

Inwiefern ist die Architektur imaginär? Welche Spielräume des Imaginären werden durch Gebautes oder durch Baupläne eröffnet? Von der anderen Seite her: Ist die literarische Imagination architektonisch? Bedarf sie stets eines gestalteten Chronotopos, einer Formierung des Imaginierten? Da Räume, Gebäude, Städte in der Literatur nicht nur entworfen, sondern imaginär begangen werden: Kann man diese Innenansicht des imaginär Gebauten ›Bildkritik‹ nennen?

Die in diesem Band vorliegenden Beiträge widmen sich in einem interdisziplinären Parcours nicht nur den Überschneidungen und Wechselbeziehungen, sondern auch der gemeinsamen Basis von Architektur und literarischer Imagination. Raumsemantik und Bildlichkeit erweisen sich dabei als Kristallisationspunkte.



Zwischen Architektur und literarischer Imagination

Andreas Beyer, Ralf Simon, Martino Stierli (Hg.)



NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

Zwischen Architektur und literarischer Imagination

Andreas Beyer, Ralf Simon, Martino Stierli (Hg.)



NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism



W Fink

Wilhelm Fink

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Zwischen Architektur und
literarischer Imagination**

Andreas Beyer | Ralf Simon | Martino Stierli (Hg.)

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Pieter Bruegel der Ältere (1525/30–1569), Turmbau zu Babel, 1563. © Kunsthistorisches Museum Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Mark Schönbächler, Basel
Lektorat: Franziska Harder, Danielle Schwab

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5514-7

Ralf Simon, Martino Stierli

9 Einleitung. Zwischen Architektur und literarischer Imagination

Michael Mönninger

27 Die Imagination des Realen. Die Erlösung von Stadt und Architektur in Sprache. Zu Martin Mosebachs Stadroman *Westend*

Martino Stierli

49 Der Architekt als Ghostwriter. Zu Rem Koolhaas' Architektur- und Städtebautraktat *Delirious New York*

Melanie Beschel

77 Der Kegelbau in Thomas Bernhards *Korrektur*

Ralf Simon

91 Weltbild: Imagination und Architektur (Arno Schmidt, ausgehend von *Kosmas oder Vom Berge des Nordens*)

Nina Herres
115 **Kammerspiel und Raumangst.
Filmische Innenarchitekturen zwischen Expressionismus
und Film noir**

Matthias Noell
145 **»Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem,
was hier um mich ist.« Das Motiv des architektonischen
Selbstporträts in Literatur und Architektur**

Winfried Nerdinger
169 **Vom Bauen imaginärer Architektur**

Heinz Brüggemann
197 **Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und
panoptischer Hohlraum des XIX. Jahrhunderts**

Hans-Georg von Arburg
243 **»Gefrorene« oder »stumme« Musik? Zur Kritik eines Denk-
bildes für Architektur bei Goethe, Nietzsche und Valéry**

Harald Tausch
275 **Architektur und Bild in Goethes Roman *Wilhelm
Meisters Wanderjahre* (1821)**

Johannes Grave
317 **Architektur ohne Grund und Raum.
Caspar David Friedrichs *Kathedrale***

Sonja Böni
341 **Höhlen in der Höhle–Transgressionen
des Architekturen bei Jean Paul**

Matteo Burioni
357 **Das Ich der Baukunst. Traumwandlerischen Architekturen
der *Hypnerotomachia Poliphili***

387 **Autoren- und Herausgeberbiografien**

Das Ich der Baukunst. Traumwandlerische Architekturen in der *Hypnerotomachia Poliphili*

Matteo Burioni

Ego cum audio Poliphili historiam statim dormio¹

Das Werk, die Sprache, der Autor

Die *Hypnerotomachia Poliphili* ist eine 467 Seiten starke Inkunabel, die 1499 beim venezianischen Verleger Aldo Manuzio im Druck erschien. Entstehungsprozess, Autorschaft und intellektuelles Umfeld dieses Werks liegen noch weitgehend im Dunklen.

Dabei dürfte mittlerweile klar sein, dass die *Hypnerotomachia* zwar zweifellos ein außergewöhnliches Buch ist, aber keineswegs das isolierte, idiosynkratische Meisterwerk, zu dem es die Forschung – auch aus Hilflosigkeit – gerne stilisiert hat. Der Titel verweist nicht nur auf bereits bekannte, hellenistische Werke, wie die 1486 erschienene Pseudo-Homerische *Batrachomyomachia* oder die 1495 gedruckte *Galeomyomachia* des Teodorus Prodromus; sie nimmt auch den Faden der *Psychomachia* des Prudentius auf, die im Mittelalter einen ansehnlichen Erfolg zeitigte.² Ebenso deutlich sind die Bezüge dieses Liebesromans zur Tradition der okzitanischen, französischen und italienischen Rittersagen, aber auch der großen volkssprachlichen Werke von Boccaccio, Dante und Petrarca. Hier wie dort ist die geliebte Frau, deren historische Realität durch Abstammung, Geburtsort und weitere Volkszählungsdaten verlässlich verbürgt wird, ein Ideal der Schönheit dieser irdischen

Welt und zugleich moralisches Prinzip und Führerin zu einer höheren, besseren, vollkommenen Wirklichkeit. Bei Poliphilo hat diese Liebe allerdings eine derart papierene Qualität angenommen, dass sie schon zwanzig Jahre nach Erscheinen des Buches sprichwörtlich wurde. Baldassare Castiglione rät etwa in seinem *Buch vom Hofmann* dringend davon ab, »bei der Unterhaltung und beim Briefwechsel mit Frauen [...] immer Worte des Poliphilo zu verwenden und dermaßen auf die Feinheiten des Ausdrucks zu achten, dass die Frauen jegliches Selbstwertgefühl verlieren und sich für vollkommen ungebildet halten«. ³ Diese Erwähnung in einem der europäischen Bestseller der Epoche macht schlagartig deutlich, wie bekannt dieses Buch binnen kurzer Frist geworden war. Auch zeigt es, dass die mit zahlreichen lateinischen und griechischen Ausdrücken durchsetzte Sprache des Buches eine besondere Herausforderung an die Leser war, ja möglicherweise als Hauptmerkzeichen des Druckes gesehen wurde. Die Sprache des Buches ist in der Tat nach einer ganz eigentümlichen Rezeptur zusammengebraut, die auf eine volkssprachliche Grundlage lexikalische Einschläge lateinischer und griechischer Art aufpfropft und teilweise sogar die lateinische Syntax nachbildet. Dabei lösen sich die fremdartigen Zutaten nicht im Textfluss auf, sondern glänzen und schimmern wie altehrwürdige Raritäten im volkssprachlichen Hauptgewässer, ja wirken regelrecht wie seltene Sammlungsobjekte dieses monumentalen ›Wortmuseums‹. ⁴ Der Protagonist des Romans, der die Geschichte zugleich erlebt und erschafft, liebt also nicht nur Frauen, sondern auch Wörter. Oder besser gesagt, er liebt nicht nur die *eine* Frau, mindestens ebenso sehr liebt er diese unverbesserte, unverbesserliche, polyglotte Sprache, die auf so hingebungsvolle und laszive Weise seinen antiquarischen Interessen erliegt. Die Sprache selbst trägt den Titel gebenden Liebeskampftraum unübersehbar aus. Diese erträumte Sprache ist zwar nicht vollkommen einzigartig. Denn ähnliche Kunstsprachen lassen sich an den norditalienischen Fürstenhöfen vor der maßgeblich durch Pietro Bembo initiierten Vereinheitlichung der italienischen Sprache vielfach beobachten. ⁵ Jedoch spricht vieles dafür, dass diese höchst artifizielle, höfische Sprache hier nicht nur eine Traumhandlung erzählt, sondern selbst ein regelrechter Sprachtraum ist.

Schon die Namen der Protagonisten sind Programm. Denn ›Poliphilus‹ ist nicht auf das äußerst selten bezeugte altgriechische Wort *Polyphilus* zurückzuführen und also nicht als ›Liebhaber von Vielen‹ zu deuten. Vielmehr bedeutet es schlichtweg ›Liebhaber der

Polia‹, wie an einer Stelle des Buches klargestellt wird. ⁶ *Polia* heisst auf Griechisch ›grau‹ und im übertragenen Sinne auch ›alt‹. Poliphilus wäre also der Liebhaber der Alten oder des Altertums. ⁷ Gegen Agamben möchte ich eine Doppeldeutigkeit des Namens des Protagonisten nicht ausschließen, die dem Liebesabenteuer dann seine prekäre Spannung verleihe. Gewissermaßen kann Poliphilo nur in seinen besten Momenten ›Liebhaber der Polia‹ sein, ihm droht immer der Rückfall in die andere Namensbedeutung als ›Liebhaber von Vielen‹. Die gesamte Traumhandlung, die das Buch erzählt, spielt sich zwischen Morgenröte und Sonnenaufgang ab. Das Buch selbst, also die unablässige und obsessive Beschäftigung mit antiker Architektur, alten Sprachen, Hieroglyphen, Festen und Riten, ist so gewissermaßen selbst ein Traum. ⁸ Ein Buch, das ausgerechnet Polia »in ihrem liebevollen Herzen mit goldenen Pfeilen gemalt, mit ihrem engelsgleichen Angesicht besiegelt und selbst gebaut hat« ⁹ und dass sie so »auf einzigartige Weise besitzt«. ¹⁰ Polia, die Graue, die Alte, wäre dann also eine Figur der Sprache. Wenn wir also mit einiger Berechtigung davon sprechen, dass die *Hypnerotomachia* ein Traum der Sprache ist, so ist sie das sowohl im *genitivus obiectivus* wie auch im *genitivus subiectivus*, also als Traum von Polia selbst. ¹¹

