des Grundrisses mit dem berühmten, zwischen 1576 und 1581 errichteten Observatorium Uraniborg des dänischen Astronomen Tycho Brahe hin. S. zu diesem auch Martin Kemp, *Temples of the Body, Temples of the Cosmos*, in: Brian S. Baigrie, *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto 1996, 40–85.

163 Vgl. Blum (wie Anm. 59).

164 Goethe hat in seiner *Italienischen Reise* über die Verbindung antiker und moderner Motive bei Palladio bemerkt, der Architekt habe Modernes und An-

rei entwickelt hatte: das ›Naturtheater‹ und das Ausblicksfenster.

Der »circle of perfection« (Nicolson 1960) bleibt – vielleicht wider besseres Wissen – noch intakt, das Gebäude und sein Umkreis werden inszeniert als Echo einer endlich begrenzten, von Gott vollkommen »gebauten« Welt. Bei allen kosmologischen und vielleicht auch astrologischen Implikationen¹⁶² ist die *Rotonda* als ein Belvedere eine Art ›Observatorium‹ der sublunaren Welt, der Phänomene der landschaftlichen Natur. Damit knüpft Palladio an Albertis Neuinterpretation des antiken *prospectus* und der *fenestra prospectiva* an,¹⁶³ die den Blick in die Offenheit weiter Horizonte entwirft und die Aussicht gleichzeitig in die harmonischen Proportionen architektonischer Rahmungen einfaßt.¹⁶⁴

Eurozentrismus und globale Ausstrahlung

Inszenierte und gerahmte Ausblicke sind als ge- baute Interpretation des Natur- und Weltbezuges von Architektur ein wichtiges, jedoch bislang wenig beachtetes Thema von Bauten der Renaissance.¹⁶⁵ Nicht zuletzt durch die Nachwirkungen der Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts und

die leichtere fotografische Verfügbarkeit von ›An- sichten‹ ist der inszenierte Ausblick als ein zentra- les, von Palladio selbst beschriebenes Merkmal der *Rotonda* – wie auch anderer prominenter Vil- len und Palastbauten der italienischen Renais- sancearchitektur – aus dem Blick gerückt worden. Übersehen wird häufig die harmonische Vermitt- lung von Selbstbezug und Ortsbezug, die Balance von interner und externer Relationalität, die das Gebäude in seiner Verortung vor Augen führt. Wenn denn die *Rotonda* in der Ausbildung von Architekten, wie an vielen Hochschulen der Welt bis heute, noch als normativ gelten kann, dann als Paradigma einer gleichermaßen in sich stimmigen wie nach außen geöffneten Architektur.

Palladios *Rotonda* und die erörterte ›topische‹ Inszenierung ihrer landschaftlichen Topographie sind Ausdruck eines – etwa durch die Entwick- lung der modernen Kosmologie – ›überholten‹ Weltentwurfs. Dennoch wird das Gebäude heute nicht vor allem als historisches Zeugnis rezipiert. Als Gegenstand der ästhetischen Erfahrung ist es aktuell geblieben und in architektonischen Fort- schreibungen wirkt der Bau bis heute nach.¹⁶⁶ Die Villa gehört zum Kanon der prominentesten Hauptwerke der westlichen Architekturgeschich-

tikes »untereinander gearbeitet« und mache »durch die Gegenwart seiner Werke [...] vergessen [...], daß er nur überredet«. Darin liege »die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert« (Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hrg. u. komm. v. Herbert von Einem [Goethes Werke, Bd. XI, Hamburger Ausgabe], München 1982, 53).

165 Obwohl das Thema der architektonisch inszenierten Aussicht auf Landschaft in der architekturgeschicht- lichen Literatur zur italienischen Renaissance, wie aus den vorangehenden Anmerkungen abzulesen ist, in jüngster Zeit exemplarisch erörtert worden ist (so kürzlich bei Roeck/Tönnemann [wie Anm. 69], 171–174; Allekotte [wie Anm. 11], Kap. II; Blum [wie Anm. 59]), fehlt bislang eine monographische Untersuchung des Themas, die ich derzeit vorbereite (Arbeitstitel: Architektur und Landschaft in der ita- lienischen Renaissance: ›Ideale Orte‹ und inszenierte Ausblicke in der Profanarchitektur des Quattro- und Cinquecento). Zur Inszenierung von Ausblik- ken im nordalpinen Bereich vgl. Stephan Hoppe, Wie wird die Burg zum Schloß? Architektonische Innovation um 1470, in: Heiko Laß (Hrg.), *Von der*

Burg zum Schloß, Landesherrlicher und Adelliger Profanbau in Thüringen im 15. und 16. Jahrhundert, Jena 2001, 95–117; ders., Die Architektur des Hei- delberger Schlosses in der ersten Hälfte des 16. Jahr- hunderts. Neue Datierungen und Interpretationen, in: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württem- berg (Hrg.), *Mittelalter: Schloss Heidelberg und die Pfalzgrafschaft bei Rhein bis zur Reformationszeit* (Begleitpublikation zur Dauerausstellung der Staat- lichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, hrg. durch die Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Redaktion: Volker Rödel [2. veränderte Aufl. von: *Der Griff nach der Krone; die Pfalzgrafschaft bei Rhein im Mittelalter*, Regensburg 2000]), Regensburg 2002, 183–208.

