Oliver Götze

Der öffentliche Kosmos

Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance

Herbert Utz Verlag · München

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Geschichtswissenschaften

Band 24

Coveraufnahmen im Uhrzeigersinn: Lomello, Fresken im Castello Crivelli (Autor); Casaranello, Kuppelmosaik von Santa Maria della Croce (Autor); Padua, Torre dell'Orologio (Autor); Rom, Vatikan, Fresken der Terza Loggia (Zenodot Verlagsgesellschaft mbH, www.zeno.org).

Zugl.: D 83, Diss., Berlin, Techn. Univ., 2009

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

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2010

ISBN 978-3-8316-4006-5

Printed in Germany
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Inhalt

1. Einleitung

1.1. THEMATISCHER ZUGANG: DIE PROGRAMME DER CONTI
1.1.1. Die Aula gotica im Kloster Santi Quattro Coronati . . 13
1.1.2. Die Krypta der Kathedrale von Anagni 17
1.1.3. Wissenschaft, Politik und Kunst in der Mitte des 13. Jahrhunderts 22
1.1.4. Kunstwerke als Präsentabilien des wissenschaftshistorischen Erfahrungsraums 26

1.2. METHODISCHER ZUGANG: KUNST UND AMBIENTE
1.2.1. Methodik und Rahmen der Studie 28
1.2.2. Vorarbeiten und Forschungsstand 39

2. Der öffentliche Raum: Kunst und Ambiente in den Kommunen und Republiken

2.1. DAS 12. UND 13. JAHRHUNDERT: KOMMUNEN UND KATHEDRALEN
2.1.1. Der Aufstieg der Kommunen 47
2.1.2. Der Kirchenbau der Kommunen: Das Portal 50
2.1.3. Der Kirchenbau der Kommunen: Der Innenraum . . 56
2.1.4. Sakraler Weltenraum und städtisches Ambiente . . . 67

2.2. DAS 13. UND 14. JAHRHUNDERT: RATSPALÄSTE UND ORDENSPROPAGANDA
2.2.1. Politische Zersplitterung und städtische Bauten 72
2.2.2. Programme mit enzyklopädischen Elementen 74
2.2.3. Programme mit kosmographischen oder astrologischen Elementen 81
2.2.4. Programme und städtisches Ambiente im Trecento . 86
2.2.5. Die Ordenspropaganda der Augustiner und Dominikaner 104
2.2.6. Das Sphärenmodell in Kirchenräumen des 14. und 15. Jahrhunderts 113

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

2.3. Kunst und lokales Ambiente in den Republiken des 14. und 15. Jahrhunderts
2.3.1. Niedergegangene Zentren 119
2.3.2. Anmerkungen zur Republik Siena 124
2.3.3. Das Florentiner Ambiente 127
2.3.4. Die Universitätsstädte Perugia und Bologna 154
2.3.5. Die Universität Padua und das venezianische Ambiente 163
2.3.6. Ausblick: Venedig nach den Italienischen Kriegen . 191

3. Der halböffentliche Raum (1): Kunst und Ambiente an den Fürstenhöfen Italiens

3.1. Die Fürstenhöfe Ober- und Mittelitaliens und ihre repräsentativen Programme
3.1.1. Die Entstehung der Signorien 205
3.1.2. Frühe signoriale Programme mit kosmologischen Elementen 207
3.1.3. Die Blütezeit der fürstlichen Programme (1450-85) . 210
3.1.4. Späte Programme (1485-1525) 227

3.2. Fürstenhöfe als wissenschaftliche Zentren: Thematische Gemeinsamkeiten
3.2.1. Frühe astronomische Zentren 237
3.2.2. Die Hofastrologie 247
3.2.3. Mathematische und kosmographische Interessen . . 258

3.3. Fürstenhöfe als wissenschaftliche Zentren: Strukturelle Unterschiede
3.3.1. Saluzzo, Mantua und Rimini 269
3.3.2. Neapel unter den Aragonesen 273
3.3.3. Urbino unter den Montefeltro und della Rovere . . . 277
3.3.4. Ferrara und die Este 280
3.3.5. Mailand unter den Visconti und Sforza 290

3.4. Ausblick: Die italienischen Fürstentümer im Cinquecento
3.4.1. Mailand nach dem Sturze der Sforza 297
3.4.2. Copernicus und die Krise der Astronomie 303
3.4.3. Neue Fürsten, neue Programme? 308

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

4. Der halböffentliche Raum (2): Rom und die Päpste

4.1. Papst, Kurie und Landadel als Auftraggeber repräsentativer Programme
4.1.1. Der Niedergang Roms 321
4.1.2. Repräsentative Programme des Landadels 322
4.1.3. Die repräsentativen Programme der Päpste 324
4.1.4. Weitere Programme in Rom 336

