

Sonderdruck

Gerd Blum:

Fenestra prospectiva – Das Fenster als symbolische Form
bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino

aus:

Joachim Poeschke und Candida Syndikus (Hgg.)

LEON BATTISTA ALBERTI

Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker

S. 77–122

1. Auflage 2008

© Rhema-Verlag

Timothy Doherty, Münster

Eisenbahnstraße 11, D-48143 Münster

Tel.: 0251/44088, Fax: 0251/44089

www.rhema-verlag.com

Printed in Germany

ISBN: 978-3-930454-66-2

2008

Münster

RHEMA



FENESTRA PROSPECTIVA

Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino

1. Das Thema und sein Bezug zu Leon Battista Alberti

Das Fenster mit Aussicht, die *fenestra prospectiva*, hat als eine architektonische Innovation der italienischen Renaissance und als fortwirkendes Motiv der neuzeitlichen Architekturgeschichte wenig Beachtung gefunden. Die Rolle von Leon Battista Alberti für die Konzeption architektonisch inszenierter Ausblicke auf Landschaft in der Architektur des Quattrocento ist bislang ebenfalls nicht untersucht worden. Albertis bemerkenswert systematische Aussagen über die Aussicht (*prospectus*) aus Bauwerken auf die Landschaft in seinem Architekturtraktat »De re aedificatoria«¹ sollen zunächst vor dem Hintergrund ihrer antiken Quellen vorgestellt werden. Anschließend werden sie mit Bauten des späteren Quattrocento – insbesondere mit dem Herzogspalast von Urbino – in Beziehung gesetzt. Dabei zeigt sich, daß im Palast des Federico da Montefeltro wie bei keinem anderen Bauwerk der italienischen Renaissance die Aussagen des Architekturtraktates Albertis über architektonisch inszenierte Landschaftsprospekte berücksichtigt werden. In Urbino wird zugleich auf Albertis Vergleich des Gemäldes mit einer *fenestra aperta* zurückgegriffen, der in seinem Malereitraktat »De pictura«² enthalten ist. Die Ausblicksfenster des Palastgartens, des sogenannten *giardino pensile*, erweisen sich als frühe architektonische Realisierungen des neuzeitlichen, ungeteilt-rechteckigen Ausblicksfensters, das sich zu einem der zentralen Wahrnehmungsdispositive der Moderne und zu einer symbolischen Form des westlichen Weltbildes der Neuzeit entwickeln wird.

¹ Der Architekturtraktat wird hier nach folgenden Ausgaben zitiert: LEON BATTISTA ALBERTI, L'Architettura [De re aedificatoria], hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, 2 Bde., Mailand 1966, im folgenden zitiert als ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI, sowie LEON BATTISTA ALBERTI, Zehn Bücher über die Baukunst, hg. von MAX THEUER, Darmstadt 1991 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1912); im folgenden zitiert als ALBERTI ed. THEUER.

² De pictura, I, 19; siehe LEON BATTISTA ALBERTI, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei [De Statua. De Pictura. Elementa picturae], hg. von OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000, S. 224f. (diese Ausgabe im folgenden zitiert als ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN).

2. Albertis Rückgriffe auf die 'Tradition des ›idealen Ortes‹ und des inszenierten *prospectus*

Alberti deutet in seinen Ausführungen über architektonisch inszenierte Ausblicke und in seiner Definition des Gemäldes als *fenestra aperta* antike Konzeptionen des *prospectus* und der *fenestra prospectiva*, die ihm aus kaiserzeitlichen Villenbeschreibungen und aus dem römischen Recht bekannt waren, folgenreich um.

Die architektonisch gerahmte Aussicht spielt bei Vitruv kaum eine Rolle.³ Hingegen ist sie ein bestimmendes Thema römischer Villenbeschreibungen – insbesondere der Villenbriefe des jüngeren Plinius,⁴ die Alberti nachweislich rezipiert hat,⁵ und der von Poggio Bracciolini während des Konstanzer Konzils, im Jahr 1417, wiederaufgefundenen »Silvae« des Statius.⁶ Alberti dürfte zudem eine Reihe jener einschlägiger Aussagen

³ In seinem Traktat »De architectura« gibt Vitruv nur wenige Hinweise auf das Problem des architektonisch inszenierten Ausblicks: Knappe Ausführungen finden sich z. B. in VI, 3, 10, wo er über die *occi cyziceni*, also die kyzikenischen Säle, schreibt, deren Fenster so konzipiert seien, daß sie eine Aussicht auf die umgebende Landschaft ermöglichen, und in I, 7, 1, wo empfohlen wird, wichtige Tempel an exponierten Punkten innerhalb der Stadt zu errichten, damit letztere von dort aus weitgehend zu überblicken sei (vgl. VITRUV, Zehn Bücher über Architektur [De architectura libri decem], hg. von CURT FENSTERBUSCH, Darmstadt 1991 (1964), hier VI, 3, 10, S. 278f. und I, 7, 1, S. 70f.).

⁴ PLINIUS, Epistulae, II, 17 und V, 6.

⁵ Zu Albertis Rezeption der Villenbriefe des Plinius siehe jüngst VERONICA BIERMANN, »Villa«, in: HUBERT CANCIK und HELMUTH SCHNEIDER (Hgg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 15/3, Stuttgart 2003, Sp. 1037–1044, besonders Sp. 1040. Verwiesen wird zumeist auf folgende Stellen in »De re aedificatoria«: ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI (wie Anm. 1), V, 17, S. 415–421 und X, 2–3, S. 789–801. Auch anderswo im Architekturtraktat ist ein Rückgriff auf die Villenbriefe festzustellen, so in I, 5 (Gesundheit der Bewohner als Zeichen der klimatischen Güte einer Gegend); IV, 5 (Aussicht von einer Straße); VIII, 1 (abwechslungsreiche Aussichten auf Landschaft von einer Militärstraße); IX, 3 (»rundes Vestibül«); IX, 4 (Bepflanzung des Ziergartens). – Zur Plinius-Rezeption bei Alberti vgl. auch PIERRE DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity, Chicago/London 1994, S. 41, 50, und die Einleitung zu PAOLO GIOVIO, Scritti d'arte. Lessico ed efrasi, hg. von SONIA MAFFEI (Strumenti e Testi; 5), Pisa 1999, S. 28f. – Zu literarischen Rückgriffen auf die Villenbriefe des Plinius im Quattrocento, u. a. bei Alberti, einschlägig LISE BEK, Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento, in: Analecta Romana Institutii Danici 7, 1974, S. 109–156, sowie GIOVIO ed. MAFFEI, ebd., S. 22–64. – Zur Rezeption der Briefe Plinius' des Jüngeren im Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts FEDERICO GAMBERINI, Materiali per una ricerca sulla diffusione di Plinio il giovane nei secoli XV e XVI, in: Studi Classici e Orientali 34, 1984, S. 133–170. – Über die Bedeutung der Villenbriefe für die Profanarchitektur der italienischen Renaissance im Überblick DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, ebd. (mit Bibliographie der älteren Literatur); siehe auch PAUL HOLBERTON, Palladio's Villas: Life in the Renaissance Countryside, London 1990, S. 110–172, und BIERMANN, ebd., Sp. 1040f. – Zur Plinius-Rezeption in Pienza und in den »Commentarii« Pius' II. vgl. die wegweisende Studie von ANDREAS TÖNNESMANN, Pienza. Städtebau und Humanismus (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana; 26), München 1990, S. 63–66.

⁶ Alberti war mit dem Entdecker der »Silvae«, Poggio Bracciolini, bekannt und legte ihm eigene Texte zur Prüfung vor (vgl. dazu ANTHONY GRAFTON, Leon Battista Alberti, Baumeister der Renaissance, Berlin 2002 [englische Originalausgabe New York 2000], S. 97). – Zur Rezeption der »Silvae« des Statius im Quattrocento grundlegend MICHAEL D. REEVE, Statius' Silvae in the Fifteenth Century, in: The Classical Quarterly N.S. 27, 1977, S. 202–225. Vgl. auch THOMAS KLEIN, Parrasios Epikiedion auf Ippolita Sforza. Ein Beispiel schöpferischer Aneignung insbesondere der »Silvae« des Statius (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums: Reihe 1, Monographien; Bd. 3), Paderborn 1987 (zugl. Diss. phil. Bonn 1984/85), S. 22–27, und ARWED ARNULF, Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert

spätrepublikanischer und kaiserzeitlicher Autoren über architektonisch gerahmte Ausblicke bekannt gewesen sein, die der Archäologe Heinrich Drerup in einem grundlegenden Aufsatz zusammengestellt hat.⁷

Zwei den landschaftlichen *prospectus* – die Aussicht auf Landschaft – betreffende Topoi dieser Ekphrasen sind von Auftraggebern und Architekten herrschaftlicher Profanbauten der italienischen Renaissance häufig herangezogen worden: zum einen das natürliche Amphitheater aus Höhenzügen als »idealer Ort« einer Villa, zum anderen die bewußte Rahmung landschaftlicher Prospekte durch Fenster (*fenestrae prospectivae*) und Türen, die auf eine Aussicht hin konzipiert sind.

2.1 Das Hügeltheater als »idealer Ort« einer Villa

Plinius der Jüngere beginnt die Beschreibung des *situs* seiner tuskischen Villa⁸ mit einem Satz, der für die quattro- und cinquecenteske Topik des »idealen Ortes« einer Villa folgenreich werden sollte:

»Regionis forma pulcherrima: Imaginare amphitheatrum immensum quale sola rerum natura possit effingere [...]«. ⁹ (»Die Gestalt der Gegend ist sehr schön. Stelle Dir ein riesiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur selbst erschaffen kann.«)

Danach wird dieses natürliche Amphitheater – »eine weite und ausgebreitete Ebene [...] von Bergen umschlossen«¹⁰ – eingehend beschrieben. Geschildert wird ein idealtypischer Ort, ein landschaftlicher Mikrokosmos, der von umlaufenden Hügelketten begrenzt ist. Die fruchtbare und schöne Idealgegend, die mit dieser aus dem Bereich menschlicher τέχνη entnommenen, architektonischen Metapher vor dem inneren Auge des Lesers evoziert wird, war schon vor den landwirtschaftlichen Eingriffen des Men-

(Kunstwissenschaftliche Studien; 110), München/Berlin 2003, S. 504–507. Vgl. auch HILAIRE KALLENBORG und CRAIG KALLENBORG, *Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63, 2000, S. 131–168, und MANFRED LUCHTERHAND, *Im Reich der Venus. Zu Peruzzis »Sala delle Prospettive« in der Farnesina*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 207–244, hier S. 228 f.

⁷ HEINRICH DRERUP, *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 66, 1959, S. 147–174. Vgl. zur antiken Tradition der Landschaftsbeschreibung und ihrer für die Renaissance bedeutsamen Rezeption bei Petrarca WOLFGANG RIEDEL, *Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarcas »Epistola familiaris« IV, 1*, in: *Jahrbuch [des Kulturwissenschaftlichen Institutes in Essen; 1996]*, Bielefeld 1997, S. 77–108.

⁸ PLINIUS, *Epistulae*, V, 6, 7–14. – Zu den Villenbriefen des Plinius siehe ECKHARD LEFÈVRE, *Plinius-Studien I. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2.17; 5,6)*, in: *Gymnasium* 84, 1977, S. 519–554; HARALD MIELSCH, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, München 1987, S. 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. Göttingen 1988/89) und HENRIETTE PAVIS D'ESCURIAE, *Nature et campagne à travers la correspondance de Plin le Jeune*, in: GÉRARD SIEBERT (Hg.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg, 11–12 juin 1992*, Paris 1996, S. 183–192.

⁹ PLINIUS, *Epistulae*, V, 6, 7.

¹⁰ Ebd., Übersetzung nach FÖRTSCH (wie Anm. 8), S. 9.

schen vollkommen. Von Natur aus ist sie regelhaft gegliedert, etwa indem sie vom Tiber genau »in der Mitte durchschnitten« wird.¹¹ Plinius entwirft eine klar gegliederte Idealpogographie, 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, 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 Landkarte¹² – oder eine wirkliche Gegend vor sich sehe.¹³ Dieser ausführlich beschriebene Landschaftsprospekt befindet sich laut Plinius' expliziter Aussage im Blickfeld seiner Villa.¹⁴

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 [...]«. ¹⁵ Plinius' landschaftliches »Amphitheater« dürfte auf Konzepte stoischer Naturphilosophie zurückgehen. Die Natur hat gemäß einer auch in anderen Strömungen der antiken Naturphilosophie verbreiteten Konzeption der »nature as craftsman«¹⁶ das *amphitheatrum immensum* als eine »erste Architektur« geschaffen.¹⁷

¹¹ PLINIUS, Epistulae, V, 6, 12. Übersetzung nach FÖRTSCH (wie Anm. 8), S. 10. – Die klare syntaktische Gliederung der plinianischen Beschreibung dieses idealen Ortes hat LEFÈVRE (wie Anm. 8) herausgearbeitet.

¹² Einschlägige Kommentare des 20. Jahrhunderts 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, S. 51, und ADRIAN NICHOLAS SHERWIN-WHITE, *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford 1985, S. 323, jeweils ad loc.); ältere Kommentare interpretieren »formam pictam« dagegen häufig als Gemälde. SALVATORE SETTIS, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Rom 2005, S. 24, spricht von »una veduta dipinta«. FÖRTSCH (wie Anm. 8), S. 10, übersetzt hier »gemaltes Bild«, wohl in Anlehnung an Kastens Übersetzung (in: CAIUS PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, *Epistulae* [Briefe], hg. von HELMUT KASTEN, München/Zürich 1984, S. 263).

¹³ PLINIUS, Epistulae, V, 6, 13.

¹⁴ »Villa in colle imo sita prospicit ex summo« (ebd., V, 6, 14).

¹⁵ CICERO, *De natura deorum*, II, 81 (Übersetzung: MARCUS TULLIUS CICERO, *Vom Wesen der Götter*, hg. von OTTO GÜTHLING, Leipzig 1928, S. 117).

¹⁶ Vgl. FRIEDRICH SOLMSEN, *Nature as Craftsman in Greek Thought*, in: *Journal of the History of Ideas*, October–December 1963, S. 473–496.

¹⁷ In Ciceros »De natura deorum« vergleicht Balbus – als Exponent der Stoa – Natur und Architektur vor dem Hintergrund der beiden 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 ed. GÜTHLING [wie Anm. 15], II, 15, S. 162–163).

Die literarische Topik des natürlichen Theaters aus Höhenzügen spielt für die landschaftliche Situierung und literarische Beschreibung von italienischen Villen und ihren Ausblicken im Quattro- und Cinquecento eine wichtige Rolle.¹⁸ Alberti unterzieht diesen Topos, wie hier noch zu erörtern sein wird, einer Neuinterpretation, die auf die kosmologischen Implikationen des plinianischen *amphitheatrum immensum* verzichtet.

2.2 Rahmung und Fragmentierung von Ausblicken durch *fenestras prospectivae*

Die Fenster bzw. Flügeltüren an den vier Seiten des zentralen Speiseraumes seiner Villa in Latium, des *Laurentinum*, werden von Plinius in ihrer Funktion für die Ausblicksinszenierung beschrieben:

»Ringsum hat [das *triclinium*] Flügeltüren oder Fenster, die nicht kleiner als Flügeltüren sind, und blickt so an den Seiten und an der Front gleichsam auf drei Meere; nach hinten blickt es [es] auf das *cavaedium*, die *porticus*, den Hof, erneut die *porticus*, dann das *atrium*, Wälder und weit entfernte Berge zurück [...].«¹⁹

Die Ausblicke von den Fenstern einer *zotheca* (eines Kabinetts zum Schlafen bei Tage) werden als jeweils besondere Landschaftsveduten geschildert:

»Zu Füßen das Meer, im Rücken Villen, am Kopfende Wälder; diese Landschaftsansichten [*facies locorum*] unterscheidet und vereinigt sie mit ebenso vielen Fenstern [...].«²⁰

Auf Fenster mit landschaftlichem Ausblick geht auch Statius in seiner Beschreibung der Villa des Pollius Felix bei Sorrent ein. Statius beschreibt in den »*Silvae*«²¹ die Sehenswürdigkeiten im Inneren dieser Villa in folgender Reihenfolge:

1. Kunstwerke – Gemälde und Statuen.²²
2. Ausblicke – auf verschiedene Inseln und herausgehobene landschaftliche Punkte des Golfes von Neapel:²³ »[...] diversis servit sua terra fenestris [...].«²⁴
3. Marmore und ihre bildhaft wahrgenommene Musterung – der bedeutendste Raum der Villa, der in gerader Linie auf Neapel blickt und die beschriebenen Kunstwerke enthält, ist mit verschiedenen griechischen Marmorsorten geschmückt, deren Äderung als Gemälde der Natur geschildert werden.²⁵

¹⁸ Vgl. GERD BLUM, Palladios *Villa Rotonda* und die Tradition des »idealen Ortes«. Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, S. 159–200.

¹⁹ PLINIUS, *Epistulae*, V, 17, 5. Übersetzung nach FÖRTSCH (wie Anm. 8), S. 5.

²⁰ Ebd., II, 17, 21. Übersetzung nach FÖRTSCH (wie Anm. 8), S. 7.

²¹ STATIUS, *Silvae*, II, 2, 1–25.

²² Ebd., II, 2, 63–73.

²³ Ebd., II, 2, 73–85.

²⁴ Ebd., II, 2, 75.

²⁵ Ebd., II, 2, 83–93. So ist von einem Marmor die Rede, »der grün schimmert und weiche Gräser nachahmt [imitatur] im harten Gestein« (II, 2, 90). Die *Trias* »Ausblick – Gemälde – kostbare Steine« bringt auch Flavius Philostratus d. Ä. innerhalb seiner »*Εἰκόνες*« in der einleitenden Kurzbeschreibung der Räumlichkeiten zur Sprache, in der die beschriebenen Gemälde sich befinden sollen: »[...] nach Westen hin [war] eine Säulenhalle in etwa vier oder sogar fünf Geschossen mit der *Aussicht* zum Thyrrenischen Meer gebaut [...];

Implizit vergleicht Statius die verschiedenen Fensterausblicke aus der Villa des Pollius Felix mit Bildern – solchen menschlicher und natürlicher *ars*. In Plinius' Beschreibung seiner tuskischen Villa²⁶ wird die Aussicht auf das natürliche Amphitheater, wie erörtert, ebenfalls mit einem Bild von Künstlerhand verglichen. Bisher wurde nicht bedacht, daß der Vergleich zwischen Gemälde und Fensterausblick, wie ihn Alberti in »De pictura« formulierte, in den antiken Villenekphrasen und den in ihnen beschriebenen *fenestrae prospectivae* bereits angelegt ist. Alberti kehrt die Richtung dieses Vergleiches jedoch (wohl erstmals)²⁷ um: Nicht der Ausblick wird mit einem Gemälde – wie bei Plinius und Statius – verglichen, sondern umgekehrt das Gemälde mit einem Ausblick gleichgesetzt.

Im folgenden soll die Behandlung des *prospectus* und der *fenestra prospectiva* im antiken römischen Recht erörtert werden, auf die Alberti bei seinen Aussagen über Fenster – jedenfalls teilweise – zurückgegriffen hat.

2.3 Alberti und die juristische Tradition der *fenestra prospectiva*

Das römische Nachbarschaftsrecht unterscheidet bei der Behandlung architektonischer Öffnungen zwischen *lumen*, *aër* und *prospectus*.²⁸ Benannt werden damit einerseits die elementaren praktischen Funktionen von Fenstern, zu beleuchten und zu belüften, andererseits die zusätzliche Möglichkeit, durch Fenster eine Aussicht zu eröffnen.

Alberti, der an der renommierten juristischen Fakultät von Bologna studierte und dort 1428 in kanonischem Recht promovierte,²⁹ war diese Unterscheidung dreier Funktionen des Fensters aus dem römischen Recht bekannt, wie Stellen aus »De re aedificatoria« zeigen.³⁰

sie glänzte zwar auch mit all den *Steinen*, die dem Luxus behagen, ihre vornehmste Zierde aber waren *Bilder auf eingelassenen Tafeln*, die mit feinem Gefühl gesammelt schienen [...].«; hier zitiert nach PHILOSTRATOS, *Εἰκόνες* [Die Bilder], hg. von OTTO SCHÖNBERGER, München 1968, S. 87 (Hervorhebungen von G. B.). Nach Otto Schönberger (ebd., S. 64) gelangte unter Nikolaus V. (1447–55) eine Handschrift der »*Εἰκόνες*« in die Vaticana, zwei weitere wurden unter Sixtus IV. (1471–84) eingestellt.