Wessen Werk ist dies? Wer hat die *Hypnerotomachia* geschrieben? Diese Frage hat nicht nur eine Vielzahl von Büchern hervorgebracht; sie muss geradezu als die Hauptfrage der bisherigen Forschungen angesehen werden. In den letzten zwanzig Jahren ist keine monographische Studie zur *Hypnerotomachia* erschienen, die nicht einen gänzlich neuen Vorschlag zur Autorschaft des Werkes hervorgebracht hätte. ¹² Neben einem Priester aus dem Dominikanerkloster Santi Giovanni e Paolo in Venedig namens Francesco Colonna sind ein Dichter aus Treviso, Lelio Cosmico, ein römischer Patrizier, Francesco Colonna, und der Drucker, Aldo Manuzio, ins Spiel gebracht worden. ¹³ Selbst Leon Battista Alberti ist nicht verschont worden, obgleich tatsächlich nichts für ihn als Autor spricht. ¹⁴ Die anderen Zuschreibungen sind oftmals kaum ausreichend begründet; lassen sich aber, solange der Autor nicht positiv bestimmt wurde, auch nicht vollkommen ausschließen. Am ehesten kommt wohl tatsächlich jener sonst relativ unbekannte Dominikaner Francesco Colonna in Frage; für diese Zuschreibung bisher die deutlichsten Nachweise und nachdrücklichsten Argumente hervorgebracht wurden.

Die Frage aber, wer nun eigentlich der Autor des Werkes sei, ist aber nicht nur eine besonders fruchtlose Leidenschaft der heutigen Forschung; sie ist dazu auch noch überhaupt nicht originell.

Denn bereits ein dem Werk beigegebenes, lateinisches Gedicht, das direkt vor die erste Zeile der Erzählung gesetzt wurde, beginnt mit dem Vers: »Sag, Muse, wessen ist dieses Werk? [...]«. ¹⁵ Um dann mit dem Satz fortzufahren: »Welches ist der wahre Name des Poliphilo?«. ¹⁶ Nicht nur richtet das Werk selbst die Frage, die die ideenlose Forschung gequält hat, an den Leser. Diese Frage wird im Werk auch beantwortet. Denn die Anfangsbuchstaben aller Kapitel des Buches ergeben zusammen folgenden lateinischen Vers: »POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT«. Auf dieses Akrostichon, das in meinen Augen nicht nur ziemlich redundant, sondern vielleicht sogar augenzwinkernd gemeint ist, haben sich die Forscher gestürzt und versucht, den armen Ordensbruder dingfest zu machen. Dabei ist es ganz und gar offensichtlich, dass die Autorfunktion dieses ostentativ schöpferlosen Werkes äußerst subtil inszeniert wird. ¹⁷ Ein Werk, das seinen Autor zugleich offenbart und zurückhält. Ein Werk, dessen Urheberschaft in der lateinischen Widmung von Leonardo Grassi als »vaterlos gleich einem Kind ohne Vormund« ¹⁸ und in dem lateinischen Gedicht des Giovanni Battista Scita als »gleich Bacchus zweifach geboren, von Poliphilo als Vater und von Grassi als Jupiter« ¹⁹ ambivalent charakterisiert wird. Die Autorfunktion umfasst zumindest zwei Personen oder Personenkreise. Auf der einen Seite Poliphilo, der wohl mit dem Dominikaner Francesco Colonna zu identifizieren ist, und in einem zweiten Schritt den Kreis um Leonardo Grassi, der den aufwendigen Druck finanziert und damit offensichtlich nach eigener Aussage das Werk mitgezeugt hat.

Die ostentative Zurückhaltung und versteckte Offenbarung der Identität des Verfassers ist aber nur solange rätselhaft, wie die gut belegte Praxis des versteckten Autorennamens außer Acht gelassen wird. Schon Boccaccio hatte in seiner *Amorosa Visione* ein komplexes Akrostichon verwendet, so auch – zeitlich näher an der *Hypnerotomachia* – Matteo Maria Boiardo in seinen *Amorum libri tres*. ²⁰ Die Praxis des verrästelten Autorennamens ist im 13. und 14. Jahrhundert gut belegt, wie etwa im *Roman de la rose* des Guillaume de Machaut. ²¹ In Pariser Frühdrucken um 1500 findet sie breite Anwendung. ²² Eine strukturelle Ähnlichkeit zur *Hypnerotomachia* ist darin zu erkennen, dass fast immer eine Leseanweisung beigegeben ist, wie der verräselte Autorennamen zu entschlüsseln ist. Dies lässt den ungewöhnlichen Musenanruf nur als besonders gewitzte Variante einer gut eingeführten Praxis erscheinen. Der verschlüsselte Autorennamen überlebt – zumindest in Frankreich – die Einführung der Drucktechnik nur für kurze Zeit und gibt sich so als Übergangsphänomen zu

erkennen, mit dem Autoren ihre Autorschaft im unvermeidlichen Prozess der Weiterverwendung, der Abschrift und Umwidmung ihrer Manuskripte zu sichern suchen. Die Verwendung dieses Verfahrens im Falle der *Hypnerotomachia* wäre dann als Referenz an diese gut eingeführte Praxis zu verstehen, die den Druck so gewissermaßen als Reproduktion eines Manuskriptes mit allen seinen Eigenheiten kennzeichnete. ²³ Der Inszenierung dieses Buches als Manuskripts entspricht das ganz eigentümlich und später genauer zu besprechende Satzbild.

Das Verwirrspiel um den Autor schliesst das am Abschluss des Werkes angeführte Datum ein: »M.CCCC.LXVII. Kalendiis Maii.«. ²⁴ Im Mai 1467 stirbt also Polia und damit beginnt Poliphilo den Roman zu schreiben. Diese Jahreszahl wurde als faktisches, historisches Datum interpretiert, ohne zu beachten, dass die Nennung der Jahreszahl zwar noch innerhalb der Fiktion des Romans erfolgt, aber direkt an der Schwelle zum Ende dieser Fiktion fällt. Die Nennung dieses Datums folgt dabei einer gut eingeführten Praxis, die auch im Falle der großen, dichterischen Werke von Dante und Petrarca zulässt, den Beginn des Dichtens oder den Tod der Geliebten historisch zu datieren. Der Mai 1467 entspricht demnach dem 6. April 1348, an dem Petrarca Laura starb. Zudem ist der Mai der topische Monat der Liebe, wie die literarische Liebesdichtung und das Volksfest der Calendimaggio bezeugen. Dieser Jahreszahl kommt demnach die literarische Funktion zu, wie bei Petrarca den Beginn der Dichtung historisch zu datieren. Diese manifeste literarische Funktion schliesst demnach aus, dass die Jahreszahl zur Datierung der Abfassung der *Hypnerotomachia* zu verwenden wäre.

Architekturbeschreibung nach Macrobius

Mit diesen beiden einleitenden Erörterungen zur Sprache und zur Autorschaft des Werkes ist zugleich die imaginative Dimension des zu Erörternden präzisiert. Im folgendem soll nun gefragt werden, welche Rolle die Architektur in dieser gelehrten Traum Erzählung einnimmt. Architektur wird dabei nicht nur ausführlich und kenntnisreich beschrieben, sondern auch in Holzschnitten illustriert. Das Verhältnis zwischen Bild, Architektur und Wort steht hier zu Debatte. Ob die Architekturphantasien, oder besser -träume der *Hypnerotomachia* als Wortgebäude oder papierne Monumente zu verstehen sind, das soll im Folgenden im Fokus stehen. Die bisherigen Versuche, der Architektur im Werk gerecht zu werden, haben die prozessuale Verfertigung der Bauwerke in der Erzählung, die



1 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig: Aldo Manutius 1499.

literarische Einbindung der Einzelepisoden in die Gesamthandlung und die Bedeutung des Traums zu wenig berücksichtigt [Abb. 1].²⁵ Den Beginn des Werkes markiert eine Beschreibung der Morgenröte, in der die gesammelte Wortbeute, die der Autor aus den antiken Großepen von Homer bis Vergil zusammengeklaut hat, kenntnisreich ausgebreitet wird. Die Morgenröte ist die letzte Phase der Schlags und gemäß der antiken Traumtheorie besonders dazu geeignet, wahrhafte Träume hervorzubringen. Der Traum beginnt nach der Traumtheorie, die Macrobius in seinem Kommentar zum *Somnium Scipionis* des Cicero erläutert, mit der ersten Phase, dem sogenannten *insomnium*.²⁶ In dieser Phase hat sich die Seele noch nicht vom Körper gelöst und steht noch unter dem direkten Eindruck physischer Befindlichkeit. Die Träume, die in dieser Phase vorkommen, haben nach Macrobius keinen Aussagewert. In der *Hypnerotomachia* dauert das *insomnium* von Poliphilos Eintritt in den dunklen Wald über sein Verweilen an einer Quelle bis zum neuerlichen und zweiten Schlaf unter einem Eichenbaum. Hier beginnt nun der eigentliche Traum, dessen Inhalte einer Deutung zugänglich sind. Dabei ist jedoch zu beachten, dass zu Beginn des *somniums* noch eine Phase der sogenannten *phantasmata* eingeschoben wird, wo die Traumhalte noch verzerrt, übergroß und unklar erscheinen. Auch diese Phase der *phantasmata* ist einer Deutung noch nicht völlig zugänglich. Diese Traumphasen gliedern die Romanhandlung übersichtlich und klar.²⁷



2 *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig: Aldo Manutius 1499.

