

GERD BLUM

DAS TERRITORIUM ALS THEATER

Antike Topoi idealer Topographie und ihre Bedeutung für die Architektur der italienischen Renaissance

1. Ein *locus classicus* bei Andrea Palladio

›Weil man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet [...].¹

Dieses Zitat ist der kurzen Beschreibung entnommen, die Andrea Palladio auf einer Doppelseite seiner ›Quattro Libri dell'architettura‹ der graphischen Darstellung der von ihm entworfenen *Villa Almerigo-Capra*, der sogenannten *Villa Rotonda*, gegenübergestellt hat (Abb. 1). Die *Rotonda* gilt bereits seit dem späten 18. Jahrhundert als modellhaftes Monument der Architekturauffassung Palladios insgesamt. Als Landhaus für den pensionierten Kleriker Paolo Almerigo wurde sie – vermutlich ab 1566/67² – auf einem

¹ Andrea Palladio, Die vier Bücher zur Architektur, aus dem Italienischen übertr. und hg. von ANDREAS BEYER und ULRICH SCHÜTTE, 3. überarbeitete Aufl., München/Zürich 1988 (im Folgenden zitiert als Palladio, Die Vier Bücher, ed. BEYER/SCHÜTTE 31988), Buch II, Kapitel III, S. 132. Vgl. Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura, Venedig 1570 (Reprint, hg. von ULRICO HOEPLI, Mailand 1990, im Folgenden zitiert als Palladio, I Quattro Libri, ed. HOEPLI 1990), Libro II, Cap. III, S. 18: *Onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, & altre, che terminano con l'Orizzonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie [...]*. Der vorliegende Aufsatz fasst bereits veröffentlichte Forschungen des Autors zusammen. Siehe DERS., Palladios Villa Rotonda und die Tradition des »idealen Ortes«: Literarische Topoi und die landschaftliche Situierung von Villen der Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, S. 159–200; GERD BLUM, Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Landschaften der frühen Neuzeit: Alberti, Giuliano da Sangallo, Palladio, Michelangelo, Vasari, Agucchi, in: ANDREAS BEYER/MATTEO BURIONI/JOHANNES GRAVE (Hgg.), Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit der Baukunst (Schriftenreihe eikones, NFS Bildkritik), Basel 2011, S. 177–220; DERS., Berge als Bauten und Begrenzung: Giovanni Battista Agucchi, Giordano Bruno, Galileo Galilei und die Aussicht der Villa Aldobrandini über Frascati. Erscheint in: OECHSLIN (Hg.), Heilige Berge/Heilige Landschaft (Beiträge des Achten Internationalen Sommerkurses der Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 8.–12. Juli 2007), Zürich 2014. Siehe auch GERD BLUM, Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi (Studien aus dem Warburg-Haus 15), Berlin 2015. Der vorliegende Aufsatz wurde 2011 abgeschlossen; eine ausführlichere Erörterung des Themas mit aktualisierten bibliographischen Angaben findet sich inzwischen in diesem Band (meiner überarbeiteten Habilitationsschrift von 2010).

² Zur Baugeschichte und Datierung der Rotonda vgl. MARTIN KUBELÍK/CHRISTIAN GOEDICKE/KLAUS SLUSALLEK, La Rotonda di Andrea Palladio: un mito oggetto di indagini obiettive (Stathme 2), Mailand 2003 (2002), und DONATA BATTILOTTI in: DONATA BATTILOTTI (Hg.), Lionello Puppi, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, aktualisierte und erweiterte Neuauflage, Stuttgart/München 2000, S. 497, GUIDO BELTRAMINI/ANTONIO PADOAN (Hgg.), Andrea Palladio. Bildatlas zum Gesamtwerk, München 2002, S. 65–68, sowie HOWARD BURNS, Palladio e la villa, in: GUIDO BELTRAMINI/HOWARD BURNS (Hgg.), Andrea Pal-

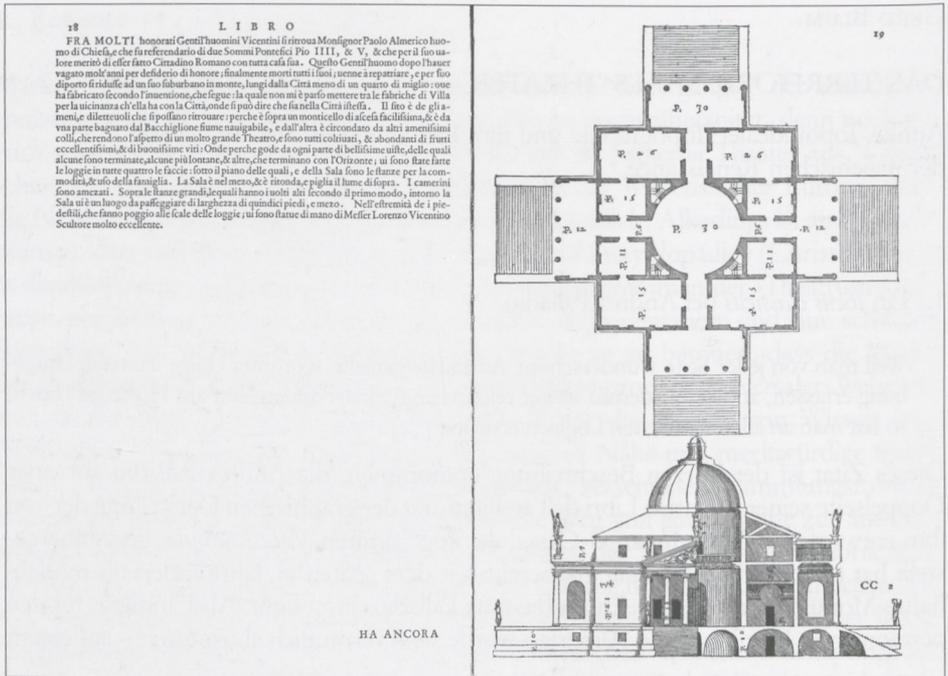


Abb. 1: Andrea Palladio, *Villa Almerigo-Capra gen. La Rotonda*, Doppelseite aus den *Quattro Libri* (Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venedig 1570, Libro II, Cap. III, S. 18f.)

flachen Hügel am Rand der *Colli Berici* nahe bei der Stadt Vicenza, das damals zur Republik Venedig gehörte, errichtet (Abb. 2).

Nicht die antiken Vorbilder, wie sie bereits früh benannt worden sind, werden in diesem kurzen Text von Palladio angesprochen, auch nicht die proportionale Stimmigkeit und innere Logik dieses profanen Zentralbaus, wie sie die Forschung besonders im letzten Jahrhundert beschäftigt haben. Palladio benennt vielmehr seine allseitige Öffnung nach außen, auf die besonderen Aussichten, die sich vom gewählten Ort aus bieten. Palladio beschreibt das Territorium des Gebäudes, das auf dem Holzschnitt nicht gezeigt wird. Mehr noch: Er leitet die architektonische Gestalt der *Rotonda* ursächlich aus ihrer topographischen Lage ab. Sein eingangs zitierter Kausalsatz wird durch eine Beschreibung der Umgebung des Gebäudes vorbereitet:

»Die Lage gehört zu den anmutigsten und erfreulichsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht ansteigenden Hügel, der auf der einen Seite vom Bacchiglione, einem schiffbaren Fluss begrenzt wird und auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügeln umgeben ist, die wie ein *großes Theater* (Hervorhebung von G. B.) wirken und alle bestellt

ladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa (Ausstellungskatalog Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 5. März–3. Juli 2005), Venedig 2005, S. 65–103, hier S. 67. – Vgl. BLUM 2015 (wie Anm. 1), mit weiterer Literatur. Erst nach Fertigstellung dieses Aufsatzes wurde mir folgende neue Monographie bekannt: GERRIT SMIENK, *Palladio, the Villa and the Landscape*, Basel 2011.

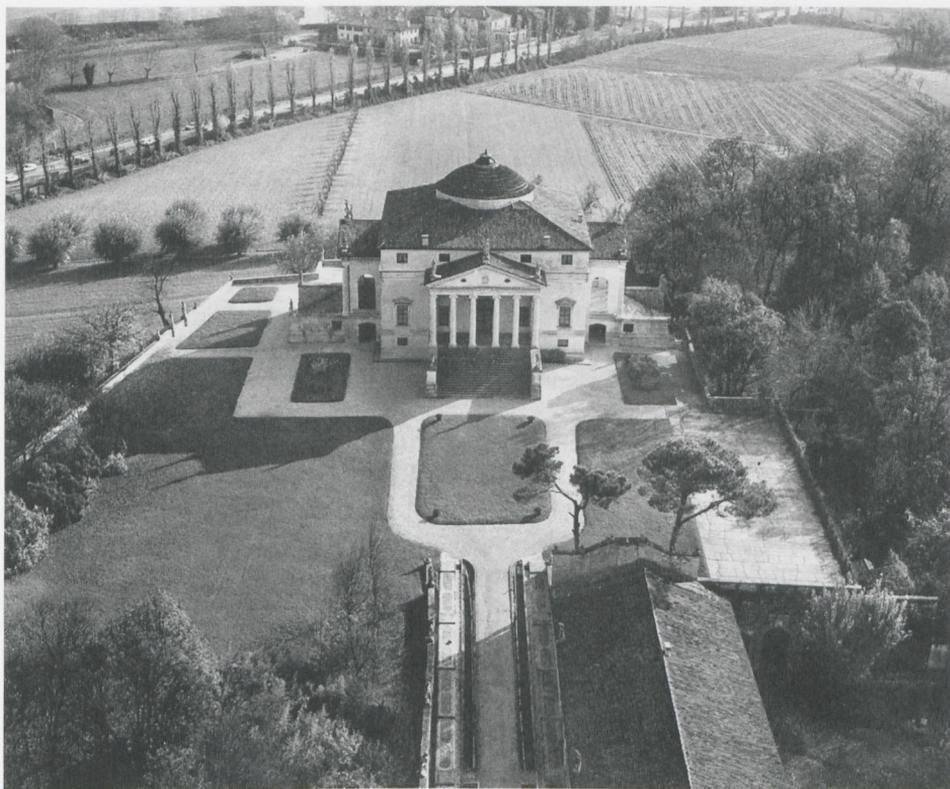


Abb. 2: Andrea Palladio, *Villa Almerigo-Capra gen. La Rotonda*, Luftaufnahme

werden, reichlich Früchte sowie ausgezeichnete und gute Weinreben tragen. Weil (Hervorhebung nochmals von G. B.) man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet [...].³

Palladio charakterisiert die Umgebung der Villa als ein *natürliches Theater* aus Hügeln. Er greift damit auf einen traditionellen Topos der idealen Topographie einer Villa zurück, der in den Architekturbeschreibungen der italienischen Renaissance häufig wiederkehrt.⁴ Darüber hinaus bezieht sich Palladio auf ein weiteres Thema antiker Villenbeschreibungen: den architektonisch gerahmten und zugleich achsial kanalisierten Ausblick – den durch architektonische Einfassungen inszenierten *prospectus* auf

³ *Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perché è sopra un monticello di ascesa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Teatro, e sono tutti coltivati, & abbondanti di frutti eccellentissimi, & di buonissime viti: Onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune piu lontane, & altre, che terminano con l'Orizzonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie* (Palladio, I Quattro Libri, ed. HOEPLI 1990, Libro II, Cap. III, S. 18).

⁴ Vgl. meine in Anm. 1 genannten Beiträge.

die landschaftliche Umgebung des herrschaftlichen Landhauses, der über Türen und Ausblicksfenster, über Loggien und Terrassen erschlossen wird. Die Bedeutung der überkommenen Topik des ›Hügeltheaters‹ für die Situierung prominenter Villenbauten der italienischen Renaissance wird im Folgenden rekonstruiert. Zuvor soll kurz auf die für die Architektur der frühen Neuzeit prägenden Traditionen des inszenierten Ausblicks und des idealen Ortes in Architekturbeschreibungen der römischen Kaiserzeit eingegangen werden.

2. Idealer Ort und inszenierter Ausblick in antiken Villenbeschreibungen

Bereits im ersten nachchristlichen Jahrhundert war darüber reflektiert worden, wie Bauten den Anblick ihrer Umgebung, den Ausblick auf ihr ländliches oder städtisches Umfeld als Bild inszenieren können.⁵ Mit der Markierung und jeweiligen Festlegung von Aussichtspunkten mittels der architektonischen Rahmung von Aussichten und durch die Inszenierung von Durch- und Überblicken konstituieren Bauten architektonisch eingefasste ›Bilder‹, die nicht materiell fixiert sind, sondern im Auge des Betrachters entstehen.⁶ Bauten, die Ausblicke inszenieren, können in diesem Sinne gewissermaßen als Bildgeneratoren begriffen werden.

In der frühen Neuzeit waren die Villenbeschreibungen des jüngeren Plinius und des Statius, in denen solche Aussichten ausdrücklich und ausführlich thematisiert werden, von zentraler Bedeutung für die Konzeption und Realisierung architektonisch inszenierter Ausblicke.⁷ Der einzige erhaltene Architekturtraktat der Antike, Vitruvs ›De architectura‹, handelt hingegen kaum von architektonisch definierten Aussichten.⁸ Zeitgenössische Architekten und Autoren fanden jedoch nicht nur bei Plinius und Statius, sondern innerhalb des antiken Schrifttums auch in weit verzweigten ekphrastischen Traditionen der sogenannten *Topographia* und der sogenannten *Topothesia* zwei besonders wirkmächtige Topoi vor: die Metapher des ›Hügeltheaters‹ sowie das Motiv des bildhaft gerahmten Fensterausblickes, des ›Fensterbildes‹ sozusagen. Das idealtypische

⁵ Grundlegend: HEINRICH DRERUP, Bildraum und Realraum in der römischen Architektur, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 66, 1959, S. 147–174; vgl. auch FRANZ JUNG, Gebaute Bilder, in: Antike Kunst 27, 1984, S. 71–122. Weitere Literatur zur Thematisierung des architektonisch inszenierten Ausblicks in der Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts bei BLUM 2015 (wie Anm. 1).

⁶ Dazu PISANA POSOCCO, Mies van der Rohe e il pittoresco. L'invenzione di paesaggi architettonici e di macchine per guardare, in: Parametro 36, 2006, Nr. 264/265 (›Sul pittoresco‹), S. 90–107; MARGHERITA AZZI VISENTINI, ›Veder ... lontano‹ e da lontano ›esser veduti‹. Il rapporto tra interno ed esterno, tra edifici, giardini e paesaggio, nelle ville venete dell'età barocca, in: Arte lombarda N.S. 145, 2005 [2006], Nr. 3, S. 4–22; GERD BLUM, Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv der Neuzeit, in: HORST BREDEKAMP/CHRISTIANE KRUSE/PABLO SCHNEIDER (Hgg.), Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der frühen Neuzeit, München 2010, S. 79–118. – Siehe als einzige (und knapp gehaltene) historische Übersicht zum Thema der inszenierten Aussicht: GINA GRANDELL, Nature Pictorialized. ›The View‹ in Landscape History, Baltimore (Md.) 1993.

⁷ Vgl. in der vorliegenden Studie II.2.2.1. und III.2.1.

⁸ Vgl. BLUM 2015 (wie Anm. 1), Kapitel III.2.

Territorium einer Villa wird in der antiken Literatur zum einen als Theater aus Anhöhen beschrieben, zum anderen als eine durch Portiken, Fenster oder Türen – eben durch architektonisch gerahmte Öffnungen – erschlossene, bildhafte Aussicht.

›Hügeltheater‹ und ›Fensterbild‹ figurieren auch in den aus der italienischen Renaissance überlieferten Quellen als die beiden Leitmetaphern, mit denen Aussichten von der Architektur auf ihre ländliche Umgebung beschrieben worden sind. Dies gilt sowohl für die Beschreibung faktischer (*Topographia*) als auch die Erdichtung fiktionaler Orte (*Topothesia*).⁹

Bereits in der römischen Antike ist die ideale Topographie von Gebäuden und Städten ausdrücklich benannt worden. Für die Architektur der italienischen Renaissance, vor allem für herrschaftliche Villen und fürstliche Residenzen, waren dabei zwei verwandte Aspekte der antiken Überlieferung, vor allem aus Schriften römischer Autoren, wegweisend: die *Topoi* des idealen Ortes als ›Hügeltheater‹ und des Bauwerks als Zentrum und Nabel (*umbilicus*¹⁰) einer als kreisförmig beschriebenen Region und ihrer vier Himmelsrichtungen.

Die Vorstellung, dass die ideale Topographie einer Villa ein von Natur aus regelmäßiger Kreis oder Halbkreis aus Anhöhen sei, geht auf frühe religiöse Vorstellungen zurück – insbesondere auf das römische Konzept des *templum*, wie es die Renaissance von Varro, Livius und anderen Autoren kannte.¹¹ Schon in republikanischer Zeit wurde das Konzept des *templum* (das geheiligte Sichtfeld des Tempels) mit der topographischen Situation eines ›Theaters‹ aus Anhöhen verbunden. Ein solches ›natürliches Theater‹ bietet der Ausblick aus den Ruinen des in der Renaissance breit rezipierten römischen *Fortuna*-Heiligtums in Praeneste (Palestrina) auf dessen *templum* (Abb. 3 und 4). Das Theater aus Hügeln und Bergen als altes, namentlich in einem noch zu erörternden Villenbrief des jüngeren Plinius und durch Vitruv kanonisiertes Paradigma idealer Topographie, als ›Bau der Natur‹ auch im Mittelalter tradiert, ist bis um 1600 weit verbreitet.

