

PAVEL PREISS

ZUM ANTHROPOMORPHISMUS
IN DER MANIERISTISCHEN KUNST

Der gefeierte „Kryptogrammatiker“ *Giuseppe Arcimboldo* hat mit äusserster „acutezza recondita“ das von Comanini weitläufig beschriebene „hieroglyphische“ Abbild des *Homo* (gleichzeitig vielleicht ein symbolisches Porträt des Kaisers Maximilian II.) gemalt, in dem dieses Brustbild aus Tieren zusammengesetzt ist, die als Träger verschiedener Charaktereigenschaften vorgestellt sind.¹ Arcimboldos Bild ist ein Ausdruck seiner Überzeugung vom parallelen Zusammenhange des Menschen und der Tiere, die bei den Griechen ihren Ursprung nahm, im Mittelalter von den Arabern gepflegt wurde und um die Mitte des 16. Jahrhunderts wieder aktuell wurde.² Über eine mechanische Zusammensetzung natürlicher und magischer Tiereigenschaften hebt sich der Mensch durch die heroische Überwindung der Naturkräfte.³

Aber nicht nur mit den Tieren ist der Mensch „physiognomisch“ verwandt, sondern auch mit dem Pflanzenreich. Deshalb also die Vorliebe des Manierismus für ovidische Metamorphosen, in denen Menschen zu Pflanzen werden. Eine doppelsinnige Übergangsform bietet ein Zeichnungsentwurf *Jacopo da Pontormo* zu einer Lunette der *Villa Medici* in *Poggio a Cajano* (um 1520—1521), wo laublose Äste Frauenkörperformen annehmen.⁴ Allgemein herrscht die „Vorstellung vom Menschen im Banne der Dingwelt“.⁵ Alles hängt nicht nur in der sinnfassbaren Natur, sondern im ganzen Kosmos am engsten zusammen: die vier Säfte des menschlichen Leibes entsprechen den vier Elementen, die das Weltall zusammensetzen, diese wieder den vier Temperamenten (die mit den Säften des Körpers im Zusammenhang stehen) und diese wieder mit den vier Jahreszeiten.⁶ Auch davon gibt Arcimboldos Schaffen ein scharfsinniges, durch Symbole verschleiertes Zeugnis: sein Werk bietet einen Grundriss der ganzen Elementenlehre. Die vier Elemente⁷ sowie die Jahreszeiten, die Arcimboldo als Charakterköpfe, ja sogar symbolische Porträts darstellt (*Vertumnus* — Rudolf II.), verbinden sich zu einem ganzen kryptogrammatischen System.⁸ Der Künstler erklärt und deutet das Weltall im Abbild eines „unmenschlichen Menschen“, ja er wird direkt zu einem „Mitkämpfer Jupiters“ in der Kosmogonie erhoben, der im Einklang mit den

kosmischen Gesetzen nach innerem Sinne frei, parallel mit Gott eine neue Welt schafft. Denn wenn er den Menschen als ein Mikrokosmos vorstellt, ähnelt seine Tätigkeit derjenigen Gottes — denn auch der Makrokosmos nimmt menschliche Züge an. „Mit Sternen geschmückter Himmel ist das Antlitz der Welt mit vielen Augen, die Luft ist ihre Brust, die Erde ihr Magen und die Tiefen sind ihre Beine. Die Seele, die den riesigen Körper erwärmt und belebt, sein Puls ist das Feuer. Sein Anzug ist Obst und Gras . . .“, so schildert der Dichter Comanini die Entstehung der Welt als Geburt des „lebendigen, stolzen und vollkommenen Tieres aus der chaotischen glühenden Masse“.⁹ Ja in jeder geordneten Tätigkeit ahmt der Mensch die Gesetze des Kosmos nach. Auch davon belehren uns Arcimboldos Allegorien, denn auch die Agricultura oder Cucina sind keine blossen phantastischen Spielereien, sondern enthalten einen philosophischen Kern, denn die „Economia“ ist ein Abglanz himmlischer Wirtschaft, da sie vom kosmischen Wandel bedingt ist.¹⁰