Meditation und Verlangen zwischen Text und Bild

Wie sich die *Hypnerotomachia* an einen lesenden Betrachter und betrachtenden Leser richtet, dafür kann das erste Treffen der beiden Protagonisten Anhaltspunkte liefern. Die Begegnung zwischen Poliphilo und Polia ereignet sich in einer »wunderschönen Ebene« (»amoenissima pianura«).²⁸ Von Lust geplagt, erscheint vor Poliphilo eine isoliert stehende, kunstfertig errichtete, mit Jasmin überwachsene, hoch gewölbte Pergola, die in Gänze von dreifarbigem Blumen überwachsen und »bemalt« (»depicta«) ist.²⁹ Poliphilo schreitet durch sie hindurch und sieht in der Ferne eine Ansammlung von Nymphen, aus der sich eine löst, um auf ihn zuzuschreiten [Abb. 2]. Nun beschreibt der erwartungsfrohe Protagonist, nachdem er eingangs die Liebesgeschichten von Mars und Venus, Venus und Adonis, Zeus und Ganymed und Cupido und Psyche aufgerufen hat, über mehrere Seiten hinweg das Aussehen dieser Nymphe. Die Beschreibung ist, wie andere bereits gesehen haben, an Frauenbeschreibungen aus der Lyrik, besonders an Petrarca, angelehnt.³⁰ Dabei irren Poliphilos Augen, von der Lust getrieben, über den Körper der Geliebten, bringen eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Bekleidung wie für das Aussehen der Angebeteten auf. Der Text wird hier ganz Beschreibung, eine minutiöse, irritierend detaillierte Beschreibung, die den Leser mehrfach verzweifeln lässt und die den narrativen Rahmen außer acht lässt. Dagegen übernehmen im Druck die zwei



3 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manuzius 1499.

beigegebenen Illustrationen an dieser Stelle eine narrative Aufgabe [Abb. 2, 3]. Der Text geht also in der Beschreibung auf, während die Illustration erzählt.³¹ Die im Text lediglich mit einem Satz erwähnte Pergola, die mit dem Attributen »kunstfertig«, »mit Jasmin bewachsen«, »von hoher Wölbung«, »gänzlich von den drei Farben der Blume bemalt« belegt wird, ist in der Illustration zum Hauptmittel der Erzählung geworden [Abb. 2]. Die Säulenordnungen und die Holzbauweise werden anschaulich geschildert.³² Die Illustration zeigt mehr und anderes als der Text, ja sie ergänzt ihn in wichtigen Hinsichten und trägt so zur Lesbarkeit bei. Als schließlich die Nymphe Poliphilo ihre Hand reicht, die sich »wie warmer Schnee und eingedickte Milch« anfühlt, ist wiederum die Pergola zu sehen [Abb. 3]. Aber die Illustration verrät uns noch mehr über den Zustand des Liebenden. Denn seine rechte Hand hat durch das Zusammenraffen des Stoffes seiner Kleidung eine merkwürdige Wölbung gebildet, die seine Erregung verrät. Dieses Detail verschweigt uns der Text vollkommen.³³

Während die Illustration an dieser Stelle überraschenderweise narrativ ist, kann sich der Text der reinen Beschreibung widmen. Das eigentümliche Zusammenspiel von Bild und Text ruft im lesenden Betrachter – so schon Rosemarie Trippe – die dem Protagonisten angedichteten Gefühle der visuellen Frustration, der Unzufriedenheit und des Verlangens hervor, also obligate Gefühlsregungen der petrarkistischen Dichtung.³⁴ Im Unterschied zur Liebesdichtung

kennen wir jedoch eine solche starke Aktivierung und meditative Involvement des lesenden Betrachters eher aus der Andachtsliteratur und Frömmigkeitspraxis. Mittels der detailreichen Beschreibungen, die an den Text förmlich fesseln und zu einer äußerst langsamen Lektüre zwingen, soll der Leser an der Traumvision partizipieren. In den zeitgenössischen Predigten war es üblich, die Beschreibung als Meditationshilfe zu verwenden. In einem mehrtätigen Predigtzyklus von Bernardino da Siena werden etwa die Flügel der Seraphin in allem Details beschrieben, um die Zuhörer gleichsam selbst an der Stigmatisierung des Heiligen Franziskus teilhaben zu lassen. Eine solche auch und gerade visuelle Stimulierung des Betrachters durch deziert langatmige und irritierend ausführliche Beschreibungen mag hier neben Petrarca Pate gestanden haben.³⁵

Die polyperspektivische Beschreibung des Mausoleums

Das erste namhafte Ereignis, das Poliphilo in seinem Traum widerfährt, ist der Anblick eines riesigen Monumentes zwischen zwei Bergen, oder im Wortlaut: »wo die Berge sich zu vereinigen schienen«.³⁶ Erst vermeint er einen Turm und ein großes Gebäude zu sehen, aber er kann es nicht richtig erkennen. Erst nach einer Annäherung sieht er, wie die Berge von dem »schönen Gebäude zusammengeschlossen wurden«.³⁷ Das, was er für einen Turm (»altissima specula«) gehalten



4 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499.

hatte, gibt sich jetzt als »himmelhoher Obelisk« (»excelso Obelisco«) zu erkennen. Die Keckheit, und der Übermut (»tanta insolentia di arte aedificatoria«) dieses Gebäude sind, schon bevor es in Gänze erkannt wurde, erwähnenswert. Poliphilo stellt sich mittig vor das Gebäude und nähert sich in Beschreibungen der Gestalt und Lage des Monuments [Abb. 4]. Auf einem breiten, zwischen den Bergen liegenden Sockel erhebt sich eine riesenhafte Stufenpyramide, die ihren Abschluss in einem quadratischen, massiven Steinquader findet. Auf diesem steht, getragen von vier Harpyienfüßen aus Bronze, ein Obelisk, der von einer beweglichen, sich im Wind drehenden Statue bekrönt wird. Der Versuch, diese unglaubliche, exzessive Architektur (»el suo eccesso, oltre el credere«) beschreibend und betrachtend zu fassen, erschöpft den Sehsinn und die Geisteskräfte des Poliphilo.³⁸ Die vertikale Addition von unterschiedlichen, je für sich bereits bemerkenswerten Formen und die Unfassbarkeit des Anblicks machen verständlich, dass Poliphilo sich hier noch in der von Macrobius »phantasmata« genannten Traumphase befindet. Dies ist die Phase zwischen dem Wachen und dem Tiefschlaf, bei der der Schlafende von phantastischen Gestalten bedrängt wird, deren

Form und Größe kein Bezug zur Natur haben. Die gesehen Dinge verändern ihre Form während der Betrachtung und der Sinn entzieht sich dem Träumenden.

Doch Poliphilo macht noch eine Anstrengung, »soweit sein Intellekt es vermag, in Kürze [das Monument] zu beschreiben«.³⁹ Dazu gibt er die Maße der Grundfläche und Höhe des Monuments an, präzisiert die Proportion der Pyramide und beschreibt nun eingehend und einsichtig die einzelnen Bauglieder dieses Riesenbaus. Die bekrönende Statue gibt sich bei näherer Betrachtung durch ihr kahles Haupt und die im Wind wehende Locke als *Occasio-Fortuna*, als Darstellung der Wechselfälle des Schicksals, zu erkennen. Als Wetterfahne auf die oberste Spitze des Obeliskens montiert, dreht sich die Personifikation des Wandels selbst auf den leisesten Windhauch hin. Die Verwegenheit (»cum quale temerario dunque invento d'arte«) des Baugedankens, der selbst die antiken Labyrinth, die Theaterbauten, Mausoleen und die Babylonischen Bauwerke des Königs Ninus übertrifft, ist immer wieder Gegenstand des Erstauens.⁴⁰ Vorbilder für die Beschreibung sind die beiden berühmtesten Mausoleen der Antike, das Mausoleum des Halicarnassos und des

Mausoleum des Augustus: vor allem das erstere ist schon früh ein beliebtes Beispiel für abnorme Baulust.⁴¹

