Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 6 (1999)

Artikel: Das Geschlecht des schönen Körpers : Vincenzo Scamozzi, Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte und die "Genera dicendi" des venezianischen Hauses

Autor: Imesch, Kornelia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720024

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kornelia Imesch

Das Geschlecht des schönen Körpers

Vincenzo Scamozzi, Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte und die »Genera dicendi« des venezianischen Hauses

»Genera dicendi« und Architektur, gesellschaftlicher Stand und Geschlecht: Einführung und Überblick

Seit Vitruv und Alberti spielte die Rhetorik für die Architektur und Architekturtheorie eine wichtige Rolle.[1] Wie die Redekunst wurde die Architektur als ein Kommunikationssystem, als Sprache betrachtet. Für den Vitruv-Herausgeber Daniele Barbaro (1567) gleichen die Arten des Sprechens (»maniere del parlare«) den Arten der Gebäude (»maniere de gli edificij«). Denn wie die Rhetorik, so seine Argumentation, verfügt die Architektur über verschiedene »maniere« oder »modi«, die je nach Gebäudefunktion und Stand des Auftraggebers zur Anwendung kommen.[2] Diese Arten oder Modi inspirieren sich an den »Genera dicendi« der antikenRhetorik mitsamt ihren zahlreichen Variationen, nämlich dem »stilus humilis«, »mediocris« und »gravis«.[3]

Der niedrige und einfache Stil (»stilus humilis«) zeichnet sich durch rednerische Klarheit, Einfachheit und Reinheit aus. Er besitzt wenig Schmuck. Seine Funktion besteht im Lehren und Beweisen, im »docere« und »probare«. Er ist der Prosa angemessen. Der mittlere Stil, der »stilus mediocris«, hat lieblichen Schmuck. Er hat den Zuhörer zu erfreuen und besitzt Grazie (»gratia«) und Lieblichkeit (»suavitas«). Er empfiehlt sich für die Poesie. Der dritte Stil, der »stilus gravis« oder das »Genus grande«, ist prunkvoll und besitzt eine moralische Funktion. Er wird mit Heroik, Erhabenheit, Grösse, Herrlichkeit und einer kraft- und wirkungsvollen Schönheit assoziiert. Im Gegensatz zum grundsätzlich weiblich konnotierten »stilus mediocris« ist sein Schmuck männlich, sakral und festlich (»ornatus virilis, fortis, sanctus«).[4] Im Cinquecento empfiehlt ihn Tasso für das »poema eroico«, denn er ist grossartig und erhaben, »magnifico o sublime«.[5] Mit ihm soll der Zuhörer erschüttert werden. Von den Affekten ist ihm das Pathos zugeordnet. Er wird deshalb für die Tragödie und deren Bühnenbild eingesetzt (Abb. 1).[6] Vitruv behält ihn dem Tempelbau und der königlichen Architektur vor. Seine architektonischen Vokabeln sind Dreieckgiebel, Tempelfront (Abb. 2) oder Säulenordnungen.[7] Er ist Bestandteil jener Architektur, die in ihrer Eigenschaft als »virtù heroica« nach Daniele

1 Zur Verbindung von Rhetorik, Ethik und Ästhetik bei Vitruv vgl. Pollitt, J. J., *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven/London 1974; Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 72; zur Bedeutung der Rhetorik ebd., S. 70–79, S. 117f., S. 207f., S. 294–297; zum Verständnis Albertis Biermann, Veronica, *Ornamentum. Studien zum Traktat »De re aedificatoria« des Leon Battista Alberti*, Hildesheim/Zürich/New York 1997, S. 92–119. Alberti postuliert die rhetorischen Genera dicendi in seinem Architekturtraktat explizit für die Malerei (Alberti, Leon Battista, *L'architettura / De re aedificatoria*, hrsg. und übers. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, IX, 4, S. 804).

2 Barbaro, Daniele, *Vitruvio. I Dieci Libri dell' Architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, hrsg. von Manfredo Tafuri und Manuela Morresi, Mailand 1987, I, 2, fol. 36. Zum Modusbegriff bzw. der Moduslehre der antiken Musik vgl. Pochat 1986 (wie Anm. 1), S. 316–319. Zu den »modi« der Säulenordnungen vgl. Anm. 19.

3 Zu den drei Stilen, den Genera dicendi, der antiken Rhetorik vgl. Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 Bde., 2. Aufl., München 1973, S. 519–525; Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik, 10. Aufl., Ismaning 1990*, S. 154; Röver, Anne, *Bienséance – Die ästhetische Situation im Ancien Régime: Pariser Privatarchitektur*, Hildesheim/New York 1977, S. 4–6.

4 Lausberg 1990 (wie Anm. 3), S. 60, S. 154. Zur geschlechtlichen Konnotation von Stilen der

Abb. 1: Daniele Barbaro, La Pratica della Perspettiva, Venetia 1569, »Scena tragica« (Nachdruck Bologna 1980).

bildenden Kunst der frühen Neuzeit vgl. Sohm, Philip, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: Renaissance Quarterly 18, Nr. 3, 1995, S. 759–808.

5 Tasso, 12–932, zit. nach Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. 9, Turin 1975, S. 472.

6 Lausberg 1973 (wie Anm. 3), S. 522; zum Pathos auch ebd., S. 143–144. Zum Bühnenbild der scena tragica vgl. Anm. 7.

7 Zu den drei Bühnenbildern und ihrem Architekturvokabular bei Vitruv: Vitruvii, *De Architectura Libri Decem / Vitruv*, Zehn Bücher über Architektur, übers. und hrsg. von Curt Fensterbusch, 5. Aufl., Darmstadt 1991, V,vii,9, S. 233, S. 235; Barbaro, Vitruv, 1567, Ed. 1987 (wie Anm. 2), V, 8, fol. 256.

8 Zu dieser Charakterisierung der Architektur durch den (römischen) Begriff des Heroischen und die Bindung der Baukunst an göttliche Weisheit vgl. Barbaro, Vitruv 1567, Ed. 1987 (wie Anm. 2), I, fol. 7. Zum Begriff in der Kunsttheorie des Cinquecento vgl. Shearman, John, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988), Princeton N. J. 1992, S. 209–212, S. 222.

9 Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übers. und komm. von Franz Dirlmeier (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von Ernst Grumach, Bd. 6), 5. Aufl., Berlin 1969, IV/4–6, 1122a–1123a, S. 76–79.

10 Dazu Imesch, Kornelia, *Magnificenza als architektonische Kategorie. Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den Villen Palladios und Scamozzis*, Manuskript 1998. Zur Literatur zum Begriff ebd., S. 18, Anm.1.

11 Pontano, Giovanni, *I trattati delle virtu sociali. De Liberalitate, De Beneficentia, De Magnificentia, De Splendore, De Conviventia* (1498), hrsg. von Francesco Tateo, Rom 1965, S. 248.

12 Dazu Röver 1977 (wie Anm. 3), S. 80. Dazu auch Alberti (vgl. Anm. 1).

13 Lausberg 1973 (wie Anm. 3), S. 524.

14 »Item sunt tres styli, secundum tres status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis.« (Zit. nach Pochat 1986 [wie Anm.1], S. 133)

15 Zur mittelalterlichen »rota Virgilii« vgl. Lausberg 1990 (wie Anm. 3), S. 154.

16 Vgl. Memmo, Gio. Maria, *Dialogo [...] nel quale dopo alcune filosofiche dispute si forma un perfetto Prencipe et una perfetta republica et parimente un senatore, un cittadino, un soldato et un mercatante*, Venetia 1564, II, foll. 74–82. Dazu Imesch 1998 (wie Anm. 10), S. 175–182.

17 »[...] essendo la Città nostra divisa in tre qualità di huomini come piace al Prencipe de Filosofi (la quale openione noi seguendo, habbiamo ordinate le tre piazze predette) di

Barbaro (1567) zur wahren Erkenntnis und göttlichen Weisheit führt.[8] Der hohe Stil ist damit identisch mit der ästhetisch-ethischen Kategorie der Magnificenza (Grossartigkeit), der aristotelischen Grossgeartetheit.[9] Sie war in der frühen Neuzeit die Tugend Gottes und des Reichen, der Republiken, der Städte und des Adels.[10] Seit Giovanni Pontanos Magnificenza-Traktat (1498) wird mit ihr ein Architekturstil identifiziert, der die erwähnten Vokabeln enthält und sich an der Baukunst der (römischen) Antike orientiert.[11] In der Malerei gehören zum Genus grande die hehren Sujets aus der römischen Geschichte oder griechischen Mythologie.[12]

Diese Genera kamen in der Rhetorik normalerweise nicht rein zur Anwendung. So rät Quintilian davon ab, eine Stilart einheitlich anzuwenden. Der Theoretiker empfiehlt vielmehr für jeden formalen und thematischen Teil einer Rede den hierzu passenden Stil oder die passende Stilvariante einzusetzen. Dies schreiben Cicero und Isidor besonders für den stilus gravis vor, mit dem der Zuhörer erschüttert und beeindruckt werden soll. Man darf ihn nicht ohne Unterbrechung in der ganzen Rede einhalten, sondern bloss zur Hervorhebung der inhaltlichen Höhepunkte einsetzen.[13]

Die Genera dicendi wurden seit dem Mittelalter auf die Gesellschaft und ihre drei Stände übertragen und in Analogie zu ihnen entwarf man Idealstädte. In der »Poetria« des Johannes von Garlandia (um 1200) bezeichnet der niedrige Stil das Hirtenleben, der mittlere das Leben der Bauern und das hohe Genus das Leben der Vornehmen, der sozialen Oberschicht.[14] Deren architektonischer »Ort« bzw. Bauwerk ist nach der »rota Virgilii« die Stadt oder Burg (bzw. der Palast).[15]

In Entsprechung zum »stilus gravis«, »mediocris« und »humilis« konzipierte der Venezianer Giovan Maria Memmo in seinem Dialogtraktat zur idealen Stadt und Gesellschaft (1564) die drei städtischen Hauptplätze mitsamt den zugehörigen öffentlichen

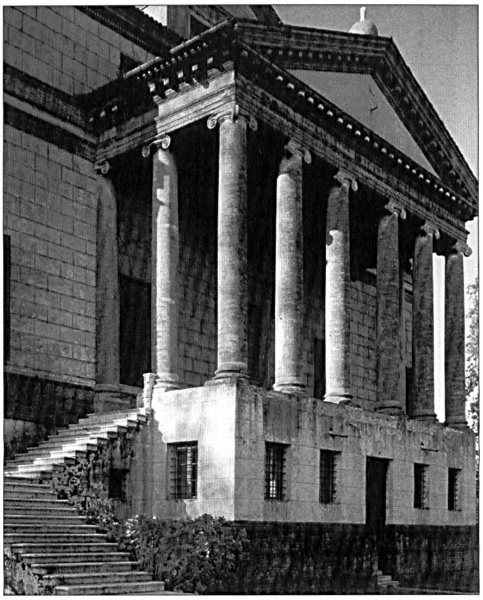


Abb. 2: Andrea Palladio, Villa Foscari in Mira, Teilansicht mit Portikus.

Gebäuden.[16] Sie und die drei Kategorien des privaten Wohnhauses, nämlich der »palagio del Cittadino«, die »casa del mercatante« und die »stanza dell' artefice«, repräsentieren die drei gesellschaftlichen Stände der hierarchisch strukturierten Gemeinschaft, nämlich die Bürger, Kaufleute und Handwerker.[17] Dem »in medio« gelegenen Hauptplatz und dem Haus des Bürgers sind dabei der stilus gravis mit seinen sakralen Konnotationen angemessen,[18] dem hiervon gebührend abgesetzten zweitwichtigsten Platz und Haus der Kaufleute der stilus mediocris und dem marginal situierten Platz und Haus der Handwerker der stilus humilis. Rhetorische Stillehre und ästhetisches sowie sozial-ethisches Zentrum-Peripherie-Modell sind wechselseitig miteinander verbunden und konstituieren den Aufbau der idealen Stadt und Gesellschaft in ihrer Dialektik von Sakral und Profan.

In Anlehnung an das hierarchische Dreistufenmodell der Rhetorik wurden in der Architektur die drei Gebäudegattungen voneinander unterschieden: die hohe (Sakralbau), mittlere (öffentliche Bauten) und niedrige Kategorie (Wohnbauten), wobei die jeweilige Säulenordnung mit ihrem spezifischen Modus dem Bauwerk zusätzlich einen einfachen, mittleren oder reichen, einen männlichen oder weiblichen Ausdrucks- und Stilcharakter verlieh.[19] In Entsprechung zu den Genera konnten zudem verschiedene Anspruchsniveaus beim privaten Wohnhausbau artikuliert werden,[20] die sich in der italienischen Cinque- und Seicento-Theorie oder im französischen 18. Jahrhundert mit ihren von Langer untersuchten Distributions-Kategorien Magnificence, Commodité und Economie ebenfalls am rhetorischen Dreigestirn orientieren. Magnificence ist dabei die Kategorie des aristokratischen, Economie des bürgerlichen Haustyps.[21]

In Orientierung an genanntem Modell der Rhetorik (Genera) oder der Musiktheorie (Modi) unterschied man auf verschiedenen Ebenen des Vergleichs hohe, mittlere und niedrige Anspruchs- und Stilebenen voneinander. Sie standen in Bezug zur jeweiligen Bauaufgabe und machten den Stand des Bauherrn, dessen soziale Position und Bedeutung erkennbar.

Cittadini, di mercatanti, & di artefici [...].« (Memmo 1564 [wie Anm. 16], II, fol. 79). Zu den drei Haustypen ebd., II, foll. 80–82.

18 Zum sakralen Konzept der Mitte vgl. Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M. 1990, S. 36–44. Die »in-medio-Lokalisierung« spielte in Venedig aufgrund ihrer sakralen Bedeutung eine wichtige Rolle. Zur Kirche San Salvador oder zum Rialto, situiert »in medio«, vgl. Tafuri, Manfredo, Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura, Turin 1985, S. 36f.; Tafuri, Manfredo, Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Donà. Un dibattito sul bacino marciano, in: Palladio e Venezia, hrsg. von Lionello Puppi, Florenz 1982, S. 18.

19 Zur Tempelarchitektur vgl. Vitruv, Ed. 1991 (wie Anm. 7), I,ii,5, S. 39–41; Alberti, *L'Architettura*, Ed. 1966 (wie Anm. 1), VII, 3, S. 548. Alberti weist an anderer Stelle darauf hin, dass die Ordnungen in Entsprechung zu den Genera (hoch, mittel, niedrig) verschiedene Stile in der Architektur repräsentieren (Ebd., IX, 5, S. 816). Zu den Säulenordnungen, ihren Modi und ihrer Ikonologie vgl. Forssman, Erik, *Dorico, ionico, corinzio nell' architettura del Rinascimento*, mit einem Vorwort von Leonardo Benevolo (Biblioteca Universale Laterza, 232), 2. Aufl., Rom/Bari 1989, S. 45–94; Onians, John, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton N. J. 1988.

20 Zu den verschiedenen Anspruchsniveaus in der französischen Architekturtheorie der frühen Neuzeit vgl. Röver 1977 (wie Anm. 3) sowie besonders neuerdings Langer, Axel, *Die »Distribution« in der französischen Architektur im 18. Jahrhundert unter Einbezug der »Décoration intérieure«. Das Pariser Privathaus zwischen »Magnificence, Commodité und Économie«*, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1997. Die Unterscheidung von »hoch« und »niedrig« bezog sich nicht nur auf die verschiedenen Distributionstypen, sondern diente auch zur Unterscheidung der verschiedenen Räume innerhalb ein und desselben Haustyps (Ebd., S. 36–37).

21 Während in Memmos Idealstadt die Kategorien Magnificenza und Comodità nur der obersten Hauskategorie, dem »palagio del cittadino« angemessen sind (Memmo 1964 [wie Anm. 16], II, foll. 79, 80–81), ist Commodité in der französischen Architekturtheorie Bestandteil sowohl des aristokratischen als auch des bürgerlichen Distributionstyps (Langer 1997 [wie Anm. 20], S. 44). Die von Langer erwähnte Bindung von Économie an den bürgerlichen Haustypus (Ebd., S. 12f., S. 43) ist im italienischen Cinquecento in der auf Economia gründenden bürgerlichen Architekturauffassung Alvise Cornaros vorgebildet. Dazu sowie zur Verbindung von Magnificenza und Comodità in der obersten Hauskategorie bei Memmo (1564), Palladio (1570) und Scamozzi (1615) vgl. Imesch 1998 (wie Anm. 12), S. 68–76., S. 115–118., S. 158f.

Bei den Gebäuden der sozialen Oberschicht, die als Staat und Stadt im kleinen betrachtet wurden,[22] floss das rhetorische Stilprinzip schliesslich auch ein in die Unterscheidung der öffentlichen Gebäudeteile von den privaten, der repräsentativen von den funktionalen und der männlichen von den weiblichen Wohnbereichen. Denn das Geschlecht[23] bestimmte in der damaligen Gesellschaft gemäss Decoro den »Ort« und dieser wiederum den ihm gemässen Stil und Stilcharakter.

Im ersten Teil meiner Ausführungen wird diese Thematik anhand von Scamozzis (1548–1616) Idealhaus-Entwürfen und seinen Haus-Projekten für venezianische Edelleute behandelt, die er in seinem Architekturtraktat von 1615 publizierte.[24] In ihnen verarbeitet der Architekt seine Auseinandersetzung mit dem antiken Idealhaus nach Vitruv und der nachfolgenden Architekturtheorie (vor allem Barbaro und Palladio), und in ihnen gelangt sein bzw. das traditionelle patriarchale Gesellschaftsverständnis zum Ausdruck.[25] Es basiert auf der Familie und Ehe und baut auf klaren hierarchisch strukturierten geschlechtsspezifischen Rollen auf, die in der westlichen bürgerlichen Kultur bis ins 20. Jahrhundert hinein vorherrschend blieben.

In der venezianischen Geschlechterdebatte um 1600 wird dieses Gesellschaftsbild einer kritischen Sicht unterzogen. In ihr entwerfen zum ersten Mal Frauen selbstbewusst und witzig Gegenwelten, in welchen die Geschlechter gleichberechtigt sind, ja die Frau dem Mann moralisch und ethisch überlegen ist. Dies artikuliert sich unter anderem in der geschlechtlichen Umdeutung des schönen männlichen Körpers der Architekturtheorie, welcher aus dieser »feministischen«[26] Perspektive weiblich wird. Die Thematik steht im zweiten Teil des Essays im Vordergrund. Sie wird anhand von Lucrezia Marinellis Traktat »La Nobiltà et l' eccellenza delle donne co' diffetti, e mancamenti de gli huomini« (1600) und Moderata Fontes »Il merito delle donne« (1600) behandelt.[27] Die Rahmenhandlung letzterer Schrift ist in einem städtischen Freiraum angesiedelt, in einem »Garten der Frauen«. Er fungiert als Gegenwelt zum damaligen Haus als Sozialform der patriarchalen Gesellschaft.

Scamozzis Idealhaus als Sozialform: Rhetorische Stilart, Stand, Ort und Geschlecht

Die Orientierung an der antiken Rhetorik und Moduslehre spielt in Vincenzo Scamozzis Architekturtraktat (1615) in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Rolle. Mit Bezug auf Quintilian postuliert der italienische Theoretiker explizit die schon von Barbaro betonte Analogie von Redekunst und Architektur.[28] Ohne Barbaro zu nennen, übernimmt er dessen rhetorisch konnotierte Übersetzung der vitruvianischen Definition der Baukunst, bestehend aus »fabrica, e di discorso«, mit ihrem Akzent auf der erwähnten Bedeutung der verschiedenen »maniere« für die Architektur als solche und für das Bauwerk.[29] Die Analogie von Rhetorik und Architektur kommt ferner zum Ausdruck in den Säulenordnungen und im Stil- und Anspruchscharakter der Bauten, die verschiedenen Niveaus entsprechen: Seine drei Villentypen, die »ville communi, honorevoli, e magnifiche«, orientieren sich denn auch am rhetorischen Dreigestirn der Stilarten.[30] Diese drei Haustypen für den gehobenen Landaufenthalt des Adligen bzw. Städters finden ihre Entsprechung in den verschiedenen Niveaus, die Scamozzi bei der antiken Architektur und ihren Architekten in Bezug auf den vollendeten Gebäudeentwurf und

22 Dies kommt in der Vorstellung des Hauses als »piccola città« zum Ausdruck, wie sie sich z. B. bei Alberti oder Palladio findet. Zu diesem Konzept bei Alberti vgl. Kruft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart* (Studienausg.), 2. Aufl., München 1991, S. 47–50. Zur Körpermetaphorik, die dieser Vorstellung zu Grunde liegt, vgl. Mirzoeff, Nicholas, *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*, London/New York 1995, bes. S. 58ff.; *KörperBilder – KörperPolitiken*, hrsg. von Sabine Barz, Sabine Fuchs et al., in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 11, 1998.

