

Phantastische Treppen, Brücken, Loggien von der Renaissance bis heute

Hubertus Günther

Der vorliegende Beitrag soll an einigen Beispielen vom Beginn der Neuzeit bis in unsere Zeit aufzeigen, wie in diversen Medien mit architektonischen Elementen umgegangen wird, und zwar in Dichtung, Theaterszenen, Bildern und im Film. Dabei interessiert besonders das Phänomen, dass bei der Repräsentation die praktische Funktion der Elemente zurücktritt, wo nicht verschwindet, die Elemente sinnlos oder sogar widersinnig eingesetzt werden, so dass sie in gewissem Sinn Selbstzweck annehmen oder zu Zeichen mutieren, fast wie Begriffe figurative Bedeutung annehmen können. Wie die Funktion, so verliert dabei auch die Lokalisierung der Elemente an Bedeutung. Sogar die Grenze zwischen innen oder außen gerät ins Schwanken. So wird es möglich, dass Gegensätze zur Deckung kommen, ähnlich wie beim Möbius-Band Ober- und Unterseite dasselbe sind. Statt dass die Präsentation der architektonischen Elemente den Ort fixiert, stiftet sie eher Verwirrung.

Gute Beispiele für die Auflösung der Grenzen zwischen innen und außen bilden die Beschreibungen aus der Renaissance von Amors Residenz bzw. von Schlössern der Liebe.¹ Da wird einerseits ein umschlossener Bau aus herrlichstem Material vor-

geführt, gleichzeitig befindet sich der Leser aber in wunderbaren Gärten oder scheint sich in ihnen zu befinden. Hier liegt der Sinn der Verschmelzung der Gegensätze darin, dem besonderen, verwirrenden Charakter der Liebe Ausdruck zu verleihen. Einerseits gehört die Liebe zur Natur; andererseits veranschaulicht die überirdische Pracht von Amors Schloss die höchsten Freuden, die Liebe verleiht.

Beim Palazzo Zoioso, dem heiteren Schloss in dem Epos *Orlando innamorato*, das Matteo Boiardo 1483 publizierte, verschmelzen die Gegensätze von innen und außen auf verschiedene Weisen miteinander.² Es werden klassische architektonische Elemente eingesetzt, Loggien und Dachgärten, durch die das Schloss von der Natur überwuchert wird, ein Motiv, das man ähnlich aus der antiken Literatur kannte (hängende Gärten der Semiramis, Palast des Maecenas in Rom). Beim Eintreten in den Palazzo Zoioso nimmt der Ankömmling keine Zimmer wahr, sondern nur Loggien und befindet sich sogleich in Gärten, die dann als einziges ausführlicher beschrieben werden. Auch von außen ist das Schloss von Gärten umgeben, und der Marmor seiner Außenmauern ist so blank poliert, dass sich in ihm die Gärten spiegeln – völlig

spiegeln, heißt es eigens. Mehr wird nicht über die äußere Erscheinung des Schlosses gesagt. So wird suggeriert, beim Anblick des Schlosses sehe man nur oder fast nur die Spiegelbilder der Gärten um dieses herum. Ein anderes Motiv, mit dem die Grenze zwischen innen und außen aufgelöst wird, bilden die Wände aus Glas wie in den Traumvisionen *The House of Fame* des Geoffroy Chaucer (1379–1380) oder *The Temple of Glas* des John Lydgate (Anfang des 15. Jahrhunderts).³ Hier ermöglicht das Motiv den Blick hinter die Kulisse der Konvention auf die Emotionen der Liebe.

Den Anstoß zum vorliegenden Beitrag hat die Beschreibung des Liebespalastes im Epos *L'Adone* gegeben, das der neapolitanische Schriftsteller Giovanni Battista Marino 1623 publizierte. Marino hat sich auch als Kenner moderner Malerei in seinen Hymnen auf Caravaggio und andere Maler oder durch die Förderung von Nicolas Poussin hervorgetan.⁴ Im *Adone* wird die Geschichte der Liebe zwischen Venus und Adonis geschildert, und in diesem Zusammenhang wird Adonis in die Residenz von Venus und Amor geführt.⁵ Auch hier verschmelzen im Schloss der Liebe Architektur und Natur miteinander, aber die Architektur ist phantastischer als in allen anderen zeitgenössischen Dichtungen. Um eine manchmal geradezu halluzinatorische Wirkung zu erreichen, sind verselbständigte Architektur motive eingesetzt, neben Loggien auch seltsame Treppen und Brücken. Der Hof, durch den Adonis das Schloss betritt, gleicht dem Innenraum der Bibliothek des mittelalterlichen Klosters im Film nach Umberto Eco's Roman *Der Name der Rose*, wie im nachfolgenden Beitrag von Fabio Colonnese dargelegt wird. Die Beschreibung der Residenz bei Marino ist ähnlich verwirrend wie die zwecklosen Elemente der Anlage selbst. Sie erstreckt sich über

viele hundert Verse und ist, zerteilt in lauter einzelne Stücke, in die laufende Handlung eingestreut. Ihr Stil schwankt von präzisen Informationen bis zu vagen Impressionen. Zwischendurch werden symbolische oder metaphorische Deutungen angesprochen; immer wieder fließen Anspielungen auf antike Literatur oder Parallelen mit Dichtwerken der Renaissance ein. Der Ballast vieler unnötiger Einzelheiten behindert die Gesamtvorstellung mehr, als sie zu fördern.

Als Adonis das Schloss der Liebe erblickt, bewundert er den überirdischen Glanz seiner diamantenen Mauern. Dagegen erscheint ihm sogar der Sitz der Sonne dunkel. Auf den ersten Eindruck des Ankömmlings folgt der Gesamteindruck vom paradiesischen Inneren mit seinen von Loggien umgebenen Höfen. Dabei ist Adonis noch längst nicht eingetreten. Daran schließt eine nüchterne Beschreibung der Disposition des Schlosses wie bei einer Luftaufnahme an. Es sieht aus wie ein mittelalterliches Kastell, hat einen quadratischen Grundriss, ist umgeben von wehrhaften Mauern, mit quadratischen Türmen an den vier Ecken, und in der Mitte ragt ein großer runder Donjon empor, der die Mauer des Schlosses überragt. (Abb. 1) Viel später, als Adonis längst durch das Innere streift, erfährt man, dass der Abstand der Türme von einander fast 700 m beträgt. Demnach ist das Kastell ungefähr einen Kilometer breit und gleicht im Ganzen eher einer weit ausgedehnten Landvilla der Renaissance. Wenn das Schloss der zunächst erweckten Vorstellung von der normalen Erscheinung eines Vierturmkastells entsprechen soll, dann müssten die Mauern gut hundert Meter hoch sein. Nur passt das nicht zu anderen Angaben. Da, wo es logisch wäre, werden die megalomanen Dimensionen nicht angesprochen, aber einen