Das wunderschöne, mittig in die enormen Sockel gesetzte Portal, das schon früh die Aufmerksamkeit auf sich zieht, da es den einzigen Durchgang dieses von dem Monument geschlossenen Tals darstellt – auf dieses Portal wird noch einzugehen sein –, ist für Poliphilo schlichtweg unbeschreiblich. Dies liegt daran, dass »in unserer Zeit die geläufigen, eigentümlichen und alterwürdigen Vokabeln, die der Baukunst eigen sind, wie echte Menschen gestorben sind und begraben liegen.«⁴² Diese toten Worte der Architektur fügt Poliphilo mit großem Nachdruck in seine umständliche Beschreibung ein. So verwendet er vier unterschiedliche Begriffe für die Bezeichnung des quer gelagerten Sockels. Mit Vitruv spricht er ihn als »plinthe« an, mit Alberti als »latastrus« und fügt zur Verdeutlichung noch die italienischen Umschreibungen »quadrato« oder »pedamento« an.⁴³ Die Bezeichnung eines Bauglieds, so scheint uns der Text zu sagen, ist von der Betrachterperspektive abhängig. Die Architekturbeschreibung eröffnet den Erzählraum einer polyperspektivischen Narration, die die Bezeichnung des Gesehenen vom Standpunkt abhängig macht. Für die Säulenordnungen verwendet der Text das in der Antike seltene Wort *columnatione*, das nur im Architekturtraktat des Alberti Verwendung findet. In die fortlaufende Beschreibung werden eine Fülle von Spezialausdrücken, seltenen oder nie gebrauchten Worten eingefügt, die obsessiv auf den Tod und Verlust der antiken Termini aufmerksam machen. Ein wunderbares Beispiel dafür ist, wie die Frontseite des Monuments an einer Stelle als »Metope« (»metopa overo fronte«) angesprochen wird.⁴⁴ Dies macht überhaupt keinen Sinn, da die »Metope« im geläufigen Verständnis ein fester Bestandteil des dorischen Tempelfrieses ist und nicht zur Bezeichnung einer Front oder Schauseite dienen kann. Allerdings weist der Kommentar von Mino Gabriele mit Recht darauf hin, dass Colonna sich hier wohl auf Herodots Beschreibung der Cheopspyramide stützte, da bei Herodot das griechische Wort *metopon* zur Bezeichnung der Front des Pyramide dient.⁴⁵ Die genannte Stelle findet sich direkt nach dem Wehklagen über den Verlust und Tod der antiken Vokabeln und zeigt, wie der Autor im wahrsten Sinne des Wortes »tote und begrabene Vokabeln« aus entlegener Stelle des Corpus der griechischen und römischen Literatur ausgräbt, um sie in seiner beschreibende Rede zur Schau zu stellen. »Metope« ist ein Sammlungsobjekt im Wortmuseum der *Hypnerotomachia*. Der aus dem Grab der Antike gehobene Terminus wird in der Rede nicht zu neuem

Leben erweckt, sondern bleibt als abgelegtes, archaisches, sperriges Einsprengsel im Textfluss sichtbar und verlangt nach Erklärung. Ohne den Zusatz »fronte« wäre er überhaupt nicht verständlich. Es handelt sich dabei aber keineswegs um antiquarische Gelehrsamkeit um ihrer selbst Willen, auch hier ist der Roman von einer Perspektivität der Sprache geprägt: Der Gebrauch der unverständlich gewordenen Worte einer untergegangenen Kultur ist der unhintergehbare Ausweis der Bedeutung des Sprecherstandortes, der allein die Bedeutung garantieren kann.

Die *Hypnerotomachia* bedient sich also aus Albertis Wortschatz, hat aber, was die Sprache und Architekturterminologie angeht, überhaupt keine Gemeinsamkeiten mit Alberti. Denn Alberti beschwert sich in seinem Architekturtraktat über Vitruv, der in einer unverständlichen Mischung aus griechisch und lateinisch geschrieben habe. Alberti verwendet dagegen konsequent eine äußerst durchdachte, gereinigte Architektursprache, die rhetorischen Ansprüchen genügt. Obwohl sich die *Hypnerotomachia* aus dem Sprachfundus Albertis bedient, wiederholt die Sprache der *Hypnerotomachia* eher den unverständlichen, dunklen Vitruv als den rhetorisch gereinigten Alberti. Die Traumarchitektur übersteigt nicht nur das menschliche Fassungsvermögen; sie ist selbst unfasslich und immens, passend zur ersten Phase der antiken Traumtheorie, der »phantasmata«. Zugleich ist die Beschreibungssprache von Reliquien, Relikten und Fragmenten der verloren gegangenen, toten Sprache der Architektur durchsetzt. Somit entspricht der phantastischen und überwältigenden Traumarchitektur in der Beschreibung eine erträumte Sprache, die wie ein wertvoller Schrein Wortreliquien weihevoll verwahrt. Der Text selbst ist, ähnlich dem beschriebenen Monument, ein kolossales Mausoleum einer unwiederbringlichen verlorenen Kultur.

Dieses Mausoleum, das sich ständig der visuellen und beschreibenden Erfassung entzieht, ist jedoch zugleich eine Figur der geliebten Frau. An einer viel späteren Stelle spricht der Protagonist die Brüste seiner Geliebten so an: »Zwischen ihnen [den Brüsten] betrachtete ich voller Lust ein wunderschönes Tal, wo sich das sanfte Begräbnis meiner Seele befand. Solch ein Begräbnis hatte trotz all seines Reichtumes nicht einmal Mausolus.«⁴⁶ Die geographische Lage des Mausoleums zwischen zwei Bergen, die aus Flavio Biondo übernommen wurde und für die sich sonst keine Vorbilder finden, erlaubt es, die funerale Metaphorik der Frauenbeschreibung als offensichtlichen Rückverweis auf das riesenhafte Monument zu verstehen. Dieser Verweis erhellt zudem die erstaunliche Übereinstimmung in der

Beschreibung der ruinösen Architektur und der Frauengestalten in der *Hypnerotomachia*, die gleichermaßen von einem unerfüllten Verlangen wie von einer irritierenden Detailbeschreibung geprägt sind. In der zentralen Episode des zweiten Buches wird dieser Bezug im Holzschnitt ausbuchstabiert, wenn der zerstückelte Frauenkörper in einer Vision Polias tatsächlich wie eine fragmentierte, antike Statue aussieht.⁴⁷

Die Traumforte als *mise en abyme*

Das Zentrum dieses verlassenen Monuments bildet eine im Verlauf der Beschreibung immer wieder erwähnte monumentale Eingangspforte. Schon von Weitem bemerkt Poliphilo dieses »vollständig erhaltene, bestaunenswerte und eigentümliche Portal«.⁴⁸ Auch erwähnt der Protagonist, dass ein Ausgang aus dem engen Tal nur durch diesen Durchgang möglich sei. Das bereits erwähnte Wehklagen über den Verlust der Architektursprache der Alten findet in der Betrachtung dieser wunderschönen, unbeschreiblichen Pforte seinen Anlass.

Die Erläuterung dieses Portals ist aber nun eine einzigartige Stelle im gesamten Werk. Denn nur hier beschreibt Poliphilo nicht das Werk, wie wenn er davor stünde, sondern er gibt einen Bauplan, eine regelrechte Anleitung zu dessen Entwurf. Dieser Bauplan wird durch den folgenden Satz eingeleitet: »Um [...] den glücklichen Geist und die harte Arbeit des scharfsinnigen Architekten zu verstehen, [...] machte ich es so.«⁴⁹ Es folgt ein Konstruktionsplan,



der Lage und Maße der Bauglieder angibt, und in vier zeichnerische, geometrische Schritte gegliedert ist. Diese Konstruktionsanweisung schließt mit der Bemerkung, dass dem Architekten vor allen Dingen die Struktur am Herzen liege, auf die dann Ornamente appliziert werden könnten. Dieses ausführlich beschriebene und mit der einzigen Konstruktionsanweisung des gesamten Romans bedachte Portal ist, eine *mise en abyme* des Gesamtwerkes. Der Vergleich zwischen dem Bauen eines Hauses und dem Schreiben eines Werkes ist schon in der *Poetria nova* des Geoffrey de Vinsauf eine zentrale, poetologische Metapher.⁵⁰ Dass sich die *Hypnerotomachia* an zwei weiteren Stellen offensichtlich auf die *Poetria nova* bezieht, hat Mino Gabriele in seinem Kommentaren glaubhaft machen können.⁵¹ Denkbar wäre auch ein Zusammenhang mit der Traumtheorie, da unter dem Rubrum der Architekturträume folgende Erklärungen gegeben wird: »der Giebel eines Hauses bedeutet den Hausvater, die Schwelle oder die Tür die Frau«⁵² (»limen ac porta uxorem«). Die Magna Porta ist also eine Figur der geliebten Polia und damit Trope des poetischen Schaffens. Die weibliche Hauptfigur des Romans findet sich so immer wieder in architektonischen Monumenten verkörpert.

Dabei ist allerdings wichtig, dass die langwierige, komplizierte Bauanweisung im Werk nur in Textform angeboten wird; es gibt keine Illustration zu dieser Passage. Erst an einer späteren Stelle findet sich eine Illustration des Portals, die allerdings nur das fertige Werk und nicht die Bauanleitung verbildlicht [Abb. 5]. Eine zusätzliche Berechtigung dieser Deutung ist darin zu sehen, dass der

5 *Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499.*

eigentliche Traum, das *somnium*, erst jenseits der Magna Porta seinen Lauf nimmt. Beim Durchschreiten der Tür begegnet Poliphilo noch einem fürchterlichen Drachen, ein Albtraum, wie er nach Macrobius in den frühen Traumphasen häufiger auftritt. Ist er aber einmal auf der anderen Seite herausgetreten, beginnt eine ganz andere Traumphase, die sich auch in der Romanhandlung niederschlägt. Poliphilo begegnet jenseits der Tür den weiblichen Personifikationen der drei Fakultäten (*ratio*, *immaginatio*, *memoria*) und der fünf Sinne. Ein allegorisch transparenter und deutbarer Traum entspinnt sich also auf der anderen Seite dieser so ausführlich beschriebenen Schwelle.

