PHYSIOLOGIEN DER BILDER

NATURBILDER
IMAGES OF NATURE

Herausgegeben von
Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Iris Wenderholm

BAND 3

Maurice Saß

PHYSIOLOGIEN DER BILDER

Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst

DE GRUYTER

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung durch die Alexander von Humboldt-Stiftung

ISBN 978-3-11-044862-7
ISSN 2367-1955

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

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

© 2016 Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Florentiner Bilderchronik *Mercurius Re d'Egitto* (Detail) © British Museum
Reihengestaltung und Satz: Petra Florath, Berlin
Philologische Redaktion der lateinischen Übersetzungen: Alexander Estis
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH und Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 11

Teil I
Sterne und Planeten als Denkraum künstlerischer Selbstvergewisserung

1. Die freie Kunst der Sternenkunde – Vorbild und Gegenmodell im Nobilitierungsprozess der bildenden Künste 33
   - 1.1 Paolo Fiammingos *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst* 37
   - 1.2 Die bildenden Künste unter den *Artes liberales* 40
   - 1.3 Armillarsphäre und Malerpalette: Annäherungen von Künstler und Sternenforscher 56

2. Malerei als Mittel astrologischer Forschung – Astrologie als Mittel künstlerischer Legitimation 61
   - 2.1 „Deß hymels lauff mit farb ich zir" – Das Erfassen der Sterne als Lobestopos der Malerei 63
   - 2.2 Pictura als Malerin von Landschaft und Natur 70
   - 2.3 Astrologie als Sinnbild des Sehsinns 75
   - 2.4 Paolo Fiammingos Kirchheimer *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst* als Teil eines Sinnenzyklus? 80
   - 2.5 „So solt ir aber wissen, das ich diese sachen all in einem langen gang zu Kircheim uffgemacht hab" – Zum Aufhängungskontext der Werke Paolo Fiammingos im Kirchheimer Schloss 89

3. Künstler und Sternenforscher: *Ingenium, Virtus, Influenz* 97
3.1 Durch Einfluss der Himmelskörper: Künstler und Sternenforscher als Kinder Merkurs 100
3.2 „Artibus exorno […] orbem." – Astrologische Einflusstheorien als legitimatorisches Denkmodell 108
3.3 ‚Einfluss' als Modell künstlerischer Rezeption 116
3.4 „Aemulus hic unus solis" – Das apollinische Ingenium als atlantischer Künstler 123
3.5 Tintoretto als Planetenkind Apolls in Paolo Fiammingos Kirchheimer Planetenzyklus 130

4. Physiologien kosmischen *Disegnos:* Die Sterne als Legitimationsort von naturdurchdringenden Punkten, Linien und Figuren 138
4.1 Malerei und Geometrie unter der Ägide der Sternenkunde 139
4.2 „Hinc circularis figura omnium amplissima." Astrologische Spekulationen schöner und wirkmächtiger Kreisfiguren 147
4.3 Chiromantie und Physiognomie als Leitbilder des Zeichners 159

5. Potenzen und Grenzen der Sterne und Planeten als Denkraum künstlerischer Selbstvergewisserung 172
5.1 Astronomischer Anspruch und nüchterne Realität 174
5.2 Bildmächtige Sterne und Macht der Sternbilder 178
5.3 „Io il moto dipingo | tu solo l'atto" – Paolo Fiammingos *Allegorie der malenden Natur* 183

Teil II
Feurige Bilder und entflammte Betrachter: Zur faszinierenden Wirkmacht von Bildern

1. Künstler als Alchemist: Diffamation und Idealbild 191
1.1 „…i Ghiribizzi di congelare Mercuri" – Baldassare Peruzzis Allegorie mit Mercurius 192
1.2 Capricci von Alchemie und Kunst 197
1.3 „E niuna di quelle che trasformano si può fare senza fuoco" – Feuer und Wärme als Instrumente natürlicher Transformation 202
1.4 Haschespiel oder Traum von Transmutation und Verlebendigung 206

1.5 „E questo è l'alchimia de i pittori Venetiani" – Farben und ihre Materialität als Maß von Kunst und Alchemie 212
1.6 Physiologische Fokalisierung 215

2. Aristotelistische Vorstellungen bildlicher Faszination: Benedetto Varchis Erörterungen natürlicher Liebe und Wärme 217
2.1 Alessandro Alloris (?) *Portrait eines jungen Mannes* 219
2.2 Die Faszination des flammenden Blickes 222
2.3 Benedetto Varchis Vorlesungen zu Wärme und Liebe 231
2.4 Das bildliche Feuer als Liebesstimulanz 239
2.5 Wettstreit und Eintracht in der Erforschung von Liebe und Natur 241

3. Mineralogische Bildtheorie: Lodovico Dolces *Libri delle gemme* (1565) 244
3.1 Tizians Portrait seines Farbenhändlers 246
3.2 Lodovico Dolces *Libri delle gemme* (1565) 249
3.3 Okkulte Qualitäten der Physis von Bildern 254
3.4 „…non è arte la virtu sua, ma miracolo" – Tizians wundersame Farbmalerei 259
3.5 Natura potentior ars 262

4. Natürliche Anziehung und Abstoßung: Girolamo Fracastoros *De sympathia et antipathia liber unus* (1546) 271

5. Von den glühenden Farben: Paracelsus, Karel van Mander und Hendrick Goltzius 277
5.1 Vorstellungen essentiellen Feuers und natürlicher Bilder bei Paracelsus und im Paracelsismus 281
5.2 Karel van Manders Physiologie der Farben 286
5.3 „[…] oock so tot den vuyre gheneghen" – Hendrick Goltzius als Alchemist und Phönix 290
5.4 *Sine Cerere et Libero friget Venus* – Hendrick Goltzius' Bilder glühenden Inkarnats 295

6. „Il cocente & potentissimo fuocho d'amor" – Physisches und geistiges Entzünden von Bildern 303

Teil III
Hermetische und christliche Bildvorstellungen: Affirmationen und Divergenzen

1. Hermetische Theurgie und christliches Kultbild 309
   - 1.1 Grenzen hermetischer Bildspekulationen 311
   - 1.2 Hermes Trismegistus als Theurg und Statuetten-Magier in der *Florentiner Bilderchronik* 313
   - 1.3 Christliches Kreuz wider pagane Theurgie: Filippino Lippis *Philippus-Wunder* in der Strozzi-Kapelle 325
2. Das Paviment der Katharinenkapelle in San Domenico in Siena 334
3. Der Spiegel in Ursprungsmythen und Schöpfungslegenden 340
   - 3.1 Gnostische Legenden vom sich spiegelnden Urmenschen 341
   - 3.2 Der Dionysos-Zagreus-Mythos in neuplatonischen Kosmogonien 344
   - 3.3 Die Weltschöpfung als narzisstischer Spiegelakt 348
   - 3.4 Der Spiegelblick als Bild mystischer Kontemplation 351
   - 3.5 Zur Deutung des Paviments als Orpheus-Darstellung 355
4. „Contemporaneus Moysi" – Hermetische Kosmogonie als urweise Offenbarung 359
   - 4.1 Der Genesis-Bericht des hermetischen *Pimander* 361
   - 4.2 Das Sieneser Paviment als Bild uranfänglicher Spiegelakte 363
   - 4.3 *Prisca theologia* als zeitgenössisches Modell historisierender Hierarchisierung 367
5. Das Paviment als Spiegel der Kapellenausstattung 377
6. Von hermetischen Hieroglyphen zu visionärer Kunst: Lorenzo Lottos Intarsien für die S. Maria Maggiore in Bergamo 387
   - 6.1 Lottos *Coperto* des Untergangs Pharaos für das Chorgestühl der S. Maria Maggiore in Bergamo 389
   - 6.2 Lottos *Coperti*: Impresen oder Hieroglyphen? 398
   - 6.3 Diskussion um den symbologischen Status von Impresen 404
   - 6.4 Moses als Urheber rechtgläubiger Hieroglyphen 409
   - 6.5 Der *Reitende Nudus* als bildtheoretisches Programmbild der Chorintarsien 419

Farbtafeln 425

Schluss: „Dies ist der erbarmungslose Krieg der eselhaft schlechten Natur gegen die Tugend“ 433

Anhang

Bibliographie 453

Register 563

Bildnachweise 579

Dank 580

Einleitung

Lieblich wirft Minerva ihren Blick dem Besucher zu, der den großen Westsaal der Casa Fabri im umbrischen Trevi betritt (Abb. 1).[1] Kaum etwas trübt hier die Eintracht der unter ihrer Schutzherrschaft versammelten Künste. Laute, Palette, Zirkel, Bücher und Schreibgerät liegen zu ihren Füßen so friedlich vereint, wie im Hintergrund die neun Musen am Helikon lagern, von dem sich Pegasus just in die Lüfte aufschwingt. Während links ein Auditorium den Ort akademischen Austauschs und eine Studierstube denjenigen wissenschaftlicher Vertiefung markieren, sind rechts nicht nur Maler und Bildhauer bei ihrer Arbeit zu sehen, sondern auch zwei Kunstliebhaber bei ihren Freuden mit einer weiblichen Aktstatue. Führten Cennino Cennini oder Leon Battista Alberti noch aufwendige Diskussionen, um die Nobilität der bildenden Künste zu begründen, und erörterten Leonardo da Vinci oder Benedetto Varchi, welcher unter diesen die Vorrangstellung gebühre, gehört dies in diesem Fresko aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon der Vergangenheit an. Harmonisch arbeiten Maler und Bildhauer nebeneinander und bildet die von Florentiner Reminiszenzen geprägte Architektur den festlichen Rahmen dafür. Entschieden prangt in Majuskeln die Inschrift „Litterae" über der Darstellung und macht unmissverständlich, dass Minerva ihre Gunst unterschiedslos den von ihr geförderten Wissenschaften zuteil werden lässt.

Gerade aufgrund der unaufgeregten Selbstverständlichkeit, mit welcher der intellektuelle Rang der bildenden Künste hier vorgetragen ist, überrascht die konkrete Zusammenstellung der Wissenschaften und ihrer Instrumente. Die Laute und das aufgeschlagene Notenbuch, Schreibgerät und Bücherstapel oder arithmetische Rechentafel und Geometriestudien sind dabei so gewöhnlich wie Palette und Pinsel, Hammer und Meißel sowie Winkel und Zirkel oder die Grundrisszeichnung. Und auch die Armillarsphäre fügt sich in dieses Bild als Zeichen universaler Gelehrsamkeit. Ungewöhnlicher hingegen sind

1 Anonym: *Litterae*. Deckenfresko, erste Hälfte 17. Jh. (?); Trevi, Casa Fabri, Westsaal; dazu: D'Innella 1999, 365; Hutzel 1950. – Die älteste erhaltene Beschreibung der Fresken findet sich in Durastante Nataluccis *Historia universale dello stato temporale ed eclesiastico di Trevi* (1745), die auch Auskunft über die frühen Besitzer der Villa gibt (Ed. Zenobi 1985, 76 f. [§ 91–92]).

1 Anonym, Litterae (Casa Fabri, Trevi)

das aufgeschlagene Buch mit Darstellungen von Sternen sowie das zunächst nicht eindeutig charakterisierbare Gefäß zur Linken der Göttin. Vor allem aber die Zusammenstellung der Wissenschaftsgruppen im linken Bildmittelgrund ist erklärungsbedürftig. Denn neben Auditorium und Studierstube finden sich im Loggientrakt des Gebäudes auch ein alchemisches Labor und eine Gruppe von Gelehrten, welche die monumentale Armillarsphäre als Sternenforscher charakterisiert.

Es wäre sicherlich übertrieben, der Alchemie und Sternenkunde hier eine exponierte Stellung im Bild oder ein besonderes Verhältnis zur Kunst attestieren zu wollen. Gleichwohl ist doch gerade die Beiläufigkeit beachtenswert, mit der die beiden umstandslos nicht nur als gleichberechtigte Felder intellektueller Beschäftigung, sondern auch als Nachbardisziplinen der bildenden Künste präsentiert werden. Denn während die Rolle

der Musik und Poesie, der mathematischen Disziplinen sowie anderer Formen schriftbasierter Wissenschaft im Nobilitierungsprozess der bildenden Künste nicht erst in der jüngeren Vergangenheit Gegenstand kunsthistoriographischer Forschungen geworden ist, lässt sich dies nicht in demselben Umfang auch von der Sternenkunde oder Alchemie behaupten. Ziel der folgenden Untersuchungen ist es daher, die vielfältigen Funktionen aufzuzeigen, die der Rückgriff auf die sogenannten ‚okkulten' Wissenschaften innerhalb frühneuzeitlicher Theoretisierungen von Kunst erfüllte. Deutlich soll die grundsätzliche Bedeutung dieser Disziplinen bei der Ausbildung des neuzeitlichen Kunstbegriffs werden, in dem sie für so unterschiedliche Fragen wie nach der Rolle des Künstlers, den materiellen Prozessen der Produktion oder dem medialen Status des Bildes und seiner Wirkmacht Erklärungsmöglichkeiten bereit hielten.

Im Mittelpunkt der drei Hauptteile der folgenden Untersuchung soll jeweils ein Bereich frühneuzeitlicher Naturphilosophie stehen, von dem die Attraktivität seiner Theoreme und Protagonisten für die Modellierungen von Künstlern und ihren Werken darzustellen sein wird. Das Augenmerk des ersten Hauptteils wird dabei auf der Sternenkunde und ihrer Bedeutung für das bildtheoretische Denken des 16. Jahrhunderts liegen. Dadurch wird schnell deutlich werden, dass es sich bei dem *Litterae*-Fresko in Trevi mitnichten um eine umbrische Kuriosität handelt – zumindest soweit es die Sternenkunde betrifft. Denn da die Sternenkunde eine der sieben freien Künste und somit Bestandteil des scholastischen Fächerkanons an den Universitäten war, finden sich zahlreiche Zeugnisse, welche den intellektuellen und sozialen Rang von Künstlern dadurch zu unterstreichen suchen, dass sie diese an die Seite von Sternenforschern stellen (Kap. I.1.2). Giorgio Vasari hat so in einem Entwurf für die Ausstattung einer Loggia die drei *Arti del disegno* in den Kanon der freien Künste aufgenommen (Abb. 6), Federico Zuccari diesen Verbund auf seinen Zeichnungen des Tugendberges thematisiert (Abb. 7) und Hans von Aachen ganz explizit die Aufnahme der Malerei in den Kreis der *Artes liberales* visualisiert (Abb. 11). Aufgrund des Ansehens der Sternenforscher – das demjenigen der Disputanten und Studiosi im linken Gebäudetrakt des Freskos in Trevi nicht nachstand – wird sich im ersten Hauptteil eine Vielzahl von künstlerischen Selbstzeugnissen aufzeigen lassen, in denen der eigene Stand, der künstlerische Schaffensakt und die Physis des Kunstwerks unter Rückgriff auf die Sternenkunde, ihre theoretischen Modelle und ihren Untersuchungsgegenstand reflektiert worden sind. Wenn vielleicht auch nicht in quantitativer Hinsicht, so ist diese nacheifernde Annäherung doch hinsichtlich ihrer funktionalen Vielfalt durchaus den spätestens seit Michael Baxandalls *Giotto and the orators* (1971) intensiv erforschten Parallelisierungen mit der Poesie und Rhetorik vergleichbar, deren Leitmotiv des „ut pictura poesis" ebenfalls auf der grundlegend positiven Bewertung beider Disziplinen und ihrer gegenseitigen Stimulanz gründete.

Eine vergleichbare Beobachtung lässt sich hingegen nicht für das Verhältnis von Kunst und Alchemie anstellen, das den Ausgangspunkt der Untersuchungen des zweiten Hauptteils bildet. Zumindest für das 16. Jahrhundert sind allein schon deutlich weniger schriftliche wie bildliche Zeugnisse überliefert, welche die beiden Disziplinen in einer

dem *Litterae*-Fresko aus Trevi vergleichbar expliziten Form zusammenbringen.[2] Luca Giordanos Selbstportrait aus Mailand, auf welchem er sich als Naturforscher mit einem großen Destillierkolben in der Hand präsentiert und eine Analogie seines Wirkens mit alchemischen Praktiken suggeriert, vermag zwar das grundsätzliche Potential zu verdeutlichen, das auch die Alchemie mit ihren handwerklichen Techniken und theoretischen Modellen für die Selbstvergewisserung von Künstlern offerierte (u. a. Smith 2004; Newman 2004).[3] Die Annäherungen und Vergleiche der beiden Disziplinen erfolgten dabei jedoch in den seltensten Fällen mit einer so positiven Unvoreingenommenheit, wie sie Giordanos (sicherlich auch als provokant zu bewertende) Selbstinszenierung oder das *Litterae*-Fresko kennzeichnet. Alchemie und Astrologie konnten gleichermaßen Gegenstand der Kritik sein, doch vollzog sich diese nur selten innerhalb desselben argumentativen Zusammenhangs. Denn da auch die divinatorische Astrologie Teil der freien Kunst der Sternenkunde war und so etwa einen selbstverständlichen Bestandteil universitärer Medizinstudien bildete, artikulierten sich ihre Kritiken überwiegend in gelehrten Auseinandersetzungen, selten jedoch in verleumdenden Polemiken.[4] Der großen Fülle von Parodien auf Alchemisten – von denen etwa der nach einer Zeichnung Pieter Bruegels d. Ä. angefertigte Kupferstich Philipp Galles nur ein besonders prominentes Beispiel darstellt – ist so kein vergleichbares Quorum an Astrologen-Karikaturen gegenüberzustellen.[5] Anhand einer von Baldassare Peruzzi entworfenen Satire auf den Alchemistenstand wird daher zu zeigen sein (Taf. 2), wie der Alchemie vor allem aus den Abgrenzungsbemühungen von Künstlern und Kunsttheoretikern ihr gegenüber eine bedeutende Rolle in der Ausbildung des neuzeitlichen Kunstbegriffs zukommen konnte (Kap. II.1). Gerade aufgrund dieses konfliktuösen Verhältnisses und der Rarität expliziter Bezugnahmen werden jedoch nicht eigentlich alchemistische Vorstellungen im Zentrum der Untersuchungen des zweiten Hauptteiles stehen. Vielmehr soll anhand frühneuzeitlicher Theoretisierungen von Feuer und Wärme vorgeführt werden, welche Bedeutung der alchemistische Traum von qualitativer Transmutation oder Verlebendigung mittels materieller Manipulation trotz allen Anfeindungen für das zeitgenössische Verständnis von Bildern gewinnen konnte. Denn diese physiologischen Auseinandersetzungen mit Wärme und Feuer waren für die Legitimation der Alchemie zwar auch von entscheidender Bedeutung, konnten jedoch nur herangezogen werden, da sie auch in Teilen der Naturphilosophie

2 Für zumindest eine vergleichbare Darstellungen vgl. etwa: Johann Sadeler d. Ä. nach Hans von Aachen: *Italia*. Kupferstich, 220 × 258 mm; dazu: Strack 2008, 162–164; New German Hollstein (Hans von Aachen; 1996), 121, Nr. 48.

3 Luca Giordano: *Selbstportrait mit Destillierkolben*. Öl auf Leinwand, 116 × 96 cm; Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 598; dazu einführend: Dedo von Kerssenbrock-Krosigk in Ausst.-Kat. Düsseldorf 2014, 77, Nr. 24.

4 Vgl. einführend zur frühneuzeitlichen Kontroverse um die Astrologie: Newman / Grafton 2001; vgl. auch die Zusammenstellung einschlägiger Quellen bei: Shumaker 1972, 16–54.

5 Zu Philipp Galles Kupferstich vgl. Anm. II.4.

diskutiert wurden, deren soziale und intellektuelle Anerkennung derjenigen der Sternenkunde vergleichbar war (Kap. II.2–5).