²⁶ PLINIUS, *Epistulae*, V, 16.

²⁷ Auf mittelalterliche Texte über den *prospectus* und über den Blick aus dem Fenster kann in diesem Aufsatz nicht eingegangen werden. Sie sollen in einem Buch des Verfassers über »Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance: Ideale Orte und inszenierte Ausblicke in der Profanarchitektur des Quattro- und Cinquecento« (Arbeitsstitel) behandelt werden. Siehe zur ersten Orientierung RIEDEL (wie Anm. 7), S. 95f. Zur zumeist negativen Konnotation des Blicks auf die Landschaft bis in das 14. Jahrhundert siehe Anm. 160.

²⁸ Zur Unterscheidung von *lumen*, *aër* und *prospectus* im römischen Nachbarrecht vgl. den fundamentalen Aufsatz von HANS-JÜRGEN HORN, *Respiciens per fenestras, prospiciens per cancellos*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, S. 30–60. Vgl. auch HANS-JÜRGEN HORN, »Fenster (kulturgeschichtlich)«, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hg. von Theodor Klauser, Bd. 7, Stuttgart 1970, Sp. 732–747.

²⁹ Vgl. GIROLAMO MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Florenz 1911, S. 47ff. (Zur Bedeutung des Zivilrechtes in Albertis Studium ebd., S. 56). Siehe auch HEINER MÜHLMANN, *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn 1981 (zugleich Diss. phil. München 1968), S. 73–77, und WERNER OECHSLIN, *Leon Battista Alberti's apertio – die Öffnung schlechthin/Leon Battista Alberti's apertio – the Opening Absolute*, in: *Daidalos: Architektur, Kunst, Kultur* 13, 1984, S. 29–39, hier S. 34 (zu Albertis Begriff der *apertio* im Kontext juristischer Definitionen).

³⁰ *De re aedificatoria*, I, 12: »Nun muß ich über die Öffnungen sprechen. Es gibt zwei Arten von Öffnungen. Denn die einen geben Licht [*lumen*] und Luft [*aër*], die anderen Dingen und Menschen Ein- und Austritt

Zudem dürfte Alberti den *prospectus* als Bestandteil des römischen Nachbarschaftsrechtes aus den Digesten (Pandekten) gekannt haben, wo zwischen zwei Dienstbarkeiten eines Grundstückes unterschieden wird: den »servitutes ne luminibus officiatur« und den »servitutes ne prospectui offendatur«. ³¹ Der »Codex Justinianus« enthält zudem eine in griechischer Sprache verfaßte Bauordnung des Kaisers Zenon aus dem 5. Jahrhundert, in der zwischen »ἄποψις« (was ursprünglich soviel bedeutet wie »Ausblick«) und »φῶτα« (von »φῶς«, »Licht«, im Plural auch in der Bedeutung »Fenster« gebraucht) unterschieden wird. ³² Die lateinische Übersetzung, die sich für den griechischen Termini-

im Haus.« Vgl. ALBERTI ed. THEUER (wie Anm. 1), S. 57. Hier geht Alberti explizit nur auf die beiden ersten Bestandteile der antiken Trias *lumen – aer – prospectus* ein. Allerdings klingt wenig später das Thema des Ausblicks an: »Wenden sie [die Fenster] sich gesunden Lüften zu, so kann man sie sehr groß machen und ihre Öffnung so anlegen, daß der Luftzug den Körper der Einwohner umweht. Dies wird am ehesten der Fall sein, wenn die Fensterbrüstung niedrig ist, so daß man gesehen werden kann und auch die in der Nachbarschaft Herumgehenden sieht.« – »[...] ut videri et videre per vicos ambulantes possis.« (ALBERTI ed. THEUER, ebd., S. 58, bzw. ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 81 [Hervorhebungen von G. B.]) – Hingegen greift Alberti an zwei anderen Stellen des Traktates, die im Kontext der Erörterung von Ausblicken auf Landschaft stehen, die Trias »Licht – Luft – Aussicht« auf: Erstens in *De re aedificatoria*, V, 17: *aura – sol – aspectus* (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI, ebd., S. 415). Theuer übersetzt (ALBERTI ed. THEUER, ebd., S. 272): »Luft – Sonne – Aussicht« (*aspectus* ist doppeldeutig, könnte die »Ansicht« oder auch die durch die »würdige« Lage begünstigte »Aussicht« bezeichnen). Im Verlauf dieser Passage über die herrschaftliche Villa ist dann jedoch ausdrücklich vom »montium prospectus« die Rede (vgl. ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI, ebd., Bd. 1, S. 419, und ALBERTI ed. THEUER, ebd., S. 274). Zweitens: *De re aedificatoria*, V, 18: »Doch das Landhaus und die Stadtwohnung der Begüterten unterscheiden sich darin, daß für die Reichen das Landhaus die Sommerwohnung darstellt, sie aber das Stadthaus mehr dazu verwenden, den Winter darin zu verbringen. Daher nehmen sie vom Lande alle Annehmlichkeiten des Lichtes, der Luft, der Umgebung und der Aussicht in Anspruch [...]« – »[...] omnem lucis aerae spatii prospectusque amoenitatem captant, [...]« (ALBERTI ed. THEUER, ebd., S. 283, sowie ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI, ebd., Bd. 1, S. 433 [Hervorhebungen von G. B.])

³¹ Digesten, 8, 2, 15: »Zwischen der Dienstbarkeit, daß das Fensterlicht des Nachbarn nicht verbaut werden darf [»ne luminibus officiatur«] und der, daß die Aussicht nicht beeinträchtigt werden darf [»ne prospectui offendatur«], ist ein Unterschied zu beachten. Denn der Inhaber des Aussichtsrechtes kann nicht verlangen, nämlich, daß ihm die angenehme und freie Aussicht [»gratiorem prospectum et liberum«] nicht verbaut wird, der Inhaber des Fensterrechtes dagegen nur, daß ihm die Fenster nicht verdunkelt werden [...]« (Corpus iuris civilis, Text und Übersetzung. Auf der Grundlage der von Theodor Mommsen und Paul Krüger besorgten Textausgabe, hg. von OTTO BEHREND [et al.], Bd. 2, Digesten 1–10, Heidelberg 1995, S. 674. – Vgl. auch Digesten, 8, 2, 16: »Lumen id est, ut caelum videretur, et interest inter lumen et prospectum: nam prospectus etiam ex inferioribus locis est, lumen ex inferiore loco esse non potest.« – »Fensterrecht bedeutet, daß man den Himmel sehen kann, und es besteht ein Unterschied zwischen Fensterrecht und Aussichtsrecht; denn Aussicht kann man auch aus tiefer gelegenen Örtlichkeiten genießen, Fensterlicht kann von tiefer gelegenen Ort nicht einfallen.« (Ebd., S. 674).

³² Codex Justinianus, 8, 10, 12, § 2 und § 3 (Vgl. dazu: Corpus iuris civilis. Volumen secundum: Codex Justinianus, hg. von Paul Krueger, Nachdruck der 11. Auflage 1954, Dublin/Zürich 1970, S. 171–172, sowie die folgende Übersetzung: Das Corpus Juris Civilis, hg. von Carl Eduard Otto, Bruno Schilling und Carl Friedrich Ferdinand Sintenis, Bd. 6: Codex, Buch 7–11, übersetzt von Carl Friedrich Ferdinand Sintenis, Leipzig 1832, S. 171–173). – Den freundlichen Hinweis auf die *fenestra prospectiva* im römischen Recht verdanke ich Prof. Dr. Alfonso M. Iacono, Pisa. – Ein Beleg aus der Rechtsgeschichte des Quattrocento findet sich in einem Notariatsakt von 1486 über eine Streitsache zwischen Antonius qd. Angeli Palutii de Albertonibus und Laurentius qd. Raphaelis (Kanoniker von San Giovanni in Laterano), die an der Piazza Giudia im Rione Campitelli in Rom einander gegenüberliegende Häuser besaßen. Einer der beiden läßt sich durch diesen Akt garantieren, daß das gegenüberliegende Haus nicht über die Höhe seiner Fenster hinaus

nus ἄποφτις eingebürgert hat, *fenestra prospectiva*, kann Alberti allerdings nicht geläufig gewesen sein. Denn der Begriff *fenestra prospectiva* wurde erst Mitte des 16. Jahrhunderts als lateinische Übersetzung von »ἄποφτις« aus dem nur in griechischer Sprache überlieferten Erlaß Zenons geprägt.

Während der Erlaß Zenons im Osten Bestandteil des »Codex Justinianus« blieb und auch in die »Hexabiblos« von Harmenopulos – das Werk eines griechischen Juristen des 14. Jahrhunderts, der das byzantinische »Corpus iuris civilis« kurzgefaßt hat – aufgenommen wurde, gerät diese Konstitution Zenons im Westen während des Mittelalters in Vergessenheit. Sie ist dort erst wieder seit Mitte des 16. Jahrhunderts sowohl in der griechischen Fassung als auch in lateinischer Übersetzung in den Text des »Codex Justinianus« reintegriert worden.³³ Der cinquecenteske Begriff *fenestra prospectiva* mit seinem im klassischen, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Latein sonst nicht aufweisbaren Adjektiv »prospectivus« ist demnach in seiner sprachlichen Prägung von der *prospettiva* der Renaissancemalerei inspiriert, die Alberti erstmals beschrieben hat.³⁴

errichtet und daß über der geschlossenen Mauer nur eine offene Loggia erbaut werden dürfe, »adeo quod remaneat prospectus et frontispitium ex fenestris dicte domus«. Der Passus findet sich zitiert in ARNOLD ESCH, Un notaio tedesco e la sua clientela nella Roma del Rinascimento, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 124, 2001, S. 175–209, hier 207 Anm. 109 (wo kein Hinweis darauf gegeben wird, welcher der beiden Genannten diese Garantie einforderte). Der Notariatsakt stammt aus den *Libri di imbreviature* des Notars Johannes Michaelis (ASR, Notai Capitolini). Den Hinweis verdanke ich Dr. Jens Niebaum, Rom.

³³ Die freundlicherweise von Dr. Leif Böttcher vorgenommene Durchsicht der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Glossen zum »Codex Justinianus« ergab, daß in diesen die Konstitution Zenons bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts weder auftaucht noch kommentiert wurde. Eine lateinische Übersetzung dieses Erlasses ist erst aus der Mitte des 16. Jahrhunderts überliefert. Die griechisch abgefaßte Konstitution Zenons war zu Albertis Zeit dagegen im Osten bekannt. Im Quattrocento gelangten byzantinische Codices mit dem Edikt Zenos in humanistische Bibliotheken (siehe die hier folgenden Anm. 36–38). Jedoch ist eine Rezeption des Titels Zenons bis in die Mitte des Cinquecento nicht bezeugt. In der Mitte des 16. Jahrhunderts bringt der bekannte Rechtsgelehrte Antonius Augustinus (1516–86) diesen Text ins Bewußtsein der westlichen Juristen zurück, nachdem er ihn in den bereits damals in Venedig und Florenz befindlichen Codices Marcius gr. 179 und Laurent. plut. 9. 8 aufgefunden hatte (vgl. VALENTINO CAPOCCI, Nota per la storia del testo della costituzione *περὶ καινοτομιῶν* dell'imperatore Zenone, in: *Studia et documenti historiae et iuris* 7, 1941, S. 181; BIONDO BIONDI, La l. 12 cod. de aed. priv. 8, 10 e la questione delle relazioni legislative tra le due parti dell'impero, in: *Bullettino dell'Istituto di Diritto Romano »Vittorio Scialoja«* N. S. 3, 44, 1936/37, S. 363–384, hier S. 367). Über seinen Fund in dem Codex der Biblioteca Marciana schreibt Antonius Augustinus 1546 an Torelli (so BIONDI, ebd., S. 365f.). Der Titel Zenons wurde erstmals 1551 (griechisch und in lateinischer Übersetzung) von Franciscus Hotomannus gedruckt; vgl. hierzu BIONDI, ebd., S. 366, und FRIEDRICH A. BIENER, *Geschichte der Novellen Justinians*, Berlin 1824 (Reprint 1970), S. 551–557. Antonius Augustinus selbst veröffentlicht den Text erst 1567 (BIONDI, ebd., S. 367). Der Rechtsgelehrte Antonius Contius übersetzt während seiner Arbeit an einer neuen Edition des »Codex Justinianus«, die 1569 in Lyon erscheint, diesen Erlaß nochmals ins Lateinische und integriert ihn in das Textcorpus, wobei er ihn an der bis heute verbindlichen Stelle als C. 8, 10, 12 einfügt. Er ist es, der den lateinischen Terminus *fenestra prospectiva* prägt. Vgl. hierzu BIONDI, ebd., S. 367–368. – Prof. Dr. Martin Schermaier und Dr. Leif Böttcher, Institut für Rechtsgeschichte der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Abteilung Römisches Recht, danke ich für freundliche Auskünfte.

³⁴ Der von Antonius Contius geprägte Terminus *fenestra prospectiva* (vgl. Anm. 133) enthält in seinen Bestandteilen die beiden folgenreichsten Merkmale von Albertis neuer Definition des Gemäldes in »De pictura«, die das Gemälde als perspektivisch konstruierte Illusion eines offenen Fensters bestimmt.

Er bezeichnet ein Element der Profanarchitektur, das Alberti der Sache nach aus den kaiserzeitlichen römischen Schriften, die ihm zugänglich waren, geläufig gewesen ist.

Daß Alberti den Begriff und die juristische Definition von »ἄποφύξ« (im Sinne von ›Ausblicksfenster‹) aus in griechischer Sprache verfaßten, byzantinischen Handschriften, die im zeitlichen Umfeld des Unionskonzils und der Einnahme Konstantinopels durch die Türken nach Italien gelangt sind, kannte, ist durchaus möglich. So könnte ihm bereits während seiner Florentiner Jahre, d. h. vor oder während der Abfassung des Malereitraktates 1435/36, eine Handschrift zugänglich gewesen sein, die sich heute als Codex Laurent. plut. 9. 8 in der Biblioteca Laurenziana befindet. Dieser Codex war spätestens 1508/1510 in der Bibliothek der Medici eingestellt, wie ein Inventar belegt.³⁵ Auch ein Band aus der Bibliothek Pius' II. kommt als Quelle in Frage.³⁶

Außerdem könnte Alberti zu einem späteren Zeitpunkt den Erlaß Zenons aus einer Handschrift kennengelernt haben, die heute als Codex Marcianus gr. 179 in der Biblioteca Marciana zu Venedig aufbewahrt wird. Dieser Codex, der ebenfalls annähernd authentisch den griechischen Urtext wiedergibt,³⁷ stammt aus dem Besitz des Kardinals Bessarion. Er weist einen handschriftlichen Besitzvermerk des Kardinals auf, der nach Oktober 1468 entstanden sein muß, könnte sich jedoch schon früher in seiner Bibliothek befunden haben.³⁸ Alberti war wohl des Griechischen mächtig,³⁹ und es ist möglich, daß er den heute in der Marciana befindlichen Codex in der Bibliothek Bessarions in Rom eingesehen hat. Bessarion dürfte er zuvor während des Unionskonzils (d. h. erst kurz nach Abfassung des Malereitraktates) begegnet sein.⁴⁰

³⁵ Siehe EDMUND B. FRYDE, *Greek Manuscripts in the Private Library of the Medici, 1469–1510*, Bd. 1, Aberswyth 1996, S. 115 und passim sowie Bd. 2, S. 610ff. Über den Verbleib der Handschrift im Quattrocento ist nach den einschlägigen Monographien und laut freundlicher brieflicher Auskunft von Dott.ssa Franca Arduini und Dott.ssa Giovanna Rao (Biblioteca Laurenziana, Florenz) nichts bekannt. In den erhaltenen Inventaren von Florentiner Bibliotheken des Quattrocento scheint sie nicht aufweisbar zu sein. Bei NIGEL G. WILSON, *Da Bisanzio all' Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*. Edizione italiana rivista e aggiornata, Alessandria 2000, wird der Codex Laurent. plut. 9.8 nicht erwähnt, auch bei BERTHOLD LOUIS ULLMAN und PHILIP A. STARTER, *The Public Library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco (Medioevo e Umanesimo)*; 10, Padua 1972, und bei FRANCIS AMES-LEWIS, *The Library and the Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici (Outstanding Theses from the Courtauld Institute of Art)*, New York/London 1984, wird der Band der Laurenziana nicht aufgeführt.

³⁶ Der aus dem römischen Kloster San Silvestro al Quirinale stammende Codex der Biblioteca Vaticana mit der Signatur Pio II gr. 15 aus der Bibliothek Pius' II. enthält heute allerdings die Paragraphen 1–3 des Titels Zenos nicht mehr, da ein Blatt verloren ist (so CAPOCCI [wie Anm. 33], S. 176f.).

³⁷ Siehe zu dieser Handschrift: CAPOCCI (wie Anm. 33), S. 181, und BIONDI (wie Anm. 33), S. 365.

³⁸ Bessarions Haus mit der umfangreichen Bibliothek lateinischer und griechischer Klassiker war nach Ginzburg der »wirkliche Mittelpunkt des römischen Humanismus« (CARLO GINZBURG, *Erkundungen über Piero*, Berlin 1983, S. 59). – Zu Bessarions Bibliothek vgl. die vorzügliche Studie von LOTTE LABOWSKY, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana. Six Early Inventories (Sussidi eruditi; 31)*, Rom 1979. Zu seinen Anschaffungen nach 1468/69 vgl. LABOWSKY, ebd., S. 19–35 und 480f.; zu Albertis griechischer Bibliothek jüngst LUCIA BERTOLINI, *Per la biblioteca greca dell'Alberti*, in: ROBERTO CARDINI (Hg.), *Leon Battista Alberti, la biblioteca di un umanista*, Ausstellungskatalog, Florenz 2005/06, Florenz 2005, S. 101ff.

³⁹ Vgl. MANCINI (wie Anm. 29), S. 44f. und GRAFTON (wie Anm. 6), S. 508 Anm. 90 sowie BERTOLINI (wie Anm. 38).

⁴⁰ Ebd., S. 85ff. zu Albertis Florentiner Aufenthalt in den Jahren 1434–42.

Im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung ist es von besonderem Interesse, daß eben dieser Codex Marcianus gr. 179, wie aus den präzisen Recherchen von Lotte Labowsky hervorgeht, aller Wahrscheinlichkeit nach anlässlich des Besuchs Bessarions bei Federico da Montefeltro im Jahr 1472 nach Urbino gelangte und sich dort bis 1474 befand.⁴¹

3. Albertis System von Ausblicken

Die Aussagen Albertis zu architektonisch inszenierten Ausblicken sind, da innerhalb des Gesamtkorpus von »De re aedificatoria« wenig umfangreich, bisher kaum beachtet worden. 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*.⁴² Alberti fügt somit der vitruvianischen Trias, die in 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 in bezug auf 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) meint die Annehmlichkeiten, 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 der Grundelemente der Baukunst im ersten Buch seines Traktates nicht angesprochen werden – auch nicht im Kapitel über die *apertiones*.⁴³ Um in den oben angeführten Termini des römischen Rechtes zu sprechen, ist im zwölften Kapitel des ersten Buches von »De re aedificatoria«, das von architektonischen 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 vorstellt. Dies geschieht unter den Vorzeichen der erwähnten, funktionsorientierten Begriffstrias: Innerhalb aller längeren Aussagen

⁴¹ Siehe dazu LABOWSKY (wie Anm. 38), S. 35–37, 49–55, 218, 436.

⁴² Vgl. HANNO WALTER KRUFFT, Geschichte der Architekturtheorie, München 31991, S. 48f. Zur Neubewertung der *voluptas* durch Alberti und Valla FRANK ZÖLLNER, Leon Battista Albertis »De pictura«: die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragungen und Kunstgenuß, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 4, 1997, S. 23–39; zur Kategorie der *voluptas* bei Alberti siehe in dem vorliegenden Band den Beitrag von Charles Burroughs. Vgl. auch WOLFGANG LIEBENWEIN, Honesta Voluptas. Zur Archäologie des Genießens, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. von Andreas Beyer [et al.], Alftert 1993, S. 337–357. Zur traditionellen Abwertung der *voluptas oculorum* siehe DIETER GROH, Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation, Frankfurt am Main 2003, S. 293–300.

⁴³ Siehe oben Anm. 30 (zu De re aedificatoria, I, 12).