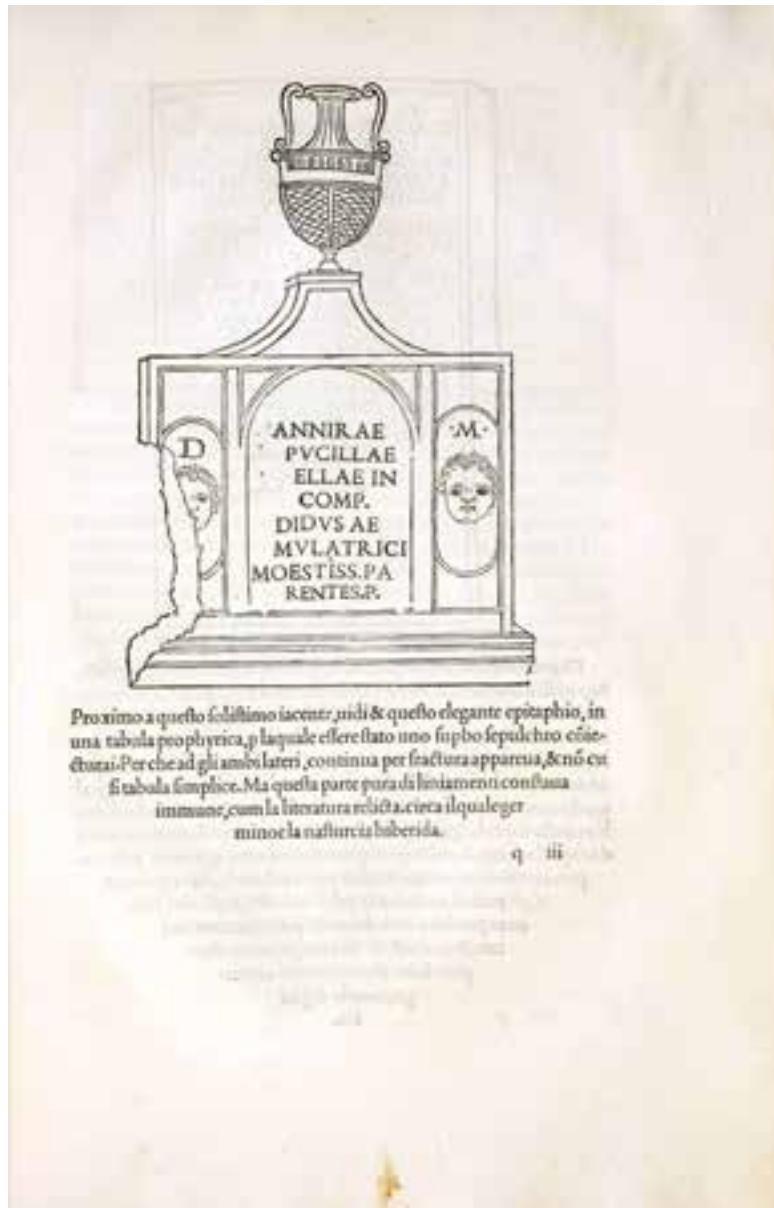
In vier erläuternden Schritten baut der Text gleichsam das große Portal auf, durch das Poliphilo in die eigentliche Traum- und Romanhandlung Eingang findet. Des weiteren sei daran erinnert, dass bereits in der Widmung an Polia die Aussage fällt, diese habe das Buch »in ihrem liebevollen Herzen mit goldenen Pfeilen gemalt, mit ihrem engelsgleichen Angesicht besiegelt und selbst gebaut«. ⁵³ Ein Buch solle, so Geoffrey de Vinsauf in seiner *Poetria nova*, wie ein Haus errichtet werden. Man solle nicht gleich den Stift anlegen, sondern das Werk sorgfältig vorausplanen. Nicht mit der Hand des Körpers, sondern mit der Hand des Herzens sei es nach einem genauen Bauplan zu errichten. Das Buch ist hier gewissermaßen eine vom Architekten und Autor, aber auch von der geliebten Frau in ihrem Herzen errichtete Traumpforte. Durch sie betritt man einen Traum, der, sorgfältig vorausgeplant, nur zwischen zwei Buchdeckeln zu träumen ist.



Epilog: Der Text als Epitaph

Bevor sich das Liebespaar nach Kythera einschiff, trifft es am Ufer des Meeres auf ein riesiges Massengrab für unglücklich Liebende, das sogenannte *Polyandron*, ein von Epitaphien übersätes Gräberfeld [Abb. 6]. Dies all jener gemahnend, die im Liebeskampf gefallen sind. Das Gräberfeld ist ein kolossales Monument, eine Mahnung an die Lebenden zur Mäßigung in der Liebe. Zu diesem Gräberfeld schickt Polia den lüsternen Poliphilo, um seine übermäßige Lust zu mildern und gewissermaßen wohl zu temperieren. Tod und Terror des Gräberfeldes sollen ihn wieder zur Besinnung bringen. Die Epitaphe, die er im Gräberfeld antrifft, sind nicht als Text gedruckt, sondern als Illustrationen wiedergegeben [Abb. 7]. Die Größe und Gestalt der Lettern, der Erhaltungszustand sowie die Form der Tafeln sind gut zu erkennen. Dabei folgt die *Hypnerotomachia* den gelehrten Epigraphen-Sammlungen ihrer Zeit, die allerdings bis dato nur als Handschriften angelegt worden waren. Das Satzbild der *Hypnerotomachia* gibt in dieser ausführlichen Begehung des Gräberfeldes seinen testamentarischen Charakter zu erkennen. Es zitiert authentische Zeugnisse des toten Altertums ›bildlich‹, also ›wörtlich‹ [Abb. 8]. Dies ist wiederum nur eine Fiktion, da die epigraphischen Inschriften ja erst in den Holzschnitt übertragen werden müssen. Und doch eignet dieser Form der druckgraphischen Ausstellung der Grabinschriften eine scheinbar höhere Authentizität. Dabei sind die hier zitierten Inschriften dem Charakter des gesamten Werkes nicht

6 *Hypnerotomachia*
Poliphili, Venedig:
Aldo Manutius 1499.



7.8 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499.



9 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499.

unähnlich. Würde man die *Hypnerotomachia* in verständliches Italienisch oder Lateinisch übersetzen, verstünde man sie zwar besser, sie verlöre aber fast alles, was sie als literarisches Werk auszeichnet. Ähnlich verhält es sich mit den Illustrationen. Wenn diese an anderer Stelle angebracht oder freier umgesetzt werden, geht oft der im Druckwerk subtile, eng abgestimmte Zusammenhang verloren. Durch das Druckbild, den Satz, inszeniert sich das Werk selbst als ein eminentes Zeugnis, gewissermaßen eine den Epitaphien vergleichbare Realie, die nur vermöge einer treuen Wiedergabe angemessen veranschaulicht werden kann [Abb. 9]. Dieses Satzbild folgt in der Anordnung von Text und Illustration Seite für Seite einem genauen, im Voraus erstellten Bauplan.⁵⁴

Bei der *Hypnerotomachia* sind die Begriffe ›Werk‹, ›Text‹, ›Buch‹ und ›Edition‹ miteinander weitgehend synonym.⁵⁵ Dieser besondere Objektstatus des Buches erschließt sich anschaulich aus den Epitaphien des Gräberfeldes. Diese sind nicht allein in Form von Holzschnitten in den Text integriert, wodurch ihnen der Anschein treu wiedergegebener Relikte eignet. Die epigraphischen Inschriften sind auf ein und derselben Seite sowohl in den Druckstock gestochen als auch als typographischer Satz in diesen eingesetzt [Abb. 10]. Durch dieses eigenartige und höchst aufwendige Druckverfahren werden die Grenzen zwischen treu wiedergegebenem Epigraph und gedrucktem Buch im Satzbild bewusst verwischt, um eine Poetik, die der Fiktionalität des Faktischen huldigt, auf subtile Weise zu ihrem Recht kommen zu lassen. Der virtuos gesetzte Text, der am unteren Seitenende oftmals die Form von Vasen oder Kandelabern annimmt,



10 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499.

dient ebenso einem schönen Satzbild wie auch der gleichmäßigen Verteilung des Drucks auf dem Setzschiff, da sonst wegen der ungleichmäßigen Auflage das Druckbild unzureichend gewesen wäre.⁵⁶

Diese sorgfältig geplante Satzbild findet eine Entsprechung in der Sprache des Werkes. Sie ist selbst von Fundstücken und Trouvaillen durchsetzt, die nicht in den Sprachfluss integrierbar, sondern wie Sammlungsobjekte zur Schau gestellt werden. Die Authentizität, die der Roman in einer seltenen Besessenheit in Sprache, Illustration und Druckbild zu wahren sucht, lässt den Traum zu einer eigenen Realität werden. Ein Traum, dessen Ablauf sorgfältig durchdacht ist und in dem die Relation von Bild und Text verkehrt wird. Der Leser kann sich in diesen Traum versenken und für die Dauer von gut 400 Seiten mitträumen. Alle Bestandteile des Werkes geben sich als unwiederbringlich verlorene, tote Dinge zu erkennen, die nur in einem Traum museal bewahrt werden können und nicht in den großen, reißenden Strom der Gegenwart integrierbar sind. Damit bewahrt der Autor das radikal Fremde des Altertums in seinem architektonisch entworfenen Buch. Die Architekturen, Monumente und Portale, die kunstvollen Wörterschöpfungen und Wortfunde können lediglich in der Erinnerung bewahrt, aber nicht in der Gegenwart gebraucht werden.