Wenn also im Grundsatz der ganze Kosmos „menschentypisch“ und der Mensch „kosmosartig“ ist, führt dieses Prinzip einerseits zur *Anthropomorphisation* wie des Weltalls so jeder einzelnen Naturerscheinung, andererseits aber verläuft logisch dementsprechend eine *Depersonalisation*, ausgedrückt durch die starre Maske und das „eisige Schweigen“ des manieristischen Repräsentationsporträts¹¹ sowie durch ein charakteristisches Ineinandergreifen der Sphären „lebendiger“ und „steinerter“ Akteure im manieristischen Bilde¹² und endet folgerichtig zuletzt in der arcimboldesken *Dehumanisation*, im Zerfall des Menschen in seine Elemente, Bestandteile, Charakter- und Temperamentkomponenten. Parallel mit dieser „Vergegenständlichung“ des Mikrokosmosmenschen setzt sich eine synthetische Reaktion auf diese Zersplitterung des Weltbildes mittels einer Isolation des reinen Bewegungsmechanismus durch, die in den menschlich-unmenschlichen kubistischen „Roboter“ Bracellis ihren Höhepunkt erreichte.¹³

Wenn also die Menschen mikrokosmische Atome vorstellen, in denen das Ganze enthalten ist, und wenn sie sich als edelst organisierte Wesen am Elementen- und Kraftspiel des Makrokosmos in höchster Weise beteiligen, wird infolgedessen alles, was menschliche Körperformen annimmt, dadurch sinnvoll „philosophisch“ gedeutet. Auch im Landschaftsbild sind wesentliche Bestandteile der Kosmoslehre gehüllt. Das ist der Grundstein, auf dem — wie tief er auch versunken sein mag — die monströsen anthropomorphen Landschaften Arcimboldos und seiner Nachfolger aufgebaut sind. Wie im schweren Alpendrucktraum wuchert alles in diesen abstrusen Erfindungen, die wohl in der überhitzten Phantastik des Bosch und seines Kreises wurzeln,¹⁴ die sich aber in ihrer schreckenerweckender Unpersönlichkeit weiter in noch nie vorher erforschte Gebiete fortwagen. Der als „*Inventio Arcimboldi*“ bezeichnete Holzschnitt, der die von Lomazzo beschriebene Allegorie der Erde aus dem Elementenzyklus reproduziert, hat noch mehrere Varianten — eine anonyme im Kupferstich (die die Beschriftung „*Diversi Umori Ten-*

gono le Genti Quanto i Mostazi Sono Deferenti“ trägt)¹⁵ und ein fälschlich Arcimboldo zugeschriebenes Bild (das die lapidare Inschrift „Homo omnis creatura“ führt).¹⁶ Die erste Parole lässt also den Zusammenhang mit der Temperamentenlehre, die zweite mehr die Mikro-Makro-Kosmostheorie in Vorschein treten.

Diese Grundidee setzt sich auch in weiteren Verkörperungen des Gedankens durch. Das Naturkräftespiel wird in der Bildauffassung von *Joos de Momper*¹⁷ und in der Graphik von *Matthäus Merian* aufgegriffen. Eng an Arcimboldo knüpft sich der „Campus anthropomorphus“ an, abgebildet im Werke des Jesuitenpaters *Athanasius Kirchner* (1646), der sogar vorgeschlagen hat, Erhard Schöns berühmte graphische Anamorphosen ins Reale (oder vielmehr ins Un- und Überreale) umzulegen: ganze Gärten, Landschaften und Städte können durch Anwendung anthropomorphischer Prinzipien Tier- oder Menschengestalt annehmen.¹⁸ Ein anthropomorpher Garten wurde ja schon einmal ausgeführt: in der Galerie des Kardinals Montalti befand sich nach dem Zeugnis des *Gaspar Schott*¹⁹ ein Bild, den Garten in Menschengestalt vorstellend, den der Prälat ungefähr zwischen den Jahren 1585–1599 in Rom errichten liess.²⁰ Eine Hafenstadt in Form einer liegenden Gestalt hat *Giovanni Battista Bracelli* in seinen *Capriccien* (1624) dargeboten.²¹