23 Zur Bedeutung des Geschlechts im Normativen und in der Realität des 16. Jahrhunderts *vgl. Koch, Elisabeth, Maior dignitas est in sexu virili. Das weibliche Geschlecht im Normensystem des 16. Jahrhunderts* (Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte 57), Frankfurt a. M. 1991.

24 Scamozzi, Vincenzo, *L' Idea della Architettura Universale*, Venetia 1615, Nachdruck in 2 Bde. (Testi e fonti per la Storia dell' Architettura II), Verona 1997. Zum Architekturtraktat und zur Palast- und Villenarchitektur Scamozzis vgl. Barbieri, Franco, Vincenzo Scamozzi, Vicenza 1952; Breiner, David M., *Vincenzo Scamozzi, 1548–1616: A Catalogue Raisonné*, 2 Bde., Ph. D. Cornell University 1994, Ann Arbor, Michigan 1995.

25 Für Scamozzis Selbst- und Gesellschaftsverständnis ist neben der *Idea* auch sein Testament aufschlussreich: Timofiewitsch, Wladimir, *Das Testament Vincenzo Scamozzis vom 2. September 1602*, in: Bollettino del CISA 7, Nr. 2, 1965, S. 316–328.

26 Zum Problem, inwieweit die Autorinnen der frühneuzeitlichen Geschlechterdebatte als Feministinnen bezeichnet werden können, vgl. die Diskussion in: Bock, Gisela, *»Querelle du féminisme« im 20. Jahrhundert: Gab es »Feminismus« in Spätmittelalter und Früher Neuzeit? Eine historiographische Montage* (Mit Texten von Beatrice Gottlieb, Gerda Lerner, Karen Offen et. al.), in: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 2, 1997 (Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert, hrsg. von Gisela Bock und Margarete Zimmermann), Stuttgart/Weimar 1997, S. 341–371.

27 Zu den Autorinnen und ihren Schriften vgl. Anm. 128 und 136. Marinelli heisst in der Literatur mitunter auch Marinella.

28 Zur Analogie von Architektur und Rhetorik, von Redner und Architekt, vgl. Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro I, cap. 13, S. 43; cap. 23, S. 69; cap. 25, S. 77; auf Quintilian rekurriert Scamozzi auch in cap. 3, S. 11f.

29 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro I, cap. 3, S. 12: Zu den Begriffen »fabrica« und »discorso« im Zusammenhang mit der Architektur vgl. auch cap. 5, S. 16; cap. 16, S. 52 und cap. 22, S. 65. Barbaro übersetzt das lateinische »ratiocinatio« Vitruvs mit dem in der Rhetorik häufig verwendeten italienischen Begriff »discorso« im Sinn von »ragionamento« (Barbaro, in: Vitruv 1567, Ed. 1987 [wie Anm. 2], I, Proemio, foll. 7–10), Francesco di Giorgio

Abb. 3: Vincenzo Scamozzi, Villa Molin alla Mandria.

die Formen unterscheidet: »[...] hebbero diversi gradi differenti l'uno dall'altro. Alcuni de' quali furono comuni, altri mediocri, et altri come perfetti.«[31]

Da die Genera dicendi zur Artikulation verschiedener Anspruchsniveaus im privaten Wohnhausbau und zur Etablierung eines spezifischen Ausdruckscharakters gemäss Decoro dienten, unterscheidet Scamozzi in seinem Architekturtraktat verschiedene »Generi«, die davon abhängen, ob man »delitiosamente, e nobilmente« wohnen will, was das Bauen in vornehmer Weise, nämlich »alla grande«, notwendig macht, »overo per comodità, ò per starsene civilmente«.[32] Der Stil »alla grande« ist zwar in erster Linie für die Paläste der sozialen Oberschicht geboten, aber er soll und darf auch für deren villa suburbana und Landhaus adaptiert werden. Schon Giovanni Pontano schreibt in seinem Traktat zum »Splendore« (1498) für den gehobenen Villenbau einen Architekturstil vor, welcher der Magnificenza städtischer Paläste in nichts nachsteht. Städtische und ländliche Grossartigkeit stellen auch Anton Francesco Doni (1566) und Andrea Palladio (1570) auf ein und dieselbe Stufe. Denn wie die Paläste hatten auch die Villen »private Öffentlichkeit« in schicklicher Weise zu artikulieren.[33]

Die Unterscheidung verschiedener so genannter »generi« beim Land- und Stadthaus erfolgt gemäss gesellschaftlicher Schicht und Gebäudefunktion. Die ländlichen Bauten beispielsweise, in denen die Bauern wohnen und die der Landwirtschaft dienen, die so genannten »case rurali«, sind nach Vorschrift der niedrigsten Kategorie zu errichten, nämlich einfach und solid. Das Stadthaus des Bürgers bzw. das Landhaus des Padrone hingegen »di maniera grave«,[34] somit der höchsten Kategorie entsprechend, wie dies auch Memmo in seinem eingangs erwähnten Idealstadtentwurf für die Paläste der »Cittadini« vorsieht. Die venezianische Villa als »città piccola« mit ihrer spezifischen Verbindung von Landwirtschaftsgebäuden und Dominikalkörper verbindet dabei die beiden Anspruchsniveaus auf analoge Weise wie die Idealstadt die drei ständischen Haustypen.

verwendet dagegen noch den vitruvianischen Begriff »racicinazio« (sic): Martini, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hrsg. von Corrado Maltese und Livia Maltese Degrassi (Trattati di architettura 3), 2 Bde., Mailand 1967 (Über die Tempel), S. 36f.

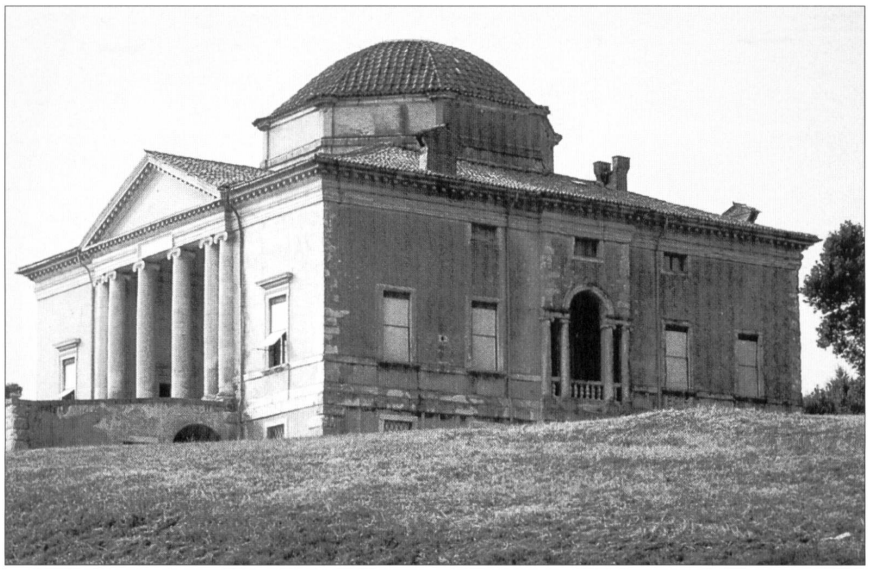
30 »Le case suburbane, & in Villa possono esser di molte sorti; mà per hora le redurremo in tre specie; cioè commune, honorevoli, e magnifiche [...].« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 13, S. 271). Zum Vergleich von Architektur und Rhetorik bei Scamozzi im Zusammenhang mit den Säulenordnungen vgl. Germann, Georg, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, S. 156–157.

31 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro I, cap. 21, S. 64.

32 Ebd., parte I, libro III, cap. 1, S. 222.

33 Pontano 1498, Ed. 1965 (wie Anm. 11), S. 277–278; Doni, Anton Francesco, *Le Ville [1565/66]*, hrsg. von Ugo Bellocchi, Modena 1969, S. 32; Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell' Architettura (1570)*, hrsg. von Licisco Magagnato und Paola Marini (Trattati di Architettura 6), Mailand 1980, II, 13, S. 144 und ebd., 12, S. 142.

34 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 1, S. 222.



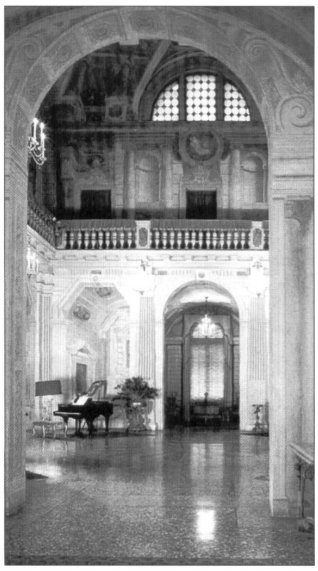


Abb. 4: Vincenzo Scamozzi, Villa Pisani bei Lonigo.

Abb. 5: Vincenzo Scamozzi, Villa Molin alla Mandria, Mittelsaal.

In Nachahmung der alten Griechen und Römer will Scamozzi den Grossteil von Palast und Villa dem mittleren Stil entsprechend, nämlich »di maniera leggiadra« errichtet wissen. In Stil bzw. Ornament und Anspruchscharakter soll gemäss Mediocrità die Mitte zwischen einfach und reich gehalten werden. Mediocrità resultiert dabei aus der Schicklichkeit, die sich für jeden Gegenstand und jeden Bereich je auf seine Weise ziemt. Sie war im republikanischen Venedig das wichtigste ethische Prinzip. In Domenico Morosinis »De bene instituta re publica« (1508) wird sie zum Grund- und Leitmotiv des venezianischen Staatswesens und infolgedessen der Stadtgestaltung erhoben.[35] Scamozzi empfiehlt denn auch den stilus mediocris für die »case de' nobili di Venetia«.[36] Seine Schönheit basiert nach rhetorischer Stillehre auf den weiblich konnotierten Kategorien Grazie und Lieblichkeit. Ihm entspricht in der Architektur die ionische Ordnung, wie sie Palladio und Scamozzi vor allem für ihre Villen einsetzten (Abb. 2, 3, 4, 7).[37] Sie hält die Mitte zwischen der einfachen männlichen Dorika und der reichen jungfräulichen Korinthia.[38] Durch sie wird das Gebäude als weiblich-reif und matronal und seine Bauherren als Gelehrte charakterisiert, die als »uomini letterati e di vita quieta« ein zurückgezogenes Leben in Studium und Musse führen.[39]

Scamozzi situiert seine Paläste und Villen damit gemäss Theorie: Denn der gehobene Wohnhausbau hat sich in seinem Ornament in schicklicher Weise an den profanen öffentlichen Bauten zu orientieren.[40] Besonders bei den Villen mit ihren grösseren Freiheiten kann es an den öffentlichen Gebäudeteilen partiell durch Elemente und Architekturvokabeln des stilus gravis der höchsten Baugattung (Tempelbau), durch Dreieckgiebel und Tempelfront (Abb. 3, 4), überhöhend angereichert werden, obwohl der Hausbau selbstverständlich nicht diesem Anspruchsniveau entspricht. Dies schickt sich für die besonders reich geschmückte Hauptfassade mit Haupteingang. Man hat sie grossartig, würdig und schön zu gestalten, so dass sie immer »la più nobile, e magnifica, & anco la più ornata, e bella dell'altre« ist.[41] Im Gebäudeinneren findet sie ihr Äquivalent im grossen Mittelsaal, der nach Scamozzi das Herz des Gebäudes ist (Abb. 5). Da er in Venedig die Familie repräsentierte und mit ihr deren Oberhaupt, findet in ihm die

35 Zum Prinzip der aristotelischen Mediocrità in Venedig und bei Domenico Morosini vgl. Cozzi, Gaetano, *Domenico Morosini e il »De bene instituta re publica«*, in: Studi Veneziani XII, 1970, S. 405–458; Tafuri 1985 (wie Anm. 18); King, Margaret L., *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton, N. J. 1986, S. 147–149. Die regierende Klasse hatte deshalb nach Morosini aus den »Mediocri«, den Gemässigten, zu bestehen.

36 »Gli antichi Greci, & i Romani fecero la maggior parte delle loro case di maniera leggiadra [...]; e però lodiamo, che si faccino ad esempio loro le case de' nobili di Venetia [...].« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. I, S. 222). Scamozzi rät zudem im Bauschmuck auf überflüssige »delicatezze« zu verzichten, die dem Gebäude weder Majestät noch Anstand (Decoro) verleihen würden (ebd.).

37 Dazu Forssman 1989 (wie Anm. 19), S. 71f., S. 73, S. 75. Forssman bezeichnet Palladio deshalb als Architekt der »giusta misura«, der Mediocrità (ebd., S. 69).

38 Palladio, Quattro Libri, 1570, Ed. 1980 (wie Anm. 33), IV, 2, S. 253.

39 Über die ionische Ordnung vgl. Serlio, Buch IV, zit. nach Forssman 1989 (wie Anm. 19), S. 69; Kruft 1991 (wie Anm. 22), S. 83.

40 Zur Orientierung des Privatbaus an den öffentlichen Gebäuden und der öffentlichen Gebäude am Sakralbau vgl. Alberti, L'Architettura, Ed. 1966 (wie Anm. 1), IX, I, S. 782, S. 784. Zum Ornament der sakralen Bauten auch ebd., IX, I, S. 784. Dazu bei Palladio *Quattro Libri*, 1570, Ed. 1980

Abb. 6: Andrea Palladio, Villa Emo in Fanzolo.

Abb. 7: Vincenzo Scamozzi, Villa Ferretti in Sambruson del Dolo.

Selbstdarstellung und Verherrlichung des Geschlechts, der »gens« statt.[42] Schon in den Villen Palladios verwendete man deshalb für die dekorative Ausstattung dieses Raums die heroischen und männlichen Themen und Darstellungen des »stilus gravis«, welche aus der römisch-griechischen Mythologie und der römisch-antiken Geschichte stammten (Abb. 6).[43]

Die stilmässige Differenzierung des Gebäudekomplexes und der partielle Einsatz des stilus gravis im Zentrum des Bauwerks, sowohl Aussen als auch Innen, deckt sich mit den eingangs erwähnten rhetorischen Anweisungen, denen zufolge das höchste Genus – die herrliche und pathetische Stilart – nur zur Hervorhebung der inhaltlichen Höhepunkte und Hauptgedanken verwendet werden soll.[44] Übertragen auf das Bauwerk ist der stilus gravis in seinen Pathosformeln somit nur im Zentrum des Gebäudes schicklich. Der Architekt gestaltet den Baukörper damit auf analoge Weise wie der Orator den Redekörper und strukturiert ihn auf seine inhaltlichen und formalen Höhepunkte bzw. Hauptteile hin. Diese Gestaltung des Baukörpers in Anlehnung an die rhetorischen Stile kommt besonders anschaulich in der venezianischen Villa zum Ausdruck, deren Entwurf im mittleren Cinquecento durch Scamozzis Vorgänger Palladio revolutioniert worden ist.[45] In der erwähnten Verbindung von Landwirtschaftsgebäuden und Dominikalkörper vereinigt sie den stilus humilis mit dem stilus mediocris, wobei Letzterer durch Vokabeln des stilus gravis partiell überhöht sein kann (Abb. 7, 8, 9).

Beim Palast können die verschiedenen Genera oder Maniere dabei auch zur ständischen und statusmässigen Unterscheidung der einzelnen Wohngeschosse und -bereiche des Bauwerks eingesetzt werden. Scamozzi schlägt vor, diese in Entsprechung zu den drei Ständen der Stadt grundsätzlich in drei Teile zu gliedern, in ein ebenerdiges, in ein mittleres und in ein oberes Geschoss. Da das Erdgeschoss häufig feucht und dunkel ist, bisweilen melancholisch stimmt und vor Dieben nicht ausreichend Sicherheit bietet, das zweite und weitere Obergeschosse hingegen unbequem zu erreichen und zudem Wind und Sonne zu stark ausgesetzt sind,[46] empfiehlt er in der Regel das »piano di mezo« für den herrschaftlichen Wohnbereich. Das Unter- und zweite

(wie Anm. 33), III, »proemio«, S. 189; IV, »proemio«, S. 249. Dazu im Zusammenhang mit dem Palast des »Prencipe« vgl. Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 6, S. 241. Biermann dagegen geht davon aus, bei Alberti orientiere sich bereits die niedrige (private Wohnbauten) Kategorie der Gebäudegenera grundsätzlich am Ornament der Tempel (Biermann 1997 [wie Anm. 1], S. 182–185).

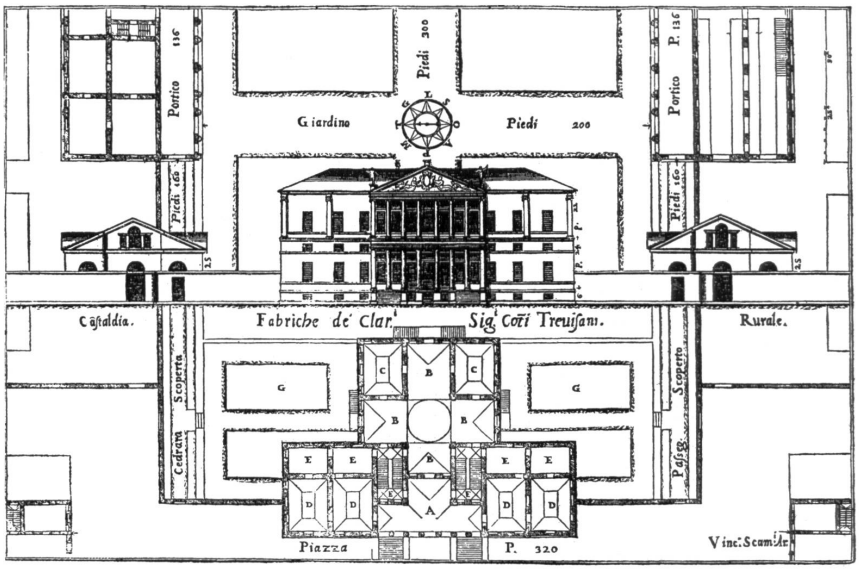
41 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 22, S. 322. Dazu auch ders.: »[...] di ornar sempre più le faccie principali, & i luoghi maggiori, e quelli che sono in vista d' ogn 'uno à differenza de gli altri [...].« (ebd., parte I, libro III, cap. 6, S. 241). Zur Fassadengestaltung auch ebd., parte I, libro III, cap. 9, S. 255.

42 Zur Vorstellung der zentralen Sala als Herz des Gebäudes und als Saal der Familie vgl. Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 19, S. 304; sowie cap. 6, p. 243.

43 Nach Temanza soll sich Scamozzi denn auch an den »eccellenti modi« Palladios orientiert haben: Temanza, Tommaso, *Vita di Vincenzo Scamozzi Vicentino architetto*, Venedig 1770, fol. II. Zur Konzeption und Innenausstattung der zentralen Sala bei Palladio vgl. Imesch 1998 (wie Anm. 10), S. 87–90, S. 96.

44 Vgl. Lausberg 1973 (wie Anm. 3), S. 524.

45 Aus der umfangreichen Bibliografie zu den Villen Palladios seien hier genannt Zorzi, Giangiorgio, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio, Venedig 1969*; Puppi, Lionello, *Andrea Palladio* (DTV-Ausg.), 2. Aufl., München 1984; Battilotti, Donata, *Le ville di Palladio, Mailand 1990*; Boucher, Bruce, Palladio. *Der Architekt in seiner Zeit*, München 1994, S. 73–105, S. 127–169;



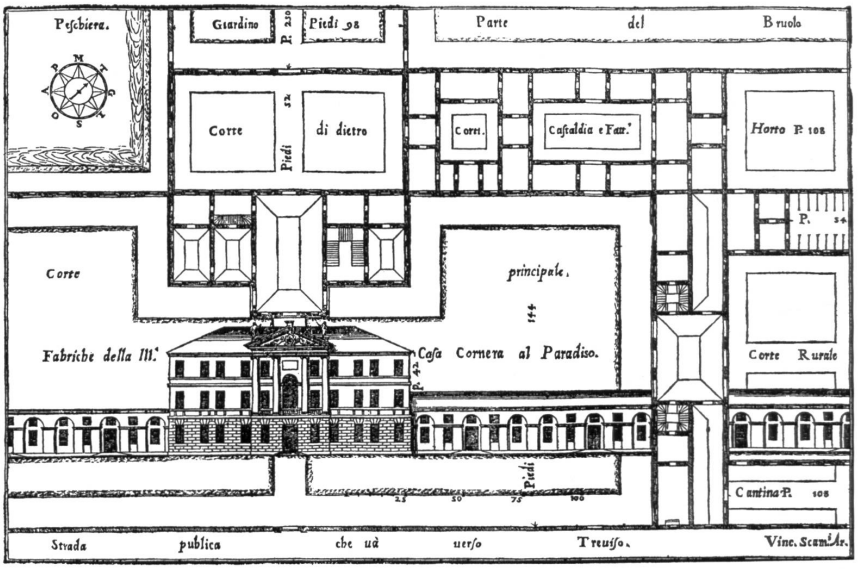


Abb. 8: Vincenzo Scamozzi, Villa Trevisan in San Donà, Grund- und Aufriss.