In diesem Sprachtraum, der die grundsätzliche Transformierbarkeit aller damals bekannten und diskutierten Zeichentypen unter Beweis stellt (lateinische, griechische, hebräische und arabische Schriftzeichen sowie Hieroglyphen), sind Bild und Text in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit gefasst.⁵⁷ Der Text bindet in den langen und detaillierten Beschreibungen die Imagination an die Dinge und Wörter,

während das Bild quasi eine universelle, transparente, transkulturelle und die Zeichenrelationen transzendierende Sprache darstellt. Die Radikalisierung des hermeneutischen Projekts, die konsequente Historisierung der Sprache lässt allein die bildliche Darstellung noch als überhistorisches, verlässliches Instrument der Verständigung gelten. Während die Sprache des Textes radikal perspektivisch verfährt, illustriert das Bild schematisch und universell. Die Perspektivität der Sprache entspricht dem Liebesdiskurs des fiktionalen Ich, das an die sich ständig entziehende Geliebte gerichtet ist. Das Bild dagegen ist der einzig gangbare tatsächliche Zugang zum Altertum, bleibt aber unpersönlich, sozusagen in der dritten Person. Wir haben es also nicht mit einer Aufgabenverteilung zwischen Bild und Text zu tun, sondern müssen die komplexe Verschränkung auf ihren allgemeinen Sinn hin befragen. Das dynamische Wechselspiel zwischen Bild und Text ist die eigentliche Pointe des Romans. Der Verflüssigung der grammatischen und lexikalischen Struktur des Textes entspricht die albtraumhafte Verformung der Architektur. Das freie Spiel der Imagination auf der Ebene des Textes wird durch die Architektur kanalisiert und im Bild memoriert. In seltener Paradoxie vermag es allein das illustrative Bild, einen verlässlichen Weg zum Altertum zu weisen. Die schematische Klarheit des Bildes widerspricht dem ständig bedauerten Entzug der Geliebten. In einer Klarheit, die man pornographisch nennen könnte, zeigt es die Dinge, wie sie sind, ohne den Sinn und Bezug auf die Liebe als Anstoss dieses Begehrens aufrecht erhalten zu können. Das Bild ist zwar schematisch und universell; jedoch völlig entkoppelt von jeglichen Offenbarungswissen und zeigt lediglich prosaisch Überreste einer untergegangenen Kultur. Bild und Text sind also gleichermaßen in der Lage zu beschreiben und zu erzählen, alles auf einen Schlag gleichzeitig anwesend zu machen und konsekutiv eine Handlung vorstellig werden zu lassen. Die Sprache als historische Verabredungssache und das Bild als verlässlicher Zugang zur Wirklichkeit feiern in dem polyperspektivischen Raum der *Hypnerotomachia* ihren Einstand.

Endnoten

- 1 Andreas Beyer verdankt sich der Anstoß, die *selva oscura* der *Hypnerotomachia* zu betreten. Thomas Ricklin begleitete diese Reise anlässlich eines gemeinsamen veranstalteten Münchner Hauptseminars im Sommersemester 2010. Girolamo Cardano, Hieronymi Cardani Mediolanensis De Rerum Varietate Libri XVII, Basileae per Henrichum Petrum 1557, S. 583 (VIII, 44).
- 2 Siehe Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, in: Marco Ariani, Mino Gabriele (Hg.), 2 Bde., Mailand 2006, Bd. II, S. 485f. (Mino Gabriele) [ab hier zitiert als *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele] Immer noch grundlegend Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, in: Giovanni Pozzi, Lucia A. Ciapponi (Hg.), 2. Auflage, Padua 1980, 2 Bde. [ab hier zitiert als *Hypnerotomachia*, Hg. Pozzi/Ciapponi].
- 3 Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano* con una scelta delle Opere minori, Bruno Maier (Hg.), Turin 1973, S. 434 (Buch III, LXX) [Übersetzung des Verfassers]. Zum zeitgenössischen Lektürehorizont s. Dorothea Stichel, *Reading the »Hypnerotomachia Poliphili« in the Cinquecento: Marginal Notes in a Copy at Modena*, in: Franklin D. Murphy, David S. Zeidberg, Fiorella Gioffredi Superbi (Hg.), *Aldus Manutius in Renaissance Culture: Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, Florenz 1998, S. 217–236.
- 4 Zur Sprache siehe die Widmung von Leonardo Grassi *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 2 (f. 1v). Grundlegend: Carlo Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Florenz 1968, S. 1–14; Giovanni Pozzi, *Presentazione*, in: *Hypnerotomachia*, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S. 3–18, insb. S. 7–13; Giorgio Patrizi, *Il Romanzo di Polifilo: Il Libro, Il Sogno, Il Monumento*, in: *Roma nel Rinascimento* 5, 1989, S. 17–23.
- 5 Marco Mancini, *Intorno alla lingua del Polifilo*, in: *Roma nel Rinascimento* 5, 1989, S. 29–48.
- 6 *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 83 (f. cVr).
- 7 Giorgio Agamben, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Poliphilo*, in: *Lettere Italiane* 34, 1982, S. 466–481. Für eine englische Übersetzung s. Giorgio Agamben, *The End of the Poem*, übersetzt von Daniel Heller-Roazen, Stanford CA 1999, S. 43–61.
- 8 Charles Mitchell, *Archaeology and Romance in Renaissance Italy*, in: Ernst Fraser Jacob (Hg.), *Italian Renaissance Studies*, London 1960, S. 455–483.
- 9 *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 9 (f. aIv) [Übersetzung des Verfassers].
- 10 Ebd.
- 11 Agamben, *Il sogno* (Anm. 7).
- 12 Grundlegend zur Autorschaft: Maria Teresa Casella und Giovanni Pozzi, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, 2 Bde., Padua 1959; *Hypnerotomachia*, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S. *3–*17 u. 3–20 (Giovanni Pozzi); Eduardo Fumagalli, *Rezension von Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, in: *Aevum* 55, 1981, S. 571–583; Edoardo Fumagalli, *Una supplica di Francesco Colonna: con una premessa su Eliseo da Treviso*, in: *Italia medioevale e umanistica* 29, 1986, S. 207–231; Edoardo Fumagalli, *Francesco Colonna lettore di Apuleio e il problema della datazione dell'»Hypnerotomachia«*, in: *Italia medioevale e umanistica* 27, 1984, S. 233–266. Zum Forschungsstand weiterhin lesenswert: *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. II, S. LXIII–XC (Marco Ariani); Paolo Veneziani, *Alla ricerca di Polifilo*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 76, 2001, S. 123–142; Piero Scapecchi, *L'Hypnerotomachia Poliphili nell'officina di Aldo*, in: Stefano Colonna (Hg.), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Rom 2004, S. 525–538.
- 13 Nachfolgend seien hier die Autorenhypothesen aufgelistet: A) für den Dominikaner Francesco Colonna aus Venedig s. *Literatur aus Anm. 12*; B) für Eliseo da Treviso s. Piero Scapecchi, *L'Hypnerotomachia e il suo autore*, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 51, 1983, S. 286–298. Mittlerweile hat der Autor seinen Vorschlag zurückgezogen s. dazu Scapecchi, *L'Hypnerotomachia*, 2004 (Anm. 12); C) für Lelio Cosmico s. Roswitha Stewering, *Architektur und Natur in der »Hypnerotomachia Poliphili« (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico*, Hamburg 1996; D) für den römischen Patrizier Francesco Colonna s. Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo Prenestino*, Rom 1980; Maurizio Calvesi, *»La pugna d'amore in sogno« di Francesco Colonna romano*, Rom 1996; Marina Döring, *La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano ovvero Il »tempio in rovina« di Bramante a Genazzano*, in: Francesco Paolo di Teodoro (Hg.), *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, S. 343–406; E) für den Drucker Aldo Manuzio s. Leonhard Schmeiser, *Das Werk des Druckers: Untersuchungen zum Buch Poliphili Hypnerotomachia*, vbi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, Maria Enzersdorf 2003.
- 14 Für Leon Battista Alberti s. Liane Lefaivre, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: re-cognizing the architectural body in the early Italian Renaissance*, Cambridge MA 1997; Gerhard Goebel, *Alberti als Traumarchitekt*, in: Winfried Nerdinger, *Architektur wie sie im Buche steht: fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, Ausstellungskatalog Architekturmuseum der Technischen Universität München 2006, Salzburg 2006, S. 70–74. Überzeugende Argumente gegen Alberti stammen von Brian Curran, Anthony Grafton, *Rezension von Liane Lefaivre, Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 59, 2000, S. 528–530; Nerdinger, *Architektur wie sie im Buche*, 2006 (wie oben), S. 216–218 (Andreas Tönnemann).
- 15 *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 8 (f. 4v). Zum Autor dieses Gedichtes Andrea Maro Brixianus siehe *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. v. Istituto della enciclopedia italiana, Rom 1960–2009, 72 Bde., Bd. 70, S. 653–655 (Floriana Calitti).
- 16 *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 8 (f. 4v).
- 17 *Zur Figur des Autors s. Rogier Chartier, L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992, S. 53–67.
- 18 *»[...] parente orbatus veluti pupillus sine tutela [...]« Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 2 (f. 1v). Zu Leonardo Grassi s. Eduardo Fumagalli, *Per la biografia di Francesco Colonna*, in: *Italia medioevale e umanistica* 5, 1962, S. 231–272, insb. S. 256–261.
- 19 *»Olim bis genitum ferunt Ilaeum. / Sic nunc intingit huic libro refertq[ue]; / Patrem Poliphilus, Iovemq[ue] Crassus.«*, *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 3 (f. 2r). Zur zweifachen Geburt des Bacchus s. Ovid, *Metamorphosen*, III, 310.
- 20 Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Vittore Branca (Hg.), Firenze 1944, S. 377–381 (Verweis auf den Heiligen Benedikt, der in einer Laude an Maria auch ein Akrostichon verwendet); Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, Tiziano Zanato (Hg.), Turin 1998.
- 21 *Zahlreiche Beispiele bei George Kane, Piers Plowman. The Evidence for Authorship*, London 1965, Kap. IV: Signatures, S. 52–57.
- 22 Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca/London 1995, S. 153–167. Die von Brown angeführten Beispiele stammen von Autoren aus dem Umkreis von Karl VIII., die auch politische Propagandaschriften verfassten. Es ist also durchaus möglich, dass Leonardo Grassi und Guidobaldo da Montefeltro über diese französischen Autoren im Bilde waren. Für die Beteiligung Grassis an der Seite des Herzogs von Urbino gegen den französischen König s. Fumagalli, *Per la biografia* (Anm. 18).
- 23 Für die Annahme, dass dem Drucker ein illustriertes Manuskript vorlag, siehe Neil Harris, *The blind impressions in the Aldine Hypnerotomachia Poliphili (1499)*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 79, 2004, S. 93–146, insb. S. 107.
- 24 *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. I, S. 465 (f. FIIIv). Für eine Diskussion des Datums s. *Hypnerotomachia*, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S. 4–9; *Hypnerotomachia*, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. II, S. 1164–1167; Fumagalli, *Rezension*, (Anm. 12). Für eine literarische Deutung des Datums spricht auch die Tatsache, dass die Initiale des