So wächst der Mensch als Ausgebilde eines gemeinsamen Urstoffes in die Natur hinein. Der Gedanke der organischen Einfügung des durch Naturformen inspirierten, als freie Raumschöpfung ausgeführten kolossalen Menschenbildes konnte natürlich dem neoplatonisch gesinnten Manierismus nicht lange fern bleiben. Michelangelos Idee, aus einem Felsen in Carrara eine riesige, zum Meere gewandte Statue zu hauen (1505),²² hatte ja ihre Inspirationsquelle schon im wesensnahem Hellenismus — in der gigantischen Gestalt (die in der Linken eine ganze Stadt halten sollte), in die nach Vitruvs Berichte der Architekt *Deinokrates* in Alexanders Diensten den Berg Athos verwandeln wollte.²³ Vom Hang zum Kolossalen im Hellenismus gibt Zeugnis auch die Statue des Sonnengottes vom Bildhauer Chares von Lindos auf Rhodos,²⁴ das in einem einflussreichen Stiche aus der Weltwunder-Serie von *Marten van Heemskerck* abgebildet wurde.²⁵ Und aus demselben Vorstellungskreis schöpfte ihren Ursprung auch die geplanten oder sogar realisierten Riesenstatuen des Manierismus, von denen wir nur das gescheiterte Vorhaben Klemens VII., die Ausführung einer Kolossalstatue *Michelangelo* anzuvertrauen (der es aber spöttisch ablehnte),²⁶ oder die Mars-Statue einer Pariser Fontane (dessen Kopf nach dem Bericht ihres Urhebers *Benvenuto Cellini* sogar ein verliebtes Pärchen beherbergen konnte)²⁷ nennen brauchen.

Der Manierismus, zugleich eine weltanschauliche sowie ästhetische Einstellung, bedient sich planmässig der Verwischung der Grenze des Organischen und Anorganischen. In einer bukolischen Traumlandschaft von *Jacopo Zanguidi* (genannt Bertoja) aus der Galleria Nazionale in Rom wachsen schleimige, eiszapfenartige Gestalten unmittelbar aus der grünlich kühlen Monochromie der nassen Stalagtit- und Stalagmitformen.²⁸ Ebenso klebrig „urstofflich“ heben sich die Stuckfiguren

in den Hirtenszenen von *Giovanni da Bologna* in Buontalenti's Tropfsteingrotte des Boboligartens in Florenz.²⁹ Mit dem Willen zum Kolossalen verbunden führt das gegenseitige Durchdringen der Natur- und Menschenformen zur Riesenstatue des „Appenino“ von *Giovanni da Bologna* (zwischen 1577—1584), die im Garten der grossherzoglichen *Villa Pratolino* bei Florenz hoch über einem Wasserspiegel hervorragt. Das Tonbozzetto³⁰ bezeugt, dass dieser Gott wörtlich aus einem Felsen (der vielleicht damals in Wirklichkeit vorhanden war)³¹ als ein „deus de rupe natus“ emporwachsen sollte. Der platonische Gedanke, dass Statuen im rohen Naturgebilde schlummern, dass das plastische Bildwerk durch „Wegnahme des Überflüssigen“ entsteht, der in der manieristischen Kunsttheorie allgemeingeltend war, ist dadurch zum Ausdruck gebracht worden. „Das Heraustreten der reinen Form aus der rohen Steinmasse wird ihm (d. h. Michelangelo, Anm. P. P.) wieder zum Symbol einer *καθαρισ* oder Wiedergeburt . . .“ (Panofsky).³² Ähnlicherweise liess schon *Primaticcio* in der *Grotte des Pins* (1549) Karyatiden-Akte aus rohen Steinbrocken zusammensetzen³³ und das Übergehen eines Menschenkörpers in Felsenblöcke wurde im gemalten Flussgott von *Giulio Romano* in der *Sala di Psyche* des *Palazzo del Tè* zu Mantua angedeutet.³⁴ Die Appenino-Statue, die — obzwar gemauert — den Eindruck einer halb menschlichen, halb felsigen Masse mittels des „stilo rustico“ erwecken will, tritt nicht nur „äusserlich“ als Manifest der Verbundenheit des Organischen und Anorganischen, Beseelten und Unbeseelten auf, sondern wird auch „innerlich“ belebt — sie verbirgt ja ein dreistöckiges „Lustschlösschen“, ist also „bewohnbar“.