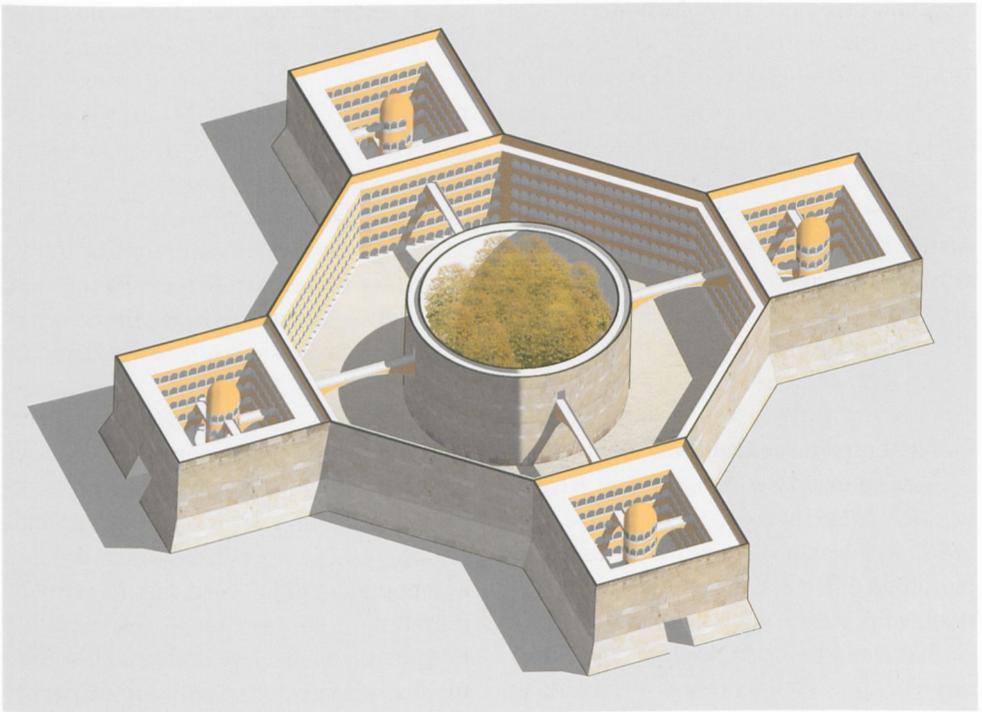


Abb. 1: Fabio Colonnese: Visualisierung des Schlosses nach dem Text von Giovanni Battista Marino

gewissen Hinweis darauf gibt es auf unerwartete Weise. Mittendrin wechselt die Luftaufnahme zur individuellen Impression eines Betrachters, der sich im Innern befindet: Die Ecktürme sind mit dem Donjon durch Brücken verbunden; die Bögen unter den Brücken sind so grazil und hoch, heißt es, dass es scheint, die sublimen Last schweben durch ein Wunder in der Luft. Die Bögen der Brücken blinken mit so vielen verschiedenen Edelsteinen, dass sie himmlischen Regenbögen gleichen. Dann geht die nüchterne Beschreibung der Disposition weiter; vor allem erfährt man, dass die Mauern und der Mittelturn Gärten mit üppiger Flora und prächtigen Brunnen einfassen. Danach werden unvermittelt die Säulenordnungen im Detail beschrieben, freilich nicht nach architekturtheoretischen Maximen, sondern als bunte Fülle von De-

tails und kostbaren Materialien. Wo die Säulen sein sollen, wird nicht recht klar gestellt. Anscheinend gehören sie zu den Loggien der Höfe, die flüchtig angesprochen werden. Teilweise werden die Arkaden der Loggien auch von Atlanten aus Edelstein getragen, die noch Girlanden tragen. Inzwischen sind gut hundert Verse verflossen; anschließend werden über weitere hunderte von Versen Bilder berühmter Liebesgeschichten beschrieben, die an den Mauern der Höfe gemalt sind, besonders auch die Fabel von Amor und Psyche. Zu ihr gehört die Beschreibung von Amors Palast.⁶ Sie beschränkt sich auf Impressionen, die wie eine Kette von Glanzlichtern aneinander gereiht sind. Dazwischen fällt der Blick unvermittelt auf Adonis, der immer noch vor dem Schloss steht und sich dann dem Eingang nähert.

Wir werden den Gang der Erzählung nicht weiter so ausführlich verfolgen wie bisher. Es sollte nur gezeigt werden, wie verwickelt Marinos Beschreibung mit ihren vielen Sprüngen und den Brüchen ist. In der gleichen Weise geht es weiter, nachdem Adonis ins Schloss eingetreten ist. Das hat anscheinend Methode: So schildert Marino zwischendurch die Verwandlungseffekte einer Drehbühne aus der Perspektive der Zuschauer und unterbricht sich, um den versteckten Mechanismus der Drehbühne bloßzulegen. Gelegentlich macht er indirekt darauf aufmerksam, wie schwer die Beschreibung überschaubar ist. Beispielsweise verweist er bei einer Mitteilung, ohne dass es seiner Abhandlung dienen würde, darauf, dass er bereits zuvor davon gesprochen habe. Doch hat er es vor mehr als tausend Versen kurz erwähnt. Daher ist es natürlich längst vergessen und für den Leser kaum wiederzufinden.

Die Disposition im Innern des Liebesschlusses ist ebenso wirr wie die Beschreibung. Wie die Gärten im Innern verteilt sind, ist nur nach wiederholter Lektüre zu ahnen. Jedenfalls werden sie eingefasst von Säulenportiken an der Außenmauer und an den Grenzen, an denen sie zusammenstoßen. Der Donjon ist so blank, dass sich die Gärten in seiner Mauer spiegeln. Das Motiv kennen wir schon von Boiardo. Man kann zu diesem Turm von den Ecktürmen aus über die hoch in der Luft schwebenden Brücken gelangen. Wie man allerdings von da oben nach innen kommt, ist nicht klar; es bleibt offen, wie man von den Brücken aus in die unteren oder oberen Bereiche des Turms gelangt, denn an die Mauer des Donjons schließen keinerlei weiteren architektonischen Elemente an, weder Treppen, noch Loggien oder Zimmer und weiteres. Die Brücken sind praktisch sinnlos, sie haben nur allegorische Bedeutung. Ado-

nis betritt den Mittelurm unten durch eine Tür. Der Donjon schließt einen weiten paradisischen Garten ein. In seiner Mitte liegt eine Thermenanlage, die im Detail geschildert wird. Ihr Grundriss bildet ein Quadrat, das in neun Quadrate für Zimmer und einen Hof in der Mitte unterteilt ist.