Ein Hemmnis für die zeitgenössische Verbreitung und Akzeptanz der in den ersten beiden Hauptteilen analysierten Fokalisierungen des Künstlers und seines Werkes mittels (alchemistischer) Wärmetheorien sowie der Sternenkunde stellte zweifelsohne ihr teils prekäres Verhältnis zu christlichen Charakterisierungen von Bildern dar. Zahlreiche Theologen begriffen Bildwerke vorrangig als zeichenhafte Repräsentationen und behielten etwaige Formen körperlicher Wirkung dem Bereich des Übernatürlich-Göttlichen vor. Die zeitgenössische Bedeutung physiologisch geführter Bilddiskussionen zeigt sich jedoch nicht nur an der Heftigkeit ihrer Diffamierungen, sondern auch an der Anzahl von Versuchen, sie mit einem christlichen Bildverständnis in Einklang zu bringen. Ziel des dritten Hauptteils ist es daher aufzuzeigen, dass die vorgestellten physiologischen Betrachtungen von Kunst nicht zwangsläufig in einem kontroversen Verhältnis zum Bildverständnis der Kirche stehen mussten. Dabei wird es weniger darum gehen, in kulturanthropologischer oder religionswissenschaftlicher Hinsicht die Parallelen von quasi magischen Praktiken im religiös sanktifizierten Bildgebrauch aufzuzeigen – so sehr diese Nähe sowohl die Kritik an als auch die Empfänglichkeit von naturmagischen Bildspekulationen begünstigte. Vielmehr sollen Bildzeugnisse im Mittelpunkt stehen, in denen pagane Naturvorstellungen für die Legitimierung religiöser Bilder produktiv gemacht worden sind. Etwa anhand der Rezeption spätantiker Schöpfungsmythen lässt sich so veranschaulichen, dass Ende des 15. Jahrhunderts hermetistische Beschreibungen der natürlichen Qualitäten von Spiegelbildern als Verbindungsmedien zwischen Geistigem und Körperlichem als die frühesten Vorläufer auch theologischer Vorstellungen von bildlichen Vermittlerinstanzen zwischen Spirituellem und Materiellem verstanden werden konnten (Kap. III.2–5). Und die zwar seltenen, aber aussagekräftigen Fälle von Kunstwerken, die ihren eigenen Status explizit in Zusammenhang mit hermetischer Theurgie und Hieroglyphik diskutieren, machen verständlich, auf welche Weise naturmagische und als heidnisch demarkierte Vorstellungen bildlicher Lebendigkeit und Universalverständlichkeit in eine christliche Bildrhetorik zur Legitimierung der Bild-stiftenden Potenzen des gottwohlgefälligen Künstlers überführt werden konnten (Kap. III.1 und III.6).

*

Die anonymen Fresken der Casa Fabri (Abb. 1), für die sowohl der Auftraggeber aufgrund der in den ersten Dekaden nach der Erbauung im späten 16. Jahrhundert durch Girolamo Fabri häufig wechselnden Besitzer als auch der ausführende Künstler unbestimmt bleiben müssen, illustrieren anschaulich, in welch monumentaler oder zumindest großformatiger Weise die Parallelisierung von Alchemie, Sternenkunde und bildender Kunst erfolgen konnte. Gleichzeitig legen sie in doppelter Hinsicht beredtes Zeugnis darüber ab, wie etabliert und gewöhnlich die egalisierende Zusammenstellung von Sternenforschern, Alchemisten und Künstlern war. Denn einerseits lässt sich die räumliche und zeitliche Verbreitung der Engführung von Sternenkunde, Alchemie und bildender Kunst daran ablesen, dass es sich bei den Fresken in Trevi nicht um selbstständige Erfindungen eines

2 Johann Sadeler d.J. nach Jan van der Straet, Litterae

umbrischen Meisters handelt, sondern die fünf Fresken des großen Westsaals der Casa Fabri ziemlich genau die von Johann Sadeler d. J. nach Vorzeichnungen Jan van der Straets gestochene Serie *Schema seu speculum principum* wieder aufgreifen (Abb. 2), die auch andernorts eifrige Nachahmer gefunden hat.[6]

6 Johann Sadeler d.J. nach Jan van der Straet: *Schema seu speculum principum*. Kupferstich und Radierung, 6 Blatt à ca. 222 × 283 mm, 1597. – Vgl. speziell zum *Apoll*-Stich: New Hollstein (Stradanus), Bd. 3 (2008), 81 f., Nr. 381; Lauterbach 2003, 79; Brink 2000, 196–198; Bernsmeier 1986, 82; Gerhard Langemeyer in Ausst.-Kat. Münster 1979, 229–236; Von Haumeder 1976, 43; De Tervarent 1958–1964, 92 f.; Hofstede de Groot 1915, 216; vgl. darüberhinaus zur Serie u. a.: Strack 2009, 300 f.; Witcombe 2004, 196; Lauterbach 2003, 200; Brink 2000, 194–198; Ricuperati 1998, 303; Schumann 1998, 156; Baroni Vannucci 1997, 408, Nr. 704; Hans-Martin Kaulbach in Ausst.-Kat. Stuttgart 1997, 48–52, Nr. 8.1–6; Slg.-Kat. New York 1991, 57, Nr. 97; Bernsmeier 1986, 97; Müller Hofstede 1984, 280, Anm. 73; Hollstein Bd. 21 (1980), 170 f., Nr. 533–535, und 254, Nr. 203–205; Thiem 1957/1959, 108 f. – Verstreut haben sich zwei Sätze an Vorzeichnungen von unterschiedlichem Durchgestaltungsgrad erhalten. Für den *Apoll*-Stich sind dies: Jan van der Straet: *Apoll als Schutzgott der Künste und Wissenschaften*. Federzeichnung, 110 × 146 mm, 1594; New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, Inv.-Nr. 1901-39-2661; Jan van der Straet: *Apoll als Schutzgott der Künste und Wissenschaften*. Federzeichnung, 194 × 286 mm, 1594; Haarlem, Teyler Museum, Inv.-

Und andererseits vermag die Tatsache, dass die Darstellung der *Litterae* gemeinsam mit Allegorien der Jagd, des Kriegswesens, von Hochzeit und Ehe sowie der Religion (Abb. 4) einen alle Bereiche des höfischen Lebens umfassenden Fürstenspiegel bildete, zu verdeutlichen, dass die Gleichstellung der unterschiedlichen Künste nicht bloß in Künstlerkreisen als anregende Idee zirkulierte. Die Inschrift des *Litterae*-Stichs macht vielmehr unmissverständlich, dass der ideale Fürst alle dargestellten Künste und Wissenschaften gleichermaßen zu fördern habe:

> Nicht zuletzt sei der Fürst besorgt um die rechtschaffenen Dichter, die mit ewigem Lied die Taten der Fürsten besingen. Er strebe danach, jene Männer um sich zu scharen, die sich durch Tugend auszeichnen, und niemals lehne er ab, die Begabten freiwillig zu fördern. So wird er seine Städte und Burgen blühen sehen, so wird ihn die fliegende Fama bis über die Sterne tragen.[7]

Die Vergleichbarkeit von schriftbasierter Wissenschaft, Sternenkunde, Alchemie und bildender Kunst beschränkt der Fürstenspiegel jedoch nicht auf ihre gleichmäßige Unterstützung durch den vorbildlichen Souverän. Vielmehr stützt er sie auch durch die Forderung, der Fürst selbst solle sich in den dargestellten „Litterae" betätigen. Zumindest für die Bereiche der Religion und Ehe, aber auch der Jagd und des Krieges wäre es so verfehlt zu behaupten, der Fürst möge nur dessen Pflege und ihre besten Vertreter fördern. Und dem scholastischen Wissenschaftsverständnis nach war die Sternenkunde als freie Kunst überhaupt nur von Adeligen zu betreiben. Von den bildenden Künsten hinwieder bean-

Nr. 6; vgl. dazu: Alessandra Baroni Vannucci in Ausst.-Kat. Brügge 2012, 328–330, Nr. 132; Baroni Vannucci 1997, 296 f., Nr. 507 f.; Ausst.-Kat. Paris 1972, 29, Nr. 53; Thiem 1957/1959, 109; Slg.-Kat. Haarlem 1904, 36 f., Nr. 6. – Vgl. darüber hinaus zu den weiteren Entwurfszeichnungen u. a.: Ausst.-Kat. Florenz / Rom 1983, 46, Nr. 10; Gerhard Langemeyer in Ausst.-Kat. Münster 1979, 236; Van Regteren Altena 1966, 97, Anm. 108; Benisovich 1963, 142, Anm. 3, und 1956, 250. – Datierbar sind die Zeichnungen durch eine Inschrift auf der Rückseite der ausgearbeiteteren *Nuptiae*-Zeichnung (zitiert in Alessandra Baroni Vannucci in Ausst.-Kat. Brügge 2012, 329). Die ausgearbeitetere *Litterae*-Zeichnung trägt zudem die Inschrift: „Ioannes Stradanus 1594". – Hinsichtlich der Beliebtheit, derer sich Van der Straets Bilderfindungen erfreuten vgl.: Anonym (Pietro Mera): *Apoll als Schutzherr der Wissenschaften und Künste*. Öl auf Holz, 48 × 72 cm, nach 1597; dazu: Aukt.-Kat. London 1966, 9, Nr. 28. – Eine Freskenausstattung im Castelletto dei Brandolini in Pedeguarda di Follina greift speziell das *Litterae*-Thema beziehungsweise den ganzen Zyklus wieder auf; dazu: Arianna Lentini in Pavanello 2008–2011, Bd. 2, 298–299, Nr. 68; Mancini 2008–2011, 9; Posocco 1997, 49, Nr. 13; weiter zum Castelletto vgl.: Pratali Maffei 2001, 215 f., Nr. TV.213; vgl. zudem: Pescarmona 2003, 39. – Zudem regte die Hauptfigur des Titelblattes der *Schema* Heinrich Kuhns Gestaltung des Türgerüst mit einer *Nobilitas* als Wappenhalterin im Schloss Langenburg an (1618); dazu: Strack 2008, 147–150.

7 Das Original von unbekannter Hand lautet: „Ultima nec Regi vatum sit cura piorum, | Qui Regum aeterno Carmine facta canunt. || Praestantes virtute viros sibi iungere tentet, | Ac nunquam ingeniis sponte favere neget. || Sic urbes florere suas, atque oppida cernet; | Fama volans illum sic super astra vehet."

spruchten nicht nur die angeführten Werke von Vasari, Zuccari und Von Aachen den schon von Plinius für die Antike geschilderten Rang einer freien Kunst. Vielmehr lassen sich auch zahlreiche Beispiele anführen, in denen Fürsten als künstlerisch Praktizierende angesprochen wurden.[8] Die vielleicht berühmteste Darstellung eines Fürsten schließlich, welche die Forderung des *Speculum principum* nach auch alchemischer Betätigung des naturweisen Regenten erfüllt, dürfte bezeichnenderweise wiederum von der Hand Jan van der Straets stammen.[9] Denn auf seinem für die von Giorgio Vasari verantwortete Ausstattung des Studiolo von Francesco I. de' Medici geschaffenen Gemälde, stellte er den Herzog inmitten eines alchemischen Labors oder inmitten von Destilliergeräten dar, wie sie nicht nur der Szene im Hintergrund des *Litterae*-Bildes entsprechen, sondern sich auch unweit des Studiolos realiter befanden.[10]

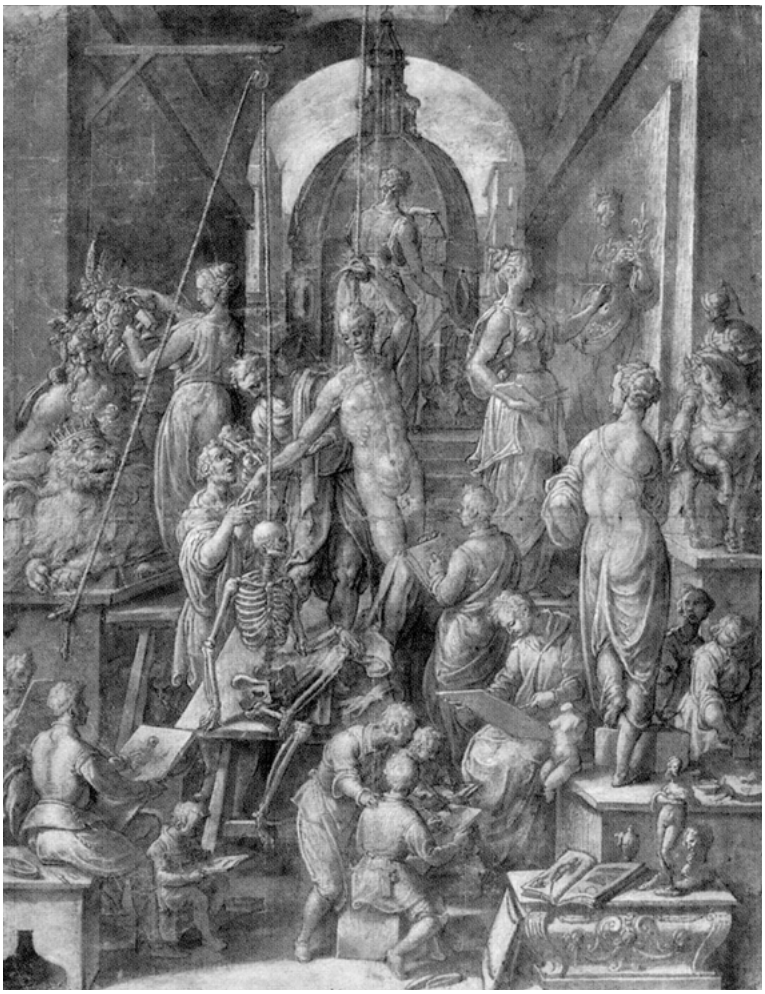
Gleich naturkundlichen Disziplinen wie Sternenkunde und Alchemie die Natur zu erfassen, gehörte zu den meist gebrauchten Lobestopoi der Kunst. „Ebenso sollen sie […] zeichnen lernen, […] weil es zum Erfassen der Schönheit der Gestalt verhilft," forderte schon Aristoteles für die Erziehung von Fürsten.[11] Dieses als intellektuellen Reifeprozess und Tugendschule begriffene Erkennen natürlicher, menschlicher und göttlicher Werke ist auch eines der entscheidenden Elemente, welche die Verbindung von astrologischer und alchemischer Naturforschung mit den bildenden Künsten auf der *Litterae*-Darstellung des Fürstenspiegels begründet. Die Trauben des Zeuxis und der Vorhang von Parrhasios liefern die ikonischen Beispiele für die Fähigkeiten der Kunst eine perfekte Illusion der Natur zu erschaffen und Zeuxis' nach den krotoniatischen Jungfrauen komponierte Helena für ihre Potenz, gar deren Grenzen zu überschreiten und bessere Bilder der Natur zu liefern, als diese selbst zu erzeugen imstande ist. In welchem Maße diese mimetischen

8 Vgl. u. a.: Filarete (Ed. Finoli / Grassi) 1972, Bd. 1, 183 (fol. 47r); Pandolfo Collenuccio: *Educatione usata da li antichi in alevare li loro figlioli*. Rom: Antonio Blado de Asola 1535, fol. a3r, b1r–b2r und c1r; Castiglione (Ed. Baumgart) 1986, 80 (I.44) und 88 f. (I.45). – Und um zumindest ein bildliches Zeugnis anzuführen: Jacopo Carucci: *Alessandro de' Medici*. Öl auf Holz, 101 × 82 cm, 1530er-Jahre; Philadelphia, Museum of Art, Inv.-Nr. 83; dazu mit weiterführenden Literaturhinweisen: Simons 2008. – Weiterführend zur Vorstellung des Fürsten als Künstler vgl. Anm. I.28.

9 Jan van der Straet: *Alchemisches Labor*. Öl auf Schiefer, 127 × 93 cm, 1570; Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo von Francesco I. de' Medici; dazu mit weiterführenden Literaturangaben: Baroni Vannucci 1997, 139 f., Nr. 35. – Zum Zusammenhang mit dem alchemischen Labor in der Loggia der *Apoll*-Zeichnung vgl. auch: Jan van der Straet: *Alchemisches Labor*. Zeichnung in Mischtechnik, 300 × 220 mm; Windsor Catle, The Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II, Inv.-Nr. 12970; dazu: Alessandra Baroni in Ausst.-Kat. Brügge 2012, 235 f., Nr. 24.

10 Zur Bedeutung der Alchemie am Medici-Hof vgl. einführend: Maresca 2012, v.a. 13–29 und 105–179; Ausst.-Kat. Florenz 2012b; Conticelli 2006; Perifano 1997, u. a. 79–90. – Ein weiteres Zeugnis dieser Wertschätzung der Alchemie in Florenz und speziell durch Jan van der Straet kann zudem in der Aufnahme der *Distillatio* in die *Nova Reperta* gesehen werden (Philipp Galle nach Jan van der Straet: *Distillatio*. Kupferstich, 202 × 269 mm, 1591; dazu: New Hollstein [Stradanus], Bd. 3 [2008], 5 und 9, Nr. 329; ferner zur *Nova Reperta* u. a.: Gert J. van der Sman in Ausst.-Kat. Brügge 2012, 300–306, Nr. 99–107.

11 Aristoteles (Ed. Grumach) 1956–, Bd. 9.4 (2005), 50 (*Politik* § 1337b und 1338b).



3 Jan van der Straet, Allegorie der Künste

Qualitäten der bildenden Künste für ihr epistemisches Potential geschätzt wurden, verdeutlicht die ebenfalls von Jan van der Straet entworfene *Allegorie der Künste* (Abb. 3).[12] Denn als gleichberechtigte Vierte der zeichnungsbasierten Künste findet sich hier neben Malerei, Bildhauerei und Architektur auch die Anatomie, die bezeichnenderweise gar in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt und so als Inbegriff von Mimesis und visuellem

12 Jan van der Straet: *Allegorie der Künste*. Federzeichnung, 465 × 365 mm, ca. 1570; Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Inv.-Nr. Z.5425; dazu mit weiterführenden Literaturangaben: Alessandra Baroni in Ausst.-Kat. Brügge 2012, 225–227, Nr. 19; Baroni Vannucci 1997, 247, Nr. 314.

Studium zum Ausgangspunkt der übrigen Künste wird. Auch wenn dieser Gedanke von Van der Straet hier so eindringlich wie vielleicht kein zweites Mal im 16. Jahrhundert ins Bild gesetzt wird, ist seine Position alles andere denn ungewöhnlich. Kein anderer Bereich der Naturforschung dürfte von größerer Bedeutung für den Nobilitierungsprozess der Malerei gewesen sein als das Studium der menschlichen Natur, wie nicht zuletzt auch die Vielzahl kunst- und wissenschaftsgeschichtlicher Publikationen der letzten Jahre zur frühneuzeitlichen Anatomie belegt (u. a. Schirrmeister 2005; Carlino 2010; Laurenza 2012; Stoichiță 2013). Strukturell vergleichbar ist dieses Verhältnis von Kunst und Anatomie aber auch demjenigen anderer Disziplinen der Naturforschung wie Zoologie (u. a. Enekel / Smith 2007; Röhrl 2009), Botanik (u. a. Capra 2008; Comes 2013), Kartographie (u. a. Fiorani 2005; Dünne 2011; Michalski 2011) und Optik (u. a. Büttner 2013; Fiorani / Nova 2013), in welchen sich ebenfalls Ausmaß und Qualität empirischer Erfassung veränderten (vgl. u. a. Prinz 1987). Und die Erforschung des ‚technischen Bildes' hat in den letzten Jahren Ausmaß und Bedeutung genuin künstlerischer oder visueller Techniken für den epistemischen Prozess unverkennbar werden lassen (Bredekamp 2008).

Fragt man in diesem Sinne nun nach dem Verhältnis der bildenden Kunst mit den in Jan van der Straets *Litterae*-Bild in den Fokus gestellten Disziplinen der Sternenkunde und Alchemie, dürfte die nur etwa ein Jahrzehnt später in die Publikation des *Sidereus nuncius* (1610) mündende Zusammenarbeit von Lodovico Cigoli und Galileo Galilei das erste sein, was in den Sinn kommt. Galileis Abwendung von anderen Sternenforschern und seine Hinwendung zur Kollaboration mit einem Künstler kann geradezu als paradigmatischer Fall der gegenseitigen Abhängigkeit von Naturforschung und Bildkunst gelten. Die durch die Laufbahn bedingte Veränderung der Mondoberfläche oder die Irregularität der Sonnenflecken konnten so überhaupt nur durch das zeichnerisch geschulte Auge und die stilistisch gebildete Hand erfasst und intellektuell erkannt werden, wovon die Illustrationen des *Sidereus Nuncius* beredtes Zeugnis ablegen.[13] Inwiefern dies jedoch keinen Sonderfall darstellt, vermag eine Einschätzung von Romano Alberti zu verdeutlichen. Denn dieser stützte seine Argumentation für die Vorzüglichkeit der Malerei in seinem 1585 in Rom gedruckten *Trattato della nobilità della pittura* auf die Beobachtung, dass Künstler Sternenforschern nicht nur helfen würden, ihre abstrakten Ergebnisse anschaulich, vermittelbar und damit öffentlichkeitswirksam zu machen, sondern dass künstlerische Verfahren auch den eigentlichen Erkenntnisprozess der Sternenkunde mitbedingten.[14]

Insbesondere anhand von Hendrick Goltzius' *Visus-Allegorie mit Venus, Maler und Naturforschern* (Abb. 22) sowie Paolo Fiammingos *Allegorie der Sternenkunde und bilden-*

13 Zur Kooperation von Cigoli und Galilei sowie zur Bedeutung ihrer Bildfindung oder -erfassung vgl. etwa den umfangreichen Ausst.-Kat. Pisa 2009; außerdem u. a.: Camerota 2010, 3–17; Chappell 2010 und 1975; Tognoni 2009, u. a. 13–35; Reeves 2007; Bredekamp 2001; Mann 1987; Edgerton 1991, 223–253, und 1984; auch Bredekamp 2007; dazu allerdings: Gingerich 2009; Schmidle 2013; Bredekamp / Brückle / Needham 2014.