René Descartes, der im engsten Verhältnis zum Zentrum anamorphotischer Perspektivstudien im Pariser Minimenkloster war, führt als metaphorische Verdeutlichung seiner Auffassung des menschlichen Mechanismus eine wörtliche Beschreibung des Entwurfes einer Riesenstatue des „Mont Imollus“ mit Grotten im Innen von *Salomon de Caus* (1615) an, durch Gianbolognas Vorbild inspiriert: „Les objets extérieurs qui, par leur présence agissent contre les organes de ses sens et qui, par ce moyen, la déterminent à se mouvoir en plusieurs diverses façons, selon que les parties de son cerveau sont disposées, sont comme des étrangers qui entrent dans quelques-unes des grottes de ces fontaines et causent eux-mêmes, sans y penser, les mouvement qui s'y font en leur présence: . . .“³⁵ Aus dieser Descartes Deutung tritt klar zu Tage, dass sich bei Gianbologna sowie bei dem gelehrten Caus nicht um selbstzweckige Spielereien, sondern wieder um Weltall- und Menschheit-Metaphern handelt.

Kurz nach dem Jahre 1560 entstand auf den Auftrag des *Vicino Orsini* wohl nach literarischer Vorlage des *Bernardo Tasso* (Vater des Torquato)³⁶ und nach dem Entwurf von *Bartolomeo Ammanati*³⁷ das berühmte *Sacro bosco* in Bomarzo bei Viterbo, der verrückte Hein, „dem nichts ähnliches in der Welt gleicht“, wie eine Inschrift aussagt. Wahrscheinlich hat sich an seiner Konzeption auch *Federico Zuccari*, der Vollender der manieristischen Kunstlehre, betätigt.³⁸ Nebst der Ge-

samtanlage und der vermutlichen Grundidee eines Labyrinthes³⁹ sind die anthropomorphen Motive die wichtigsten Bestandteile dieses Gartens des Irrsinnes. Der fast viermal überlebensgrosse Gigantenkampf gibt ein Zeugnis von planmässiger Negation der menschlichen Grösse als Ausgangsmass. Die typischste Kreation des Parkes ist ein ungeheurer Menschenkopf, aus einem Steinblock gemeisselt, dessen Mund den Eingang (auf den schwulstigen Lippen ist das Dantische Motto „Lasciate ogni pensiero ovoi che intrate“ angebracht) und die Augen Fenster eines grausamen Höllen-Lusthauses bilden.

Das Loslassen und das Fesseln der Naturkräfte, dessen Symbol im tragisch-grotesk interpretierten Gigantenmythus vorgestellt wird (der seinen höchsten Ausdruck im Gigantensturz des *Giulio Romano* im *Palazzo del Tè* aus dem Jahre 1534 fand)⁴⁰ und das Überwältigen ihres blinden Wütens in der Natur sowie im Innern des Menschen stellt die dialektische Spannung der Zeit und ihr dominierendes Lebensgefühl vor. Auch das „Dienstbarmachen“ der stets auf Aufruhrmöglichkeit lauernden, dämonisch unbewussten Kräfte enthält das Gefühl des Schauderns, das man künstlich hervorgerufen hat. Die Rachen zweier Kamine der *Villa della Torre* in *Fumano* (Verona)⁴¹ oder ähnliche Kaminmaskarone im *Palazzo Thiene* in *Vicenza* sind Reflexe der Makro-Mikro-Kosmoslehre im Spiegel des Gigantenkultus.

Ähnlich wie in Bomarzo wächst aus mittelalterlichen Vorstellungen eines Hölenrachens⁴² und des Dantischen Inferno die Gestaltung des rachenartigen, von zwei Fratzenfenstern flankierten Garteneinganges des römischen Palastes des Ideologen der spätmanieristischen Ästhetik *Federico Zuccari*, in dem er seine Kunstansichten architektonisch und malerisch ausdrücken wollte.⁴³ Der Sinn dieses berühmten und berüchtigten Portals wurde verschieden ausgelegt — als spöttische Absicht⁴⁴ oder als Apotropaion.⁴⁵ Am wahrscheinlichsten ist diese Monumentalisierung der Maskaron-„Bizzarien“ (die Zuccari in einer Serie von Fratzen-Kartuschen für den Stecher H. Picard vorzeichnete)⁴⁶ ein Bestandteil des ganzen idealen Aufbaues des künstlerischen, didaktisch aufgefassten Sacrosanctum des Atelier-Tempels der *Idea* und des *Disegno* vielleicht als eine nach aussen gewandte Vorstufe des Einweihungsprozesses.