Albertis zu Ausblicken im Architekturtraktat sind einer oder mehrere der Begriffe *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).

3.1 *usus*

Der *utilitas* verpflichtet ist die architektonische Gewinnung einer weiten Aussicht, wenn letztere als Herrschaftsinstrument des Souveräns verstanden wird: 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.⁴⁴ 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« könne⁴⁵ und über die Anlage von Militärstraßen, von denen »alles rings zu übersehen« und der »Feind von weitem vorherzusehen« sein solle⁴⁶ sowie über die Anlage der Militärlager.⁴⁷ Über den Palast des Fürsten heißt es: »Aedibus specula supermineat, qua e vestigio cuiusvis motus fiat certior.« – »Den Palast wird ein Turm überragen, wodurch die Bewegung jedes einzelnen um so sicherer bemerkt wird.«⁴⁸

3.2 *usus* und *voluptas*

In Ausführungen über die wünschenswerte Lage der *villa suburbana*⁴⁹ werden die Begriffe *voluptas* und *usus* explizit genannt:

»Delectabit istis aedificatio, si tum primum ex urbe egressis tota se facie videndam obtulerit laetam, acsi ad se proficiscentes illectet atque praestoletur. Velim ea re elatula; et velim in eum

⁴⁴ Vgl. ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI (wie Anm. 1), Bd. 1, IV, 2, S. 278; IV, 5, S. 278 und passim; vgl. auch ANDREA PALLADIO, I quattro libri dell'Architettura, Venedig 1570 (Nachdruck Mailand 1990), II, 12, S. 45, sowie REINHARD BENTMANN und MICHAEL MÜLLER, Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse, erw. Neuausgabe Frankfurt am Main 1992 (1970), S. 35–47 und passim.

⁴⁵ De re aedificatoria, IV, 2 (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 279, und ALBERTI ed. THEUER [wie Anm. 1], S. 183f.).

⁴⁶ De re aedificatoria, IV, 5 (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 278); vgl. auch De re aedificatoria, VIII, 1.

⁴⁷ De re aedificatoria, V, 10 (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 374–375; ALBERTI ed. THEUER [wie Anm. 1], S. 246).

⁴⁸ De re aedificatoria, V, 3 (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 345; ALBERTI ed. THEUER [wie Anm. 1], S. 227).

⁴⁹ De re aedificatoria, IX, 2.

locum via praesurgat clivo molli adeo, ut vadentes fallat, quoad conscendisse non ex alia re quam circumspectato agro id ex altitudine loci sentiant. Prati spatia circum florida et campus perquam apricus et silvarum umbrae subgelidae et limpidissimi fontes ac rivuli et natationes, et quae alibi villis debere diximus, non deerunt ad voluptatem atque ad usum [...].⁵⁰

(»Ein solches Gebäude wird erfreuen, wenn es sich, sobald man die Stadt verlassen hat, mit seinem gesamten Erscheinungsbild der Sicht prachttvoll darbietet, so als ob es diejenigen, die sich zu ihm auf den Weg machen, an sich ziehe und auf sie warte. 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 Wiesen ringsum, ein durchaus sonniges Feld, der kühle Waldesschatten und klare Quellen und Bächlein, ein erfrischendes Bad, und nichts von dem, dessen ein Landhaus nicht ermangeln darf, wie ich anderwärts sagte, wird fehlen zum Vergnügen und gleicherweise zum Nutzen. [...].«)⁵¹

3.3 *dignitas*

Alberti beschreibt in einer Passage, die für die Ausblicksinszenierungen des Palazzo Ducale in Urbino und des Palazzo Piccolomini in Pienza vorbildlich gewesen sein dürfte,⁵² den weiten Ausblick vom Palast über das von ihm beherrschte Land als Ausdruck der *dignitas* des Herrschers:

»Principum consessus et triclinia dignissimo statuuntur loco. Dignitatem afferet loci celsitudo et sub oculis spectatum mare colles et ampla regio.«⁵³

(»Der Besitz und das Anwesen des Fürsten wird auf einer besonders würdigen Stelle erbaut werden. Würde wird die Lage auf einer Anhöhe verleihen, von welcher aus man unter den Augen das Meer, die Hügel und die weite Gegend erblicken kann.«)⁵⁴

⁵⁰ Ebd.; ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 793. Vgl. zu dieser Passage aus »De re aedificatoria« ERIK FORSSMAN, »Del sito da eleggersi per le fabbriche di Villa« – Interpretazione di un testo palladiano, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura »Andrea Palladio« 11, 1969, S. 149–162, besonders S. 160.

⁵¹ ALBERTI ed. THEUER (wie Anm. 1), S. 479 (Übersetzung leicht modifiziert).

⁵² Vgl. zu Pienza TÖNNESMANN (wie Anm. 5), S. 64–68. Zum Einfluß Albertis auf den Palazzo Ducale jüngst skeptisch HARTMUT BIERMANN, War Leon Battista Alberti je in Urbino? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2002, S. 493–521. Zu Albertis vermuteter Rolle für die Konzeption der Villa Medicea in Fiesole siehe 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, hg. von Donata Mazzini, Florenz 2004, S. 125–131, 169–171.

⁵³ De re aedificatoria, V, 2 (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 343 [Hervorhebungen von G. B.]).

⁵⁴ ALBERTI ed. THEUER (wie Anm. 1), S. 226.

3.4 *dignitas* und *voluptas*

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:

»Caeterum tecta ingenuorum velim occupent locum agri non feracissimum sed alioquin dignissimum, unde omnis aurae solis aspectusque commoditas et voluptas liberrime capiatur. Faciles ad se ex agro porrigit aditus; venientem hospitem honestissimis excipiet spatiis; spectabitur, spectabitque urbem oppida mare fusamque planitiem, et nota collium montiumque capita, ortorum delicias, piscationum venationumque illecebras sub oculis habebit expositas.«⁵⁵

(»Im übrigen möchte ich, daß die Häuser der Vornehmen nicht gerade die fruchtbarste Stelle des Ackerlandes einnehmen, sonst aber die würdigste, von wo aus man alle Zweckmäßigkeit und allen Genuß der Luft, der Sonne und der Aussicht ganz ungezwungen ergreifen kann und ein bequemer Zugang vom Felde zum Hause sich bietet. Der Gast wird bei seiner Ankunft mit den herrlichsten Prunkräumen empfangen. Ihn wird man kommen sehen und er wird die Stadt, Schlösser, das Meer, die ausgegossene Ebene erblicken und bekannte Hügel, die Gipfel der Berge, herrliche Gärten, Fischteiche und fröhliche Jagd unter seinen Augen zur Schau gestellt finden.«)⁵⁶

3.5 *voluptas*

Die umfangreichste Erörterung von architektonisch inszenierten Ausblicken 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 Berge⁵⁷ 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.

⁵⁵ ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 415 (Hervorhebungen von G. B.).

⁵⁶ Die Übersetzung der hier wiedergegebenen Textpassage aus »De re aedificatoria« durch Max Theuer (ALBERTI ed. THEUER [wie Anm. 1], S. 272) birgt in philologischer Hinsicht einige Probleme, die entsprechende Korrekturen nahelegen. So übersetzt Theuer den Anfang der Stelle »*Caeterum tecta ingenuorum* [...]« mit »Im übrigen möchte ich, daß die Häuser der *Freien* [...]«, was im klassischen Latein durchaus seine Berechtigung hätte; im Italien des 15. Jahrhunderts dürfte die angemessene Übersetzung für »ingenuus« wohl eher »vornehm« gewesen sein, da die Opposition »Sklave – freier Mann« keine dominante Bedeutung mehr besaß. Für freundliche Hinweise zur Übersetzung dieser Passage und für wertvolle Anregungen gilt mein Dank Prof. Dr. Hans-Jürgen Horn, Köln.

⁵⁷ 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 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, S. 80–115 und 429–460 (zu Alberti S. 430–432).

»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 operi 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*.

At contra

Mare

ex mediocri spatio sales impuros flat; *ex proximo* minus laedit, quando aequabiliore 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 praefrigit.«⁵⁸

Diese Textpassage läßt sich so übersetzen:

»Hiermit [mit dem Innenhof und dem Vestibül, G. B.] werden die Fensterscheiben, Balkone und Säulengänge in Einklang stehen, durch die, während man mit [in jeder Jahreszeit, G. B.] gleichbleibendem Vergnügen [voluptas] hinausieht, 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, G. B.] die Strahlen aber hinschickt.

⁵⁸ De re aedificatoria, V, 17 (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 419–421 [Hervorhebungen von G. B.]).

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 wird, 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.⁵⁹

Albertis Ausführungen liegt ein hier im Schriftbild hervorgehobenes topologisches Schema zugrunde, auf dessen antike Provenienz an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann und das in Andrea Palladios Beschreibung des *situs* der Villa Rotonda aufgenommen wird:⁶⁰ Die Ausblicke auf Berge werden 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:

⁵⁹ Die Übersetzung dieser Passage bei ALBERTI ed. THEUER (wie Anm. 1), S. 274f., wurde als Grundlage einer leicht modifizierten Übersetzung herangezogen. Dr. Adelheid Conte, München, bin ich für ihre philologischen Hinweise zur Übersetzung dieser Stelle aus »De re aedificatoria« zu Dank verpflichtet.

⁶⁰ PALLADIO (wie Anm. 44), II, 3, S. 18. Vgl. BLUM (wie Anm. 18). Siehe auch ENEA SILVIO PICCOLOMINI, I Commentarii, IX, 23 (Übersetzung bei TÖNNESMANN [wie Anm. 5], S. 120–127, besonders S. 124–127).

	SEHR NAH »proximus«	NAHE/MITTLERE ENTFERNUNG »ex propinquo« »ex medio intervallo«	FERN »longe distent« »distans et procul positus«
SÜDEN	— (»quasi in caput incumbentes«)	+ »gratissimi«	— (verschwimmen im Dunst) »non iocundos«
NORDEN	— (verschwimmen im Dunst)		+ (beständige Klarheit der Luft und Helligkeit der Sonne) »laetissimus«
OSTEN	(—)	+ »festivissimi«	(—) (zu weit entfernt) nicht »iocundos«
WESTEN	(—)	+ »festivissimi«	(—) (zu weit entfernt) nicht »iocundos«

Leon Battista Alberti über den »montium prospectus« (De re aed. V, 17)

Alberti schätzt die haptischen Qualitäten von *rilievo* und Konturierung, die in der zeitgenössischen florentinischen Kunst und Kunstdiskussion eine bestimmende Rolle spielen,⁶¹ offenbar auch beim architektonisch erschlossenen Anblick der Natur. Den Ausblick auf Berge im Norden, die sich in großer Distanz zum Gebäude befinden, scheint Alberti am meisten zu schätzen, da sich ferne Berge, die in dieser Himmelsrichtung liegen, in ihrer durch atmosphärische und optische Phänomene wie Dunst und Luftperspektive unbeeinträchtigten Gestalt zeigen: mit klaren Umrissen, die nicht durch »weißlichen Dunst« verschwimmen, und in plastischer Prägnanz, die im Gegenlicht des Südens stark gemindert würde.

Obwohl Alberti hier implizit auf das antike, bei Plinius greifbare Motiv des Ausblicks durch eine Portikus auf ein Hügeltheater anspielt und obwohl er auf Plinius' Villenbriefe in seinem Architekturtraktat mehrfach Bezug nimmt,⁶² greift er in seinen Aussagen über architektonisch inszenierte Ausblicke auf Berge weder explizit das traditionelle Motiv des natürlichen *amphitheatrum* als eines von Anhöhen ringförmig umschlossenen »idealen Ortes« auf noch die in der antiken Tradition des »idealen Ortes« maßgebliche Topik der

⁶¹ Vgl. etwa JULIUS VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica* [Die Kunstliteratur]. *Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, hg. von Filippo Rossi und Otto Kurz, Florenz/Wien 1964, S. 125; MICHAEL BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987, S. 143–150 (engl. Originalausgabe 1972); YIH-FEN WANG HUA, »Rilievo« in der Malerei und Bildhauerkunst der frühen Neuzeit, Diss. phil. Köln 1999.

⁶² Siehe oben Anm. 5.

Natur als Künstlerin. Dabei spielt der Topos der Natur als einer Werkmeisterin und Architektin, die der menschlichen Kunst überlegen und für sie vorbildlich ist, in zentralen Passagen des Architekturtraktates eine große Rolle, besonders in den Aussagen über die *concininitas*, die Alberti als eine sozusagen ontologische Gesetzmäßigkeit definiert, die Natur und Kunst gemeinsam ist.⁶³

Ausblicke erörtert Alberti hingegen nicht mit kosmologisch-ontologischen Kriterien der klassischen Architekturphilosophie, sondern mit Hilfe von funktionalen und wirkungsästhetischen Kategorien, die auf das Subjekt bezogen sind.⁶⁴ Bei der Erörterung von architektonisch erschlossenen Prospekten verzichtet Alberti auf eine ontologische Fundierung im Rahmen der Tradition des Landschaftstheaters als Werk einer kunstreichen Natur. Daß Alberti die Tradition bekannt war, landschaftliche Formationen als Architektur des *deus artifex* bzw. der *natura artificiosa* zu deuten, ist durch seine Anspielungen auf die plinianischen Villenbriefe in »De re aedificatoria« belegt. Auch kann davon ausgegangen werden, daß ihm Vitruvs Schilderung der landschaftlichen Situation des Mausoleums von Halikarnassos⁶⁵ geläufig war. Dies gilt auch für Boccaccios auf Plinius und Vergil zurückgehende Beschreibung der »valle delle donne«, eines von Villen überblickten *locus amoenus*, als Theater aus Anhöhen.⁶⁶ Somit ist die im vorigen ausführlich erörterte Passage über den *montium prospectus* in »De re aedificatoria« eine bewußte Um- und Neudeutung des alten Topos des »Hügeltheaters«.

⁶³ De re aedificatoria, IX, 5. Die rhetorischen, naturphilosophischen und kosmologischen Bezugspunkte des albertianischen Begriffs der *concininitas* sind vielfältig und können nicht erörtert werden. In unserem Argumentationszusammenhang ist entscheidend, daß Alberti in seinen Äußerungen zum Komponieren in Malerei und Architektur die Ordnung des Kunstwerks mit der Ordnung der Welt und ihrer Lebewesen in Bezug setzt; und zwar so, daß die menschliche *ars* in den Strukturen ihrer Hervorbringungen die Ordnung der Welt und ihrer Geschöpfe letztlich nachahmt. Proportionale Stimmigkeit ist sowohl das oberste Gesetz der Natur und ihrer Lebewesen als auch Grundlage des Kunstschönen. Vgl. einführend KRUFF (wie Anm. 42), S. 44–54. Zu den »ontologischen« Grundlagen von Albertis Architekturtheorie siehe JOACHIM POESCHKE, Zum Begriff der »concininitas« bei Leon Battista Alberti, in: FRANK BÜTTNER und CHRISTIAN LENZ (Hgg.), Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S. 45–50, und die klassische Studie von RUDOLF WITTKOWER, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990, S. 28–50 und 92–95, sowie THOMAS PUTTFARKEN, The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800, New Haven/London 2000, S. 65–68. Siehe jüngst FRANK FEHRENBACH, »Komposition«, in: ULRICH PFISTERER (Hg.), Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2003, S. 178–183, besonders S. 180.

⁶⁴ Siehe zu »wirkungsästhetischen« Aussagen in Albertis Schriften den Beitrag von Joachim Poeschke in diesem Band.

⁶⁵ Vgl. VITRUV ed. FENSTERBUSCH (wie Anm. 3), II, 8, 10.

⁶⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, Decamerone, edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, hg. von VITTORE BRANCA, Florenz 1976, VI, 10 (»Conclusion«), S. 438f. Vgl. dazu BEK (wie Anm. 5) sowie zur Rezeption des Topos des Hügeltheaters in Architekturephrasen und bei der Lokalisierung von Villen in der italienischen Renaissance BLUM (wie Anm. 18).

Exkurs zu Albertis »Momus«

Eine weitere Umdeutung der Tradition, das Theater als mikrokosmisches Inbild der Ordnung des Kosmos zu begreifen, ist in Albertis »Momus« zu finden. Seit Eugenio Garin ist in der Forschung die innere Widersprüchlichkeit von Albertis Weltbild hervorgehoben worden. Alberti hat demnach über einen längeren Zeitraum parallel zwei Bücher verfaßt, in denen sich zwei widerstreitende Weltansichten artikulieren: eine »zynisch-satirische Darstellung menschlicher und göttlicher Dummheit, Leichtgläubigkeit, Hinterlist und Zerstörungslust in dem Roman »Momus seu de Principe« (entstanden 1444–50), die andere über die Grundsätze, den Aufbau und die Anwendungsbedingungen der gesamten Baukunst«⁶⁷ in seinem Architekturtraktat. Während »De re aedificatoria« auf den Glauben an eine von Natur aus gut geordnete und gleichzeitig durch den Menschen verbesserungsfähige Welt aufbaut, entfaltet Alberti innerhalb des »Momus« das Panorama eines gefallenen, durch und durch verkommenen Planeten. Bei dessen Anblick beschließen die olympischen Götter am Ende des »Momus« zuletzt, eine bessere Welt neu erbauen zu wollen. Jupiter stellt fest: »Die Welt, die sie zur Verfügung haben, gefällt ihnen nicht: Dieser Zustand, diese Situation ist schlimm und unerträglich: Wir müssen eine [...] völlig andere Welt erbauen.«⁶⁸

Zunächst wendet Jupiter sich an die Philosophen, doch die konfligierenden Lehrmeinungen der diversen Philosophenschulen vermögen die Olympier nicht zu überzeugen. Jupiter beschließt, nun selbst die zur Radikalerneuerung bestimmte Welt aufzusuchen, und betritt bei seiner Visite ein antikes Theater. Er betrachtet nun voller Bewunderung

»die zahllosen, mächtigen Säulen aus parischem Marmor, ein gigantisches Werk, das aus den Felsblöcken der höchsten Berge geschaffen war. Jupiter [...] sagte sich, obwohl sie unmittelbar vor seinen Augen standen, daß ein solches Werk ein Ding der Unmöglichkeit sei; er konnte vor lauter Begeisterung die Augen nicht von ihnen wenden und lobte sie über die Maßen; im stillen klagte er sich über die eigene Unfähigkeit und Dummheit an, weil er sich, anstatt an die Baumeister eines so außerordentlichen Werkes, an die Philosophen gewandt hatte, um mit ihrer Hilfe den Plan für eine neue Welt zu entwerfen.«⁶⁹

Wolfgang Krohn hat darauf hingewiesen, daß Alberti hier die Architektur zum »Vorbild der göttlichen Schöpfung«⁷⁰ erklärt. So wird der Architekt zum »alter deus« (Albertis berühmte Formulierung aus »De pictura«), zum zweiten Gott, der eine bessere Welt

⁶⁷ WOLFGANG KROHN, Technik, Kunst und Wissenschaft. Die Idee einer konstruktiven Naturwissenschaft des Schönen bei Leon Battista Alberti, in: FRANK FEHRENBACH (Hg.), Leonardo da Vinci: Natur im Übergang – Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, München 2002, S. 37–56, hier S. 45. Vgl. die Einleitung von Michaela Boenke zu LEON BATTISTA ALBERTI, Momus seu de principe/Momus oder vom Fürsten, lateinisch-deutsche Ausgabe, übersetzt, kommentiert und eingeleitet von MICHAELA BOENKE, München 1993, S. IX–XXXVI, hier S. XI–XII, im folgenden zitiert als ALBERTI ed. BOENKE.

⁶⁸ ALBERTI ed. BOENKE (wie Anm. 67), S. 213. Vgl. KROHN (wie Anm. 67), S. 46.

⁶⁹ ALBERTI ed. BOENKE (wie Anm. 67), S. 323.

⁷⁰ KROHN (wie Anm. 67), S. 47.

hervorbringen kann als diejenige, die der *architectus mundi* kraft göttlichen Willens erschuf.⁷¹

Sowohl in der Schlußszene des »Momus«, die in einem antiken Theater spielt, als auch in seinen Ausführungen über den Ausblick auf Berge in die vier Himmelsrichtungen rekurriert Alberti auf die alte Topik des »Theatre of Nature«⁷² und beraubt sie ihrer kosmologischen Fundierung.

Wie die funktionalen und »wirkungsästhetischen« Aussagen Albertis über den *prospectus* im Palazzo Ducale in Urbino umgesetzt wurden, soll im folgenden dargelegt werden.