Adonis hat das Schloss durch einen der Ecktürme betreten.⁷ Er gelangt in einen Hof, der eigens als „seltsam“ bezeichnet wird. (Abb. 2) Der Hof ist wie die Ecktürme quadratisch im Grundriss, in einem rot-weiß karierten Muster gepflastert und von Loggien umgeben. Dass er von Loggien umgeben ist, ergibt sich nur durch kurze Bemerkungen, die nebenbei fallen. Inmitten des Hofes erhebt sich frei stehend eine Wendeltreppe. Normalerweise gehören Wendel in Innenräume, zumindest sind sie direkt mit übereinanderliegenden Räumen verbunden. Von dem Wendel im Hof des Eckturms gehen vier wohl mit Portiken bedeckte Brücken über Bögen aus, um eine Verbindung zu den Loggien zu schlagen. Anscheinend gibt es pro Geschoss von Loggien eine Brücke. Demnach kann es nur fünf Geschosse geben, aber das passt nicht recht zu den megalomanen Dimensionen der ganzen Anlagen und zu den wie durch ein Wunder hoch in der Luft schwebenden Brücken zwischen den Ecktürmen und dem Mittelurm des Schlosses. Adonis steigt den Wendel hinauf. So erreicht er einen enorm prächtigen Saal, der durch hundert Fenster aus Kristall Licht empfängt und von allen vier Himmelsrichtungen durch Türen betretbar ist. Allerdings ist kaum verständlich, wie der Prachtsaal über die Wendeltreppe erreicht werden soll, wohin seine Eingänge führen sollen und wo er überhaupt liegen soll.

Wie ein Traum wirkt das gesamte Innere von Amors Residenz mit seinen vielen Brücken, Wendeltreppen und Balkons in



Abb. 2: Fabio Colonnese: Visualisierung des Turmes nach dem Text von Giovanni Battista Marino

den Ecktürmen und den Portiken, die nur zu sich selbst führen statt in geschlossene Räume, außer in einen Saal, für den es wiederum keinen Platz gibt. Wenn man zudem an das mannigfaltige bunte, glitzernde und kostbare Material, die vielen Bilder, Plastiken und Brunnen oder Gewässer denkt, die zu diesem Schloss gehören, wird seine Erscheinung extrem verwirrend, und das Ganze wird noch wirrer dadurch, dass die Hinweise auf die einzelnen Teile der Anlage zerstückelt im Text zwischen endlosen Bild-

beschreibungen und symbolischen Deutungen verstreut sind. Zwischendurch bemerkt Adonis, dass auch noch der Eingang ins Schloss verschwunden ist, sodass er von Amor gefangen ist, und erkennt, dass er sich mit seiner Liebe in ein Labyrinth verirrt hat.⁸

Marino betont trotz der geradezu surrealen und romantischen Elemente seines Epos, Amors Residenz sei streng nach den Kunstregeln der Renaissance gestaltet, und das spezifiziert er noch weiter.⁹ Dafür zieht

er die damalige Kunsttheorie heran, aber er gibt ihr eine neue metaphorische, auf die Liebe bezogene Bedeutung. Das Schloss gleiche wundersam dem menschlichen Körper, dessen „Simmetria“ – Schönheit oder ideale Proportionierung – das gesamte All beherrsche. Er sei das Maß für alle Körper. Die Wunder, die er einschlieÙe, lieÙen sich nicht in Worte fassen, sie würden alle Bauwerke unter der Sonne übertreffen. „In so einer vollendeten Architektur formen Zirkel und WinkelmaÙ alles“, heiÙt es vom menschlichen Körper, und das Gleiche gilt für Amors Residenz. „Amore è un concetto di bellezza immaginata o vista dentro al core“, schreibt Michelangelo in einem Sonett.¹⁰ Amor ist eben auch Künstler. Das gehört zu den Topoi der Liebeslyrik der Renaissance und stammt aus der antiken Dichtung. Die Liebe bringt schöne Bilder hervor, sie setzt Bilder ein, um sich zu verbreiten oder in Erinnerung zu halten, sie hat die Malerei überhaupt erst erfunden. Das lehrt die Legende von der Dibutades.¹¹ Marino hat selbst mehrere Gedichte verfasst, die Amor als Künstler preisen.¹²

Amors Residenz ist eine Metapher der Freuden und Irrungen, die Liebe verursacht. Am Eingang verkündet eine Inschrift: „Dies ist der Himmel auf Erden, und von hier aus geht man zu den Glückseligkeiten Amors.“ Seine blühenden Auen, sprudelnden Gewässer, die köstlichen Substanzen, leuchtende Kristalle, glitzernde Edelsteine oder reines Elfenbein, das alles soll eine glückliche Atmosphäre ausstrahlen wie der befestigte Garten der Madonna im Rosenhag mit seinen bunten Blütenwiesen.

Ein anderer Wendel mit unendlich vielen Windungen führt Adonis von einem mächtigen Baumstumpf, der so vielteilig ist wie ein ganzer Wald, in die Tiefe zur Behausung der trügerischen Fee Falsirena.¹³ Der Abgrund, durch den Adonis steigt, ist

düster und labyrinthisch, von Ruinen gesäumt, tosende Gewässer stürzen dazwischen nieder, schauerliche Ungeheuer hausen in ihm. Hier herrschen weder Schönheit noch GleichmaÙ. Eher werden Erinnerungen an die wüste Natur in den Alpen wach, wie sie um die gleiche Zeit Vincenzo Scamozzi bei seiner Durchquerung der Via Mala beschrieben hat.¹⁴ Die bedrückende Atmosphäre des Abgrunds weist geradezu auf die unheimlichen Räume in der romantischen Dichtung voraus: „Über tausend verquere und verschlungene Läufe endlos sich windend, ohne dass ein Lichtstrahl vom Himmel sie träfe, sinkt die Treppe zwischen tiefen Ruinen nach unten. Adonis fühlt die dumpfe Luft und immer wieder aufsteigenden Dunst und den Hauch rüttelnder Böen von Winden, die der große Berg in seinem SchoÙ birgt.“ Als der Wanderer aus der Schlucht heraustritt, erblickt er den lieblichsten und heitersten aller Orte, einen „neuen Himmel, eine neue Erde, eine neue Welt“.¹⁵ Hier liegt ein wunderbarer, wieder nach einem geometrischen Plan geordneter Garten mit einem Brunnen aus Kristall in der Mitte und vier Schössern aus Edelstein in einiger Distanz an allen vier Seiten.