Abb. 9: Vincenzo Scamozzi, Villa Cornaro al Paradiso di Castelfranco Veneto.

Obergeschoss sollten dagegen für die Dienstboten und die zahlreichen Dienst- und Hauswirtschaftsräume zur Verfügung stehen: »Laonde si può concludere saldamente, che sia molto maggior honorevolezza, comodità, e sanità l'habitare nel piano di mezo lasciando quello à piana terra per gl' impedimenti della casa, e per quelli, che servono, e simiglianti cose, lequali non stanno così bene ad alto, nè meno ne' luoghi destinati per uso de' padroni: si come nella parte superiore s' allogheranno le serve, e parimente tutte quelle cose, che deono esser custodite, e governate da esse, che non hanno à stare à pie piano, & à questo modo il tutto sarà disposto à suo luogo, & i Padroni habitaranno con maggior decoro, e comodità.«[47]

Kornelia Imesch

Andrea Palladio, *Le ville*, CD-ROM, Centro di studi Andrea Palladio, Vicenza 1997.

46 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 1, S. 222.

47 Ebd.

48 Zur Vorstellung der sakral konnotierten Mitte in Bezug auf den Fürsten, den fürstlichen Palast in der Stadt, Hauptplatz, Villa und Hauptkirche bei Scamozzi vgl. ebd., parte I, libro II, cap. 21, S. 170f.; parte I, libro III, cap. 12, S. 270. Zur Idee des Menschen als Mikrokosmos und zum Nabel des vitruvianischen Homo quadratus als Zentrum vgl. parte I, libro I, cap. 12, S. 38. Zur Analogie von Stadtzentrum und Nabel des Menschen schon Francesco di Giorgio, 3. Traktat, Bd. 2, Ed. 1967 (wie Anm. 29), S. 363 sowie Bd. 1, S. 20.

49 Zu Memmo vgl. Anm. 16 und 17.

50 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 1, S. 222.

51 Ebd., parte I, libro III, cap. 3, S. 226f., sowie cap. 6, S. 243.

52 Ebd., parte I, libro III, cap. 14, S. 280.

53 Vgl. Doni, *Le ville, Codice reggiano 1566*, Ed. 1969 (wie Anm. 33), S. 34, 38. Schon Francesco di Giorgio fordert nur für die oberste Kategorie seiner fünf Haustypen, für die »case di principi«, die Trennung nach Geschlechtern (Francesco di Giorgio, Ed. 1967 [wie Anm. 29], S. 351–353). Zur geschlechtlichen Trennung der Wohnbereiche als Kennzeichen aristokratischen Wohnens vgl. Thornton, Peter, The Italian Renaissance Interior, 1400–1600, London 1991, S. 295, S. 312. Zur Trennung der Geschlechter bei Alberti vgl. Wigley, Mark, *Untitled: The Housing of Gender*, in: Sexuality & Space, hrsg. von Beatriz Colomina (Princeton Papers on Architecture 1), Princeton 1992, S. 327–389; Imesch, Kornelia, *Misogynie im literarischen und architekturtheoretischen Werk Leon Battista Albertis*, in: Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste, hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher, Berlin 1999, S. 233–273.

54 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 9, S. 255f. Zur Separierung der Geschlechter und der männlichen und weiblichen Wohnbereiche in Scamozzis Idealhaus vgl. auch ebd., parte I, libro III, cap. 19, S. 306f. Zur Unterbringung der »donne« und »serve« im römischen Palast nach Scamozzi ebd., cap. 4, S. 233. Zu den weiblichen Wohnbereichen im römischen Palast Waddy, Patricia, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York/Cambridge (Mass.) 1990, S. 25–30; zu den Wohn- und Arbeitsbereichen der »Famiglia« ebd., S. 31–46.

55 »Le stanze per servitori, e per le serve deono esser separate queste da quelle [...]; mà ne' luoghi comodi, e pronti a' loro Padroni, & a' servitij c' hanno à fare; pur che non

Das »habitare nel piano di mezo« ist nach Scamozzi grundsätzlich am würdigsten, bequemsten und gesündesten. Deshalb ist es allein der Herrschaft des Hauses vorbehalten, damit sie hier mit grösserem Anstand und Bequemlichkeit, »con maggior decoro, e comodità«, residieren kann. Das »habitare nel mezo« ist dabei realiter und in übertragenem Sinn identisch mit dem erwähnten Prinzip »in medio«, das seine Entsprechung im Nabel des Mannes bzw. im Erdnabel hat.[48] In Memmos erwähntem Idealstadtentwurf kennzeichnet es die Situierung von Hauptplatz und Palast der »Cittadini« inmitten der Stadt.[49]

Die Wahl der sakral konnotierten Mittel-Lage begründet sich wiederum auch mit dem aristotelischen Ethik-Prinzip: Denn nicht nur im Stil, sondern auch in der Situierung des herrschaftlichen Wohngeschosses im Haus einerseits oder des Palastes innerhalb der Stadt andererseits hat Mediocrità, somit das richtige Mass und Mittel zwischen zwei Extremen, vorzuherrschen: »[...] certa cosa è, che quello di mezo farà di maggior decoro, comodità, e sanità de gli altri due; perche non è dubbio alcuno, che in tutte le cose naturali, & artificiali, gli estremi sono men buoni, e lodevoli delle altre parti.«[50]

»Habitare nel mezo« gilt bei der Villa auch bezogen auf den gesamten Gebäudekomplex, da er als Sinnbild der Stadt und des Staats auch deren soziales Gefüge architektonisch repräsentiert: Der auf die gesellschaftliche Spitze der Hierarchie hin orientierte Wohn- und Repräsentationsbereich muss dabei wie beim antiken griechischen Haus frei von Behinderungen und Belästigungen bleiben.[51] Dies hebt Scamozzi zum Beispiel bei der zentralsymmetrisch konzipierten ehemaligen Villa Cornaro (Abb. 9) al Paradiso di Castelfranco Veneto (1607) hervor: »E poi frà queste fabriche [Wirtschaftsbauten und Höfe], e la Dominicale, vi sono congiunte le stanze della Castaldia, e Fattoria, e più quà le Cucine, e Dispense, e Stanze da servitori; la ove la parte de' Padroni resta nel mezo, e del tutto libera da ogni impedimento, e molestia.«[52]

Da das Wohnhaus der sozialen Oberschicht mit seinen verschiedenen Geschossen die gesellschaftliche Hierarchie abbildet, und, wie erwähnt, als Staat und Stadt im Kleinen betrachtet wurde, reflektiert es zugleich Stand und Status der Geschlechter. Sie kommen in der Trennung der Wohnbereiche von Männern und Frauen zum Ausdruck. Diese fordern Scamozzi und andere Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts für die aristokratisch-patrizische Gebäudekategorie, weshalb nur Donis oberster Villentypus, die »villa civile«, eine derartige Sonderung kennt (1566).[53] So empfiehlt Scamozzi für die »case de' Gentilhuomini di Terra ferma« die Wohnräume der Familie dergestalt anzuordnen, »che stiano separati gli huomini dalle donne: per ogni rispetto d' honore [...].« Dies fordert er auch für die »case de' Iureconsulti, e Lettori di Studio, e gran letterati in Terra ferma« oder für die Häuser der Bankiers und Kaufleute. Für beide Haustypen gilt dem Theoretiker zufolge, dass »Gli appartamenti delle stanze delle donne facciansi alquanto scoste da' luoghi dove possono transitare i Clienti, e Forastieri, per levare tutti gli accidenti, che possono occorrere [...]«, und dass die Wohnbereiche der Frauen deutlich getrennt von jenen der Männer zu halten sind: »Gli appartamenti de gli huomini siano molto separati da quelli delle donne: per tutti i rispetti [...].«[54]

Für die Situierung der Männer- und Frauengemächer innerhalb des Wohnhauses – die für diesen Haustypus auch für das Dienstpersonal eine räumliche Trennung vorsieht[55] – empfiehlt Scamozzi verschiedene Formen der Disposition, zumal er die kulturell bedingte Abhängigkeit der Wohn- und Lebensverhältnisse berücksichtigt, was auch in den Architektur- und Hausbeschreibungen seines Reisetagebuches zum Ausdruck gelangt (1600).[56]

apportino impendimento, e disturbatione alla Casa.« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 19, S. 307).

56 Scamozzi, Vincenzo, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo – 11 maggio 1600)*, hrsg. von Franco Barbieri, Venedig/Rom 1959.

57 Für die Paläste der »principali Signori« und »Gentilhuomini« fordert er: »Al padre di famiglia si suol dare le stanze nella parte dinanzi della Casa, & alla madre di famiglia nelle altre parti più à dentro; affine, che elle siano anco più comode al rimanente delle cose famigliari della Casa. Le stanze coniugali, che i Greci chiamano Talami deono esser trà l'uno, e l'altro appartamento, come parte, che unisce insieme tutto il corpo [...].« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 19, S. 307). Dazu auch schon Francesco di Giorgio Bd. 2, 1967 (wie Anm. 29), S. 350. Eine weitere Übereinstimmung von Scamozzis Idealhaus mit jenem Albertis ist auch beim Zimmer der älteren Söhne gegeben, das in der Nähe des Eingangs zu liegen hat (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 19, S. 307) oder in der Beschreibung der Küchen und ihrer Situierung (ebd., S. 311).

58 So Serlio: »La maggior parte delle città de Italia tengono un altro modo di fabricare molto differente da costume di Vinezia, et massimamente i gentiluomini di buon grado [...].« (Serlio, Sebastiano, *Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore und Tancredi Carunchio, Mailand 1994, S. 139).

59 Zur Trennung der Geschlechter hier, indem die männlichen wiederum im vorderen, die weiblichen im inneren oder hinteren Gebäudeteil angeordnet werden, Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 6, S. 243.

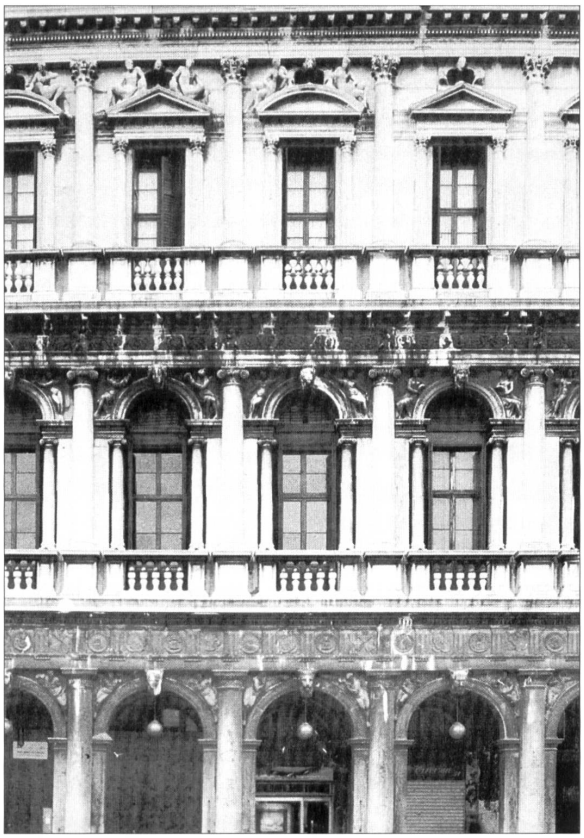
60 Ebd., parte I, libro III, cap. 6, S. 242. Zur Andersartigkeit der Lebensweise der Venezianer ebd., S. 243.

61 Vgl. ebd., parte I, libro III, cap. 19, S. 306; S. 308f.

62 Ebd., parte I, libro III, cap. 14, S. 276.

63 »Alcune di queste stanze per uso de' Senatori, e per i parti delle moglie si lasciavano dell'altezza della Sala, e l'altre poi per uso de' piccioli figliuoli, e per le Balie, e talhor delle Cucine, si fanno amezate, e quello che si dice di questo piano, s' intende anco del terzo nelle case maggiori: overo d' un mezo Ordine per stanze da serve, ò altri impedimenti della casa, e questo, e l'uso più regolato delle case di Venetia.« (ebd., parte I, libro III, cap. 6, S. 243).

64 Zur Unterscheidung der saisonalen Appartamenti vgl. ebd., parte I, libro III, cap. 6, S. 241, sowie cap. 19, S. 307, wo er auch auf den Zusammenhang zwischen Comodità und Magnificenza bzw. auf die saisonale Bedingtheit von Grossartigkeit eingeht, da sie besonders in den hohen Räumen zum Ausdruck gelangt, die im Sommer genutzt werden. Zu ihnen sowie zu den Appartamenti allgemein vgl. Waddy 1990 (wie Anm. 54), S. 14–24; Thornton 1991 (wie Anm. 53), S. 300–312.



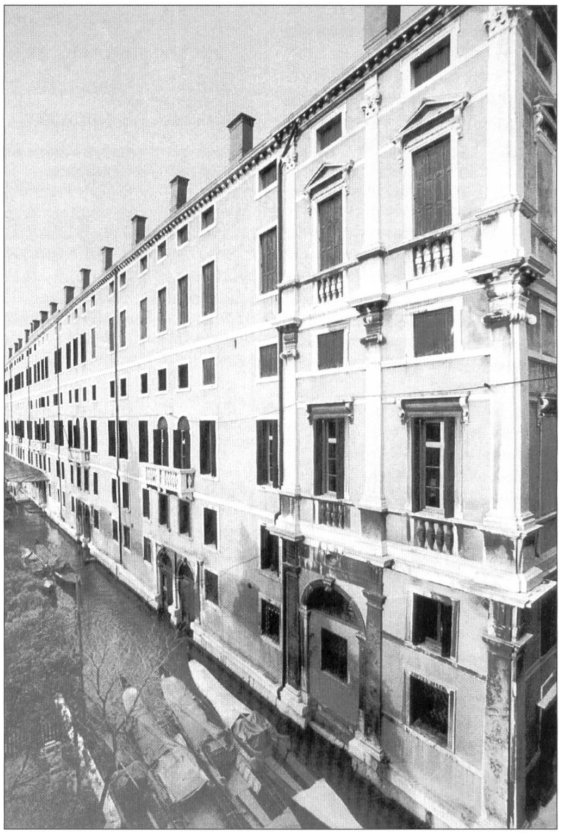


Abb. 10: Vincenzo Scamozzi, Prokuratorenpalast Venedig, Vorderansicht, Detail.

Abb. 11: Vincenzo Scamozzi, Prokuratorenpalast Venedig, Rückseite.

Bei den Palästen der italienischen »principali Signori« und »Gentilhuomini« sind die Gemächer des Hausherrn grundsätzlich im vorderen, die Zimmer der Hausherrin (und der Kinder) dagegen im hinteren, stärker abgesonderten und schwerer zugänglichen Wohnbereich unterzubringen. Beide Appartamenti sollen durch ein gemeinsames Schlafzimmer miteinander verbunden werden, wie dies schon Alberti in seinem Architekturtraktat fordert, dessen Idealhaus Scamozzi in mehrfacher Hinsicht adaptiert.[57] Dieselbe Anordnung empfiehlt dieser auch für die venezianischen Häuser, deren »forma«, wie schon Serlio bemerkte,[58] »[...] assai differente da quelle delle altre« ist.[59] Scamozzi erklärt dies übrigens nebst der spezifischen Lebensweise und den Raumverhältnissen und Spezifika der Stadt mit dem republikanischen Egalitätsprinzip der Venezianer: »[...].quasi tutti i padroni de' siti cercano di tenir il suo, ne vogliono ceder l'un l'altro, tenendosi tutti eguali di nobiltà; benche differenti di ricchezza, e cosi comporta una ordinata Republica«, so dass hier »infinite case di mediocre grandezza [anzutreffen seien]: mà pochissimi quelli, che precedino di molto all'altre; perche le facoltà sono spartite in molti, e non in pochi come si vede nelle Città di terra ferma.«[60]

Die Anzahl und Höhe der Räume, ihre jeweiligen Proportionsverhältnisse sowie ihre Wölbungsart und Dekoration sind ebenfalls dem Decoro unterworfen und haben dem Stand der Person und der Gebäudekategorie Rechnung zu tragen.[61] Gewölbt und von ansehnlicher Höhe sind deshalb nur die »appartamenti per padroni«[62] und Zimmer zu Seiten

65 »[...] gli appartamenti principali per habitatione de' Signori à piano terra, per maggior comodità di far i loro congressi, ove siano Portici, e Loggie da trattenersi, e passeggiare. Di sopra sono gli appartamenti delle Signore, e tutte le donne di rispetto [...].« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 6, S. 241).

66 Über das erste Geschoss in den Palästen Spaniens: »Si come nel primo piano di questi Palazzi per esser più comodo, e fresco l'Estate; (posciache il paese di sua natura è molto caldo) habitano i Signori principali; cosi nel secondo piano vi stanno le matrone, e madri di famiglia, e più ad alto nelle Soffitte, ò sotto a' Tetti all'uso d' Italia vi ripongono gli impedimenti della Casa, e parte delle serve.« (ebd, parte I, libro III, cap. 8, S. 250). Dazu auch Waddy 1990 (wie Anm. 54), S. 19.

67 »Il primo piano è di bellissima altezza, e destinato per habitatione del Padrone, & amici, e nel secondo piano sono gli appartamenti delle donne, con tutte le loro

des Mittelsaals. Im venezianischen Palast können sie ebenso hoch sein wie dieser. Sie sind den Senatoren, einige Räume auch deren Gattinnen vorbehalten. Die Zimmer der übrigen Familienmitglieder sind demgegenüber nur halb so hoch. In der unterschiedlichen Raumhöhe bildet sich demnach die gesellschaftliche und familiäre Hierarchie ab.[63]

Aufgrund von Geschlecht und damit Status konnte die erwähnte schichtspezifische Unterscheidung in der Vertikalen auch für die Anordnung der männlichen und weiblichen Wohnbereiche übernommen werden. Dieser Dispositionstypus kommt vor allem bei den saisonalen Appartamenti zur Anwendung.[64] Bei ihnen sind Kultur und Klima nebst Decoro und Status die bestimmenden Faktoren für die Zuordnung der Geschlechter zu den verschiedenen Wohngeschossen: In den Palästen Neapels werden die männlichen Wohnräume im kühlen, repräsentativen und leicht zugänglichen Erdgeschoss eingerichtet (»piano terra«),[65] in denjenigen Spaniens dagegen ausschliesslich im Piano nobile (»primo piano«). Im Geschoss darüber sind die Gemächer der Frauen und über diesen, im heissesten Teil des Gebäudes, die Zimmer der Dienerschaft untergebracht.[66] Diese Anordnung übernimmt Scamozzi für die Villa des Venezianers Domenico Trevisan in San Donà (1609), wo er die Räume des Hausherrn ins »primo piano« mit seiner – im Dienst von Grossartigkeit stehenden – »bellissima altezza« verlegt. Hier logieren auch die Gäste, während die Frauen mit all ihrer »comodità« im ebenfalls höchst würdigen, doch schwerer zugänglichen Geschoss darüber wohnen (Abb. 8).[67] Eine geschlechtliche Hierarchie liess sich auch am Umstand ablesen, dass nur das Familienoberhaupt über zwei saisonal unterschiedene Appartamenti verfügte.[68]

Eine nach Geschlechtern differenzierte Disposition realisierte Scamozzi auch in seinem Prokuratorenpalast in Venedig (Abb. 10).[69] Er führt sie auf das antike griechische Wohnhaus zurück.[70] Der vordere, auf die Piazza San Marco orientierte Gebäudeteil, der sich im Fassadentypus an Sansovinos prachtvoller Libreria der Piazzetta orientiert, enthielt ein »appartamento di gala«. In ihm waren die Amts- und Wohnräume des Prokurators untergebracht, da die neuen Prokuratien als Amts- und Repräsentationsgebäude sowie als Wohnhaus der hohen Beamten dienten. Dieses Appartamento umfasste grosse Säle, »gabinetti«, und ein »studiolo«. Im hinteren Teil, der mit dem vorderen durch eine Galerie verbunden war, befand sich dagegen der Wohnbereich der Familie, gegliedert in je zwei Geschosse, in ein Normal- und in ein Mezzaningeschoss. Er enthielt ungefähr zehn Zimmer sowie eine Sala, die auf den rückwärtigen Kanal ausgerichtet war (Abb. 11).[71] Diese Unterteilung ermöglichte den Hausherrn nach antikem Vorbild, was Scamozzi auch für das Verhältnis zwischen Herrschaft und Dienerschaft als wichtig erachtet, nämlich »habitar liberi [...] dall' impedimento«, diesmal aber »delle donne«.[72]

Das Idealhaus als Spiegelbild geschlechtlicher Rolle und Identität

Die Anordnung der männlichen Wohnbereiche im vorderen öffentlichen Gebäudeteil, jene der Frauen und der Familie im hinteren, stärker abgesonderten Wohnteil bzw. die Situierung der männlichen Appartamenti im Piano nobile der Mediocrità deckt sich mit den damaligen Vorstellungen von Status und Rolle der Geschlechter bzw. begründet sich mit diesen.

comodità.« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 16, S. 292). In Frankreich dagegen scheint das Piano nobile das Stockwerk der Dame des Hauses gewesen zu sein, die im Gegensatz zu den Venezianerinnen des Cinque- und Seicento gesellschaftlich-repräsentative Aufgaben hatte. Dazu im Zusammenhang mit D'Aviler und Briseux vgl. Langer 1997 (wie Anm. 20), S. 31.