4. Inszenierte Ausblicke auf Landschaft im Palazzo Ducale von Urbino

Luciano Laurana übernahm 1465/66⁷³ die Planungen für den Palast Federico da Montefeltros in Urbino, d.h. für die Umgestaltung der bestehenden und den Bau der neu zu errichtenden Teile der Residenz des kriegserfahrenen *condottiere* (Abb. 1 und 2). Die durch Laurana und seit 1476⁷⁴ durch Francesco di Giorgio Martini konzipierten bzw. ausgeführten Teile des Palastes sind durch den Architekturtraktat Albertis maßgeblich geprägt. Parallelen zu Forderungen Albertis in »De re aedificatoria« sind unüberseh-

⁷¹ Vgl. HANS BLUMENBERG, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, in: DERS., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55–103, besonders S. 55–59. – In kunsttheoretischen Texten des 15. und 16. Jahrhunderts wird erst vereinzelt ein Gedanke artikuliert, der für die Kunst und Kunsttheorie der Moderne von zentraler Bedeutung werden sollte: Künstler können in Malerei, Skulptur und Architektur Werke schaffen, deren vollkommene Ordnung die unvollkommene Beschaffenheit einer gefallenen und alternden Welt übertrifft. (Vgl. zum *mundus senescens* und zur *natura lapsa* GROH [wie Anm. 42], S. 17–18, 114–128 und passim). Diese die geschaffene Natur überwindenden, sie »besiegenden« Werke (vgl. dazu GIORGIO VASARI, Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, neu übersetzt von Viktoria Lorini, hg. von Matteo Burioni und Sabine Feset, Berlin 2004, S. 101) können als Modelle herangezogen werden, durch menschliche Schöpfung eine *neue* Welt zu schaffen, eine bessere Welt zu erfinden. Innerhalb von Albertis satirischem Roman »Momus« wird der Gedanke einer zweiten, besseren Welterschöpfung durch Kunst früh formuliert. Ebenfalls um 1450 hatte Nikolaus von Kues argumentiert, daß die menschliche *ars* im Falle des Handwerks und der Technik keine Nachahmung, sondern (wenn auch an der *ars infinita* Gottes ausgerichtet) Neuschöpfung sei, wobei er dies am Beispiel der Herstellung eines Löffels aufzeigte, der *sola humana arte* hervorgebracht werde (vgl. BLUMENBERG, ebd., S. 55). – Die Ordnung des Kunstwerks als Nachvollzug göttlicher Weltordnung einerseits oder andererseits eine vom Künstler gestiftete Ordnung als Vorbild einer neuen besseren Weltordnung: Albertis Aussagen zu diesem Thema changieren, wenn man sie zur Gänze überblickt, zwischen diesen beiden Richtungen eines Analogieverhältnisses. Vgl. KROHN (wie Anm. 67).

⁷² Vgl. ANN BLAIR, The Theatre of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science, Princeton, N. J. 1997 und HORST BREDEKAMP, Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und der Kunst, Berlin 2004, S. 34–39 (mit Literaturverweisen).

⁷³ Siehe JANEZ HÖFLER, Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376–1508). Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte, Regensburg 2004, S. 123 ff., und FRANCESCO PAOLO FIORE, Siena e Urbino, in: DERS. (Hg.), Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento, Mailand 1998 (jeweils mit Bibliographie). Jüngst zum Palazzo Ducale BERND ROECK und ANDREAS TÖNNESMANN, Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, Berlin 2005, besonders S. 131–174.

⁷⁴ FIORE (wie Anm. 73), S. 295.

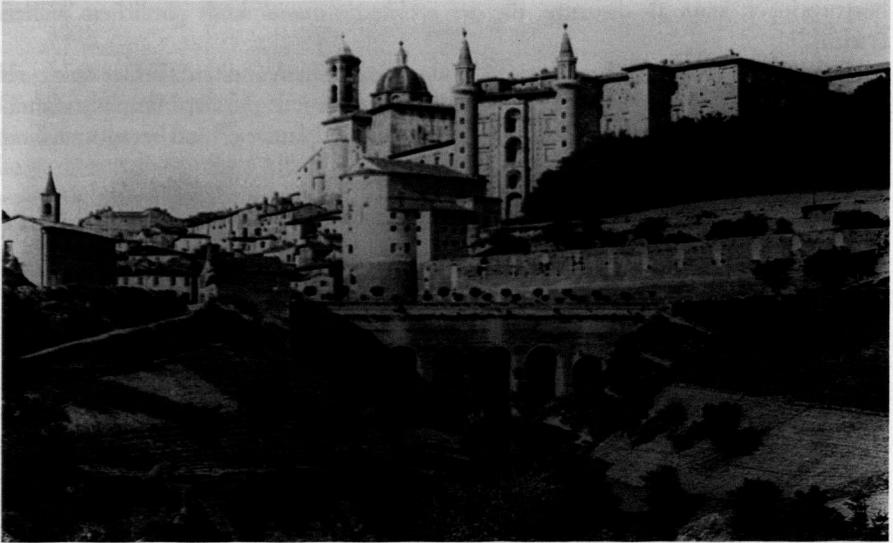


Abb. 1: Urbino, Palazzo Ducale

bar sowohl in der Gesamtdisposition des Palastes als auch bei einzelnen Elementen des Bauwerkes.⁷⁵ Dies gilt besonders für die mit korinthischen Pilastern eingefassten Fensterrahmen und ihre Proportionen.⁷⁶ Allerdings gibt es auch durchaus Abwei-

⁷⁵ Postum schreibt Federico da Montefeltro an Cristoforo Landino um 1475 über Alberti: »Nihil fuit familiaris neque amantius amicitia qua Batista et ego eramus coniuncti [...]«. < das Zitat abgedruckt bei LUISA FONTEBUONI, Regesto documentario, in: MARIA LUISA POLICHETTI (Hg.), Il Palazzo di Federico da Montefeltro (Ausstellungskatalog Urbino), Bd. 1, Urbino 1985, S. 365. Für SHIRLEY STARK, »Urbino, Palazzo Ducale«, in: JAN BIALOSTOCKI, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 7: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1984, S. 398 f., hier S. 398, ist der urbinatische Herzogspalast eine »fast wortgetreue Verwirklichung der Vision Albertis von der »aedes principum««. HOWARD SAALMAN, The Ducal Palace of Urbino [Rezension von PASQUALE ROTONDI, The Ducal Palace of Urbino: its Architecture and Decoration, London 1969], in: The Burlington Magazine 113, 1971, S. 46–51, hier S. 51, formuliert diese verbreitete Auffassung so: »The palace itself is [...] a textbook illustration of Alberti's idea of the princely palace (defensibility, dignity, humanist interiors, gardens, theatre, division of patron's from ladies' wing [...]).« Vgl. LISE BEK, Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum; Bd. 9), Kopenhagen 1980, S. 118–129, und ANDREAS TÖNNESMANN, Le palais ducal d'Urbino, Humanisme et réalité sociale, in: JEAN GUILLAUME (Hg.), Architecture et vie sociale, L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du moyen âge et à la renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, Tours 1994, S. 137–153. Der letztgenannte Aufsatz handelt u. a. über den Einfluss der albertianischen Konzeption des Herrschaftsblickes auf die Konzeption der Türmfassade und über die Verlegung des Marktplatzes unter ihren Aufsichtsbereich, die Federico vornehmen ließ (ebd., S. 140). Zu Beziehungen zwischen Alberti und Federico jüngst ROECK/TÖNNESMANN (wie Anm. 73), S. 124 f., 160 f. und passim, sowie LUCIANA MIOTTO, L. B. Alberti e il palazzo di Federico da Montefeltro, in: Albertiana 7, 2004, S. 41–78. – Skeptisch zu einer möglichen Beteiligung Albertis hingegen H. BIERMANN (wie Anm. 52), S. 493–521.

⁷⁶ Alberti fordert, Fenster analog zu den Türen auszustatten, und verlangt die korinthische Ordnung für Fenstereinfassungen privater Paläste (De re aedificatoria, IX, 3); vgl. ELISABETH HEIL, Fenster als Gestal-

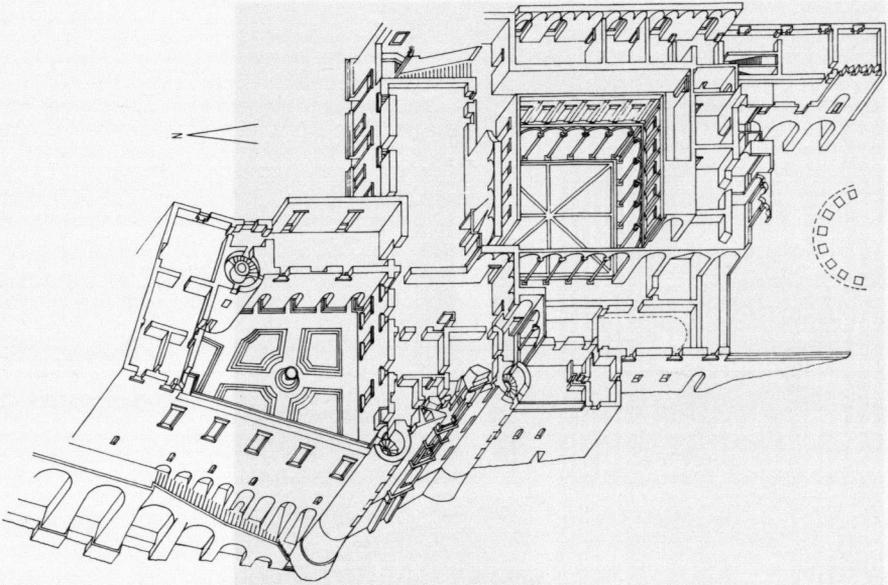


Abb. 2: Urbino, Palazzo Ducale, stereometrische Darstellung

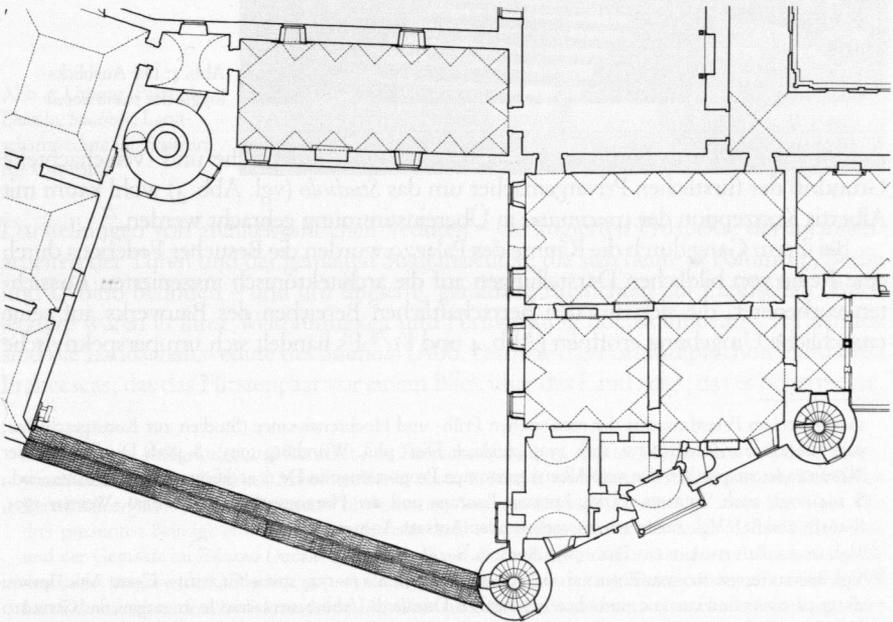


Abb. 3: Urbino, Palazzo Ducale, Grundriß des *piano nobile* (Ausschnitt)



Abb. 4: Die Ausblicksloggia des *piano nobile*

chungen von Albertis Forderungen. So kann der asymmetrische und verschachtelte Grundriß der fürstlichen Privatgemächer um das *Studiolo* (vgl. Abb. 3) wohl kaum mit Albertis Konzeption der *concinnitas* in Übereinstimmung gebracht werden.⁷⁷

Bei ihrem Gang durch die Räume des Palazzo wurden die Besucher Federicos durch eine Reihe von bildlichen Darstellungen auf die architektonisch inszenierten Aussichten vorbereitet, die sich aus den herrschaftlichen Bereichen des Bauwerks auf seine tatsächliche Umgebung eröffnen (Abb. 4 und 8).⁷⁸ Es handelt sich um perspektivische

tungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance (Studien zur Kunstgeschichte; 92), Hildesheim/Zürich/New York 1995 (zugleich Diss. phil. Würzburg 1993), S. 187f. Die Travéen der Westfassade entsprechen den von Alberti genannten Proportionen in *De re aedificatoria*, IX, 3 (HEIL, ebd., S. 194); vgl. auch WERNER LUTZ, Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino, Weimar 1995, S. 161ff. und 82f. Vgl. außerdem im vorliegenden Aufsatz Anm. 113.

⁷⁷ Vgl. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY (wie Anm. 5), S. 22f.

⁷⁸ Vgl. hierzu jüngst ROECK/TÖNNESMANN (wie Anm. 73), S. 171–174, sowie CLAUDIA CIERI VIA, Ipotesi di un pensiero funzionale e simbolico nel Palazzo Ducale di Urbino attraverso le immagini, in: GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI und PIETRO FLORIANI (Hgg.), Federico da Montefeltro, Lo stato, le arti, la cultura (Biblioteca del Cinquecento; 30), Bd. 2, Rom 1986, S. 47–64; CLAUDIA BRINK,

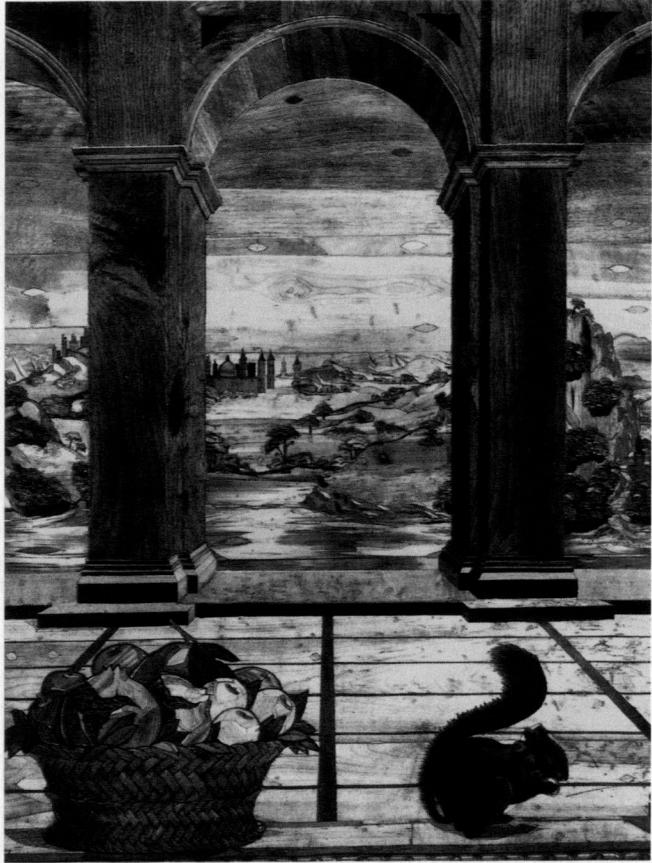


Abb. 5: Urbino, Palazzo Ducale, *Studiolo*, Landschaftsvedute im Zentrum der Ostwand

Darstellungen von architektonischen Veduten – die fingierten Prospekte der Intarsienarbeiten der Türen und der gemalten Stadtansichten, die sich heute in Baltimore, Berlin und Urbino befinden – und um fingierte, gerahmte Aussichten auf Landschaft. Auch letztere waren in ihrer Weiträumigkeit und Fernwirkung höchst innovativ. Zu nennen sind die Landschaftsvedute des *Studiolo* (Abb. 5) sowie das Porträtdiptychon Piero della Francescas, das das Fürstenpaar vor einem Blick über das Land zeigt, das es beherrschte.

Arte et marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien (Kunstwissenschaftliche Studien; 91), München/Berlin 2000, S. 81–106, und CHARLES BURROUGHS, *The Italian Renaissance Palace Facade, Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge 2002, S. 108–121. Die drei genannten Beiträge erörtern die Landschafts- und Architekturveduten des *Studiolo*, der Türintarsien und der Gemälde im Palazzo Ducale, gehen jedoch auf die architektonisch inszenierten Aussichten auf die den Palast umgebende Landschaft nur am Rande ein (BRINK, ebd., S. 100). Korrespondenzen zwischen der Landschaftsvedute des *Studiolo* und dem Ausblick auf die vom Studierzimmer aus betretbare Loggia der Doppelturmfassade behandelt VIRGINIA GRACE TENZER, *The Iconography of the ›Studiolo‹ of Federico da Montefeltro in Urbino* (Phil. Diss. Providence, Brown University), Bd. 1, Ann Arbor 1985, S. 198ff.

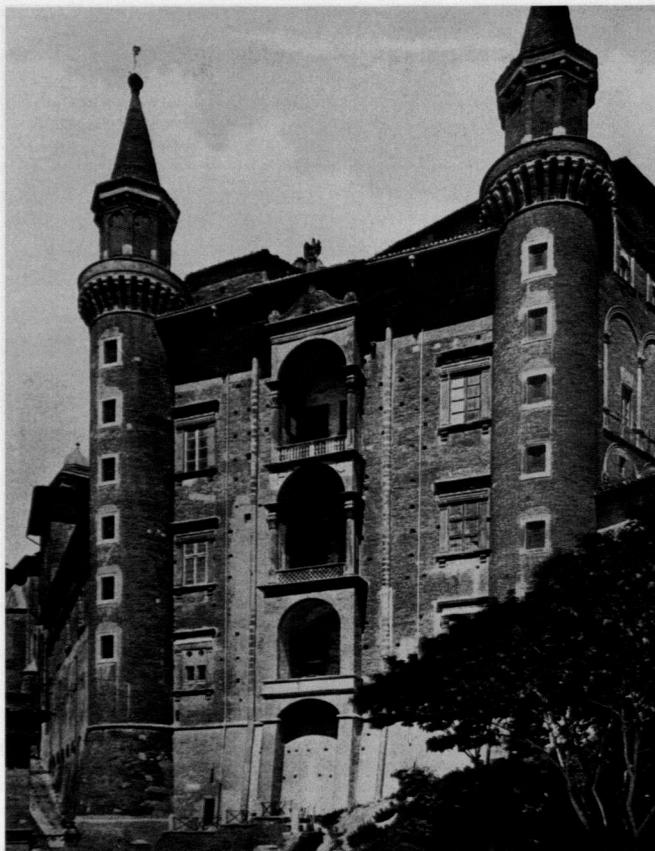


Abb. 6: Urbino, Palazzo Ducale, *facciata dei torrioni*

Die weithin sichtbare *facciata dei torrioni* (Abb. 6) ist einerseits auf den Anblick aus der Ferne und von der Zufahrtstraße aus konzipiert, die direkt unter der Turmfassade in einen großen, von Federico auf aufwendigen Substruktionen errichteten Platz einmündet. Zum anderen ist sie auf einen weiten Ausblick auf das Territorium hin ausgerichtet.

Die Art und Weise, wie Ausblicke aus den Öffnungen verschiedener, hierarchisch differenzierter Bauteile des Palazzo Ducale auf die landschaftliche Umgebung inszeniert werden, weist deutliche Bezüge zu den hier erörterten Passagen aus Albertis Architekturtraktat auf.

4.1 *usūs*

Die Forderung, daß vom Palast des Fürsten »die Bewegung jedes einzelnen sicher bemerkt werden soll«⁷⁹, ist in den Türmen verwirklicht. Die geböschte Basiszone der Turmfassade, ihre Verwandtschaft mit befestigten Stadttoren⁸⁰ und der Zinnenkranz, der ursprünglich beide Türme verband, spielen auf Festungsarchitektur an.⁸¹ Der Ausblick von der Brustwehr der Rundplattformen der Türme – den am höchsten aufragenden Elementen des Bauwerkes – diene der kontrollierenden Übersicht über das Territorium und ist insofern der Sphäre des *usūs* zugehörig. Der Fürst selbst wird selten auf die Türme gestiegen sein, sie dienten den Wächtern als Blickbasis.⁸²

4.2 *dignitas*

Die Ausblicksloggia des *piano nobile* (Abb. 4) in der Mittelachse der Turmfassade dürfte für ausgewählte Gäste am Ende eines Rundganges durch den Palast gestanden haben. Sie erfüllt die eingangs vorgestellte Forderung Albertis, daß der Fürst seine *dignitas* – seinen sozialen Status – durch eine architektonisch inszenierte Übersicht auf sein Territorium zum Ausdruck bringen solle.⁸³ Zugleich eröffnen die Loggien die von Alberti ebenfalls angesprochene Möglichkeit, das beherrschte Land auch dem visuellem Genuß (*voluptas*) des Überblickens zuzuführen.⁸⁴ Die Ausblicksloggien als Ausdruck

⁷⁹ Vgl. De re aedificatoria, V, 3 (ALBERTI ed. THEUER [wie Anm. 1], S. 227).