Am engsten lehnte sich an Zuccaris anthropomorphe Erfindungen der barocke „saturninische Melancholiker“ *Francesco Borromini* an, der — wohl um 1641 — den Eingang und die Fenster des Palazzo Zuccari skizzierte.⁴⁷ Borromini knüpfte im Entwurf des Hauptportales des päpstlichen Gefängnisbaues in *Via Giulia* in Rom an Zuccaris Vorbild (1653). Mit dem Dantischen Motto am Türrahmen des teigig quellenden Rachentores griff Borromini zur Zuccaris Inspirationsquelle und zugleich auch zur „höllischen“ Idee des Kopfes von Bomarzo.⁴⁸ Vom isolierten Einzelgebilde der „Architekturstatue“ eines „bewohnbaren Menschenkopfes“ von Bomarzo wuchs erst unter Borrominis Händen zur entgültigen Gesamtlösung eine anthropomorphe Architektur hervor. Die Idee der Fassade des *Oratorio di S. Fi-*

lippo Neri in Rom (1637) liess der Borromini nahestehende Oratorianer *Virgilio Spada* in seinem „Opus architectonicum Equitis Francisci Borromini“ (herausgegeben 1725) den Projektanten selbst formulieren: „Ich gab der Fassade die Gestalt eines menschlichen Körpers, der mit offenen Armen jeden umfasst, der eintritt. Diesen Körper teilte ich in fünf Teile, in Brust, zwei Ober- und zwei Unterarme.“⁴⁹ Erst dadurch wurde der Gedanke Michelangelos, den er in einem Briefe an einen unbekanntem Kardinal in den Jahren 1557—1560 ausdrückte, grundsätzlich ausgeführt: „Die Glieder der Architektur haben ihr Vorbild in den Gliedern des Menschen.“⁵⁰

In der modernen Kunst ist der Manierismus wieder aktuell geworden. Um aber nicht in die Sackgasse der unhistorisch psychologisierenden Auffassung einer zeitlosen „phantastischen Kunst“ zu rücken ist es unbedingt nötig eine durchdringende Analyse der ganzen subtilen und komplizierten Ideenlehre der Zeit durchzuführen. In der gepressten, durch das vorgeschriebene Ausmass des Artikels beschränkten Fassung konnte leider die Problematik des manieristischen Anthropomorphismus nur „telegraphisch“ angedeutet werden.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vormals Graz, Joanneum; vgl. *Sven Alfons*, Giuseppe Arcimboldo, Symbolister, Tidskrift för konstvetenskap, XXXI, Malmö 1957, S. 143—145. Die tschechische Übersetzung des mir sprachlich unzugänglichen Buches verdanke ich meiner Mutter Emilia Preissová.
- ² *S. Alfons*, l. c., S. 143—145; vgl. *Gustav René Hocke*, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520—1650 und zur Gegenwart, Hamburg 1957, S. 42, 73. Zur „Physiognomia“ des Gio. Batt. della Porta vgl. auch *Franzsepp Württenberger*, Der Manierismus, Wien—München 1962, Abb. S. 190, 214.
- ³ *S. Alfons*, l. c., S. 145.
- ⁴ *Walter Friedländer*, Die Entstehung des anticlassischen Stiles, Repertorium für Kunstgeschichte, XL, Berlin—Leipzig 1925, S. 63—64, Abb. 4.
- ⁵ *F. Württenberger*, l. c., S. 65.
- ⁶ *John Lindquist*, Temperament- och konstitutionsforskning från antiken till romantiken, Festschrift tillägnad Gunnar Castrén den 27. dec. 1938, Helsingfort 1938, S. 171 ff.; zit. nach *Alfons*, l. c., S. 43.
- ⁷ *Ignis und Aqua* sind im Kunsthistorischen Museum in Wien, Aer (in Kopie) in der Sammlung Axel Wenner-Gren, Stockholm; vgl. *Francine Legrand—Felix Sluys*, Arcimboldo et les arcimboldesques, Aalter 1955, S. 43—54, Abb. 5. *S. Alfons*, l. c., S. 46—54.
- ⁸ *S. Alfons*, l. c., S. 134—139.
- ⁹ *Gregorio Comanini*, Il Figino ovvero la fine della Pittura, Mantova 1591.
- ¹⁰ *S. Alfons*, l. c., S. 100—107.
- ¹¹ *Wilhem Pinder*, Zur Physiognomik des Manierismus, Festschrift für Ludwig Klages, Leipzig 1932, S. 148.
- ¹² Vgl. *Jacopo da Pontormo*, Josephs Brüder (wahrscheinlich 1518), National Gallery, London.
- ¹³ *G. R. Hocke*, l. c., S. 111—124, Abb. 124—128.
- ¹⁴ Vgl. z. B. das anthropomorphe Motiv in Boschs berühmten Heufuhre, die mit der Erde zu-