Marinos phantastisches Liebesschloss ruft die Erinnerung an Architektur-Capriccios des 18. Jahrhunderts wach. Vor allem denkt man an die berühmte Stichserie der *Carceri*, die Giovanni Battista Piranesi ab 1749 in mehreren Auflagen herausgegeben hat. (Abb. 3) Dort werden ähnliche Architekturelemente wie in Marinos Liebesschloss eingesetzt, insbesondere Treppen und Brücken, und wie bei Marino werden sie ohne Rücksicht auf funktionale Konsequenz miteinander verbunden.¹⁶ Innen und außen verschmelzen auch hier zu einer Einheit. So wenig wie der Leser den Liebespalast für ein Wohnhaus hält, erscheinen die *Carceri* als brauchbares Gefängnis. Aber während der

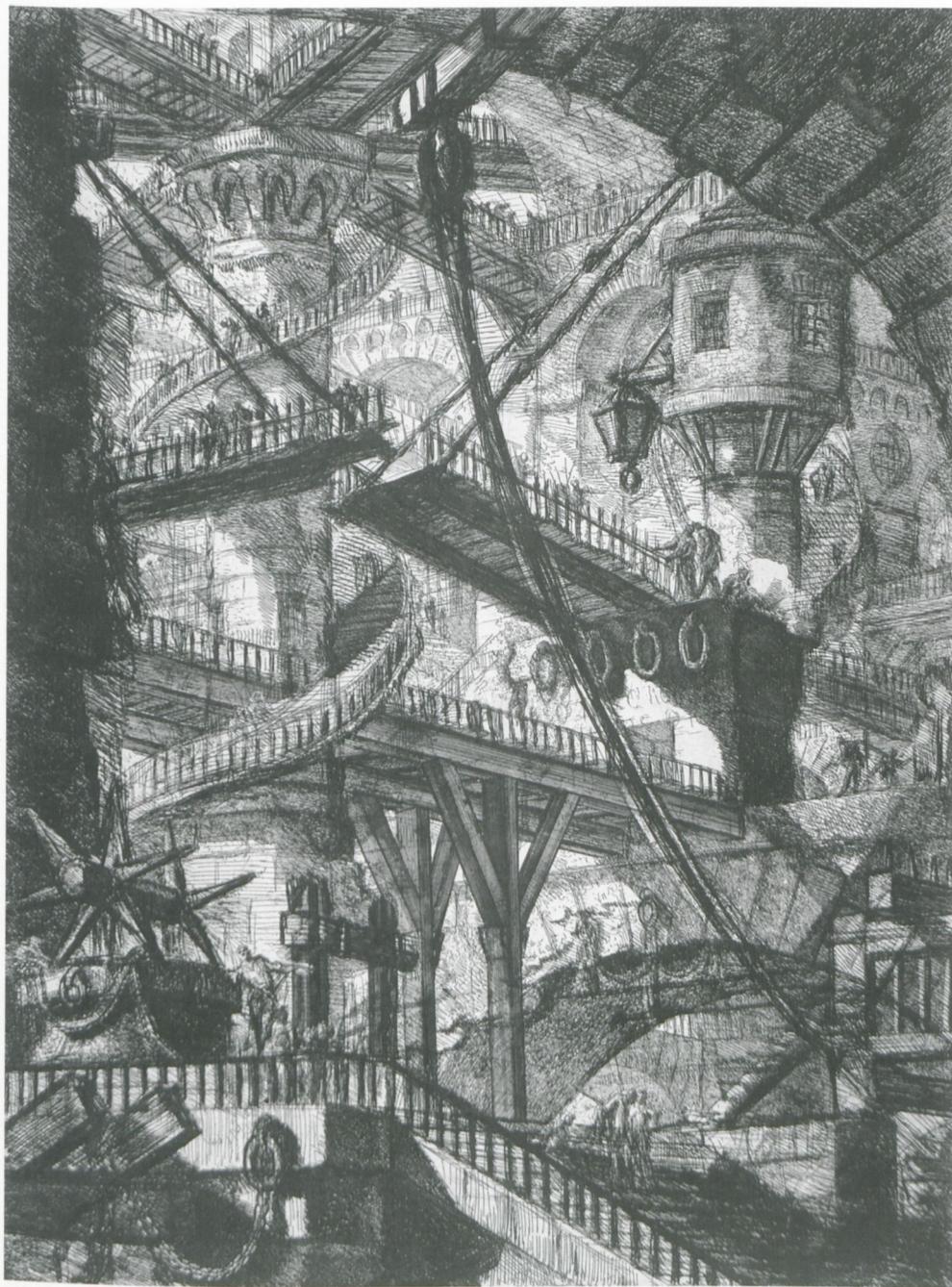


Abb. 3: Giovanni Battista Piranesi: Die Zugbrücke. Aus der Serie der Carceri d'invenzione, Blatt 7, 1761. Radierung. 55.4 x 41.8 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Köln

Liebespalast die Freuden spiegelt, die von den Irrungen der Liebe ausgehen, geben die *Carceri* eine unheimliche Stimmung wieder, wie sie auch in der Schlucht herrscht, die zum Schloss der Fee Falsirena führt. Hier verbindet sich die Verwirrung nicht mit Schönheit und Ebenmaß. Während die Bögen der Brücken in Marinos Liebesschloss wie himmlische Regenbögen wirken, ragen sie in den *Carceri* düster durch das bedrohliche architektonische Gestrüpp.