⁸⁰ LUTZ (wie Anm. 76), S. 81.

⁸¹ Ebd., S. 103: »Der architektonische Formenapparat der Turmfassade entstammt der Festungsarchitektur. So wird die geböschte Basiszone vom oberen Bereich durch ein wulstförmiges Marmorgesims abgetrennt. Diese Art der Wandgliederung ist für den zeitgenössischen Festungsbau typisch. Auch die Ecktürme mit ihren von einem Konsolkranz getragenen Rundplattformen finden hier ihre Vorbilder.«

⁸² Vgl. STANISLAUS VON MOOS, Turm und Bollwerk: Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur, Zürich [u. a.] 1974.

⁸³ Die Loggien sind nach Lutz steingewordene Motive aus der zeitgenössischen ephemeren Festarchitektur (LUTZ [wie Anm. 76], S. 103). Nicht zuletzt durch die Anspielung auf die »Hoheitsformel eines türmeffankierten Portales« gewinnt die gesamte Turmfassade repräsentativen Charakter und bringt auf diese Weise die besondere *dignitas* des Bauherren zum Ausdruck (vgl. WOLFGANG LIEBENWEIN, Studiolo: die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600 [Frankfurter Forschungen zur Kunst; 6], Berlin 1977 [teilw. zugl. Diss. phil. Frankfurt am Main 1974], S. 95). – LUTZ, ebd., S. 104, erörtert auch die Bezüge zum 1455–71 errichteten Triumphtor am Castelnuovo in Neapel.

⁸⁴ Vgl. die wohl um 1460 entstandene Beschreibung des estensischen Schlosses Belriguardo bei Ferrara durch Tito Strozzi (Borsias, III, 29f.: »At procul e speculis et ab alto culmine turris/prospectare iuvat campos collesque remotos [...].« (Die Borsias des Tito Strozzi: ein lateinisches Epos der Renaissance, hg. von WALTHER LUDWIG [Humanistische Bibliothek: Reihe 2, Texte; 5], München 1977, S. 107). Strozzi greift auf Statius' »Silvae« und ihre Villenbeschreibungen zurück: LUDWIG, ebd., S. 260–263. Auf Statius' »Silvae« beziehen sich auch die Beschreibungen von Landsitzen der Este durch Giovanni Sabadino degli Arienti in »De triumphis religionis« (WERNER L. GUNDERSHEIMER, Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. The »De triumphis religionis« of Giovanni Sabadino degli Arienti, Genf 1972, S. 29ff.). Vgl. zu Sabadinos im Jahr 1497 entstandenen Architekturbeschreibungen KORNELIA IMESCH, Magnificenza als architektonische Kategorie. Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis, Oberhausen 2003, S. 41f.: »Die Fenster der Räume [...] [sind] von »singolare bellezza e magnifica pompa.« (Ebd., S. 42.) Aus den *Appartamenti* kann »ein herrlicher Blick auf die umgebende Landschaft gewonnen werden [...]. Die Beschreibung der ferraresischen Delizie kulminiert im

des Machtanspruchs über das im Überblick erschlossene Land wurden durch Loggien italienischer *Palazzi Comunali*, insbesondere derjenigen von Siena und Gubbio,⁸⁵ sowie durch die Terrassen und Loggien mittelalterlicher päpstlicher Paläste in Viterbo⁸⁶, im Lateran⁸⁷ und im Vatikan (mittelalterlicher Vorgängerbau der Loggien des Raffael) vorbereitet.⁸⁸ Seit 1460–70 werden Loggien mit Aussicht zunehmend zum Bestandteil repräsentativer mittelitalienischer Wohnbauten.⁸⁹

4.3 *voluptas*

Die Errichtung eines auf die Landschaft durch Fenster geöffneten *giardino pensile* trägt zusammen mit den Ausblicken auf die weite Landschaft, die durch die Loggien der Turmfassade erschlossen werden, dazu bei, daß der Palazzo Ducale mit den Merkmalen eines Herrschafts- und Verwaltungszentrums solche der *villa suburbana* vereint. Diese Verbindung von Palast und Villa wurde ähnlich im Palazzo Piccolomini in Pienza verwirklicht. Sie greift Lösungen der spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Architektur der römischen Aristokratie auf, in deren stadtrömischen Residenzen sich Merkmale von Palast und Villa überlagerten. Die der *villa suburbana* eigentümliche Ausrichtung auf Garten und ländliche Gegend wurde dabei dem städtischen Wohnbau inkorporiert: »Domus est quae nulli villarum mearum cedit.«⁹⁰

Lob von Belfiore [...]« (Ebd., S. 43.) Federico da Montefeltro besuchte 1457 den estensischen Landsitz Belfiore bei Ferrara (ROECK/TÖNNESMANN [wie Anm. 73], S. 108).

⁸⁵ Vgl. zum Palazzo Pubblico in Siena einführend JOHN WHITE, *Art and Architecture in Italy 1250–1400* (The Pelican History of Art; Bd. 28), Harmondsworth 1966, S. 160ff. (die große Loggia im obersten Geschloß mit weitem Blick über den *contado* wurde 1304 begonnen: ebd., S. 161.) Zum Palazzo dei Consoli in Gubbio (begonnen nach 1322) siehe ebd., S. 176–179, besonders S. 177: »At the top, a loggia provides [...] one of the best-exploited panoramic views in Umbria.« Gubbio stand unter der Herrschaft des Federico da Montefeltro. – Zu Parallelen im nordalpinen Residenzbau vgl. STEPHAN HOPPE, *Wie wird eine Burg zum Schloß? Architektonische Innovationen um 1470*, in: HEIKO LASS (Hg.), *Von der Burg zum Schloß. Landesherlicher und adeliger Profanbau in Thüringen im 15. und 16. Jahrhundert*, Bucha bei Jena 2001, S. 105 (mit Literaturangaben). – Dr. Stephan Hoppe, Köln, der an einer Studie zur Einbeziehung landschaftlicher Ausblicke in die nordalpine Architektur der Renaissance arbeitet, danke ich für wertvolle Hinweise.

⁸⁶ GARY M. RADKE, *Form and Function in Thirteenth-Century Papal Palaces*, in: GUILLAUME (wie Anm. 75), S. 11–24.

⁸⁷ TÖNNESMANN (wie Anm. 75), S. 140, verweist auf die Loggien des Lateranpalastes Bonifaz' VIII.

⁸⁸ DEOCLECIO REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani* (Roma cristiana; 18), Bologna 1967.

⁸⁹ Vgl. hierzu die 2005 an der Universität Bonn eingereichte, für das Thema des architektonisch inszenierten *prospectus* höchst aufschlußreiche Dissertation von JUTTA ALLEKOTTE, *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Funktion und Ausstattung römischer Loggien (1470–1527)*, die ein ausgezeichnetes Kapitel über »Die Aussicht als *ornamentum* der Loggia« enthält. Für die großzügige Überlassung des Typoskriptes und wertvolle Hinweise danke ich Dr. Jutta Allekotte, Rom/Berlin. Siehe auch BEK (wie Anm. 75), S. 95–114, und PETER FIDLER, *Loggia mit Aussicht. Prolegomena zu einer Typologie*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 83–101.

⁹⁰ CICERO, *Epistulae ad familiares*, VI, 8, 15. Vgl. EMANUELE PAPI, »Domus est quae nulli villarum mearum cedit« (Cicero, *Fam.* 6, 8, 15). *Osservazioni sulle residenze nel Palatino alla metà del I secolo a. C.*, in: MADDALENA CIMA und EUGENIO LA ROCCA (Hgg.), *Horti Romani, Atti del convegno internazionale* (Roma, 4–6 maggio 1995), *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, Suppl. 6, Rom 1998, S. 45–82. Eine Ausgabe der »*Epistulae ad familiares*« erschien 1471 zu Venedig bei Nicolaus Jenson.

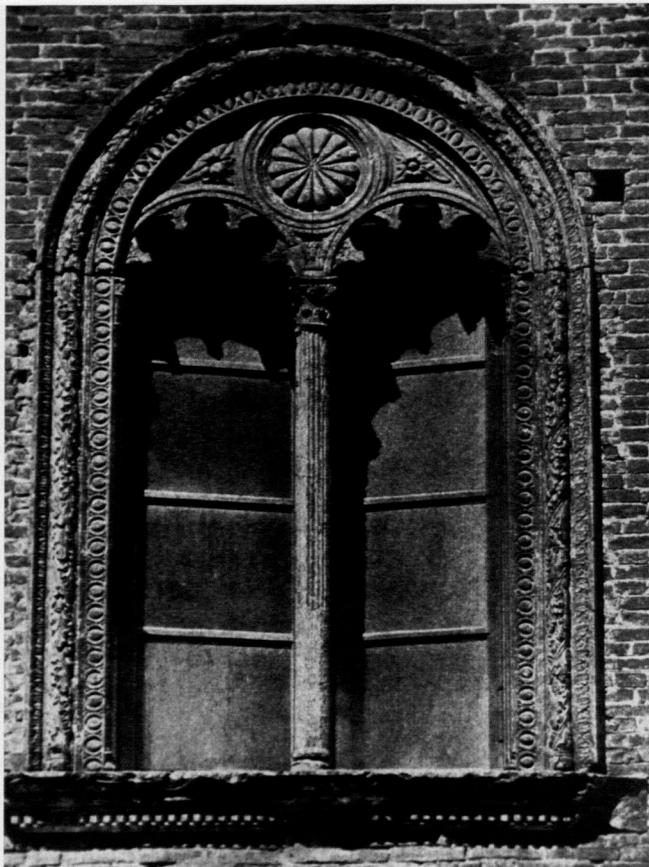


Abb. 7: Urbino, »Iole«-Flügel des Palastes, Biforienfenster (von außen)

5. Die *fenestras prospectivae* des Herzogspalastes

Während der sogenannte »Iole«-Flügel des Palastes noch Biforienfenster (Abb. 7) aufweist, zeigen die seit Übernahme der Planungen durch Luciano Laurana entstandenen Baulichkeiten ungeteilt rechteckige Fenster.⁹¹ Sie sind von einer korinthischen Travéerah-

⁹¹ LUDWIG HEINRICH HEYDENREICH, *Architecture in Italy, 1400–1500*, hg. von Paul Davies, New Haven/London 1996 (erschien zuerst in LUDWIG HEINRICH HEYDENREICH und WOLFGANG LOTZ, *Architecture in Italy, 1400 to 1600* [The Pelican History of Art; Bd. 38], Harmondsworth 1974), S. 78, hält, wie auch FIORE (wie Anm. 73), S. 295 f., die Fensterrahmen des Palazzo Ducale für Entwürfe Luciano Lauranas, der von 1465/66–72 die Planungen in Urbino leitete (S. 77). Sowohl die Fenster der Stadtfassade als auch des *giardino pensile* sind vermutlich erst nach seinem Weggang, unter der Leitung Francesco di Giorgios ausgeführt worden; siehe PASQUALE ROTONDI, *The Ducal Palace of Urbino: its Architecture and Decoration*, London 1969, S. 68 (gekürzte Ausgabe des immer noch fundamentalen Standardwerkes: DERS., *Il Palazzo Ducale di Urbino*, 2 Bde., Urbino 1950/51; dort weniger entschiedene Stellungnahme: Bd. 1, S. 219). – HEYDENREICH,

mung eingefasst (Abb. 8).⁹² Diese großen, *all'antica* gerahmten Fenster gehören zu den ersten ungeteilt-rechteckigen Fenstern an den Hauptgeschossen eines anspruchsvollen Wohnbaues der italienischen Renaissance überhaupt. Für die Zeit der Abfassung des Traktates »De pictura«, in dem Alberti das Gemälde als Illusion einer rechteckigen *fenestra aperta* beschreibt, trifft die Feststellung Ackermans zu, daß zu Albertis Zeit die Rahmungen von Fenstern und Gemälden einander bemerkenswert ähnlich waren.⁹³ Denn 1435/36 waren in Italien weder anspruchsvolle Fensterrahmungen noch Bildrahmen ungeteilt-rechteckig. Jedoch ist sie für die Zeit um 1465 unzutreffend, als das ungeteilt-rechteckige Format für Gemälde verbreitet, bei Fenstern anspruchsvoller Wohnbauten in Italien jedoch immer noch unüblich war.

Wohnbauten mit repräsentativem Anspruch, die etwa zeitgleich mit dem Palazzo Ducale entstanden sind, besaßen in den Hauptgeschossen in aller Regel keine rechteckigen Fensterrahmungen und keine ungeteilt-rechteckigen Fensteröffnungen.⁹⁴ Dies gilt auch für den von Alberti entworfenen Palazzo Rucellai in Florenz. Die Kontinuität der mittelalterlichen *finestre a colonnelli*⁹⁵ in den mittellitalienischen Profanbauten seiner Zeit erklärt den Nachdruck, mit dem Alberti das ungeteilt-rechteckige Format des Fensters auch in seinem Architekturtraktat (abgeschlossen um 1452) vorschreibt.⁹⁶ In der Tat wird

ebd., S. 48, geht von Zeichnungen aus, die Laurana nach seinem Weggang hinterlassen habe. In einem Brief des Ottavio Ubaldini von 1466 ist außerdem bekanntlich von einem »modello dessa casa« die Rede (SAALMAN [wie Anm. 75], S. 49; vgl. ROECK/TÖNNESMANN [wie Anm. 73], S. 123). Dem Anteil Lauranas am Palazzo Ducale widmet sich die Studie von LUTZ (wie Anm. 76). Vgl. FIORE (wie Anm. 73), S. 291–296.

⁹² Vgl. HEIL (wie Anm. 76), S. 183–211, die den Terminus »Travéefenster« in die Diskussion einführte.

⁹³ »Windows and paintings looked remarkably alike in Alberti's time.« (JAMES S. ACKERMAN, *Alberti's Light*, in: IRVING LAVIN und JOHN PLUMMER [Hgg.], *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, Bd. 1, New York 1977, S. 19).

⁹⁴ Die Florentiner Palazzi zeigen in den Obergeschossen noch bis an das Ende des Quattrocento Rundbogenfenster. So weist Brunelleschis Palazzo di Parte Guelfa gerahmte Rundbogenfenster auf, der 1444 begonnene Palazzo Medici und noch der 1489 begonnene Palazzo Strozzi haben Biforienfenster. Vgl. HEIL (wie Anm. 76), S. 5–7, und CANDIDA SYNDIKUS, Leon Battista Alberti. Das Bauornament, Münster 1996, S. 284f. MANFRED WUNDRAM (Frührenaissance, Baden-Baden 1970, S. 123) hat auf die »Einfügung eines Gebälkes in die Fensteröffnungen« der Fassade des Palazzo Rucellai hingewiesen, ein Vorgehen, das durchaus als Schritt zur Ablösung des Biforienfensters durch rechteckige Fenster angesehen werden kann.

⁹⁵ *Finestre a colonnelli* waren in Siena durch Bauordnungen (von 1297 und 1309/10) für Palazzi rings um den *Campo* vorgeschrieben; der Text abgedruckt bei WOLFGANG BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1966, S. 250 [Dok. 1 und 2]; vgl. auch ebd., S. 121f. (die Verordnungen sind 1465 noch bindend), und MATTHIAS QUAST, *Fensterverschlüsse im Sienerer Profanbau zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert und ihre Rolle bei der Entwicklung der Fassadenarchitektur*, in: *Burgen und Schlösser* 43, 2002, S. 141–151, 199.

⁹⁶ Vgl. *De re aedificatoria*, I, 12: »In huiusmodi apertionibus alii alia probarunt lineamenta; sed probatissimi, ubi licuit, non nisi quadrangulis et rectilineis usi sunt.« – »Bei Öffnungen dieser Art ist die Ansicht über deren Zeichnung eine verschiedene, doch die hervorragendsten Künstler bedienten sich, wo es möglich war, nur der viereckigen und geradlinigen Öffnungen.« (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 1], Bd. 1, S. 83; ALBERTI ed. THEUER [wie Anm. 1], S. 59). Siehe auch *De re aedificatoria*, VII, 12: »Fenestras et hostia veteres nusquam nisi quadrangula adiunxere.« – »Fenster und Türen machten die Alten nur viereckig.« (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI, ebd., Bd. 2, S. 619; ALBERTI ed. THEUER, ebd., S. 386). Zur Rolle Albertis für die Ausbildung ungeteilt rechteckiger Fensterformen in der Renaissance siehe zusammenfassend SYNDIKUS (wie Anm. 94), S. 285–301, und HEIL (wie Anm. 76), S. 246.



Abb. 8: Urbino, Palazzo Ducale, *giardino pensile*, Fenster

an repräsentativen Wohnbauten das ungeteilt-rechteckige, *all'antica* gerahmte Fenster vor und um 1465 mit wenigen Ausnahmen nicht an prominenter Stelle – sondern nur im Erdgeschoß – verwendet.⁹⁷ Die folgende Aufzählung dieser Ausnahmen im Profanbau dürfte nicht vollständig sein; entscheidend ist, daß die weitaus größere Zahl der Stadtpaläste, anderer anspruchsvoller Profanbauten und auch der *villa suburbane* ungeteilt-rechteckige, *all'antica* gerahmte Fenster im *piano nobile* und den Obergeschossen nicht aufweist. Die mir bekannten Ausnahmen sind:

1. Florenz, Ospedale degli Innocenti (1419 von Brunelleschi begonnen), Obergeschoß, 1439 ausgeführt: Ädikulafenster.⁹⁸
2. Revere, Castello Gonzaghesco, 1447 (Beginn des Umbaus) bzw. 1451–58 (Leitung der Arbeiten durch Luca Fancelli): Fensterrahmen mit umlaufender Profilierung und Gesimsabschluß.⁹⁹
3. Fiesole, Villa Medici, 1451–57 (traditionellerweise Michelozzo zugeschrieben);¹⁰⁰ möglicherweise auch die Medici-Villen in Cafaggiolo (Michelozzo, ab 1451) und Careggi (Michelozzo, ca. 1457–59): Fensterrahmen mit umlaufender Profilierung und Gesimsabschluß.¹⁰¹

⁹⁷ Vgl. WALTER HAAS, ADOLF REINLE und FRIEDRICH KOBLER, »Fenster«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. von Otto Schmidt, Bd. 7, 1981, Sp. 1253–1366, hier Sp. 1329; HEIL (wie Anm. 76), S. 5–150, und SYNDIKUS (wie Anm. 94), S. 284–302. Nach Heil entsteht um 1450 der vermeintlich antikisierende Typus des (geteilt-)rechteckigen Kreuzstockfensters (HEIL, ebd., S. 153–181) und vereinzelt des ungeteilten, umlaufend gerahmten Rechteckfensters (HEIL, ebd., S. 218–245); ungeteilte, umlaufend gerahmte Rechteckfenster sind ab ca. 1450 an den Hoffassaden Florentiner Palazzi anzutreffen (HEIL, ebd., S. 222). Ädikulafenster werden an Palastfassaden frühestens seit 1465 realisiert, so z. B. an der Fassade des Palazzo Bandini-Piccolomini zu Siena (vgl. dazu HEIL, ebd., S. 247–280, und SYNDIKUS, ebd., S. 284–300). Francesco di Giorgio fordert sie schließlich ausdrücklich für Paläste (HEIL, ebd., S. 270–272). Eine weitere Spielart des an den Hauptgeschossen von Palastfassaden im Quattrocento noch seltenen ungeteilt-rechteckigen Fensters ist das pilastergerahmte Travéfenster, das um 1465 in Pesaro und Urbino entsteht (so HEIL, ebd., S. 183–211).

⁹⁸ Das Datum belegt eine zeitgenössische Rechnung: Vgl. hierzu SYNDIKUS (wie Anm. 94), S. 284 Anm. 1146 (mit bibliographischen Verweisen).