⁹ Servius zu Vergil, Aeneis I, 159: *Topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. Ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. Ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. Nam topographia est rei verae descriptio*; zitiert nach GEORG THILO (Hg.), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Aeneidos libros I–III commentarii* (Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii), Leipzig 1878, hier Vol. I, Fasc. I, S. 66 (Hervorhebungen von G. B.).

¹⁰ WILHELM HEINRICH ROSCHER, *Omphalos*. Eine philologisch-archäologisch-volkskundliche Abhandlung über die Vorstellungen der Griechen und anderer Völker vom ›Nabel der Welt‹ (Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 29, Nr. 9), Dresden 1913; BRUNO KAUSHEN, *Omphalos*. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und Städtebau, dargestellt an ausgewählten Beispielen (Beiträge zur Kunstwissenschaft 37), München 1990; GERD BLUM, Joseph Kosuth, Lokalisierte Welt, Singen/Located World, Singen: ›Entmystifizierung und Wiederherstellung von Bedeutung‹, in: Hier Da Und Dort. Kunst in Singen. Internationales Kunstprojekt im öffentlichen Raum (Ausstellungskatalog Singen am Hohentwiel, 5. Mai–8. Oktober 2000), hg. von JEAN-CHRISTOPHE AMMANN [u. a.], Darmstadt 2000, S. 152–158.

¹¹ VERONICA BIERMANN, s. v. ›Villa‹, in: HUBERT CANKI/HELMUTH SCHNEIDER (Hgg.), *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike, Stuttgart/Weimar 1996–2003, hier 15/3, 2003, Sp. 1037–1044; WERNER MÜLLER, *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961; JOSEPH RYKWERT, *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Princeton (NJ) 1976.

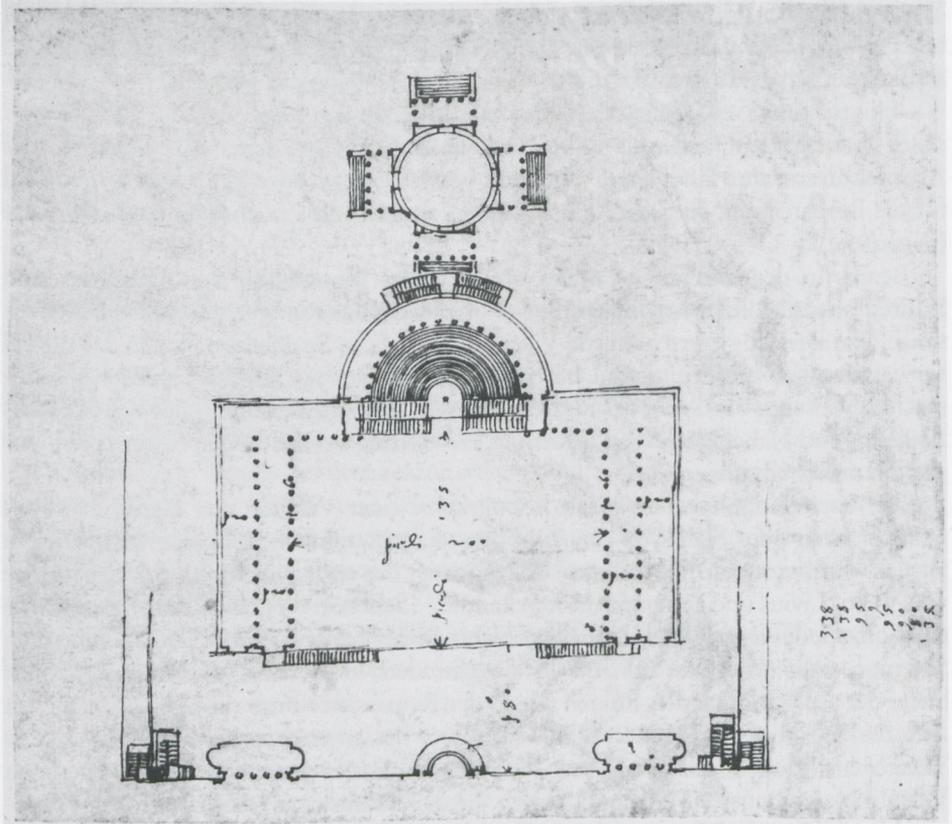


Abb. 3: Andrea Palladio, *Ideal-Rekonstruktion des Forums von Praeneste, oberer Teil*, Federzeichnung, um 1550–60. London, Royal Institute of British Architects, vol. IX, fol. 8

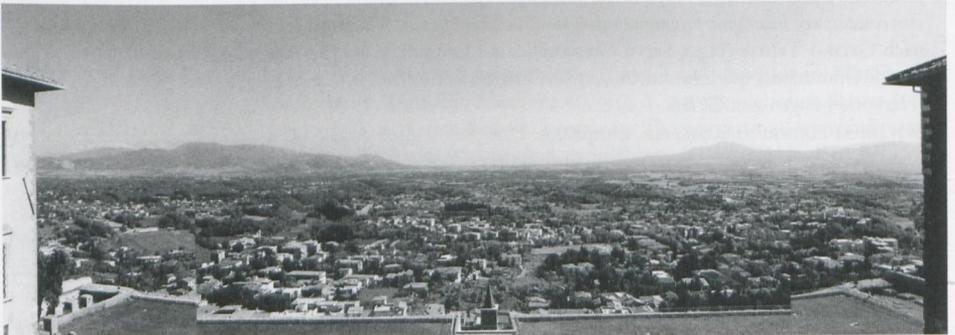


Abb. 4: Palestrina (Praeneste), Ausblick von der Treppensexedra des *Fortuna-Heiligtums* auf die von Volsker- und Albanerbergen umschlossene Ebene [Aufnahme und Copyright: Harald F. Müller (1999)]

Der Topos des ›Hügeltheaters‹ impliziert die Konzeption einer bereits vor den Eingriffen des Menschen aus sich heraus geordneten ›Architektur der Natur‹. Er wird häufig mit stoischen und platonischen Vorstellungen einer *natura artificiosa*, einer künstlerisch tätigen und kunstvoll geordneten Natur verbunden.

Palladios Hinweis auf die Topographie als Grundlage des Entwurfes auch im übertragenen Sinne schneidet das Konzept einer nicht nur ortsspezifischen, sondern sogar ortsbestimmten Architektur an und artikuliert damit eine Idee, die in der Architekturtheorie bis dahin nicht formuliert worden war.¹² Bei Vitruv finden sich keinerlei Hinweise auf ›ortsspezifische Architektur‹, lediglich eine Bemerkung über die nachträgliche ›Anpassung‹ des Entwurfs an seine unmittelbare Umgebung.¹³ Vitruv weist jedoch auf mehrere klimatische Bedingungen hin, die bei der Wahl eines Bauplatzes und des Gründungsortes einer Stadt erfüllt werden sollten.¹⁴

3. Leon Battista Alberti über *regio* und *area*

Leon Battista Alberti, Autor des ersten Architekturtraktates der Neuzeit, gibt dagegen zu Beginn seines Traktates *regio* (Gegend) und *area* (Grundstück) eine wichtige Bedeutung, indem er diese Begriffe an den Anfang der Reihe der von ihm postulierten sechs *partes* und *principia*¹⁵ der Architektur, seiner sechs ›architektonischen Grundbegriffe‹ stellt. Überlegungen über geeignete Gegenden und Grundstücke besitzen bei Alberti einen hohen Stellenwert.¹⁶ Die seit dem 18. Jahrhundert vernachlässigte Komplexität der Überlegungen Albertis über die Orte und räumlichen Kontexte von Gebäuden und Städten hat Gordana Ana Kostich-Lefebvre kürzlich ausgelotet.¹⁷

¹² Hierzu die wichtigen Ausführungen bei WOLFGANG KEMP, Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln, München 2009, Kap. 8: ›Der Kontext‹, S. 369–415. Vgl. CAMILLO SITTE, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien 1889 (Sitte forderte ein ›Hineinkomponieren in die Umgebung‹); TOMÁS VALENA, Über den Ortsbezug in der Architektur, Berlin 1994; MASSIMO BIRINDELLI, Ortsbindung: eine architekturkritische Entdeckung des Petersplatzes des Gian Lorenzo Bernini, Braunschweig 1987.

¹³ Vitruv, De Architectura, Lib. 6, Kap. 2.

¹⁴ Vgl. insbesondere ebd., Lib. 1, Kap. 4; Lib. 6, Kap. 1.

¹⁵ Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Lib. I, cap. 2. Der Architekturtraktat Albertis wird hier nach den folgenden Ausgaben zitiert: Leon Battista Alberti, L'Architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di PAOLO PORTOGHESI (Trattati di Architettura 1), 2 Bde., Mailand 1966, im Folgenden zitiert als Alberti, De re aedificatoria, ed. ORLANDI/PORTOGHESI), sowie Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, hg. u. übers. von MAX THEUER, Darmstadt 1991 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1912), im Folgenden zitiert als Alberti, Baukunst, ed. THEUER. – Zu Albertis sechs partes und principia der Architektur s. De re aedificatoria I, 2 (Vgl. Alberti, De re aedificatoria, ed. ORLANDI/PORTOGHESI 1966, Bd. I, S. 22).

¹⁶ Besonders: De re aedificatoria I, 2–8; IV, 2; V, II; V, 17; VI, 4; VI, 1.

¹⁷ GORDANA ANA KOSTICH-LEFEBVRE, Regio: Leon Battista Alberti and the Theory of Region in Architecture [Typoskript], Phil.-Diss. University of Pennsylvania 2005. Für den freundlichen Hinweis auf die wichtige, bei ProQuest Dissertations&Theses online einsehbare Studie von KOSTICH-LEFEBVRE danke ich David Leatherbarrow, Philadelphia. Vgl. auch: MAGDA SAURA, Architecture and the law in early Renaissance urban life. Leon Battista Alberti's ›De re aedificatoria‹ (Phil. Diss., Berkeley, Univ. of California 1988) [Typoskript], Ann Arbor o. J.

Für Alberti ist durchaus nicht jede Architektur an jedem Ort möglich. Er führt die Eigenarten lokaler architektonischer Gepflogenheiten und die Form einzelner Gebäude nicht auf die unterschiedlichen Klimata und die unterschiedlichen Eigenschaften verschiedener Territorien, sondern auf die Unterschiede in der Natur der Menschen und der Staatsformen zurück.¹⁸

Die Aussagen Albertis über die Orte der Architektur, über – wie Cosimo Bartoli in seiner lange einschlägigen italienischen Ausgabe des Architekturtraktates Albertis von 1550 übersetzt – *regione, luogo* und *sito*¹⁹ der Städte und Gebäude, sind offenbar schon in der frühen Neuzeit durchaus intensiv rezipiert worden.²⁰ In einem Exemplar der Florentiner Erstausgabe von Bartolis Übersetzung, die in der Houghton Library an der Universität Harvard aufbewahrt wird, befinden sich ausführliche, wohl annähernd zeitgenössische Annotationen.²¹ Hier führt der anonyme Leser die genannte Aussage Albertis in ›De re aedificatoria‹ IV, 1, dass unterschiedliche architektonische Traditionen in den Unterschieden der Menschen und ihrer Gesellschaftsformen begründet seien, mit einem Hinweis auf die Bedeutsamkeit der je verschiedenen *natura del luogo* für diese Unterschiede weiter aus. In einer Randnotiz ergänzt der unbekannte Leser Albertis Satz, dass die regionalen Unterschiede in der Architektur auf die *varietà de gli uomini*²² zurückzuführen seien, um die Feststellung, dass diese Abweichungen von allgemeinen Regeln jedoch ebenso auf die *diversità de paesi* zurückgingen. Auch die Unterschiede der Regionen erforderten *diversi modi d'edificare*. Für einen *buono architetto* gehöre es zu den wichtigsten Dingen (*cose principali*), die Eigenschaften der Gegend und die Besonderheit der Umgebung zu berücksichtigen (*la qualità de le regioni, e la particolarità del sito*).²³ Die verschiedenen Weisen des Bauens sind nach Auffassung des anonymen cinquecentesken Kommentators demnach nicht nur auf die Vielfältigkeit der Menschen und ihrer Gesellschaftsformen, sondern – in Ergänzung zu den Angaben Albertis – auch auf die Unterschiede der Gegenden und Orte zurückzuführen.

¹⁸ De re aedificatoria IV, 1.

¹⁹ Leon Battista Alberti, L'architettura di Leonbatista Alberti; tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli. Con la aggiunta de disegni, Florenz 1550; Überschrift zu Kapitel IV, 2, S. 100. – Diese Ausgabe Bartolis wird im Folgenden zitiert als Alberti, De re aedificatoria, ed. Bartoli.

²⁰ Bartoli übersetzt *regio* mit *regione* und *area* mit *sito* (Alberti, De re aedificatoria I, 2, ed. Bartoli 1550, S. 18).

²¹ Alberti, De re aedificatoria, ed. Bartoli 1550. Die Signatur der annotierten Ausgabe lautet: Harvard College Library, Houghton f *IC.A147.E155ob. Vgl. etwa die Annotationen zu De re aedificatoria IV, 1, S. 97, und zu De re aedificatoria IV, 2 (S. 100; S. 103; S. 105).

²² Alberti, De re aedificatoria, ed. Bartoli 1550, Houghton f *IC.A147.E155ob, S. 97.

²³ Ebd. Die bisher nicht publizierte Randnotiz findet sich, wie bereits erläutert, in dem oben erwähnten, in der Houghton Library (Houghton f *IC.A147.E155ob) aufbewahrten Exemplar von De re aedificatoria, ed. Bartoli 1550, und zwar in Buch IV, 1, S. 97. Sie setzt Albertis Aussage, die große Fülle und Verschiedenheit der Gebäude sei vor allem aus der Vielfalt der Menschen und ihrer staatlichen Einrichtungen geboren ([...] *la grande abbondanza, & varietà delli edificii* [...] *sono nate da la varietà de gli uomini* [...]), folgendermaßen fort: *& da la diversità de paesi, & ricercano diversi modi d'edificare. che [?] istesso essendo buono architetto, consider[ano?] fra le cose principali la qualità de le regioni, e la particolarità del sito* [...]. Vgl. die kritische (und teils schwer lesbare) Randnotiz am Ende von IV, 2 (ebd. S. 105 oben): *Dificilis[si]mo anzi impossibile mi pare di poter trovare un sito secondo l'intenzione del'autore: io vorrei [?], ch'egli n'havesse mostrato come[?] supplicare [?] con l'arte a i mancamenti de la natura.*

Im Mittelpunkt der Lehre Albertis steht jedoch die *concininitas*, sprich die immanente Stimmigkeit der Bauteile untereinander und mit dem Ganzen.²⁴ Sein Traktat formuliert vor allem allgemeingültige, ortsübergreifende Maßstäbe für eine Erneuerung der antiken Architektur an den verschiedensten Orten, enthält aber auch wenig beachtete Aussagen zu *differentia* und *diversità* von Architekturen und Gesellschaftsformen.²⁵

Alberti geht auf die Wahl einer *regio* und des Bauplatzes zwar ein. Keineswegs aber leitet er die Form eines Gebäudes aus der Beschaffenheit seiner Umgebung ab. Palladio wiederum, der Bartolis Alberti-Edition von 1550 sicherlich kannte, hat an Daniele Barbaro Vitruv-Ausgabe mitgearbeitet.²⁶ In deren Kommentar wird eine deutliche und weit über Vitruv und Alberti hinausgehende Aufforderung formuliert, ideale architektonische Konzepte den konkreten topographischen Gegebenheiten anzupassen. Barbaro erweitert einen kurzen Hinweis Vitruvs zu einem Imperativ der Ortsbezogenheit, auf den die zitierte Randnotiz in der Alberti-Ausgabe Bartolis in Harvard zurückgehen dürfte. Barbaro betont nämlich in seinem erstmals 1556 erschienenen Vitruv-Kommentar,

›dass nicht immer denselben Regeln oder Symmetrien gefolgt werden darf, da die [jeweilige] Beschaffenheit des Ortes [*la natura del luogo*] häufig andere Maßnahmen erfordert [...], deren Notwendigkeit sich nach dem richtet, was wir bereits vorgeschlagen hatten. Aber in diesem Falle, sagt Vitruv, kommt es auf die Schärfe [Feinheit] des Urteils des Architekten an, der durch Abnehmen oder Vergrößern der Maße dem Auge seinen Part zugesteht und damit dem Notwendigen wohlüberlegt Genüge getan wird.‹²⁷

Der Barbaro-Kommentar spielt hier, mit dem Motiv des Wegnehmens und Hinzufügens, auf Albertis bereits erwähnte Definition der *concininitas* im fünften Buch seines Architekturtraktates an. Nach dieser zentralen Kategorie des Architekturtraktates Albertis ist ein Bauwerk dann perfekt, wenn nichts hinzugefügt und nichts wegge-

²⁴ Alberti, *De re aedificatoria* IX, 5 (Vgl. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. ORLANDI/PORTOGHESI 1966, Bd. 2, S. 810–824). Vgl. JOACHIM POESCHKE, Zum Begriff der ›concininitas‹ bei Leon Battista Alberti, in: FRANK BÜTTNER/CHRISTIAN LENZ (Hgg.), *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S. 45–50. Einführend: HANNO-WALTER KRUFF, *Geschichte der Architekturtheorie*. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 2004, S. 44–54; PAUL VON NÄREDI-RAINER, *Zahlensymbolik und meßbare Schönheit*. Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit, in: JOACHIM POESCHKE/CANDIDA SYNDIKUS (Hgg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt* (Akten des internationalen Kongresses, Münster, 29.–30. Oktober 2004), Münster 2008, S. 185–196 (mit Bibliographie).