Ähnliche Szenarien wie in den *Carceri* erscheinen im 18. Jahrhundert als Bühnenbilder. In diesem Genre haben mehrere Mitglieder der Familie Galli da Bibiena oder Michele Marieschi ähnliche entfunktionalisierte architektonische Elemente wie im *Adone* oder in den *Carceri* eingesetzt. Hier sei ein weniger berühmtes, aber ausdrucksvolles Beispiel hervorgehoben, das von einem Bühnenbild des Giuseppe Galli da Bibiena beeinflusst ist und Elemente von Piranesi aufnimmt: Carl Friedrich Fechhelm hat es 1755 für die Aufführung von Carl Heinrich Grauns Oper *Montezuma* in der

Abb. 4: Carl Friedrich Fechhelm: Bühnenbild zur ersten Szene des dritten Aktes für die Erstaufführung von Carl Heinrich Grauns Oper *Montezuma* in der Berliner Oper, 1755. Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg



Berliner Oper gemalt, und zwar für die erste Szene des letzten Aktes.¹⁷ (Abb. 4) Der Prospekt stellt das Gefängnis des Montezuma dar, des gutgläubigen Kaisers der Azteken, der in die Hände des grausamen spanischen Konquistadors Hernán Cortes gefallen ist und von ihm umgebracht wird. Montezuma tritt vor der düsteren Kulisse auf um zu beklagen, dass er sein Reich und mehr noch seine innig geliebte Braut verloren hat. „Was für ein erschreckliches Schicksal verfolgt mich, o ihr Götter“, beginnt sein langes Rezitativ, „Die aufgehende Sonne sah heute mein Glück,/ Und eben dieselbe Sonne siehet/ Heute bei ihrem Untergange mein höchstes Unglück./ Ist es denn wahr? Oder ist es ein Traum?/ [...]“. Entsprechend unreal wirkt die Szene. Die nutzlosen Portiken, Treppen und Brücken kehren wieder, um die traumatische Stimmung von Montezumas schwerem Schicksal zu erzeugen. Auch hier ist die Struktur der Architektur nicht präzise fassbar; innen und außen sind kaum auseinanderzuhalten. Aber es kommt etwas Neues hinzu, um den Schrecken zu veranschaulichen, den die Grausamkeit der Konquistadoren hervorruft: die Spitzbögen. Sie stehen für die gotische Architektur, die um die gleiche Zeit als Zeuge der groben, unkultivierten, aber faszinierenden Epoche des Mittelalters wiederentdeckt wurde. Das planlose Wirrwarr der nutzlosen Treppen und Brücken passt zu der Primitivität, die man damals der Gotik nachsagte, dem Stil ihrer Architektur ebenso wie der Geisteshaltung der Epoche. In der gleichen Zeit kam der Schauerroman auf, der wiedergibt, wie unheimlich man sich das ‚dunkle Mittelalter‘ vorstellte. Das *Castle of Otranto*, in das Horace Walpole die schreckliche Handlung des ersten Schauerromans (1764) versetzt hat, darf man sich wohl ähnlich wie die Kulisse zum *Montezuma* vorstellen.

Wenn man zeitgenössische Bilder sucht, die als Gegenstücke zu Marinus Architekturphantasie erscheinen könnten, so fällt der Blick auf Monsù Desiderio. Er, bzw. das Künstlerpaar, das unter diesem Namen läuft, hat hauptsächlich phantastische Architekturstücke um ihrer selbst willen gemalt. Auch hier kommen sinnentleerte Bauelemente zusammen, aber sie sind eher im Sinn der Renaissance unorthodox, ‚gotisch‘: hoch aufragende Dinge, besonders Türme oder Fialen ähnliche Spitzen etc.; gelegentlich sind Spitzbögen oder Schwibbögen eingesetzt. Oft verliert hier die Architektur ihre praktische Funktion, weil nur Ruinen von ihr übrig sind. Ein Beispiel dafür ist die Ruine, von der ein Bogen wie eine Brücke quer durch das Bild *Les Enfers* (1622, Musée des Beaux-Arts, Besançon) reicht. Ein wesentliches Gestaltungsmittel bilden hier, ähnlich wie in den *Carceri*, die kontrastreiche Beleuchtung, zudem Feuer und Wolken oder Dunst etc. In den Bildern herrscht eine düstere, unheimliche Atmosphäre, die sich manchmal derjenigen der *Carceri* annähert.

Monsù Desiderio arbeitete in Rom und Neapel, aber er war von der Malerei nördlich der Alpen beeinflusst: er stammte aus Metz und wurde von Paul Brill ausgebildet. In der Malerei nördlich der Alpen waren schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts phantastische Architekturkulissen beliebt, oft Ruinen, in die Bauelemente ohne Rücksicht auf ihre Funktion eingesetzt sind. Diese Ruinen wirken verwirrend, aber nicht düster und unheimlich. Besonders der Lyoner Druckgrafiker und Maler Jean de Gourmont (um 1483 – nach 1551) hat sich in diesem Genre hervorgetan. Höhepunkte bilden sein Bild der *Anbetung der Hirten* im Louvre (1522/1526) und seine Zeichnung der *Heiligen Familie mit Joseph als Zimmermann* in der Pierpont Morgan

Library. (Abb. 5) Da ist die Heilige Familie in die Ruine eines großen unübersichtlichen, vielteiligen Baus undefinierbaren Typs im Stil der Renaissance versetzt. Innen und außen gehen bruchlos in einander über; wie der Bau oben abschließt, bleibt offen. Zwischen den Räumen laufen Brücken ohne Verbindung; mehrere komplexe Wendeltreppen führen ziellos in die Höhe.

Man mag den ruinösen Zustand der Architektur in De Gourmonts *Anbetung der Hirten* als Symbol für den Zerfall der alten Kirche durch die Geburt des Heilands deuten. Vielleicht lässt sich eine theologische Deutung auch für die *Anbetung des Kindes* finden, die Marten van Heemskerck in einer von Philip Galle gestochenen Grafik in eine Wendelrampe der Art derjenigen Bramantes am Cortile del Belvedere im Vatikan versetzt hat. Aber damit allein ist die seltsame Kulisse nicht zu erklären. Dazu ist sie zu prominent. Die Gestaltung der Architektur zeugt wohl einfach von der Freude an der regelrechten perspektivischen Darstellung besonders komplexer Motive. Sie scheint schon um 1500 für Nicolas Dipre das Motiv dafür gewesen zu sein, in der Darstellung Mariens im Tempel (Louvre) die übliche Repräsentationstreppe durch eine gewundene Treppe zu ersetzen. Was von der Fassade des Tempels sichtbar wird, ist unbeschreiblich enigmatisch.