68 Dies war zum Beispiel im Palazzo Borghese in Rom der Fall, wo allein dem Hausherrn, Giovanni Battista Borghese, ein zweites, im Winter zu nutzendes Appartement zur Verfügung stand, das dank Feuerstellen beheizt werden konnte (Waddy 1990 [wie Anm. 54], S. 19).

69 Zum Bau der Neuen Prokuratien mit seiner komplizierten Baugeschichte, in der sich der Konflikt zwischen Giovani und Romanisti in Venedig reflektiert, der zugleich ein Konflikt zwischen republikanischer Modestia und oligarchischer Magnificenza war, vgl. Timofiewitsch, Wladimir, *Ein Beitrag zur Baugeschichte der »Procuratie Nuove«*, in: Arte veneta 18, 1964 (Per gli ottant' anni di Giuseppe Fiocco), S. 147–151; Talamini, Tito, *Le Procuratie nuove*, in: Piazza San Marco, l' architettura la storia le funzioni, hrsg. von Giuseppe Samonà, Umberto Franzoi et al., Padua 1970, 177–184; Tafuri 1985 (wie Anm. 18), S. 252–271; Morolli, Gabriele, *Vincenzo Scamozzi e la fabbrica delle procuratie nuove*, in: Le procuratie nuove in piazza San Marco, Rom 1994, S. 13–116.

70 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 6, S. 243.

71 Ebd. Dieselbe Unterteilung was Repräsentations- und privaten Wohnraum betrifft auch für das 2. Geschoss (Ebd.). Dazu auch Cicognara, Leopoldo, Diedo, Antonio, Selva, Giannantonio, *Fabbriche e monumenti cospicui di Venezia*, Bd. I, 2. Aufl., Venedig 1857, S. 302.

72 Zum Prokuratorenpalast: »[...] il qual modo d' habitare si può assimigliare à quello de gli antichi Greci, e per l'habitar liberi gli huomini, dall' impedimento delle donne.« (Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro III, cap. 6, S. 243). Dieselbe Begründung schon bei Alberti, vgl. Imesch, Alberti (wie Anm. 53).

73 Maclean, Ian, *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge/New York 1980, S. 49f. Zum Mann als Oberhaupt in der Familien- und Haushaltslehre der venezianischen Aristoteliker Francesco Barbaro und Giovanni Caldiera (um 1400–1474) vgl. King, Margaret L., *Caldiera and the Barbaros on Marriage and the Family*, in: Journal of Medieval and Renaissance Studies 6, 1976, S. 19–50; King 1986 (wie Anm. 35), S. 92–98, S. 101–105. Zur Zugehörigkeit des Mannes zu Staat und Öffentlichkeit nach Machiavelli vgl. Pitkin, Hanna Fenichel, *Fortune is a Woman. Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*, Berkeley/Los Angeles/London 1984, S. 109–137.

74 Zu diesen Vorstellungen und Topoi Passi, Giuseppe, *I Donneschi diffetti. Nuovamente formati, e posti in luce* [...], 2. Aufl. der Ausg.,

Der italienische Mann der sozialen Oberschicht wurde in der frühen Neuzeit als ein von Natur aus gutes, starkes, aktives, vernünftiges und sittliches Wesen betrachtet. Er war das Abbild Gottes und des Fürsten, das Oberhaupt von Ehefrau und Familie. Seine Domäne war der öffentliche Bereich, das staatliche und wirtschaftliche Leben. Ihm allein war deshalb das damalige Bildungswesen unbeschränkt zugänglich.[73]

Die Frau hingegen galt als ein von Natur aus schwaches, wankelmütiges, unvernünftiges und lasterhaftes Wesen. Mit diesen angeblichen Eigenschaften und Schwächen wurden ihre Beherrschung und Domestizierung durch Vater und Ehegatten legitimiert.[74] Sie war dem Mann gesellschaftlich und rechtlich untergeordnet und zu absolutem Gehorsam verpflichtet.[75] Der Venezianer Francesco Barbaro (»De re uxoria«, 1415), Leon Battista Alberti (»Della famiglia«, 1434) oder der Jesuit Giuseppe Passi (»Donneschi diffetti«, 1599), stellen gemäss der christlich-paulinischen Ethik (Eph. 5, 21–24) kategorisch fest, dass der Ehegatte zu befehlen, die Ehefrau zu gehorchen habe.[76]

Dieses Herrschaftsverhältnis konnte im patriarchalen System nur durch die mangelnde oder gar fehlende Bildung der Frauen aufrechterhalten werden. Der Ausschluss der Frauen vom Bildungswesen wurde dabei mit ihrer angeblich begrenzten Vernunftbegabtheit und den eingeschränkten intellektuellen Fähigkeiten begründet. Sieht man von höchsten Hofkreisen und so genannten »exzentrischen« Humanistenfamilien ab, wurde nach Maclean in der Regel wenig Gewicht auf die intellektuelle Bildung und Erziehung der Mädchen und jungen Frauen gelegt. Sie waren vom damaligen Bildungswesen weitgehend ausgeschlossen. In seinem »Dialogo della institutione delle donne« (1545) vertritt Lodovico Dolce die Ansicht, dass Mädchen ungeachtet ihres sozialen Standes ausschliesslich für die Haushaltsausübung erzogen werden sollten. Derselben Meinung war auch Giovanni Michele Bruto (»Institutione di una fanciulla nata nobilmente«, 1555).[77] Selbst in so genannten frauenfreundlichen Traktaten raten männliche Autoren davon ab, Mädchen und Frauen einen ungehinderten Zugang zum Bildungswesen zu ermöglichen. So warnt der anonyme Autor des Anhangs von Vincenzo Maggis »Un brieve Trattato dell' eccellentia delle Donne« (1545) vor gebildeten, redegewandten und wissbegierigen Frauen, die sich neuerdings in Akademien zusammenschliessen würden. Er fordert die Männer dazu auf, sich von den Frauen nicht übertreffen zu lassen und ihnen die Bücher zu entreissen und (wieder) durch Spinnrocken und Nadel zu ersetzen: »Die Frauen meinen, wir Männer hätten sie früher mit Hilfe der Kultur unterjocht. Jetzt haben auch sie damit begonnen, zu studieren und sich mit griechischer und lateinischer Literatur, mit heiligen und profanen Themen zu befassen [...].«[78]

Auch im republikanischen Venedig erhielten nur etwa 5–6% aller Patrizierinnen in einem mehrjährigen Klosteraufenthalt oder im Elternhaus eine rudimentäre schulische Ausbildung. Die öffentlichen Schulen waren den Frauen nicht zugänglich.[79] Die 1592 verstorbene venezianische Schriftstellerin Moderata Fonte, mit der wir uns weiter unten ausführlicher beschäftigen werden, eignete sich deshalb den Lehrstoff der Grammatikschule über ihren Bruder an.[80] Die Mädchen wurden vielmehr auf ihre traditionelle Rolle als Ehegattin, Mutter und Hausfrau vorbereitet. Diese Rolle beinhaltete ein Tugendideal, zu dem Schweigsamkeit, Sittsamkeit, Demut, Bescheidenheit, Gehorsam und Keuschheit gehörten.[81] Sittsamkeit und Demut hatten bürgerlichen Vorstellungen entsprechend auch in schlichter Kleidung und dem Verzicht auf Schminke zum Ausdruck zu gelangen. Denn eine schöne, geschmückte und selbstbewusste Frau

Venedig 1599. Zu diesem misogynen Frauenbild aristotelischer und patristisch-scholastischer Herkunft, das von der Mehrzahl der damaligen Humanisten vertreten wurde, vgl. Maclean 1980 (wie Anm. 73), S. 50–67; Conti Odorisio, Ginevra, *Donna e società nel seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Rom 1979, S. 35–47.

75 Zur Stellung der venezianischen Patrizierin innerhalb von Staat und Familie vgl. Junkerman, Anne Christine, *Bellissima Donna: An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Early Sixteenth Century*, Ph. D., University of California 1988, Ann Arbor 1988, S. 144ff., 161ff. Zur rechtlichen, sozialen und ökonomischen Unterdrückung der Frau und ihrer Unterordnung unter den Mann in der frühen Neuzeit allgemein vgl. Maclean 1980 (wie Anm. 73), S. 6–27, S. 47–67, S. 68–81. Die italienische Frau konnte in der frühen Neuzeit normalerweise nicht als Zeugin auftreten, keine Verträge abschliessen oder, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Besitz verwalten. Rechtlich gleichgestellt war sie dem Mann grundsätzlich nur im Strafsystem (Maclean 1980 [wie Anm. 73], S. 77–79).

76 Barbaro, Francesco, *Das Buch von der Ehe. De re uxoria (1415)*, übers. von Percy Gothein, Berlin 1933; Alberti, Leon Battista, I Libri della Famiglia, in: ders., Opere volgari, Bd. I, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960 oder Passi: »[...] esser proprio dell' huomo il comandare, e della donna l'ubidire. Quindi i morali danno per legge di buon costume, che la moglie chiami il marito signore [...].« (Passi 1599 [wie Anm. 74], fol. 11). Zu den damaligen Haushaltslehren vgl. Richarz, Irmintraut, *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*, Göttingen 1991; Richarz, Irmintraut, *Oeconomia: Lehren vom Haushalten und Geschlechterperspektiven*, in: Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit, hrsg. von Heide Wunder und Gisela Engel, Königstein/Taunus 1998, S. 316–336.

77 Maclean 1980 (wie Anm. 73), S. 63f.; Jordan, Constance, *Renaissance women and the question of class*, in: Sexuality & Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images, hrsg. von James Grantham Turner, Cambridge 1995, S. 93.

78 Zitiert nach Zimmermann, Margarete, *Die italienische »Querelle des Femmes«: Feministische Traktate von Moderata Fonte und Lucrezia Marinella*, in: Trierer Beiträge, Sonderheft 8, 1994, S. 53–61, hier S. 53. Zur frauenfreundlichen Literaturgattung der italienischen frühen Neuzeit vgl. Anm. 122. Zur Problematik einer vereinfachenden Unterscheidung von frauenfreundlichen und frauenfeindlichen Schriften männlicher Autoren, da beide in der Regel ein gemeinsames moralisches Bezugssystem besitzen, das Frauen stark abwertet vgl. Lauer, Esther, *»Bellezza« und »ornamenti« im italienischen Geschlechterstreit um 1600*, in: Querelles 1997 (wie Anm. 26), S. 269–291, hier S. 270. Dies ist z. B. der Fall in Speroni, Sperones, *Della Dignità delle Donne*, in: Trattatisti del Cinquecento, Bd. I, hrsg. von Mario Pozzi, Mailand/Neapel 1978, S. 565–584, weshalb das Traktat bzw. sein Autor von

wurde als moralisch verwerflich und gefährlich für den Mann betrachtet.[82] Dass diese Vorstellungen in der Praxis jedoch nicht griffen, zeigen die zahlreichen Luxusverbote und der häufige Gebrauch von Kosmetika durch Frauen in Venedig. Nur bei festlichen und speziellen Anlässen war in der Lagunenstadt offiziell das aristokratische Decoro schicklich. Es schloss bei der Frau neben Schmuck und Kleidung auch Pracht und Grossartigkeit ein.[83]

Eine eingeschränkte rechtliche und ökonomische Unabhängigkeit besass die Venezianerin nur im Bereich ihrer Mitgift. Sie konnte diese im Witwenstand eigenständig verwalten und stets selbstbestimmt vererben, was ihr nach Chojnacki die Möglichkeit gab, massgeblich Einfluss auf die Ökonomie der Republik zu nehmen, zumal im Cinque- und Seicento die Mitgiften Schwindel erregende Höhen erreichten.[84] Ansonsten war die Frau von allen wirtschaftlichen Tätigkeiten und einem Leben in der Öffentlichkeit ausgeschlossen. Das Aktionsfeld der Patrizierin war der Privatbereich des Hauses. In ihm hatte sie ruhig und bescheiden ihre häuslichen Pflichten zu verrichten, indem sie den Vorstellungen des Gatten entsprechend den Haushalt leitete und die Kleinkinder betreute oder betreuen liess.[85] Der geforderten weiblichen Keuschheit und Sittsamkeit wegen hatte sie normalerweise im Haus eingeschlossen zu leben.[86] Dies betraf nach Cesare Vecellio (1590) ganz besonders junge, noch unverheiratete Frauen, die vom »pater familias« häufig selbst vor der nächsten Verwandtschaft versteckt gehalten wurden.[87]

Die venezianische Nonne Arcangela Tarabotti (1604–1652) weist denn auch in ihrer posthum erschienenen Schrift »Da La semplicità ingannata« (1654) auf den ursächlichen und wechselseitigen Zusammenhang zwischen dem damaligen Frauenbild, der rechtlichen und sozialen Unterdrückung der Frau durch den Mann, ihrer Eingeschlossenheit im Haus und ihrem Ausschluss vom Bildungswesen hin. Die Männer könnten die Frauen nur unterdrücken, weil sie ihnen eine gute Bildung vorenthielten, argumentiert auch sie: »Non prezzate adunque, o non meno maledici che maligni, la qualità dell' ingegno delle donne, se ristrette in chiuse stanze, denegati loro gli studij e l'haver maestri di qual si sia dottrina o altra precognitione di lettere, riescono goffe nei discorsi e imprudenti nei consigli, perché questo succede per colpa di voi, mentre invidiosamente dinegate loro quei mezzi che ponno renderle scientifiche, non mancando loro intelletto e dispositione naturale per riuscir al pari degl' huomini in ogni impresa, in ogni sorta di dottrina [...] e date loro per diretrice negl' insegnamenti un' altra femina, pur anche inerudita e che malamente le amaestra ne' primi elementi che concernono al saper leggere senza cognition alcuna di filosofia di leggi di teologia. [...] Proibite le lettere alle donne acciò non possano difendersi dalle vostre inventioni e poi le publicate per ignoranti e vinte.«[88]

Die Autorin, deren erzwungener Nonnenstand die Extremform dieser geschlechtlich bedingten weiblichen Marginalisierung darstellte, macht im »L'inferno monacale« (um 1650) für den Missstand dieser Zwangsinternierung zwar einerseits den Geiz und die Tyrannei der Väter, doch andererseits auch die Unwissenheit, Naivität und den grenzenlosen Gehorsam der Töchter verantwortlich.[89] Die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau war nicht zuletzt deshalb so erfolgreich, weil sie von der Mehrzahl der Frauen akzeptiert, internalisiert und damit erfolgreich weitertradiert wurde.[90]

Eine wichtige Rolle spielte die Venezianerin jedoch als wirtschaftliches und politisches Bindeglied bei Familienallianzen und als Gebärerin von legitimen Erben.[91] In dieser Hinsicht stand sie familiär und staatlich im Mittelpunkt. Bei Festen, besonders

Lucrezia Marinelli in deren *Nobiltà et eccellenza delle Donne* (1600/1601) kritisiert wird. Vgl. Marinelli, *Opinioni dello Speroni raccontata e distrutta*, abgedruckt in Conti Odorisio 1979 (wie Anm. 74), S. 149–150. Zu Marinellis Traktat vgl. Anm. 128.

79 Cox, Virginia, *The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice*, in: Renaissance Quarterly 18, Nr. 3, 1995, S. 513–581, hier S. 529, Anm. 41.

80 Dies erwähnt ihr Biograf und Förderer Doglioni Gio. Nicolo, *Vita della Sig.ra Modesta Pozzo de Zorzi nominata Moderata Fonte [...]*, 1593, abgedruckt in: Fonte, Moderata, Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini, hrsg. von Adriana Chemello, Milano/Venedig 1988, S. 5. Sie selbst unterrichtete später ihre Kinder, Jungen und Mädchen gleichermassen, im männlichen Bildungs- und Lehrstoff (Ebd., S. 7).

81 Zu diesen weiblichen Idealtugenden in der bürgerlichen und teils auch höfischen Gesellschaft der frühen Neuzeit und ihrer sozialen Überwachung vgl. Maclean 1980 (wie Anm. 73), S. 22f., S. 58–60; Kelly, Joan, *Did Woman have a Renaissance?*, in: dies., Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly, Chicago/London 1984, S. 19–50, bes. S. 21, 35, 42; Stallybrass, Peter, *Patriarchal Territories: The Body Enclosed*, in: Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, hrsg. von Margaret W. Ferguson et al., Chicago/London 1986, S. 123–142.

82 Leon Battista Alberti fordert der Sittsamkeit und Ehre der gesamten Familie wegen in seinem Familientraktat die Frau dazu auf, sich nicht zu schminken. Dies hat der Ehemann zu kontrollieren und gegebenenfalls sicherzustellen (Alberti 1960 [wie Anm. 76], 3. Buch S. 223–228). Giuseppe Passi ist in seinem misogynen Traktat von 1599 der Ansicht, dass einer schönen Frau nie zu trauen ist und körperliche Schönheit bei Frauen ein Zeichen ihrer Verworfenheit sei, die dem Mann zum Verderben gereiche (Lauer 1997 [wie Anm. 78], S. 273). In der frauenfreundlichen Traktatgattung werden deshalb die weiblichen Ornamenti verteidigt. Dazu Anm. 168.

83 Zum prachtvollen und selbstbewussten Auftreten der Venezianerinnen in der frühen Neuzeit, das dem angeführten Tugendideal entgegenstand, vgl. die interessante Beschreibung der Frauen durch den Engländer Coryate, Thomas, *Beschreibung von Venedig (1608)*, hrsg. und übers. von Birgit Heintz und Rudolf Wunderlich, Heidelberg 1988, S. 179–185. Zum aristokratischen Decoro vgl. Rogers, Mary, The decorum of women's beauty: *Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting*, in: Renaissance Studies 2, 1988, S. 47–88. Zu den Luxusgesetzen vgl. Anm. 92.

84 Dazu Chojnacki, Stanley, *Patrician Women in Early Renaissance Venice*, in: Studies in the Renaissance 21, 1974, S. 176–203; ders., *La posizione della donna a Venezia nel Cinquecento*, in: Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi. Venezia, 1976, Vicenza 1980, S. 65–70. Aufgrund

Abb. 12: Jacopo Tintoretto, Doge Pietro Loredan verehrt die Muttergottes, Detail, Venedig, Dogenpalast.

Hochzeiten und Geburten, kam ihr die Rolle eines glänzenden Schmuckstücks zu, eine Rolle, die sie sehr selbstbewusst und eigenständig zu inszenieren wusste. Sie verkörperte bei diesen Gelegenheiten Pracht, Reichtum und Wohlstand des einzelnen Patriziers und der gesamten Republik.[92] Ansonsten hatte sie keine gesellschaftlichen und repräsentativen Aufgaben. Diese Stellung innerhalb des Gemeinwesens kommt anschaulich anhand der staatlichen Bedeutungslosigkeit der Dogaressa zum Ausdruck, jene des Mannes hingegen anhand der hohen Bedeutung des Dogen (Abb. 12). Er verkörperte den heiligen Staat, in ihm sakralisierten sich die Patrizier des venezianischen Patriarchats.[93] Von feierlichen Prozessionen, die der grossartigen Visualisierung der »Santissima Repubblica« dienten, waren Volk und Frauen deshalb gleichermassen ausgeschlossen (Abb. 13). Damaligen Vorstellungen entsprechend fehlten ihnen »tutte le cose buone«.[94] In Entsprechung zu ihrer Marginalisierung fungierten Frauen und »plebe« am Rand des heiligen männlichen Geschehens als blosse Zuschauer (Abb. 14).

Rolle und Status der Geschlechter der sozialen Oberschicht erklären somit die erwähnte Disposition des Prokuratorenpalasts, der damit realiter und in übertragenem Sinn die venezianische Sozialform des patrizisch-patriarchalen Hauses und damit der Stadt und des Staats repräsentiert:[95] Der vordere Gebäudeteil ist der öffentliche oder halböffentliche. Er steht gemäss Theorie nur dem Familienoberhaupt bzw. den Männern zu, da sie allein Haus, Familie und Staat vertraten. Hier befinden sich die »luoghi d' importanza«[96] mit ihren »proportioni, e bellezze delle forme, (quasi come doni

dieser Entwicklung wurden viele Frauen gezwungen, zwecks Einsparung einer grossen Mitgift ins Kloster einzutreten. Dieses Schicksal erlitt die berühmte Venezianerin Arcangela Tarabotti (vgl. Anm. 88 und 89). Zum Zusammenhang zwischen Mitgift und Heiratsmarkt im frühneuzeitlichen Venedig vgl. Cox 1995 (wie Anm. 79), S. 513–581.