²⁵ Vgl. die bemerkenswerte, überschrittsartige Zusammenfassung Bartolis des ersten Kapitels des vierten Buches von *De re aedificatoria*, in der er auf *differentia* und *diversità* eingeht (ed. Bartoli, S. 97).

²⁶ Siehe die Einleitung MANFREDO TAFURIS in: *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura*. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro, Venedig 1567, Reprint mit Beiträgen von Manfredo Tafuri und Manuela Morresi, Mailand 1997. Die lateinische Ausgabe und eine zweite italienische Auflage erschienen in Venedig, wie bereits erwähnt, im Jahr 1567. Vgl. Anm. 81 der vorliegenden Studie und KRUFF 2004 (wie Anm. 24) S. 95.

²⁷ Vitruv, *Architettura*, ed. Barbaro 1567 (Reprint ed. TAFURI 1997), VI, 2, S. 282 (aus dem Kommentar Barbaros): [...] *che non sempre si deve servare le istesse regole, e simmetrie, perche la natura del luogo richiede spesso altra ragione di misure, e la necessita ci astringe a dare o levare di quelle che proposto avevamo. Però in quel caso, dice Vitruvio, si vede molto la sottigliezza, e il giudizio dell'Architetto, il quale togliendo, o dando di piu alle misure, lo fa il modo, che l'occhio ha la parte sua, e regge la necessita con bella, e sottile ragione*. Die Übersetzung stammt vom Verfasser.

nommen werden kann. Während Alberti *concinmitas* als allgemeingültiges Prinzip der inneren Stimmigkeit formuliert hatte, wird diese Kategorie nun durch Barbaro in ihrer allgemeinen Gültigkeit dahingehend erweitert (aber auch in Frage gestellt), dass sie auf die Beziehung des Gebäudes auf seinen Kontext ausgedehnt wird. Auf Anforderungen Albertis an den idealen Bauplatz einer Villa als Vorlage für Palladios Beschreibung der *Rotonda* hatte bereits Erik Forssman aufmerksam gemacht.²⁸ Dieser wichtige Hinweis erklärt allerdings nicht die auffälligste Wendung im Text Palladios: die von den ›Hügeln‹, die den ›Anblick eines sehr großen Theaters bieten‹ (Abb. 5). Mit ihr charakterisiert Palladio die landschaftliche Umgebung seines Gebäudes mittels einer architektonischen Metapher.²⁹ Rosario Assunto hat auf eine weitere literarische Parallele verwiesen, die sich im ›Decameron‹ Boccaccios, fertiggestellt in den Fünfziger Jahren des Trecento, findet. Dort wird das ›Tal der Frauen‹ (›Decameron‹ VI, 10) als ein natürliches ›Hügeltheater‹ beschrieben, auf das noch einzugehen sein wird.³⁰ Das Motiv geht jedoch auf die römische Antike zurück.

²⁸ 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, hier S. 160, mit Hinweis auf *De re aedificatoria* IX, 2, über die Lage der villa suburbana (vgl. *De re aedificatoria*, ed. ORLANDI/PORTOGHESI 1966, Bd. 2, 793); Alberti, ebd., ed. THEUER (wie Anm. 16) S. 479: ›Ein solches Gebäude wird einen Genuß (*voluptas*) bereiten, welches, sobald Du aus der Stadt herausgetreten bist, Deinem Auge einen vollständig heiteren Blick darbietet. [...] Ich wünschte es deshalb ein bißchen höher gelegen und ich wollte, daß die Straße an dieser Stelle in sanfter Steigung sich etwas erhebe, um den Wanderer zu täuschen, so daß er durch nichts anderes merkt, daß er bergangestiegen sei, als durch den Rundblick auf das Gelände infolge der Höhe des Ortes. Blühende Felder ringsum, ein durchaus sonniges Feld, der kühle Waldesschatten und klare Quellen und Bächlein [...]. Im übrigen möchte ich, daß das ganze Äußere des Gebäudes [...] von allen Seiten und überall so klar und deutlich als möglich sichtbar sei; und daß es, unterm weiten Himmel liegend, dem Lichte der Sonne und der gesunden Luft ungehindert Zutritt lasse‹. Vgl. auch *De re aedificatoria* V, 17 (ed. ORLANDI/PORTOGHESI 1966, Bd. 1, S. 415).

²⁹ Befragt man die 1980 erschienene kommentierte Ausgabe der ›Quattro Libri‹, so erhält man folgende lapidare Auskunft: *Theatro: il termine, caro alla letteratura cinquecentesca, si riferisce all'ampio giro di visuale favorito dal colle (dal greco τὸ θέατρον)* (LICISCO MAGAGNATO/PAOLA MARINI [Hgg.], *Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura*, Mailand 1980, S. 457). – Vgl. zum Renaissance-Konzept des Theaters als mikrokosmischem Abbild des geordneten Makrokosmos, das im Venedig des 16. Jahrhunderts große Verbreitung gefunden hat: LINA PADOAN URBAN, ›Teatri e ›teatri del mondo‹ nella Venezia del Cinquecento, in: *Arte Veneta* 20, 1966, S. 137–146; GIUSEPPE BARBIERI, ›Co'l giuditio e con la mente esperta: l'architettura e il testo, in: LIONELLO PUPPI (Hg.), *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, Ausst.-Kat., Mailand 1980, S. 17–26; MANFREDO TAFURI, ›Roma instaurata‹. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500, in: CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL/STEFANO RAY/MANFREDO TAFURI (Hgg.), *Raffaello architetto*, Mailand 1984, S. 59–106; DENIS COSGROVE, *The Palladian Landscape. Geographical Change and its Cultural Representations in Sixteenth Century Italy*, University Park (PA) 1993; HORST BREDEKAMP, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und der Kunst*, Berlin 2004, S. 34–39. Jüngst: CHRISTEL MEIER, *Enzyklopädie und Welttheater. Zur Intertheatralität von Universalwissen und weltpräsentierender Performanz*, in: MARTIN SCHIERBAUM (Hg.), *Enzyklopädistik zwischen 1550 und 1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens (Pluralisierung und Autorität 18)*, Münster 2009, S. 3–39. Der grundlegende Artikel, für dessen großzügige Überlassung vor der Drucklegung ich der Autorin sehr zu danken habe, enthält eine vorzügliche Bibliographie.

³⁰ ROSARIO ASSUNTO, *La Rotonda e il paesaggio: architettura nella natura e architettura della natura*, in: *La Rotonda (Novum Corpus Palladianum 1)*, hg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio Vicenza, Mailand 1988, S. 9–18, hier: S. 12–15.

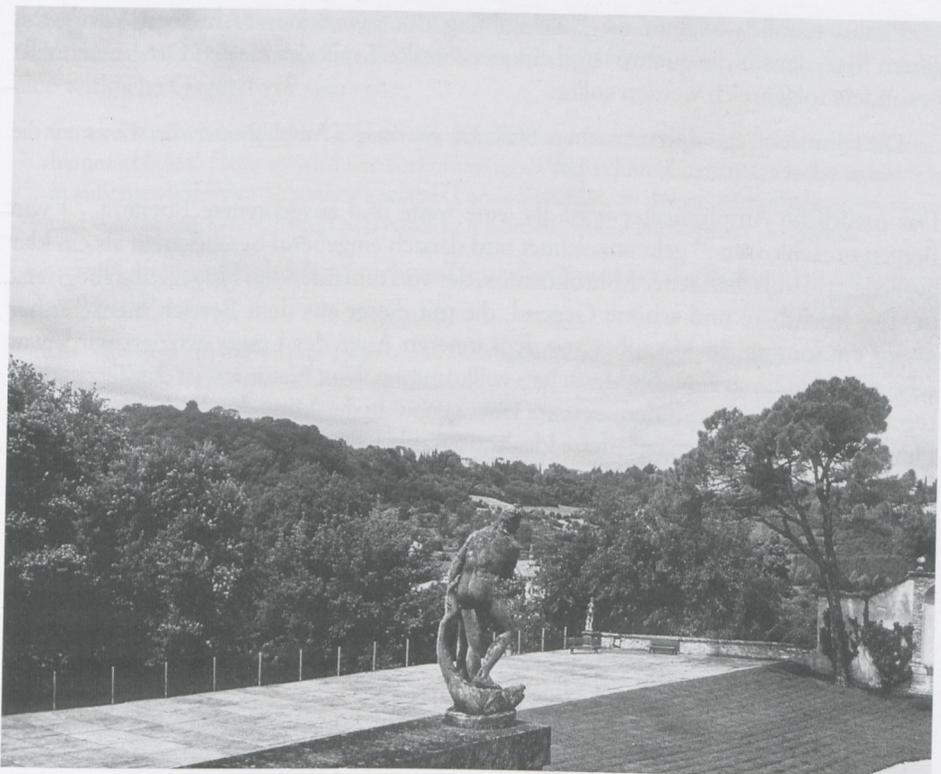


Abb. 5: Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Ausblick von der Nordwest-Loggia auf die Colli Berici [Aufnahme und Copyright: Harald F. Müller (1999)]

4. Das ›Hügeltheater‹ bei Plinius dem Jüngeren

Ein zeitgenössischer gebildeter Leser wurde mit den Worten *colli che rendono l'aspetto di un molto grande teatro* auf eine bekannte literarische Quelle aus der Antike verwiesen. Das Motiv des ›Hügeltheaters‹ bezieht sich auf eine Passage aus einem der Villenbriefe Plinius' des Jüngeren – und damit auf einen der prominentesten antiken Texte über die Architektur des herrschaftlichen Landhauses.³¹

³¹ Siehe PAUL HOLBERTON, *Palladio's Villas. Life in the Renaissance Countryside*, London 1990, bes. S. IIIff. (Kap. ›Site, Sight and Height‹), S. 121; PIERRE DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *The Villas of Pliny From Antiquity To Posterity*, Chicago/London 1994, S. 17; PAOLO GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, hg. von SONIA MAFFEI (Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali/ Accademia della Crusca: Strumenti e Testi 5), Pisa 1999, S. 24–47, hier S. 25, Anm. 75. – Plinius' Villenbriefe sind seit der Wiederentdeckung des Briefcorpus durch Guarino Veronese im Jahr 1419 von Auftraggebern und Architekten von Villen häufig herangezogen worden. Sie bilden die literarische Vorlage sowohl für die von Assunto angeführte Beschreibung der *valle delle donne* aus der Novelle Boccaccios als auch für die von Forssman erörterte Passage aus Albertis *De re aedificatoria*, IX, 2. Vgl. LISE BEK, *Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*, in: *Analecta Romana Instituti*

Plinius nämlich beginnt die Beschreibung des *situs* seiner tuskischen Villa³² mit einem Satz, der für die quattro- und cinquecenteske Topik des idealen Ortes einer Villa besonders folgenreich werden sollte:

›Die Form der Gegend ist sehr schön. Stelle Dir ein riesiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur selbst erschaffen kann [...].³³

Das natürliche Amphitheater wird als ›eine weite und ausgebreitete Ebene, [...] von Bergen umschlossen³⁴ gekennzeichnet und danach eingehend beschrieben: als ein klar gegliederter landschaftlicher Mikrokosmos, der von umlaufenden Hügelketten begrenzt ist. Die fruchtbare und schöne Gegend, die mit dieser aus dem Bereich menschlicher *téchne* entnommenen Metapher vor dem inneren Auge des Lesers evoziert wird, war schon vor den Eingriffen des Menschen vollkommen. Von Natur aus ist das Territorium regelhaft angelegt, etwa indem es vom Tiber genau ›in der Mitte durchschnitten‹ wird.³⁵ Plinius entwirft eine klar gegliederte Idealtopographie, der es jedoch nicht an realistischen Details, an empirischer Wahrscheinlichkeit mangelt. Wegen der Regelmäßigkeit der Gesamtform des Tales und seiner regelhaften Abfolge von Landschaftselementen, die in seiner 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

Danici 7 (1974), S. 109–156. Die Editio princeps der Briefe des jüngeren Plinius erschien 1471 in Venedig; eine ganze Reihe weiterer Ausgaben folgten im 15. und 16. Jahrhundert. Seit 1506 liegen die Plinius-Briefe in der einschlägigen, häufig nachgedruckten und bis ins 18. Jahrhundert rezipierten kommentierten Ausgabe Giovanni Maria Cataneos vor. 1548 hat Lodovico Dolce italienische Übersetzungen ausgewählter Briefe veröffentlicht (Epistole di G. Plinio [...]. Tradotte per m. Lodovico Dolce [...], Venedig 1548), in denen die Villenbriefe über das Laurentinum und die Tusci allerdings nicht enthalten sind. Palladio bezieht sich in den Quattro Libri an anderer Stelle explizit auf den jüngeren Plinius: Vgl. Palladio, I Quattro Libri, ed. HOEPLI 1990, Lib. II, cap. 16, S. 69. – Zur Rezeption der Epistulae in der italienischen Architektur und Architekturrephrasistik s. RUFFINIÈRE DU PREY (wie Anm. 31); BIERMANN 2003 (wie Anm. 11), Sp. 1037–1044; PAUL DAVIES/DAVID HEMSOLL, *Le Ville di Plinio il giovane e la loro influenza sui progetti di ville veneti*, in: GUIDO BELTRAMINI/HOWARD BURNS (Hgg.) *Andrea Palladio e la villa veneta*. Da Petrarca a Carlo Scarpa (Ausstellungskatalog Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 5. März–3. Juli 2005), Venedig 2005, S. 200f.; MAFFEI (wie Anm. 31), S. 20–47; BLUM 2015 (wie Anm. 1). Zur Rezeption der Briefe Plinius' des Jüngeren im Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. FEDERICO GAMBERINI, *Materiali per una ricerca sulla diffusione di Plinio il giovane nei secoli XV e XVI*, in: *Studi classici e Orientali* 34, 1984, S. 133–170. – 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.

³² Plinius minor, *Epistulae* V, 6, 7–14. – Zur Rezeption der Villenbriefe des Plinius s. jüngst BLUM 2015 (wie Anm. 1), mit ausführlichen bibliographischen Angaben.

³³ Plinius minor, *Epistulae* V, 6, 7. Vgl. Caius Plinius Caecilius Secundus, *Epistulae/Briefe* [Lat./Dt.], hg. von HELMUT KASTEN, München/Zürich 1984, S. 260: *Regionis forma pulcherima: imaginare amphitheatrum immensum quale sola rerum natura possit effingere* [...]. Die Übersetzung nach REINHARD FÖRTSCH, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 13), Mainz 1993 (zugl. Diss. phil., Göttingen 1988/89), S. 9.

³⁴ Ebd.

³⁵ Plinius minor, *Epistulae* V, 6, 12. Übersetzung nach FÖRTSCH (wie Anm. 33), S. 10. – Die klare syntaktische Gliederung der plinianischen Beschreibung dieses idealen Ortes hat Lafèvre 1977 herausgearbeitet.

(*descriptio*) und des Abwechslungsreichtums (*varietas*) der Landschaft könne man nicht unterscheiden, ob man eine *forma picta* – ein Gemälde bzw. eine Landkarte³⁶ – oder eine wirkliche Gegend vor sich sehe:

»Es wird für Dich ein großer Genuss sein, wenn Du von einem Berge aus auf diese Landschaft hinunterblickst. Denn es wird Dir vorkommen, als sähest Du nicht Ländereien, sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Landschaftsbild, an dessen Abwechslungsreichtum und Gliederung Deine Augen sich erquicken werden, wohin auch immer sie blicken.«³⁷

Der von Plinius ausführlich beschriebene Landschaftsprospekt befindet sich im Blickfeld seiner Villa:³⁸

»Die Villa liegt am Fuße eines Hügels und überblickt [diese Gegend] wie von oben. So leicht und allmählich erhebt sie sich auf unmerklich ansteigendem Abhang, dass, obgleich Du nicht zu steigen meinst, du [doch] zugleich siehst, dass Du gestiegen bist.«

Übereinstimmungen zwischen Plinius und Palladio bestehen nicht nur in der Beschreibung eines natürlichen Theaters, des leichten Anstiegs zum Landhaus und der Fruchtbarkeit der Umgebung. In Palladios Architekturkonzeption, die er in den ›Quattro Libri‹ niedergelegt hat, ist ein naturphilosophisches Konzept bestimmend, das auch Plinius' Beschreibung der Umgebung seines tuskischen Landhauses prägt: die eingangs angesprochene Strukturanalogie zwischen *ars* und *natura*, die mit einer gleichermaßen der menschlichen ›Kunst‹ als auch der Natur innewohnenden Regelhaftigkeit begründet wird.³⁹ Palladios Traktat ist – wie bereits angedeutet – vom traditionellen Leitmotiv einer harmonischen Entsprechung zwischen der *bella machina del mondo*⁴⁰ und dem Bauwerk nachhaltig geprägt.