4.2. Das römische Ambiente
4.2.1. Vorbemerkungen 342
4.2.2. Das Ambiente der Frührenaissance: Von Martin V. bis Paul II. 344
4.2.3. Das Ambiente der Hochrenaissance: Von Sixtus IV. bis Clemens VII. 354
4.2.4. Ausblick: Rom nach den Italienischen Kriegen 368

5. Schluss
5.1. Kernziele der Untersuchung 383
5.2. Zeitliche Verteilung: Die Epoche der Bilder 384
5.3. Regionale Verteilung: Die Wissenschaftslandschaften Italiens 388
5.4. Strukturelle Verteilung: Etappen und Entwicklungslinien 393
5.5. Ausblick 401

Anhang
Literaturverzeichnis
Abkürzungsverzeichnis: Sigel und Zeitschriften . . . 403
Gedruckte Quellen und Faksimile (vor 1700) 405
Darstellungen (nach 1700) 410
Katalog
Hinweise zur Nutzung des Kataloges 469
Katalog nach Regionen 471
Abbildungsverzeichnis 579
Symbol- und Zeichenerklärung 581
Karte der italienischen Staatenwelt 582

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

1. Einleitung

1.1. Thematischer Zugang: Die Programme der Conti

1.1.1. Die Aula gotica im Kloster Santi Quattro Coronati

[1] Es war ein heißer Junitag des Jahres 1265, als Karl von Anjou, der von den Päpsten wider die letzten Staufer gerufene Feldherr, den Lateran in Richtung Kolosseum verließ, um seine römische Residenz nicht etwa im traditionsreichen Palast auf dem Palatin, sondern im Benediktinerkloster der Vier Gekrönten auf dem Coelius zu nehmen.[1] Der gewaltige Baukomplex über der seit alters her *Caput Africae* genannten Niederung war nur wenige Jahre zuvor vom päpstlichen Vikar Stefano Conti[2] zu einer befestigten Residenz umgestaltet worden[3] und diente fortan nicht nur der Kurie und den Titularkardinälen, sondern auch dem römischen Senat als sicherer Ort in der durch gewaltsame Konflikte geprägten Stadt.[4] Wie der heutige Besucher wird Karl den Klosterkomplex durch das Osttor und das sich anschließende Atrium betreten haben, bevor er hinter einem Bogengang im zweiten Hof das östliche Ende der altchristlichen Kirche erreichte. Während sich nun geradezu die etwas verkürzte Basilika mit den Gebeinen der vier Märtyrer erstreckte, konnte der König rechter Hand das unter Stefano Conti erbaute und 1246 geweihte Silvesteroratorium betreten. Die dort nur wenige Jahre nach dem Streit mit Friedrich II. ausgeführten Fresken zur Silvester- und Konstantinslegende verdeutlichten eindrucksvoll den Anspruch der Päpste auf die Unterordnung jeder weltlichen Macht unter den Stuhl Petri.[5] Vor allem die Übergabe der Insignien durch Papst Silvester an den vor dem apostolischen Stuhle knienden Konstantin und die demütige Führung des päpstlichen Schimmels durch den zu Fuß gehenden Kaiser unterstützten visuell den Kampf der Päpste um die Anerkennung der Konstantinischen Schenkung und die Abhängigkeit der Kaiser und insbesondere Friedrichs II.

---

1 Gregorovius (1988), II.2., S. 452; Romano (2004), S. 70f.

2 Stefano Conti (Vikar von 1245 bis 1251) war neben Raniero Capocci (Legat von Tuszien), Riccardo Annibaldi (Rektor von Kampanien) und Rainaldo dei Conti di Jenne während des Exils Innozenz IV. in Lyon (1244-1253) mit den Amtgeschäften in Rom betraut. Vgl. Romano (2004), S. 72f.; Draghi (1999), S. 118ff.

3 *Stefano Cardinale di S. Maria in Trastevere, che fu sotto Innocenzo IIII. vicare aggiunse l'habitazione, e la cappella di San Silvestro dalla man destra prima che si entri in Chiesa.* Memmolo, Della vita, S. 41. Zum Bauprogramm vgl. zudem Romano (2004), S. 63f., 70f.; Draghi (1999), S. 118; dies. (2006a), S. 20.