Nach den Vorstellungen der italienischen Renaissance beruht die bildende Kunst auf der Grundlage einer rationalen Gesetzmäßigkeit und gleicht darin sogar der Wissenschaft.¹⁸ Von ihr wurde gefordert, einen plausiblen Ablauf der Handlung und einen realistischen Schauplatz mit regelrechter Konstruktion der Zentralperspektive darzustellen. Daher erwartet man in Italien eigentlich keine so phantastischen Szenarien wie im *Adone* oder in der Malerei nördlich der Alpen. Aber auch hier waren

absichtlich widersinnige Szenarien verbreitet, und die Perspektive wurde häufiger verkehrt als regelrecht wiedergegeben, anscheinend auch vorsätzlich, weil es einfach war, sie richtig zu konstruieren.¹⁹ Oft fallen diese Entstellungen auf den ersten Blick nicht auf. Vielleicht deshalb sind sie lange kaum zur Kenntnis genommen worden. Erst neuerdings haben Monique Dubois und Stefan Bürger sie angesprochen.²⁰ Die Szenarien sind manchmal so widersinnig, dass sie geradezu an die surrealistischen Bilder René Magrittes erinnern. Sie haben mit ihnen auch den Effekt gemeinsam, dass der Widersinn, obwohl er eklatant ist, erst bei näherer Betrachtung auffällt.

Die irrealen Verkehrung der Realität hat nichts mit dem sogenannten ‚Manierismus‘

zu tun. Sie kommt nicht besonders oft in der späten Renaissance vor. Gerade in Werken der Frührenaissance waren die widersinnigen Kulissen verbreitet. Man denke nur an den kuriosen Typ von Porträts, der eine Person in das geometrische Konstrukt eines minimalen Raums mit Öffnung oder Fenster vorn und hinten einpercht (Beispiel: Sandro Botticelli, *Porträt des Giuliano de' Medici*, National Gallery of Art, Washington). Filippo Lippi setzt eine Dame in einen derartigen Raum, ersetzt die vordere Wand aber durch eine Wand, die in Handlänge vor deren Gesicht steht. Durch eine quadratische Öffnung in dieser Wand blickt ein Mann, schaut der Dame intensiv in die Augen und bewegt die Hand, als wenn er gerade auf sie eingeredet hätte (*Porträt ei-*

Abb. 5: Jean de Gourmont: *Die Anbetung der Hirten*, um 1525. Tafelmalerei, 94 x 116 cm. Musée du Louvre, Paris



ner Dame, um 1440, Metropolitan Museum of Art, New York). So scheint es, bei präzisiertem Hinsehen erkennt man, dass das Paar sich nicht wirklich ansehen kann, weil die Dame weiter vorn im Bild ist. Zunächst nimmt man überhaupt nicht ganz wahr, wie widersinnig das Konstrukt ist. Es gibt zahllose weitere Beispiele für ähnlich surreale Verfremdungen in Bildern der italienischen Renaissance. Die meisten von ihnen sind ebenso wie die Fliegen, die als Trompe l'œil auf vielen Bildern herumkrabbeln,²¹ wohl nur als Demonstration von künstlerischem Können gemeint.

Offensichtlich widersinnig erscheint auf den ersten Blick Bartolomeo Montagnas Altarbild der *Sacra Conversazione* (1500, Bodemuseum, Berlin), in dem unten und seitlich direkt beim Bildrahmen ein steinerne Rahmen ist, auf den eine hölzerne Konstruktion aufgesetzt ist. Auf den zweiten Blick wird das Bild noch widersinniger: Die beiden seitlichen Heiligen stehen nämlich auf dem steinernen Rahmen, von dem Rahmen aus erstreckt sich der Boden in die Tiefe, darauf steht ein Thron für die Madonna, und obwohl der Thron an seinem Standort noch weiter in die Tiefe gestaffelt ist, erscheint er oben mitsamt der Madonna vor dem Bildrahmen, und man bemerkt, dass der hölzerne Aufbau für einen Baldachin bestimmt ist, der weit vor die vordere Bildebene vorragen soll. Die präzise geometrische Konstruktion wird so verkehrt, dass sich die Raumillusion, die zunächst evoziert wird, nachträglich auflöst. Diese wenigen Beispiele von vielen sollen darauf hinweisen, dass man keine kohärente Vorstellung zu suchen braucht, wenn architektonisch unsinnige Architekturelemente in den Bildern platziert sind.

Die zweckentfremdeten architektonischen Elemente, die Marino im *Adone* eingesetzt hat, kehren auch in Bildern der ita-

lienischen Renaissance wieder. Treppen sind allerdings ein seltenes Motiv. Für Wendel kenne ich kein Beispiel; manchmal sind unnütze Treppen prominent hervorgekehrt (Beispiele für sie sind Donatellos Relief des *Gastmahl des Herodes* im Musée des Beaux-Arts in Lille, Leonardo da Vincis *Anbetung der Könige* in den Uffizien, Daniele da Volterras Fresko des *Bethleheminischen Kindermordes* in der Cappella di Lucrezia della Rovere, SS. Trinità dei Monti, oder Francesco Salviatis Fresko der *Bathseba auf dem Weg zu König David* im Palazzo Sacchetti in Rom). Gewöhnlich werden Treppen in italienischen Bildwerken nur da eingesetzt, wo sie ikonografisch sinnvoll sind, wie im *Tempelgang Mariens*. Auch in der zeitgenössischen Architektur Italiens, wie so oft mit Ausnahme Michelangelos, werden Treppen selten als so prominentes Element wie an mittelalterlichen oder barocken Palästen inszeniert. Sie erschienen vielleicht zu unübersichtlich für das generell geforderte Gleichmaß. Aber oft erscheinen in Bildern der Renaissance Brücken oder Portiken ohne jeden Zugang. Gelegentlich stoßen sie auf geschlossene Wände oder seitlich auf einen Triumphbogen (Domenico Ghirlandaio, *Bethleheminischer Kindermord*, S. Maria Novella, Florenz). Andrea Mantegna setzt in der Darstellung des *Martyriums des Christophorus* in der Ovetari-Kapelle (Eremitani-Kirche, Padua) eine Brücke in den Hintergrund, die auf der einen Seite statt einer Straße zwischen den Häusern durchführt und auf der anderen Seite ein Haus trägt. Francesco del Cossa hat auf den Tafeln des Griffoni-Altars (1473, ehem. S. Petronio, Bologna) mehrere Brücken dargestellt, die Felsen und Bauten, sogar ganze Berge und Städte tragen. (Abb. 6) In der *Darstellung Mariens im Tempel* des Giovanni Battista Cima da Conegliano (um 1490, Gemäldegalerie,

Dresden) steht, wie Stefan Bürger aufgefallen ist, eine weite Vorhalle vor einer Wand ohne Zugang. Hinter ihr erscheint ein Portikus unter einem Haus. Eben da, wo das Haus endet, führt eine Treppe hoch, aber sie hat keinen Zugang zum Obergeschoss, statt dessen erhebt sich über der Hausecke ein Turm ohne Fundament.