Die Natur erscheint bei Plinius als Schöpferin eines riesigen natürlichen Amphitheaters, das einem Bauwerk menschlicher *ars* überlegen ist. Sie wird als Künstlerin charakterisiert, und – wie es der Stoiker Balbus in Ciceros ›De natura deorum‹ ausdrückt – als ›ordnende Kraft, deren Geschicklichkeit keine Kunst, keine Hand und kein Werk-

³⁶ Einschlägige Kommentare deuten *formam pictam* als Bezeichnung für eine Landkarte; vgl. KARL LEHMANN-HARTLEBEN, *Plinio il Giovane, Lettere scelte con commento archeologico* (Testi della Scuola Normale Superiore di Pisa 3), Florenz 1936, S. 51; ADRIAN NICHOLAS SHERWIN-WHITE, *The Letters of Pliny, A Historical and Social Commentary*, Oxford 21985 (1966), 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 neuerlich von *una veduta dipinta*. FÖRTSCH 1993 (wie Anm. 33) S. 10, übersetzt ›gemaltes Bild‹, wohl in Anlehnung an Kastens Übersetzung (s. ed. KASTEN 1984 [wie Anm. 33]). Brodersen spricht sich explizit gegen die Lesart ›Landkarte‹ aus: KAI BRODERSEN, *Terra cognita. Studien zur römischen Raumerfassung* (Spudasmata 59), Hildesheim [u. a.] 2003 [1995], S. 157 und S. 237.

³⁷ *Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. neque enim terras tibi, sed formam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere: ea varietate, ea descriptione quocumque inciderint oculi, reficientur.* – Plinius minor, *Epistulae* V, 6, 13. Übersetzung nach ed. KASTEN (wie Anm. 33) S. 263 (vom Verfasser leicht modifiziert).

³⁸ *Villa in colle imo sita prospicit ex summo* (ebd. V, 6, 14).

³⁹ Vgl. GIUSEPPE BARBIERI, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Rom 1983; COSGROVE (wie Anm. 29), insbesondere Kap. 8f..

⁴⁰ Palladio 1570, IV, Proemio, S. 3.

meister nachahmen und erreichen kann [...].⁴¹ Plinius' landschaftliches ›Amphitheater‹ dürfte, wie noch näher auszuführen sein wird, auf Konzepte stoischer Naturphilosophie zurückgehen: Die *natura rerum* hat gemäß einer in der Stoa formulierten Konzeption der ›Natur als Baumeisterin‹⁴² das plinianische *amphitheatrum immensum* als eine ›erste Architektur‹ geschaffen.⁴³

5. Der Kosmos des *Kolosseums*: Martial und Plinius

Die naturphilosophischen Implikationen von Plinius' Metapher des natürlichen Amphitheaters werden vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund noch deutlicher: Plinius' Beschreibung der Gegend seiner Villa als *amphitheatrum immensum* wird gegen 90–100 n. Chr. datiert.⁴⁴ Sie bezieht sich, so meine These, implizit auf ein markantes Ereignis seiner Zeit: auf die Errichtung des *Amphitheatrum Flavium*, des (seit dem Mittelalter so genannten) *Kolosseums*, und auf dessen festlich-schauerliche Eröffnung im Jahre 80 n. Chr., wie nun kurz dargelegt werden soll.

Theaterbauten sind bildgenerierende Gebäude par excellence. Dies gilt in besonderer Weise für das *Amphitheatrum Flavium*, das erste in Stein gebaute Amphitheater der Stadt Rom und das größte des römischen Imperiums. Der Dichter Martial hat den mehrtägigen Eröffnungs-›Spielen‹, die über mehrere Tage eine große Zahl von Opfern (und nach Cassius Dio den Tod von 5000 Tieren) forderten, in seinem ›Liber de spectaculis‹ ein ebenso kunstvolles wie grausames literarisches Denkmal gesetzt,⁴⁵ das bereits im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts mehrfach gedruckt worden ist. Plinius der Jüngere wiederum ist jener antike Autor, dem wir das einzige längere biographische Zeugnis über Martial verdanken – einen seiner Briefe, der den frühen gedruckten Martial-Aus-

⁴¹ Cicero, *De natura deorum*, II, 81 (Übersetzung zitiert nach: Marcus Tullius Cicero, *Vom Wesen der Götter*, nach der Übersetzung von R. Kühner, hg. von OTTO GÜTHLING, Leipzig 1928, S. 117).

⁴² Vgl. FRIEDRICH SOLMSEN, *Nature as Craftsman in Greek Thought*, in: *Journal of the History of Ideas* 24, 1963, S. 473–496.

⁴³ In Ciceros *De natura deorum* vergleicht Balbus als Exponent der Stoa Natur und Architektur vor dem Hintergrund der beiden Bereichen eigenen Regelmäßigkeit und Proportionalität: Wie jemand, der *distinctio*, *utilitas*, *pulchritudo* und *ordo* der Gestirne und ihrer Bahnen betrachte, von der vorausbestimmten Ordnung der Schöpfung überzeugt sein müsse, so werde der, welcher ›[...] in ein Haus oder ein Gymnasium oder einen Marktplatz käme und da in allen Dingen Planmäßigkeit, Maßhaltung und Anordnung [*ratio, modus, disciplina*] sähe [...], einsehen, es sei jemand da, der diese Dinge leite [...]. So muß er noch weit mehr bei so großen Bewegungen und bei so großen Abwechslungen [der Gestirne, G. B.], bei dem geordneten Gang so vieler und großer Dinge [...] notwendigerweise annehmen, daß ein vernünftiger Geist die so großen Bewegungen der Natur lenke [...]‹ (Cicero, *De natura deorum*, II, 15, zitiert nach: Cicero, ed. GÜTHLING 1928, S. 162f.).

⁴⁴ Vgl. SHERWIN-WHITE ²1985 (wie Anm. 36).

⁴⁵ Vgl. jüngst: KATHLEEN M. COLEMAN (Hg.), *Liber spectaculorum M. Valerii Martialis* (with Introduction, Translation, and Commentary), Oxford 2006; WILLIAM FITZGERALD, *Martial. The World of the Epigram*, Chicago 2007.

gaben regelmäßig vorangestellt wurde.⁴⁶ Zweifellos also kannte Plinius die Gedichte des Epigrammatikers.⁴⁷

Wenn Bauten nicht als in sich geschlossene, autonome Gebilde, sondern als Dispositive begriffen werden, die Handlungen vorstrukturieren und Wahrnehmungsmodi generieren, so ist das römische Amphitheater hierfür ein ebenso anschauliches wie abgründiges Beispiel: Das Innere des *Kolosseums* bot jedem Zuschauer eine doppelte, jeweils annähernd totale Übersicht über die Arena mit ihrer elliptischen Spielfläche und auf ihre Zuschauerränge. In der Arena führte man nach dem Zeugnis Martials literarische Stoffe der griechischen Antike in landschaftlicher Szenerie auf. Mythische Erzählungen wurden auf diese Weise mittels zum Tode Verurteilter, die etwa die Rolle eines ›Orpheus, der vor den Tieren singt‹ einnehmen mussten, zu – *horribile dictu* – neuartiger Evidenz und Anschaulichkeit gebracht. Durch die makabren Spektakel wurden die Fiktionen des Mythos in die Faktizität des Augenscheins überführt, was Martial besonders hervorhebt. Der Anblick der Zuschauerränge wiederum veranschaulichte die hierarchisch gestufte Topologie der römischen Gesellschaftsordnung.⁴⁸

Die anschauliche Realität der alten Mythen und die Augenfälligkeit der ansonsten unanschaulichen Machtstruktur des Imperium Romanum durch eine sorgfältig angelegte Sitzordnung verdankt sich einer Architektur, die alles, was innerhalb ihres Rahmens im Gesichtskreis erscheint, zum Bild inszeniert: die Zuschauer und das Spektakel gleichermaßen.

In der Beschreibung seiner tuskischen Villa setzt Plinius der grausamen Ästhetik des Spektakels bei Martial die – wie bemerkt durch die stoische Naturphilosophie und Providentialgeographie geprägte – Evokation einer aus sich selbst geordneten ›Architektur der Natur‹ entgegen,⁴⁹ in deren Mitte ein friedvoll-arkadischer *locus amoenus*, eine blumenbestandene und von Bächlein durchzogene Wiese geschildert wird.⁵⁰ In der Antike ist der Topos des ›natürlichen Theaters‹ durch das Konzept einer *natura artificiosa* begründet, wie sie in unterschiedlichen Spielarten in der aristotelischen Physik und der Geographie von ›De mundo‹, in der Figur des platonischen Weltenbaumeisters und

⁴⁶ Plinius, Epistulae, III, 21 (wie Anm. 33).

⁴⁷ Vgl. jedoch auch ebd. S. 184–186.

⁴⁸ KEITH HOPKINS/MARY BEARD, *The Colosseum*, Cambridge (Mass.) 2005; DOMENICO AUGENTI, *Spettacoli del Colosseo nelle cronache degli antichi*, Roma 2001; FILIPPO COARELLI, *The Colosseum*, übers. von MARY BECKER, hg. von ADA GABUCCI, Los Angeles 2001. – Das Thema im Kontext philosophiegeschichtlicher und philosophischer Reflexionen: PETER SLOTERDIJK, *Globen*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1999, hier Bd. I: Makrophärologie. Globen. Vgl. außerdem: RICHARD SENNETT, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, aus dem Amerikanischen übersetzt von LINDA MEISSNER, Berlin 1995, S. III–130.

⁴⁹ Vgl. aber Plinius, Epistulae VI, 34 (ed. KASTEN [wie Anm. 33] S. 368–370). – Zur Wirkungsgeschichte der Metaphorik des ›Welttheaters‹ im 16. Jahrhundert, zum einen unter negativen Vorzeichen, im Hinblick auf das *Kolosseum*, zum anderen unter positivem Vorzeichen, als Bild der Architektur der Weltordnung, vgl. MEIER (wie Anm. 29).

⁵⁰ In Niccolò Perotti Cornucopiae (Erstausgabe Venedig 1489) wird eine Wendung aus Martials Beschreibung des Amphitheatrum Flavium mit Plinius' des Jüngeren Satz über das ›natürliche Amphitheater‹ konfrontiert. Die von mir konsultierte Ausgabe: Niccolò Perotti, *Cornucopiae Latinae Linguae*, Basel 1536, Spalte 80, s. v. ›amphitheatrum‹.

zuletzt in der stoischen Konzeption einer kunstvoll und teleologisch agierenden Natur überliefert ist, die Cicero im zweiten Buch von ›De natura deorum‹ zusammenfasst.⁵¹

Die Regelmäßigkeit der Architektur als einer *imitatrice della natura* liegt für die Architekturtheorie der Antike wie auch der italienischen Renaissance in einer vorausgesetzten Ordnung der Natur begründet. Erst die sensualistische Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts wird sich von diesem providentiellen Paradigma verabschieden.⁵² Die Wirkung der plinianischen Metapher des natürlichen Amphitheaters ist ein Indiz für die Bedeutung dieser Konzeption auch für die architektonische Inszenierung von Ausblicken in der italienischen Renaissance.

Für die Naturphilosophie und Architekturtheorie des Quattro- und Cinquecento ist die erwähnte antike Vorstellung der ›natura artificiosa‹⁵³ von bestimmender Bedeutung. Platons Dialog ›Timaios‹, in dem die Welt als ein von harmonischen Zahlenverhältnissen durchdrungenes, vollkommenes Werk des Demiurgen beschrieben wird, spielt hier eine ebenso große Rolle wie die aristotelische Konzeption einer Strukturanalogie von *physis* und *téchne*. Letztere besitzt etwa in Daniele Barbaros angeführtem Vitruv-Kommentar einen hohen Stellenwert.⁵⁴ Nachhaltig war auch, wie ebenfalls bereits erörtert, die Wirkung der ›physikotheologischen‹ Naturphilosophie der Stoa und insbesondere von Ciceros ›De natura deorum‹.⁵⁵ Der platonische Demiurg beziehungsweise die stoische *providentia* wird, wie Ernst Robert Curtius gezeigt hat, in der christlichen Tradition schon früh mit Gott als dem *architectus mundi* gleichgesetzt, der die Welt *in mensura et numero et pondere*⁵⁶ geordnet hat.⁵⁷ In diesem Sinne deutet Giovanni Maria Cataneo

⁵¹ Vgl. SOLMSEN 1963 (wie Anm. 42) sowie 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 (Reprint); KAI BORDERSEN, *Mastering the World. Ancient Geography*, Andover 1999; WOLFGANG HÜBNER (Hg.), *Geographie und verwandte Wissenschaften (Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften in der Antike 2)*, Stuttgart 2000; HOLGER SONNABEND, s. v. ›Gebirge/Berge.‹, in: DERS. (Hg.), *Mensch und Landschaft in der Antike. Lexikon der Historischen Geographie*, Stuttgart 1999, S. 160–163.

⁵² Vgl. CARSTEN RUHL, *Palladio Bears Away the Palm: zur Ästhetisierung palladianischer Architektur in England*, Hildesheim (u. a.) 2003.

⁵³ Vgl. EUGENIO BATTISTI, *Natura artificiosa to natura artificialis*, in: DAVID R. COFFIN (Hg.), *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington, D. C. 1972, S. 1–36.

⁵⁴ HANNO-WALTER KRUFF, *Geschichte der Architekturtheorie*, dritte durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1991, S. 95 ff. Aristoteles verdeutlicht in seiner Physik die von ihm postulierte, heute schwer nachvollziehbare Strukturgleichheit des Naturschaffens mit der Herstellung von Artefakten durch den Menschen am Beispiel eines Hauses (Arist., *Phys.* II, 8): ›Wäre zum Beispiel ein Haus ein Naturprodukt, es käme dann genauso auf demselben Weg zustande, wie es faktisch durch die menschliche Arbeit hergestellt ist. Würden umgekehrt die Naturgebilde auch durch Menschenarbeit zustande kommen können, sie würden in derselben Weise zustande kommen, wie sie in der Natur sich bilden‹ (zitiert nach: Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von HANS WAGNER, Berlin 1983, S. 52 f.).

⁵⁵ Zu deren Wirkungsgeschichte bis ins 18. Jahrhundert: RUTH GROH/DIETER GROH, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur 1*, Frankfurt am Main 1991, S. 11–71; GLACKEN (wie Anm. 51); DIETER GROH, *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*, Frankfurt am Main 2003.

⁵⁶ *Liber Sapientiae* II, 21.

⁵⁷ ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 527–529.

in seinem lange einschlägigen Kommentar zu den Pliniusbriefen von 1506 die *rerum natura*⁵⁸, die das landschaftliche Amphitheater der Umgebung der tuskischen Villa geschaffen habe, als *Deus ipse*.⁵⁹

6. Dantes ›Paradiso‹, Boccaccios ›Valle delle donne‹ und ein Gemälde Francesco Botticinis: himmlische und irdische Amphitheater

Mittelalterliche Darstellungskonventionen für die Repräsentation der Stadt Jerusalem haben – in Verbindung mit dem erörterten Motiv des Amphitheaters als ›idealer Ort‹ – auch Eingang in einen der wichtigsten Texte des Bildungskanons der italienischen Renaissance gefunden, in Dantes ›Divina Commedia‹. Sowohl dem von Dante geschilderten *Irdischen Paradies* als ›kreisförmigem, durch die Flüsse Eunoe und Lethe in Quadranten unterteilten locus amoenus‹ als auch ›dem ihm antipodisch gegenüberliegenden *Irdischen Jerusalem*, das auf zeitgenössischen Karten genauso kreisförmig und in Quadranten unterteilt dargestellt wurde‹, liegt das geometrische Schema eines durch ein Achsenkreuz unterteilten Kreises zugrunde.⁶⁰

In den abschließenden Gesängen der ›Divina Commedia‹ wird das Empyreum, die Lichtrose des Himmlischen Paradieses,⁶¹ als unermessliches Rund, als tausendstufiges, von lichten Gestalten wimmelndes Amphitheater⁶² geschildert. Dante hat sowohl auf das providentielle Amphitheater des jüngeren Plinius (im ›Paradiso‹) als auch auf dessen Vor- und Gegenbild des sogenannten *Kolosseums* zurückgegriffen (mit der Beschreibung

⁵⁸ Plinius, *Epistulae* V, 6, 7.