85 So wiederum Passi, Bezug nehmend auf Gregor von Nazianz: »[...] essorta le donne à star quietamente nelle sue case, amministrare le cose pertinenti à loro, e particolarmente attendere alla lana, al lono, alla tela, & al fuso, dicendo.« (Passi 1599 [wie Anm. 74], fol. 56).

86 Dies erwähnt z. B. auch Coryate 1608, Ed. 1988 (wie Anm. 83), S. 188f. Die Forderung, dass die Frau im Haus eingeschlossen zu sein hat, findet sich sowohl in Familientraktaten wie in explizit misogynen Schriften. Zu den Familientraktaten vgl. Albertis *Della Famiglia*: Alberti 1960 (wie Anm. 76), 3. Buch, S. 217; zur zweiten Passis 1599 (wie Anm. 74), fol. 54. Zur Situation in Florenz vgl. Brown, Judith C., *A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany*, in: Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, hrsg. von Margaret W. Ferguson et al., Chicago/London 1986, S. 206–224.

87 Vecellio, Cesare, *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, libri due, Venedig 1590, fol. 124v., zit. nach Trebbi, Giuseppe, *La società veneziana*, in: Storia di Venezia, vol. VI. Dal Rinascimento al Barocco, hrsg. von Gaetano Cozzi und Paolo Prodi, Rom 1994, S. 157.

88 Arcangela Tarabotti, *Da la semplicità ingannata*, teilweise ediert in: Le stanze ritrovate. Antologia di Scrittrici Venete dal Quattrocento al Novecento, hrsg. von Antonia Arslan, Adriana Chemello et al., Mirano/Venedig 1991, S. 121f. Zu Tarabotti vgl. Conti Odorisio 1979 (wie Anm. 74), S. 79–111. Zur Thematik allgemein vgl. *Gelehrsamkeit und kulturelle Emanzipation*, in: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1, 1996.

89 Arcangela Tarabotti, L' inferno monacale (um 1650), hrsg. von Francesca Medioli, Turin 1990, libro I, S. 31.

90 Dazu Anderson, Bonnie S. und Judith P. Zinsser, *Le donne in Europa, 2. Nei Castelli e nelle città*, Rom/Bari 1992, S. 284f.

91 Memmo fordert deshalb die sorgfältige Auswahl der Gattin, da sie das »terreno« für den männlichen Samen ist (Memmo 1564 [wie Anm. 16], I, fol. 20). Mit derselben Sorgfalt, wie man Haustiere auswählt, soll man für die Zeugung von Nachkommenschaft eine schöne und ehrenhafte Frau aussuchen (ebd., foll. 20f.).

92 Dazu Junkerman 1988 (wie Anm. 75), S. 160, S. 195f., S. 218f., S. 220ff. Zu den venezianischen Luxusgesetzen Bistort, Giulio, *Il magistrato alle pompe nella Republica di Venezia*, (Nachdruck der Ausg. Venedig 1912), Bologna 1969.

93 Zur venezianischen Dogaressa vgl.

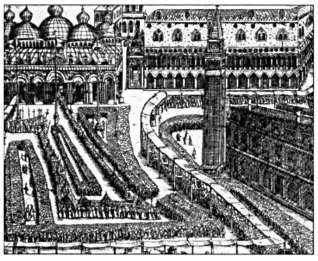


Abb. 13: Giacomo Franco, Prozession in Venedig am Fest Corpus Domini, Detail, Venedig, Museo Correr.

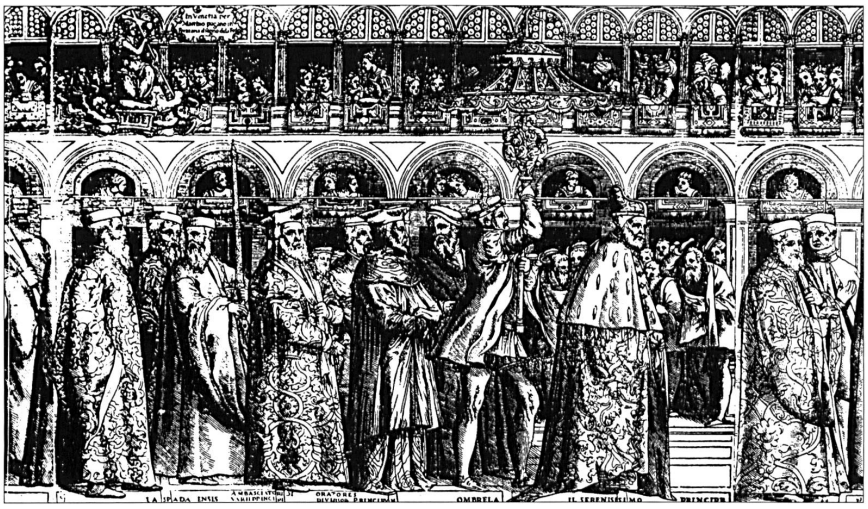


Abb. 14: Matteo Pagan, Dogenprozession am Palmsonntag, Detail.

celesti)«[97] und die grossartigsten Appartamenti, die »più magnifiche abitazioni«, was schon Serlio als Merkmal der venezianischen Paläste nennt.[98] Sie machen zusammen mit Saal, Vestibül, Portikus, Loggia und Fassade den Hauptteil des Gebäudes aus und sind deshalb besonders reich und prachtvoll auszuschmücken. Daher ist hier auch der mittlere Stil der profanen öffentlichen Bauten und partiell gar der hohe der sakralen mit seinen »termini molto Eroici, e pieni di magnificenza« angemessen.[99]

Der Wohnbereich der Frauen, der Kinder beider Geschlechter und des Dienstpersonals soll hingegen vom Gebäudetrakt des mittleren und hohen Genus in ausreichender und schicklicher Weise getrennt sein. Die Frauen gehörten im Gegensatz zu den Männern nicht zur Öffentlichkeit und hatten sich – zumindest in dieser Gesellschaftsschicht – in ihr nicht oder nur selten aufzuhalten.[100] Dem weiblichen Geschlecht sind aus Gründen der Keuschheit vielmehr die »luoghi di rispetto, e con maggior guardia dell'honore« zuzuweisen, was die Anordnung der Zimmer der Hausherrin (und der Kinder) im hinteren, stärker abgesonderten und schwerer zugänglichen Wohnbereich notwendig macht. Dieser Bereich des Wohnhauses ist gemäss Stand des Hausherrn und Familie der Frau zwar ebenfalls bequem und würdig auszustatten, [101] aufgrund seiner – in tatsächlichem und übertragenem Sinn – marginalen Situierung sind ihm grundsätzlich nicht der mittlere oder hohe Stil bzw. eine Mischung zwischen beiden, sondern der stilus humilis, der Stil der Modestia, angemessen (Abb. 15).[102] Er war in Venedig aus republikanischer Sicht der Genus des Privatbereichs. Für ihn war der vollständige Verzicht auf die Ordnungen, auf Bauschmuck und prachtvolle architektonische Portale und Fenstereinfassungen charakteristisch. Die Fassaden wurden in äusserster architektonischer Schlichtheit und Anspruchslosigkeit gehalten.[103]

Die Marginalisierung des weiblichen und privaten Bereichs kann sich dabei auch in der Vertikale artikulieren, in der Anordnung der Frauengemächer über dem männlichen Piano nobile des Repräsentationsbereichs. In diesem Fall befinden sich die weiblichen Wohnbereiche jedoch ebenfalls im hohen Palastbereich, situiert »in medio« (Abb. 8), was dem aristokratischen Decoro entspricht.

Der abrupte Wechsel des Genus vom männlich-öffentlichen hin zum weiblich-familiären und privaten im Prokuratorenpalast entspricht deshalb letztlich bürgerlich-

Scarabello, Giovanni, *Le dogaresse*, in: I Dogi, hrsg. von Gino Benzoni, Mailand 1982, S. 163–182; Pasquinucci, Mirella und Olga Premoli Taiti, *La dogaressa*, in: Il serenissimo doge, hrsg. von Umberto Franzoi, Treviso 1986, 251–283. Zum Dogen vgl. Benzoni, Gino (Hrsg.), *I Dogi*, Milano 1982; Franzoi, Umberto (Hrsg.), *Il serenissimo doge*, Treviso 1986.

94 Zum »plebe« vgl. Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro II, cap. 17, S. 153. In Thomas Smyth's *De republica anglorum* (1583) gehören die Frauen zur selben Kategorie wie die Leibeigenen (Delumeau, Jean, Angst im Abendland. *Die Geschichte kollektiver Ängste in Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1989, S. 496). In den venezianischen Villenbüchern des Cinque- und Seicento wird denn auch dem Padrone geraten, seine Frau auf analoge Weise zu unterdrücken wie die Bauern (Ackerman, James S., *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990, S. 120).

95 In Fontes Traktat *Il merito delle donne* wird der Palast in diesem stadtstaatlichen Kontext thematisiert (dazu Anm. 170).

96 Die Bezeichnung bei Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 19, S. 311.

97 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte II, proemio.

98 Serlio: »[...] le più magnifiche abitazioni sono nella parte davanti per trattenere amici et forestieri; e come la parte davanti è più larga et coppiosa di ornamenti, ella rapresenta maggior magnificenzia.« (Serlio IV, Ed. 1994 [wie Anm. 58], S. 139).

99 Zur öffentlichen Funktion der Sala, der Portiken und Loggien des venezianischen Hauses und ihrem Schmuck vgl. Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 6, S. 241, S. 243 und cap. 19, S. 304. Das Zitat bezogen auf das antike Rom vgl. ebd., parte II, libro VI, cap. 10, S. 30.

100 Scamozzi empfiehlt aus diesem Grund auch eine gleichmässige Verteilung der Kirchen und Klöster in der Stadt, damit die Frauen »di qualità« sich zwecks täglichen Kirchenbesuchs nicht zu weit von ihrem Haus entfernen müssen

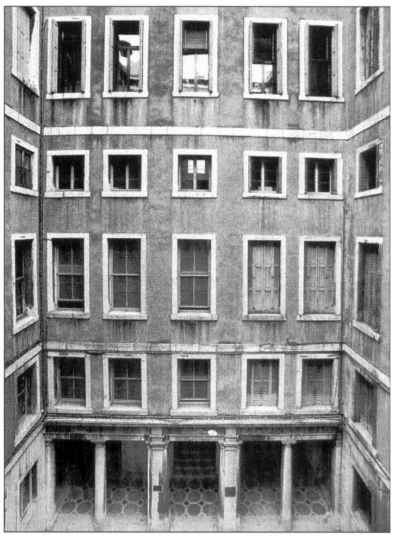


Abb. 15: Vincenzo Scamozzi und Francesco di Bernardin, Prokuratorenpalast in Venedig, Rückseite.

Abb. 16: Vincenzo Scamozzi, Prokuratorenpalast, Venedig, 2. Innenhof.

Abb. 17: Francesco di Bernardin, Prokuratorenpalast, Venedig, 3. Innenhof.

republikanischen Vorstellungen.[104] Die Radikalität, in welcher der Genuswechsel beim Prokuratorenpalast vorgenommen wurde, deckt sich zwar mit der damaligen venezianischen Norm im städtischen Palastbau, geht jedoch über das hinaus, was Scamozzi bei diesem Gebäude ursprünglich intendierte. Dies zeigen die zehn ersten östlichen Joche des ersten und zweiten Innenhofs (Abb. 16) und die zwei ersten östlichen Joche des rückwärtigen familiären Gebäudeteils (Abb. 11). Sie stammen nachweislich von Scamozzi und sind noch mit Ordnungen in Säulen- und/oder Pilasterform geschmückt. Ein radikaler Genuswechsel hin zum privaten Decoro wurde erst unter Scamozzis Nachfolger Francesco di Bernardin vollzogen (Abb. 17). Er entspricht dem ausdrücklichen Wunsch der Prokuratoren, die diese klare Unterscheidung des öffentlichen vom privaten Bereich bzw. Decoro aus Kostengründen und ethischen Gründen explizit verlangten.[105]

Die Sonderung der Geschlechter im Wohnhaus sowie die Anwendung des mittleren oder gar hohen Stils im männlichen Wohnbereich legitimiert Scamozzi mit dem antiken Wohnhaus nach Vitruv (Abb. 18, 19): »I greci fecero l'habitationi de gli huomini separati da quelle delle lor donne; chiamando questi Gineconiti, e quelli Androniti; come habbiamo mostrato nella Casa Greca, & anco nella Romana: e perciò ancor noi nelle Case ben regolate debbiamo osservare, che gli appartamenti delle stanze de gli huomini siano in parte più libera, & espedita; cosi per comodità del proprio padrone, come ancora di quelli, che vengono à trattar seco; mà gli appartamenti delle donne vogliono esser ne' luoghi di rispetto [...].«[106]

Schon Barbaro (1567) und Palladio (1570) hatten in ihrer Rekonstruktion des vitruvianischen Hauses das hohe Genus anhand des Magnificenza-Begriffs ausschliesslich für die Wohnbereiche der Männer eingeführt. Dies übernimmt Scamozzi. Auch er hält deshalb fest, dass der männliche Wohnbereich im antiken Haus »nel tutto, e nelle sue parti era molto più ampia, e Magnifica [als der weibliche sei]; con l'entrate proprie [...]«.[107] Er fordert deshalb die Paläste und Villen der Venezianer dem antiken Vorbild entsprechend zu gestalten: »che si faccino ad esempio loro le case de' nobili di Venetia«.[108]

Darüber hinaus ist das Gebäude als hervorragender Ort und Körper, als »luogo conspicuo« und »corpo conspicuo«, in seiner die Gesellschaft und den Staat

(ebd., parte I, libro II, cap. 21, S. 171).

101 Ebd., parte I, libro III, cap. 19, S. 306, sowie cap. 6, S. 240. Demgegenüber sollen die männlichen Wohnbereiche nach Scamozzi im leichter zugänglichen Gebäudeteil angeordnet sein (cap. 19, S. 306). Zur Keuschheit als zentrale weibliche Tugend im Zusammenhang mit der Internierung von Frauen in damaligen Armenhäusern vgl. Bock, Gisela, *Frauenräume und Frauenehre. Frühneuzeitliche Armenfürsorge in Italien*, in: Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte, hrsg. von Karin Hausen und Heide Wunder, Frankfurt/New York 1992, S. 25–49.

102 Zur marginalen, seitlichen Platzierung der Frauengemächer vgl. auch Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 3, S. 230, unter Rekurs auf die alten Griechen.

103 Dazu Imesch 1998 (wie Anm. 10), S. 133–145.

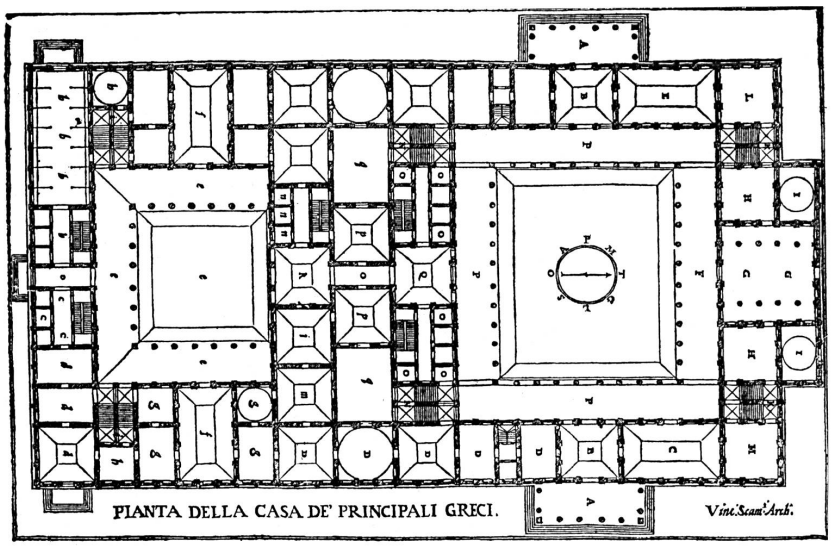
104 Dies obwohl Venedig ein Staat »egalitärer« Patrizier war. Der sich daraus ergebende Widerspruch zwischen bügerlichem und aristokratischem Anspruch spielte im Cinque- und Seicento eine wichtige politische Rolle. Die republikanischen Kräfte forderten gemäss Egalitätsprinzip für den Privatbereich das bürgerliche Decoro der Modestia, die oligarchischen Familien hingegen für alle Lebensbereiche das aristokratische der Magnificenza.

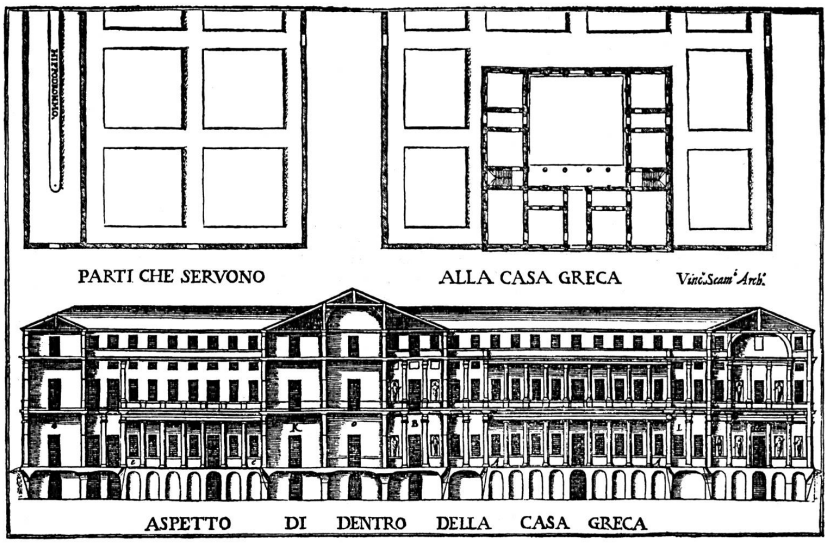
105 Timofiewitsch 1964 (wie Anm. 69).

106 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 19, S. 306. Zur Trennung der Geschlechter im antiken Wohnhaus als Lösung »all'antica« vgl. auch Pellecchia, Linda, Reconstructing the Greek House: *Giuliano da Sangallo's Villa for the Medici in Florence*, in: Journal of the Society of Architectural Historians 52, Nr. 1993, S. 331, S. 338. Zu Vitruvs griechischem

Abb. 18: Vincenzo Scamozzi, Rekonstruktion des antiken griechischen Hauses, Grundriss.

Abb. 19: Vincenzo Scamozzi, Rekonstruktion des antiken griechischen Hauses, Aufriss.





repräsentierenden Struktur und abstrakten Schönheit ein grundsätzlich männliches Gebilde, auch wenn, wie erwähnt, seine »maniera« durch die Säulenordnung bzw. das Ornament weiblich konnotiert sein kann.[109] Denn seinem formvollendeten und vorzüglichen Körper, seinem »corpo perfetto di forma eccellente«, liegt nach Scamozzi die männliche Form (»forma virile«) zugrunde. Sie ist dem Theoretiker zufolge das Richtmass per se, nämlich »metro, e misura di tutto quello, che dipende dal medesimo genere«.[110] Sie steht für die vorzüglichsten, aussergewöhnlichsten und hervorragendsten Formen, für die »forme più eccellenti, & anco le più riguardevoli«.[111]

Ebenso männlich ist nach Scamozzi die Architektur,[112] sofern sie den höchsten der fünf Perfektionsgrade erreicht hat, die der Architekt in seinem hierarchisch angelegten Entwicklungsmodell der Baukunst unterscheidet. Dieses Niveau der absoluten Perfektion, der Erkenntnis göttlicher Weisheit, auf dem sich die ästhetisch und

Haus und seiner Rezeption in der italienischen frühen Neuzeit ebd., S. 330–338, sowie Pellecchia, Linda, *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House*, in: Journal of the Society of Architectural Historians 51, 1992, S. 377–416.

107 Im Gegensatz zu Barbaro und Palladio Cesarianos Vitruvedition: Cesariano, Cesare, *Vitruvius De Architectura*, Nachdruck der Ausg. Como 1521, München 1969, VI, S. 102. Vgl. Barbaro, Vitruv, 1567, Ed. 1987 (wie Anm. 2), VI, 10, S. 300; Palladio, Quattro Libri, 1570, Ed. 1980 (wie Anm. 33), II, 11, S. 139; Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 3, S. 226. Zur Magnificenza des antiken römischen Hauses vgl. ebd., cap. 4, S. 233, sowie cap. 5, S. 238.

108 Ebd., parte I, libro III, cap. 1, S. 222. Dies gilt ganz allgemein für die Kategorie der »Palazzi de' principali Signori« (ebd., parte I, libro III, cap. 6, S. 241). Zur Vorbildfunktion des antiken griechischen und römischen Hauses für den frühneuzeitlichen Palastbau vgl. auch ebd., cap. 3, S. 231.