In Bildern der Verkündigung an Maria aus dem 15. Jahrhundert ist es geradezu üblich, dass innen und außen miteinander verschmelzen. Maria erscheint manchmal auf einem Platz oder in einem Hof statt in ihrer Wohnung. Oft ist sie in oder vor einer Loggia oder vor einer allseits offenen Pfeilerhalle platziert, die meist keinen wirklich

eigenständigen Bauteil bildet. Pietro Perugino beispielsweise stellt Maria auf einem Platz dar, der im Hintergrund von einer Palastfassade begrenzt wird. Die Fassade öffnet sich in Arkaden und Fenstern über drei Stockwerke, die statt auf Innenräume zu gehen, Ausblicke in eine Landschaft oder in den Himmel geben, als blickte man von innen nach außen (Perugino, Galleria Nazionale dell'Umbria). Oder Filippo Lippi zeigt die Madonna in einer Loggia, durch die man in einen Garten blickt (München, Alte Pinakothek). Ein übliches Motiv, denkt man zunächst, aber bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass die Loggia mitten in einem Raum steht, der sich ganz auf den

Abb. 6: Francesco del Cossa: Polypticon Griffoni: Heiliger Vincent Ferrer (rechts) sowie Ausschnitte aus der Tafel mit Johannes dem Täufer (Mitte) und Petrus (links). 1473/1475. Tafelmalerei, 153,7 x 59,7 cm. National Gallery, London. Pinacoteca di Brera (Johannes der Täufer und Petrus)



Garten öffnet. Manchmal sind auch bei anderen Sujets solche enigmatischen Kulissen aufgenommen. Beispielsweise versetzt Bramantino die *Anbetung der Könige* in oder vor eine im Wortsinn unbeschreibliche Architektur, die ebenso als Fragment eines Innenraums wie eines Außenbaues aufgefasst werden kann. In all den Bildern wird der Widersinn der Architektur noch hervorgehoben durch den Kontrast mit der markant in Erscheinung tretenden Konstruktion der Zentralperspektive.

Zudem waren Darstellungen von phantastischen Architekturkulissen verbreitet, die hauptsächlich den Sinn haben, korrekte Perspektive und verfremdete Architekturteile miteinander zu verbinden. In Italien sind sie im 15. und frühen 16. Jahrhundert übliche Motive von Intarsien, später auch in Deutschland.²² In Frankreich erscheinen sie in mehreren Stichserien, so von Jacques Androuet du Cerceau und vom Meister J. G. in Lyon.²³ In diesen Bereich gehören auch De Gourmonts Bild *Abstieg in den Keller* (1537, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), seine Stiche und ebenso die oben behandelte *Anbetung der Hirten*.²⁴ Sie müsste besser den Titel tragen *Architekturkulisse mit Anbetung der Hirten*. Vollends ungehemmt hat Hans Holbein der Jüngere an der Fassade des Hauses zum Tanz in Basel die verwirrende Wirkung der Architekturdarstellung ausgespielt, die perspektivisch ganz exakt ist, aber gegen alle vom Zweck geleitete Vernunft verstößt. In den französischen Stichen sind die Architekturkulissen ähnlich dicht angefüllt mit komplexen verselbständigten Bauteilen wie in De Gourmonts *Anbetung der Hirten*. Zu Du Cerceaus Stichserie *Vues d'optique* von 1551 gehört sogar eine Darstellung, die von der gleichen Quelle wie De Gourmonts Bild inspiriert ist.²⁵ Die phantastischen Architekturdarstellungen in den italienischen In-

tarsien sind dagegen viel einfacher, markant reduziert auf klare geometrische Formen. Gerade durch diese Reduktion kommen sie manchmal bereits den surrealen Bildern Giorgio de Chiricos nahe.

In manchen Illustrationen des weit verbreiteten Traktats von der regelrechten Konstruktion der Perspektive, das Hans Vredeman de Vries 1604/1605 in niederländischer, deutscher und französischer Sprache publizierte, sind komplexe architektonische Elemente ohne sinnvollen Zusammenhang ähnlich wie Du Cerceaus *Vues d'optique* auf engem Raum zusammengedrückt, aber sie sind so klar konstruiert, wie es der Aufgabe eines Lehrbuch entspricht.²⁶ Hier schlägt die mathematische Ratio in ihr Gegenteil um. Der Kontrast zwischen der präzisen geometrischen Konstruktion und der praktisch sinnlosen Architektur stiftet eine geradezu unheimliche Verwirrung, Die Wirkung kommt auch hier in die Nähe der surrealen Bilder Giorgio de Chiricos und manchmal, obwohl das Spiel mit der Paradoxie nicht so weit getrieben wird, sogar derjenigen Maurits Cornelis Eschers. De Chirico und Escher haben die klare geometrische Konstruktion absichtlich eingesetzt, um die unheimliche oder verwirrende Wirkung zu evozieren. Vielleicht war das auch schon Vredemans Absicht. Um die gleiche Zeit tritt die Verbindung des Rationalen mit dem unheimlich Rätselhaften auch in anderen theoretischen Werken auf. Wendel Dietterlin steigert in seinem Architekturtraktat seine Lust am Skurrilen so weit, dass er bei der dorischen Säulenordnung einen Durchblick durch eine hölzerne Vorform des Portals auf die Leiche eines Mannes gibt, der von herabgestürzten Teilen einer Holzkonstruktion erschlagen wurde. Vredeman de Vries hat in seine Architekturperspektiven ebenfalls wie tot hingestreckte Männer eingefügt. Die Figuren sind von den Füßen

aus mit der extremen perspektivischen Verkürzung gesehen wie in den entsprechenden Bildern des *Toten Christus* von Mantegna (Pinacoteca di Brera, Mailand) und Annibale Carracci (um 1582, Staatsgalerie, Stuttgart).