⁵⁹ Giovanni Maria Cataneo, C. Plinii Caecili Epistolarum libri novem [...] cum enarrationibus Johannis Mariae Catanei, Mailand 1506, fol. LXXXVIIIv (eingesehen habe ich das Exemplar der Universitätsbibliothek Pisa) – Zur Geschichte der Geologie des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Italien: FRANK DAWSON ADAMS, *The Birth and Development of the Geological Sciences*, Reprint New York 1954 (1938); ALEXANDER PERRIG, *Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, in: WOLFRAM PRINZ (Hg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Weinheim 1987, S. 41–60; FRANK FEHRENBACH, *Licht und Wasser: zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 16), Tübingen 1997 (zugl. Diss. phil., Tübingen 1995). Zur Geographie der italienischen Renaissance: NUMA BROCC, *La geografia del Rinascimento*, hg. von CLAUDIO GREPPI, Modena 1989; DOMENICO DEFILIPPIS, *La Rinascita della corografia tra scienza ed erudizione*, Bari 2001; GIANCARLO PETRELLA, *L'officina del geografo. La ›Descrittione di tutta Italia‹ di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento. Con un saggio di edizione* (Bibliotheca erudita 23), Mailand 2004; MASSIMO DONATTINI, *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrittione di Leandro Alberti*, Bologna 2007. Eine konzise Zusammenfassung der Theorien zur Bergentstehung, die dem mittleren Cinquecento geläufig waren, gibt die rare Schrift von Valerio Faenzi [Valerius Faventius, eigtl. Camillo Faenza], *De montium origine*, Venedig 1561. Jüngst erschien ein Nachdruck: Valerio Faenzi, *Sull'origine delle montagne/De montium origine*, hg. von PAOLO MACINI/EZIO MESINI, Verbania 2006.

⁶⁰ So GERHARD GOEBEL-SCHILLING, *Poeta faber. Erdichtete Natur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3, 14), Heidelberg 1971, S. 31.

⁶¹ *Paradiso*, XXX–XXXIII. Hierzu jüngst: WOLFGANG AUGUSTYN, *Dantes Paradiso und die Bildtradition zum Himmlischen Jerusalem*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 83, 2008 (2009), S. 93–113.

⁶² Vgl. GOEBEL-SCHILLING (wie Anm. 60) S. 31.

des Aufbaus des ›Inferno‹). Das ›Inferno‹ Dantes wiederum wurde in Dante-Kommentaren der frühen Neuzeit ausdrücklich als Amphitheater gedeutet und bildlich als amphitheatralischer Trichter dargestellt.⁶³ Allerdings bietet das natürliche Amphitheater des jüngeren Plinius, nicht Dantes Vision eines himmlischen Amphitheaters, die literarische Vorlage für die Beschreibung der *valle delle donne* aus dem sechsten Buch von Boccaccios ›Decameron‹:

›[Die] [...] Ebene, die den Boden des Tales ausmachte, [war] so rund, als wäre sie mit dem Zirkel abgemessen, obwohl man leicht erkannte, dass sie ein Kunstwerk der Natur, nicht aber menschlicher Hände sei. [...] Die Abhänge dieser Hügel stiegen in solchen Abstufungen nieder, wie wir in den Theatern die Sitzreihen von der höchsten Umkränzung bis zu der niedrigsten angeordnet sehen, so nämlich, dass ihre Weite nach unten stets sich vermindert.‹⁶⁴

Sowohl in den angeführten mittelalterlichen Variationen des antiken Motivs des ›Hügeltheaters‹ wie auch in Boccaccios *valle delle donne* besitzen die Schilderungen der Topographie keine empirische Plausibilität. Es handelt sich vielmehr um rein fiktive, hochgradig idealisierte Beschreibungen erdichteter Orte im Sinne der *Topothesia* des Servius, das heißt um Idealtopographien ohne Bezug auf tatsächliche oder mögliche Landschaften. Francesco Botticinis von Dantes ›Paradiso‹ angeregtes Gemälde einer *Marienerkrönung* für Matteo und Niccolosa Palmieri (1475–77) in der Londoner Nationalgalerie zeigt im oberen Bildbereich ein himmlisches Amphitheater der Engelshierarchien und Heiligen. Im unteren, als dessen sublunare Spiegelung, ist ein irdisches ›Landschaftstheater‹ dargestellt, das symmetrisch von Hügeln begrenzt wird. Topographisch weitgehend korrekt wiedergegebene Ansichten (von Florenz, der *Badia* zu Fiesole und von Landgütern des Stifter-Ehepaars) sind in diese Idealdarstellung eingefügt (Abb. 6).⁶⁵ Das Gemälde lässt sich somit als Synthese mittelalterlicher Traditionen des ›himmlischen‹ und antiker Traditionen des ›irdischen Theaters‹ verstehen, wobei die sublunare Topographie als Echo der Architektur der himmlischen Hierarchien dargestellt wird.

7. ›Hügeltheater‹ in Texten des 16. Jahrhunderts

Auch in der geographischen Literatur des 16. Jahrhunderts spielt die Tradition des ›Hügeltheaters‹ eine Rolle. Leandro Albertis im Jahre 1550 zeitgleich mit der *editio princeps* von Vasaris ›Vite‹ in erster Auflage in Bologna erschienene ›Descrizione di

⁶³ Vgl. HENRIK ENGEL, Dantes Inferno. Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichtermotivs, München, Berlin 2006, S. 22–35 und passim.

⁶⁴ [...] *il piano, che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse: e era di giro poco più che un mezzo miglio, intorniato di sei montagnette di non troppa altezza, e in su la sommità di ciascuna si vedeva un palagio quasi in forma fatto d'un bel castelletto. Le piagge delle quali montagnette così disgradando giuso verso il pian discendevano, come ne' teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all'infimo venire successivamente ordinati, sempre ristrignendo il cerchio loro.* Giovanni Boccaccio, Decameron VI, 10, ›Conclusiones‹. Zit. nach Giovanni Boccaccio, Decameron, edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, hg. von VITTORE BRANCA, Florenz 1976, S. 438f.

⁶⁵ Vgl. ROLF BAGEMIHL, Francesco Botticinis Palmieri Altarpiece, in: The Burlington Magazine 138, 1996, S. 308–314.



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

tutta Italia«, ein geographisches Standardwerk seiner Zeit, beinhaltet die Beschreibung eines natürlichen Theaters. Die Passage über den Nemi-See in den Albaner Bergen, der *Speculum Dianae* genannt werde, greift dabei den plinianischen Topos des theaterförmigen Tales unter dem Leitmotiv der traditionellen Strukturanalogie von *natura* und *ars* auf:

›Sicher darf es bei der Lieblichkeit und Schönheit des Ortes niemand wundern, dass er von den Alten Spiegel der Diana genannt wurde. [...] So passgenau umfasst der See die Mitte eines vertieften Tales, dessen Umfang ungefähr zwei Meilen beträgt, dass es förmlich einem von der Kunst erschaffenen Theater gleicht. Es war die übrige flache Ebene, bewachsen mit vielen Büschen, auf der Cäsar laut Sueton eine Villa hatte errichten lassen [...].⁶⁶

Eine durch ihre wie von Menschenhand abgemessene Regelmäßigkeit ausgezeichnete topographische Situation wird somit als der Ort einer Villa beschrieben, die von einem der prominentesten Machthaber des alten Rom bewohnt wurde. Solch eine geometrisierende Stilisierung landschaftlicher Besonderheiten findet sich an vielen Stellen der ›Descrittione«, so auch innerhalb der sich auf Strabon berufenden Beschreibung der *Città di Alba Colonia*, einer Stadt in Latium, die von einem Ring von hohen Bergen

⁶⁶ *Certamente non si deve maravegliare alcuno, se così Specchio di Diana fosse detto dagli antichi, per l'amenità & bellezza, de'l luogo ove è posto. [...] Abbraccia questo lago la metà della concavata Valle, quale gira intorno due miglia, tanto misuramente che pare quasi un Theatro fatto dall'arte. Era l'altra parte piana piena di molti boschi, ove disse con auctorità di Suetonio che Cesare cominciase la villa [...].* Zitiert nach: Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna 1550, fol. 108v. (Übersetzung und Hervorhebung von G.B.).

umgeben und so von Natur aus dazu bestimmt gewesen sei, von den Römern als Gefängnis genutzt worden zu sein:

›Zu Zeiten der Herrschaft des Römischen Imperiums wurde diese Stadt von den Römern als Gefängnis benutzt, um Könige und auch ruchlose Männer sicher festzusetzen, wegen der geeigneten Lage des Ortes, wie Strabon sagt, nämlich auf der Spitze eines kleinen Hügels, umgeben von sehr hohen Bergen *und zwar derart, als habe die Natur sie wie einen Damm angelegt.*⁶⁷

Leandro Albertis bereits 1551 zu Venedig in zweiter Auflage publizierte und nochmals 1561 in erweiterter Form erschienene ›Beschreibung Italiens‹ war Palladio und seinem Vicentiner Kreis sicherlich bekannt, zumal sie einen ausführlichen Abschnitt über Vicenza und seine Umgebung enthält. Der Verfasser weist innerhalb dieser Ausführungen ausdrücklich auf Palladios humanistisch interessierte Förderer Giangiorgio Trissino und Daniele Barbaro hin.⁶⁸ Auch Paolo Giovio greift innerhalb seiner bereits 1537 verfassten, jedoch erst 1559 veröffentlichten Beschreibung des Comer Sees bei der Schilderung eines Tales auf die Topik des ›natürlichen Amphitheaters‹ zurück.⁶⁹ Dasselbe gilt für Ludovico Agostinis Beschreibung von Aussichten aus der *Villa Imperiale* bei Pesaro aus den Jahren 1570–1575. Dort spielt ebenfalls die *forma di teatro* eine leitmotivische Rolle, auch wenn sie nun nicht mehr im Hinblick auf die *natura artificiosa* der Berge, sondern auf die *natura artificialis* des Gartens verwendet wird.⁷⁰ Eine geometrisierende Auffassung natürlicher Topographie zeigt sich auch in Palladios Illustrationen zu Cäsars ›Gallischem Krieg‹ (›I commentari di Giulio Cesare‹, Venedig 1574/75). Hier findet

⁶⁷ *Ne[i] tempi della maestà de'l Romano Imperio era questa città dali [sic!] Romani usata si come una Carcere da serbare sicuramente li rei, & malvaggi uomini per la agevolezza de'l luogo dice Strabone, per essere posta sopra il picciolo colle, circondato d'altissimi monti, che pare vi siano stati posti dalla natura intorno si come un Argine; ebd. fol. 135r. (Übersetzung und Hervorhebungen von G.B.). – Vgl. eine ähnliche teleologische Deutung von Bergen, hier der Alpen als natürliches Bollwerk gegen Einfälle der Barbaren, in Flavio Biondos Italia Illustrata, Liber I, 3: *Qua vero [sc. Italia] in septentrionem vergit, montes altissimi, Alpes lingua Gallica a celsitudine dicti, illam a barbarorum, ut inquit Cicero, incursu naturae benignitate communiunt [...].* Zitiert nach: Flavio Biondo, *Italy illuminated [Italia illustrata, Lat./Engl.]* (The I Tatti Renaissance Library 20), hg. von JEFFREY A. WHITE, 2 Bde., Cambridge (Mass.) 2005, hier Bd. 1: Book I–IV, S. 12.*

⁶⁸ Leandro Alberti, *Descrittione* (wie Anm. 66) fol. 421rff.

⁶⁹ *Editio princeps* der bereits 1537 verfassten Schrift: Paolo Giovio, *Descriptio Larii Lacus*, Venedig 1559. Vgl. ders., *La descrizione del Lario, 1537* (La biblioteca perduta 17), hg. von FRANCO MINONZIO, Mailand 2007, S. 34. Giovio beschreibt hier außerdem, ebenfalls einen traditionellen Topos aufgreifend, einen Hafen *in forma di mezzaluna* (ebd. S. 11). Der Vergleich einer geographischen Formation mit dem Buchstaben ›Y‹ (ebd. S. 33) geht ebenfalls auf Topoi antiker Geographie und Landvermessung zurück. Vgl. AKE JOSEPHSON, *Casae litterarum. Studien zum Corpus Agrimensorum Romanorum*, Uppsala 1950, und DERS., *Casae litterarum: Opuscula ex corpore Agrimensorum Romanorum selecta. Recensuit et Germanice vertit*, Uppsala 1951.

⁷⁰ Ludovici Agostini, *Giornate Soriane* (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. Oliv. 191, fol. 11). Das von mir selbst nicht eingesehene Manuskript zitiere ich nach Ludovici Agostini, *Le Giornate Soriane*, hg. von LAURA SALVETTI FIRPO, Rom 2004, S. 6–8. Den freundlichen Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Sören Fischer, der an der Universität Mainz an einer Dissertation über ›Illusionistische Landschaftsräume – Strukturuntersuchungen zur Landschaftsmalerei und Scheinarchitektur in ausgewählten venezianischen Villen des mittleren Cinquecento‹ arbeitete. Das wichtige Werk ist nun erschienen: SÖREN FISCHER: *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio*, Petersberg 2014.

man extrem typisierte Darstellungen von Landschaftsformationen. Die doppelseitige Wiedergabe des antiken *Brundisium* (Brindisi) etwa ist hochgradig symmetrisch idealisiert.⁷¹ Eine weitere Illustration zeigt das ägyptische Alexandria mit einem beinahe exakt halbkreisförmigen Hafen.⁷²

Wegen der Gleichsetzung von landschaftlicher Schönheit und topographischer Regelmäßigkeit hat die Topik des natürlichen Theaters die Renaissance besonders beschäftigt. Letztere impliziert, dass der vollkommene Ort einer Villa durch die geometrische Idealfigur eines Halbkreises begrenzt zu sein habe. Bekanntlich galt der Kreis als die edelste Form – ein wichtiger Grund für die Konjunktur des Zentralbaus. Über die Idealform des Kreises spricht Palladio mehrfach selbst.⁷³

Der Ortsbezug der *Villa Rotonda* ist zwischen 1800 und 1950 beinahe vergessen worden.⁷⁴ Eine Anregung der frühen, von Giangiorgio Zorzi⁷⁵ und von Cinzia M. Sicca⁷⁶ erschlossenen Rezeption der *Villa Rotonda* in Beschreibungen von Reisenden und Architekten ist gänzlich unbeachtet geblieben: der Hinweis des britischen Reisenden John Raymond auf den römischen *Tempel des Janus Quadrifrons* als eine Anregung der *Villa Rotonda*, auf die Raymond in einem Text hinweist, der ein frühes Zeugnis der Stilisierung der *Villa Rotonda* zur fensterlosen Monade eines reinen Modells geometrischer Ideal-Architektur darstellt:

Half a mile farther by the riverside [...] is the Rotonda of Conte Mario Capra so cald from the Cupola at the top, or likeness it bath with the Pantheon at Rome, though in my opinion it more resembles the Temple of Janus Quadrifrons, for it bath foure faces and foure Gates. Palladius made this his Master-piece; for tis so contriv'd, that it containes Geometrically a Round, a Crosse, and a Square.⁷⁷

⁷¹ Andrea Palladio, I commentari di C. Giulio Cesare [...], Venedig 1574/75, nach S. 204. (Siehe folgenden Teilreprint: ANDREINA BALLARIN [Hg.], Il Cesare di Andrea Palladio [Ausstellungskatalog Vicenza, Museo di Palazzo Chiericati], Vicenza 1981, S. 98, Tav. BB).

⁷² Palladio, ebd., nach S. 308 und S. 108, Tav. GG. Zu diesen Illustrationen vgl. JOHN R. HALE, Andrea Palladio, Polybius and Julius Caesar, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 40, 1977, S. 240–255, und jüngst: GUIDO BELTRAMINI, s.v. ›Ancient Battles‹, in: GUIDO BELTRAMINI/HOWARD BURNS (Hgg.), Palladio 250 (Ausstellungskatalog Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza/Royal Academy of Arts, London 2008/2009), Venedig 2008, S. 342–356.

⁷³ Palladio 1570 (wie Anm. 1) IV, 6.

⁷⁴ Die hier angeführten Texte und Bauten aus der Rezeptionsgeschichte der Rotonda werden genauer vorgestellt bei BLUM 2015 (wie Anm. 1). Mein Vortrag ›The Belvedere as Model. Palladio's Villa Rotonda‹ (Vortrag Yale University, School of Architecture, 14. Februar 2009) erscheint voraussichtlich in: KURT W. FORSTER/DANIEL SHERER (Hgg.), What Modern Times have Made of Palladio (Akten des Symposiums, Yale School of Architecture, New Haven, 13.–14.2.2009).

⁷⁵ GIANGIORGIO ZORZI, Le ville e i teatri di Andrea Palladio, Venedig 1969, S. 126–142.