109 Im Zusammenhang mit der ionischen Ordnung ebd., parte II, libro VI, cap. 22, S. 86).

110 Vgl. ebd., parte I, libro I, cap. 12, S. 38, 39. Zur Analogie von menschlichem Körper und Architektur bei Scamozzi vgl. Kruft 1991 (wie Anm. 22), S. 110.

111 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 [wie Anm. 24], parte I, libro I, cap. 12, S. 38f.

112 Schon nach Alberti kann deshalb eine Frau nie Architektin sein: Alberti, Leon Battista, *Momus oder vom Fürsten. Momus seu de principe.* Lateinisch-deutsche Ausg., übers., komm. und eingel. von Michaela Boenke, München 1993, S. 203.

113 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro I, cap. 21, S. 64.

114 Ebd., parte I, libro I, cap. 2, S. 9.

115 Ebd., parte I, libro I, cap. 16, S. 55.

116 Über Rom schreibt Scamozzi: »[...] la sua magnificenza, e le sue grandezze si possono comprendere dalle rovine de' suoi proprij edifici. [...] da certi tempi in quà (la Dio mercè) si è andato introducendo tante, e cosi varie forme di bellissime fabriche: del tutto fuori di quella tanta barbara, & invecchiata usanza; le quali da eccellenti, & ingegnosi Architetti sono state trasportate dall'uso antico, de' Greci, e de' Romani, e d' altri popoli politici, e civili.« (ebd., parte I, libro I, cap. 16, S. 55).

117 Zu Francesco di Giorgios Stadttheorie vgl. Reudenbach, Bruno, *Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter*, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 171–198.

118 Zur Darstellungstradition der Tugenden als

ethisch höchsten Kategorien Eccellenza (Vorzüglichkeit) und Magnificenza (Grossartigkeit) realisieren, ist das theoretisch-wissenschaftliche.[113] Es fällt überein mit der höchsten Kulturstufe, die Scamozzi im antiken Griechenland und im alten Rom verwirklicht sieht. Im römischen Imperium wurde die Architektur – von Scamozzi allegorisch personifiziert – auf ihrer langen Wanderschaft durch Zeiten und Völker männlich und vollkommen, »virile« und »perfetta«.[114] Diese Perfektion artikuliert sich in einem Architekturstil, den er als »uso antico, de' Greci, e de' Romani« bezeichnet und den er dem gotischen Architekturvokabular entgegensetzt, jener »tanta barbara, & invecchiata usanza«.[115] Diesen richtigen und wahren Stil und mit ihm auch die wahre Magnificenza und Grandezza der Alten habe man, so Scamozzi, neuerdings wieder eingeführt.[116]

Das Gebäude als Körper, sein Architekturstil sowie die vollendete und wahre Architektur, deren Schönheit nicht auf dem weiblich konnotierten Schmuck, sondern auf Erkenntnis beruht, deren Grundlage ihrerseits die maskulinen Kategorien Proportion und Ratio sind, sind somit männlich. Schon bei Francesco di Giorgio ist deshalb dem Stadt- und Kirchengrundriss eine männliche Idealfigur einbeschrieben;[117] dies, obwohl damals Stadt, Kirche und Staat aufgrund ihrer gemeinschaftsbildenden Funktion weiblich allegorisiert wurden.[118]

Scamozzis Idealhaus ist damit dem patriarchalen Gesellschafts- und Staatsmodell der italienischen frühen Neuzeit verpflichtet. So wie nach Scamozzi der Stand der Person über den Standort seines Hauses innerhalb der Stadt und dessen Nähe zur Piazza entscheidet,[119] so entscheiden Geschlecht – und damit Stand und Status jedes Familienmitglieds – über die Lokalisierung und Ausstattung seiner Räume im Gebäude.[120] Das Geschlecht bestimmt darüber, ob sich seine Wohnräume im halböffentlichen Palastbereich des »stilus mediocris« oder im privaten des »stilus humilis« befinden.

Diese Dispositionsform beruht auf einem traditionellen Gesellschaftsbild, dem ein misogynes Frauenbild zu Grunde lag. Es wurde in den mehrheitlich volkssprachlich verfassten Schriften der italienischen Geschlechterdebatte des 16. und 17. Jahrhunderts bekämpft. In ihnen wurden ein positives Frauenbild vertreten und die Klugheit, Würde, Ehre und Tugend der Frauen verteidigt.[121] Eines der frühen bedeutenden Traktate dieser Gattung ist Galeazzo Capras »Della Eccellenza e Dignità delle Donne«, dazu können auch die verschiedenen Cinquecento-Schriften männlicher Autoren über die weibliche Schönheit gezählt werden.[122]

Um und nach 1600 greifen erstmals drei Frauen, nämlich die Venezianerinnen Lucrezia Marinelli (1571–1653), Moderata Fonte (1555–1592) und Arcangela Tarabotti (1604–1652), mit Werken auf höchstem literarischem oder philosophischem Niveau in die bis dahin von Männern beherrschte Geschlechterdebatte ein. In ihnen geht die Kritik an den bestehenden Verhältnissen mit der Forderung nach der Gleichstellung der Geschlechter einher. Männliche Mythen, Vorstellungen und Topoi werden deshalb weiblich oder frauenfreundlich umgedeutet.[123] Dies erklärt, wie wir sehen werden, warum in den Traktaten Marinellis und Fontes der schöne männliche Körper der zeitgleichen Architektur- und Staatstheorie im selben Diskussionskontext weiblich wird. Die drei Autorinnen, deren Schriften Venedig zum Zentrum der Geschlechterdebatte um 1600 machten, lassen zusammen mit der verhältnismässig grossen Zahl von venezianischen Schriftstellerinnen im Cinque- und Seicento[124] auf ein weibliches Selbstbewusstsein schliessen, das der damaligen gesellschaftlichen Marginalisierung der Frau und ihrem Ausschluss vom Bildungswesen entgegensteht.

Kornelia Imesch

Frauen bzw. die Personifikationen von Staaten, Städten und Ländern als Frauen vgl. Möbius, Helga, *Frauenbilder für die Republik*, in: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, hrsg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bern 1991, S. 66, S. 72f.; Stercken, Angela, *Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert*, Berlin 1998. Zum Problem der weiblichen Allegorie und Personifikation im männlichen Staat vgl. zudem die Einführung in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 1–7.

119 Scamozzi, Idea, 1615, Ed. 1997 (wie Anm. 24), parte I, libro III, cap. 9, S. 254–256.

120 Zur Thematik von Ort und Geschlecht allgemein vgl. zahlreiche Beiträge in: *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*, (wie Anm. 101), darin besonders Hausen, Karin, *Frauenräume*, S. 21–24; Bock 1992 (wie Anm. 101).

121 Zur italienischen und europäischen Geschlechterdebatte vgl. Kelly, Joan, *Early Feminist Theory and the Querelle des femmes, 1400–1789*, in: dies., Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly, Chicago/London 1984, S. 65–109; Bock, Gisela und Margarete Zimmermann, *Die »Querelle des Femmes« in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung*, in: Querelles 1997 (wie Anm. 26), S. 9–38; Zimmermann 1994 (wie Anm. 78), S. 53–61; dies., Vom Streit der Geschlechter. *Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen, hrsg. von Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters, München/Berlin 1995, S. 14–33; Lauer 1997 (wie Anm. 78); Maihofer, Andrea, *Die »Querelle des femmes«: Lediglich literarisches Genre oder spezifische Form der gesellschaftlichen Auseinandersetzung um Wesen und Status der Geschlechter?*, in: Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit, hrsg. von Heide Wunder und Gisela Engel, Königstein/Taunus 1998, S. 262–272.

122 Vgl. Capra, Galeazzo Flavio, *Della Eccellenza e Dignità delle Donne*, hrsg. von Maria Luisa Doglio (Biblioteca del Cinquecento 40), Rom 1988. Zu den italienischen Traktaten dieser Gattung vgl. Fahy, Conor, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, in: Italian Studies 11, 1956, S. 30–55. Zu den Schriften über die weibliche Schönheit vgl. Anm. 132.

123 Zu den Schriften dieser Autorinnen vgl. Anm. 128 und 136. Zum venezianischen »Feminismus« um 1600 vgl. Zimmermann 1994 (wie Anm. 78); dies. 1995 (wie Anm. 121), S. 25–31; Chemello, Adriana, *Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit. Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert*, in: Querelles 1997 (wie Anm. 26), S. 239–268. Nach Schätzungen von Merry Wiesner-Hanks kam in der Regel auf Hundert Schriften von Männern über oder gegen Frauen bloss eine Schrift einer Frau, war doch deren wichtigste Tugend ihre Schweigsamkeit, Unwissenheit und mangelnde Bildung (Wiesner-Hanks, Merry,

Anlass zur Debatte in Venedig gab bekanntlich die Publikation der bereits angeführten misogynen Schrift »I Donneschi diffetti« von Giuseppe Passi (1599). In ihr popularisierte der Jesuit aus Ravenna erneut die herkömmlichen frauenfeindlichen Vorstellungen aristotelischer, patristischer und scholastischer Tradition. Die Frau wird als schlechtes, eitles, untreues, dummes, unvernünftiges Wesen charakterisiert, das vom Mann domestiziert und gesellschaftlich unterdrückt werden muss. Dieses literarisch und philosophisch völlig unbedeutende Werk ist aufgrund der Polemik, die sein Erscheinen hervorrief, von höchstem Interesse, wobei die Reaktion und das tatkräftige Eingreifen von Frauen in Ravenna und Venedig bemerkenswert ist.[125]

In Ravenna machten einflussreiche Frauen der Stadt die »Accademia degli Informi« verantwortlich für das Pamphlet, da Passi ihr Mitglied war. Die Akademie veranlasste daraufhin die öffentliche Lesung eines Sonetts von Giacomo Sasso, in welchem die Schönheit, Würde und Tugend der Frauen gelobt wird. Passi wurde darüber hinaus von den Akademiemitgliedern gezwungen, noch im selben Jahr eine Schrift über den Ehestand (»Dello stato maritale«) zu verfassen. 1603 erschien von ihm zudem eine sogenannt männerfeindliche Schrift, »La monstruosa fucina delle sordidezze de gl' huomini«.[126]

In Venedig provozierte Passis Traktat im Jahr 1600 das Auftragswerk Lucrezia Marinellis, »La Nobiltà et l'eccellenza delle donne« und die Veröffentlichung von Moderata Fontes »Il Merito delle donne«. Beide Werke sind für die frauenfreundliche Gattung aussergewöhnlich, weil sie nicht von Männern verfasst und nicht im höfisch-fürstlichen, sondern republikanisch-bürgerlichen Kontext entstanden sind.[127]

Der schöne weibliche Körper und der männliche »stilus humilis« in Lucrezia Marinellis »La Nobiltà et l'eccellenza delle donne« (1600)

Marinellis Traktat über den Adel und die Vorzüglichkeit der Frauen entstand im Auftrag des venezianischen Verlegers Ciotti Senese als Antwort auf die frauenfeindliche Schrift Giuseppe Passis. Es wurde 1600 in Venedig publiziert und stiess, worauf seine drei Auflagen bis 1621 hinweisen, offensichtlich auf eine grosse Leserschaft. Die zweite erweiterte Edition erschien bereits 1601.[128]

Die Autorin war die Tochter des venezianischen Arztes und Philosophen Giovanni Marinelli. Sie wurde 1571 in Venedig geboren, wo sie im Alter von zweiundachtzig Jahren 1653 verstarb. Dank ihrem liberalen Elternhaus konnte sie sich als Frau eine aussergewöhnlich gute Bildung aneignen. Ihr umfangreiches Oeuvre, bemerkenswerterweise nicht unter einem Pseudonym verfasst, umfasst eine Vielzahl von Schriften, mehrheitlich religiöse Dichtkunst. Ihre früheste Publikation erschien 1595. Sansovino beschreibt sie als intelligente, geistreiche Dame, die sich entgegen dem damaligen Frauenideal den ganzen Tag ihren humanistischen Studien gewidmet haben soll: »standosene nella sua camera tutto il giorno rinchiusa, e attendendo con vivo spirito a gli studij delle belle lettere, vi ha fatto maraviglioso profitto.«[129] Ebenso unüblich war ihre späte Verheiratung mit dem Arzt Girolamo Vacca, mit dem sie zwei Kinder hatte. Doch auch sie entrann trotz ihrer Aufgeklärtheit nicht den internalisierten Wertvorstellungen, wenn sie in ihrem Testament bloss ihren Sohn als Universalerben einsetzt, während sie ihrer Tochter »per segno di amore« nur einen Silberpokal vermacht.

Einführung in: Erdmann, Axel, *My Gracious Silence. Women in the Mirror of 16th Century Printing in Western Europe*, Luzern 1999, S. vii–xxiii). Zur Umdeutung männerfreundlicher Mythen vgl. Zimmermann 1994 (wie Anm. 78), S. 56.

124 Vgl. die Zusammenstellung in: Arslan/Chemello 1991 (wie Anm. 88). Dazu auch Rosenthal, Margaret F., *Venetian women writers and their discontents*, in: Sexuality & Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images, hrsg. von James Grantham Turner, Cambridge 1995, S. 107–132.

125 Passi 1599 (wie Anm. 74). Zu dieser Polemik Bronzini, C., *Della Dignità, et Nobiltà delle Donne*, Florenz 1622, fol. 31–33, zit. nach Collina, Beatrice, Moderata Fonte e *»Il merito delle donne«*, in: Annali d'Italianistica 7, 1989, S. 142–164, hier S. 143. Die Autorin datiert Passis Traktat irrtümlicherweise auf 1595 vor. Die Polemik schmälerte nicht den Erfolg der Schrift. Sie erhielt in 23 Jahren vier erweiterte Neuauflagen, zwei davon allein im Erscheinungsjahr 1599, und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt.

126 Collina 1989 (wie Anm. 125), S. 144. Zu dieser Schrift, der jedoch im Gegensatz zu den *I Donneschi diffetti* der moralische Impetus und der Wunsch des Autors abgeht, Leser und Leserin von seiner Meinung zu überzeugen, vgl. auch Lauer 1997 (wie Anm. 78), S. 272f.

127 Collina 1989 (wie Anm. 125), S. 149.

128 Vgl. Marinella, Lucrezia, *La Nobiltà et l'eccellenza delle donne co' diffetti, e mancamenti de gli huomini*, 1. Aufl. Venedig 1600, 3. Aufl. Venedig 1621. Zu Marinellis Traktat vgl. Conti Odorisio 1979 (wie Anm. 74), S. 47–57; Chemello, Adriana, *Lucrezia Marinelli*, in: Arslan/Chemello 1991 (wie Anm. 88), S. 95–108, mit italienischer Teiledition des Traktats S. 100–108; Chemello, Adriana, *La donna, il modello, l' immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in: Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo, hrsg. von Marina Zancan, Venedig 1983, S. 95–170; Zimmermann 1994 (wie Anm. 78); dies. 1995 (wie Anm. 121).

129 Sansovino 1581, zit. nach Chemello 1991 (wie Anm. 128), S. 97. Die Zusammenstellung ihres Gesamtwerks ebd., S. 96.

Ihrer streitbaren Jugendschrift steht denn auch ein 1645 in Venedig veröffentliches Werk gegenüber, die »Esortationi alle donne et a gli altri, se à loro saranno a grado«. Es bringt die Ernüchterung Marinellis gegen Ende ihres Lebens zum Ausdruck. In ihm fordert die Autorin die Frauen erneut dazu auf, sich auf die Haushaltsführung und den Privatbereich zu beschränken, da ihnen eine andere Rolle oder ein anderer Aktionsbereich von der Gesellschaft nicht zugestanden werde.[130]

Marinellis selbstbewusstes Plädoyer für die Frauen in ihrem Traktat über den Adel und die Vortrefflichkeit der Frauen (1600) greift polemisch und witzig die Sichtweise Passis bzw. des misogynen Patriarchats an und widerlegt sie mit scharfsinnigen und scharfzüngigen Argumenten. Als Gründe für die Frauenfeindlichkeit gebildeter Männer führt sie zum Beispiel Eigenliebe und Narzissmus, Neid und Mangel an Talent sowie frustrierte männliche Sexualität an.[131] Sie verteidigt dabei nicht nur die Ehre und Tugend der Frauen, sondern stellt mit dem Argument des schöneren weiblichen Körpers, der »eccellenza del corpo femminile«, die Überlegenheit der Frauen über die Männer in den Vordergrund.[132] Dies kommt auch im Titel ihrer Schrift in der Übertragung des Eccellenza-Begriffs auf das weibliche Geschlecht zum Ausdruck. Dieses wird zum Glanz des Paradieses, zum »splendor del Paradiso«. Bei Scamozzi steht der Begriff dagegen für den Mann, seine intellektuelle Leistung und für den männlich vollendeten Körper des Bauwerks.

Da die Frauen nach Marinelli schöner sind als die Männer und die körperliche Würde, Schönheit und Vorzüglichkeit im Sinn Platons sowie Petrarcas Ausdruck des weiblichen Seelenadels ist, sind die Frauen den Männern nicht nur körperlich, sondern auch moralisch-ethisch überlegen. Dies legitimiert die Gleichstellung der Frauen mit den Männern. Die ästhetisch-moralische Überlegenheit des weiblichen Geschlechts gründet in Gott, was erklärt, dass nicht die männliche, sondern allein die weibliche Schönheit zur wahrhaftigen Gotteserkenntnis führt, da nur sie ihren Ursprung in jener Gottes hat.[133]

Lucrezia Marinelli deutet damit die männliche Vorstellung von Schönheit als einer auf Vernunft und Ratio beruhenden Erkenntnis der Architektur- und Staatstheorie geschlechtlich um und verbindet sie mit der weiblichen von Schönheit als Ornament, als Schmuck. Die Apologie der grösseren weiblichen Schönheit und deren Beschreibung im Sinn Petrarcas wird zum Indiz der Einzigartigkeit und Überlegenheit der Frauen gegenüber den Männern. Scamozzis »stile rozzo«, der stilus humilis, wird aus dieser feministischen Perspektive mit der Kategorie des Männlichen identifiziert, denn die Männer seien, so Marinelli »per lo più rozzi e mal composti«.[134]

Mit einer analogen geschlechtlichen Umdeutung und dem Argument der Überlegenheit und Einzigartigkeit der Frauen verbindet auch Moderata Fonte ihre Forderung nach Gleichberechtigung der Geschlechter. Ihrem Traktat wende ich mich nun ausführlicher zu.

Moderata Fontes »Il merito delle donne« (1600): Ein »Garten der Frauen« als Gegenwelt des patriarchalen Hauses?

Die Venezianerin Modesta Pozzo de Zorzi schrieb und publizierte ihre Werke unter dem Pseudonym Moderata Fonte.[135] Ihre wichtigste Schrift, das Traktat über die Verdienste der Frauen (»Il merito delle donne«), dürfte zwischen 1587 und 1592 entstanden und einen

130 Diese Schrift wurde eben erst durch den Artikel von Nicoletta Rivetto *Lucretia Marinella (1571–1653)* bekannt, publ. in: Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, hrsg. von Irmgard Osols-Wehden, Darmstadt 1999, S. 131–143, hier S. 141f. Er konnte für den vorliegenden Aufsatz nicht mehr berücksichtigt werden. Dies gilt auch für Margarete Zimmermanns Aufsatz zu Moderata Fonte im selben Buch (S. 97–109). Zum Testament vgl. Chemello 1991 (wie Anm. 128), S. 97.

131 Darauf verweist Kelly 1984 (wie Anm. 121), S. 81.

132 Marinelli rezipiert dabei eine Traktatgattung, zu welcher auch Castigliones Cortegiano (1528), Firenzuolas *Discorsi Sopra le Perfette Bellezze delle Donne* (1548) oder Luiginis *Libro della Bella Donna* (1554) gehören. Zur weiblichen Schönheit in den genannten drei Schriften vgl. Rogers 1988 (wie Anm. 90); Althoff, Gabriele, *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Stuttgart 1991, S. 61–104. Zur Schönheit der Frau und des Frauenkörpers vgl. zudem Cropper, Elizabeth, *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture*, in: Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, hrsg. von Margaret W. Ferguson et al., Chicago/London 1986, S. 175–190.

133 »[...] Che la beltà delle donne guidi alla cognitione di Dio e alle superne intelligenze e dimostri la via di andare al cielo, lo manifesta il Petrarca [...]. Concluderemo adunque, che le donne essendo più belle de gli huomini, sieno altresì più nobili di quelli per diverse ragioni [...].« (Marinelli zit in: Chemello 1991 [wie Anm. 128], S. 105f. sowie S. 103f.).

134 »Se le donne adunque sono più belle de gli huomini, che per lo più rozzi e mal composti si vedono, chi negherà giamai che quelle non sieno più singolari de' maschi?« (ebd., S. 98f.).