14 Vgl. Anm. I.60.

den Kunst (Taf. 1) wird in diesem Sinne vorzuführen sein, dass der mannigfaltige Rückgriff künstlerischer Selbstvergewisserungen auf die Sternenkunde und ihre Modelle gerade auch in der beiden zugrundeliegenden Priorisierung des Gesichtssinns gründete (Kap. I.2.3–4). Und schließlich wird die Analyse der ursprünglichen Funktion von Paolo Fiammingos *Allegorie* sowie der von ihm gemalten kosmologischen Zyklen in der Kunst- und Wunderkammer Hans von Fuggers deutlich machen (Kap. I.2.5), in welchem Maße diese Analogisierungen zur Sternenkunde ihre Attraktivität auch aus dem damit verbundenen Anspruch der bildenden Künste gewannen, gleich der Sternenkunde nicht Partikulartechnik, sondern „Metatechne" von Naturerkenntnis und Weltaneignung zu sein, wie es Robert Williams (1997) als entscheidend für den Ausbildungsprozess des neuzeitlichen Kunstbegriffs aufgezeigt hat.

Die Bedeutung der Sternenkunde – aber auch der Alchemie, Wärmetheorie, Naturmagie, Hieroglyphik oder hermetistischen Kosmologie – für das frühneuzeitliche Verständnis der bildenden Künste ist damit jedoch bei weitem noch nicht erschöpft. Ihre Rolle im Ausbildungsprozess des neuzeitlichen Kunstbegriffs geht merklich über dieses Ausspielen ihrer mimetischen Qualitäten beim Erfassen der empirischen Natur hinaus. In seinem noch immer erhellenden Aufsatz *The Renaissance concept of nature and antiquity* (1963) hat Jan Białostocki zwei grundsätzliche Modi aufgezeigt, auf denen der kunsttheoretische Imperativ der Vorbildlichkeit der Natur beruhte. Denn bis weit in die Frühe Neuzeit seien zwei verschiedene Konzepte der Natur zu differenzieren, auf denen verschiedene Leitmaximen naturgleicher Kunst gründeten. Die bereits angeführten Trauben des Zeuxis und Parrhasios' Vorhang wären demnach Fälle, in denen die Natur in ihrer gottgeschaffenen Form, wie sie dem Menschen empirisch begegnet, Vorbild der Kunst sei. Zu unterscheiden von dieser Nachahmung der *Natura naturata* sei der künstlerische Wettstreit mit dem inneren Formgebungsprinzip der Natur. Wenn beispielsweise Leon Battista Alberti in seinem Skulpturtraktat den Anbeginn der Kunst als Erkennen von Formen und Bildern schildert, welche die Natur produziere, ziele er damit weniger auf eine Nachahmung der vollendeten Naturform, sondern auf eine Fortführung der natürlichen Genese im menschlichen Kreationsakt. Die *Natura naturans*, nicht die *Natura naturata* liefere hier das Vorbild für den Künstler.

In diesem Sinne der Natur als Produktionsparadigma der Kunst (*Natura naturans*) nun liefern Zusammenarbeiten wie diejenige von Galilei und Cigoli nur wenig Anhaltspunkte hinsichtlich der Bedeutung der Naturforschung für die bildende Kunst. Auch in Galileis expliziten Äußerungen zu den spezifischen Qualitäten der Kunst wie insbesondere in seinem Paragone-Brief findet sich nur wenig, das auf die Profession des Autors hinweisen würde – und wenn, dann deutet auch dies wieder in die geschilderte Richtung der mimetischen Qualitäten von Kunst bei der Erfassung der empirischen Welt.[15] Wie die

15 Ed. Panofsky 1954, 32–34; vgl. dazu einführend: Bredekamp 2007, 283–288; Ostrow 2004, 359–363; Panofsky 1954, 4–11.

folgenden Ausführungen zeigen werden, verrät dies jedoch mehr über Galilei und sein avanciertes Wissenschaftsverständnis, denn über das Potential der Sternenkunde für das bildtheoretische Denken im vorhergehenden Jahrhundert. Denn gerade da Galileis Untersuchungen auf die empirisch fassbare Gestalt von Mond und Sonne gerichtet waren, ist es nicht erstaunlich, wenn er in seinen Äußerungen zur Kunst dieser keine Erkenntnisse über innere Genese- und Formgebungsprinzipien zur Nachahmung attestierte.

Astrologie, Alchemie und kosmologische Naturphilosophie zielten hingegen in ihren Spekulationen über die Kraftursachen tellurischer und himmlischer Bewegungen auf eben jene Gestaltungsprinzipien der *Natura naturans*. Diese selbst wurden dabei nicht als sinnlich-anschaulich verstanden, sodass zwar die Rolle des Künstlers und sein Schaffen zu dieser idealiter in Analogie gebracht werden konnte. Anschauliche Implikationen für die visuelle Erscheinung von Kunstwerken ließen sich daraus jedoch nicht unmittelbar ableiten. Gestützt auf Erwin Panofskys *Idea*-Aufsatz (1924) zur grundlegenden Bedeutung der platonischen Ideenlehre als Leitbild zahlreicher frühneuzeitlicher Kunsttheoretiker hat Jan Białostocki daher argumentiert, dass die Vorstellung einer ästhetischen Vorbildlichkeit der *Natura naturans* idealisierende Tendenzen der Kunst begünstigt habe. Die empirisch fassbare *Natura naturata* wäre demnach nur das unvollkommene Abbild des inneren Gestaltungsideals der Natur, weswegen Künstler – gleich Zeuxis beim Malen der krotoniatischen Helena – keine Oberflächenmimesis zu verfolgen hätten.

Den Sternen und Planeten nun konnte im Rahmen dieses idealisierten Kunstverständnisses zentrale Bedeutung zukommen. Denn da die Himmelskörper die Grenzen zwischen materieller und geistiger Welt markierten und insofern als Minimalmaterialisierungen oder Maximalidealisierungen, bisweilen gar als Ideen selbst beschrieben wurden, bildeten sie gewissermaßen den natürlichen Garanten für die Möglichkeit, derartige Idealbilder überhaupt in der anschaulichen Welt schaffen zu können. Die gut erforschten Analogisierungen von bildender Kunst und an der kosmischen Sphärenharmonie orientierter Musik – insbesondere innerhalb der neuplatonischen Ästhetik – liefern dafür das vermutlich aussagekräftigste Beispiel (u. a. Feinstein 1977; Pizzani 2000; Trucco 2003; Malhomme 2013). Und nicht zuletzt schon Rudolf Wittkowers Essay *Architectural principles in the age of humanism* (1949) hat verdeutlicht, in welchem Maße dieser Zusammenhang auch für die frühneuzeitliche Architekturtheorie von Bedeutung war. Ideale Proportionen von Figuren und Kompositionen konnten nicht nur auf Zahlen und Figuren der Musik, Geometrie und Arithmetik gründen, sondern eben auch auf jene bisweilen als Ursprung dieser anderen mathematischen Disziplinen angenommenen Himmelsbilder (Kap. I.4.1). Und auch Chiromantiker, Physiognomiker oder Geomantiker stützten ihre Theoretisierungen der Linie als wesenstiftende Form materieller Körper auf das Modell wirkmächtiger Himmelsfigurationen – sodass kunsttheoretische Spekulationen über ein Primat des *Disegno* ihren legitimatorischen Komplementär just in diesen Physiologien der Linie finden konnten (Kap. I.4.3).

Nicht nur die Schönheit idealisierter Kunst, das heißt ihre intelligiblen, aber ebenso moralischen Qualitäten, konnten insofern auf die Sterne und Planeten gestützt werden,

sondern auch ihre affizierenden Potentiale gegenüber ihren Betrachtern. Insbesondere an der basalen Form des Kreises wird daher zu zeigen sein, wie neben dessen theologischen Bedeutung auch seine – nicht zuletzt in Schilderungen magischer Prozeduren augenfällige – physische Wirkung durch Rekurs auf gleichförmige Kraftlinien im Kosmos gestützt werden konnte (Kap. I.4.2). Nicolas Weill-Parots grundlegende Studie über *Les images astrologiques au Moyen Âge et à la Renaissance* (2002) hat so die tiefgreifenden Dimensionen deutlich werden lassen, die bildtheoretischen Diskussionen innerhalb der Geschichte des astrologischen Diskurses zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert zukamen. Exponiert werden dabei von Weill-Parot für das Ende des von ihm untersuchten Zeitraums Marsilio Ficino und Hieronymus Torella als zwei Autoren, die anhand von Bildern nicht nur das grundsätzliche Analogie- oder auch Ähnlichkeits- beziehungsweise Mimesis-Verhältnis zwischen Makro- und Mikrokosmos diskutierten, sondern auch die Frage der Möglichkeit des Menschen, innerhalb dieses Wirkungsgefüges gestalterisch aktiv zu werden.[16] An die Seite stellen ließen sich diesen beiden aber auch Autoren des folgenden Jahrhunderts, die in jüngerer Vergangenheit vermehrt in den Fokus bildgeschichtlicher Forschung getreten sind wie Paracelsus (u. a. Bergengruen 2007; Möseneder 2009), John Dee (u. a. Szőnyi 2004; Clucas 2006; Parry 2011) oder Giordano Bruno (u. a. Ordine 2003; Ellero 2005; Pompeo Faracovi 2010).

Gerade aufgrund der Fülle bildtheoretischer Diskussionen in der astrologischen, aber auch im weitesten Sinne naturmagischen Literatur ist es umso überraschender, dass sich in dieser nur sehr vereinzelt explizite Äußerungen zur bildenden Kunst finden. Das *Speculum lapidum* (1502) von Camillo Leonardi, der sich am Anfang des 16. Jahrhunderts in astronomischen Fachkreisen einen Namen machte, ist eines der wenigen Bücher, in dem astral infundierte Wirkmächte talismanischer Bilder zumindest in Analogie zu den beeindruckenden Wirkungen zeitgenössischer Plastik und Malerei gebracht werden.[17] Die zuletzt wieder von Philippe Morel (2008, v.a. 29–32 und 68–74), Luisa Capodieci (2011,

16 Gegen Marginalisierungen der historischen Bedeutung von Naturmagie, Astrologie oder Alchemie argumentierte Frances A. Yates (1964) dafür, deren Beitrag zur Entwicklung der modernen Naturwissenschaften nicht zu unterschätzen. Vielmehr käme der hermetistischen Philosophie und der von ihr begünstigten Naturforschung eine entscheidende Rolle bei der Abkehr von der textbasierten Naturkunde der Scholastik zu Empirie-basierter Wissenschaft zu. Yates' These ist in der Folge intensiv und kontrovers diskutiert worden, was die komplexen und teils widersprüchlichen Funktionen verschiedenster im weitesten Sinne ‚naturmagischer' oder ‚hermetischer' Modellierungen der Natur für die Entstehung neuzeitlicher Naturwissenschaften hat deutlich werden lassen (vgl. u. a.: Hesse 1970; Westman 1971; Schmitt 1973; Shea 1975, 1–11; Copenhaver 1978 und 1990; Vickers 1979; McMullin 1987; Shumaker 1989, 3–38; jüngst wieder diskutiert von: Fornari 2012, 12–18; Ebeling 2005, 137–139). Ergänzend dazu weist nun Weill-Parots gegen die Vorstellung eines ‚dunklen' oder irrationalen Mittelalters gerichtete Studie nach, inwiefern dieses Verständnis einer aktiven Gestaltungspotenz des Menschen im natürlichen Kosmos keinesfalls als Erfindung der Frühen Neuzeit zu bewerten ist. – Grundlegend zum problematischen Begriff der ‚Bildmagie' jüngst: Brückner 2013, u. a. 116–150.

17 Vgl. dazu Anm. II.173.

v.a. 207–215) oder Mary Quinlan-McGrath (2013, 119–159) ausführlich diskutierte Vorstellung, auch astrologische Fresken wie im Palazzo Schifanoia oder in der Villa Medici seien astraltalismanische Kräfte zugeschrieben worden, scheint hingegen wenig zielführend, insofern sie durch schriftliche Zeugnisse kaum oder höchstens sehr vage gestützt werden (Kap. I.5.2). Und aus einer Analyse der Bilder selbst ist dieselbe Vorstellung nur noch schwieriger zu belegen, da die etwaigen metapoetischen Dimensionen der Bildwerke, die eine solche Argumentation ermöglichen würden, einem talismanischen Charakter zuwiderliefen, insofern ihre Selbstreferentialität dann gerade die auratisierende Wirkung bräche oder kontaminierte (vgl. in diesem Sinne Wood 2006). Nahezu konträr zu derartigen Spekulationen haben Arbeiten wie Janet Cox-Rearicks Monographie *Dynasty and destiny in Medici art* (1984), Dieter Blumes *Regenten des Himmels* (2000) oder Rodolfo Signorinis *Fortuna dell'astrologia a Mantova* (2007) die funktionale Vielfältigkeit vorgeführt, mit der astrologische Motive und Bildprogramme den Sternenglauben für politische Zwecke instrumentalisierten und so den betreffenden Bildern mitunter einen sekundären – sozialen, aber nicht minder machtvollen – ‚Einfluss' zukommen ließen.[18]

Wenn im Folgenden Bildwerke im Zentrum stehen werden, die ihren eigenen Status oder denjenigen ihres Urhebers unter Rekurs auf astrologische, alchemistische oder hermetistische Vorstellungen artikulieren, unterliegt den gezogenen Analogien folglich immer auch ein metaphorisierender Charakter, gleichwohl dieser seine Stärke bisweilen gerade aus der Simulation der buchstäblichen oder physiologisch ernstzunehmenden Identität von Bild und *Naturalium* bezog. Insofern wird es im Sinne von Karin Leonhards *Bildfeldern* (2013) darum gehen, durch das Insistieren auf der Physis von Bildern zu zeigen, in welcher Weise ihre mimetischen Qualitäten auch ohne Rückgriff auf einen „reflexiv verstandenen Abbild- und Realismusbegriff" gedacht werden konnten.[19] Gegen zu einseitige Charakterisierungen frühneuzeitlicher Kunstauffassungen als idealistisch, soll der Fokus auf materialistischen Betrachtungsweisen von Bildern und ihren Schöpfern liegen. Die historiographische Pointe der Untersuchung liegt darin, zu zeigen, dass die analysierten Werke ihre kulturelle Produktion in der Physis verankern und sie der tradierten Fixierung auf ihren intelligiblen Gehalt oder ihre Idea entbinden. Das Gros der präsentierten naturmagischen Modellierungen von Kunst unterläuft die Dialektik von Natur und Kultur, Materie und Form, res extensa und res cogitans. Denn sie lassen diese zwar phänotypisch gelten, präsentieren ihre jeweiligen Pole aber als unauflöslich ineinander verwurzelt und den intelligiblen Gehalt als Spross ihrer Physis.

18 Einige der jüngsten bildgeschichtlichen Studien zur frühneuzeitlichen Astrologie unterstreichen vor allem deren politischen Funktionen (u. a. Götze 2010; Capodieci 2011a; Azzolini 2013). Hinsichtlich mittelalterlicher und antiker Parallelen ließen sich zudem die Studien von Gerd Mentgen (2005) und Alfred Schmid (2005) anführen. – Vgl. zudem einführend hinsichtlich der machtpolitisch teils gezielten Instrumentalisierung des Sternenglaubens die Fallbeispiele bei: Klingner 2012, 27–127; Berndt 2011, 60–74.

19 Leonhard 2013, 2.

Die Brisanz und der Vorzug physiologischer Betrachtungsweisen von Künstlern und ihren Werken mittels Sternenkunde, Wärmetheorien, Alchemie, Naturmagie, Hieroglyphik oder Hermetismus gegenüber besser erforschten Vergleichen mit den Werken etwa von Poeten und Musikern lag in dem verheißungsvollen Versprechen, Einblicke in die natürliche Beschaffenheit der Werke zu geben. Während Dichtung und Musik sich idealiter als reine Geisteswerke in Worten und Tönen vorgestellt werden konnten, deren Nobilität aus ihrer Nähe zum Göttlichen resultierte, ließ sich die physische Faktizität von Werken der bildenden Künste schwer leugnen. Gerade das Insistieren auf der Inventivkraft des Künstlers oder der Idea des *Disegno* unterstreicht ex negativo, wie sehr die Herausforderung für bildende Künstler gerade in der Handhabung ihres natürlichen Materials lag. Die in allen drei Hauptteilen untersuchten physiologischen Fokalisierungen von Kunstwerken nahmen die Kunstwerke auch in ihrer materiellen Gebundenheit an physische Zusammenhänge ernst. Sie folgen Lorenzo Ghibertis dringlicher Forderung „zu erforschen, in welcher Form die Natur in der Kunst wirkt". Ihre Tugend lag darin, dass sie gleichermaßen Francesco di Giorgio Martinis Feststellung zur Maxime machten, der konstatierte:

> Im Grunde genommen ist das Wesen artifizieller Dinge gänzlich natürlich.[20]

Die Besonderheit physiologischer Fokalisierungen von Kunst lag insofern auch darin, auf mehr zu zielen denn Selbstthematisierung der Kunst und soziale Aufwertung ihrer Urheber. Vielmehr stellten sie in Aussicht, dass Kunstwerke als Medien der Selbstfindung des Menschen in den Wirkungszusammenhängen des natürlichen Kosmos dienen könnten. Der eigentliche Zielpunkt physiologischer Fokalisierungen von Kunst lag nicht im Bereich der Kunst, sondern in einem verbesserten Verständnis der natürlichen Umwelt. Denn ihre Perspektive machte Bilder für Künstler und Betrachter zu einem Erprobungsfeld der Gestaltungssouveränität des Menschen über natürliche Kräfteverhältnisse, die sein eigenes leibliches Dasein bestimmten.

20 Der ganze Passus lautet (Martini [Ed. Maltese] 1967, 301): „Ladonde se questa utilità maggiore al mondo si consegue quanto essa opera è più durabile e felice, non solo debba lo architetto nella intenzione e mente sua avere lo edificio, ma eziandio le ragioni [produttive] della sua felice durazione, e secondo quelle operare. Dall'altra parte, essendo manifesto che ogni cosa contenuta dalli cieli generabile e corrutitibile pigli origine, augumento, stato e decremento dalli corpi celesti, eccetto la immateriale [et incorruttibile] anima umana, s'come la cosa contenuta dalla continente, come la corruttibile dalla incorruttibile, come la inferiore dalla superiore, e finalmente la particulare dalla universale, seguita di necessità che non minore dependezia dalli cieli abbi ciascuno umano edificio che li altri corpi della natura prodotti, peroché, siccome afferma Averroi nel secondo dell'Anima, quasi tutto lo essere delle cose artificiali è naturale." – Ghiberti (Ed. Von Schlosser) 1912, Bd. 1, 45: „E io, o excellentissimo, non ò a ubbidire la pecunia diedi lo studio per l'arte la quale da mia pueritia ò sempre seguita con grande studio et disciplina. Conciò sia cosa ch'io abbia sempre i primi precetti ò cercato di investigare in che modo la natura procede in essa […]."

Hannah Baader hat in ihrem Aufsatz *Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination* (2005) dafür plädiert, die gleichzeitige Um- beziehungsweise Aufwertung der menschlichen Imagination in naturmagischen und kunsttheoretischen Schriften nicht als isolierte Phänomene zu bewerten.[21] Thematisierungen des Imaginationsorgans, in denen das Affizierungspotential von natürlichen und artifiziellen Bildern regelmäßig bemühte Analysebeispiele darstellen, offerierten insofern großes Potential für vorrangig physiologisch intendierte Theoretisierungen der Wirkmacht von Kunstwerken (vgl. u. a. Kap. II.2.2). Doch de facto lassen sich in Auseinandersetzungen mit den Potenzen von Kunstwerken, die Imagination ihrer Betrachter zu manipulieren, kaum konkrete Fälle der Überführung von im weitesten Sinne naturmagischen Modellierungen der Imagination als Vermittlungsorgan zwischen Geistigem und Physischem, dem der naturweise Magier seine gestalterischen Kräfte verdankt, nachweisen. Schon Moše Baraš wies in seinem Aufsatz *The magic of images in Renaissance thought* (1998) zwar auf die Vergleichbarkeit von Beschreibungen der Wirkungen von Bildern in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie zu solchen magischer Affizierung hin, konstatierte aber gleichzeitig, dass diese Beschreibungen die beobachteten Phänomene nie ausdrücklich mit Naturmagischem zusammenbrächten. Vielmehr sei eine ostentative Ausklammerung von Fragen nach den eigentlichen Ursachen dieser physischen Wirkungen von Kunst zu beobachten.