⁹⁹ Nach HEIL (wie Anm. 76), S. 224–227, handelt es sich hier um die erste anspruchsvolle italienische Renaissancefassade, die ausschließlich ungeteilt-rechteckige Fenster aufweist. Vgl. SYNDIKUS (wie Anm. 94), S. 279ff., und PAOLO CARPEGGIANI, *Il palazzo gonzaghesco di Revere*, Mantua 1974; JAMES LAWSON, *The Palace at Revere and the Earlier Architectural Patronage of Lodovico Gonzaga, Marquis of Mantua (1444–78)*, Phil. Diss., Edinburgh 1979, und DERS., *The Building History of the Gonzaga Palace at Revere*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29, 1985, S. 197–228.

¹⁰⁰ Zur Villa Medici in Fiesole siehe MARTINI/MAZZINI (wie Anm. 52) sowie die m. W. noch unveröffentlichte Dissertation von RAFFAELA FABIANI GIANNETTO (University of Pennsylvania). Die Fensterrahmungen der Obergeschosse scheinen nicht authentisch zu sein: MARTINI/MAZZINI (wie Anm. 52), S. 32–33 und 149, sowie MIRANDA FERRARA und FRANCESCO QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Florenz 1984, S. 255. LAUT DE LA RUFFINIÈRE DU PREY (wie Anm. 5), S. 51, wurden bei Restaurierungsarbeiten im westlichen Teil des Obergeschosses eingemauerte Biforien sichtbar.

¹⁰¹ Vgl. zu beiden Villen JAMES S. ACKERMAN, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton, N. J. 1990, S. 63–73. Die Villa zu Careggi zeigt nach HEIL (wie Anm. 76), S. 222, die um die Mitte des Jahrhunderts innovative Form des *all'antica* gerahmten, ungeteilten Rechteckfensters, das mit dem vorspringenden Abschlußgesims und der konsolgestützten Sohlbank »neue Elemente in der Fenstergestaltung des Quattrocento« einführt.

4. Fiesole, Badia, Wohnung der Medici, 1460–62: Fensterrahmen mit umlaufender Profilierung und Gesimsabschluß.¹⁰²
5. Mantua, Umgestaltung des Palazzo del Podestà, 1462 (durch Luca Fancelli und Giovanni Antonio da Arezzo): Fensterrahmen mit umlaufender Profilierung und Gesimsabschluß.¹⁰³
6. Neapel, Palazzo Carafa di Maddaloni, 1466 fertiggestellt: profilierte Rahmung mit Architravabschluß.¹⁰⁴
7. Pesaro, Palazzo Sforza, um 1465: Travée Fenster.¹⁰⁵
8. Siena, Palazzo Bandini-Piccolomini, um 1465: Ädikulafenster.¹⁰⁶
9. Siena (Umgebung), Villa »Il Pavone« (heute zerstört), vor 1465: Ädikukulafenster.¹⁰⁷

Diese Aufzählung bestätigt: Zu den frühesten Gebäuden des Quattrocento, die an prominenter Stelle ungeteilt-rechteckige Fensteröffnungen mit antikisierender Rahmung aufweisen, gehört der Palazzo Ducale in Urbino (Abb. 8). Dieser Befund mag überraschen. Denn schon zu Beginn des Cinquecento wird das ungeteilt-rechteckige, antikisierend gerahmte Fenster zu einem Standardelement des italienischen Palazzo und

¹⁰² HEIL (wie Anm. 76), S. 240. Vgl. HOWARD SAALMAN, Filippo Brunelleschi: The Buildings (Studies in Architecture; 27), London 1993, S. 175–179.

¹⁰³ HEIL (wie Anm. 76), S. 226. Siehe zum Umbau des Palazzo del Podestà PIERO GAZZOLA, Il palazzo del Podestà a Mantova e i lavori eseguiti dalla Banca Agricola Mantovana nel centenario della fondazione, Mantua 1973; CORINNA VASIĆ VATOVEC, Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzagheseo (Biblioteca di architettura: Saggi e documenti; 19), Florenz 1979, S. 148ff.; HEIL, ebd., S. 226f.; sowie ANNA MARIA LORENZONI, Il principe e l'architetto: Luca Fancelli al servizio di Ludovico II Gonzaga, in: CESARE MOZZARELLI (Hg.), La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna (Biblioteca del Cinquecento; 75), Rom 1997, S. 235–242. Den Hinweis auf den Palazzo del Podestà in Mantua verdanke ich Prof. Dr. Kurt W. Forster. – 1465 ist Luciano Laurana am Hof der Gonzaga in Mantua beschäftigt; vgl. dazu ROECK/TÖNNESMANN (wie Anm. 73), S. 123.

¹⁰⁴ Siehe ANDREAS BEYER, Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance (Kunstwissenschaftliche Studien; 84), Berlin/München 2000, S. 63–136, besonders S. 93f.

¹⁰⁵ Nach mündlich mitgeteilter Auffassung von Prof. Dr. Christoph Luitpold Frommel wohl schon kurz vor den Travée Fenstern des Palazzo Ducale in Urbino entstanden. – Siehe zum Palazzo Sforza in Pesaro HEIL (wie Anm. 76), S. 206–209, hier S. 206: »1465 datiert der einzige bekannte Kontrakt über ein vier Fuß hohes Gesims, vermutlich das Kranzgesims. 1465 und 1466 hält sich auch Laurana in Pesaro auf.« Vgl. SABINE EICHE, Alessandro Sforza and Pesaro. A Study in Urbanism and Architectural Patronage, Phil. Diss. Princeton, N. J. 1983, Ann Arbor 1984, S. 209–213; Eiche datiert die Travée Fenster an der Schmalseite des Saales am Corso XI Settembre auf 1450–60 und gibt ihnen so zeitlichen Vorrang vor denjenigen des Palazzo Ducale in Urbino. Vgl. auch SABINE EICHE, MASSIMO FRENQUELUCCI und MARISTELLA CASCIATO, La corte di Pesaro: storia di una residenza signorile, hg. von Maria Rosaria Valazzi (Fondazione Scavolini), Modena 1987, S. 13.

¹⁰⁶ Traditionell Francesco di Giorgio Martini zugeschrieben. SONJA MÜLLER, Palast- und Villenbau in Siena um 1500, Darmstadt 1999 (zugl. Diss. phil. Darmstadt 1996), S. 46 verweist im Zusammenhang mit dem Palazzo Bandini-Piccolomini auf die Casa Calusi-Giannini und bezieht deren Fensterrahmen aus dem späten Quattrocento auf die Rahmungen von Altartafeln dieser Zeit. HEIL (wie Anm. 76), S. 261ff., datiert den Palazzo um 1465 (S. 262).

¹⁰⁷ Siehe HEIL (wie Anm. 76), S. 261–263. GERDA BÖDEFELD, Die Villen von Siena und ihre Bauherren. Architektur und Lebenswirklichkeit im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 2003 (zugl. Diss. phil. Kassel 2001), weist darauf hin, daß die Steuererklärungen einen Baubeginn um 1453 belegen; nach Ausweis dieser Dokumente muß die Villa 1465 fertiggestellt gewesen sein (ebd., S. 31f.).

ist insofern aus heutiger Sicht ein Bauelement, das *den* italienischen Renaissancepalast kennzeichnet. Davon konnte jedoch zwischen 1465 und 1475 noch keine Rede sein.

In der konsequenten und ausschließlichen Anwendung rechteckiger, *all'antica* gerahmter Öffnungen ohne Unterteilung besteht nicht der einzige Rückgriff auf Albertis Aussagen zu Fenstern, die den Palazzo Ducale in Urbino für die Geschichte des Fensters folgenreich werden ließ. Ebenfalls in Urbino wird erstmals seit der Antike die Tradition des Ausblicksfensters, der *fenestra prospectiva*, wieder aufgenommen (Abb. 8).

Der *giardino pensile*,¹⁰⁸ der den Zwischenraum zwischen zwei Flügeln des Palastes einnimmt und durch eine hohe Mauer abgeschlossen wird (Abb. 9), steht zwar in der Nachfolge des *hortus conclusus*, des abgeschlossenen Gartens mittelalterlicher Prägung. Er öffnet sich aber in neuartiger Weise mit fünf großen hochrechteckigen Fensteröffnungen, in die Sitzbänke eingelassen sind,¹⁰⁹ auf die Landschaft bzw. auf einen der Stadt und dem Palast gegenüberliegenden Hügel («colle delle vigne»).¹¹⁰ Die Fenstertravéen

¹⁰⁸ Nach Rotondi waren die Substruktionen des *giardino pensile* bei Lauranas Abreise noch nicht fertiggestellt. Sie seien von Francesco di Giorgio – also zwischen 1474 und 1482 – vollendet und erweitert worden (Rotondi ging noch von 1474 statt 1476 als Beginn des urbinatischen Aufenthaltes Francescos aus). Vgl. ROTONDI, Palazzo Ducale (wie Anm. 91), Bd. I, S. 315. – Dagegen zitiert BRUNELLA TEODORI, Note critiche e storia dei restauri del giardino pensile, in: POLICETTI (wie Anm. 75), Bd. I, S. 529–553, eine deutlich an Statius' »Silvae« angelehnte Beschreibung des Porcellio de' Pandoni (*intorno al 1474«, ebd., S. 529), die den Garten schildert, als wäre er vollendet. Diese Ekphrase kann allerdings seine Fertigstellung antizipieren (der Text abgedruckt im selben Ausstellungskatalog, siehe FONTEBUONI, in: POLICETTI, ebd., Bd. I, S. 364f.). – Die Frage, wer für die Konzeption des *giardino pensile* zeichnete, ob Luciano Laurana (1465/66–72) oder Francesco di Giorgio (1476–82), ist umstritten. BRUNELLA TEODORI, ebd., gibt auf S. 550 Anm. 3, eine instruktive Zusammenstellung der Meinungen zur Zuschreibung. – Die imposanten Substruktionen des *giardino pensile* samt den unterirdischen Stallungen sind Zeugnisse einer durch anspruchsvolle Technologie erreichten Naturbeherrschung. Zum Zusammenhang von Naturbeherrschung und inszenierter Landschaftswahrnehmung in der zeitgenössischen Architektur der Stadt Pienza, die ebenfalls umfangreiche Substruktionen aufweist, siehe TÖNNESMANN (wie Anm. 7), S. 63ff., besonders S. 73. – Zur Datierung des urbinatischen Palastgartens vgl. den einschlägigen Beitrag von FIORE (wie Anm. 73), S. 295f.; nach LUTZ (wie Anm. 76), S. 80, ist er erst in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre vollendet, jedoch ebd., S. 106: »bald nach 1474 vollkommen vollendet.« – REEVE (wie Anm. 6), S. 223, weist darauf hin, daß die beiden aus der urbinatischen Bibliothek erhaltenen Manuskripte der »Silvae« des Statius, der, wie oben erörtert, in *Silvae*, II, 2, Fensterausblicke beschreibt, vor 1473 entstanden seien; eines (Codex urb. 667) ist dem 1473 verstorbenen Alessandro Sforza, dem Herrscher von Pesaro, gewidmet. Erstdruck der »Silvae«: Venedig 1472 (ebd., S. 207).

¹⁰⁹ Zur Rekonstruktion des *giardino pensile* siehe ROTONDI, Palazzo Ducale (wie Anm. 91), Bd. I, S. 315–318, und TEODORI (wie Anm. 108), S. 533–537.

¹¹⁰ Ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zwischen der Abgeschlossenheit eines Gartens und seiner Öffnung auf eine Landschaft durch Fenster beschreibt Pietro Bembo in seinen 1505 erstmals erschienenen »Asolani« (PIETRO BEMBO, Gli Asolani, Venedig 1505, I, 5). Die Fenster des Gartens der Caterina Cornaro bei Asolo sind bei Bembo, der die Villenbriefe des Plinius rezipiert hat, ebenfalls aus »marmi bianchissimi« gearbeitet und weisen Sitzbänke auf (siehe BEK [wie Anm. 5], S. 154). Vgl. auch Pietro Paolo Parrasios »Epikedion auf Ippolita Sforza«, V, 6: »quid sepire iuvat vitreis specularibus hortos« (zitiert nach KLEIN [wie Anm. 6], S. 82). Plinius' Villenbriefe thematisieren, wie erwähnt, Fensterausblicke mehrfach. Federico besaß schon vor seiner Ernennung zum Herzog eine Handschrift der Pliniusbriefe. Vgl. LUDWIG HEYDENREICH HEYDENREICH, Federico da Montefeltro as Building Patron: Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino, in: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His Sixtieth Birthday*, London [u. a.] 1967, S. 1ff., hier S. 5f. In diesem Aufsatz vertritt Heydenreich die These, mit dem *Studiolo* habe sich Federico auf das *Laurentinum* des Plinius bezogen (siehe auch HEYDENREICH [wie Anm. 91], S. 160f.



Abb. 9: Urbino, Palazzo Ducale, *giardino pensile*

sind außen und innen mit korinthischen Pilastern gerahmt.¹¹¹ Laurana folgt damit den erwähnten Empfehlungen Albertis, der für die Fenster von Privatpalästen die korinthische Ordnung und rechtwinklige Öffnungen verlangt.¹¹²

Die Fenster des *giardino pensile* haben nicht die übliche Funktion, Licht (*lumen*) und Luft (*aër*) einzulassen. Auch sollen sie keinen Schutz vor der Witterung bieten. Sie gewähren einen Ausblick (*prospectus*).¹¹³ Die Aussicht auf den gegenüberliegenden Hügel wird durch Fenstereinfassungen gerahmt, die den Landschaftsausschnitt bildhaft distanzieren. Die Landschaft ist durch diese *fenestras prospectivae* erst ab einer mittleren Ferne zu sehen, kein Vordergrund bleibt sichtbar. Der Ausschnitt des Territoriums wird in der simultan überschaubaren und wohlproportionierten Totalität der Fensteröffnung,

Anm. 18). Vgl. auch LUCIANO CHELES, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Phil. Diss. University of Pennsylvania, University Park, Pa., 1986, S. 22f., und DE LA RUFFINIÈRE DU PREY (wie Anm. 5), S. 22f. Das Motiv des Ausblicks vom Garten vorgebildet auch in Longus' »Daphnis und Chloe« (6, 1,3-3,1; vgl. SETTIS [wie Anm. 12], S. 40-47).

¹¹¹ Im übrigen Palast befindet sich die Travéerahmung nur außen.

¹¹² Vgl. Anm. 76 und 96.

¹¹³ Ein weiterer Grund für den Einbau der Fenster ist sicher auch die auf den Anblick von außen berechnete Artikulation der langgestreckten Gartenwand durch die Fensterrahmen. Das Fenster ist zudem ein Hoheitssymbol, in dem seit alters Herrscher ihren Untertanen erscheinen und so ihre Distanz zu den niedriger Gestellten ausdrücken. Um so bemerkenswerter die von SIXTEN RINGBOM, Filippo Lippis New Yorker Doppelporträt: Eine Deutung der Fenstersymbolik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, S. 133-137, erörterte Miniatur aus einem urbinatischen Manuskript der »Disputationes Camaldulenses«, die um 1475 entstanden ist und Federico und Cristoforo Landino in einer rechtwinkligen, ungeteilten Fensteröffnung zeigt.

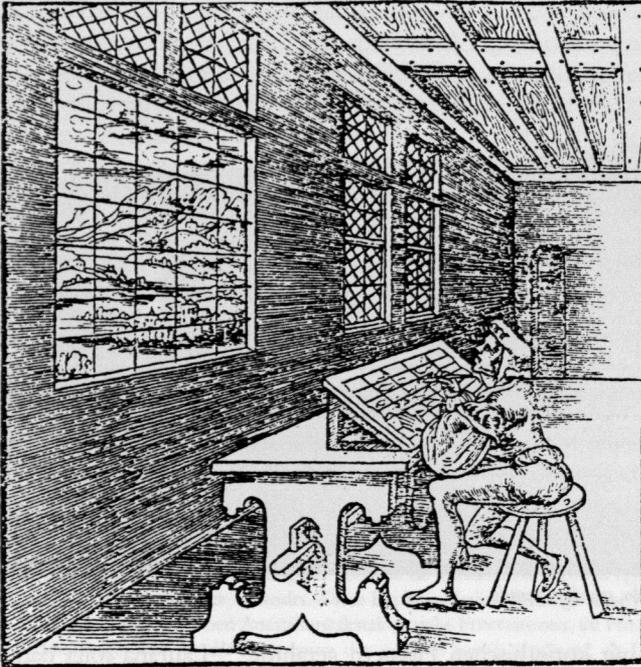


Abb. 10: Johann II. von Bayern und Hieronymus Rodler, Holzschnitt aus »Ein schön nützlich Büchlein und Unterweysung der Kunst des Messens«, Simmern 1531

deren Maße den Vorgaben in Albertis Architekturtraktat entsprechen, wie ein Gemälde, als Bild, präsentiert.¹¹⁴ Diese Bildhaftigkeit wird durch einen unprofilierten Binnenrahmen betont, der die Fensteröffnung umgibt.¹¹⁵ Zudem wird sie durch die erörterte Pilastertravée – durch »seitliche Pilaster, die ein Gebälkstück tragen«¹¹⁶ – in einer Weise gerahmt, wie sie aus zeitgenössischen Gemälderahmungen vertraut war.

Die solcherart bildhaft gerahmte, rechteckige Sichtöffnung ist eine Ordnungsvorgabe, die der Anschauung des flächenhaft distanziierten Landschaftsausschnittes eine mathematische Ordnung, eine virtuelle Planimetrie, einbeschreibt (Abb. 10). Ein Baum

¹¹⁴ De re aedificatoria, IX, 3, vgl. ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 801, und ALBERTI ed. THEUER (wie Anm. 1), S. 484; siehe hierzu HEIL (wie Anm. 76), S. 194; LUTZ (wie Anm. 76), S. 82f. und 161. Die Maße der Fensteröffnung – also des Sichtfeldes – entsprechen genau einer Proportion, die Albertis Architekturtraktat für die *apertio* der Fenster in Längswänden angibt: Die Höhe mißt sieben Viertel der Breite (IX, 3). Vgl. HEIL (wie Anm. 76), S. 194, und LUTZ (wie Anm. 76), S. 161ff. Auch die ungerade Anzahl der Fenster und ihre korinthischen Pilaster stimmen mit den Angaben Albertis überein. Diese sind allerdings insoweit frei umgesetzt, als der Traktat die genannte Proportion nur für Längswände mit drei Fenstern vorsieht.

¹¹⁵ HEIL (wie Anm. 76), S. 194: »glatte Pfosten und ein glatter Sturzbalken«; dieses Motiv ist wohl von Revere abgeleitet. Zum Portal des Herzogspalastes in Revere siehe HEIL, ebd., S. 224–226; SYNDIKUS (wie Anm. 94), S. 279ff.

¹¹⁶ HEINRICH KLOTZ, Filippo Brunelleschi. Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition. Stuttgart 1990, S. 47.

etwa, der – von einer bestimmten Position des Betrachters aus – in der Mitte der Fensteröffnung hervorgehoben erscheint, bildet nicht von Natur aus ein hervorgehobenes Zentrum, sondern erst durch die geometrische Vorgabe des Rahmens. Das Motiv eines Baumes, der beinahe exakt die Mittelsenkrechte einnimmt, findet sich in der selbst mittig zentrierten Landschaftsvedute der *Studiolo*-Ostwand und übrigens auch in einem Relief (»Il mondo sublunare«) des Agostino di Duccio in der »Cappella dei Pianeti« des Tempio Malatestiano zu Rimini.¹¹⁷ Das harmonisch proportionierte Sichtfeld der Fenster des urbanatischen *giardino pensile* enthält ein latentes geometrisches Raster der planimetrischen Hauptteilungen des Rechtecks. Diese werden auch in Gemälden der Zeit hervorgehoben, besonders explizit in Werken Piero della Francescas, der am Hof von Urbino beschäftigt war.¹¹⁸

Dem Ausblick auf die flächenhaft distanzierte Natur wird im Falle der *fenestras prospectivae* des Palastgartens eine virtuelle Ordnungsstruktur einbeschrieben, die in der empirischen Wirklichkeit ohne die Vorgabe des rechteckigen Rahmens nicht sichtbar ist. Hier kann von einer latenten Mathematisierung der Sichtbarkeit der Natur durch die neuzeitliche *fenestra aperta* gesprochen werden, die mit der »rationalization of sight«¹¹⁹ durch die Zentralperspektive zu vergleichen ist.