Endnoten

- Abschiedsbriefs Teil des Akrostichon ist, während etwa die einleitenden Paratexte wie Titel, Widmung und Gedichte nicht einbezogen werden.
- 25 Zur Architektur bisher: Dorothea Schmidt, Untersuchungen zu den Architekturrephrasen in der Hypnerotomachia Poliphili: die Beschreibung des Venus-Tempels, Frankfurt a.M. 1978; Stefano Borsi, Polifilo architetto: cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, (1499), Roma 1995; Roswitha Stewering, Architectural representations in the Hypnerotomachia Poliphili (Aldus Manutius, 1499), in: Journal of the Society of Architectural Historians 59, 2000, S.6–25; Martine Furno, Imaginary architecture and antiquity: the fountain of Venus in Francesco Colonna's »Hypnerotomachia poliphili«, in: Alina Payne, Ann Kuttner, Rebekah Smick (Hg.), Antiquity and its Interpreters, Cambridge 2000, S.70–82.
- 26 Macrobius, Somnium Scipionis, I, 3, 2. Zur Tradition dieser Stelle siehe etwa Steven F. Kruger, Dreaming in the Middle Ages, Cambridge 1992.
- 27 Mir ist bewusst, dass Macrobius von fünf verschiedenen Traumarten und nicht von konsekutiven Traumphasen spricht. Auch wäre die Bedeutung von Macrobius' Traumdeutung für die Dichtungstheorie eigens zu berücksichtigen. Dazu s. Simone Marchesi, Dir la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decamerone IV.6, in: Italica 81, 2004, S.170–183.
- 28 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.141 (f. iIIIr).
- 29 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.141 (f. iIIIv).
- 30 Rosemarie Trippe, The »Hypnerotomachia Poliphili«, Image, Text and Vernacular Poetics, in: Renaissance Quarterly 55, 2002, S.1222–1258.
- 31 Giovanni Pozzi, Ancora il »Polifilo«: l'autore, le vignette, in: ders., Sull'orlo del parlare visibile, Mailand 1993, 115–143; Trippe, The »Hypnerotomachia Poliphili«, (Anm.30), S.1237.
- 32 Siehe den Hinweis von Pozzi auf eine Pergola im Skizzenbuch des Giovanni Bellini: Hypnerotomachia, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S.129, Anm.3.
- 33 Trippe, The »Hypnerotomachia Poliphili«, (Anm.30), S.1243.
- 34 Trippe, The »Hypnerotomachia Poliphili«, (Anm.30), S.1238. Zum Petrarkismus etwa: Elizabeth Cropper, On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: Art Bulletin 63, 1986, S.374–94; Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn (Hg.), Der Petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen, Stuttgart 1993.
- 35 Lina Bolzoni, La rete delle immagini. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena, Turin 2002, insb. S.162–166.
- 36 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.22 (f. aVIIv).
- 37 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.22 (f. aVIIv).
- 38 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.23 (f. aVIIIr).
- 39 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.23 (f. aVIIIr).
- 40 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.25 (f. bIv).
- 41 Die Beschreibung beruht auf Plinius (Plinius, Naturalis historia, XXXVI, 30–31) und Flavio Biondo (Flavio Biondo, Roma instaurata, Rom [Drucker des Statius] 1471, f.96v [III, Kap.34]). Aus Biondo entstammt die Lage zwischen zwei Bergen: »Inmensa moles firmiter percincta montibus continetur [...]« Biondo, (s.o.), Ebd. Ich habe das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek mit der Signatur BSB, 2 Inc s. a.215 verwendet. Dazu schon Hypnerotomachia, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S.58, Anm.2. Zu den beiden Mausoleen s. Wolfram Hoepfner, Das Mausoleum des Halikarnassos. Perfektion und Hybris, in: Wolf-Dieter Heilmeyer (Hg.), Die Griechische Klassik: Idee und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau Berlin, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 2002, Mainz 2002, S.417–420; Mark J. Johnson, The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity, Cambridge 2009, S.17–21.
- 42 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.31 (f. bIIIr).
- 43 Zur Bauterminologie grundlegend die präzisen Hinweise im Kommentar von Giovanni Pozzi s. Hypnerotomachia, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S.58–64.
- 44 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.31 (f. bIIIr). Diese Begriffsverwendung ist für Giovanni Pozzi schlicht unverständlich: s. Hypnerotomachia, Hg. Pozzi/Ciapponi, Bd. II, S.63.
- 45 Herodot, Historiae, Buch 2, S.124. Siehe Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. II, S.580, Anm.7 mit dem Hinweis auf die Herodotübersetzung von Lorenzo Valla. Zur polyperspektivischen Narration bei Herodot umfassend François Hartog, Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre, Paris 1991. Zur Rezeption in der Renaissance s. Arnaldo Momigliano, The Place of Herodotus in the History of Historiography, in: History 42, 1958, S.1–13. Außerdem s. David Chamberlain, »We the Others«: Interpretive Community and Plural Voice in Herodotus, in: Classical Antiquity 20, 2001, S.5–34. Für ein anders gelagertes Missverständnis der »Metope« als Öffnung eines Taubenschlages s. Antonio Bonfini, La latinizzazione del trattato d'architettura di Filarete (1488–1489), Maria Beltrami (Hg.), Pisa 2000, S.XXXIf.
- 46 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.240 (f. pIIIr). Dieser Rückverweis ist allen bisherigen Deutungen entgangen.
- 47 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.401 (f. BIIIr) und S.403 (f. BIIIr).
- 48 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.23 (f. pVIr). Zur magna porta s. Horst Bredekamp, Der »Traum vom Liebeskampf« als Tor zur Antike, in: Herbert Beck, Peter C. Bol (Hg.), Natur und Antike in der Renaissance, Frankfurt a.M. 1985, S.153–172; Martine Furno, L'orthographe de la porta triumpante dans l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna: un manifeste d'architecture moderne?, in: Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée 106, 1994, S.473–516.
- 49 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.42 (f. cIv).
- 50 Mary Carruthers, The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages, in: New Literary History 24, 1993, S.881–904, insb. S.888f. Zur Bedeutung der ars dictaminis in der Renaissance s. Judith Rice Henderson, Valla's »Elegantiae« and the Humanist Attack on the »Ars Dictaminis«, in: Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric 19, 2001, S.249–268. Im selben Sonderheft »The Waning of Medieval Ars Dictaminis« auch der Aufsatz von John O. Ward, Rhetorical Theory and the Rise and Decline of Dictamen in the Middle Ages and Early Renaissance, in: Ebd., S.175–223.
- 51 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd. II, S.493 und 779.
- 52 Geronimo Cardano, Somniorum Synesiorum omnis generis insomnias explicantes, Libri IIII quibus accedunt, eiusdem haec etiam: De Libris propriis, Basilea: Sebastian Henric Petri 1585, S.133 (LIX). Zu Cardanos Quellen s. Jackie Pigaud, L'Hippocratismes de Cardan: Etude sur le Commentaire d'AEL par Cardan, in: Res publica litterarum 8, 1975, S.219–229.
- 53 Hypnerotomachia, Hg. Ariani/Gabriele, Bd.I, S.9 (f. aIv).
- 54 Zu dieser Episode grundlegend und umfassend Martine Furno, Une »fantaisie« sur l'antique: le goût pour l'épigraphie funéraire dans l'»Hypnerotomachia Poliphili« de Francesco Colonna, Genf 2003.
- 55 Harris (wie Anm.23), S.93.
- 56 Ebd., S.105.
- 57 S. Brian Curran, The Hypnerotomachia Poliphili and Renaissance Egyptology, in: Word & Image 14, 1998, S.156–185; Angelo Michele Piemontese, Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia, in: Charles Burnett, Anna Contadini (Hg.), Islam and the Italian Renaissance, London 1999, S.199–220.