Umso gewichtiger ist daher der Beitrag von Autoren wie Robert Klein (1970), David Summers (1989), Michael Cole (2002b) oder etwa Thijs Weststeijn (2008b und 2010) zu bewerten, die auf die Rolle von *Spiritus*-Theorien in schriftlichen und bildlichen Thematisierungen der Wirkmächte von Kunstwerken hingewiesen haben. Feinste Dämpfe, Luftkorpuskeln oder aber auch dämonische Naturwesen seien sich demnach als vermittelnde Medien oder als zirkulierende Energieträger zwischen Künstler, Werk und Betrachter vorgestellt worden, um die körperlichen und dann auch mentalen Reaktionen zu erklären, die Bilder zu evozieren imstande seien (vgl. Kap. II.1.1–3 und III.1.2–3). Während insofern die beiden bevorzugten Vermittlerinstanzen visuell übertragener Kräfte *Spiritus* und Strahlen darstellten, erklärten diese noch nicht erschöpfend, was Inhalt ihrer Vermittlung oder welcher Art sich die von ihnen übertragene Kraft vorzustellen sei. In dieser beschränkten Erklärungstiefe sind *Spiritus*-Theorien durchaus vergleichbar mit dem von keiner Disziplin so stark wie von der Astrologie thematisierten Modell des ‚Einflusses', dessen Übertragung auf Beschreibungen künstlerischer Rezeptionsprozesse eingehender zu untersuchen sein wird (Kap. I.3.3–5).

Eine verbreitete, da anschauliche und in ihrem Kern simple Antwort auf diese Fragestellung lieferte die Vorstellung, Wärme – als Prinzip des Lebens – sei die verursachende Kraft aller natürlichen Anziehungsprozesse (vgl. Fehrenbach 2003). Denn sympathetische Verhältnisse in der belebten wie unbelebten Natur, von der auch Kunstwerke und ihre Betrachter nicht auszunehmen seien, gründeten auf Austauschprozessen von Wärme.

21 Vgl. dazu Anm. I.200.

Zentrales Anliegen des zweiten Hauptteils dieser Arbeit ist es daher, die Bedeutung von Wärmetheorien, wie sie von Naturphilosophen formuliert wurden, aber auch in alchemistischen Texten nicht ohne Bedeutung blieben, für rinascimentale Theoretisierungen der physischen und in zweiter Instanz auch mentalen Wirkungen von Kunst zu beleuchten.

Leitende These wird dabei sein, dass Beschreibungen des Erwärmens vor dem Bild, des Entflammens in Leidenschaften auf den ersten Blick, aber auch des Entzündens von Ideen als Anspielungen auf etablierte Vorstellungen natürlicher Prozesse von Sympathie und Antipathie zu begreifen sind, von denen nur im Einzelfall entschieden werden kann, in welchem Moment sie topisch gebraucht oder als physiologisch ernstzunehmende Analysen vorgetragen sind. Anhand von drei Paaren je eines Künstlers und Naturforschers – Alessandro Allori und Benedetto Varchi (Kap. II.2), Tizian und Lodovico Dolce (Kap. II.3) sowie Hendrick Goltzius und Karel van Mander beziehungsweise Paracelsus (Kap. II.5) – wird so deutlich werden, dass diese zeitgenössischen Wärmetheorien in ihrer physiologischen Fokalisierung materieller, das heißt auch subanimalischer und unorganischer Dimensionen der Betrachteraffizierung als Komplementäre von gerade in jüngerer Vergangenheit starkgemachter Verlebendigung und Anthropomorphisierung von Bildern zu begreifen sind (vgl. etwa Jacobs 2005; Bredekamp 2010).

*

Für ein Freskenprogramm des 17. Jahrhunderts wie dasjenige aus der Casa Fabri (Abb. 1) ist es alles andere denn ungewöhnlich, wenn monumentale Götterbilder der Antike das Gewölbe zieren und zu den Schutzherren der menschlichen Tätigkeiten werden. Gerade die Tatsache, dass sich der unproblematische Austausch, den der umbrische Maler zwischen Mars, Minerva und Apoll gegenüber den Bilderfindungen Jan van der Straets vornimmt, gänzlich innerhalb konventioneller Bahnen vollzieht, verdeutlicht, in welchem Maße die vier Götter hier nicht als geistige Autoritäten oder machtvolle Planeten verstanden werden, sondern lediglich als epistemische Kategorien der Systematisierung. Und dennoch oder gerade deswegen ist es bezeichnend, wenn sowohl die Stichfolge als auch die Fresken bei der „Religio“ eine Ausnahme machen (Abb. 4). Hier findet sich bei beiden kein thronender Gott wie etwa Jupiter, unter dessen Ägide Darstellungen der Planetengötter und ihrer Kinder gewöhnlich Kleriker und Gläubige versammelten. Van der Straet verzichtet gar überhaupt auf die Darstellung einer eigentlichen Personifikation und die Fresken in Trevi machen die Sonderstellung der „Religio“ durch ihre Platzierung am vornehmsten Platz des Gewölbes unmissverständlich.

Man mag dies mit den Bilddiskussionen des tridentinischen Konzils in Zusammenhang bringen oder auch nur als singuläre Entscheidungen der Künstler und ihrer Auftraggeber beziehungsweise Adressaten bewerten. Dennoch deutet sich in dieser scheinbar beiläufigen Beobachtung an, in welch grundlegender Weise auch am Ende des 16. und im 17. Jahrhundert Thematisierungen des menschlichen Wirkens noch von religiösen Kategorien durchdrungen waren. Mitnichten ausgenommen waren davon die „Litterae“ – so wenig dies Minervas oder Apolls Schutzherrschaft zunächst nahelegen mögen oder so wenig die bisherigen Ausführungen theologische Fragen berührten. Die als Paradefall für

4 Anonym, Religio (Casa Fabri, Trevi)

die Verbindung von Kunst und Sternenkunde angeführte Zusammenarbeit von Galilei und Cigoli, deren wissenschaftsgeschichtliche Stellung außer Frage steht, ist daher losgelöst von der Kirche und dem durch sie geprägten Bild der Natur kaum sinnvoll zu betrachten. Und ohne größere Schwierigkeiten ließe sich das zentrale *Religio*-Fresko als Manifest der unumstößlichen Verbundenheit von bildenden Künsten und kultischen Praktiken lesen. Das Altargemälde am entscheidenden Ort des christlichen Ritus, die Skulptur als Fixpunkt von Memorialkult und Jenseitshoffnung, die großen Kirchen als gebaute Zentren der Spiritualität und religiösen Macht: Anders als es die Ausführungen bis hierher suggerierten, sind auch am Ende der Renaissance Theologie und religiöse Praxis nicht nur monetäre, sondern auch theoretische Hauptbezugsfelder der bildenden Künste.

Zweifelsohne stellte die Auseinandersetzung mit der Natur in ihrer empirischen Erscheinung und ihren inneren Gestaltungsprinzipien eine der großen Stimulanzen künstlerischer Selbstvergewisserung und überhaupt der Ausbildung des neuzeitlichen

Kunstbegriffs dar. Nicht zuletzt Studien wie David Freedbergs *Power of images* (1989), Hans Beltings *Bild und Kult* (1990), Gerhard Wolfs *Schleier und Spiegel* (2002) oder erneut Alexander Nagels und Christopher Woods *Anachronic Renaissance* (2010) haben jedoch die grundlegende Rolle des christlichen Kults und seiner Bilder als Widerpart, Katalysator und Beförderer des neuzeitlich verstandenen Begriffs der Kunst unterstrichen. Verlockende Vorstellungen wie die alchemistische Verlebendigung mittels der Kräfte des Feuers oder die talismanische Potenz sternengleicher Einflussnahme werden, wie dargestellt, auch deswegen nicht ungebrochen auf Beschreibungen von Kunstwerken übertragen worden sein, da diese in spannungsreichem Verhältnis zum christlichen Bildverständnis standen. Und dies nicht nur im Sinne einer gerade durch Reformation und Gegenreformation stark gewordenen Kritik an übermäßigen Potenzzuschreibungen an Bilder, sondern gerade auch da derartige physiologische Erklärungen bildlicher Wirkung christlichen Auratisierungen von Bildern als Kultobjekten zuwiderliefen.

Ziel des dritten Hauptteils ist es, das Verhältnis zwischen religiösen und im weitesten Sinne naturmagischen Vorstellungen von Bildern zu beleuchten. Dabei wird es jedoch weniger darum gehen, die vielfältigen Konfliktfelder und Kongruenzbereiche der einzelnen in den vorhergehenden Hauptteilen präsentierten Bildtheorien mit religiösen Praktiken und Lehren aufzuzeigen. Vielmehr soll insbesondere anhand des Einzelbeispiels einer Kapellenausstattung thematisiert werden, in welchem Maße der Hermetismus aufgrund seiner historisierenden Hierarchisierung von christlichen und verschiedenen paganen Naturvorstellungen auch einen attraktiven Denkraum für Fragen von Kongruenz und Divergenz naturmagischer und christlicher Bildbegriffe anbot. Gegen Vorstellungen von „Counter-Renaissance" (Haydn 1950) oder „Antirinascimento" (Battisti 1962) wird auf diese Weise verständlich werden, inwiefern es sich bei den in den beiden vorherigen Hauptteilen untersuchten physiologischen Fokalisierungen der Kunst selbst aus theologischer Sicht keineswegs um abseitige Gegenmodelle zu besser erforschten Strategien künstlerischer Nobilitierung handeln musste und sie insofern auch nicht als Eigenheit eines elitären Rezipientenkreises zu verstehen sind (Szenec 1940; Wind 1958; oder erst jüngst wieder Dempsey 2012).

Die Schilderung von der Anfertigung wirkmächtiger Götterbilder im *Asclepius* stellen innerhalb des Hermes Trismegistus zugeschriebenen Schrifttums denjenigen Passus dar, an dem ein bildtheoretisches Potential am deutlichsten zutage tritt. Nicht ohne Grund ist die hermetische Theurgie daher wiederholt zum Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung gemacht worden.[22] Den Ausgangspunkt des dritten Hauptteils sollen daher die Darstellungen von Hermes Trismegistus in der *Florentiner Bilderchronik* (Abb. 70) und Filippino Lippis *Philippus-Wunder* in der Strozzi-Kapelle (Taf. 6) bilden, die als Zeugnisse der expliziten Negierung der Theurgie des *Asclepius* das grundsätzliche Reizpotential hermetistischer Bildvorstellungen zu veranschaulichen vermögen (Kap. III.1). Der Schwer-

22 Vgl. etwa die Literaturhinweise in Anm. III.21 und III.124.

punkt der Untersuchungen soll jedoch auf einem von der Kunsthistoriographie deutlich weniger beachteten Text des *Corpus Hermeticum* liegen. Denn der hermetische *Pimander* wird sich als zentrale Quelle für das Paviment der Katharinenkapelle von San Domenico in Siena aufzeigen lassen (Taf. 7), das in exemplarischer Weise bezeugt, in wie hohem Maße hermetische und christliche Bildvorstellungen auch als kongruent gedacht werden konnten (Kap. III.3). Ausgehend von seinem zentralen Motiv eines sich im Spiegel betrachtenden Nudus wird das bildtheoretische Potential des hermetischen Spiegelbegriffs interessieren. Denn durch den Akt der Spiegelung werden im hermetischen *Pimander* just jene Dispositionen wieder aufgegriffen, welche auch die beiden vorherigen Hauptteile charakterisierten. Nicht nur der Übergang zwischen Physischem und Geistigem, Materiellem und Ideellem wird hier thematisch, sondern eben auch wieder jenes Leitmotiv der Dialektik von Bildern und ihrer Physis, von immer entfliehender *Natura naturata* und schon immer präsenter, aber nie greifbarer *Natura naturans* (vgl. u. a. Kap. III.2 und III.4). Insbesondere durch die Analyse der formalen Selbstpräsentation des Kopfreliquiars der Heiligen als Fixpunkt der Kapellenausstattung wird verständlich werden, inwiefern die Selbstbespiegelung des Nudus im Sieneser Paviment auf die Situation des Besuchers der Katharinenkapelle reagiert und das Paviment in seiner Schilderung eines ursprünglichen Spiegelungsakts die funktionalen Dispositionen des Reliquiars in der Vermittlung zwischen Materie und Form, res extensa und res cogitans sowie Leib und Seele widerspiegelt (Kap. III.5).

Plausibilisiert wird die Annahme einer solchen Überführung von hermetischer Kosmogonie oder allgemeiner paganer Naturphilosophie in die Legitimierungsrhetorik des christlichen Bildes beziehungsweise Reliquienkults durch Darstellungen wie Lorenzo Lottos Intarsien für das Chorgestühl der Santa Maria Maggiore in Bergamo (Kap. III.6). Denn insbesondere für den *Coperto* des *Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer* wird sich zeigen lassen (Taf. 8), wie hier die *Translatio* aus dem hermetistischen Ägypten ins Gott Wohlgefällige thematisch wird. Bei aller Divergenz, die Lotto seinen Bildern zu hermetischen Hieroglyphen und magischen Kultbildern einschreibt, affirmiert er so doch eine naturmagische Fokalisierung seiner Werke. Auch hier ist es die latente Aneignung hermetistischer und im weiteren Sinne physiologischer Bildvorstellungen, die es ihm erlaubte, seine innovativen Bilderfindungen, welche den ikonographischen Rahmen früherer Chorausstattungen sprengten, mit einem christlichen Bildverständnis in Einklang zu bringen und als visionäre Kunst zu nobilitieren.

TEIL I

STERNE UND PLANETEN ALS DENKRAUM KÜNSTLERISCHER SELBSTVERGEWISSERUNG

1. Die freie Kunst der Sternenkunde – Vorbild und Gegenmodell im Nobilitierungsprozess der bildenden Künste

Wissenschaft und Kunst rühmen den Freiherrn Hans von Fugger und bilden in dem 1593 zunächst nur als Kleinserie für den Familiengebrauch aufgelegten Stammbuch *Fuggerorum et Fuggerarum Imagines* das Schmuckwerk seiner Memoria (Abb. 5).[1] Flankiert von gewundenen Säulen präsentiert Dominicus Custos' Stich den Augsburger Kaufmann mit konzentriertem Blick und entschlossener Miene. Reichtum und Ehrenstand unterstreicht seine kostbare Kleidung, während ein Notizbuch in seiner Rechten als Zeichen intellektueller Souveränität den richtungsweisenden Gestus seiner Linken legitimiert. Wie die anderen Portraitblätter der Söhne Anton Fuggers bekrönt auch sein Bildnis das gräfliche Fuggerwappen, zu dessen Seiten eine Schar von Putten musiziert und dem Freiherrn Lobpreis singt. In der Sockelzone des Miniaturmonuments hinwieder finden sich vier Putten in wissenschaftliche Betätigung vertieft. Schreibtafel, Zirkel und Messgerät künden vom gelehrten Anspruch ihres Unterfangens, während die beiden großen Himmelsgloben die makrokosmischen Dimensionen ihres Forschungsinteresses verbildlichen. Dass sie dabei nicht nur auf die astronomische Berechnung von Sternen- und Planetenständen, sondern auch auf ihre astrologische Bedeutung für die irdischen Geschicke zielen, verdeutlicht die

1 Dominicus Custos: *Hans Fugger.* Kupferstich, 442 × 318 mm. In: Custos 1593, fol. 27v. Die geringe Anzahl überlieferter Exemplare dieser Erstausgabe (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Signatur F1 Geom. 2°; Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, Signatur OS 760; sowie zwei Exemplare in Privatbesitz; dazu: Zäh 2010, 117) macht es wahrscheinlich, dass diese für Familienmitglieder bestimmt war. Zum Portraitstich von Hans Fugger: Ausst.-Kat. Kirchheim 1998, 4, Nr. 2; New German Hollstein (Hans von Aachen; 1996), 168, Nr. 76; Gode Krämer in Ausst.-Kat. Augsburg 1993, 122 f., Nr. 123; außerdem zu den *Fuggerorum et Fuggerarum imagines*: Zäh 2010; Strecker 2010; Behrmann 2005; Ausst.-Kat. Kirchheim 1998, 5, Nr. 3; Koutná-Karg 1996, 100 f.; Josef Bellot / Rolf Biedermann in Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, 369–371, Nr. 372 f.; Lill 1938, Bd. 1, III–IX; zu vergleichbaren Geschlechterbüchern: Bock 2001, 418 f. und 476–484.

5 Dominicus Custos, Hans von Fugger

zentral positionierte Darstellung der Fortuna, die als Schicksalsgöttin gleichzeitig Sinnbild fatalistischer Naturvorstellungen und Mahnmal ihrer für den Menschen begrenzten Vorhersehbarkeit ist.

En miniature bringt Hans Fuggers Portraitstich damit zusammen, was Gegenstand des folgenden Hauptteils sein soll. Sternenkunde und Musik besetzen unterschiedliche Sphären und sind doch durch die lorbeerumrankten Säulen in harmonischem Beieinander vereint. Ohne dass das Blatt schon näheren Aufschluss über das Verhältnis von Astro-

logie und Musik oder verallgemeinernd von sternenbasierter Wissenschaft und Kunst liefern würde, lässt die ruhige Selbstverständlichkeit, mit welcher die beiden als gleichberechtigte und einstimmige Legitimationsfiguren der Memoria des Portraitierten auftreten, ahnen, dass es sich nicht um eine zufällige Zusammenstellung handelt. In diesem Sinne wird es im Folgenden nicht nur darum gehen, die hohe Verbreitung und zahlreichen Funktionen des Zusammenspiels von Kunst und Sternenkunde aufzuzeigen, sondern auch zu beleuchten, mit welchen substantiellen Analogien beziehungsweise strukturellen Gemeinsamkeiten diese inhaltlich begründet werden konnten. Dabei ist jenseits dieses geistesgeschichtlichen Horizontes nicht zu vernachlässigen, dass Zeugnisse des Zusammendenkens von Kunst und Sternenkunde regelmäßig dort anzutreffen sind, wo die Verbindung zwischen den beiden Disziplinen, ihren Vertretern, Instrumenten und Erzeugnissen nicht nur in theoretischer, sondern auch in konkreter lebenspraktischer Form erfolgte.

Mit gutem Grund darf man so auch die vorrangigen Gründe des Miteinanders von Sternenkunde und Musik auf dem Portraitstich in der Biographie von Hans Fugger suchen. Denn auch wenn fraglich bleiben muss, inwiefern das Rahmenwerk des Portraits entweder absichtsvoll Hans Fugger zugeordnet oder gar von diesem mitausgewählt wurde, kann dieses doch zumindest als überraschend zutreffend gelten:[2] So zählte Hans Fugger in seiner Generation einerseits zu den mit astrologischen Belangen meist befassten Mitgliedern seiner Familie und lässt sich für ihn andererseits eine beträchtliche Aktivität beim Musikalien-, Instrumenten- und Kunsterwerb konstatieren. Dieses Doppelinteresse Hans Fuggers ist bezeichnend, da es nicht nur den Hintergrund des Stammblattes bildet. Vielmehr stellt es auch den historischen Kontext für zahlreiche weitere Kunstwerke da, die als Zeugnisse der wechselseitigen Bedeutung von Kunst und Sternenkunde noch zu untersuchen sein werden. Hinsichtlich seines astrologischen Interesses sticht dabei das von ihm angelegte Buch mit Geburtshoroskopen seiner Familie hervor, mit welchem die in seiner Korrespondenz wiederholt auftretenden Nachfragen nach dem genauen Geburtszeitpunkt neugeborener Familienmitglieder in Zusammenhang steht.[3] Auch erwartete er von Ärzten die Behandlung kranker Familienmitglieder der jeweiligen Nativität und der aktu-

2 Ein einziges der 15 für die *Imagines* verwendeten Rahmenwerke hat nur einmalige Verwendung gefunden (Turnierdarstellung), einige wenige doppelte (zwei Füllhörner; Stadtvedute; Löwenkopf und Girlanden) oder dreifache. Insgesamt sieben Rahmenwerke sind zwischen 14 und 16 Mal verwendet worden. Leitend für die Auswahl des Rahmenwerks waren Aspekte der Familienzweigzugehörigkeit. Von einer Benutzung, der von Hans Fugger etwa zehn Jahre zuvor in Auftrag gegebenen Ahnengallerie als Vorlage für die Portraitkupferstiche, ist auszugehen (Aust.-Kat. München 2010, 122; Lill 1908, 135); zu den Auftraggebern der *Imagines*: Ausst.-Kat. München 2010, 118.