⁷⁶ CINZIA M. SICCA, La fortuna della Rotonda, in: La Rotonda (Novum Corpus Palladianum 1), hg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura ›Andrea Palladio‹ Vicenza, Mailand 1988, S. 139–166.

⁷⁷ John Raymond, An Itinerary Contayning a Voyage, London 1648, S. 224f. (Hervorhebungen von Raymond). Jüngst zum römischen Tempel des Janus Quadrifrons: FRANK FEHRENBACH, Compendia Mundi. Gianlorenzo Berninis Fontana dei Quattro Fiumi (1648–51) und Nicola Salvis Fontana di Trevi (1732–62) (I Mandorli 7), München [u. a.] 2008 (teilw. zugleich Habil.-Schrift, Basel 2002), S. 93–96.

Es ist besonders Rosario Assunto und Denis Cosgrove zu verdanken, den Ortsbezug der Architektur Palladios wieder in den Blick gerückt zu haben.⁷⁸ Die literarischen Traditionslinien, in denen sich Palladios Beschreibung seiner *Villa Rotonda* mit ihren Rückgriffen auf antike Architekturbeschreibungen und frühneuzeitliche Architekturtheorie bewegt, galt es hier umfassender zu rekonstruieren.

8. Zusammenfassung: Das Theater als Topos des idealen Ortes und die frühneuzeitliche Providentialgeographie

Indem die neue Kosmologie die Kreise der überlieferten Analogien von Makro- und Mikrokosmos zerbrach und schließlich unendlich weite Horizonte unendlich vieler Welten eröffnete,⁷⁹ schwand allmählich die Geltung der Tradition des ›Hügelheaters‹ als Topos idealer Topographie, innerhalb derer kreisrund und oval geschwungene Konfigurationen von Hügeln und Bergen als Bauten der ›ersten‹ Architektur einer *natura artificiosa* beschrieben und inszeniert worden waren. Der *circle of perfection*⁸⁰, der vollkommene Ring und die perfekte Kreislinie haben als Paradigma von Ausblicksinszenierungen im 17. Jahrhundert zwar nicht ausgedient. Dieses Paradigma befindet sich aber nun in einer Krise, wie sich bereits seit Mitte des Cinquecento abzeichnet. Der Begriff ›Theater‹ war in Giulio Camillos Schrift ›Teatro della memoria‹ (Erstausgabe Florenz 1550) noch räumlich, als Gebäude konzipiert worden, um eine ebenso enzyklopädische wie evidente Präsentation des Wissens zu ermöglichen.⁸¹ Seit dem mittleren 16. Jahrhundert beginnt er sich nun als metaphorische Bezeichnung und als Titelbestandteil enzyklopädisch angelegter Bücher durchzusetzen.⁸² Das Titelblatt von Abraham Ortelius' ›Theatrum orbis terrarum‹ (Abb. 7) – dieser erste gedruckte karto-

⁷⁸ ASSUNTO (wie Anm. 30), COSGROVE (wie Anm. 29). Vgl. kürzlich SMIENK (wie Anm. 2).

⁷⁹ Einschlägig: ALEXANDRE KOYRÉ, Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, Frankfurt a.M. 1969, KARSTEN HARRIES, Infinity and Perspective, Cambridge (Mass.)/London 2001, MARJORIE H. NICOLSON, The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the ›New Science‹ upon Seventeenth-Century Poetry, New York 1960 sowie ADRIAN W. MOORE (Hg.), Infinity (The International Research Library of Philosophy 1), Aldershot [u. a.] 1993. Außerdem kürzlich: DAVID SUMMERS, Horizons, or Infinities Without End/ Horizonte oder Unendlichkeiten ohne Ende, in: Himmel und Erde: Festschrift für Karsten Harries, Cottbus 2007. Weiterhin: ALLEN S. WEISS (Hg.), Mirrors of Infinity: the French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics, New York 1995; JUDITH VERONICA FIELD, The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance, Oxford 1997, enthält entgegen der Aussage des Titels kaum Ausführungen zu frühneuzeitlichen Konzepten von Unendlichkeit (vgl. FRÉDÉRIC ELSIGS Rezension in Bibliothèque d'humanisme et renaissance 61, 1999, S. 217–219); MOHAMMAD ALI BHATTI, A Concept of an Illusion of Infinity in Time and Space in ›The Divine Providence‹, a Ceiling Decoration at the Palazzo Barberini, and in ›The First Anniversaire‹ and ›The Second Anniversaire‹ (Phil. Diss. Athens, Ohio, Ohio University 1998), Ann Arbor 2007.

⁸⁰ NICOLSON (wie Anm. 79) S. 7 und passim. Vgl. auch ALBRECHT KOSCHORKE, Die Geschichte des Horizonts, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a.M. 1990 und BERTOLD HUB (Hg.), Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete (Arte Lombarda N. S. 155, Heft 1, 2009), Mailand 2009.

⁸¹ Vgl. FRANCES A. YATES, The Art of Memory, Chicago/London 1966.

⁸² MEIER (wie Anm. 29) (mit aktueller Bibliographie).

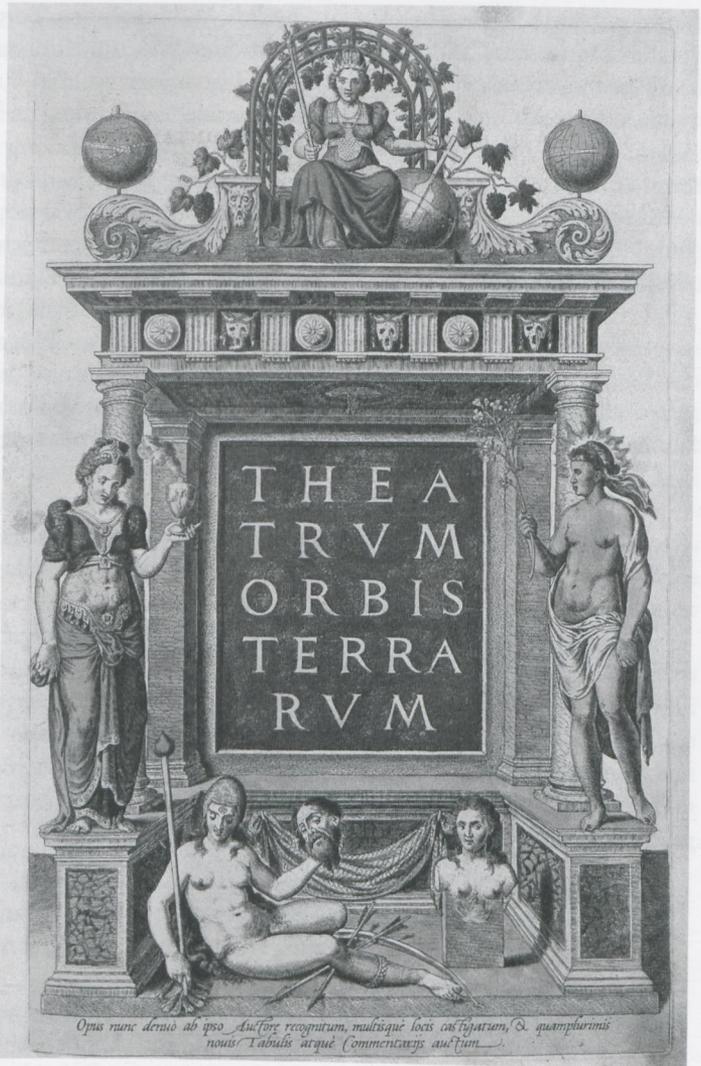


Abb. 7: Abraham Ortelius,
Theatrum orbis terrarum,
 Antwerpen 1570, Frontispiz

graphische Weltatlas erschien gleichzeitig mit Palladios ›Quattro Libri‹ im Jahr 1570 – zeigt die Titelworte *THEATRUM ORBIS TERRARUM*, entgegen der Bedeutung von *orbis* (der Kreis, das Rund, die runde Scheibe) in eine schlichte, plane Rechteckfläche eingemeißelt, die jedoch aufwendig architektonisch gerahmt wird. Die rahmende Kleinarchitektur nimmt dabei jene Rahmenformel des neuzeitlichen Gemälderahmens mit rahmender Pilastertravée und flachem Gebälkabschluss auf, wie sie sich in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgebildet hatte und anschließend, ausgehend von Urbino, als gängige Formel der Fensterrahmung in der Architektur der Hochrenais-

sance etablierte.⁸³ Das Titelblatt zu Ortelius' Weltatlas ist ein Beispiel dafür, wie seit dem letzten Drittel des Cinquecento der ›Bau‹ der Welt zunehmend als Bild, das ›Theater der Natur‹ zunehmend als gerahmtes Tableau erfasst werden.⁸⁴

Bei ›Hügeltheater‹ und ›Bildfenster‹ handelt es sich um im Grunde konfligierende Modelle des Ortsbezuges von Architektur und ihrer Öffnung auf das landschaftliche Umfeld. Das auf die Kreisform – als Inbild idealtypischer Vollkommenheit – gegründete ›Hügeltheater‹ ist nach Auffassung der Geographie und Geologie des 15. und 16. Jahrhunderts in der Natur vorgegeben. Als Produkt einer kunstreichen *natura artificiosa*, als ›erste Architektur‹ einer selbst kunstvoll hervorbringenden Natur konnte es an besonderen Orten vorgefunden werden. Es füllt den Gesichtskreis als ein der idealen Kreisform angenähertes Gebäude der ›kunstreichen Natur‹ aus. Das ›Hügeltheater‹ wurde als eine Ganzheit aufgefasst, in der sich die Ordnung der *natura* und des Kosmos spiegelte. Es war in Analogie zum vorkopernikanisch aufgefassten Makrokosmos konzipiert und als von Natur aus abgeschlossener und umgekehrter Mikrokosmos wahrgenommen und beschrieben worden.

Das neuzeitliche Ausblicksfenster besitzt als Grundform in der Regel hingegen das Rechteck. Sein nach architekturtheoretischen Vorgaben harmonisch proportionierter Rahmen macht lediglich einen Ausschnitt der landschaftlichen Umgebung sichtbar. Als ›Ganzheit‹ erscheint dieser erst, indem das im Sichtfeld des Fensters präsentierte kontingente Fragment der Sichtbarkeit in die Ordnungsvorgabe eines architektonisch gerahmten und harmonisch proportionierten Sichtfeldes einbeschrieben wird. Auf diese Tradition der *gebauten ›fenestra prospectiva‹* kann hier nicht eingegangen werden.⁸⁵

Die Grundzüge der hier erörterten Geschichte der Theatermetapher als Topos des idealen Territoriums im Architekturdiskurs der frühen Neuzeit in Italien lassen sich jedoch wie folgt zusammenfassend formulieren:

- Bauplatz, umgebendes Territorium sowie Ausblicke auf Land und ›Landschaft‹ werden in Texten des 15. und 16. Jahrhunderts über italienische Villen und Residenzen regelmäßig beschrieben. Diese Thematisierung des Ortsbezuges war in antiken Traditionen der Architekturbeschreibung vorgegeben, geriet aber nach dem 18. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit.
- Das ›Hügeltheater‹ als ›idealer Ort‹ zum einen und die architektonisch gerahmte Fenster-Aussicht als ›ideales Bild‹ von Land und Landschaft zum anderen sind zwei unterschiedliche Modi der Ausblicksinszenierung, die beide auf antike (vor allem auf stoische respektive epikureische) Traditionen zurückgehen und die in der italienischen Renaissance weite Verbreitung fanden.

⁸³ Vgl. BLUM, Palladios Villa Rotonda (wie Anm. 1).

⁸⁴ Aus der reichhaltigen Literatur zur Kartographie des späten 16. Jahrhunderts sei hier ein Beitrag genannt, der das Frontispiz von Ortelius' Atlas eingehend und höchst instruktiv behandelt: TOM CONLEY, Pierre Boaistuau's Cosmographic Stage. Theater, Text, and Map, in: MARY BETH RISE (Hg.), Renaissance Drama in the Age of Colonization (Renaissance Drama, New Series 23), Evanston (Ill.) 1992, S. 59–86. Jüngst: GISELA ENGEL/TANJA MICHALSKY/FELICITAS SCHMIEDER (Hgg.), Aufsicht – Ansicht – Einsicht. Neue Perspektiven auf die Kartographie an der Schwelle zur Frühen Neuzeit, Berlin 2009.

⁸⁵ Vgl. ausführlich BLUM 2015 (wie Anm. 1) S. 155–228.

- Die Verbreitung des Topos des ›Hügeltheaters‹ als Inbild idealer Topographie ist nur vor dem Hintergrund geographischer, naturphilosophischer und literarischer Diskurse sowie von Bildtraditionen der frühen Neuzeit verständlich, in denen Hügel und Berge als regelhafte und selbst bereits ›architektonische‹ Produkte einer *natura artificiosa* gedeutet worden sind. In diesem Zusammenhang wurde von den hier angeführten Architekten, Auftraggebern und weiteren Autoren der frühen Neuzeit jenes teleologische, der stoischen Naturphilosophie entlehnte und von der christlichen Theologie adaptierte *Design argument* der frühneuzeitlichen Providentialgeographie vertreten, welches die Welt als erste Architektur einer *natura artificiosa* bzw. des *Deus artifex* deutet.
- Die überkommenen antiken Topoi des ›Hügeltheaters‹ und des ›Fensterbildes‹ werden während der italienischen Renaissance zunehmend im Blick auf die tatsächlich vorgegebene Topographie architektonisch ›realisiert‹ und in den Erfahrungshorizont der eigenen Gegenwart versetzt. Im Unterschied zu mittelalterlichen und trecentesken Traditionen der imaginären Erfindung idealer Orte werden nun idealtypische Topoi in der empirischen Topographie aufgesucht und aufgefunden. Damit werden literarische Traditionen in visuelle Erfahrungen überführt. Die im Trecento als *troppa vana vista*⁸⁶ diskreditierte Aussicht auf Land und Landschaft wird als *veduta*, *prospettiva* und *bella vista* seit dem Ende des Quattrocento zunehmend zum selbstverständlichen Bestandteil repräsentativer Wohnbauten, insbesondere von Villen.⁸⁷
- In der zunehmenden Ablösung des architektonischen Paradigmas einer ›Natur als Bau‹ durch das pikturale Paradigma einer ›Natur als Bild‹ spiegeln und entwickeln sich zentrale Motive einer neuzeitlichen Weltanschauung und eines neuzeitlichen ›Weltbildes‹. Hierzu zählen der Übergang von einem theo- und heliozentrischen zu einem anthropo- und geozentrischen Weltbild, die konzeptuelle Transformation einer »geschlossenen Welt zum unendlichen Universum«⁸⁸ sowie die Aufwertung und gleichzeitige architektonische Einhegung von Kontingenz und Augenschein.

⁸⁶ CÉCILE CABY, *De l'érémisme rural au monachisme urbain. Les camaldules en Italie à la fin du Moyen Age*, Rom 1999, S. 359, Anm. 166. Diesen freundlichen Hinweis verdanke ich Jens Niebaum, Rom/Münster.

⁸⁷ Vgl. BLUM 2015 (wie Anm. 1).

⁸⁸ S. den Titel des Klassikers KOYRÉ (wie Anm. 79).

9. Coda: »The Breaking of the Circle«⁸⁹. Bruno und Agucchi um 1600

Die ausführlichste Beschreibung einer architektonisch inszenierten Aussicht, die nach meinem Wissen aus der frühen Neuzeit überliefert ist, wurde in den ersten Monaten des Jahres 1611⁹⁰ von Giovanni Battista Agucchi⁹¹, damals *Maggiordomo* des Kardinals Pietro Aldobrandini, verfasst und umfasst sechs Manuskriptseiten. Als Autor gibt Agucchi nicht sich selbst an, sondern den Kardinal Pietro Aldobrandini, den einflussreichen Nepoten des Papstes Clemens VIII.⁹² Agucchis Beschreibung einer weiten *veduta* ist in seiner »Relatione« über die oberhalb der Stadt Frascati im Auftrag seines Dienstherren in den Jahren 1601–1604 von Giacomo della Porta erbaute *Villa Aldobrandini* »di *Belvedere*«⁹³ (Abb. 8 und 9) enthalten.

Monsignore Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) war hoher Kirchenfunktionär (zuletzt Erzbischof von Amasia und päpstlicher Nuntius in Venedig) und ein einflussreicher Kunstliebhaber und -theoretiker, Förderer und Freund der Malerbrüder Carracci und des Malers Domenichino. Seine kunsttheoretischen Ansichten sollten etwa fünfzig Jahre später in Belloris »L'Idée del Pittore« kanonisiert werden.⁹⁴ Zugleich war er ein »amateur Astronomer« mit ausgeprägten astronomisch-kosmologischen Interessen und Anhänger der Lehren Tycho Brahes. Spätestens seit seiner Begegnung mit Galileo Galilei im Frühjahr oder Frühsommer 1611 wurde er zu einem, so wiederum

⁸⁹ Vgl. den Titel des Buches von NICOLSON (wie Anm. 79).