Die These, daß die *fenestras prospectivae* des urbanatischen Palastgartens der Naturwahrnehmung die neue, mathematisch fundierte Ästhetik des Gemäldes albertianischer Prägung einschreiben, wird durch die morphologische Genese der Fenstertravéen bestätigt: Sie gehen nicht in erster Linie auf die Formen von *Fenestern* aus Antike, Protorenaissance und Frührenaissance zurück.¹²⁰ Auch *Portale* des 15. Jahrhunderts sind

¹¹⁷ Vgl. ANDY POINTNER, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio, Straßburg 1909, Taf. VII und VIII. Zu nennen ist auch der architektonisch gerahmte Prospekt mit annähernd mittigem Baum, der die Mittelachse der bekannten »Verkündigung« des Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (um 1480) einnimmt. Vgl. DANIEL ARASSE, L'annonciation italienne: une histoire de perspective, Paris 1999, Abb. 125.

¹¹⁸ Vgl. etwa MICHAEL BAXANDALL, Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven/London 1985, S. 105–135 (zur »Taufe Christi« von Piero della Francesca in der National Gallery, London); ANGELI JANHSEN, Perspektiveregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca, München 1990 (zugleich Diss. phil. Bochum 1987), S. 79–91 (zur »Auferstehung Christi« Pios in Borgo San Sepolcro). Dieses Fresko Pios besitzt als gemalte Rahmung zwei Säulen, die ein Gebälkstück tragen. Es wird auf die Jahre 1458 bzw. 1467 datiert (vgl. RONALD LIGHTBOWN, Piero della Francesca, New York/London/Paris 1992, S. 197). Die perspektivische Ansichtigkeit der Szenerie und des Bildraumes wird konterkariert durch die hieratische Komposition der Fläche zwischen den Säulen und die Betonung der Mittelsenkrechten, der Mittelwaagerechten und des absoluten Bildmittelpunktes, der sich im Nabel Christi zu befinden scheint. Vgl. zur Dialektik von Raumkonstruktion und Flächenkomposition in der Malerei der italienischen Renaissance MAX IMDAHL, Giotto, Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1988 (besonders S. 22f. zu Pios »Geißelung Christi« in Urbino) und PUTTFARKEN (wie Anm. 63), besonders S. 3–96. – Auf die Frage, wie gemalte Architekturen die Travéefenster des Palazzo Ducale vorbereitet haben, kann in diesem Aufsatz nicht eingegangen werden.

¹¹⁹ WILLIAM M. IVINS, On the Rationalization of Sight. With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective, New York 1938 (Reprint 1973).

¹²⁰ HEIL (wie Anm. 76), S. 186: »Für Einzeltravéen, die eine Tafel oder Öffnung umfassen, sind aus der Antike kaum Beispiele bekannt.« HEIL (wie Anm. 76), S. 193, verweist – wenig überzeugend – auf das Augustustor im nahen Rimini. Vgl. auch die Nischenädikulen der römischen Brücke in Rimini (JOHN B.

nicht die wichtigste Quelle.¹²¹ Die Travéfenster nehmen vielmehr ein Schema der zeitgenössischen *Rahmung von Gemälden* auf: Die Fenster des *giardino pensile* greifen in erster Linie auf das Rahmengehäuse der pilastergerahmten *tavola quadrata all'antica*¹²² mit Architravabschluß zurück. Die pilasterflankierte Travérahmung wurde seit ca. 1435 als Rahmung einzelner Altargemälde verwendet, kurz nach 1450 war sie für das neue monoszenische Altargemälde bereits »standardisiert« (Merzenich).¹²³ In den sechziger und siebziger Jahren war sie schließlich zu einem vertrauten Dispositiv der Gemälderahmung geworden.¹²⁴

Vorstufen stilrein antikisierender Travérahmung sind, um dies zu wiederholen, bei Gemälderahmungen bereits um 1435 greifbar (Abb. 11)¹²⁵ – dreißig Jahre bevor sie erst-

WARD-PERKINS, *Roman Imperial Architecture* [The Pelican History of Art], Harmondsworth 1981, S. 178, Abb. 107). Hingewiesen sei auch auf die Porta dei Borsari zu Verona (ebd., S. 180, Abb. 108).

¹²¹ Als Vorbild in Frage käme allerdings das Eingangsportal des Palazzo del Banco Mediceo in Mailand (wohl 1453–64). Siehe GEORGIA CLARKE, *Roman House – Renaissance Palaces. Inventing Architecture in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, S. 248 (vgl. ebd., Abb. 156, S. 253). Das einzige weitere mir bekannte Beispiel eines Frührenaissance-Portals ohne Bekrönung durch Ädikula oder *voltarella* ist Rossellino 1446 datiertes Portal der Sala del Concistorio im Palazzo Pubblico zu Siena. Es wird allerdings von Säulen flankiert. Vgl. SYNDIKUS (wie Anm. 94), Abb. 257 (den freundlichen Hinweis verdanke ich Dr. Candida Syndikus, Münster). Eng verwandt mit den urbanatischen Fenstern ist das pilasterflankierte Hauptportal des erwähnten Castello Gonzaghesco in Revere, mit Binnenrahmung wie in Urbino. Es wird allerdings von einer Ädikula bekrönt (SYNDIKUS, ebd., Abb. 286). – Bei SYNDIKUS, ebd., S. 252–283, werden Frührenaissance-Portale mit antikisierender Rahmung eingehend erörtert. Bei Frührenaissance-Portalen entwickelt sich die *all'antica*-Rahmung von architektonischen Öffnungen rascher als bei Fenstern, dennoch sind *all'antica*-Portale in aller Regel nicht als pilastergerahmte Travéen ausgebildet.

¹²² Vgl. zu deren Genese die fundamentale Studie von CHRISTOPH MERZENICH, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlin 2001, besonders S. 95–106; sowie DERS., *Ein Altarwerk für Ser Michele di Fuosino und die Verkündigung in San Lorenzo zu Florenz*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41, 1997, Heft 1/2, S. 68–91; und HUBERT LOCHER, *Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, S. 487–507.

¹²³ MERZENICH, *Schreinerwerk* (wie Anm. 122), S. 109.

¹²⁴ Wie laut MERZENICH, *Schreinerwerk* (wie Anm. 122), S. 106 und 109, ein Auftragsbuch Neri di Bicci aus dem Jahr 1453 belegt. MERZENICH, *Altarwerk* (wie Anm. 122) setzt sich kritisch mit LOCHER (wie Anm. 122) und der älteren Literatur zur Entstehung der Renaissance-Pala auseinander. Nach Locher ist die pilastergerahmte Rahmenformel der Renaissance-Pala in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Albertis Malereitaktat (1435/36) erstmals 1434 im Kreis Brunelleschis für San Lorenzo zu Florenz entwickelt worden. Dies ist laut MERZENICH, *Altarwerk* (wie Anm. 122), S. 74–82, zu relativieren, da die »Verkündigung« Filippo Lippis in der Martelli-Kapelle in San Lorenzo keinen originalen Rahmen aufweise und eine diptykale Binnengliederung besessen habe. Vgl. hierzu auch MERZENICH, *Schreinerwerk* (wie Anm. 122), S. 105–106.

¹²⁵ MERZENICH, *Schreinerwerk* (wie Anm. 122), S. 109, hält die These der Existenz »rein rinascimentaler Altarformen schon in den 30er Jahren [für] obsolet«, weist aber auf eine frühe *tavola quadrata* hin, die in Auseinandersetzung mit Donatello's Ludwigestabernakel von 1423 an Orsanmichele und mit Masaccio's Fresko der »Trinität« (wohl 1427 vollendet) entstanden sei: Fra Angelico's »Verkündigung« in Cortona, um 1435, mit originalem Rahmengehäuse. Weitere Beispiele von *tavole quadrate* vor 1450 (ebd., Abb. 122, 133, 135, 138, 139) haben nach Merzenich noch wenig gemeinsam mit der *tavola quadrata all'antica* (ebd., S. 107). Das Gesamtschema stimmt allerdings überein. Zu frühen *tavole quadrate* vor 1450 mit hybriden, teils mittelalterlichen, teils antikisierenden Rahmenformen als Vorstufen der *tavola quadrata all'antica* ebd., S. 106–109. Vgl. auch WERNER JACOBSEN, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance* (Italienische



Abb. 11: Fra Angelico,
Verkündigung an Maria,
mit originalem Rahmen,
Cortona, Museo
Diocesano

mals an Fenstereinfassungen, in Pesaro und Urbino, verwendet wird. Schon Masaccios Fresko der »Trinität« aus den zwanziger Jahren wird durch eine monumentale, freskierte Travée eingerahmt. Pilaster mit Gebälkabschluss rahmen eine Reihe von skulptierten Figurennischen und Tabernakeln der ersten Hälfte des Quattrocento.¹²⁶ Die Pilastertravée tritt zudem als Einzelform und in Reihung vor 1460 in freskierten Scheinarchitekturrahmungen und als Gliederungs- und Rahmenform in Kleinarchitekturen auf.¹²⁷ Jedoch wird sie *nicht*, auch diese Wiederholung sei erlaubt, als *Fensterarmung*

Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz; 4. Folge, Bd. 1), München/Berlin 2001, Abb. 116, 140.

¹²⁶ Vgl. MICHAELA KALUSOK, Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance, Münster 1996, S. 147–207, und JOACHIM POESCHKE, Donatello. Figur und Quadro, München 1980, S. 42 ff.

¹²⁷ Siehe die Aufzählung von Beispielen bei HEIL (wie Anm. 76), S. 185 Anm. 2. Im regionalen Umkreis des Palazzo Ducale kann auch auf die Pilasterrahmungen der Reliefs Agostino di Duccios im Tempio Malatestiano in Rimini (entstanden zwischen 1449 und 1456) und die Darstellung Sigismondo Malatestas daselbst (in der Cappella delle Reliquie) von Piero della Francesca, signiert und datiert 1451, verwiesen werden. Agostino verbindet in der Cappella dei Pianeti das Pilastermotiv mit fernsichtigen Landschaftsreliefs. Piero wiederum zeigt Sigismondo Malatesta vor einer Pilastertravée, die wohl ursprünglich von einer gemalten Marmorinkrustation hinterfangen war (vgl. hierzu MARIO SALMI, La pittura di Piero della Francesca, Novara 1979, S. 54).

verwendet. In dieser Funktion ist sie, wie dargestellt, nur um 1465 in Urbino und am nahegelegenen Palazzo Sforza zu Pesaro anzutreffen.¹²⁸

Die antikisierende *tavola quadrata* und ihre Rahmung durch eine Pilastertravée mit horizontalem oberem Abschluß kann daher nicht auf *Travéefenster* der Frührenaissance zurückgehen.¹²⁹ Hingegen ist die pilastergerahmte Travée – zumeist mit Aufsatz – für die Rahmung von skulptierten Reliefs schon früh verwendet worden, insbesondere bei Donatellos »Cavalcanti-Verkündigung« in Santa Croce¹³⁰ und frühen Madonnen dieses Bildhauers¹³¹ sowie bei einem auf 1433 datierten Relief der »Verkündigung an Maria« des Meisters Ludovicus im Dom von Arezzo.¹³²

Aus den Forschungen von Greenhalgh und Trudzinski geht hervor, daß die Rahmungen solcher Reliefs nicht auf antike Fensterrahmen zurückzugehen scheinen – was ikonographisch aufgrund der allegorischen Deutung Mariens als *fenestra coeli* durchaus naheläge –, sondern auf antike römische Tabernakel und andere antike Kleinarchitekturen aus dem Sepulkralkontext.¹³³

Fazit: Als Rahmenform ist die Pilastertravée seit Donatellos »Ludwigsnische« und Masaccios »Trinität« in der Kunst des Quattrocento ubiquitär verbreitet – nicht aber, wie gezeigt, als Fensterform. Im *giardino pensile* des Palastes von Federico da Montefeltro wird ein vertrautes Schema der Rahmung von Gemälden und skulptierten Bildwerken erstmals zur Rahmung eines Fensterausblickes verwendet.

6. Bellinis »Pala di Pesaro« und Urbino

Die Ambivalenz zwischen raumerschließendem Ausblick und flächenhaftem Bild, die auch die Fenster des *giardino pensile* kennzeichnet, exponiert das im nahen Pesaro befindliche Altargemälde der »Marienkrönung« von Giovanni Bellini (Abb. 12) besonders eindrücklich.¹³⁴ Das Gemälde ist auch in zeitlicher Nachbarschaft zu den Fenstern

¹²⁸ Siehe zur Formenverwandtschaft von Nischen und Fenstern in Antike und Mittelalter KALUSOK (wie Anm. 126), S. 95.

¹²⁹ Wenn man allerdings das Travéefenster wie auch die Travéerahmung der Renaissance-Pala als Reduktion einer Ädikula begreift, dann bezieht sich die neue *all'antica*-Rahmung der Gemälde durchaus auch auf Ädikulafenster der Protorenaissance wie jene am Baptisterium in Florenz.

¹³⁰ Das Tabernakel der »Cavalcanti-Verkündigung« besitzt allerdings einen Segmentbogen-Aufsatz, der in Voluten ausläuft. JOACHIM POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Band 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, S. 95, datiert das Werk »um 1435«. Vgl. auch ebd., S. 106f. Zur »Cavalcanti-Verkündigung« siehe auch ULRICH PFISTERER, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München 2002, S. 232–267.

¹³¹ Vgl. ANNA JOLLY, *Madonnas by Donatello and his Circle* (European University Studies; Series 28, Bd. 319), Frankfurt am Main [u. a.] 1998. MERZENICH, *Schreinerwerk* (wie Anm. 122), S. 109, verweist zudem auf toskanische Terracotta-Altärchen.

¹³² Vgl. PFISTERER (wie Anm. 130), S. 238f.

¹³³ MICHAEL GREENHALGH, *Donatello and his Sources*, London 1982, S. 84–88; MEINOLF TRUDZINSKI, *Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption*, Berlin 1986, S. 67–73; PFISTERER (wie Anm. 130), S. 238.

¹³⁴ Vgl. EUGENIO BATTISTI, *Ricostruendo la complessità*, in: MARIA ROSARIA VALAZZI (Hg.), *La Pala ricostituita. L'incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini* (Ausstellungskatalog



Abb. 12: Giovanni Bellini,
Krönung Mariens (Pala di
Pesaro), mit originale
Rahmen. Pesaro, Museo
Civico

des *giardino pensile* entstanden¹³⁵ und besitzt einen antikisierenden Rahmen mit seitlichen Pilastern, die allerdings nicht stilrein von Bildtafeln besetzt sind, und einem Abschlußgebälk. Dieser Rahmen ist den Fenestereinfassungen des urbinatischen Palast-

Pesaro 1988), Venedig 1988, S. 6–14, besonders S. 12 ff., und zur genannten Ambivalenz ANGELI JANHSEN, Zum Bildverständnis Leon Battista Albertis, unveröffentl. Manuskript.

¹³⁵ Die genaue Datierung der *Pala di Pesaro* ist umstritten (die Vorschläge reichen zumeist von ca. 1471 bis in die Mitte der siebziger Jahre). Vgl. hierzu ANCHISE TEMPESTINI, Giovanni Bellini, München 1998, S. 96–101, RONA GOFFEN, Giovanni Bellini, New Haven/London 1989, S. 122 (ca. 1471–74), und die Beiträge in VALAZZI (wie Anm. 134). Eine Datierung in die achtziger Jahre vertritt BATTISTI (wie Anm. 134), S. 6–14, hier S. 8. CAROLYN C. WILSON, Bellini's Pesaro Altarpiece: A Study in Context and Meaning, Phil. Diss. New York University 1977, Ann Arbor 1989, legt sich in der Datierung nicht fest (siehe auch die Zusammenfassung der Autorin in Marsyas 19, 1977–78, S. 71f.).

gartens strukturell verwandt.¹³⁶ Jesus und Maria sind sitzend in einer marmornen Thronarchitektur dargestellt, die sich mit einem großen, quadratischen Fenster zur Landschaft hin öffnet. Letzteres spielt auf die seit der Patristik vertraute allegorische Deutung Mariä als *fenestra coeli* an.¹³⁷ Der Landschaftsprospekt im Fenster, das wie die *pala* selbst von einer pilastergerahmten Travée eingerahmt wird,¹³⁸ changiert zwischen Durchblick und in die Öffnung eingelassenem Bild.¹³⁹ Die Thronarchitektur mit ihrer *fenestra prospectiva* weist eine erstaunliche Ähnlichkeit zu den Fensterarchitekturen des *giardino pensile* von Urbino auf. Carolyn C. Wilson geht davon aus, daß die Thronarchitektur Bellinis auf Fensterrahmungen des Palazzo Ducale zurückgeht.¹⁴⁰

Diese Ambivalenz zwischen Gemälde und Ausblick kann vor dem Hintergrund der Malereitheorie Albertis interpretiert werden, die wahrscheinlich sowohl das Gemälde Bellinis als auch die Gestalt der Fenster im Garten Federicos beeinflusst hat. Daß am Palazzo Ducale die antike Tradition des rechteckigen, auf einen Ausblick hin ausgerichteten Fensters wieder aufgenommen und dessen *fenestras prospectivae* mit Hilfe eines Rahmungsschemas zeitgenössischer Gemälde eingefasst werden, verweist, im Modus einer Umkehrung von Albertis Definition des Gemäldes als *fenestra aperta*, auf »De pictura«. Mit Sicherheit kann davon ausgegangen werden, daß neben »De re aedificato-

¹³⁶ Auch wenn die Seitenpfeiler durch die Anbringung von hochrechteckigen Bildfeldern mit Heiligen noch an die Rahmenformen von Polyptychen erinnern. Ein vergleichbarer Fall aus Florenz: Fra Angelicos Hochalter von San Marco. Vgl. MERZENICH, Schreinerwerk (wie Anm. 122), S. 108.

¹³⁷ Zur Ikonographie Mariens als *fenestra coeli* und *porta coeli* grundlegend CARLA GOTTLIEB, The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting, New York 1981. Siehe auch KLAUS KRÜGER, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 46–59 und GOFFEN (wie Anm. 135), S. 132f.

¹³⁸ Hierzu WILSON (wie Anm. 135), S. 153 und BATTISTI (wie Anm. 134), S. 12f.

¹³⁹ Der Ausblick durch das Fenster der Thronarchitektur wird aus dem landschaftlichen Kontinuum isoliert, indem die horizontalen Wolkenzüge links und rechts von der Thronarchitektur nicht fortgeführt werden. Die in der Fensterlichte sichtbare Landschaft erscheint zudem bildhaft komponiert. So nimmt der oberste Turm der Festung die Mittelsenkrechte ein. Ein kleinerer Turm oberhalb der krönenden Hand Christi schließt mit seinem Dach nur unwesentlich oberhalb der Mittelwaagerechten ab. Die streng horizontalen schmalen Wolkenzüge, welche hinter der Festung zu sehen sind, teilen das obere Drittel des Bildes von den beiden unteren Dritteln ab. Solche planimetrischen Verhältnisse werden durch die Dekorbänder mit je zwölf eingelegeten Steinmedaillons, welche die vier Seiten der Fensterlichte umgeben, klar veranschaulicht. Es wird jedoch deutlich, daß es sich bei dem dargestellten Landschaftsprospekt nicht um ein Gemälde handelt, da die Landschaft hinter den Heiligen, die auf beiden Seiten stehen, fortgesetzt wird.