3 Zum Horoskopbuch: Lehmann 1956–1960, Bd. 1, 269 f.; zu den astrologischen Nachfragen: Karnehm 2003, Bd. 1, 28, Nr. 60, 32, Nr. 70, 39, Nr. 87, 40 f., Nr. 90, 48, Nr. 104, 51, Nr. 110, 58, Nr. 126, 62, Nr. 135, und 64, Nr. 141, sowie Bd. 2, 1428, Nr. 3120, und 1626, Nr. 3437. – Hans Fuggers Beschäftigung mit der Astrologie war keine Ausnahmeerscheinung in der Fugger-Familie. Zu Nativitätenbücher anderer Mitglieder: Elmar Mittler in Ausst.-Kat. Heidelberg 1986, Bd. 1, 369 f., Nr. F.1.1; Lehmann 1956–1960, Bd. 1, 110 f., 116, 162 f. und 206; Lill 1908, 26 f.; vgl. auch Bastl 1987, 362; zur

ellen astralen Konstellation anzupassen und tauschte sich mit Gelehrten über ihm zugetragene astrologische Vorhersagen über die nahe Zukunft aus.[4] Wissenschaftliche Grundlagen für diese Beschäftigung hatte er sicherlich durch sein Universitätsstudium in Frankreich und Italien erworben und astronomische Instrumente gehörten bereits in der Sammlung seines Vaters zum Standardrepertoire.[5]

Während man für Hans Fugger also profunde Kenntnisse der Astrologie und eine fortwährende Beschäftigung mit der Sternenkunde nachweisen kann, gilt dies in nicht geringerem Maße auch hinsichtlich seines Verhältnisses zu den durch die musizierenden Putten des Portraitstichs aufgerufenen Künsten. Spätestens seit Georg Lills grundlegender Studie *Hans Fugger und die Kunst* (1908) ist dies unumstritten. Jüngere Studien haben zudem das kaufmännisches Kalkül und sein an den Höfen der Wittelsbacher und Habsburger orientiertes Anspruchsdenken bezüglich des Sammelvolumens sowie der Qualität und Rarität von Einzelstücken deutlich werden lassen.[6] Jenseits des umfangreichen Musikalienbesitzes im Fuggerschen Familienhaus in Augsburg, für das Hans von Fugger neue Sammlungskabinette anlegen und von Friedrich Sustris aufwendig freskieren ließ, sind dabei insbesondere seine Bestrebungen um den Ausbau des bereits von seinem Vater 1551 erworbenen Landsitzes in Kirchheim hervorzuheben.[7] Seit 1578 sind hier Maßnahmen für den Erbau einer im Wesentlichen von Jakob Eschay und Wendel Dietrich verantwor-

Nativität Hans Fuggers im Horoskopbuch von Cyprian Leovitius: Ausst.-Kat. Kirchheim 1998, 22, Nr. 51; zu Ähnlichem am bayerischen Herzogshof: Von Westenrieder 1788–1817, Bd. 3, 82 f.

4 Vgl. Karnehm 2003, Bd. 2, 1446, Nr. 3145, und 1512, Nr. 3254. – Für Hans Fuggers Interesse an astrologischen Vorhersagen seien exemplarisch seine Briefe an Johann Tonner angeführt: Karnehm 2003, Bd. 2, 791, Nr. 1811 (Augsburg 28.12.1580), und ebd., Bd. 2, 809, Nr. 1844 (Augsburg 29.01.1581). – Zur Sternengläubigkeit in Augsburg mit weiterführenden Hinweisen: Roeck 1989, Bd. 1, 71–87; außerdem: Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 2, u. a. 190, Nr. 557, 254 f., Nr. 636, 258 f., Nr. 640 f., 436–440, Nr. 820 f., 452–454, Nr. 840–842, 463, Nr. 853.

5 Zu Hans Fuggers Studienzeit: Karnehm 2003, Bd. 1, 5; Lill 1908, 4; zur Sammlung Hans von Fuggers vgl. Kap. I.2.5; zu astronomischen Instrumenten in den Fuggersammlungen: Karnehm 2003, Bd. 1, 87; Lieb 1952–1958, Bd. 2, 196 und 301 f.; ferner zu etwaigen astronomisch-astrologischen Schriften in seiner Bibliothek: Kellenbenz 1980, 83; Lehmann 1956–1960, Bd. 1, 264; zu den Sammlungsräumlichkeiten im Fuggerhaus in Augsburg vgl. Anm. I.133.

6 Wölfle 2009, 204–213; Meadow 2002, 183 f. und 192; aber auch schon: Lill 1908, 163. – Gegen die übertriebene Charakterisierung Hans Fuggers als exzeptioneller Förderer und Mäzen der Künste: Diemer 2007; Karnehm 2003, Bd. 1, 78–112.

7 Zur Musikaliensammlung: Tremmel 1993; auch: Koutná-Karg 1993; zu den verschiedenen Hans Fugger gewidmeten musikalischen Schriften: Krautwurst 1993, 47 f.; speziell zu den Sammlungskabinetten im Augsburger Wohnhaus von Hans Fugger vgl. Anm. I.133. – Zum Schloss Kirchheim: Karg 2008, v. a. 4 f.; Hundemer 2007; Karnehm 2003, Bd. 1, 101–109; Koutná-Karg 1996, 103 f.; Merten 1980, 75–80; Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, 282 f., Nr. 246; Stierhof 1980, 106 f.; Habel 1971, 168–187; Von Pölnitz 1960; Lieb 1952–1958, Bd. 2, 443 f.; Wiedemann 1931, 10–13 und 97–101; Von Steichele 1861–1940, Bd. 9, 72 f. und 554; Lill 1908, 86–127; speziell zur skulpturalen Ausstattung: Wölfle 2009, 135–203; Lill 1908, 149–154.

teten Vierflügelanlage nachzuweisen und schon vor dem Abschluss der Bauarbeiten wurden erste Aufträge für deren prunkvolle Ausstattung vergeben.[8]

1.1 Paolo Fiammingos *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst*

Hans Fuggers lebenslange Auseinandersetzung mit Kunst und Wissenschaft verdeutlicht, dass es nicht grundlos ist, einen Zusammenhang zwischen den musizierenden und den forschenden Putten zu sehen, die im Stammblatt gleichsam als Fundament und Krönung seiner *Imago* dienen. Bestärkt wird diese Beobachtung durch eines der repräsentativen Bilder, das der Freiherr von Kirchheim für die Ausstattung seines Schlosses vom Antwerpener Maler Paolo Fiammingo (Pauwel Francks) erwarb, der nach einer zeitweiligen Mitarbeit in der Werkstatt Tintorettos seit spätestens 1584 Mitglied der venezianischen Malergilde war.[9] Denn dessen *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst*, die vermutlich zu einem 1581/2 entstandenen Zyklus der fünf Sinne gehörte, steigert dieses Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft auf seiner stattliche 165 × 270 cm messenden Leinwand ins Monumentale (Taf. 1).[10] Zwischen zwei palastartigen Gebäudekomplexen besiedelt hier eine Vielzahl weiblicher Idealfiguren einen offenen Platz, der sich in den Hintergrund über eine Parkanlage in die weite Landschaft öffnet. Während die Figuren im linken Vordergrund sich mittels Quadrant und Himmelsglobus der Sternenkunde widmen, sind die Figuren auf der rechten Seite in die verschiedenen Tätigkeiten der *Arti del disegno* vertieft. Mag der Kupferstich der *Fuggerorum et Fuggerarum Imagines* noch Freiraum bieten, den Zusammenhang von Kunst und Sternenkunde als eher lose oder

8 Zur Ausstattungsgeschichte vgl. Kap. I.2.4. – Zur Bedeutung dieser Bauunternehmung für Hans von Fugger vgl.: *Fuggerorum et Fuggerarum […] imagines*. Augsburg 1593 (Schweinfurt, Bibliothek Schäfer, Signatur OS 760), fol. 27r; Custos 1618, Nr. 74, und 1620, 75; zudem: Simnacher / Von Preysing 1960–1992, Bd. 2, 196.

9 Zur Vita von Paolo Fiammingo: Martin 2007, 199; Mason Rinaldi 1978, 447–49; Meijer 1975, 117 f.; Haverkamp-Begemann 1962, 68; Detlev von Hadeln in Ridolfi (Ed. Von Hadeln) 1914–1924, Bd. 2, 82 f.; Von Bode 1911, 97. – Grundlegend zu Paolo Fiammingos Zyklen in Kirchheim: Martin 2007; außerdem: Häberlein 2010, 27; Hundemer 2007, 179–181; Diemer 2007, 173 f.; Rogasch 2004, 80–82; Karnehm 2003, Bd. 1, 104 f.; Martin 1999, 618–621 und 652, Nr. 207; Ausst.-Kat. Kirchheim 1998, 30–33, Nr. 71–75, und 77; Ausst.-Kat. Belluno 1994, 80; Lübbeke 1993, 78 und 85; Garas 1993, 127; Lutz 1993, 132, 139 f. und 150; Fučíková / Konečný 1983 und 1980; Meijer 1983, 29 f., und 1975, 121–124; Rolf Kultzen in Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, 306 f., Nr. 278; Mason Rinaldi 1978, 51 f., 60 f., Nr. 9 f., und 64 f., Nr. 21, sowie 1970, 224, und 1965, 99 f.; Tröscher 1953–1954, Bd. 2, 215; Lill 1908, 138–148. – Zur Handelsfamilie Ott, über die Hans Fugger die Werke Paolo Fiammingos bezog: Martin 1995b; Backmann 1997.

10 Paolo Fiammingo: *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst*. Öl auf Leinwand, ca. 168 × 268 cm, 1581–1582; Kirchheim, Schloss, Privatbesitz; dazu: Karg 2008, 20; Martin 2007, 201 f.; Konečný 2005, 158, und 1996, 33 f.; Karnehm 2003, Bd. 1, 104; Stefania Mason Rinaldi in Ausst.-Kat. Venedig 1999, Nr. 183, 596, und 1978, 60 f., Nr. 61; Ausst.-Kat. Kirchheim 1998, 31 f., Nr. 74; Vacková 1989, 321 und 326; Fučíková / Konečný 1983 und 1980; Rolf Kultzen in Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, 320 f., Nr. 303; Meijer 1975, 121; Lill 1908, 146.

zufällig einzuschätzen, erhebt das monumentale Gemälde erstaunlich ostentativ die Gegenüberstellung beider Disziplinen zum eigentlichen Thema der Darstellung. Diese Bestimmtheit und Selbstverständlichkeit machen es zu einem der eindrücklichsten Bildzeugen dieses Disziplinenvergleichs, weswegen es während der weiteren Ausführungen dieses Hauptteils als Ausgangspunkt dienen wird, um den Blick auf verschiedene Aspekte astrologischer Modellierungen der bildenden Künste und insbesondere der Malerei zu richten.

Einen ersten Einblick in Paolo Fiammingos Verständnis dieses Zusammenhangs von Sternenkunde und Kunst bieten die einzelnen Handlungen im Bild, mittels derer er die Figuren zueinander in Beziehung setzt. Denn die einzelnen Disziplinen sind durch jeweils zwei Figuren repräsentiert, die unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen. Der an einer Staffelei sitzenden Personifikation der Malerei schafft so eine sich von rechts nähernde Figur ein Gefäß herbei, das gleich den bereits am Boden versammelten präparierte Farben beinhalten dürfte. Und auch der Personifikation der Skulptur, die oberhalb der Malereigruppe mit Hammer und Meißel eine an einen Flussgott erinnernde Marmorstatue bearbeitet, assistiert eine weitere Figur. Links davon hält eine grün gewandete Frau ein Maßband oder Lot, das von einer unterhalb des Sockels knienden Figur entgegengenommen wird, wobei nicht zuletzt der unmittelbar neben ihr lehnende Winkelstab auf weitere Tätigkeiten des Architekten verweist. Während sich so bei allen drei Gruppen Haupttätigkeit von assistierender Tätigkeit, oder vorwiegend intellektuelle von eher manueller Tätigkeit differenzieren lässt, – was von der geschlechtlich und räumlich abgesonderten Gruppe im Hintergrund noch einmal aufgegriffen wird – trifft dies nicht auf das sternenkundige Figurenpaar im linken Bildvordergrund zu.

Hier sind beide Frauen in wissenschaftliches Studium vertieft, ohne dass sich eine vergleichbar wertende Hierarchie beobachten ließe. Und dennoch ist auffällig, dass die Sternenkunde durch zwei Frauengestalten personifiziert wird. Die Gruppe kann insofern nicht nur allgemein als Allegorie der Sternenkunde angesprochen werden, sondern gestattet eine weitere Binnendifferenzierung. Zumindest liegt es nahe, die schon bei Ptolemäus angelegte Zweiteilung der ‚Astrologie' (als Oberbegriff und im Weiteren als ‚Sternenkunde' bezeichnet) in ‚Astronomie' (als berechnende Bestimmung astraler Bewegungen) und ‚Astrologie' (als beobachtende Beschreibung ihrer tellurischen Wirkungen) nicht nur in der Wahl ihrer verschiedenen Instrumente, sondern auch in ihren unterschiedlichen Körperwendungen wiederzuerkennen.[11] Die mit dem reinen Messinstrument ausgestattete Astronomia verwiese dann mit dem Finger nach oben auf das für alle Sternenkunde notwendige Objekt der Beobachtung. Die sitzende Astrologia hingegen nähme eine durch ihren nach unten gerichteten Zeigefinger eindeutig bestimmte Himmelskonstellation als Ausgangspunkt der Kontemplation, mit der ihr Blick in die Ferne beziehungsweise Zukunft fährt. Der dringliche Blick der stehenden Frau wäre somit als mahnende Erinnerung an

11 Vgl. etwa die lateinischen Fassung von Philip Melanchthon (Basel 1553): Ed. Winkel 1923, 1.

die mathematische Astronomie, das heißt an die Grundvoraussetzung der Astrologie, zu verstehen, deren prächtiges Gewand und kostbarer Schmuck sie als vornehmste Disziplin aller Wissenschaften auszeichnet (vgl. Kap. I.1.3).

In dieser doppelten Ausrichtung sowohl auf das Himmlische als auch auf das Irdische kann man eine erste strukturelle Gemeinsamkeit zwischen Sternenkunde und bildender Kunst sehen, mit der Paolo Fiammingo die Zusammenstellung der beiden Disziplinen in seiner monumentalen *Allegorie* legitimiert. Auch wenn damit sicherlich nicht der entscheidende Grund ihrer kontrastierenden Darstellung im Gemälde benannt ist, weist doch das doppelte Interesse der Sternenkunde für das Ideelle wie das Materielle eine deutliche Parallele zur Binnendifferenzierung der drei Künste auf, deren Vertreterinnen sich auf Neben- und Haupttätigkeit beziehungsweise manuelle und vorrangig intellektuelle Beschäftigung verteilen. Denn diese doppelte Ausrichtung der Sternenkunde lässt sich mit einem zwischen Nachahmung der *Natura naturata* und der *Natura naturans* oszillierenden Verständnis mimetischer Kunst vergleichen, das diese gleichermaßen als Ideengeleitete und Natur-imitierende Fertigkeit begriff (vgl. u. a. Kap. I.2 und I.4).

In welchem Maße Paolo Fiammingo diesen Anspruch, zumindest an seine eigene Kunst erhob, verdeutlichen neben seiner *Allegorie der malenden Natur* (Abb. 56), auf die noch einzugehen sein wird, auch zwei Bilddetails, durch welche die Malerei gegenüber den anderen bildenden Künsten hervorgehoben wird. Denn einerseits richtet unter den bildenden Künsten einzig die Malerei ihren Blick zu den nur durch eine flache Stufe erhöhten Sternwissenschaften. Ihren Pinsel hält sie erhoben, um gleich mit der weiteren Ausführung ihres Werks fortzufahren, doch hat sie sich noch einmal für einen vergewissernden Blick umgewendet. Und andererseits nimmt die Malerei durch ihre Positionierung im Bildvordergrung einen Ehrenplatz unter den bildenden Künsten ein, wie auch die Astrologie vor die Astronomie gesetzt ist. Diese Betonung der Malerei im Verhältnis zur Sternenkunde ist in gleich doppelter Weise beachtenswert. Zum einen korrespondiert ihr nämlich in allgemeiner Hinsicht die Beobachtung, dass der mit Abstand größte Teil künstlerischer Zeugnisse, die sich mit dem Verhältnis von Kunst und Astrologie explizit auseinandersetzen, in zweidimensionalen Medien zu finden ist, wie es sich in der Dominanz von graphischen und malerischen Kunstwerken während der folgenden Kapitel widerspiegelt. Auch wenn durch eine Fülle nicht nur jüngerer Arbeiten deutlich geworden ist, in welch hohem Maße auch Bildhauer und Architekten in ihren Werken über ihr eigenes Schaffen reflektierten, sind doch die Fälle begrenzt, in denen sie ihre Arbeiten explizit mittels der Astrologie thematisieren.

Zum anderen lässt sich diese doppelte Hervorhebung der Malerei mit Paolo Fiammingos eigener Profession zusammenbringen. Und einen Gradmesser für seine Identifikation mit der dargestellten Szenerie liefert die Landschaftsmalerei auf der Staffelei der Pictura (Abb. 16), die auf dem Kirchheimer Gemälde wie auch auf einer zweiten Variante des Bildes im Schloss Lednice zu sehen ist (Abb. 17). Denn schon zu seinen Lebzeiten beruhte die Wertschätzung des aus Antwerpen stammenden Malers nördlich wie südlich der Alpen vor allem auf seinen Fähigkeiten in der Naturdarstellung, wie durch die Ein-

schätzungen von etwa Philipp Hainhofer und Carlo Ridolfi ersichtlich ist.[12] Und auch von der kunstwissenschaftlichen Forschung ist Paolo Fiammingo insbesondere hinsichtlich seiner Rolle bei der Entwicklung der (autonomen) Landschaftsmalerei beiderseits der Alpen gewürdigt worden.[13] Durch das außergewöhnliche Motiv der Landschaftsmalerei, deren kunsthistorische Bedeutung noch zu würdigen sein wird, deutet sich insofern an, dass Paolo Fiammingo seine eigene Kunst der Sternenforschung gegenüberstellte, um den Anspruch seiner Bilder auf wissenschaftliche Naturerfassung zu unterstreichen (Kap. I.2.2) – was dadurch begünstigt wurde, dass Sternenkunde häufig als Pars pro toto für Wissenschaft und Naturforschung stehen konnte (Kap. I.1.3). Zumindest wird auch der Vergleich mit anderen kunsttheoretischen Arbeiten Paolo Fiammingos noch verdeutlichen, in welchem Maße er sein Schaffen in Abhängigkeit zur Natur und deren Erfassung verstand (Kap. I.3.5 und I.5.3).

1.2 Die bildenden Künste unter den *Artes liberales*

Paolo Fiammingos *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst* stellt im späten 16. Jahrhundert alles andere denn eine Selbstverständlichkeit dar, zumal es sich nicht wie bei dem Stammblatt Hans Fuggers nur um ein lobrednerisches Aufrufen von „Wissenschaft und Kunst" (wie das Gemälde wiederkehrend bezeichnet worden ist) handelt. Gerade aufgrund der monumentalen Größe des Werkes überrascht seine Ikonographie und ist es einzigartig im Vergleich mit der Mehrzahl der Bildzeugnisse, die in den zahlreichen Studien zur Kunst als Thema frühneuzeitlicher Kunst zusammengetragen worden sind. Vergleichsbilder liegen nicht unmittelbar auf der Hand und es mangelt der topischen Assoziation etwa eines „ut pictura poesis". Zum Teil liegt dies daran, dass die Bedeutung der Sternenkunde für die frühneuzeitliche Theoretisierung von Kunst vor allem in quantitativer Hinsicht nicht an diejenige etwa der Rhetorik oder Musik heranreicht. Zu einem nicht geringen Teil liegt dies aber auch daran, dass die Funktionen der Analogisierung von Sternenkunde und Kunst sowie der Beschreibung der Kunst in Modellen der Sternenkunde noch nie umfassend aufgezeigt worden sind. Anführbar wären am ehesten noch Studien (in der Folge Aby Warburgs), die das Zusammenwirken der beiden Disziplinen in ikonographischer Hinsicht untersuchen. Die Fresken des Palazzo Schifanoia oder in der Alten Sakristei von San Lorenzo liefern dafür die vielleicht berühmtesten Beispiele und sie

12 Philipp Hainhofer betont Paolo Fiammingos Fähigkeiten in der Darstellung von Natur in einem Brief an Philipp II. von Pommern-Stettin ([Ed. Doering] 1896, 106, Nr. 36); Ridolfi 1648, Bd. 2, 73 f. – Vgl. zudem Anm. I.142.

13 Zur kunsthistoriographischen Einschätzung von Paolo Fiammingos Landschaftsmalerei: Ausst.-Kat. New York 2012, 197, Nr. 89; Ausst.-Kat. Hamburg 2008, 147, Nr. 42; Tátrai 2003b, 223; Dunkerton 1999, 103; Mason Rinaldi 1999, 564 f., in Ausst.-Kat. Venedig 1981, 238, und 1978, 57, sowie 1965, 95 f.; Ausst.-Kat. Wien 1987, 185, Nr. III.13; Palluchini 1981, Bd. 1, 61–63; Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, 306; Meijer 1975, 117; Franz 1969, Bd. 1, 300–303; Turner 1966, 128 f., 177 und 211; Haverkap-Begemann 1962, 68; Wellensiek 1954, 115.

vermögen gerade in denjenigen Fällen, für die eine konkrete Zusammenarbeit zwischen Sternenforscher und Maler nachgewiesen werden kann, zu belegen, wie sehr sich die im Folgenden auf reflexiver oder geistesgeschichtlicher Ebene untersuchten Zusammenhänge zu keinem geringen Teil notwendigen Arbeitspraktiken und persönlichen Beziehungen verdankten.