166 Vgl. zur Palladio-Rezeption in der Architektur der Gegenwart jüngst Branko Mitrović, *Learning from Palladio*, New York u. a. 2004, 171–187; die Beiträge in Forssman (wie Anm. 41) 187–260; Oechslin (wie Anm. 1) und Baldur Köster, *Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA*, München 1990.

te und wird in Architekturschulen aller vier Himmelsrichtungen als Beispiel, häufig sogar als Norm einer gelungenen, überzeitlich und universal gültigen Architektur vorgestellt. Dabei werden allerdings ihre erörterten »eurozentrischen« Implikationen in ihrer historischen Bedingtheit und topischen Prägung zumeist nicht vermittelt. Die *Rotonda* wird tausendfach besucht, von einer Vielzahl von Architekten studiert, jedoch häufig unter Vernachlässigung ihres von Palladio intendierten Ortsbezuges.

Die breite internationale Rezeption der *Rotonda* in der Gegenwart hat neben der westlichen Prägung der »internationalen Architektur« des Modernismus und der »Postmoderne« vor allem zwei Gründe: Die Elementarität der transkulturell vertrauten geometrischen bzw. stereometrischen Grundformen des Baus und das Auftreten von Grundrisschemata, die dem Grundriß der *Rotonda* sehr ähnlich sind, als diagrammatische Abbreviaturen »idealer Orte« in einer ganzen Reihe von Kulturen.¹⁶⁷ Auch wenn Palladio die Beschreibung Pekings durch Marco Polo, die er-

wähnten Karten Tenochtitláns (vgl. Abb. 10)¹⁶⁸ und Grundrisse islamischer Bauten¹⁶⁹ zugänglich gewesen sein können, so ist es angesichts der aufgewiesenen okzidental Traditionen eher unwahrscheinlich, daß für die Produktion, für den Entwurf der *Rotonda* verwandte Grundrisse aus außereuropäischen Kulturen eine bedeutende Rolle gespielt haben. Die Tatsache, daß das von einem Kreis umgebene Achsenkreuzwelches die der *Rotonda* bzw. den »idealen Ort« westlich-antiker Provenienz kennzeichnet, auch unabhängig von westlicher Beeinflussung in einer Fülle außereuropäischer Kulturen verbreitet war und ist,¹⁷⁰ dürfte jedoch zur international breiten Rezeption der *Rotonda* beitragen.

Die komplexen kosmologischen und ideologischen Bedeutungen, die Palladio und sein Auftraggeber der Villa eingeschrieben haben, sind Zeugnisse einer nicht mehr einholbaren historischen Differenz. Im Blick aus der Architektur der *Rotonda* auf die umgebende Landschaft scheinen sich dennoch gegenwärtige und historische Horizonte zu berühren.¹⁷¹

167 Ähnliche Schemata liegen buddhistischen Mandalas (Corboz [wie Anm. 82]), dem indischen Dandaka (vgl. Müller [wie Anm. 81], 117ff.) oder Grundrissen von Gebäuden in Angkor Thorn (vgl. ebd., 135ff.) zugrunde.

168 Laut Tafuri (wie Anm. 13), 46f., waren diese Pläne nach 1528 in Venedig weithin bekannt, und zwar durch eine Illustration in Benedetto Bordones *Isolario* (Venedig 1528, libro I, c. X; Abb. ebd., 43) und durch die in der vorliegenden Studie abgebildete Illustration im dritten Band von Ramusios *Delle Navigazioni et Viaggi* (Venedig 1556 u.ö.). Laut Tafuri hat Alvise Cornaro, wie schon erwähnt, im Zuge seiner Pläne einer Umgestaltung Venedigs zu einer von einem Mauerring umschlossenen Insel auf Ansichten von Tenochtitlán zurückgegriffen (ebd., 46).

169 Vgl. Forster (wie Anm. 82).

170 Vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957; Müller (wie Anm. 81); Schabert (wie Anm. 111), 40ff.; Rykwert (wie Anm. 81), 163ff. Zu einer ironischen Beschäftigung des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth mit diesem von Eliade, Müller und Schabert mit dem Signum des Überhistorisch-Archetypischen versehenen Schema s. Gerd Blum, Joseph Kosuth: »Located World. Singen/Lokalisierte Welt, Singen«, in: Ausst.-kat. *Hier, Da und Dort. Kunst in Singen*, hrsg. v. Michael Brunner et al., Singen am Hohentwiel, 5. Mai bis 8. Oktober 2000, Darmstadt 2000, 148–158.

171 Vgl. Cosgrove (wie Anm. 2), 346.

Abbildungsnachweis: 1, 15 Centro Internazionale di Studi di Architettura »Andrea Palladio« (Hrg.), *Andrea Palladio. La Rotonda* (Novum Corpus Palladianum), Mailand 1988, 11, 2, 4, 6, 7, 10, 11, 12 Archiv des Autors. – 3, 5, 9a, 9b, 9c, 9d, 9f, 9h, 9j, 9k, 9l, 14 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek. – 8 Touring Club Italiano (Hrg.), *Guida d' Italia: Guida Veneto*, Mailand 1992, Tf. 26. – 9e, 9g, 9i Carl Olof Thulin (Hrg.), *Corpus Agrimensorum Romanorum*, vol. I, fasc. I: opuscula agrimensorum veterum, Abb. 91, 96, 97a. – 13 Robert Streitz, *La Rotonde et sa géométrie*, Lausanne/Paris 1973, Tf. 7. – 16–19 Harald F. Müller, Öhningen. – 20 Jörg Martin Merz, *Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit*, München 2001, 80.