Abbildungsnachweis

- 1 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. aVv-aVIr. Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress, Signatur: Rosenwald 340.
- 2 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. iIIIv. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 3 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. iVIIr. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 4 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. blv. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 5 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. cVIIIr. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 6 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. pVIIv. Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress, Signatur: Rosenwald 340.
- 7 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. qIIr. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 8 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. qVr. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 9 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. rIIIr. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.
- 10 Hypnerotomachia Poliphili, Venedig: Aldo Manutius 1499, f. rVIIr. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur A: 13.1 Eth. 2°.

Autoren- und Herausgeberbiografien

Hans-Georg von Arburg, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Lausanne. Studium der Germanistik, Romanistik und Musikwissenschaft in Zürich, Genf und Konstanz. Forschungsprojekte u. a. zur Problemgeschichte der Oberfläche in der Moderne und zur Ästhetikgeschichte der Stimmung vom 18.–20. Jahrhundert. Veröffentlichungen zum Thema u. a.: *Alles Fassade. ›Oberfläche‹ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*, München 2008; *Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriegeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930*, in: *DVjs* 77/3, 2003, S. 407–445; »Freier Faltenwurf des Gemüths«. Zu einem Stilideal in der Architekturästhetik Gottfried Sempers und Friedrich Nietzsches, in: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hg.), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, München 2011, S. 104–124.

Melanie Beschel, Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Gießen. 2005–2009 Mitarbeiterin bei eikones NFS Bildkritik an der Universität Basel. 2010 Promotion in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft zum Thema

Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Beiträge im *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart 2007.

Andreas Beyer, Professor für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Basel und Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris. Veröffentlichungen zur Kunst und Architektur der italienischen Renaissance und der Deutschen Klassik; zuletzt: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011. Als Herausgeber: *Klassik und Romantik. Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6, München 2006; *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* (mit Johannes Grave und Matteo Burioni), München 2011; *Goethe Handbuch Kunst* (mit Ernst Osterkamp), Stuttgart 2011. Mitherausgeber der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Deutscher Kunstverlag).

Sonja Böni, von März 2006 bis Dezember 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei eikones NFS Bildkritik in Basel. Studium der Germanistik und Anglistik in Basel und Manchester. Promotion zum Thema *Mit spitzer Zunge ein schönes Bild ausstechen. Jean Pauls narrative Bildlogik in seinen Satiren und seinem Romanerstling Die unsichtbare Loge*. Veröffentlichungen: »Brotverwandlungen des Geistes.« Jean Pauls Satire *Meine lebendige Begrabung* und seine Erzählung *Leben Fibels* im Lichte der Hieroglyphenrezeption bis um 1800, in: *Lingua Aegyptia. Journal of Egyptian Language Studies* 16, 2008, S. 1–26; »Gedanken mit tausend Schimmerecken.« Ikonische Reflexionen in Jean Pauls satirischen Wort-Irrgärten, in: *JbJPG* 45, 2010, S. 81–97.

Heinz Brüggemann, Literaturwissenschaftler, emeritierter Professor an der Leibniz Universität Hannover. Publikationen zur Wahrnehmung des Urbanen in der Literatur vom 18.–20. Jahrhundert, zu Konstellationen von Bildender Kunst, Literatur und Architektur in der kulturellen Moderne, zur deutschen Romantik und zu Walter Benjamin, u. a.: »*Aber schickt keinen Poeten nach London!*« – *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1985; *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a. M. 1989; *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002; *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, 2. durchges. Aufl. Würzburg 2011; *Romantik und*

Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart. Aufsätze, Würzburg 2009. Als Mitherausgeber: *Walter Benjamin und die romantische Moderne* (mit Günter Oesterle), Würzburg 2009; *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne* (mit Sabine Schneider), München 2011.

Matteo Burioni, seit 2008 als Wissenschaftlicher Assistent an der Ludwig-Maximilians-Universität und seit Juli 2012 Forschungsassistent und mit der Zusammenarbeit zwischen Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Ludwig-Maximilians-Universität betraut. Veröffentlichungen zur Künstlerbiographie der frühen Neuzeit, zur Bildlichkeit der Architektur und zu transkulturellen Perspektiven der Kunstgeschichte. Publikationen: *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008. Als Mitherausgeber: *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* (mit Andreas Beyer und Johannes Grave), München 2011; *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren* (mit Gottfried Boehm), München 2012.

Johannes Grave, Professor für Historische Bildwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld. 2005–2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter im NFS Bildkritik der Universität Basel; 2009–2012 stellvertretender Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris. Veröffentlichungen zur italienischen Malerei der Frührenaissance, zur Kunst um 1800 und zu bildtheoretischen Fragen; zuletzt: *Caspar David Friedrich*, München 2012; *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Berlin 2011. Als Herausgeber: *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* (mit Andreas Beyer und Matteo Burioni), München 2011; *Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs* (mit Arno Schubach), München 2010.

Nina Herres, Gymnasiallehrerin für Deutsch und Latein an einer internationalen Schule. Zuvor Studium der Germanistik, Latinistik, Soziologie und Philosophie in Karlsruhe, Freiburg und Basel. Bis 2009 Doktorandin bei eikones NFS Bildkritik an der Universität Basel. Publikationen im *George-Jahrbuch* 6 (Tübingen 2006) sowie in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Berlin 2012. Mitherausgeberin des eikones-Tagungsbandes *Das lyrische Bild*, München 2010, darin: »Kein Ort, an dem der Schwan geschont wird. Epiphanie und Entzug einer Allegorie«.

Michael Mönninger, Professor für Geschichte und Theorie der Bau- und Raumkunst an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Studium der Germanistik, Philosophie, Soziologie und Kunstgeschichte in Frankfurt am Main. Promotion 1995 in Karlsruhe bei Heinrich Klotz und Hans Belting über Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. 1995/96 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Redakteur bei F.A.Z., SPIEGEL, Berliner Zeitung, Die Welt und Die Zeit. Jüngste Veröffentlichung als Herausgeber: *Camillo Sitte Gesamtausgabe. Schriften und Projekte* (mit Klaus Semsroth und Christiane Cramseman-Collins), 6 Bde., Wien u. a. 2003–2013.

Winfried Nerdinger, Professor für Architekturgeschichte und Direktor des Architekturmuseums der TU München. Studium der Architektur, Promotion in Kunstgeschichte; Gastprofessuren in Harvard, Helsinki und Guangzhou. Organisation zahlreicher Ausstellungen sowie Publikationen zur Architektur- und Kunstgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, zuletzt u. a. *Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München*, Salzburg 2006; *Architektur wie sie im Buche steht*, Salzburg 2006; *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, München 2007; *Geschichte der Rekonstruktion–Konstruktion der Geschichte*, München 2010; *Die Weisheit baut sich ein Haus. Geschichte und Architektur von Bibliotheken*, München 2011.

Matthias Noell, Kunsthistoriker, Professor an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Publikationen zur Geschichte und Theorie der Architektur, Gestaltung und Denkmalpflege, u. a.: *Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon. Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik*, Zürich 2011; *Das Haus und sein Buch. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung*, Basel 2009; *Der Chor von Saint-Etienne in Caen. Gotische Architektur in der Normandie unter den Plantagenêt und die Bedeutung des Thomas-Becket-Kultes*, Worms 2000. Als Herausgeber u. a.: *Arosa. Die Moderne in den Bergen* (mit Marcel Just, Christof Kübler u. Renzo Semadeni), Zürich 2007; *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Relikte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne* (mit Bernd Carqué u. Daniela Mondini), Göttingen 2006; *Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940* (mit Isabelle Ewig u. Thomas W. Gaetgens), Berlin 2002.

Ralf Simon, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Forschung zur Literatur um 1800, Romantik,

Realismus, Bildtheorie, Literaturtheorie. Bücher: *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans*, Würzburg 1990; *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1998; *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009; *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011. Als Herausgeber u. a.: *Zwischen Bild und Begriff. Kant und Herder zum Schema* (mit Ulrich Gaier), München 2010.

Martino Stierli, SNF-Förderungsprofessor für Kunst- und Architekturgeschichte an der Universität Zürich. 2007–2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am NFS Bildkritik, 2011/12 Oberassistent am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich, 2012 Fellow am Getty Research Institute, Los Angeles. Veröffentlichungen zu Architektur und Städtebau der Moderne und Postmoderne sowie zu Bildlichkeit, Fotografie und Medialität der Architektur, u. a.: *Las Vegas Studio: Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown*, Zürich 2008; *Las Vegas im Rückspiegel: Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010; *Venturis Grand Tour. Zur Genealogie der Postmoderne*, Basel 2011.

Harald Tausch, Privatdozent für Neuere deutsche Literaturgeschichte und AVL an der Universität Gießen. Veröffentlichungen u. a.: *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000; »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst.« *Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006; *Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne*, Berlin 2011. Aktuelles Forschungsprojekt zu Felix und Gustav Friedrich Hartlaub.