Paolo Fiammingos Gemälde zielt jedoch auf einen viel allgemeineren Verbund der beiden Disziplinen ab. Die Allegorie gibt wenig Anhalt dafür, die bildenden Künste hier nur als Illustratoren der Sternenforschung zu verstehen, auch wenn der Astrologie ein aufwendig bemalter Himmelsglobus an die Seite gestellt ist. Paolo Fiammingos *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst* soll daher in den folgenden Kapiteln den roten Faden bieten, um grundsätzlich zu fragen, in welcher Weise die Sternenkunde als bildtheoretischer Denkraum für die Selbstvergegenwärtigung der bildenden Künste produktiv geworden ist. Ziel ist es, nicht nur die Diversität von Analogiebildungen zwischen Kunst und Sternenkunde deutlich zu machen, sondern auch deren Spezifik aufzuzeigen und zu erklären, welche Stärken und Grenzen von Kunstwerken und Künstlern durch Entlehnung astrologischer Modelle und Bilder (besser) beschrieben werden konnten. Insofern geht es nicht darum, die Präsenz astrologischer Ikonographien in der frühneuzeitlichen Kunstproduktion zu erforschen oder nach Arbeitspraktiken zu fragen, welche die Kooperation zwischen Maler und Sternenforscher notwendig machte. Vielmehr soll die Kirchheimer *Allegorie* ein leitendes Beispiel liefern, um grundsätzlich die Bedeutung astrologischer Modelle und Denkfiguren für die intellektuellen Auseinandersetzungen mit dem Faszinosum Kunst aufzuzeigen.

Der vordergründige Reiz und ein Hauptgrund für Paolo Fiammingos Gegenüberstellung von Sternenkunde und bildender Kunst lag in der dadurch suggerierten Vergleichbarkeit ihrer Wertschätzung und der damit unterstellten Nobilität beider Disziplinen. Während ein moderner Betrachter der Kirchheimer *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst* Schwierigkeiten haben mag, sich zu erklären, was Paolo Fiammingo veranlasste, die beiden Disziplinen zusammenzubringen, dürften zeitgenössische Betrachter wie Hans Fugger und seine Gäste sich in erster Linie daran gerieben oder zumindest darüber gewundert haben, dass die beiden Disziplinen hier auf fast eine Stufe miteinander gestellt sind. Denn auch wenn Anzahl und Gruppierung der *Artes liberales* niemals eine gänzlich strenge Kanonisierung erfuhren, gehörten ihnen nach scholastischem Wissenschaftsverständnis im Unterschied zur Sternenkunde niemals die bildenden Künste an. Hugo von St. Viktor hatte diese vielmehr als Teile der *Armatura* den *Artes mechanicae* zugeordnet, womit sie sich nach dem tradierten Ständeschema nicht als Betätigungsfeld von Adeligen eigneten.[14]

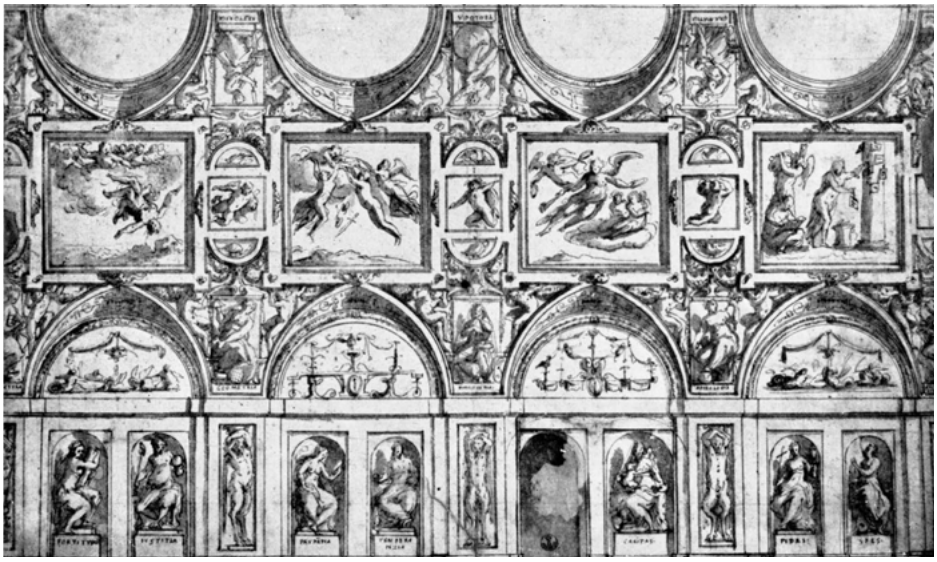
14 Zur Einteilung der *Artes mechanicae* vgl. u. a. Hugo von St. Viktor: *De eruditione docta* II.23 (MignePL Bd. 176 [1854], 760 f.); grundlegend zur Vorstellung von *Artes mechanicae*: Bacher 2000; Jansen-Sieben 1989; Müller 1972, v. a. 38; Sternagel 1966, v. a. 67–77 und 85–122; auch: Kristeller 1951–1952.

Vergleichen kann man Paolo Fiammingos Darstellung in dieser Hinsicht mit einer deutlich früher, vermutlich in den 1540er-Jahren entstandene Zeichnung Giorgio Vasaris, die ein niemals verwirklichtes Freskenprogramm für einen wohl als Gartenloggia vorzustellenden Raum entwirft (Abb. 6):[15] Während das Gewölbe von vier großen mythologisch-allegorischen Darstellungen dominiert wird („Stultitia", „Veritas", „Fama" und „Eternitas"), beherrschen die geschlossene Wandseite des Raumes Personifikationen der vier Kardinaltugenden („Fortitudo", „Iustitia", „Prudentia", „Temperanzia") links sowie der drei Grundtugenden („Caritas", „Fides", „Spes") rechts des Eingangs. Die Stirnwände bleiben in der Zeichnung undefiniert. Den entscheidenden Bezugspunkt zur Kirchheimer *Allegorie* bilden nun die zehn weiblichen Personifikationen, welche die Deckenflächen zu den Seiten der vier Bögen einnehmen. Auf der Arkadenseite der Wölbung sind dies von links nach rechts „Scoltura", „Rettorica", „Teologia", „Grammatica" und „Dialectica", während sich auf der Wölbungshälfte oberhalb der geschlossenen Wand von links nach rechts „Pictura", „Geometria", „Philosofia", „Astrologia" und „Architectura" befinden. Die zentrale Vertikalachse des Programms nehmen also Theologie und Philosophie als Krone und Zielpunkt intellektueller Betätigung ein. Auf der Arkadenseite finden sich mit Rhetorik, Grammatik und Dialektik zudem die drei Künste des Triviums wieder, wohingegen auf der Wandseite mit Geometrie und Astrologie, welche die Philosophie rahmen, lediglich zwei Künste des Quadriviums zu finden sind. Arithmetik und Musik fehlen hier. Dafür erweitert Vasari seinen Zyklus der Wissenschaften mit den drei *Arti del disegno*, die gemeinsam mit der Dialektik die im vorzustellenden Raumgefüge exponierten Eckpositionen besetzen.

Frühere derartige Parallelisierungen oder Engführungen der Künste und Wissenschaften sind keineswegs so explizit wie Vasaris Zeichnung oder dann Paolo Fiammingos *Allegorie*. Wenn beispielsweise am Campanile des Florentiner Domes zusätzlich zu einer Darstellung der *Armatura* Architektur, Skulptur und Malerei auf separaten Relieftafeln dargestellt wurden, kann dies zweifelsohne als Würdigung verstanden werden.[16] Doch gleichzeitig blieben sie hier von den *Artes liberales* noch deutlich getrennt. Denn diese

15 Giorgio Vasari: *Entwurf für eine Loggiendekoration*. Federzeichnung, 295 × 480 mm, 1540er-Jahre (?); Florenz Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1618.E; dazu: Tordella 2009, 9; Ausst.-Kat. New York 2008, 60 f., Nr. 27; Slg.-Kat. Florenz 1986–, Bd. 3.2, 669 f.; De Girolami Cheney 2002, 278, Anm. 33; Roggenkamp 1996a, 43; Davis 1985, 227; Julian Kliemann in Ausst.-Kat. Arezzo 1981, 118, Nr. 16; Aust.-Kat. Florenz 1980a, Bd. 1, 220, Nr. 540; Ausst.-Kat. Florenz 1980b, 43 f., Nr. 25; Prinz 1975, 168; Ausst.-Kat. Notre Dame / Binghamton 1970, 83, Nr. D.82-83, und 126, Nr. D.32a; Thiem 1969, 209; Vasari (Ed. Pergola / Grassi) 1967, Bd. 8, 229; Ausst.-Kat. Florenz 1964, 19 f., Nr. 9; Barocchi 1956/1957, 118 und 130, Anm. 12; Umberto Baldini in Salmi 1952, 279, Nr. 54, und in Ausst.-Kat. Florenz 1950, 41, Nr. 51; Slg.-Kat. Florenz 1890, 154.

16 Dazu mit weiterführenden Literaturangaben: Carlotti 2008, 39–90; Carlotti / Cattolico 2001, 14–32; Michalsky 1997; Simi Varanelli 1996, v. a. 160–178. – Einführend zur Ikonographie der *Artes mechanicae*: Diels 2005; Lombaerde 2005; Zahlten 1994; Kronjäger 1973, 343–369. – Einführend zur Ikonographie der *Artes liberales*: Stolz 2004; Schüssler 1998, 101–214; Arnold 1997; Tezmen-Siegel 1985, 86–246; Kronjäger 1973, 19–44 und 97–144.



6 Giorgio Vasari, Entwurf für eine Loggiendekoration

wurden als ‚kanonischer' Verbund in einem höheren Register dargestellt, dem auch Darstellungen der Grund- und Kardinaltugenden sowie der sieben Planeten und Sakramente angehörten. Um so epochemachender ist es daher, wenn Leon Battista Alberti deklariert, der Architekt sei „zu ehren und unter die Vornehmsten zu zählen," oder Marsilio Ficino in überraschender Souveränität und Selbstverständlichkeit in einem Brief an den Astronomen Paul von Middelburg Malerei, Bildhauerei und Architektur in einem Zuge mit Grammatik, Rhetorik oder Musik zu den „disciplinae liberales" zählt, die gemeinsam mit den überragenden zeitgenössischen Leistungen der Sternenkunde und Philosophie berechtigt von einem goldenen Zeitalter der Gegenwart sprechen ließen.[17]

Die kunst- und wissensgeschichtliche Bedeutung von Vasaris Zeichnung besteht nun darin, eine der ersten bildlichen Darstellungen zu sein, die Architektur, Malerei und Skulptur gleichberechtigt unter die *Artes liberales* reiht.[18] Sie korrespondiert damit der

17 Alberti (Ed. Theuer) 1912, 13; Ficino 1561, Bd. 1, 944. – Vgl. auch schon Filippo Villani in seinem Lob Giottos in der Kompilation Antonio Billis [(Ed. Frey] 1892, 74); nüchterner dagegen Francesco Lancilotti im *Trattato di pittura* (Rom 1509; [Ed. Raffaelli] 1885, 2); für die beginnende Etablierung dieser Vorstellung vgl. etwa Francesco Filelfos Ausführungen im *Epistolarum* bei der Erklärung des griechischen Begriffs ‚σχοινοβατης' (Ed. Venedig 1502, fol. 139r).

18 Hinsichtlich einer etwaigen früheren Zusammenstellung der freien und bildenden Künste ist auch über eine Äußerung Ascanio Condivis in dessen Michelangelo-Vita bezüglich einer Projektphase des Julius-Grabmals diskutiert worden (Condivi 1553, fol. 16r; Vasari 1568, Bd. 3.2, 727; dazu zuerst: Kubler 1965, 439, Anm. 2; und grundlegend: Garrard 1984). – Zudem ließen sich folgende fünf Arbeiten anführen: Der Freskenfries der Casa Marta-Pellizzari in Castelfranco Veneto (Abb. 94);

Nobilitierung der bildenden Künste durch die von Vasari mitinitiierten Gründung der Accademia delle arti del disegno 1563, die zu Cosimo I. de' Medicis Enthebung der Künstler aus den Zunftverpflichtungen 1571 führte.[19] Und auch wenn Paolo Fiammingo nun zwei Dekaden später am Ende des 16. Jahrhunderts die bildenden Künste der freien Kunst der Sternenkunde annähernd gleichberechtigt an die Seite stellt, wird dies auch bei aller fortschreitenden Wandlung und Unterwanderung des scholastischen Trivium-Quadrivium-Schemas noch in erster Linie als Aufwertung der Künste, wenn nicht gar als Postulat ihrer Erhebung in den Stand der *Artes liberales* wahrgenommen worden sein. Denn die Vorreiterrolle der Arnometropole im Nobilitierungsprozess der bildenden Künste im 15. und 16. Jahrhundert darf – bei allen Parallelerscheinungen inner- und außerhalb Italiens – nicht über die lang anhaltende Bedeutung des Verständnisses von freien und unfreien Künsten beziehungsweise des damit verbundenen Konflikts um ihre ständepolitisch relevante *Nobilitas* hinwegtäuschen.[20]

Ein beliebtes Argument für den intellektuellen Rang der bildenden Künste lag in der tatsächlichen oder zumindest idealisierend behaupteten Professionalisierung der Ausbildung von Künstlern. Nicht der angeborene Adelsstand und die damit apodiktisch angenommene Tugendhaftigkeit des Edelmanns – dem die moralische Nobilität als Grundvoraussetzung des Künstlers entgegengestellt wurde (vgl. u. a. Kap. I.3.5 und II.3.5) –, sondern die für ihn notwendige Beherrschung der *Artes liberales* wurde zum Argument der wenn nicht Gleichrangigkeit so zumindest Vergleichbarkeit letzterer mit den bildenden Künsten. Stützen konnten sich derartige Nobilitierungsbemühungen auf einen der zentralen Texte antiker Gelehrsamkeit und kunsttheoretischer Reflexion. Denn schon Vitruv forderte an prominenter Stelle seiner Schrift *De architectura*, dass Architekten weitreichende und wissenschaftliche Fertigkeiten benötigten, zu denen er auch „Kenntnisse in der Sternkunde und vom gesetzmäßigen Ablauf der Himmelserscheinungen" zählte.[21] Dieses Anspruchsdenken findet sich abgewandelt dann bei Alberti und späteren

das Freskenprogramm der sogenannten *Sala delle arti liberali* in der Villa Belvedere Papst Innozenz' VIII. (dazu: Coffin 1977, 94; Sandström 1960, 64–68; Janson 1952, 296–301; Panofsky 1939, 195; dagegen: Ribouillault (2010); die Decke des Studiolos von Cosimo I. (dazu einführend: Liebenwein 1977, 145–152); Vasaris Entwurf für einen Triumphbogen an der Porta al Prato anlässlich der Hochzeit Francesco de' Medicis mit Johanna von Österreich (Vasari: *Descrizione dell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*. In: Vasari (Ed. Milanesi) 1878–1885, Bd. 8, 527–529); Giovanni Battista Zelottis Ausstattungsprogramm der *Stanza delle Arti* in der Villa Godi in Lunedo di Lugo (dazu einführend: Meloncelli 1992, 111).

19 Dazu einführend: Barzman 2000, 23–59 und 181–214; Carofano 1994; Ważbiński 1987, Bd. 1, 53–177; Hughes 1986; Goldstein 1975; Reynold 1974, 65–104 und 180–196; Ward 1972, 1–72 und 213–226; Pevsner 1940, 44–49. – Einführend zum Nobilitierungsprozess der bildenden Künste in der Frühen Neuzeit: Gállego 1976, v.a 29–51; Müller 1972; Barocchi 1971–1977, Bd. 1, 113–116; Blunt 1956, v. a. 48–57; Panofsky 1924, v. a. 23–56; zu jüngeren Beiträgen vgl. beispielsweise die Literaturangaben in der Einleitung sowie Anm. I.28.

20 Vgl. exemplarisch: Colasanti 1905, 423; dazu: Hegener 2008, 25–27; Stimato 2008, v. a. 96–121.

21 Vitruv (Ed. Fensterbusch) 1964, 24 f.

Autoren von Architekturtraktaten wie Vitruvkommentaren wieder, welche die zu den *Artes liberales* gehörende Sternenkunde konstant als notwendige Kenntnis des Architekten aufführen.[22]

Aber nicht bloß Architekten sollten idealiter Grundzüge der Sternenkunde erlernen. In Albertis Malereitraktat findet sich erstmals die zuvor in Ansätzen schon von Cennini erhobene Forderung, dass auch ein Maler „in allen freien Künsten" gelehrt sein müsse.[23] Während Alberti dies nur für die Geometrie und Rhetorik beziehungsweise Poesie expliziert, führt Lorenzo Ghiberti auch die Astrologie unter den notwendigen Kenntnissen von Malern und Bildhauern auf und erweitert Leonardo da Vinci seine Nobilitierungsargumentation ausdrücklich um eine Engführung von Malerei und Sternenkunde.[24] Eine der ausführlichsten Darlegungen über die unabdingbare Notwendigkeit für den Maler, sämtliche *Artes liberales* zu beherrschen, stellt indes Jacopo de' Barbaris an Friedrich den Weisen von Sachsen adressierter Brief *De la ecelentia de pitura* vom Anfang des 16. Jahrhunderts dar, in dem er die Sternenkunde insbesondere für ihre Erklärungskompetenz hinsichtlich der Lineaturen von Gesicht und Hand würdigt (Kap. I.4.3).[25] Jacopo Sadoleto hinwieder stellte in seinem Traktat *De laudibus Philosophiae* (1541) die Exzellenz und Gelehrtheit von Phidias und Apelles in der Bildhauerei beziehungsweise Malerei derjenigen von Euxodos und Platon in der Astrologie beziehungsweise Philosophie gegenüber.[26] Und auch noch später, etwa in Francisco de Hollandas *Da pintura antiga* (1548), Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) oder Paolo Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), wird diese Forderung nach astrologischen Kenntnissen der Künstler wieder aufgegriffen.[27]

22 Alberti (Ed. Theuer) 1912, 63. – Filarete (Ed. Oettingen) 1896, 452, aber auch 537 und 502; Martini (Ed. Maltese) 1967, 303; Cesariano (Ed. Bruschi / Carugo / Tiore) 1521, fol. 4v, 8v sowie 158r–159r; Caporali 1536, fol. 6r; Barbaro (Ed. Carunchio) 1567, 12, 19 und 366–426; Ioan de Arphe y Villafañe: *De varia commensuracion para la escultura y architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni / Juan de Leon 1585 (unpaginiert; *Prologo*). – Noch in Vincenzo Scamozzis *Idea della architettura* dominiert eine Armillarsphäre das bekrönende Giebelfeld auf der programmatischen Titelseite (1615, fol. 1r). – Einführend zur Charakterisierung der Architektur als Wissenschaft: Van Eck 2007, 34–36.

23 Alberti (Ed. Janitschek) 1877, 144. – Cennini (Ed. Ilg) 1888, 4.

24 Ghiberti (Ed. Von Schlosser) 1912, Bd. 1, 4; Leonardo (Ed. Ludwig) 1882, Bd. 1, 68–73. – Vgl. zudem die von Camillo Leonardi für Gemmenschnitzer sowie nachrangig auch für Bildhauer und Maler erhobene Forderung nach astrologischen Kenntnissen: Leonardi 1502, fol. 48r–v.