- sammenwachsende kniende Männerfigur, die in der Versuchung des hl. Antonius eine Hütte bildet, und hauptsächlich den „Alchymistischen Menschen“ in der Hölle des Lustgartens im Prado (Vorzeichnung in der Wiener Albertina); Jacques Combe, Jérôme Bosch, Paris, s. a. (1962?), Fig. 26, 57, 66, 94, 95.
- ¹⁵ S. Alfons, l. c., S. 50, Abb. 53.
- ¹⁶ Benno Geiger, I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi, Florenz 1954, S. 147, Tafel 22, 22 a; Venedig, Sammlung Roberto Minerbi (früher Benno Geiger); S. Alfons, l. c., S. 51, führt das Bild als österreichischer Herkunft an. Abb. vgl. G. R. Hocke, l. c., Abb. 188. Weitere, wohl nicht eigenhändige reversible Profilköpfe-Landschaften sind ein in der Sammlung Alfred H. Barr jr., New York, und zwei in der Sammlung F. C. E. Wintle, Durban, Südafrika; vgl. B. Geiger, l. c., S. 142, 146, Tafel 19, 20, 21.
- ¹⁷ Marcel Brion, Art fantastique, Paris 1961, S. 158, Abb. 38; Joos de Momper (?), die vier Jahreszeiten, Sammlung Robert Label, Paris; vgl. Václav Zykmand, Fantastické umění, Světová literatura, VII, Prag 1962, Nr. 3, S. 204—205, Abb.
- ¹⁸ Athanasius Kirchner, Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta, Rom 1646; vgl. Jurgis Baltrušaitis, Anamorphoses ou Perspectives curieuses, Paris 1955, S. 48—50, Abb. Pl. XII, A.
- ¹⁹ Gaspar Schott, Magia Universalis naturae et artis, Würzburg 1657, Tom. I, S. 194.
- ²⁰ J. Baltrušaitis, Anamorphoses, 1955, S. 50.
- ²¹ Capricci e Bizzarie di varie figure di Giovanni Battista Bracelli pittore fiorentino, Rom 1624; vgl. J. Baltrušaitis, l. c.
- ²² Giorgio Vasari, Le vite di più eccellenti Architetti, Pittori ed Scultori Italiani, ed. Gaetano Milanesi, Florenz 1906, VII, S. 163, spricht von Michelangelos Vorhaben „per lasciar memoria di sè, come già avevano fatto gli antichi, statue grandi, invitato da que' massi;“ Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, dass (Michelangelo) „...venne voglia di fare un colosso, che de lungi apparisse à naviganti, invitato massimamente dalla comodità del masso, et dalla emulatione dalli antichi...“ Vgl. Carl Frey, Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, II, Berlin 1887, S. 62.
- ²³ Vitruvius, De architectura libri decem (tschechische Übersetzung), Prag 1953, II, 1—3, S. 34. Dasselbe, was Viruv von Deinokrates erzählt, führt Plutarch (Alexander, § 72, De Alexandri Magni fortitudine aut virtute, p. 335 c) von einem sonst völlig unbekanntem Architekten Strasikrates an. Die Deinokratesgeschichte lebte noch im Barock weiter — im Stiche von François Spierre nach einer Vorzeichnung des Pietro da Cortona (London, British Museum) als schmeichelhafte Anspielung an Alexander VII. und seinen „Berg“-Wappen, und später noch in einem Blatte des „Entwurfes einer historischen Architektur“ von Johann Bernhard Fischer von Erlach (Leipzig 1725, Tafel XVIII); vgl. Werner Körte, Deinokrates und die barocke Phantasie, Die Antike, XIII, Berlin—Leipzig, 1937, S. 305—310, Abb. 3, Tafel 22.
- ²⁴ Diese Bronzestatue entstand um 284 v. Chr. Die Meinung, dass sie als Leuchtturm des Hafen von Rhodos diente, entstand erst unter dem Einfluss der Radierung von Marten van Heemskerck.
- ²⁵ F. Württenberger, l. c., Abb. S. 234.
- ²⁶ Gaetano Milanesi, Le Lettere di Michelangelo Buonarroti, Florenz 1875, S. 448, Nr. 399; zur Datierung des Briefes (etwa 6. XII. 1525) vgl. Karl Frey, Briefe des Michelagniole Buonarroti, Berlin 1914, S. 128. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Jan Vladislav.
- ²⁷ Benvenuto Cellini, La Vita scritta per lui medesimo, Neapol 1728, krit. Ausgabe Florenz 1901.
- ²⁸ Giuliano Briganti, Der italienische Manierismus, Dresden 1961, S. 63, 181, Abb. 83.
- ²⁹ F. Württenberger, l. c., S. 64, Abb.