¹⁴⁰ Wilson deutet einerseits an, daß ein Bezug der Thronarchitektur zu den Travéefenstern der Laurana-Periode vorliegt, andererseits bezieht sie »the mysterious seating of Christ and the Virgin« auf die »small, quarter-circle seats placed in the corners of the lower recesses of the interior window frames at Urbino« und verweist besonders auf die Fenster der »Sala della Iole«, die ca. 1466 fertiggestellt worden sei (WILSON [wie Anm. 135], S. 147). Die »Sala della Iole« besitzt im Unterschied zu den Fenstern des Gartens Biforienfenster. Außerdem liegt ein Bezug zu den ebenfalls rechteckigen Fensteröffnungen des *giardino pensile* näher, da auch dessen Fenster eine Aussicht auf Landschaft gewähren und die Sitze, welche die Fensteröffnung flankieren, ebenfalls rechteckig sind. (Diese Sitze sind allerdings auf der Rekonstruktion bei ROTONDI, Palazzo Ducale [wie Anm. 91], Bd. 1, nach S. 314, nicht dargestellt. Hingegen ist in der Beschreibung BALDIS von 1580 [zit. nach ROTONDI, ebd., S. 318] von »sedili pur di pietra« die Rede. Vgl. auch TEODORI in POLICETTI [wie Anm. 108], S. 533.) Wie die Fenster des *giardino pensile* befindet sich überdies auch Bellinis gemalte *fenestra prospectiva* nicht in einem Innenraum.

ria« auch Albertis Malereitratat in Urbino bekannt war.¹⁴¹ Alberti hat seinen Vergleich des gemalten Bildes mit einer *fenestra aperta* in den beiden Fassungen dieses Traktates (1435/36) folgendermaßen formuliert:

»Principio, dove io debbo dipingere scrivo un *quadrangulo di retti angoli* [...], el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello que quivi sarà dipinto.«¹⁴²

»Principio in superficie pingenda [...] *quadrangulum rectorum angulorum* inscribo, quod quidem mihi pro aperta fenestra est ex qua historia contueatur [...].«¹⁴³

Neu ist nicht nur die Gleichsetzung eines Gemäldes mit einem Fensterausblick, sondern auch, daß Alberti das rechteckige und rechtwinklige Format des Fensters, das uns heute selbstverständlich geworden ist, ausdrücklich fordert. »Das Normalfenster der Neuzeit«¹⁴⁴ ist das ungeteilte, rechtwinklig begrenzte Fenster – bei einem Rundgang durch italienische Städte der Jahre 1435/36 war davon an anspruchsvollen Bauten noch nichts festzustellen, ebensowenig wie um 1465–75. Daß die Ambiguität von raumerschließendem Fensterausblick und flächigem Bild,¹⁴⁵ die in Albertis neuer Definition des zentralperspektivischen Bildes angelegt ist, durch die Zeitgenossen reflektiert wurde, belegt nicht zuletzt Bellinis Altargemälde im der Stadt Urbino benachbarten Pesaro.

¹⁴¹ Baxandall hat darauf hingewiesen, daß die lateinische Fassung von Albertis Malereitratat zwar dem Markgrafen von Mantua, Gianfrancesco Gonzaga, gewidmet ist, aber wohl an seinen Bibliothekar, den besonders in der Geometrie und Mathematik versierten Vittorino da Feltré sowie an dessen Kreis gerichtet war (MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1988, S. 127f.). Vittorino leitete in Mantua eine berühmte Schule, die *casa giocosa*, die der junge Federico da Montefeltro besuchte. Eine Anwesenheit Luciano Lauranas in Mantua ist noch 1466 bezeugt (HEYDENREICH [wie Anm. 91], S. 80). Zu Lauranas Arbeiten für die Gonzaga in Gonzaga und zu Parallelen zwischen den Palästen von Gonzaga und Urbino LUTZ (wie Anm. 76), besonders S. 106–117.

¹⁴² *Della pittura*, I, 19 (zitiert nach LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, hg. von CECIL GRAYSON, Bd. 3, Bari 1973, S. 36. Diese Ausgabe der lateinischen und der italienischen Fassung des Traktates wird im folgenden zitiert als ALBERTI ed. GRAYSON). Eine wörtliche Übersetzung könnte etwa lauten: »Als erstes, dort wo ich malen muß, zeichne ich ein Viereck mit rechten Winkeln [...], das ich für ein offenes Fenster halte, durch das ich sehe, was hier gemalt sein wird.«

¹⁴³ *De pictura*, I, 19 (zitiert nach ALBERTI ed. GRAYSON [wie Anm. 142], S. 37; für eine deutsche Übersetzung vgl. ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN [wie Anm. 2], S. 224: »Als erstes schreibe ich der zu bemalenden Oberfläche ein Viereck mit rechten Winkeln ein [...], welches nämlich für mich für ein offenes Fenster steht, aus dem die *historia* gesehen werden kann.«).

¹⁴⁴ HAAS/REINLE/KOBLER (wie Anm. 97), Sp. 1327.

¹⁴⁵ Bezeichnenderweise zeigte auch die »tavoletta«, auf der Brunelleschi die zentralperspektivische Darstellungstechnik noch vor Alberti erstmals demonstriert hatte, einen *Ausblick* aus dem Hauptportal des Florentiner Domes auf das Baptisterium (Siehe ANTONIO DI TUCCIO MANETTI, *The Life of Brunelleschi*, hg. von Howard Saalman, University Park/London 1970, S. 42. Vgl. MARTIN KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990, S. 12f. und 344). Für die freundliche Erinnerung an Manetti danke ich Dr. Michael Lüthy, Berlin. Zur Rezeption Albertis in Bellinis Gemälde WILSON (wie Anm. 135), S. 148, 163.

7. Albertis *fenestra aperta* und Urbino

Als wichtigste Innovation von Albertis »De pictura« wird eine neuartige Mathematisierung der bildlichen Darstellung durch die Zentralperspektive angesehen. Ihre Voraussetzung besteht darin, daß Alberti erstmals einen ebenen Durchschnitt¹⁴⁶ durch die Sehpyramide legt, die an die Stelle des Sehkegels der mittelalterlichen Optik tritt, und ihn mit der Oberfläche der Bildtafel identifiziert. Der Durchschnitt durch die Sehpyramide wird im Malereitratat mit der Oberfläche des zu bemalenden Bildträgers, mit einer durchsichtigen Glasscheibe¹⁴⁷ und eben mit einer *fenestra aperta*,¹⁴⁸ d. h. einer rechteckigen Fensteröffnung, identifiziert. Außerdem verdeutlicht Alberti den abstrakten Begriff des Durchschnitts noch mit einem einfachen Apparat für die bildliche Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit: dem *velum*.¹⁴⁹

Die Gleichsetzung mit einem *velum* macht die mathematischen Implikationen von Albertis Konzeption der *fenestra aperta* besonders deutlich. Das *velum* ist ein Schleier aus transparentem Gewebe, der in einen rechteckigen Rahmen eingezogen wird. Dieser Schleier zeigt ein mit größeren Fäden eingewobenes Koordinatensystem aus Horizontalen und Vertikalen.¹⁵⁰ Alberti lobt das *velum* sowohl als ein Hilfsmittel zur perspektivisch-mathematischen Systematisierung des Sichtbaren als auch als Instrument zu dessen Darstellung auf einer planen Fläche.¹⁵¹ Das apparative Dispositiv des *velum* exponiert eine geometrisch definierte Sichtfläche, die im Unterschied zu den wechselnden Gegenständen, welche durch seinen Rahmen betrachtet und auf den textilen Schleier projiziert werden, invariabel und identisch bleibt. Alberti nennt die vorgegebene Instanz der Fläche des Schleiers als Voraussetzung, die Sichtbarkeitswelt und ihre Darstellung mathematisch zu beherrschen.¹⁵²

Ähnlich wie bei einem nach Albertis Vorgabe rechtwinklig gerahmten *velum* ist auch die rechteckige Rahmung der Fensteröffnungen des *giardino pensile* als eine gleichbleibende Ordnungsvorgabe für die veränderlichen Erscheinungen des Landschaftsprojektes wirksam, die von Abstand und Stellung des Betrachters zum Fenster, von Wetter und Sonnenstand abhängen. Die Sichtfelder der Fensteröffnungen in der Außenwand des Palastgartens definieren eine festgelegte Durchschnittsebene durch die Sehpyramide.

¹⁴⁶ »Intersegazone, intercisione/intercizio«. Siehe ALBERTI ed. GRAYSON (wie Anm. 142), S. 26ff.

¹⁴⁷ Ebd., S. 26–27ff.

¹⁴⁸ Ebd., S. 36–37.

¹⁴⁹ Ebd., S. 54–55. Vgl. GERHARD WOLF, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, besonders S. 212f. und passim; KRÜGER (wie Anm. 137), S. 29–34 und passim.

¹⁵⁰ An dieser Stelle, wie häufig auch andernorts, ist der lateinische Text präziser (vgl. ALBERTI ed. GRAYSON [wie Anm. 142], S. 55).

¹⁵¹ ALBERTI ed. GRAYSON (wie Anm. 142), S. 54/55. Wertvolle Hinweise zu Albertis Auffassung der Bildfläche verdanke ich Prof. Dr. Angeli Janhsen, Freiburg (siehe oben Anm. 134).

¹⁵² In der lateinischen Fassung heißt es: »Habet enim haec veli intercizio profecto commoda in se non pauca, primo quod easdem semper immotas superficies referat, nam positus terminis illico pristinam pyramidis cuspidem reperies, quae res absque intercisione sane perdifficillima est.« (ALBERTI ed. GRAYSON [wie Anm. 142], S. 55).

Sie sind wie ein Gemälde gerahmt, das einen Landschaftsausschnitt zeigt, der den Zeitgenossen als »dolce e bene da essa natura dipinto« (Alberti)¹⁵³ erschienen sein mag: »una nobile e gran pittura [...], per man della natura e di Dio composta« (Baldassare Castiglione).¹⁵⁴

Zusammenfassend: Der *prospectus* aus den *fenestre aperte* des *giardino pensile*, die durch eine Pilastertravée und eine umlaufende, unprofilerte Binnenrahmung eingefasst werden, kommt innerhalb des Sichtfeldes einer harmonisch proportionierten und simultan überschaubaren Fensteröffnung zur Anschauung. Die Fensterausblicke bringen ihren Status als Durchschnitte durch die Sehpyramide in ihrer bildhaften Exponierung zur Evidenz. Damit erscheint der Ausschnitt des Herrschaftsgebietes geometrisch beherrschbar und er kann gleichzeitig – wie ein Gemälde – »ästhetisch« wahrgenommen und beurteilt werden.

Die Gleichsetzung des regelmäßig quadrierten *velum* mit einem ebenen Durchschnitt durch die Sehpyramide und dieses Durchschnittes mit einer *fenestra aperta*, die Alberti in »De pictura« vornimmt, macht die mathematischen Implikationen dieser Fensterausblicke deutlich. Die *fenestras prospectivae* des urbinatischen Palastgartens überführen einen Ausschnitt des Sichtbaren in die Totalität eines distanzierenden und simultan überschaubaren Bildes. Alberti hat nicht nur als Begründer des neuzeitlichen Bildbegriffs zu gelten, sondern ebenso – und zwar unter denselben kunst- und erkenntnistheoretischen Vorzeichen – als Mitbegründer einer neuen Konzeption des *gebauten* Fensters: des neuzeitlichen Fensters mit Aussicht, der *fenestra prospectiva*.

¹⁵³ Alberti spricht auch an dieser Stelle über das *velum*. Es ginge in der Malerei darum, so heißt es in der italienischen Version hier ausführlicher, dasjenige zu repräsentieren »quale puoi vedere nel nostro quale di sopra dicemmo velo, dolce e bene da essa natura dipinto« (ALBERTI ed. GRAYSON [wie Anm. 142], S. 100). Vgl. WOLF (wie Anm. 149), S. 212f.

¹⁵⁴ Vgl. BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, I, 49, zitiert nach VITTORIO CIAN (Hg.), *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, Florenz 1947, S. 123: »E veramente, chi non estima questa arte [des *disegno*, G. B.], parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata, e di sí alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitare, parmi esser di gran laude degno: né a questo pervenir si po senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova.«

8. Das Fenster als »symbolische Form«

Das neue, zentralperspektivisch konstruierte und in sich stimmig komponierte albertianische Tafelgemälde trägt zur »Befestigung und Systematisierung der Außenwelt« (Panofsky)¹⁵⁵ und zur »Kontingenzbewältigung« (Imdahl)¹⁵⁶ bei. Dies gilt auch für die gebauten *fenestrae prospectivae* der italienischen Renaissancearchitektur, die besonders in den Villen des späten Quattro- und des Cinquecento große Verbreitung finden. Für die Wiederentdeckung des Ausblicksfensters in Urbino spielt der Rückgriff auf Aussagen Albertis zum Fenster, sowohl aus »De re aedificatoria« als auch aus »De pictura«, eine wichtige Rolle. Zudem waren in Urbino, wie erörtert, die Texte von Plinius und Statius über die *fenestrae prospectivae* römischer Villen zugänglich.¹⁵⁷

Die Ausblicksfenster des urbinatischen Palastgartens präsentieren Ausschnitte des Territoriums in der Totalität eines von virtuellen geometrischen Teilungen durchzogenen und bildhaft gerahmten Sichtfeldes. Sie schreiben den *prospectus* dadurch einer architektonisch vorgegebenen, mathematisch proportionierten Ordnungs- und Rahmenvorgabe ein, die Subjekt- und Objektwelt klar voneinander distanziert. Die »rationalization of sight«¹⁵⁸ der Renaissance, als deren einflußreichster Anwalt Alberti zu gelten hat, vollzieht sich nicht nur in der Malerei, sondern auch im Blick aus dem tatsächlichen Fenster.¹⁵⁹ War das Blicken aus dem Fenster im Mittelalter als Anlaß einer *voluptas oculorum* zumeist negativ konnotiert,¹⁶⁰ so wird es im Verlauf des Quattro- und der ersten Hälfte des Cinquecento zu einem Bestandteil kultivierten höfischen Verhaltens. So schreibt Pietro Bembo in seinen »Asoloner Gesprächen« über den Garten der Caterina Cornaro bei Asolo:

¹⁵⁵ ERWIN PANOFSKY, Die Perspektive als symbolische Form (1924), wiederabgedruckt in: DERS., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1974, S. 99–204, hier S. 123. Zum Begriff der »symbolischen Formen«, die von Ernst Cassirer im Rückgriff auf Conrad Fiedler nicht nur als Abbild präexistenter »Weltanschauungen«, sondern auch als neue Weltanschauungen erst hervorbringende Medien neuer Formen des Weltzuganges interpretiert werden, HEINZ PAETZOLD, Ernst Cassirer. Von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie, Darmstadt 1995, S. 76–79, und DERS., Fiedler und Cassirer, in: STEFAN MAJETSCHAK (Hg.), Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München 1997, S. 209–222, besonders S. 212–219.

¹⁵⁶ Vgl. IMDAHL (wie Anm. 118), S. 17ff.

¹⁵⁷ Siehe oben Anm. 108 und 110.

¹⁵⁸ Vgl. IVINS (wie Anm. 119) und JOAN GADOL, Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance, Chicago 1969, die Alberti als Wegbereiter eines modernen wissenschaftlichen Rationalismus sieht. Vgl. auch BERND BUSCH, Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München 1989, S. 61–92.

¹⁵⁹ ALBRECHT KOSCHORKE, Die Geschichte des Horizonts, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990, S. 70–75 (»Das Bild als Fenster«). Eine konzise Zusammenfassung des Forschungsstandes zu Albertis *fenestra aperta* bei STEFAN RASCHE, Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945 (Theorie der Gegenwartskunst; 15), Münster/Hamburg/London 2003 (zugl. Diss. phil. Münster 2001), S. 13–30 (mit Bibliographie).

¹⁶⁰ Vgl. ACHATZ VON MÜLLER, Der Politiker am Fenster. Zur historischen Ikonographie eines »lebenden Bildes«, in: GOTTFRIED BOEHM (Hg.), Homo Pictor (Colloquium Rauricum; 7), München/Leipzig 2001, S. 323–340, besonders S. 324–327.

»Dieser reizende Garten war von wunderbarer Schönheit. [...] Eine umlaufende Taxushecke [...] reichte bis zur Brusthöhe eines Mannes, der sich darauf lehnen konnte, so daß man von allen Teilen den Blick darüber hinausschweifen lassen konnte. [...] An einer Seite des Gartens öffneten sich in weißem Marmor zwei große Fenster am letzten Ende, wo die Mauer sehr dick war, so daß man an jeder Seite sitzend von der Höhe über die Ebene blicken konnte.«¹⁶¹

Der Prozeß der Wiederentdeckung der antiken *fenestra prospectiva* wird in den Jahren um 1470, in denen die Verbreitung des modernen, ungeteilten Rechteckfensters beginnt, begleitet von gemalten Landschaftsausblicken, die als ein »Bild im Bild« in architektonischer Rahmung erscheinen. Bemerkenswert, daß diese zunächst auf Gemälden sakraler Thematik anzutreffen sind, die häufig auf die theologische Deutung Mariens als *fenestra coeli* zurückgreifen. Ein prägnantes Beispiel ist neben Giovanni Bellinis »Pala di Pesaro« die kontrovers zugeschriebene Tafel der »Heilung eines Mädchens durch den hl. Bernardino von Siena« in der Galleria Nazionale dell'Umbria zu Perugia, die durch eine gemalte Inschrift für 1473 gesichert ist.¹⁶² Auch Peruginos etwa zwanzig Jahre spätere »Vision des hl. Bernhard« in der Alten Pinakothek in München kann in diesem Zusammenhang genannt werden.¹⁶³

Diese Gleichzeitigkeit einer Aufwertung der *voluptas oculorum* – einer *voluptas prospiciendi*¹⁶⁴ – durch die Villenarchitektur zum einen und der Sakralisierung des Ausblicksfensters in den Gemälden zum anderen ist bezeichnend. In der Neuzeit wird die diesseitige Welt als unbegrenztes Potential des Genusses und der Beherrschung entdeckt.¹⁶⁵ Die *fenestra prospectiva* ist sowohl Modell als auch Medium neuzeitlicher Sichtbarkeit¹⁶⁶: eine rahmende und ordnende Rezeptionsvorgabe (Abb. 10), die als ein neues Dispositiv der Weltwahrnehmung die neue Öffnung des profanen Raumes auf

¹⁶¹ PIETRO BEMBO, Gli Asolani, Venedig 1505, I, 5. Die Übersetzung zitiert nach MARIE LUISE GOTHEIN, Geschichte der Gartenkunst, Bd. 1, Jena 1926, S. 231. Vgl. auch CARLO DIONISOTTI (Hg.), Prose e rime di Pietro Bembo, Turin 1960, S. 322: »[...] marmi bianchissimi di due finestre [...], larghe e aperte e delle quali, perciò che il muro v'era grossissimo, in ciascun lato sedendo si potea mandar la vista sopra il piano a cui elle d'alto riguardano.« Außerdem: PIETRO BEMBO, Asolaner Gespräche. Dialog über die Liebe, hg. und übersetzt von Michael Rumpf, Heidelberg 1992, S. 19.

¹⁶² Inv. 223. Vgl. SYLVIA FERINO PADGEN, Painted Architecture, in: HENRY A. MILLON und VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI (Hgg.), The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture, London 1994, S. 446ff., und den Beitrag von Vittoria Garibaldi zum Zyklus der »Wunder des hl. Bernardino von Siena«, dem die genannte Tafel zugehört, in: MILLON/LAMPUGNANI, ebd., S. 448–451.

¹⁶³ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; um 1490/94.

¹⁶⁴ CHRISTIAN LEONHARD LEUCHT, Tractatus Novus de Jure Fenestrarum, Nürnberg 1726, S. 91.

¹⁶⁵ Vgl. ERNST CASSIRER, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Berlin 1927, S. 11f. sowie S. 195f. und KOSCHORKE (wie Anm. 159), S. 11–172. Koschorke zeichnet die »Öffnung des Horizonts« von den Weltrandvorstellungen des Mittelalters bis zu Giordano Brunos Konzept eines unendlichen Universums und der »unendlichen Landschaft« im Barock nach und verfolgt das Motiv des Horizontes bis in das 20. Jahrhundert hinein. – Für wertvolle Hinweise danke ich Prof. Dr. Eckhard Kessler, München.

¹⁶⁶ Vgl. STEVEN JOHNSON, Interface Culture. Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern. Aus dem Amerikanischen von Hans-Joachim Maas, Stuttgart 1999, S. 91–123; LEV MANOVICH, The Language of New Media, Cambridge, Mass. 2001, S. 95–111; HANS JÜRGEN KRYSMANSKI, Windows. Notizen zur Geschichte einer Metapher, in: DERS., Popular Science. Medien, Wissenschaft und Macht in der Postmoderne, Münster [u.a.] 2001, S. 117–133.

unendliche Horizonte vermittelt mit dem überkommenen Glauben an die Ordnung und Begrenztheit der Welt.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Sie hat ihre ästhetische Fortschreibung in der neuzeitlichen, von Alberti theoretisch grundgelegten Konzeption des komponierten Gemäldes gefunden: Das Fragment eines *quantum continuum* von Landschaft in die Totalität eines ganzheitlich komponierten Flächenausschnittes zu überführen, wird ein zentrales Verfahren neuzeitlicher Landschaftsmalerei werden. Siehe hierzu MAX IMDAHL, Bild – Totalität und Fragment, in: LUCIEN DÄLLENBACH und CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG (Hgg.), Fragment und Totalität, Frankfurt am Main 1984, S. 115–123, und MAX IMDAHL, Bildbegriff und Epochenbewußtsein?, in: DERS., Gesammelte Schriften, hg. von Gottfried Boehm, Bd. 3, Frankfurt am Main 1996, S. 501–557.