135 Zum Gesamtwerk Fontes vgl. Chemello, Adriana, *Moderata Fonte*, in: Arslan/Chemello 1991 (wie Anm. 88), S. 70.

Abb. 20: Bildnis von Moderata Fonte im Alter von 34 Jahren, in: Moderata Fonte, il merito delle donne [...], Venedig 1600.

Tag vor der Geburt ihrer vierten Tochter abgeschlossen gewesen sein.[136] Die Autorin starb im Kindbett. Das Werk wurde deshalb erst 1600 posthum von ihren Kindern veröffentlicht, die der Publikation ein Widmungsschreiben an die Herzogin von Urbino, drei Sonette zu Ehren der Autorin, deren Kurzbiografie (1593) von Giovanni Nicolò Doglioni, ihrem Onkel, Freund und Förderer, und ein als authentisch bezeichnetes Porträt Fontes (»Vera Moderatae Fontis effigies, aetatis suae anno XXXIIII«) beigaben. Das Bild zeigt Fonte im Alter von vierunddreissig Jahren als selbstbewusst, distanziert und intellektuell wirkende Venezianerin (Abb. 20).[137] Haartracht und Kleidung entsprechen der damaligen Mode, der Lorbeerkranz auf ihrem Haupt attestiert ihr dichterisches Genie. Francesco Sansovino rühmt sie in seiner »Venetia città nobilissima« für ihre Gelehrtheit, Begabung und ihren wachen Intellekt.[138]

Schon in ihrem »Floridoro« (1581), einem Heldenepos, hatte Fonte im vierten Gesang die Verteidigung des weiblichen Geschlechts thematisiert.[139] In ihrem »Merito delle donne« widmet sie diesem Thema die gesamte Schrift. Die Publikation durch ihre Familie dürfte aus demselben aktuellen Anlass der Geschlechterdebatte heraus erfolgt sein wie Marinellis Entgegnung auf Passis misogyne Schrift. Denn Marinellis »La nobiltà et l' eccellenza delle donne« wurde im August, Fontes »Il merito delle donne« im November 1600 veröffentlicht.[140]

136 Fonte, Moderata, *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, Venedig, Editore Imberti, 1600, hrsg. von Adriana Chemello, Mirano/Venedig 1988; Chemello, Adriana, *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, Einführung in: Fonte, Il merito delle donne, ebd., S. IX–LXIII. Zu Moderata Fontes Traktat vgl. dies. 1983 (wie Anm. 128), S. 95–170; dies. 1991 (wie Anm. 135), S. 69–82; Collina 1989 (wie Anm. 125), S. 142–164; Malpezzi Price, Paola, *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's »Il merito delle donne«*, in: Annali d' Italianistica 7, 1989, S. 165–181; Zimmermann 1994 (wie Anm. 78); dies. 1995 (wie Anm. 121); Chemello 1997 (wie Anm. 123).

137 Das Widmungsschreiben an die Herzogin von Urbino, Livia Feltria della Rovere, stammt von Fontes Tochter Cecilia, die in ihm erwähnt, dass die Mutter das Traktat einen Tag vor ihrem Tod im Kindbett beendet hatte. Die drei Sonette zu Ehren der Verstorbenen sind von Fontes Sohn Pietro (Fonte 1600). Zur Kurzbiografie vgl. Doglioni 1593/1600, Ed. 1988 (wie Anm. 80), S. 3–10.

138 Sansovino (1581), nach der erweiterten Ausg. von Stringa 1604, zit. nach Chemello 1988 (wie Anm. 136), S. LIV, Anm. 6.

139 Lauer 1997 (wie Anm. 78), S. 269. Der vierte Gesang des *Floridoro* ist abgedruckt in Conti Odorisio 1979 (wie Anm. 74), S. 197f.

140 Collina 1989 (wie Anm. 125), S. 142, S. 150. Collina zieht deshalb zu Recht in Betracht, dass nicht alle Teile des Traktats authentisch sein müssen.

Moderata Fonte bzw. Modesta Pozzo stammte aus einer venezianischen Bürgersfamilie, aus einer der so genannten Cittadini originari. Sie wurde am 15. Juni 1555 als zweites Kind des Hieronimo Pozzo und der Marietta dal Moro in Venedig geboren. Ihre Eltern starben ein Jahr später. Zusammen mit ihrem Bruder wurde sie zunächst im Haushalt Cecilia de' Mazzis grossgezogen, ihrer Grossmutter mütterlicherseits, die in zweiter Ehe mit Prospero Saraceni verheiratet war. Anschliessend lebte sie während mehreren Jahren im Frauenkloster Santa Marta in Venedig. Hier wurde man Doglionis Vita (1593) zufolge auf ihre aussergewöhnlichen intellektuellen Fähigkeiten und ihren lebendigen Geist, »il vivace suo spirito«, aufmerksam. Die Nonnen führten das hoch begabte Mädchen, das so offensichtlich von der damaligen weiblichen Norm abwich, den Klosterbesuchern als Wunderkind und damit als wundervolles Ungeheuer, als »quasi stupendo mostro notabile« vor. Sie galt als »spirito senza corpo«. Mit neun Jahren kehrte sie wieder in den Haushalt der Familie Saraceni zurück. Die letzten Jahre vor ihrer Verheiratung lebte sie bei ihrem Onkel und Schwager Doglioni, der sich mit der Tochter der Saraceni verheiratet hatte. Von ihm wurde sie in ihrer literarischen Tätigkeit und in ihren wissenschaftlichen Studien massgeblich gefördert. Er führte sie zudem in die intellektuellen Zirkel Venedigs ein und verhalf ihr »come amico della virtù« zur Publikation ihrer frühen Werke. 1582 verheiratete er sie mit Filippo de Zorzi.[141]

Doglioni lobt in seiner Biografie der Autorin deren ausserordentliche Kenntnisse in Latein, in Arithmetik und Orthografie sowie ihre Begabung für die Poesie und den Gesang. Er hebt ihre grossen Fertigkeiten in der Zeichen- und Stickkunst, im Nähen, im Harfen- und Lautenspiel hervor. Ihre aussergewöhnlich gute Bildung soll Fonte auch ihren beiden Söhnen und ihrer Tochter vermittelt haben, indem sie sie in Latein und Gesang unterrichtete. Als sie über der Geburt ihrer vierten Tochter 1592 verstirbt, bringt Doglioni seine Trauer um ihren Tod auf sehr persönliche und zarte Weise zum Ausdruck. Als Verwandter, Freund und Förderer trauere er um ihren Verlust. Er sei ihr stets »compartecipe di ogni suo bene e male« gewesen. Wenn Doglioni im Rahmen der damaligen Norm die unweiblichen Fähigkeiten Fontes hervorhebt, nämlich ihr aussergewöhnliches Gedächtnis, ihre sprachliche Eloquenz oder ihren geradezu prophetischen göttlichen Geist (»un qualque divino spirito di profezia«), so unterlässt er zu ihrer Ehrrettung nie, ihre genuin frauliche und eigentliche Tugend hervorzustreichen, die in der tüchtigen Führung des Haushalts, im »governo in casa«, und in der Kindererziehung besteht. Ihre intellektuellen Leistungen, ihre gleichsam übermenschlich stilisierte Intelligenz und Tugend (»sopra umana intelligenza e virtù«), werden damit durch den Hinweis auf ihre traditionell-weiblichen Fertigkeiten entschärft. Dazu dient auch die Bemerkung, wie wenig Zeit die Autorin angeblich für ihre schriftstellerische Tätigkeit aufgewendet haben soll. Um sich vollumfänglich ihren eigentlichen Aufgaben als ehrbare Ehegattin, Hausfrau und Mutter zu widmen und diese nicht zu vernachlässigen, habe sie ihre Werke jeweils innert kürzester Zeit – zum Beispiel über Nacht – geschrieben: »Nelle composizioni era sì presta, che si riputava miracolo [...]; percioché come donna attendeva ad offizi donneschi del cucire e non voleva lassar quelli per l'abuso, che corre oggidì in questa città, che non si vol veder donna virtuosa in altro, che nel governo di casa.«[142]

Doglioni bringt damit den Zwiespalt zum Ausdruck, in welchem sich Fonte aufgrund ihres Geschlechts befunden haben muss. Er ist auch im Rückgriff auf das Pseudonym fassbar – denn eine intellektuelle Tätigkeit brachte eine Frau moralisch leicht in

141 Doglioni 1593/1600, Edition 1988 (wie Anm. 80), S. 3, S. 4f., S. 7. Dazu auch Chemello 1988 (wie Anm. 136), S. XI; Collina 1989 (wie Anm. 125), S. 147f.

142 Doglioni 1593/1600, Edition 1988 (wie Anm. 80), S. 9 sowie S. 6–10. Die musikalischen Fertigkeiten und Künste gehörten damals vor allem zum Anspruchsprofil der Edel-Prostituierten, wie sie zum Beispiel die berühmte Veronica Franco repräsentierte. Zu Franco vgl. Rosenthal, Margaret F., *The Honest Courtesan.* Veronica Franco, *Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago/London 1992.

Verruf – und spiegelt sich in den Stellungnahmen einiger Gesprächsteilnehmerinnen ihres »Merito delle Donne«.

Ihre Frauenverteidigungsschrift legte die Autorin in der im 16. Jahrhundert üblichen Dialogform an. Sie ist in zwei Teilen konzipiert, in so genannte »giornate«. In ihnen diskutieren mehrere fiktive Frauen in Meinung und Gegenmeinung den männlichen Charakter und die Beziehungen der Geschlechter untereinander. Die zentralen Themen der Diskussion sind die Ehe, die Liebe, die Freiheit der Frau und die Gleichberechtigung von Mann und Frau. Als deren Voraussetzung wird die Anerkennung der weiblichen Verdienste durch die Männer genannt, worauf sich der Titel der Schrift bezieht. Im »Merito delle Donne« wird dabei jenes erwähnte Frauenbild kritisiert, das den Alltag des weiblichen Geschlechts und seinen Standort in der patriarchalen Gesellschaft bzw. im Idealhaus als Sozialform bestimmte.

Fonte beginnt ihr Traktat mit dem traditionellen Lob von Venedig, wie es sich analog auch in zeitgleichen Schriften männlicher Autoren findet und Venedigs Mythos konstituierte. Sie lobt die prachtvollen Bauten, edlen Männer, schönen und keuschen Frauen. Venedig überragt an Würde jede andere Stadt. Hier erlebt man alle erdenklichen Wonnen und Vergnügungen, hier herrschen zugleich aber auch wahre Sittsamkeit und Sittlichkeit vor.[143]

Diese hochheilige Republik wird von den frühneuzeitlichen Historiografen zwar weiblich personifiziert, nämlich als Venezia-Venus-Vergine-Giustizia-Maria,[144] doch paradoxerweise trotzdem ausschliesslich mit den männlichen stimmberechtigten Patriziern identifiziert. Fonte dagegen bindet sie an sieben Frauen, die sozusagen leibhaftig Venezia verkörpern und repräsentieren, indem sie mit Ausnahme des Nonnenstands für alle Formen weiblicher Existenz im Erwachsenenalter – und zwar jeweils als junge und ältere Frau – stehen.[145] Auf zwei Gruppen verteilt fällt ihnen entweder die Rolle der Anklägerinnen oder der Verteidigerinnen der Männer zu. Zur ersten Gruppe gehören die Gastgeberin Leonora, eine junge, zufriedene Witwe, ferner Cornelia, eine junge, seit kurzem verheiratete Frau, und die intellektuelle Corinna, die eigentliche Hauptfigur des Traktats. Sie ist die Vertreterin des Feminismus und repräsentiert die gelehrte Junggesellin, die sich zu Gunsten der Studien zeitlebens der Ehe – und damit der traditionellen weiblichen Daseinsform – verweigern will. Chemello sieht in ihr die Identifikationsfigur Moderata Fontes. In Corinna wird jenes männlich-humanistische Ideal weiblich umgedeutet, das zum Beispiel Scamozzi in seinem Testament für sich bzw. für den gelehrten Mann als vorbildlich nennt.[146]

Verteidigt werden die Männer von der frisch verheirateten Elena, der langjährigen Ehefrau und Hausmutter Lucrezia und der jungen, unerfahrenen Verginia, die aufgrund ihrer hohen Mitgift bald verheiratet werden soll. Deren Mutter Adriana übernimmt als lebenskluge Matronin und Witwe die Rolle der Königin des Gesprächs.[147] Zusammen mit Lucrezia steht sie für das von der patriarchalen Gesellschaft geforderte und von vielen Frauen internalisierte weibliche Rollenideal.

Der fiktive Ort des Gesprächs ist der Garten eines Palastes. Er vereinigt in sich die Freiheit, Schönheit und Einzigartigkei von Venedig als Staatswesen und als realisierter Utopie. In ihm ist jene Vorstellung des immerwährenden Frühlings und des Erwachens der Natur enthalten, an welche die Seerepublik seit dem 14. Jahrhundert ihre angebliche Stadtgründung am 25. März 421 zu binden pflegte.[148]

Dieser Garten – »locus amoenus« und marianischer »hortus conclusus« zugleich –

143 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 13f.

144 Rosand, David, *Venetia figurata: The Iconography of a Myth*, in: Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell' arte in onore di Michelangelo Muraro, hrsg. von David Rosand, Venedig 1984, S. 177–196; ders., *Venezia e gli dei*, in: »Renovatio urbis«. Venezia nell' età di Andrea Gritti (1523–1538), hrsg. von Manfredo Tafuri, Rom 1984, S. 201–215, hier S. 208. Zur weiblichen Allegorisierung von Staaten und Städten in der frühen Neuzeit vgl. Anm. 118.

145 »In questa dunque veramente città divina, residenzia de tutte le grazie ed eccellenze sopranaturali, fra le più chiare e reputate famiglie si trovarono, non ha gran tempo ed ancor si trovano alcune nobili e valorose donne di età e stato diferenti, ma di sangue e costumi conformi, gentili, virtuose e di elevato ingegno, le quali, percioché molto si confacevano insieme, avendo tra loro contratto una cara e discreta amicizia, spesse volte si pigliavano il tempo e l'occasione di trovarsi insieme in una domestica conversazione [...].« (Fonte 1600, Ed. 1988 [wie Anm. 136], S. 14). Weiter unten exemplifiziert Fonte ihr Lob auf Venedig auch an namentlich genannten Frauen aus den prominentesten damaligen Patrizier-Familien Venedigs (ebd., S. 149–152).

146 Chemello 1991 (wie Anm. 135), S. 74. Corinna will sich nie einem Mann unterstellen: »[...] più tosto morrei che sottopormi ad uomo alcuno; troppo beata vita è quella che io passo così con voi senza temer di barba d' uomo che possa commandarmi.« (Fonte 1600, Ed. 1988 [wie Anm. 136], S. 17). Zu Scamozzis Testament vgl. Anm. 25.

147 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 15, S. 17.

148 Ebd., S. 15. Zur utopischen Dimension von Venedig vgl. Sansovino (1561/62), zit. nach Puppi, Lionello, *»Rex sum justicie«. Note per una storia metaforica del Palazzo dei dogi*, in: Benzoni 1982 (wie Anm. 93), S. 188. Zum angeblichen Gründungsdatum vgl. Sansovino, Francesco, *Venetia città nobilissima et singolare (1581), con le aggiunte di Giustiniano Martinioni, 1663.* Nachdruck Venedig 1968, S. 509f., S. 519; Doglioni, Gio. Nicolò, *Venetia trionfante, et sempre libera. Dove per ordine de' tempi si legge la sua origine, & augumento; la potenza in soccorrer altri Prencipi; le vittorie ottenute; le Città soggiogate per forza, ò di suo volere [...]*, Venedig 1613, fol. 2r, 2v.

ist eine Oase in realem und übertragenem Sinn. An ihn bindet Fonte die Konstruktion einer explizit weiblichen Gegenwelt zur Daseinsform innerhalb der patriarchalen Gesellschaft. Der Thematik des »Merito delle Donne« entsprechend verdankt er seine Entstehung der eingeforderten und gelebten Freiheit einer Frau, die sich der Ehe zeitlebens verweigert und ein selbstbestimmtes Leben geführt hatte. Diese Frau ist in Fontes Traktat die Tante der lebenslustigen Gastgeberin (Leonora), von der die Nichte, wie sie ihren Gästen berichtet, den weiblichen Frei- und Schutzraum innerhalb der Stadt samt Palast geerbt hat: »Sappiate che questa casa, insieme con questo orto, era di una mia zia, come sapete, per averlo inteso. [...] Ella, essendo fanciulla, non volse mai maritarsi e così vivendo con buona facoltà che l'avolo mio le lasciò, fece ridur (non guardando a spesa, per il molto diletto, che ne aveva) il giardino a questa bellezza che voi vedete [...].«[149]

In seinem Zentrum befindet sich ein Brunnen mit allegorischen Frauenfiguren, entworfen von der Gründerin des Gartens, der einerseits auf den richtigen Namen (Pozzo), andererseits auf das Pseudonym (Fonte) der Autorin anspielt. Hier findet – unter explizitem Ausschluss von Männern (»senza aver rispetto di uomini che le notassero, o l'impedissero, tra esse ragionavano di quelle cose che più loro a gusto venivano [...]«) – das Gericht über die Männer statt.[150] Der Garten als nicht institutionalisierter Raum steht jedoch auch – wie wir sehen werden – für die gesellschaftlichen Grenzen der in ihm entworfenen weiblichen Lebenswelt, da sie ohne politische und gesellschaftliche Konsequenzen bleibt; dies nicht zuletzt aufgrund der widersprüchlichen Selbstbegrenzung der Frauen am Ende des Traktats. Ihr war auch die Autorin in der Widersprüchlichkeit ihrer unvereinbaren Rollen als Intellektuelle und Ehefrau zeitlebens ausgesetzt.

Moderata Fonte verurteilt im »Merito delle Donne« zu Beginn des Traktats die Ehe als gesellschaftliche Institution. Sie wird als Mittel der Unterdrückung der Frauen dargestellt. Mit ihr, so die Argumentation des Dialogs, wird die Gleichstellung der Geschlechter verhindert, die Frau entrechtet, ökonomisch und gesellschaftlich abhängig und zur Sklavin des Mannes gemacht. Die Frauen würden durch den Ehestand, so die Argumentation, keine Freiheit gewinnen, vielmehr wären sie »più soggette che mai; ed a guisa di bestie, confinate tra le mura, essersi sottoposte, in vece d' un caro marito, ad un odioso guardiano.«[151] Mit der Ehe geht die Frau das Martyrium ein. Sie ist stets den Launen, der Willkür und Böswilligkeit ihres Mannes ausgesetzt, muss im Haus eingeschlossen leben, darf sich nicht in der Öffentlichkeit aufhalten und hat die Eifersucht ihres Gatten zu ertragen.[152] Mit ihr büsst sie den eigenständigen Nutzungsanspruch ihrer Mitgift ein – von deren Ertrag sie unverheiratet bestens leben könnte – und damit ihre ökonomische Unabhängigkeit und Freiheit. Als Lohn hierfür erntet sie Arbeit, Mühsal und Kinder.[153] Mit der Ehe unterzieht sie sich einer Rolle, die von Männern zwecks gesellschaftlicher Unterdrückung der Frau selbstsüchtig entworfen worden ist.[154] Glücklich ist nur jenes weibliche Individuum, das ohne Mann zu leben vermag.[155] Denn die Männer sind von Natur aus lasterhafte, eitle Wesen von zweifelhaftem Charakter, die die Frauen stets täuschen und hintergehen,[156] wobei die Junggesellin Corinna eine akkurate Grammatik des männlichen Fehlverhaltens erstellt.[157] Ihr Erbe hinterlassen die Väter vor allem ihren Söhnen,[158] als Väter und Ehegatten verhindern die Männer die Bildung der Frauen, so dass viele weder Lesen noch Schreiben können. Dies ist umso schlimmer, als viel eher ein Unwissender bzw. eine Unwissende irrt, als ein gebildeter

149 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 22. Zum Garten als locus amoenus und hortus conclusus vgl. Zimmermann 1994 (wie Anm. 78), S. 59.

150 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 14.

151 Ebd., S. 33. So antwortet die junge Witwe Leonora auf den Vorschlag Adrianas sich wieder zu verheiraten: »Rimaritarmi eh? [...] più tosto mi affogherei che sottopormi più ad uomo alcuno; io sono uscita di servitù e di pene e vorresti che io tornassi da per me ad avviluparmi? Iddio me ne guardi.« (ebd., S. 21). Zum Thema Ehe in Fontes Traktat vgl. Cox 1995 (wie Anm. 79), S. 558–569.

152 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 16, S. 33, S. 67.

153 So Corinna: »[...] poiché anzi la donna pigliando marito entra in spese in figliuoli e in fastidi e ha più bisogno di trovar robba che di darla; poiché stando sola senza marito, con la sua dote può viver da regina secondo la sua condizione.[...] Mirate, che bella ventura d'una donna è il maritarsi: perder la robba, perder se stessa e non acquistar nulla se non li figliuoli che le danno travaglio e l'imperio d'un uomo, che la domini a sua voglia.« (ebd., S. 69).