25 Vgl. Anm. I.272.

26 Jacopo Sadoleto: *De laudibus Philosophiae*. Basel: Nicolas Bryling 1541, 45.

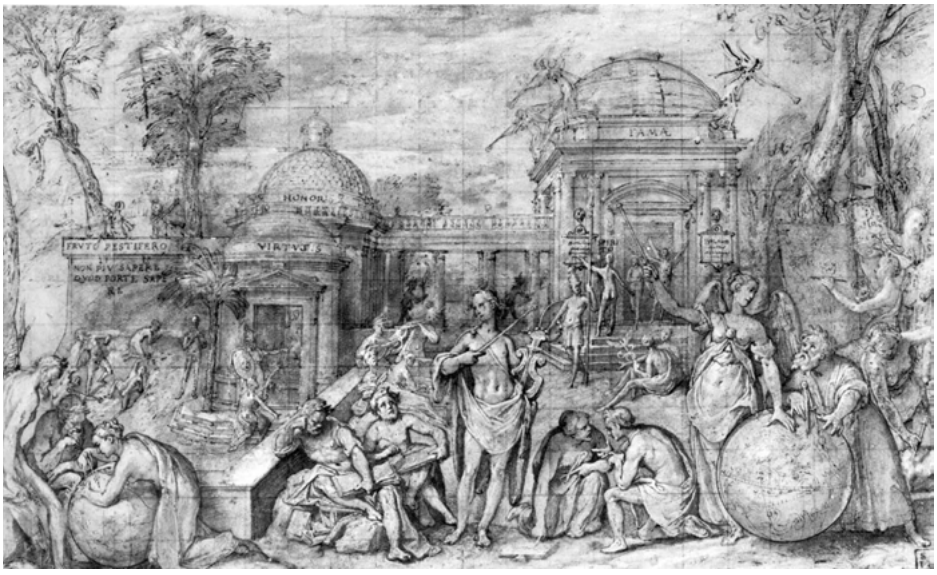
27 Francisco de Holanda (Ed. Gonzáles Garcia) 1984, 67; Paleotti (Ed. Prodi) 1990, 273; Lomazzo 1584, 651. – Giorgio Vasari lobt in seinen *Viten* Baldassare Peruzzi für seine astrologischen Kenntnisse (Vasari 1568, Bd. 3.1, 142). Implizit findet sich diese Vorstellung auch in der Vita Raffaels (1550, Bd. 2, 641). Und die künstlerische Exzellenz der Bildhauerin Properzia de' Rossi wird mit den herausragenden Leistungen der Astrologie verglichen (Vasari 1550, Bd. 3, 774) – Vgl. auch Cellinis Äußerung zu den Idealkenntnissen des Künstlers in seinem *Paragone*-Brief (Ed. Benedetto Varchi: *Due lezioni […]*. Florenz: Torretino 1549, 153).

Es ist hier nicht der Ort, um die Nobilitierungsgeschichte und den Ausbildungsprozess dessen, was man im modernen Kollektivsingular als Kunst beschreibt, umfassend darzustellen. Doch auch schon soweit ist offensichtlich, dass Bildwerke wie die Reliefftafeln am Florentiner Campanile, Vasaris Loggienentwurf oder Paolo Fiammingos *Allegorie* vor dem sozialgeschichtlichen Kontext der Loslösung einzelner Kunst-Handwerke aus den sozialen und wirtschaftlichen Bindungen des Zunftwesens oder der Erhebung einzelner Künstler in den Adelsstand zu betrachten sind.[28] Vergleiche zwischen den bildenden Künsten und den *Artes liberales* sind Zeugen eines geistesgeschichtlich einschneidenden Umdenkens, zugleich aber auch aktive Größen sozialgeschichtlicher Veränderung. Der Sternenkunde kommt bei diesem Nobilitierungsprozess in übergeordneter Perspektive sicherlich keine Sonderrolle im Vergleich zu anderen freien Künsten zu. Dennoch umfassten die Annäherungen und Parallelisierungen von bildenden und freien Künsten die Sternenkunde nicht nur implizit oder summarisch. Vielmehr wurde diese in zahlreichen Bildzeugnissen auch explizit adressiert und ihr Verhältnis zur bildenden Kunst besonders akzentuiert.

Verdeutlichen kann dies eine Zeichnung Federico Zuccaris (Abb. 7), die den strapaziösen Aufstieg auf Apolls Tugendberg schildert und hinter der von Minerva bewachten Klimax von Tugend, Ehre und Ruhm nicht nur die sieben *Artes liberales*, sondern auch die drei bildenden Künste versammelt.[29] Dass Zuccari dabei besonders am Zusammenhang von Sternenkunde und Kunst interessiert war, macht der Vergleich zu einer wohl früher

28 Zur Adelung einzelner Künstler: Warnke 1989 und 1985, 202–223, sowie 1983/1984; außerdem: Greve 2008, 31 f.; Roettgen 1999; Frenssen 1995, 171–180; Müller 1993a, 184; Zilsel 1926, 159–211; Panofsky 1924, 6; auch Klein 2010. – Vgl. aber auch zu inversen Fällen künstlerisch tätiger Fürsten, bei denen ebenfalls die persönliche *Virtus* Garant der Nobilitierung der eigentlich minderen Tätigkeit war: Pfisterer 2012b, 146–149; Rosenbaum 2010, 23–56; Warnke 1995; Liebenwein 1989; Kemp 1979, 37–59; auch: Barolsky 2001; Maurice 1997 und 1985, 23–101, sowie 1976; Frenssen 1995, 180–196. – Besonders gut, ist dies für den ‚principe architetto' erforscht: Burioni 2008, 15–23, und 2007, 105–109; Brückle 2005, 166–199; Erben 2003; Lippmann 2001; Frenssen 1995, 132–139; Bredekamp 1991, Bd. 1, u. a. 27–88; Langedijk 1981–1987, Bd. 1, 139–174; sowie die verschiedenen Beiträge in Calzona 2002. – Dass in umgekehrter Perspektive ein gewisser Standesstolz sich aber auch in dem Insistieren auf die erworbenen Fähigkeiten des Künstlers (gegenüber der angeborenen Nobilität des Edelmanns) artikulieren konnte, vermag eine niederrheinische Glasmalerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu belegen, welche die Unbeholfenheit eines jungen Adeligen beim Führen eines Pinsels zur Belustigung feilbietet (Ausst.-Kat. Düsseldorf 2014, 95, Nr. 34).

29 Federico Zuccari: *Allegorie der Künste auf Apolls Tugendberg*. Feder- und Kreidezeichnung, 225 × 368 mm; New York, Pierpont Morgan Library, Inv.-Nr. 1983.67; dazu: Capretti 2009, 176; Weststeijn 2008a, 315; Parma Armani 2007, 136; King 2007, 255 f., und 1998, 87 f., sowie 1988, 85 f. und 96; Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, 140 f., 151, Anm. 124, 127 und 230, Anm. 123; Deswarte-Rosa 1992, 212–215, und 1991b, 51–55; Mundy 1989, 236–239, Nr. 78; Waźbiński 1985, 278, 316 und 318; Gerards-Nelissen 1983, 51; Denison 1981–1983, 317 f.; Herrmann-Fiore 1979, 51; Ausst.-Kat. Amherst 1974, Nr. 79 (unpaginiert); Gere 1970, 129, Nr. 16; Ausst.-Kat. Paris 1969, 63, Nr. 81; Ausst.-Kat. London / Liverpool / Edinburgh 1968, Nr. 114 (unpaginiert); Heikamp 1967, 28; A. Hyatt Myor in Ausst.-Kat. Houston 1966, 93, Nr. 54; Francoise Coulanges-Rosenberg in Slg.-Kat. Paris 1965, 105, Nr. 255; Winner 1962, 168–170.



7 Federico Zuccari, Allegorie der Künste auf Apolls Tugendberg

entstandenen Entwurfszeichnung aus Berlin offenkundig:[30] Denn während hier nur die Architektur in Nachbarschaft zur Gruppe am Himmelsglobus angesiedelt ist, löst die detaillierter ausgearbeitete New Yorker Zeichnung die Einreihung der bildenden Künste unter die *Artes liberales* auf und macht sie als geschlossenen Verbund bald zu einem Appendix der Sternenkunde. Diesen Eindruck verstärkt das New Yorker Blatt zudem durch die führende Rolle, die der Sternenkunde unter den freien Künsten zugesprochen wird. Denn gleich dem Musaget steht diese aufrecht und frontal zur Bildfläche, wobei ihre jeweils zur Mitte gerichteten Kontraposte sie einander zuführen. Selbst Apoll an Größe übertreffend ist unter den freien Künsten einzig sie mit Flügeln und Zepter ausgestattet, das empor gestreckt den optischen Höhepunkt der ganzen Figurenansammlung bildet.[31]

30 Federico Zuccari: *Allegorie der Künste auf Apolls Tugendberg.* Federzeichnung, 247 × 378 mm; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 25264; dazu: Capretti 2009, 176; Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, 230, Anm. 123; Mundy 1989, 236; Waźbiński 1985, 278; Herrmann-Fiore 1979, 51; Ausst.-Kat. London / Liverpool / Edinburgh 1968, Nr. 114 (unpaginiert); Heikamp 1967, 28. – Stilistisch sind die beiden Zeichnungen wiederholt ins Ende der 1570er-Jahre datiert und ist als ursprünglicher Entstehunszusammenhang die Ausstattung der Casa Zuccari in Florenz genannt worden: Heikamp 1967; vgl. auch: Mundy 1989, 236–238; Ausst.-Kat. London / Liverpool / Edinburgh 1968, Nr. 114 (unpaginiert).

31 Für ein frühes Beispiel einer geflügelten Astronomie-Personifikation vgl. die betreffende Illustration im Codex 2975 der Nationalbibliothek in Wien (Wirth 1979, 87–90). Spätestens seit der wohl treffend als Vorlagenbuch zu charakterisierenden Stichserie der sogenannten „Tarot-Karten des

Eine vergleichbare Betonung erfährt die Sternenkunde auch auf einer bekannten Zeichnung der Albertina in Wien (Abb. 8), die den Zusammenhang von Sternenkunde und Kunst nicht als einseitige Aneignung und Nacheiferung begreift, sondern die beiden Disziplinen in ein Verhältnis wechselseitiger Bereicherung stellt:[32] Merkur und Minerva weisen hier den unterschiedlich begünstigten Knaben den gefahrenvollen Weg hinauf in die Hallen der Kunst. Zuseiten einer mittig thronenden Vatergestalt sieht man hier die Vertreter der unterschiedlichen *Arti del disegno* in ihre Werke vertieft. Während dabei ganz links der kunsthistorisch gut erforschte Imperativ des genauen Anatomiestudiums ins Bild gesetzt ist, findet sich ganz rechts eine Ansammlung von Männern, die – mit Armillarsphäre und Sextant ausgestattet – als Sternenforscher oder vielleicht allgemeiner als Naturforscher charakterisiert sind.[33] Das harmonische Miteinander der verschiedenen Künste suggeriert dabei, dass Anatomie und Sternenkunde keineswegs nur als nobilitierende Lehrmeisterinnen der drei bildenden Künste aufgerufen sind. Vielmehr macht die im Bildzentrum thronende Figur des Vater Disegno verständlich, dass auch das Naturstudium von Menschen- und Himmelskörpern Formen der Zeichenkunst sind:[34] Nobilität und Rang der bildenden Künste gründeten nicht nur auf der Vorstellung, Künstler

Mantegna" gehören Flügel zu den gängigen Attributen von Personifikationen der Sternenkunde (vgl. zudem die Charakterisierung durch Ripa [1593, 21]). Die Art, in welcher diese innerhalb der Vorlagenserie in Bezug zur Theologie-Personifikation gesetzt ist, weist auf das privilegierte Verhältnis von Sternenkunde und Gotteserkenntnis hin. Während die Theologie als Maria (mit Attributen der *Prudentia*) dargestellt ist, wird die vorhersehende und das von Gott geschaffene Gefüge des Kosmos erforschende Sternenkunde als Verkündigungsengel repräsentiert.

32 Anonym: *Allegorie der Künste*. Federzeichnung, 331 × 214 mm, letztes Drittel des 16. Jahrhunderts; Wien, Albertina, Inv.-Nr. 2769. – Zur problematischen Zuschreibung an Lomazzo: Laarson 2012, 64; Ciardi 2009, 26 und 180 f.; Tordella 2009, 82; Weststeijn 2008a, 61 f.; Stefan Moret in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 193, Nr. 1; Maurer 2001, 21–23; Slg.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3, 1542 f.; Ausst.-Kat. Wien 1987, 323, Nr. VII.32; Kasimatē 1985, 139 f.; Roman 1984, 86–88; Winner 1983, 431; Lynch 1968, 324; Ackerman 1967, 318, und 1964, 203; Slg.-Kat. Wien 1941, 42, Nr. 443. – Catherine King (2007, 259, und 1988, 94, sowie 1998, 79–81) bezweifelte diese Zuschreibung und plädierte für eine Zuschreibung im Umkreis Zuccaris: Lee 1996, 136 f.; auch: Deswarte-Rosa 1992, 212, und 1991b, 51. – Schon James Lynch stützte seine „zweifelsfreie" Zuschreibung an Lomazzo insbesondere auf inhaltliche Übereinstimmungen mit dem *Trattato* und der *Idea*. Seitdem findet sich immer wieder die Behauptung, die Zeichnung sei als Titelblatt für Lomazzos *Trattato* angefertigt worden: Tordella 2009, 82; Slg.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3, 1543; Ausst.-Kat. Wien 1987, 323, Nr. VII.31; Kasimatē 1985, 47; Roman 1984, 84; Winner 1983, 323; Lynch 1968, 325; Ackerman 1967, 318, und 1964, 203; dagegen mit berechtigten Gründen: King 1988, 94 f.; vgl. auch: Lee 1996, 136 f. – Die divergierenden Datierungen sind zusammengestellt bei: Lee 1996, 137.

33 Zur fälschlichen Identifizierung als Architekten: King 1988, 92; Stefan Moret in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 193, Nr. 1; vgl. auch: Lee 1996, 140.

34 Zur Deutung des Thronenden als Personifikation des *Disegno*: Pfisterer 2014, 65–67; Stefan Moret in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 193, Nr. 1; King 1998, 81, und 1988, 91; Lee 1996, 139 und 148–151; Slg.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3, 1542; Ausst.-Kat. Wien 1987, 323, Nr. VII.32; Winner 1983, 431; Ackerman 1967, 318. – Die Identifikation der allegorischen Figuren der Treppe ist in der bisherigen Forschung kontrovers diskutiert worden. Vgl. zusammenfassend: King 1998, 79–81, und 1988, 78–87; Lee 1996, 137–148.

8 Anonym, Allegorie der Künste

müssten die freien Künste wie die Sternenkunde beherrschen, sondern auch umgekehrt auf der Behauptung, freie intellektuelle Betätigung wie die Sternenkunde bedinge sich durch künstlerische Formgebungsprozesse (vgl. Kap. I.2).

Schon die bis hierher angeführten Bildzeugnisse veranschaulichen, dass neben Geometrie, Musik oder Rhetorik auch der *Ars liberalis* der Sternenkunde eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung im Nobilitierungsprozess der bildenden Künste im 16. Jahrhundert zukam. Sie stecken insofern den intellektuellen Kontext ab, innerhalb dessen auch die Entstehung von Paolo Fiammingos *Allegorie der Sternenkunde und bildenden Kunst* zu verorten ist.[35] Doch die Bedeutung der Sternenkunde für die Theoretisierung der Kunst beschränkt sich keineswegs nur auf Italien und auch für einen nordalpinen Betrachter im Schloss Kirchheim kann die Aufnahme der bildenden Künste unter die *Artes liberales* als zeitgenössischer Diskurshorizont der importierten Werke Fiammingos angenommen werden.[36] Auf die Bedeutung von Jacopo de' Barbaris Brief an Friedrich den Weisen *De la ecelentia de pitura* als frühes Zeugnis künstlerischer Selbstvergewisserung am Konzept der *Ars liberalis* ist bereits hingewiesen worden. Als spätere Meilensteine des schriftlich erhobenen Anspruchs auf die freie Nobilität der Malerei seien lediglich der 1540 in Basel erschienene Druck von Albertis in seiner Zuspitzung epochemachendem Malereitraktat sowie das erste nordalpine Malereitraktat Karel van Manders genannt, das programmatisch mit den Ausführungen über *Den grondt der edel vry schilder-const* eröffnet.[37]

In zahlreichen Bildbeispiele vom Anfang des 17. Jahrhunderts – etwa von Frans Francken d. J. oder Matthias Strasser – findet sich eine ähnliche Engführung von bildenden und freien Künsten und lässt sich ebenfalls eine Akzentuierung der Sternenkunde oder eine betonte Verbindung von ihr zu den bildenden Künsten beobachten.[38] Eine der frühesten und zugleich glorifizierendsten Vergegenwärtigungen der simulierten Erhebung der bildenden Kunst verdankt sich einer Bilderfindung von Hendrick Goltzius (Abb. 9).[39]

35 Zur etwaigen Vertrautheit Paolo Fiammingos mit den Kunstdiskursen in Rom und Florenz: Tátrai 2003b, 224, Anm. 4; Mason Rinaldi 1978, 49–51, und 1970, 224 f.; Meijer 1975, 119–121 und 124; auch: Neoustroieff 1907, 37.

36 Vgl. dazu: Wölfle 2010, 242.

37 Konsequenterweise setzt Karel van Mander daher das mahnende Lob über den edlen Stand der Malerei in der Antike an den Anfang seines Lehrgedichts: Van Mander (Ed. Hoecker) 1916, 3.

38 Frans Francken d. J.: *Allegorie der günstigen Gelegenheit.* Öl auf Leinwand, 149 × 183 cm, 1620er-Jahre; Krakau, Wavel; dazu: Härting 1989, 345, Nr. 365, und 1983, Nr. A.271 (unpaginiert). – Matthias Strasser: *Allegorie der Künste und Wissenschaften.* Federzeichnung, 160 × 446 mm, 2. Viertel 17. Jh.; München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Z.1990.3; dazu: Andreas Schumacher in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 255, Nr. 57.

39 Anonym nach Hendrick Goltzius: *Aufstieg der Zeichenkunst in den Kreis der freien Künste*. Kupferstich, 205 × 157 mm, 1580er-Jahre (?). Inschrift: „HG inuen." Dazu: New Hollstein (Goltzius), Bd. 4 (2012), 136, Nr. 715; Filedt Kok 1991/1992, 210, Nr. 52; King 1989, 246 und 248; Bartsch, Bd. 3.2 (1980), 348, Nr. 17; Hollstein, Bd. 8, 138, Nr. 494. – Ein halbes Jahrhundert später fand der Stich Wiederverwendung in *Den Grooten emblemata Sacra* (Amsterdam: J. P. Schabaelje 1653–1654, Nr. 9) unter dem Titel „Van de vindingh der Konsten, en der selver Uytbeeldingh." Dazu: Visser 1988, Bd. 2, 365, Nr. 16. – Für eine vergleichbare Aufnahme der bildenden Künste in den Kreis der

9 Nach Hendrick Goltzius, Aufstieg der Zeichenkunst in den Kreis der freien Künste

Diese zeigt eine mit Zeichentafel und -gerät ausgestattete Personifikation des *Disegno*, die von einer an Darstellungen der Himmelfahrt Marien erinnernden Gloriole von sieben, die freien Künste symbolisierenden Putten umfangen wird und im Begriff steht, von der im gefahrenvollen Ozean der wilden Seemonster treibenden Erdkugel gen Himmel aufzufah-

sieben *Artes liberales* vgl.: Jan Snellinck: *Allegorie der Künste*. Federzeichnung, 235 × 185 mm; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 20591; dazu: Plomp 2011, 38 f.; dieses Blatt wurde von Hans Collaert d. Ä. gestochen: Veldman 2005, 136–138; New Hollstein (Collaert), Bd. 6 (2005), 104 f., Nr. 1395; vgl. ferner: Anonym: *Apotheose der drei bildenden Künste*. Kupferstich, 532 × 763 mm, nach 1587; dazu: New Hollstein (Goltzius), Bd. 2 (2012), 313, Nr. 341a; vgl. auch das spätere Werk Jan Hermensz. Mullers nach Bartholomäus Spranger: *Apotheose der der drei bildenden Künste*. Kupferstich, 680 × 495 mm, 1597; dazu: New Hollstein (Muller), Bd. 2 (1999), 206 f., Nr. 76; vgl. zudem eine spätere, anonyme Arbeit in Öl: Wencke Deiters in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 249 f., Nr. 51.

ren. Der triumphale Initiationsmoment findet dabei seinen Höhepunkt in dem geflügelten und von einem Lichtstern bekrönten Herz, das gleich dem Heiligen Geist bei der Taufe Christi niederfahrend als Sinnbild der Aufnahme der *Arti del disegno* in den Kreis der auf Gotteserkenntnis ausgerichteten freien Künste dient, deren Exzellenz das beigefügte Gedicht von Cornelius Schonaeus zelebriert.[40]

Auch wenn die Gründung der ersten nordalpinen Akademien noch nicht in diese Jahre fällt, lässt sich die Brisanz des Themas doch deutlich an den sozialpolitischen Streitereien ablesen, die der weitestgehenden Enthebung der Maler aus den Verpflichtungen des Zunftwesens in Prag 1595 folgten.[41] Und bezeichnenderweise war es gerade der toskanischen Botschafter Daniele Eremita, der Rudolf II. ob seiner Kunstaffinität rügte, da diese das Maß überschritten habe, das einem Adeligen angemessen sei.[42] Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Aktualität eines 59 × 84 cm messenden Silberreliefs von Adriaen de Vries erahnen, das gemeinsam mit einer Darstellung der Türkenbekämpfung ein Bildnis des Kaisers in der Prager Kunstkammer rahmte (Abb. 10).[43] Gleich dem tugendhaft im Hintergrund kämpfenden Herkules besiegt Rudolf II. hier das Laster der Faulheit und führt an ihrer Statt als augusteischer Triumphator ein von Zeitgenossen als „die siben freyn künst" beschriebenes Gefolge von Personifikationen aus dem Tempel der Minerva auf den durch Wappentier Löwe und Flussgott Moldau als Böhmen charakterisierten Boden, wofür die rechts im Vordergrund als Endpunkt dieses Zuges wartende Fama ihm

40 Die Inschrift lautet: „Ingenua nihil est usquam praestantius arte, | Dulcia quae moestae praebens solatia menti, | Pauperiem durosque, fugat secura labores: | Despiciensque solum, caput inter nubilia condit." – Das Standmotiv der weiblichen Allegorie weckt noch zwei weitere Assoziationen: Denn der Triumph über schlangenförmige Monstren und die Einbettung in die himmlische Puttenschar rufen gezielt die Ikonographie der *Maria Immaculata* auf, was wohl als Anspielung auf die ‚Unbeflecktheit' oder Reinheit des zeichnerischen *Concetto* verstanden werden darf – nach Ripa ist die Bellezza mit dem Haupt in den Wolken darzustellen (Ripa 1593, 27 f.) –, dem gleich Maria vermittelndende Funktion zwischen dem Himmlisch-Intelligiblen und Irdisch-Materiellen der Bildkunst zukommt. Gerade angesichts dieser ans Blasphemische grenzenden Verklärung der Kunst, dürfte das Stehen mit einem Bein auf der Weltkugel im stürmischen Ozean, insofern es bewusst in Anlehnung an Fortuna-Darstellungen gestaltet ist, auch als Relativierung und Demutsformel zu lesen sein (und nicht nur als weitere Panegyrik auf das fatale Primat und die schicksalhafte Bedeutung des *Disegnos* für die übrigen freien Künsten).