⁹⁰ Zu Datierung und Autorschaft: CESARE D'ONOFRIO, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963, S. 80, und S. 110. Abdruck der »Relatione«, die im Archiv des Hauses Aldobrandini erhalten geblieben ist: ebd. S. 82–115. Sie ist dem Herzog Carlo Emanuele I. von Savoyen zugeeignet: ebd. S. 80. Die »Relatione« habe mit Zeichnungen versehen werden sollen und sei als Guide durch die bereits berühmte Villa und ihre Gartenanlagen gedacht gewesen (ebd.). – Die kursivierten Hervorhebungen in den im Folgenden zitierten Formulierungen und Sätzen aus der »Relatione« sind von mir.

⁹¹ Zu Agucchi siehe: SILVIA GINZBURG CARIGNANI, *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in: Poussin et Rome, Paris 1996, S. 273–291, und ROBERTO ZAPPERI/PIETRO TOESCA, *Agucchi, Giovanni Battista*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 1, Rom 1960, S. 504–506. Die grundlegende Biographie: Iacobus Philippus Tomasini, *Elogia virorum literis et sapientia illustrium* [...], Padua 1644, S. 14ff. – Zu Agucchis Bedeutung für die Geschichte der Bildbeschreibung: RAPHAEL ROSENBERG, *Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung*. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, 1995, S. 297–318.

⁹² Zu Abfassungsdatum und Adressaten: D'ONOFRIO (wie Anm. 87) S. 80. Laut D'ONOFRIO, ebd. S. 79, war G. B. Agucchi bereits seit 1604 *Maggiordomo* des Kardinals Pietro. Seit 1596 war er in dessen Diensten.

⁹³ Zur *Villa Aldobrandini* in Frascati, die von Giacomo della Porta errichtet und nach dessen Tod von Carlo Maderna fertiggestellt wurde: CARL LUDWIG FRANCK, *Die Barockvillen in Frascati* (Kunstwissenschaftliche Studien 28), München 1956; KLAUS SCHWAGER, *Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 19, 1961/62, S. 289–382; D'ONOFRIO 1963 (wie Anm. 87); AZZI-VISENTINI 1995, S. 210ff.; TRACY L. EHRlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge (England) 2002, S. 78–112, bes. S. 79 zur hier übernommenen Datierung der Bauarbeiten. Zum Ausblick der Villa: NORBERT KNOPP, *Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst*, München 1966, S. 28; HARALD KELLER, *Die Kunstlandschaften Italiens*, München 1960, S. 157; EHRlich (wie Anm. 93) S. 83f.

⁹⁴ Vgl. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Rom 1672, S. 3ff. und DENIS MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory* (Studies of the Warburg Institute 16), London 1947.

Panofsky, »understandably somewhat apprehensive admirer of Galileo«⁹⁵, mit dem er, nachweislich in den Jahren 1611–1613, korrespondierte.⁹⁶

Agucchi in der Zeit des beginnenden Austausches mit Galileo abgefasste ›Relatione‹ über die *Villa Aldobrandini* in Frascati greift in ihrem ausführlichen Lob der Aussicht aus der Villa auf den klassischen Topos des Theaters aus Anhöhen zurück. In Agucchis Text werden – bereits in der Rückschau auf die alte Tradition des Topos und in einem wohl bewussten Anachronismus – nochmals jene naturtheologischen und naturphilosophischen Motive, welche der weiten Verbreitung des ›Hügeltheaters‹ als Topos idealer Topographie in Spätmittelalter und früher Neuzeit zugrunde lagen, in einem Lob der Grenze zusammengeführt, dem eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kosmologie eines Giordano Bruno und Galileo Galilei zugrundeliegt. Auf die epikureische Tradition der *fenestra prospectiva* und auch auf frühneuzeitliche Diskurse über Aussichts Fenster und gerahmte Prospekte greift Agucchi jedoch nicht zurück.

Agucchi schließt seine ausführliche, 1611 verfasste Schilderung der *veduta* aus der *Villa Aldobrandini* über Frascati (Abb. 8), mit folgendem Fazit ab, das auf den Topos des natürlichen Theaters aus Bergen und Anhöhen rekurriert:

›Und ich habe noch bedeutendere und weitläufigere Aussichten gesehen, aber mir scheint, dass keine mit dieser Aussicht vergleichbar sei, was ihre Schönheit und was die Befriedigung angeht, die sie schenkt. Man kann nichts anderes sagen, als dass ihre schöne und maßvolle Lage und Proportion ein Werk des großen Architekten des Universums sei.

Und mir scheint, dass diese Gegend mit einem riesigen Theater verglichen werden kann, das kreisförmig wie eine Krone den Berg von Frascati von beiden Seiten fast vollständig umschließt. Diese Gegend dient dem Berg von Frascati als jener Teil des Theaters, den die Alten ›orchestra‹ und den wir ›Bühne‹ nennen, während dieser Berg [an dessen Hang die Villa errichtet wurde] sich in vorderster Lage über diese Gegend erhebt. Dieser Berg hebt sich von der übrigen Umgebung ab, um besser sehen und gesehen werden zu können.«⁹⁷

Der bekannte Kunsttheoretiker verwendet hier aus dem Architektur- und Kunstdiskurs seiner Zeit vertraute Termini und Wendungen (*vaghezza, bella et misurata positura et proportione*) für die Charakterisierung der landschaftlichen Umgebung der *Villa Aldobrandini*. Dabei greift er auf den Topos des Theaters aus Anhöhen als den idealen Ort einer Villa, auf die diesem implizite Analogie von *ars* und *natura* sowie auf das Motiv des *Deus artifex* zurück. Im Unterschied zu Beschreibungen von architektoni-

⁹⁵ ERWIN PANOFSKY, Galileo as a Critic of the Arts, Den Haag 1954, S. 38–41 (Appendix II: ›Monsignore Giovanni Battista Agucchi and his Discourse del Mezzo‹), die Zitate S. 38. – Panofsky veröffentlichte eine überarbeitete, um diesen Appendix gekürzte, jedoch an anderen Stellen erweiterte Fassung dieses Buches in Isis 47, 1956, Heft 1, S. 3–15. S. a. DERS., Galileo und die Bildkünstler hg. von HORST BREDEKAMP, Zürich 2012.

⁹⁶ ANTONIO FAVARO, Amici e corrispondenti di Galileo Galilei, [Parte] X: Giovanni Battista Agucchi, in: Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 63, 1903/1904, Heft 2, S. 167–187, bes. S. 171: Agucchi lernte Galileo während seines römischen Aufenthaltes, zwischen dem 29. März und dem 4. Juni 1611 kennen. Der erhaltene Briefwechsel beginnt am 9. September 1611 (ebd. S. 172) und endet mit dem 13. Juli 1613 (ebd. S. 182f.). Wiederabdruck von Favaros Beitrag: ANTONIO FAVARO, Amici e Corrispondenti di Galileo, hg. von PAOLO GALLUZZI, 3 Bde., Florenz 1983, hier Bd. 1, S. 373–395 (wobei in diesem Reprint, jedenfalls in der von mir konsultierten Ausgabe der UB Tübingen, die Seiten 369–385 fehlen).

⁹⁷ Giovanni Battista Agucchi, Relatione della Villa Belvedere, zit. nach D'ONOFRIO (wie Anm. 87) S. 89f.

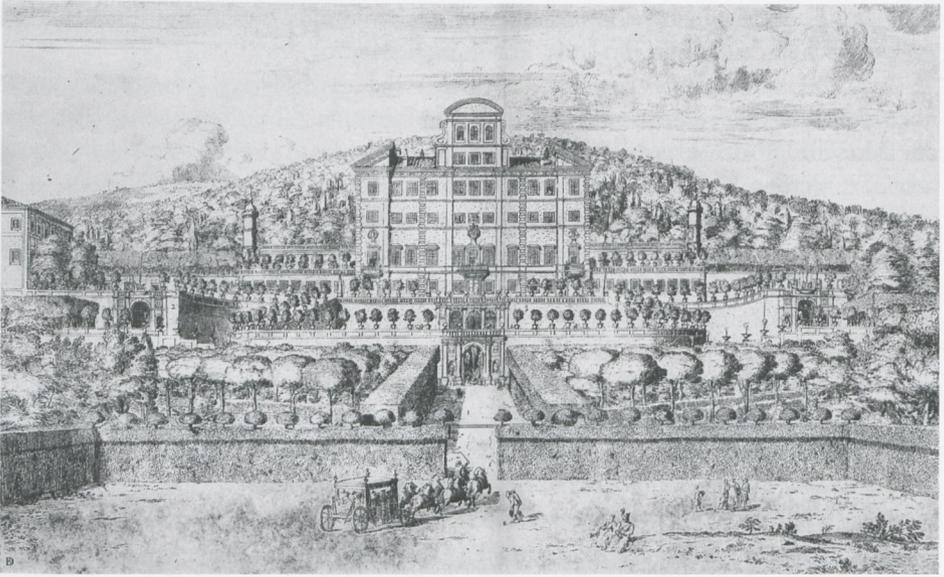


Abb. 8: Frascati, Villa Aldobrandini »di Belvedere«, Gesamtansicht. Illustration aus Domenico Barrière, *Villa Aldobrandina Tuscolana*, Rom 1647

sehen Ausblicken, die im Quattro- und Cinquecento verfasst wurden, fällt auf, wie sehr Agucchi das Motiv der Grenze, die Begrenztheit der Aussicht betont. Die Begrenzung der *veduta* durch Berge wird in dieser Beschreibung als geplante Grenzsetzung durch den *gran Architetto del Universo* interpretiert. Als Blickpunkt und Begrenzung der gesamten *veduta* wird eingangs die (weit entfernte und angeblich an klaren Tagen sichtbare, bei meinen Besuchen jedoch nicht erkennbare) *montagna di Viterbo* genannt. Zwar dehne sich die Aussicht über 50 Meilen, sie ende jedoch an diesem Gebirge von Viterbo (gemeint sind wohl der über tausend Meter hohe *Monte Cimino* und die anderen Anhöhen der *Cimini*). Das Gebirge von Viterbo sei mit »schöner Überlegung und Absicht von der Natur gegenüber dem Berg von Frascati postiert worden [...], um letzterem eine Grenze zu setzen und damit alles Übrige, das unter diesem Berg von Frascati gelegen ist, eben diesem Berg von Frascati seinen Gehorsam erweise«. Somit könne das Auge nicht ermüden. Es sehe genau jenes Ausmaß an Weite, das es zu sehen begehre – und nicht mehr:

*Questa veduta, benché sia di un grandissimo paese, così bene vien terminata che l'occhio non pure non si stanca et non riceve incomodo, ma pare che tanto vada inanzi quando á punto egli desidera et non più niente. Ha la campagna dinanzi così grande che si può dire che per dritta linea si estenda intorno à cinquanta miglia ordinarie et quivi termina nella montagna di Viterbo che pare à bello studio incontro al monte di Frascati dalla natura posta per farli termine da lontano, e tutto il resto di sotto a lui presti obedientia.*⁹⁸

⁹⁸ Ebd.

›Obwohl er sich über eine weite Landschaft erstreckt, wird dieser Ausblick so gut abgeschlossen, dass das Auge dennoch nicht ermüdet und sich nicht anstrengt, sondern es scheint nur *so weit zu schweifen, wie es ihm lieb ist und nicht darüber hinaus*. Vor ihm öffnet sich ein so weites Land, dass man sagen kann, dass dieses sich ungefähr fünfzig Meilen ausdehnt, um dann beim Gebirge von Viterbo zu enden, und dieses Gebirge von Viterbo scheint von der Natur mit Absicht gegenüber dem Berg von Frascati gesetzt worden zu sein, damit der Berg von Viterbo von Weitem dem Berg von Frascati *zur Grenze werde* und letzterem alles Gehorsam erweise.⁹⁹

Weiter nach Norden erhebe sich der *monte di Santo Resto* (der *Mons Soracte* des Horaz) in einer Lücke zwischen den Bergen von Viterbo und dem Apennin (das heißt den nahen, gut sichtbaren Bergen im Nordosten). Gegen Westen werde die Aussicht durch die *montagna della Tolfa* begrenzt. Diese bilde in dieser Himmelsrichtung den Abschluss der Aussicht (*fa finimento a questa veduta*). Die beschriebenen drei Höhenzüge (der Apennin, die *montagna di Viterbo* und schließlich die *montagna della Tolfa*) schließen sich – jedenfalls in der idealisierten Schilderung Agucchis – mittels eines *rincontro di tre monti separati* zu einem Halbkreis (*mezzo circolo*) zusammen. Sie formten somit einen so schönen Abschluss (*così bello finimento*), dass es erscheint, als ob diese Berge mit Kunst und Maß angeordnet worden seien, um einen solchen Effekt der Begrenzung zu erzielen: *et pare che con arte à misura siano ad un tal effetto assestati*. Agucchi beschreibt eine symmetrische Anordnung jener Berge, durch die der Ausblick begrenzt werde. Diese geschlossene Symmetrie ist *in situ* und in einschlägigen bildlichen Darstellungen der *veduta* aus der Villa auf die Landschaft nicht anzutreffen (Abb. 9).

Agucchi betont, gerade im Vergleich zu früheren Beschreibungen von Ausblicken aus Villen des Quattro- und Cinquecento, die besondere Weite der Aussicht. Er entfaltet jedoch keine ›barocke Ästhetik des Unendlichen‹, wie sie Michail V. Alpatov und Allen S. Weiss für Gärten des 17. Jahrhunderts, insbesondere für Versailles, rekonstruiert haben.¹⁰⁰ Agucchi hebt vielmehr mehrfach und eindringlich hervor, dass die weite Ebene durch Berge und Höhenzüge *begrenzt* werde und dass gerade in dieser Begrenzung das besondere Vergnügen an der Aussicht von der *Villa Aldobrandini* begründet sei.

Insgesamt werden die Berge als Grenze (*termine, finimento*) der Aussicht beschrieben, der moderne Begriff des Horizontes als Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren beziehungsweise vom Endlichen ins Unendliche wird von Agucchi nicht verwendet. Agucchis Beschreibung impliziert den Begriff des Horizontes in seiner alten Bedeutung als ›Begrenzer‹ und nicht als Schwelle einer Entgrenzung, als die der Horizont in der frühen Neuzeit zunehmend dargestellt und beschrieben wurde.¹⁰¹ Trotz seiner Weite sei das dem Blick dargebotene Land – wir zitierten diese Stelle bereits – durch die Berge

⁹⁹ Übersetzung und Hervorhebungen vom Verf.

¹⁰⁰ Vgl. MICHAÏL V. ALPATOV, Versailles, in: Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst, Köln 1996, S. 250–275 (erstmalig in Voprosy architektury, 1935, S. 93–118), und WEISS (wie Anm. 79). Siehe auch MARJORIE HOPE NICOLSON, Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite, Seattle [u. a.] 1997 (1959).

¹⁰¹ KOSCHORKE (wie Anm. 80).



Abb. 9: Gabriel Lory (Sohn), *A Frascati, vue de la plaine de Rome prise de la ville Aldobrandini*, Aquarell, 312 × 624 mm, Bern, Kunstmuseum, Inv. A 4604

doch so gut begrenzt, dass das Auge ›nur so weit zu schweifen‹ braucht, ›wie es ihm lieb ist und nicht darüber hinaus‹.

Et non più niente – diese Wendung im Text Agucchis gibt das implizite Motto seiner Beschreibung der Aussicht von der *Villa Aldobrandini* an. Agucchis Lob der Grenze deutet die von ihm beschriebene allseitige Begrenzung der Aussicht durch Berge als ein vom Weltarchitekten und *Deus artifex* in der natürlichen Topographie aufgerichtetes ›non plus ultra‹.¹⁰² Das gegenläufige Motto ›plus ultra‹ hatte als Devise des Kaisers Karl V. im sechzehnten Jahrhundert bekanntlich Karriere gemacht.¹⁰³

Più oltre non – an anderer Stelle der ›Relatione‹ bezieht sich Agucchi wörtlich auf eine berühmte Warnung Dantes vor der Grenzüberschreitung beziehungsweise vor der Durchquerung der ›Säulen des Herkules‹: *che l'uom più oltre non si metta*.¹⁰⁴ Die beiden imposanten Säulen des Herakles, die sich oberhalb des rückwärtigen Brunnentheaters (des sogenannten *Teatro delle Acque*) im Garten der *Villa Aldobrandini* befinden, interpretiert Agucchi als Hüterinnen einer Grenze. Unter beinahe wörtlichem Rückgriff auf den angeführten Vers der ›Divina Commedia‹ schreibt Agucchi:

¹⁰² Vgl. zur Geschichte des Mottos ›(Non) plus ultra‹: KARHEINZ STIERLE, Dantes Divina Commedia an der Schwelle zur frühen Neuzeit, in: REINGARD M. NISCHIK/CAROLINE ROSENTHAL (Hgg.), Schwellentexte der Weltliteratur (Texte zur Weltliteratur 4), Konstanz 2002, S. 103–125.

¹⁰³ EARL E. ROSENTHAL, Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of Emperor Charles V., in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, S. 205–228; DERS., The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36, 1973, S. 198–230.