4 Memmolo, Della vita, S. 40ff.; Draghi (1999), S. 119ff., Gregorovius (1988), II.2., S. 474.

5 Zur Datierung und zum Stil der Künstler vgl. Draghi (2004a), S. 30ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

von der päpstlichen Legitimation. Sich seiner eigenen Stellung nun wieder bewusst werdend, könnte Karl von Anjou das Oratorium verlassen und durch eine nahe liegende Treppe den ersten Stock erreicht haben, um endlich die Regierungsgeschäfte in der schon von Stefano Conti als Ratssaal genutzten *Aula Gotica* aufzunehmen.[6]

[2] Die Größe und Ausgestaltung des später durch Erdbeben zerstörten und mehrfach umgebauten Raumes müssen Karl angenehm erstaunt haben, zeigten die von mehreren Künstlern ausgeführten Fresken der Aula doch eine Auswahl der vor allem von französischen Kathedralen bekannten enzyklopädischen Themen.[7] So gaben die Wandfresken im unteren Teil des ersten Joches den Ablauf eines Jahres am Beispiel der zwölf Monate wieder. Beginnend an der Westwand wurden der Januar durch Vorbereitungsarbeiten für ein Bankett und den dreigesichtigen Gott Janus, dann der Februar durch einen Holz hackenden Arbeiter und schließlich der März durch das Ausziehen eines Dornes im Fuß dargestellt. Nach dem Monat April folgten gegen den Uhrzeigersinn mit Hinweisen auf landwirtschaftliche Arbeiten an der Südwand die Monate Mai bis August und an der Ostwand die Monate September bis Dezember. Dem Monatszyklus gegenüber befand sich in den Arkadenbögen des zweiten Joches eine Aufzählung von militärisch gerüsteten Tugenden, welche jeweils durch einen Heiligen und einen Häretiker näher spezifiziert wurden und eine Enzyklopädie der ethischen Werte bildeten.[8] Beide Zyklen wurden durch zusätzliche Allegorien in den oberen Registern der Wände ergänzt. Im ersten Gewölbe konnten Besucher wie Karl von Anjou Lehrszenen entdecken, auf denen jeweils eine Personifikation der Artes Liberales berühmten Philosophen ihre Fähigkeiten vermittelte. Das Trivium wurde von den anonymen Künstlern allerdings auf die Lehre der Grammatik an der Westwand reduziert, während den quadrivialen Künsten die komplexen Szenen an der Süd- und Ostwand gewidmet waren. Entgegen dem Uhrzeigersinn sind heute nur spärliche Reste der Geometrie, Musik, Arithmetik und Astronomie mit den nicht näher bezeichneten, aus den Beigaben aber zu vermutenden Vertretern Euklid, Tubalkain, Pythagoras und Ptolemaios zu erkennen.[9] Ob mittels dieser

---

6 Zur Nutzung der *Aula gotica* vgl. Draghi (1999), S. 118, 145f. sowie dies. (2006a), S. 22.

7 Der Freskenzyklus wurde 1997 wieder entdeckt und bis 2006 unter der Leitung Andreina Draghis restauriert. Der schlechte Zustand des Raumes kann auf die Folgen eines Erdbebens (1349) und Umbauarbeiten (vor allem 1607) zurückgeführt werden. Vgl. Draghi (1999), S. 123ff., 151f.; dies. (2004a), S. 27ff.

8 Zur Zusammensetzung der Fresken vgl. das dem Katalog beigegebene Schema (Kat.-Nr.: RO-21). Eine ausführliche Analyse der Szenen bei Draghi (2006b), S. 111ff., 253ff.

9 Zur Identifizierung der Figuren sowie zu den beigegebenen Inschriften aus den Werken Boethius', Isidors von Sevilla, Martianus Capellas und anderen Autoren ebd., S. 192ff. Die Vermutung Draghis (2006a), S. 50, es seien zudem Computistik und Medizin dargestellt gewesen, kann nicht belegt werden.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Aufteilung ein Vorrang der mathematischen Künste angedeutet werden sollte, kann nicht belegt werden. Der Abschluss des ersten Programmteils in den Deckenfresken verwies jedoch auf ein dezidiertes Verständnis von den kosmischen Umläufen: Über vier in den Ecken dargestellte Personifikationen der Jahreszeiten erhoben sich über die Stichkappen hinweg konzentrische Kreise, von denen leider nur wenige Fragmente erhalten geblieben sind. Der äußere Kreis kann als *Paesaggio marino* – als eine Reihe von Szenen mit Schwänen, Ruderern, Fischen und Seeungeheuern – sicher identifiziert werden. Vergleichbare Darstellungen, etwa auf Fußbodenmosaiken in Turin und Piacenza, legen eine Interpretation der Gewässer als Ende der irdischen Welt (*Finis terrae*) nahe, während Cappelletti bei einer ähnlichen Darstellung in Anagni von den unteren Wassern als dem Ort des Schlechten sprach.[10] Im zweiten Kreis finden sich einige Reste der entgegen dem Uhrzeigersinn angeordneten Tierkreiszeichen,[11] bevor der dritte Kreis weitere Sternenkonstellationen zeigte. Leider ist nur das beschriftete Zeichen der Andromeda erhalten, und so muss ungeklärt bleiben, ob die gesamte Deckenfläche mit Konstellationen des Nordhimmels bedeckt war oder ob in weiteren Kreisen vielleicht die Bahnen der Planeten oder Christus als Kosmokrator dargestellt wurden. Gänzlich zerstört sind auch die Deckenfresken des zweiten Joches, während das obere Register der dortigen Wandflächen drei in dieser Zusammenstellung ungewöhnliche Szenen bot. Über den bewehrten Tugenden der Westwand bildeten die Künstler den römischen Gott Mithras während der Tauroktonie und möglicherweise begleitet durch die heute zerstörten Tagesgötter Cautes und Cautopates ab. Ihnen gegenüber sind an der Ostwand die auf Triumphwagen stehenden Planetengötter Sol und Luna als Symbole der während der Kreuzigung entstandenen *Ecclesia* zu sehen. Beide Szenen wurden mittels zweier Allegorien an der Nordwand zusammengeführt und gaben so ein einheitliches Bild jener Kirche wieder, welche die alte und die neue Zeit, die Harmonie des Kosmos und die Harmonie der Menschheit in sich vereint.[12]