41 Dazu einführend: Ernest-Martinec / Miedema 2005; Šroněk 2002, 16–27.

42 Daniele Eremita: *Iter germanicum*. In: *Status particularis regiminis S.C. Maiestatis Ferdinandi II.* [Leiden]: [Elzevier] 1637, 297–365 (Editio princeps Lille 1609), 305 f.; dazu: Preiss 1996, 251; DaCosta Kaufmann 1985a, 11. – Die Begebenheit erfährt eine zusätzliche Wendung dadurch, dass sich Daniele Eremita vermutlich selbst als (Portrait-)Zeichner betätigte: Langdon 1992, Bd. 1, 152; Brunetti 1972; auch: Goldenberg Stoppato 1999, 50.

43 Adriaen de Vries: *Kaiser Rudolf II. und die Künste*. Silberrelief, 59 × 84 cm, 1609; Slg. Königin Elisabeth II. von England, Inv.-Nr. 35858; dazu mit Hinweisen zur älteren Literatur: Frits Scholten in Ausst.-Kat. Augsburg 2000, 252–254, Nr. 19; außerdem: DaCosta Kaufmann 2012, 15–17, und 1985a, 11 f. und 34; Ausst.-Kat. Amsterdam / Stockholm / Los Angeles 1998, 176–178, Nr. 23; Prinz 1975, 171.

10 Adriaen de Vries, Kaiser Rudolf II. und die Künste

ewigen Ruhm verheißt.[44] Dass die Bildhauerei dabei als ihr Werk eine Fortuna emporstreckt, ist umso bemerkenswerter, da ihr mit der Armillarsphäre der Sternenkunde ein formales und semantisches Pendant gegeben ist. Diese Verbindung der Symbole vom Schicksal und seiner Erforschbarkeit bildet nicht nur das formale Bindeglied zwischen den bildenden Künsten und den ihnen folgenden *Artes liberales*, sondern konstituiert durch das darüber schwebende augusteische Capricornus als ideelles Sternzeichen Rudolfs II. zudem eine besondere Beziehung zum Kaiser. Wissenschaft und Kunst werden so zu den Operatoren des kaiserlichen Schicksals, auf die sich die Hoffnung stützt, das Herbeifliegen von Jupiters Adler mit dem Siegeskranz ewigen Lorbeers begünstigen zu können.[45]

44 Zur Bezeichnung der Arbeit in den Inventaren von 1607–1611, 1621 und 1648: Ausst.-Kat. Amsterdam / Stockholm / Los Angeles 1998, 176, Nr. 23; Frits Scholten in Ausst.-Kat. Augsburg 2000, 252, Nr. 19. – Hinsichtlich der Darstellungsweise der drei Künste ist die etwaige Abstammung der Grazien von Uranos (Pausanias [Ed. Meyer / Eckstein] 1986, Bd. 3, 193) sowie ihre antike Bedeutung als Mondgöttinnen beachtenswert (Kerényi 1951, Bd. 1, 81).

45 Zur Bedeutung der Astrologie am Hofe Rudolfs II. einführend: Marshall 2007, 150–184; da das Silberrelief als Pendant von Adriaen de Vries' Allegorie über Rudolfs II. Türkenbekämpfung stand, sei zudem Hans von Aachens Serie der *Allegorien auf den sogenannten Langen Türkenkrieg* angeführt, die das jeweilige Schlachtenglück unter astrologische Konstellationen stellen; dazu einführend: Ausst.-Kat. Aachen / Prag / Wien 2010, 237–244, Nr. 94–100.

Zuletzt sei auf Hans von Aachens Bildentwurf *Minervas Einführung der Malerei in den Kreis der bildenden Künste* hingewiesen, der durch Egidius Sadelers d. J. Stich weite Verbreitung fand und gerade für das künstlerische und kunstpolitische Wechselspiel zwischen den für Hans Fugger als Referenzen entscheidenden Wittelsbacher und Habsburger Höfen ein besonders aussagekräftiges Beispiel liefert (Abb. 11).[46] Und auch dieses Blatt, das die simulierte Engführung der freien und bildenden Künste zu ihrem Thema hat, schenkt der Sternenkunde gesteigerte Aufmerksamkeit. Zwar suggeriert das formale Arrangement Minerva weise zur Geometrie, auch wenn weder Blick noch Gestus von Minerva eindeutig in den Kreis der *Artes liberales* gerichtet ist. Aus deren Kreis ist die Geometrie durch einen kleinen Sockel hervorgehoben, wie sie sich auch durch die visuellen Anreize ihres weitestgehend entblößten Körpers vor ihren Schwesterdisziplinen auszeichnet und um sich mehr Attribute als die anderen Künste versammelt.[47] Doch der Stich belässt es nicht bei dieser etablierten Engführung von Geometrie und bildender Kunst.

46 Egidius Sadeler d. J. nach Hans von Aachen: *Minervas Einführung der Malerei in den Kreis der bildenden Künste*. Kupferstich, 495 × 383 mm, 1592–1597; dazu: Irmscher 2012; Laarson 2012, 63–65; Lubomír Konečný in Ausst.-Kat. Aachen / Prag / Wien 2010, 175, Nr. 51, und 2005 sowie 1997, 107 f.; Weststeijn 2008a, 14 f.; Becker 2005, 49; Vignau-Wilberg in Ausst.-Kat. München 2005, 417 f., Nr. G.7, und 1997, 179 f. und 186; Ekkehard Mai in Ausst.-Kat. München / Wien 2002, 196, Nr. 5; Šroněk 2002, 21; Jacoby 2000, 162–164, Nr. 52 (mit Hinweisen zur älteren Literatur); Michael A. Jacobsen in Ausst.-Kat. Athens 1997, 29 f., Nr. 10; Bartsch, Bd. 72.1 (1997), 184, Nr. 113; New German Hollstein (Hans von Aachen; 1996), 134, Nr. 57; Lee 1996, 67–77; Asemissen / Schweikhart 1994, 33; Fabiański 1990, 368 f.; Limouze 1990, 99 f.; Eliška Fučíková in Ausst.-Kat. Essen / Wien 1988, Bd. 1, 329, Nr. 178; Miedema 1984, 8; Hollstein, Bd. 21 (1980), 32, Nr. 114; Neumann 1977, 445 f.; Prinz 1975; An der Heiden 1970, 155; Larsson 1967, 50; Slg.-Kat. Wien 1967, 232 f., Nr. 345; Peltzer 1911, 100 und 166, Nr. 43. – Über das Aussehen des ursprünglichen, aber verlorenen Gemäldes sowie der konkreten Vorlage von Sadelers Stich kann nur spekuliert werden. Bereits 1598 ist ein entsprechendes Gemälde Von Aachens im Inventar der Münchner Kunstkamer erwähnt (Jacoby 2000, 161). 1852 dürfte es versteigert worden sein (Bay StGSlg, München, Archiv, Inv.-Nr. Sch.B.851/1, Nr. 228; dazu: Konečný 2009, 11). – Zumindest ein querformatiges Ölgemälde zum Thema hat sich erhalten. Dazu: Limouze 2012, 128; Konečný 2009, 11. – Es gibt eine in Basel aufbewahrte Entwurfszeichnung (Federzeichnung, 225 × 225 mm; Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. Bi.376.1). Diese wurde bereits von Pfister-Burkhalter (1936, 240 f.; bzw. zuerst vermutlich von Achilles Ryhiner) identifiziert, ist aber in der weiteren Forschung unbeachtet geblieben. – Kompositorische Bedeutung hat der Bildentwurf auch für eine in Prag aufbewahrte Zeichnung, die Hans Georg Hering zugeschrieben wird (*Minerva unter den Künsten*. Federzeichnung, 128 × 178 mm; Prag, Nationalgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 28761; dazu: Fučíková 1987, 33 und 198, Nr. XVII, sowie 1979, 506). – Vgl. auch die bislang noch nicht mit der Werkgruppe zusammengebrachte Arbeit von Johann König: Ekkehard Mai in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 200 f., Nr. 9. – Zur Tätigkeit von Hans von Aachen für Hans Fugger vgl. die Inschrift von dessen Portrait in den *Icones decem illustrorum Baronum ex Fuggarorum gente* (1592; unpaginiert): „Ioan: ab Ach ad Viuum […] depinxit. Dominicus Custodis sculptor dedicas." Dazu: New German Hollstein (Hans von Aachen; 1996), 166–169, Nr. 75–77; An der Heiden 1970, 205 f.; vgl. dazu auch die Angaben in Anm. I.1. – Zur Verbreitung der Bilderfindung auch durch Silberplaketten: Michael A. Jacobsen in Ausst.-Kat. Athens 1997, 29–30, Nr. 10; Rudolf-Alexander Schütte in Ausst.-Kat. Essen / Wien 1988, Bd. 1, 587, Nr. 477.

47 Zur Ähnlichkeit der Geometrie mit einer Statuette Giambolognas: Irmscher 2012, 85.

11 Egidius Sadeler d. J. nach Hans von Aachen, Minervas Einführung der Malerei in den Kreis der bildenden Künste

Denn wie Zuccari Geometrie und Sternenkunde auf seinem Tugendberg bedeutungsvoll als formale Pendants gestaltet, so verzichtet auch die Bilderfindung Hans von Aachens nicht darauf, der Sternenkunde eine Sonderstellung einzuräumen. In allen bekannten Fassungen des Themas erwidert die Geometrie weder Gestus und Blick Minervas, noch ist sie in ihre eigene Wissenschaft vertieft. So exponiert sie unter den *Artes liberales* auf den ersten Blick auch sein mag, wendet sie den Blick doch um Verständnis ringend zur Sternenkunde empor. Von der Malerei entspinnt sich so eine Kette von Blicken über Minerva zur Geometrie und von dieser bezeichnenderweise nicht direkt zum formal den Höhepunkt der Gruppe der Wissenschaften bildenden Armillarsphäre, sondern erst zur Personifikation der Sternenkunde als Autoritätsinstanz ihrer Beobachtung und Deutung. Dieser spezielle Verbund wird unter Aussparung der Geometrie zudem noch weiter durch die Minerva, Malerei und Sternenkunde gemeinsame Kleidung optisch verstärkt und

findet seinen Ausdruck nicht zuletzt auch in den ersten beiden Disticha der Inschrift, die den astronomischen Anspruch der Malerei naturgleich den ganzen Kosmos neu zu erschaffen rühmen.[48]

1.3 Armillarsphäre und Malerpalette: Annäherungen von Künstler und Sternenforscher

Die auf den angeführten Arbeiten von Zuccari, De Vries oder Von Aachen zu beobachtende Exponierung der Sternenkunde spiegelt den hohen Stellenwert wieder, welcher der Sternenkunde bis weit in die Frühe Neuzeit für die Erforschung der Natur zugesprochen wurde. Ausgehend von der Vorstellung, irdische Phänomene seien von astralen Kräften wenn vielleicht auch nicht gänzlich determiniert, so doch in wesentlichen Zügen bestimmt, begegnen in verschiedensten Teilen der Naturforschung astrologisch gestützte Argumentationen. Die Entstehung von Steinen oder Mutationen von Tieren wurden wie die Abläufe im Innern des menschlichen Körpers oder die regionalen Verschiedenheiten des Wetters mit Hilfe der Sternenkunde erklärt. Mineralogie, Kartographie oder Meteorologie stützen sich gleichermaßen auf die Grundlehren der Astrologie, wenngleich dies keineswegs substantielle Einschnitte in die Verwendung abweichender Erklärungsmodelle bedeutete. Und Agrikultur, Navigation oder Medizin zählten so zu den in kaum einer Apologie der Astrologie fehlenden Anwendungsfällen der *Ars liberalis* der Sternenkunde, in welchen sie ihre Leistungsfähigkeit in der Erfassung, Modifizierung und Beherrschung der Natur offenbare.[49] Dieser Leitanspruch der Sternenkunde sei im Folgenden skizziert. Anhand

48 Die Inschrift lautet: lautet: „Nobile si quid humus, si quid tenet Amphitrite, | Spectatu dignum si quid olympus habet, || Æmula naturæ dextra pictura potenti | Semper victuras transtulit in tabulas. || Sed rudis est omnis culta sine Pallade forma: | Si coniurarint, pulchrius his quid erit? || Et comes ambabus si venerit inclyta virtus, | Undique perfectum laurea cinget opus." – Präsent ist dieser Verbund von Minerva und Sternenkunde auch in einem Stich von Hendrick Goltzius, der die Göttin gerahmt von den Attributen der Künste und des Krieges zeigt. Hier ist im unteren Teil des Bildes Minervas Aufsuchung der Musen zu sehen, wobei es nach Ovid ([Ed. Von Albrecht] 1994, 250 [V.260–263]) just Urania ist, welche der Göttin begegnet und stellvertretend für ihre Schwestern Auskunft erteilt (New Hollstein [Goltzius], Bd. 1 [2012], 222, Nr. 141). – Vgl. zudem die anonyme Zeichnung aus Brno, auf der Minerva gleichsam den Sternenhimmel offenbart (Anonym: *Sitzende Minerva*. Feder- und Pinselzeichnung, 207 × 157 mm, um 1600; Brno, Mährische Galerie, Inv.-Nr. B.11028). – Eine Sadelers Stich vergleichbare Betonung der Geometrie bei einer Anweisung der Malerei durch Minerva charakterisiert auch eine Zeichnung Adam van Noorts, bei der im Bildvordergrund mit Sonnenuhr und Quadrant auch zwei mit der Sternenkunde verbundene Attribute zu finden sind (*Minerva unterweist die Malerei*. Mischtechnik, 266 × 191 mm, 1598; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. MB.1767; dazu: Petherbridge 2010, 220 f.; Dieter Beaujean in Ausst.-Kat. München / Köln 2002, 197, Nr. 7). – Besondere Bedeutung kommt Minerva schließlich auch als Sinnbild kosmologischer Naturspekulation durch das am Ende des 16. und im 17. Jahrhundert beliebte Thema der Hermathene zu. Dazu einleitend: Gareffi 2011; Irmscher 2009; Rolet 2008.

49 Zu den Legitimierungsstrategien der Astrologie vgl. Anm. 4 (Einleitung).

12 Anonym (Meister D.S.), Arbor philosophiae

weniger exemplarischer Bildwerke sei veranschaulicht, inwiefern Sternenkunde und ihre Instrumente Inbegriff von Naturforschung und Wissenschaftlichkeit sein konnten. Denn dies ermöglicht, einerseits den Hintergrund von Paolo Fiammingos Gegenüberstellung von Sternenkunde und bildender Kunst besser zu verstehen und andererseits aufzuzeigen, in welcher Hinsicht der Verbund von Armillarsphäre und Künstlergerät es vermochte, den intellektuellen Anspruch der Kunst zu unterstreichen, privilegiertes Medium und Metatechne der Naturforschung zu sein (vgl. Kap. I.2).

Ein besonders anschauliches Beispiel für den universalen Anspruch der Sternenkunde auf Naturverständnis liefert das Titelblatt der 1508 von Johann Schott und Michael Furter in Basel gedruckten Ausgabe von Gregor Reischs *Margarita philosophica* (Abb. 12).[50]

50 Meister D.S.: *Arbor philosophiae*. In: Reisch 1508, fol. 1r; wiederverwendet in: Gregor Reisch: *Margarita philosophica nova*. Basel: Furter 1517, fol. 1v; dazu: Elmqvist Söderlund 2010, 26–29; Stolz 2004, Bd. 1, 524–526; Maas 1992, 57 f.; Schuster 1991, Bd. 1, 144; Kastner 1985, 121; Scriba 1985, 40–43; Tezmen-Siegel 1985, 237; Ausst.-Kat. Basel 1984, 12; Wirth 1983, 337 f.; Masi 1974, 64 f.; Walter Föhl in RDK, Bd. 2 (1938), Sp. 88 f.

Den Aufbau dieses Wissenschaftskompendiums programmatisch aufnehmend stellt es den von der Theologie oder „Philosophia divina" ausgehenden Baum der Wissenschaften dar, der neben den sieben *Artes liberales* auch die rationale, natürliche und moralische Philosophie umfasst. Wer sich aus der im Vordergrund versammelten Menge („turba") von diesen belehren lässt, darf hoffen auf die Spitze eines Hügels zu den Kirchengelehrten („Doctores ecclesiastici") aufzusteigen, welche der sich ihnen in einem Wolkendurchbruch offenbarenden Trinität nahestehen dürfen. An relativ unspektakulärer Stelle bildet die Astronomie einen Zweig dieses traditionell von der Grammatik als Grundlage aller Wissensaneignung ausgehenden Rankenwerks. Durch ihre Lage und formale Ausrichtung ist sie dabei jedoch zumindest in gewisse Korrespondenz zu der Gruppe der geistlichen Gelehrten gebracht. Verstärkt wird dieser Eindruck zudem durch ein viel überraschenderes Moment. Denn die Spitze des „Arbor scientiarum" bildet die „Philosophia Naturalis", die als Sternenforscher dargestellt ist, der mittels Zirkel und Quadrant Sonne, Mond sowie sieben Sterne beobachtet. In welchem Maße der Naturphilosoph durch das Studium der Himmelskörper nun ganz besonders zum Aufstieg auf den Berg göttlicher Erkenntnis begünstigt ist, unterstreicht letztlich nicht nur die in der Nähe des astronomischen Naturforschers erscheinende *Maria immaculata*, sondern vor allem die räumliche Disposition. Denn die formale Ausrichtung des Astronomen, dessen astrale Untersuchungsobjekte im Gegensatz zu den anderen Philosophiedisziplinen die Beschränkung des ihn umgebenden Kreises überschreiten, legt nahe, er könne gleichsam durch sein Studium der Sterne die dahinter auf der Mondsichel stehende und ebenfalls von Sternen umsäumte Maria erkennen.[51]

Der Sternenkunde konnte eine privilegierte Stellung im Zugang zur göttlichen Erkenntnis sowohl aufgrund der räumlichen Nähe als auch der Universalität ihres Untersuchungsgegenstandes zugeschrieben werden. Nicht nur in Schriften von Astronomen, sondern auch in bildlichen Darstellungen wurde ihr daher bisweilen eine Vorrangsstellung unter den Wissenschaften eingeräumt. Während die Grammatik in zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen der *Artes liberales* als Grundlage und Fundament der übrigen Wissenschaften erscheint, fungiert die Sternenkunde häufig als deren der Theologie oder Gott am nächsten gelegener Abschluss.[52] Jedoch auch außerhalb dieser vor allem in Baumdiagrammen zu beobachtenden Hierarchisierung lässt sich eine Privilegierung der Sternenkunst beobachten. Francesco Pesellinos und Marten des Vos' räumlich und zeitlich verschiedenen, aber hinsichtlich der Akzentuierung der Sternenkunde vergleichbaren

51 Vgl. dazu Belting 2007. – Eine zeitlich nahestehende Buchillustration (Anonym, Augsburg [?], ca. 1480 [?]) kennzeichnet eine ähnliche Vorstellung. Hier ist Aristoteles „der Anfang und Fürst der Philosophen" bei der Anleitung seiner Schüler gezeigt. Bezeichnenderweise gilt dabei auch hier ihr vorrangiges Interesse den Himmelskörpern, die Aristoteles mit einem Astrolab fixiert. Dazu: Welsch 2012, 12; Wolfgang Stammler in RDK, Bd. 1 (1936), Sp. 1028; Reicke 1900, 42.

52 Vgl. etwa die Bildbeispiele bei Stolz 2004, Bd. 2, Abb. 14 f. und 37 f.