154 Zum Frauenbild der Männer ebd., S. 41.

155 So Lucrezia: »Se noi vogliamo poi dire il vero [...] noi non stiamo mai bene se non sole e beata veramente quella donna che può vivere senza la compagnia de verun' uomo.« (ebd., S. 17).

156 Ebd., S. 94, S. 166, S. 169.

157 Ebd., S. 139f.

158 Ebd., S. 28.

und gelehrter Mensch.[159] Wäre es den Frauen möglich, eine den Männern ebenbürtige Ausbildung zu erhalten, würden sie diese weit überflügeln: »[...] se ci fusse insegnato da fanciulle [...] gli eccederessimo in qual si voglia scienza ed arte che si venisse proposta.«[160] Die Forderung der weiblichen Bildung geht dabei, wie wir sehen werden, in Fontes Traktat mit der Verteidigung der weiblichen Ornamenti einher, welche die schöne, selbstbewusste und gut gepflegte Venezianerin ausmachen.[161]

Gute Eigenschaften eignet sich der Mann bloss durch den Umgang mit der Frau an und indem er ihr zudem jene Liebe schenkt, die sie aufgrund ihrer grossen »meriti« verdient. Da nur wenige tugendliche Männer löbliche Ausnahmen ihres Geschlechts darstellen,[162] gründet die gesellschaftliche Vormachtstellung und Dominanz der Männer nicht auf Tugend und Überlegenheit, sondern auf der Arroganz eines ungerechtfertigten Machtanspruchs: »[...] se siamo loro inferiori d'auttorità, ma non di merito, questo è un abuso, che si è messo nel mondo, che poi a lungo andare si hanno fatto lecito ed ordinario [...].« [163] Die Frauen sollen deshalb ihre Freiheit und Gleichheit mit den Männern einfordern, die ihnen so lang verwehrt geblieben ist. Denn sie sind naturgemäss bessere und würdigere Wesen und den Männern in jeder Hinsicht überlegen. Davon zeugen die körperliche Schönheit, Seelengrösse, Tugend, Güte, der Grossmut und die Vaterlandsliebe der Frauen.[164] Wie in Lucrezia Marinellis »La nobiltà et l' eccellenza delle donne« wird die Schönheit des weiblichen Körpers im Sinn Platons und der Liebeslyrik Petrarcas als Ausdruck der edlen Seele gedeutet und zum Argument der moralischen weiblichen Überlegenheit erhoben.[165] Ohne Frauen gibt es keine Fröhlichkeit auf Erden, sie sind deren eigentliches Ornament, weshalb gerade die Geburt eines Mädchens besonders festlich gefeiert werden müsse. Die Frau wird zum göttlichen Geschenk, zum »dono celeste«.[166] Für die Verdammnis des Menschengeschlechts ist deshalb nicht Eva, sondern Adam verantwortlich, da sie aus dem Wunsch nach Erkenntnis, er hingegen aus Gier und Gefrässigkeit sündigte.[167] Dem positiven Frauenbild entsprechend werden deshalb, wie erwähnt, auch modische weibliche Kleidung, das (Blond)färben der Haare und Schminke befürwortet, modische und kosmetische Massnahmen, mit denen sich die Frau ein selbstbestimmtes Aussehen und ein von ihr geschaffenes Gesicht verleiht. Sie sind Ausdruck der im »Merito delle donne« eingeforderten weiblichen Freiheit und Selbstbestimmung, weshalb sie auch von der »feministischen« Corinna explizit befürwortet werden.[168]

Mit der Verteidigungsstrategie der Frauen und der Kritik an der patriarchalen Gesellschaft ist auch in Fontes Traktat die geschlechtliche Umdeutung des schönen Körpers verbunden, der die gesellschaftlichen Autoritäts- und Machtverhältnisse allegorisiert. In den Architekturtraktaten von Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Cattaneo oder Scamozzi ist der schöne und vollendete, dem Bauwerk zu Grunde liegende Körper männlich und wird mit Adam oder Christus identifiziert.[169] Bei Fonte hingegen wird der schöne Körper weiblich. Die daraus abgeleitete Superiorität der Frau leitet sich aus Ort und Zeitpunkt der Erschaffung der Frau ab, wozu die patriarchale Heilsgeschichte »feministisch« uminterpretiert wird.

Fontes Version zufolge wurde Adam ausserhalb des Paradieses und aus blosser Erde, die Frau hingegen aus menschlichem Fleisch und auf Gottes ausdrücklichen Wunsch hin inmitten des irdischen Paradieses erschaffen. Das Verhältnis von »einfachem Mann« und »sublimierter herrlicher Frau« findet seine Entsprechung im Bauwerk und zwar im Vergleich von Unter- und Überbau. Es kehrt bzw. interpretiert die damaligen

159 »Sogliono anco molti a questo proposito [...] proibir alle lor donne l'imparar a legger e scriver, allegando ciò esser ruina di molte donne, quasi che dalla virtù ne segua il vizio suo contrario; e pur non si aveggiono che, come voi avete detto del pulirsi, così, e con più ragione si dee dir dell' imparar alcuna scienza, poiché è da creder che più facilmente possi cascar in errore un ignorante, che un saputo ed intelligente; poiché si vede per esperienza, esser molto più le impudiche ignoranti, che le dotte e virtuose.« (ebd., S. 168).

160 Ebd., S. 170.

161 Ebd., S. 166f. Dieser Zusammenhang findet sich im umgekehrten Sinn bei den damaligen Humanisten (vgl. Anm. 82).

162 So Corinna: »[...] Se l'uomo contiene in sé qualche buon costume, lo ha dalla donna con cui pratica, o madre, o sorella, o balia, o moglie che ella si sia; che a lungo andare è pur forza, che egli prenda qualche buona qualità da lei. Anzi, oltra el buono essempio che egli ne cava, tutte le belle e virtuose azioni l'uomo acquista solamente per amar le donne [...].« (Fonte 1600, Ed. 1988 [wie Anm. 136], S. 25). Zu den wenigen tugendlichen Männern zählt die fingierte Corinna Nicolò Doglioni, den Onkel Fontes. Er wird als »spirito gentilissimo« bezeichnet (ebd., S. 84).

163 So Leonora (ebd., S. 27 sowie auch S. 26).

164 Ebd., S. 49, S. 61–63, S. 169.

165 Ebd., S. 145f., S. 153f.

166 Ebd., S. 68. Zur Frau als Himmelsgeschenk vgl. die etymologische Ableitung des Worts »donna« durch Corinna als Entgegnung auf die frauenfeindliche Ableitung durch Lucrezia. Letztere vertritt den von Frauen internalisierten Männerhass: »In somma – disse Lucrezia – voi con tutte queste vostre ragioni non negarete già che le donne sono state e sono cagion di mille danni nel mondo e perciò si chiamano donne, quasi danno. Anzi – rispose Corinna – si chiamano donne, quasi dono celeste e senza il qual non vi è cosa di bello, né di buono [...].« (ebd., S. 55). Zur frauenfeindlichen Argumentation vgl. auch die Ansicht, die Frauen würden von den Männern deshalb nicht geliebt werden, weil sie es nicht verdienten (ebd., S. 61), oder das Argument, die Frau sei nach dem Mann geboren worden, um ihm zu dienen (ebd., S. 114).

167 Elena fragt und Corinna antwortet: »Chi fu cagion della nostra perdizione, salvo che Eva, che fu prima donna? Anzi fu Adam – rispose Corinna – poiché ella a buon fine desiderosa d'intender la scienza del ben e del male si lasciò trasportar a gustar del vietato frutto. Ma Adam non per ciò mosso, ma per avidità e per gola, udendo dirle ch'era saporito, lo mangiò, che fu peggior intenzione [...].« (ebd., S. 56).

168 Ebd., S. 166, S. 168. Zu dieser Thematik anhand von Marinellis, Fontes und Passis Traktat vgl. Lauer 1997 (wie Anm. 78) sowie Zimmermann 1994 (wie Anm. 78), S. 60f.

169 Auch in den damaligen philosophischen und staatstheoretischen Traktaten ist der schöne Körper stets männlich. Nach Filarete besitzt Adam den schönsten Körper, nach

geschlechtlichen Machtverhältnisse ästhetisch um: Zuerst legt man mit wertlosem Material das (männliche) Fundament an, um darauf die (weibliche) Herrlichkeit und Grossartigkeit des glänzenden und reich geschmückten Palastes zu errichten: »Sono nati [die Männer] inanzi di noi [...] non per dignità loro, ma per dignità nostra; poiché essi nacquero dell' insensata terra perché noi poi nascessimo della viva carne e poi, che rileva quel nascere inanzi? Prima si gettano le fondamenta in terra di niun valore o vaghezza, e sopra vi s'ergono poi le sontuose fabriche, con gli adorni palagi; [...] E di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nel mondo nei campi Damasceni, dove la donna per maggior sua nobiltà, volse Dio crearla nel Paradiso terrestre [...].«[170]

Da die Frauen die lasterhaften Männer paradoxerweise trotzdem lieben, diskutieren die Gesprächsteilnehmerinnen Mittel und Wege, die Männer zur Liebe und Anerkennung für das weibliche Geschlecht zu führen. Zu diesem Zweck werden in einem gelehrten Disput der Kosmos und die Natur mit ihren Tieren und Kräutern erkundet sowie das Heilmittel der Sprache erörtert.[171]

Zur kritischen Haltung der männlich dominierten Gesellschaft gegenüber kontrastiert in der zweiten Hälfte des Traktats die idyllische Darstellung der spezifisch venezianischen Verhältnisse und deren Anerkennung durch die Frauen.[172] Diese Passagen schliessen zwar inhaltlich an das erwähnte »Städtelob« an, exemplifizieren es nun jedoch an den patriarchalen Institutionen der Republik, an spezifischen Personen (Männern) und Bauten aus der Entstehungszeit des Traktats. Thema und Diskussionsstil erfahren einen eigentlichen Genuswechsel,[173] der nicht mit der Dialektik des Werks und seiner von Chemello analysierten Tendenz des Spiels und der Verstellung befriedigend zu erklären ist. Es wird hier vielmehr ein Paradigmenwechsel zurück zur Allegorie des schönen männlichen Körpers vollzogen, auch wenn Fonte im Anschluss an diese Stellen zum Lob des schönen Frauenkörpers und damit zur feministischen Sichtweise zurückkehrt.[174]

Die fingierten Verteidigerinnen der Männer, zusätzlich unterstützt durch die Autorität der intellektuellen Corinna, sind sich einig in ihrem Lob für die venezianischen Institutionen, die heiligen staatlichen Gesetze, die weisen Senatoren, das edle männliche Patriziat, den grossartigen Dogen Pasquale Cicogna (1585–1595). Venedig ist das staatliche Exempel per se. Die Pracht, Würde, Einzigartigkeit und Güte der Republik visualisiert sich in den öffentlichen Auftritten des Dogen und in den übrigen staatlichen Prozessionen. An ihnen nehmen jene Teil, die das hochheilige Staatswesen repräsentieren und regieren, somit nur Männer der sozialen Oberschicht.[175] Sie stehen für die genuin göttlichen und männlichen Eigenschaften und Attribute, denen die Republik ihre Existenz und ihren Wohlstand verdankt: »[...] la fortezza, il conseglio, la sapienzia, la scienza, l' intelletto, la pietà ed il vero timor di Dio, per li quali si mantiene l' esser ed il ben esser di tanta republica.«[176]

Die Männer dieses Staatswesens sind deshalb das wahre Abbild Gottes. Sie sind zwar Herren, doch liebevolle Väter zugleich, die stets nur das Wohl ihrer Untertanen bzw. Kinder vor Augen haben. Sie lieben alle, werden von allen geliebt und geschätzt. Wie das stets gegenwärtige Auge Gottes bewachen sie wohltätig vorsorgend den Schlaf ihrer Untertanen, sehen für den Erhalt der Lagune und alle notwendigen städtischen Bauten und Einrichtungen vor: »Questi benché siano signori, tuttavia come padri amorevoli sempre studiano, sempre si affaticano e sempre si ingegnano per giovar a tutti, non guardando a spesa, né a fatica alcuna per commun beneficio. Questi servono la giustizia, soccorrono a poveri [...], oltra che sempre proveggiono il ben publico

Cattaneo Christus als alter Adam. Zu Alberti vgl. Imesch, Alberti (wie Anm. 53), zu Filarete vgl. Oettingen, Wolfgang von, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst neben seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, S. 54. Zu Cattaneo vgl. Kruft 1991 (wie Anm. 22), S. 88. Zu Francesco di Giorgio und Scamozzi vgl. Anm. 110, 112 und 117.

170 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 26.

171 Ebd., Seconda Giornata. So z. B.: »[...] ritornando al caso nostro, con tutto ciò che si è ragionato di stelle, di aria, di uccelli, di acque, di pesci e di tante qualità di animali, di erbe e di piante, non si ha già ritrovato cosa ancora di tal virtù, che potesse far mutar animo a questi uomini per tenir conto di noi e per amarci di buon core come meritamo.« (ebd., S. 128 sowie auch S. 132f.).

172 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 140–143. Wir wissen nicht, wie erwähnt, ob Fontes Traktat in allen Teilen authentisch ist oder ob es von der Familie der Autorin für die Publikation überarbeitet wurde.

173 Corinna hebt denn auch die Bedeutung der Rhetorik mit ihren vom Gegenstand abhängigen *Genera dicendi* hervor (ebd., S. 145).

174 Zur Komponente des Spiels und der Verstellung in Fontes Traktat vgl. Chemello 1988 (wie Anm. 136), S. IX–LXIII. Zum Lob der schönen und tugendlichen Frau, wobei Fonte einige Patrizierinnen namentlich nennt, vgl. Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 145f., S. 148–153.

175 »In tutti li Regni e Republiche – disse allora Lucrezia – credo ben che vi siano leggi e giudici per ben regger i popoli, ma non meglio quanto in questa nostra gloriosa città, dove son leggi santissime, degne di esser abbracciate ed essequiete da qualonque dominio [...]. De nostri senatori che giudicano, poi non si può esprimer con lingua umana la prudenza, la giustizia e la benignità. – Si certo – aggiunse la Regina – ma dite pur della bontà e gentilezza singolare di tutta la nobiltà di questa terra. [...]. Ma che diremo poi – disse Corinna [...] delle tante divine eccellenzie del nostro serenissimo Prencipe? [...] 'l nome celebre di PASQUAL CICOGNA, Prencipe di Venezia, apporta sempre [...] onor ed allegrezza notabile a questa repubblica. – Egli è pur il bel veder – disse Verginia – quando passa egli per gir a qualche solennità, accompagnato con tutta la pompa e corte de gli ambasciatori stranieri, di senatori gravissimi e di nobilissimi secretari [...]. Questi son quelli che la governano, che la sostentano e che, dopo Dio, la provedeno d'ogni cosa necessaria.« (ebd., S. 140f.). Zu den öffentlichen Auftritten des Dogen vgl. Foscari Malacrea, Marina, *Il Doge nelle cerimonie pubbliche*, in: Franzoi 1986 (wie Anm. 93), S. 105–192.

176 Fonte 1600, Ed. 1988 (wie Anm. 136), S. 141.

diligentemente [...]; e quando gli altri dormono, essi pensano e sotto l'ali loro, come figliuoli sotto i padri e le madri, i loro sudditi sicuri e spensierati si riposano.«[177] »O santi pensieri, o santi ordini, o sante leggi, o santi padri; ben è misero e sciocco quello che non sa viver sotto sì santa e felice protezione«, beschliesst Corinna ihre Hymne auf das sakralisierte venezianische Patriarchat. Von der Herrlichkeit, Autorität, Macht und Gerechtigkeit dieses männlichen Staatswesens, »governato con gran sapienza« durch »uomini di gran senno e di gran bontà nel regger e determinar le cose di esso« zeugt die Pracht des Prokuratorenpalasts von Scamozzi, zu dessen Lob paradoxerweise erneut die feministische Corinna eines ihrer Sonette vorträgt.[178]

Nur eine einzige Frau, die Gastgeberin Leonora, teilt nicht die Meinung der übrigen Gesprächsteilnehmerinnen. Ihr ärgerlich vorgebrachter kurzer Einwand, was die Frauen denn mit dieser männlich dominierten Gesellschaft zu schaffen hätten, deren Ziel die Unterdrückung der Frau ist, wirkt wenig überzeugend, da er nicht zum Thema des Gesprächs erhoben wird, sondern bloss dem Themenwechsel dient: »[...] io trasecolo, io impazzisco de fatti vostri [...]. Che avemo a far vi prego con magistrati, corti di palazzo e tali disviamenti? Or non fanno tutti gli uomini questi offici contra di noi? [...] Non procurano per loro in nostro danno?«[179]

Die Thematik dieses Paradigmenwechsels wird erneut gegen Ende des Traktats aufgegriffen. Der eingangs erwähnten Ablehnung der Ehe steht hier nun deren Befürwortung entgegen. Die junge, naive Verginia will sich wie Corinna keinem Mann unterwerfen. Hier greift ihre Mutter, die erfahrene Matrone, ein und verteidigt den Ehestand als beste Lebensform für eine Frau, da mit ihr in der männlich dominierten Gesellschaft der Schutz der Frau durch einen Mann verbunden ist. Sie gibt ihrer Tochter deshalb Ratschläge für ihr späteres Verhalten als Ehefrau, welche die Quintessenz der patriarchalen, von Frauen selbst internalisierten Ideologie darstellen: Die Frau soll sich selbst einem hochmütigen, tyrannischen und eifersüchtigen Ehemann stets demütig und gehorsam unterziehen, ihn schweigsam und geduldig ertragen, ihn lieben, auch wenn er Fehler hat und gegen seinen Willen nie das Haus verlassen. Denn ein besseres Leben wird sie selbst unverheiratet nie haben, hat sie doch stets im Haus eingeschlossen zu leben und sich einfach zu kleiden.[180] In diesen Gesprächen über Venedig und die Ehe führt Fonte die fiktiven Frauen sowie Leserin und Leser des Traktats aus der weiblichen Lebenswelt des utopischen Gartens wieder hinaus in jene Realität zurück, die Scamozzis Idealhaus als Sozialform zu Grunde liegt.

Gegen diese Realität weiblicher Existenz trat vehement und widerspruchslos die bereits erwähnte Nonne Arcangela Tarabotti an. In ihrem »Inferno monacale« (um 1650) wird aus Fontes idyllischem Venedig-Lob mit seiner Anerkennung der staatlichen männlichen Autorität und gesellschaftlichen Macht die scharfe Kritik der despotischen »Serenissima Republica Veneta«, deren Töchter unter der väterlichen Tyrannei der Senatoren und Dogen zeitlebens leiden und nie in den Genuss der viel gerühmten venezianischen Freiheit kommen.[181]

177 Ebd., S. 141f.

178 Ebd., S. 142. Über das Lob an den venezianischen Staat, an seine Amtsträger und an das männliche Patriziat durch die Königin und Lucrezia vgl. auch ebd., S. 143. Neben dem Prokuratorenpalast wird auch die neue Rialto-Brücke gelobt. Dazu die fingierten Gesprächsteilnehmerinnen beider Parteien (Cornelia, Adriana und Corinna): ebd., S. 142f. Zum Lob der Dichter, Gelehrten, Künstler und Musiker der Stadt vgl. ebd., S. 154–162, wobei die Harmonie von Musik und Kunst als Vorbild der gewünschten geschlechtlichen Übereinstimmung propagiert wird.

179 Ebd., S. 143f. Cornelia nutzt Leonoras Einwand als Anlass zum Themenwechsel. Corinnas Zustimmung beschränkt sich auf die Bemerkung, dass Leonora stets die »passi essenziali« anzusprechen wüsste, was Leonora jedoch entkräftet, indem sie ihre eigenen Worte als nutz- und wirkungslos bezeichnet: »Poco dico e poco vaglio [...] con le mie parole e come per lo passato mi giovò nulla il mio dire [...].« (ebd., S. 144).

180 So fragt Verginia ihre Mutter in Bezug auf den Ehemann »[...] E se egli fusse rigoroso e terribile, come farei? Disse Verginia. – E tu paziente e tacita lo soporta – ripigliò la madre. [...] E se fusse geloso, come averei da governarmi? Aggiunse la figlia. – Non gli darai occasione di esservi – disse la Regina [...] se non vuole che tu esci di casa e tu contentalo [...]. Se questa vita non ti piace [...] imaginati che se non ti marito, medesimamente ti converrà star sempre in casa e vestir sobria [...].« (Ebd., S. 170f). Zum gesellschaftlichen Schutz einer Frau durch den Mann vgl. ebd., S. 171f.

181 Vgl. die Dedikation des Buchs an die »Serenissima Republica Veneta« in Tarabotti 1650, Ed. 1990 (wie Anm. 89), S. 27f.