Insgesamt sollte gezeigt werden, dass nicht erst seit dem 19. und besonders im 20. Jahrhundert, sondern schon lange zuvor Werke der Literatur und bildenden Kunst bewusst widersinnig angelegt wurden. Wir haben uns darauf konzentriert, wie paradox architektonische Elemente ohne Rücksicht auf ihre eigentliche Funktion eingesetzt und kombiniert wurden. Aber das Repertoire des gezielten Verwirrspiels umfasste noch mehr, so unter anderem die im Wort-sinn verkehrte Konstruktion der Zentralperspektive oder, was hier gar nicht zur Sprache gekommen ist, das Schwanken des Realitätsgrades, für das sogar ein eigener Bildtypus, die sogenannten ‚Quadri riportati‘, entstanden ist. Das damalige Verwirrspiel in Bildern hatte auch schon einen Ef-

fekt, der im Surrealismus, besonders von Magritte, evoziert wird, nämlich dass die Widersprüche, auch wenn sie noch so unterschieden auftreten, oft nicht auf Anrieb wahrgenommen werden. Auffällig ist, dass die widersinnigen Bilder besonders in der Renaissance verbreitet waren, also ausgerechnet in der Epoche, die ihre wesentliche Leistung in der Wiederbelebung der wissenschaftlichen Vernunft sah und auch von der Kunst den rationalen Geist der Wissenschaft erwartete. Vielleicht hängt das mit dem von de Chirico ausgenutzten Phänomen zusammen, dass der Kontrast mit der Ratio noch den Widersinn stärkt. Jedenfalls sind gerade seine typisch surrealen Bilder offenkundig von Gemälden oder Intarsien der Renaissance beeinflusst. Hier sollte erst einmal auf diese wenig beachteten Zusammenhänge hingewiesen werden. Ein Kommentar dazu sollte nicht überstürzt abgegeben werden; er muss erst noch gründlich vorbereitet werden.

ANMERKUNGEN

- 1 Hubertus GÜNTHER: Vorstellungen von Amors Residenz in der Renaissance, in: Barbara von Orelli-Messerli (Hg.): Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Peterberg 2014, S. 15–38.
- 2 Matteo Maria BOIARDO: Orlando innamorato, Mailand 2011, Bd. 1, 1.8.1–6, Introduzione; Gerhard GOEBEL: Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock, Heidelberg 1971, S. 69–72.
- 3 Mario KLARER: Die mentale imago im Mittelalter: Geoffrey Chaucers Ekphrasen, in: Christine Ratkowitsch (Hg.): Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken, Wien 2006, S. 77–96.
- 4 Francesco MANGO: Le fonti dell'Adone di Giambattista Marino, Turin / Palermo 1891; Marianne ALBRECHT-BOTT: Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos „Galleria“. Wiesbaden 1976; Elizabeth CROPPER: The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio, in: Metropolitan Museum Journal, 26, 1991, S. 193–212.
- 5 Giovanni Battista MARINO: L'Adone, 2. 14–17; 3. 146, 163–173; 5. 112–127–129; 6. 8–10, 19–21, 51–76. GOEBEL: Poeta faber (wie Anm. 2), S. 87–97.
- 6 MARINO: L'Adone (wie Anm. 5), 4. 89–91.

- 7 Ebd. (wie Anm. 5), 4. 164–167.
- 8 Ebd. (wie Anm. 5), 5.9–10.
- 9 Ebd. (wie Anm. 5), 6. 8–11.
- 10 MICHELANGELO: Gedichte, ital. u. dt. Übers. von Michael Engelhard, Leipzig 1999, Sonett 38.
- 11 Frances MUECKE: „Taught by Love“: The Origin of Painting Again, in: *The Art Bulletin*, 81, 1999, S. 297–302.
- 12 Giovanni Battista MARINO: *La galeria*, Venedig 1635, S. 301–306, 83.
- 13 MARINO: *L'Adone* (wie Anm. 5), 12. 132, 149–158.
- 14 Maria Elisa AVAGNINA (Ed.): *Appunti di viaggio. Il restauro del Taccuino di Vincenzo Scamozzi dei Musei Civici di Vicenza*, Padua 2009, S. 95.
- 15 MARINO: *L'Adone* (wie Anm. 5), 12. 159–167.
- 16 Luzius KELLER: *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris 1966; Goerges POULET: *Trois essais de mythologie romantique*, Paris 1966, S. 135–187; Norbert MILLER: *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München 1994, S. 193–220.
- 17 *Das Libretto ist von Friedrich d. Gr. Vgl. dazu: Ruth MÜLLER-LINDENBERG: Friedrichs Montezuma. Macht und Sinne in der preußischen Hofoper*, Berlin 2012.
- 18 Julius SCHLOSSER: *Magnino, La letteratura artistica*, Florenz / Wien 1964; Götz PCHAT: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 207–308; Michael JÄGER: *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990.
- 19 Johannes GRAVE: *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.
- 20 Monique DUBOIS: *Zentralperspektive in der florentinischen Kunstpraxis des 15. Jahrhunderts*, Petersberg 2010; Stefan BÜRGER: *Mariae Tempelgang: Das Zauberbild des G. B. Cima da Conegliano*; DERS.: *Architektonische, perspektivische und kompositorische Dekonstruktionen in der italienischen Malerei um 1500*. Beide in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal Regensburg* 2012.
- 21 André CHASTEL: *Musca depicta*, Mailand 1984; Harald JURKOVIC: *Die Kunst, eine Fliege zu malen. Untersuchungen zur Funktion und Bedeutung eines Motivs in der europäischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Diss., Graz 2003; Margaretha BILLERBECK / Christian ZUBLER: *Das Lob der Fliege von Lukian bis L.B. Alberti*, Bern 2000.
- 22 Thomas ROHARK: *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2007; Sibylle GLUCH: *The craft's use of geometry in sixteenth century Germany*, in: *Anistoriton Journal*, 10, Nr. 3, 2005/2007, Essays; Christopher S. WOOD: *The perspective treatise in ruins: Lorenz Storer, Geometria et perspectiva, 1567*, in: Lyle Massey (Hg.): *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, New Haven / London 2003, S. 234–257.
- 23 Estelle LEUTRAT: *Les débuts de la gravure sur cuivre en France: Lyon 1520–1565*, Genf 2007; David WADE: *Fantastic geometry. Polyhedra and the artistic imagination in the Renaissance*, Glastonbury 2012.
- 24 Philip BENEDICT: *Graphic history*, Genf 2007, S. 66–70.
- 25 Estelle LEUTRAT: *Les „vues d'optique“. Une poétique de l'espace*, in: Jean Guillaume (Hg.): *Jacques Androuet du Cerceau*. Paris 2010, S. 183–195.
- 26 Heiner BORGGREFE et al. (Hg.): *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, München 2002; Christopher HEUER: *The city rehearsed: Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, London / New York 2009.

BILDNACHWEIS

- 1–2: Fabio Colonnese, Rom
- 3: Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Köln
- 4: Stiftung Preußische Gärten und Schlösser, Berlin-Brandenburg
- 5: Musée du Louvre, Paris
- 6: National Gallery, London, und Pinacoteca di Brera, Mailand