¹⁰⁴ Dante, *Commedia*, *Inferno* XXVI, 109.

*Queste colonne pare che dicano al acqua, a guisa di Hercole à naviganti: Non più oltre [...].*¹⁰⁵

Die Säulen des Herakles werden kurze Zeit später das Titelkupfer eines der Gründungswerke der modernen Wissenschaft, der ›Instauratio Magna‹ Francis Bacons von 1620 zieren: nun allerdings als triumphal überschrittene und zurückbleibende Grenzmarken eines unaufhaltsamen ›plus ultra‹.

Gegen Ende seiner literarischen Evokation der *bellissima vista* aus der *Villa Aldobrandini* benennt Agucchi zwar nochmals die Weite der Aussicht, die einen großen Teil der tyrrhenischen Küste und – innerhalb jenes Durchmessers von fünfzig Meilen – die *Campagna Romana* und in deren Mitte das *caput mundi* selbst umfasse. Aber auch hier greift Agucchi auf traditionelle Topoi des endlich begrenzten, in sich zentrierten Ortes zurück. Er spielt auf den Topos des *umbilicus mundi* an und insbesondere auf den Topos der Stadt als Mitte von kreisförmig sie umgebenden Regionen, wie er ihn in der rhetorischen Tradition des Städtelobes, namentlich bei Aelius Aristides und bei Leonardo Bruni, vorgebildet fand. Aristides' ›Lobrede auf die Stadt Athen‹, deren griechischer Text bereits 1513 bei Aldus Manutius gedruckt worden war, wurde im Jahr 1566 in lateinischer Übersetzung publiziert.¹⁰⁶ Ausführlich beschreibt dieser bereits oben erwähnte Rhetor des zweiten Jahrhunderts in seinem schon von Leonardo Bruni und Pius II. herangezogenen ›Panathenaios‹, wie Athen in der Mitte Griechenlands gleich dem Schildzeichen in der Mitte eines Rundschildes sitze und von der ferneren und weiteren Umgebung in mehreren Zirkeln umkreist werde. Die vier Himmelsrichtungen träfen sich in dieser Stadt, deren Position zum beherrschenden Zentrum Griechenlands und der Welt erklärt wird.¹⁰⁷

An das topische Motiv kreisförmiger Bergzüge, die eine zentral gelegene Stadt wie einen Schildrand umrahmen und ihr Gebiet harmonisch begrenzen,¹⁰⁸ knüpft Agucchi ebenfalls an. Bereits Leonardo Bruni hatte in seiner Beschreibung der Umgebung von Florenz auf Aristides und auf sein Konzept der Stadt als Mitte einer Region zurückgegriffen und zugleich das Zentrum von Florenz mit der Beschreibung eines prominenten Bauwerkes markiert, einer metaphorisch aufgeladenen Beschreibung des *Palazzo Vecchio* (des damaligen *Palazzo dei Priori*).¹⁰⁹ Agucchis Beschreibung von Rom als von

¹⁰⁵ Agucchi, *Relatione*, ed. D'ONOFRIO (wie Anm. 87) S. 104. Vgl. zur von Agucchi zitierten Dante-Stelle – wiederum sehr erhellend – STIERLE (wie Anm. 102).

¹⁰⁶ WILLEM CANTER (Hg.), *Aelii Aristidis [...] orationum tomi tres nunc primum latine versi*, Basel: Peter Perna/Heinrich Petris 1566.

¹⁰⁷ Aristides' rhetorisch ausgefeilte, umfangreiche Beschreibung der Lage der Stadt Athen paraphrasiere ich hier nach BERTHE WIDMER, *Enea Silvius Lob der Stadt Basel und seine Vorlagen*, in: *Basler Zeitschrift für Altertumskunde* 58/59, 1959, S. III–138, hier S. 121. Vgl. AELIUS ARISTIDES, *Panathenica oratio* 158–161D, und Aristides, ed. BEHR, Vol. I., S. 19–25.

¹⁰⁸ Vergleiche WOLFGANG HÜBNER, *Der Schildrand als Grenze*, in: RAINER ALBERTZ/ANKE BLÖBAUM/PETER FUNKE (Hgg.), *Räume und Grenzen. Topologische Konzepte in den antiken Kulturen des östlichen Mittelmeerraums*, München 2007, S. 161–184.

¹⁰⁹ Vgl. zu Brunis Rückgriff auf Aristides bei der Beschreibung der Lage von Florenz BLUM 2015 (wie Anm. 1) S. 69–71. Zu Brunis Bezugnahme auf Aristides und die für beide Autoren vorbildhafte Beschreibung von Atlantis in Platons *Kritias* s. CHRISTINE SMITH, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence* 1400–1470, New York/Oxford 1992, S. 176–180.

der Peterskuppel Michelangelos überragter, inmitten der *Campagna romana* gelegener *capo della vera religione* folgt dieser Topik der Mitte, auf die Agucchi auch in seinem etwa zeitgleich mit der Beschreibung der *Villa Aldobrandini* entstandenen ›Discorso del mezzo‹ von 1611 zurückkommt, der unter anderem astronomische und kosmologische Überlegungen enthält. In diesem Text entfaltet er seine Leitidee der *mezzanità*, die im aristotelischen Sinne der ›goldenen Mitte‹ auch ethische Implikationen beinhaltet. Im Rückgriff auf Aristides und Bruni erläutert Agucchi sein Konzept der *mezzanità* an der Position einer Hauptstadt in ihrem Umfeld: die Hauptstadt ist in der Mitte des Landes, das wichtigste Gebäude ist in der Mitte der Stadt, das schönste Monument in der Mitte eines Platzes gelegen und so fort. Und so sei auch Gott als die Mitte zu bestimmen.¹¹⁰

Agucchis Lob der Grenze beinhaltet Bezüge zur Zeitgeschichte. Agucchi war bereits vier Jahre im Dienst der Familie Aldobrandini, als Giordano Bruno, der die Unendlichkeit des Kosmos behauptet hatte, im Jahr 1600 während des Pontifikates des Aldobrandini-Papstes Clemens' VIII. auf dem *Campo de' Fiori* verbrannt wurde. Galileo Galilei wiederum weilte während des Abfassungszeitraumes der ›Relatione‹ in Rom, um seine Thesen zu verteidigen. An den astronomischen und kosmologischen Fragen seiner Zeit war Agucchi, wie bemerkt, lebhaft interessiert. Er lernte Galilei im Frühjahr 1611 in Rom persönlich kennen und korrespondierte mit ihm spätestens seit September dieses Jahres.¹¹¹ Im selben Jahr 1611 verfasste Agucchi sowohl den ›Discorso del mezzo‹ mit seinen astronomischen Themen als auch die ›Relatione‹ über die *Villa Aldobrandini*. Als Anhänger des geozentrischen Modells Tycho Brahes beharrte er wie dieser und Kepler – in dessen 1606 veröffentlichten Schrift ›De stella nova in pede serpentarii‹¹¹² – nachdrücklich auf der Endlichkeit des Kosmos. Dabei sind Agucchi die Thesen Brunos über die unzähligen Welten und die unendliche Ausdehnung des Kosmos sicherlich bekannt gewesen. Letztere waren zwar nicht der Hauptgrund zur Verurteilung des Nolaners durch die römische Inquisition, die aufgrund einer ganzen Reihe von als häretisch befundener Auffassungen erfolgte.¹¹³ Allerdings dürfte ein Brief von einem Augenzeugen der Verbrennung Brunos belegen, dass bei gebildeten Zeitgenossen Brunos dessen Thesen über die unzähligen Welten und die Unendlichkeit des Alls jedenfalls in den Grundzügen bekannt waren. Diese hämischen Worte stammen aus

¹¹⁰ Giovanni Battista Agucchi, *Del Mezzo. Discorso academico*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Galileiani, Discepoli, Tomo 136, fol. 95–110, hier fol. 99v. Vgl. PANOFKY (wie Anm. 92) S. 39. Agucchis *Discorso* ist über den Katalog der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) als Digitalisat aufrufbar.

¹¹¹ Vgl. BLUM 2015 (wie Anm. 1) S. 300 (Anm. 512).

¹¹² Johannes Kepler, *De stella nova in pede serpentarii*, Prag 1606. Vgl. KOYRÉ (wie Anm. 79) S. 63–86 (›Johannes Keplers Verwerfung der Unendlichkeit‹). – Galileo war im Hinblick auf die Endlichkeit oder eine mögliche Unendlichkeit des Kosmos unentschieden (ebd., S. 93–96). – Zu Agucchis Rückgriff auf das System Tycho Brahes s. EMIL WOHLWILL, *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre*, 2 Bde., Hamburg/Leipzig 1909–1926, hier Bd. 1 (1909), S. 491f. und ERWIN PANOFKY (wie Anm. 92) S. 40f.

¹¹³ Vgl. einleitend HANS BLUMENBERG, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1985, hier Bd. 2: *Typologie der frühen Wirkungen*, S. 436–440, bes. S. 436, und ANGELO MERCATI (Hg.), *Il Sommario del processo di Giordano Bruno (Studi e Testi 101)*, Città del Vaticano 1942. Vgl. auch HARRIES (wie Anm. 79) S. 246.

einem Schreiben von Caspar Schoppe (Gasparus Scioppius) vom Tag der Hinrichtung des Nolaners:

›Heute ist er also zum Scheiterhaufen oder Brandpfahl geführt worden. Als hier dem schon Sterbenden das heilige Kruzifix vorgehalten wurde, wandte er mit verachtender Miene sein Haupt und ist so getröstet elendiglich eingegangen, ich glaube wohl, um in jenen anderen, von ihm erdichteten Welten zu berichten [...]‹.¹¹⁴

Agucchis Beschreibung der Aussicht von der *Villa Aldobrandini* bleibt in ihrem Lob der Grenze und der Begrenzung hingegen der traditionellen Lehrmeinung der Aristoteliker verpflichtet, dass die Natur das Unendliche als das Unvollkommene meide.¹¹⁵

Was das bei Schoppe benannte Thema der Unendlichkeit der Welt oder gar der Welten anlangt, so beglückwünscht Agucchi in einem Brief vom 13. Juli 1613 Galileo Galilei zu seinen Entdeckungen, warnt den Astronomen jedoch vor einer Bestimmung des Weltalls als unendlich und tritt für das geozentrische, einen begrenzten Kosmos implizierende System Tycho Brahes ein. Agucchi spricht sich in diesem Schreiben an Galilei ausdrücklich gegen eine *infinita grandezza nel mondo* aus.¹¹⁶ In dem genannten Brief Agucchis ist der Bezug auf Bruno unübersehbar. Die Ablehnung von Brunos Lehre einer *infinita grandezza nel mondo* prägt jedoch bereits implizit Agucchis ›Relatione‹ über die *Villa Aldobrandini* und ihr Lob der Begrenzung von 1611. Während Bruno die Erscheinung des Horizontes als Grenze gerade als Beleg des trügerischen Charakters unserer visuellen Wahrnehmung einer in Wahrheit nur *scheinbar* begrenzten Welt anführte,¹¹⁷ deutet Agucchi die Begrenzung des Gesichtskreises durch Berge als providentielle Beschränkung und Umhegung eines Mikrokosmos, der auf den Urheber eines vollkommenen und planvoll begrenzten Makrokosmos verweist. Wie in seinem ›Discorso del mezzo‹ beharrt Agucchi mit den theozentrischen und geozentrischen Subtexten seiner Beschreibung der Aussicht von der *Villa Aldobrandini* auf einem providentiell geordneten und abgeschlossenen Kosmos.

¹¹⁴ Die Übersetzung des Briefes an Conrad Rittershausen wird zitiert nach ELISABETH VON SAMSONOW, Giordano Bruno, München 1995, S. 465–469, hier S. 468. S. auch KLAUS JAITNER/URSULA JAITNER-HAHNER/JOHANN RAMMINGER, Caspar Schoppe. Autobiographische Texte und Briefe. Philotheca Scioppiana. Eine frühneuzeitliche Autobiographie 1576–1630, 2 Bde., München 2004.

¹¹⁵ Vgl. JONATHAN LEAR, Aristotelian Infinity, in: ADRIAN W. MOORE (Hg.), Infinity (The International Research Library of Philosophy 1), Aldershot [u.a.] 1993, S. 55–78.

¹¹⁶ Brief Agucchis an Galileo aus Rom, 13. Juli 1613, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Galileiani, P. VI, T. IX, car. 70f., hier 71. Abgedruckt in: Galileo Galilei, Le Opere (Edizione Nazionale delle Opere), Bd. XI: Carteggio 1611–1613, hg. von ANTONIO FAVARO, Florenz 1889 (Reprint Florenz 1966), S. 532–535, hier 534.

¹¹⁷ Giordano Bruno, Über das Unendliche, das Universum und die Welten, übers. und hg. von CHRISTIANE SCHULTZ, Stuttgart 1994, S. 34 (ital. Erstausgabe Venedig 1584) (der Horizont bietet einen bloßen Anschein der Endlichkeit innerhalb einer in Wirklichkeit doch unendlichen Welt); Ders., De l'infinito universo et mondi (Dialoghi italiani, Bd. 1), hg. von GIOVANNI AQUILECCHIA/GIOVANNI GENTILE, Florenz 1985 (Erstausgabe Venedig 1584), S. 347. Vgl. ANNE EUSTERSCHULTE, Giordano Bruno zur Einführung, Hamburg 1997, S. 47f., und HARRIES (wie Anm. 79) S. 250. Vgl. auch die neue einschlägige Übersetzung: DERS., Über das Unendliche, das Universum und die Welten, hg. von ANGELIKA BÖKER-VALLON (id., Werke, 4), Hamburg 2007.

Diese Haltung bringt auch Agucchis Imprese zum Ausdruck, die sich auf die von Galilei entdeckten vier Jupitermonde bezieht. Das Motto der Imprese *Medii cuppedine victae* – ›vom Drang nach der Mitte besiegt‹ – zitiert eine aus dem Zusammenhang gerissene Wendung aus Lukrez (›De rerum natura‹ I, 1081f.) und zwar gegen die Auffassung der Epikureer, dass es gerade *keine* Mitte des Universums gebe, dass das All unendlich sei und aus unzähligen Welten bestehe. Auch Agucchis Beschreibung des Ausblickes der *Villa Aldobrandini* in Frascati liest sich mit ihrer Charakterisierung der Berge als providentiell angeordnete Begrenzungen wie ein Gegenentwurf zu Brunos Schrift ›Vom unendlichen All und den Welten‹, die Lukrez' Lehre vom unendlichen All ausgiebig und zustimmend zitiert. Bruno schreibt:

›Führe die Kenntnis vom unendlichen Universum zum Sieg. Zerfetzte die konkaven und konvexen Flächen, die so viele Elemente und Himmel von innen und außen begrenzen. Mach uns die Kugelschalen und Fixsterne zum Gespött. Zerbrich jene vom gemeinen Volk in seiner Blindheit wertgehaltenen Diamantmauern des ersten Beweglichen und des letzten Konvexen [...]. Der Erde werde es genommen, einziges und eigentliches Zentrum zu sein. [...] Möge jeder der unendlich vielen herrlichen und großen Welten immer wieder aufs neue zugleich mit ihrer Abfolge und Ordnung unendlich viele geringere Welten nähren. Zerschlage die äußeren Bewegter zugleich mit den Grenzen dieser Himmel.

Öffne uns die Tür, durch welche wir die Ununterschiedenheit dieses Gestirns gegenüber den anderen schauen.¹¹⁸

Am Ende des Zitates greift Bruno auf das Motiv der einst verschlossenen, nun aber offenen, geöffneten Tür als Metapher der Eröffnung neuer Erkenntnis und der Überwindung des Mythos aus Lukrez' ›De rerum natura‹ zurück:

*Aprine la porta per la qual veggiamo l'indifferenza di questo astro da gli altri.*¹¹⁹

Abbildungsnachweise

Abb. 1.: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venedig 1570, Reprint, hg. von Ulrico Hoepli, Mailand 1990, Libro II, Cap. III, S. 18f.; Abb. 2: Archiv des Autors; Abb. 3: Jörg Martin Merz, Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit, München 2001, S. 80; Abb. 4 und 5: Aufnahme und Copyright Harald F. Müller, Öhningen, 1999; Abb. 6: Blum 2011b, S. 188; Abb. 7: Universitäts- und Landesbibliothek Münster nach Faksimile; Abb. 8: Bibliothek Stiftung Werner Oechslin, Einsiedeln; Abb. 9: Copyright Kunstmuseum Bern.

¹¹⁸ Giordano Bruno, Über das Unendliche, ed. SCHULZ (wie Anm. 117) S. 185; Vgl. Bruno, De l'infinito universo et mondi, ed. AQUILECCHIA/GENTILE, S. 365.

¹¹⁹ Giordano Bruno, De l'infinito universo et mondi, ed. AQUILECCHIA/GENTILE 1985, S. 365. Vgl. Giordano Bruno, Über das Unendliche, ed. SCHULZ (wie Anm. 117) S. 185 (Hervorhebung vom Verfasser) und Lukrez, De rerum natura I, 70f.