- ³⁰ E. A. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, I, *Italienische Bildhauer*, Frankfurt am Main 1923, S. 76, Tafel 29.
- ³¹ W. Körte, *Deinokrates*, *Die Antike*, XII, 1937, S. 299–301. Abb. 1–2.
- ³² Erwin Panofsky, „Idea“. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, *Studien der Bibliothek Warburg*, Leipzig–Berlin 1924, S. 65, Anm. 282.
- ³³ F. Württenberger, l. c., S. 65.
- ³⁴ Ernst Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien*, NF IX, Wien 1935, S. 130, Abb. 92.
- ³⁵ René Descartes, *Traité de l'Homme, aufgefasset 1634*, 1. Ausgabe, Leyden 1662; cit. nach J. Baltrušaitis, l. c., S. 36–37. Salomon de Caus, *La Raison des forces mouvantes*, Paris 1615, *Problème XVI* („Mont Tmolus“ — nach dem Ovidischen Richter im Apollo-Midas-Streit), *Problème XVII* („Grotte d'Orphée“). Abb. bei J. Baltrušaitis, l. c., Pl. IX, S. 43, Fig. 13.
- ³⁶ Maurizio Calvesi, *Il Sacro bosco di Bomarzo*, *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Rom 1956, 369–402.
- ³⁷ *Quaderni dell'Istituto di Storia dell' Architettura* (Fasciolo speciale dedicato alla Villa Orsini di Bomarzo), Nr. 7, 8, 9, aprile 1955: Arnoldo Bruschi, *L'abitato di Bomarzo e la Villa Orsini*, S. 3–18; Giuseppe Zander, *Gli elementi documentari sul Sacro bosco*, S. 19–32; Furio Fasolo, *Analisi stilistica del Sacro bosco*, S. 33–60; Leonardo Benevolo, *Saggio d'interpretazione storica del Sacro bosco*, S. 61–73; Paolo Portoghesi, *Nota sulla Villa Orsini di Pitigliano*, S. 74–75.
- ³⁸ Mario Praz, *I mostri di Bomarzo*, *Illustrazione Italiana*, Rom 1953.
- ³⁹ G. R. Hockel, l. c., S. 86.
- ⁴⁰ Ernst Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien*, NF VIII, Wien 1934, S. 98–103, Abb. 47–52; IX, S. 127–135, Abb. 88, 97–102, 103. Ercolano Marani—Chiara Perina, *Mantova — Le Arti*, Mantua 1962, I, S. 453–457, Tafel XIII; II, Abb. 88–91.
- ⁴¹ Giuseppe Mazzoni, *Vile Venete*, Rom 1958, S. 201–203, Abb. 270, 271, 273. Der Entwurf der Villa wird Michele Sanmicheli oder — was wahrscheinlicher ist — Giulio Romano zugeschrieben.
- ⁴² Vgl. z. B. *Das Jüngste Gericht von Pieter Brueghel d. Ä.*; Karl Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Brueghels*, München 1925, Taf. 37.
- ⁴³ Werner Körte, *Der Palazzo Zuccaro in Rom*, Leipzig 1935, S. 44.
- ⁴⁴ Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1887, S. 253.
- ⁴⁵ F. Württenberger, l. c., S. 180.
- ⁴⁶ Rudolf Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, S. 70, Tafel 268; W. Körte, *Der Palazzo Zuccari*, S. 16, Tafel 17.
- ⁴⁷ Bernhard Degenhart, *Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte des Palazzo Zuccari*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, Wien 1940, S. 435–436, Abb. 351–352.
- ⁴⁸ W. Körte, *Der Palazzo Zuccari*, S. 18, Tafel 9. vgl. auch Maria Brzówska, *Anthropomorphe Auffassung des Gebäudes und seiner Teile. Sprachlich untersucht an Quellen aus der Zeit von 1525–1730*, *Deutsche Arbeiten der Universität Köln*, 3, Jena 1931; die Arbeit ist philosophisch-philologisch und teils literaturhistorisch begründet und ihr Verhältnis zur Kunstgeschichte ist sehr locker; zum besprochenen Thema beziehen sich einigermassen nur die Partien, S. 59–70.
- ⁴⁹ Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924, S. 61–62, 85, Abb. 38, 39.
- ⁵⁰ Gaetano Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florenz 1875, S. 554; Adressiert angeblich 1560 an den Kardinal Rodolfo Pio da Capri, nach Karl Frey, *Die*

Briefe des Michelagniole Buonarroti, Berlin 1914, S. 261, an einen unbekanntem Kardinal, datiert „um 1557—1560(?)“.

K ANTROPOMORFISMU V MANYRISTICKEM UMĚNÍ

V neoplatonsky laděném manýrismu znovu ožila prastará myšlenka o podstatných podobnostech mezi člověkem, zvířetem a živou přírodou, smazávající hranici mezi organickým a neorganickým, z níž vyplývalo, že v kosmu vše nejúžeji vzájemně souvisí: čtyři šfávy lidského těla odpovídají čtyřem živlům všehomíru a tyto zase čtveřici „temperamentů“. Celý tento systém vztahu člověka jako mikrokosmu, podstatně obsahujícího celý vesmír, a makrokosmu vyjadřuje metaforicky dílo Giuseppa Arcimbolda. Princip, že člověk je obrazem vesmíru a vesmír je v podstatě shodný s člověkem, vede jednak k antropomorfizaci kosmu a přírody, na druhé pak k depersonalizaci, ba až k dehumanizaci člověka jeho rozpadem na jednotlivé skladebné složky. Antropomorfizace přírody se projevuje zejména v krajině, nabývající lidské rysy (Arcimboldo, Momper, Merian, Kirchner). Myšlenka bytostného spojení organického a anorganického, obsažená latentně v helenistických projektech proměny hor v kolosální sochy (Athos — Deinokrates) a aktualizované v manýrismu (Michelangelo, Cellini) se projevuje nejzřetelněji ve skále-soše ve Ville Pratolino u Florencie (Giovanni da Bologna). Podobný návrh sochy, obsahující jeskyně, od Salamona de Caus, se stal dokonce ilustrací Descartových úvah o lidském mechanismu. Antropomorfní prvky pronikají výrazně také do slavného Sacro bosco v Bomarzu (literární podklad asi Bernarda Tasso, ideová účast Federica Zuccariho, návrh Bartolomea Ammanatiho). Moment spoutaných a uvolněných démonických přírodních sil se obráží v tragicko-groteskně interpretovaném mýtu o gigantech (Giulio Romano v Palazzo del Tè, 1534) a ve fantastických krbech a okenních ostěních v podobě obřích hlav (Villa della Torre ve Fumanu, Palazzo Thiene ve Vicenze). Týž motiv se objevuje na portále římského Palazzo Zuccaro, odkud byl převzat Francescem Borrominim, který ve fasádě Oratoria di S. Filippo Neri v Římě uskutečnil nejdůsledněji program připodobnění architektury lidskému tělu.