[3] Das künstlerische Programm der zwischen 1234 und 1250 ausgemalten *Aula gotica* ist für die Geschichte der politischen Ikonographie außerordentlich bedeutsam. Erstmals wurden in einem auch für profane Zwecke genutzten Raum mit den Zyklen der Monate, Tugenden, Freien Künste und Sternenkonstellationen jene enzyklopädischen Elemente miteinander verknüpft, welche bisher nur aus religiösen Räumen bekannt

---

10 Zu den Mosaiken in Turin und Piacenza (Kat.-Nr.: PM-14, PP-15) vgl. unten, Kap. 2.1.3.2. Eine Deutung des *Paesaggio marino* als untere Wasser bei Cappelletti (2002), S. 55ff., dagegen als *Finis terrae* bei Bagnoli (2001), S. 85f. Vgl. zudem Draghi (2006b), S. 239f.

11 Komplett erhalten ist nur das Zeichen des Aquarius; von den Fischen, dem Steinbock, dem Skorpion und dem Stier sind noch Teile zu erkennen. Vgl. Draghi (2006b), S. 240.

12 Ebd., S. 320ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

waren. Die Monatsdarstellungen auf den unteren Wandfeldern entsprachen beispielsweise – wie ein Vergleich mit der unvollständigen Zusammenstellung Rasettis offenbart[13] – der in Italien gängigen künstlerischen Tradition. Die über dreißig Monatszyklen aus dem 12. und 13. Jahrhundert wurden jedoch für Kirchenportale oder Schmuckfußböden geschaffen und symbolisierten dort nicht nur das Vergehen der von Gott geschaffenen Zeit, sondern auch eine neue Wertschätzung jener Tätigkeiten, welche dem Menschen ursprünglich als Strafe für den Sündenfall auferlegt worden waren.[14] Eine ähnliche Aussage werden auch die Maler und Ideengeber der *Aula gotica* im Sinn gehabt haben, und so greift die zuweilen von Draghi vertretende Auffassung von den Monaten als Sinnbilder der Kirchenepochen und Jünger Christi angesichts dieser Tradition wohl zu weit.[15] Neben den Monatsszenen war auch der Zodiakus an Domportalen oder auf Mosaikfußböden dargestellt worden. Allerdings traten die Tierkreiszeichen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – stets im Zusammenhang mit den Jahresarbeiten auf,[16] während zusätzliche Konstellationen nur am Portal der Sagra di San Michele verewigt wurden, darüber hinaus aber seit dem 9. Jahrhundert aus Sternkarten und astronomischen Schriften bekannt waren.[17] Trotz unüberbrückbarer Unsicherheiten bei der Rekonstruktion dürfte das Deckenfresko des ersten Joches somit das einzige im Abendland bekannte Beispiel einer Himmelskarte oder einer Aufzählung der nördlichen Sternbilder in einem öffentlich zugänglichen Raum aus der Zeit vor 1400 sein. Ähnlich ungewöhnlich war die Darstellung der Artes Liberales. In Handschriften wurden die Freien Künste zwar, wie zuletzt Michael Stolz nachgewiesen hat, gern als Allegorien genutzt.[18] Von den profanen Bauwerken des frühen Mittelalters waren nachweislich aber nur die Kaiserpfalzen Karls des Großen mit entsprechenden Personifikationen freskiert,[19] während die Künste in der Zeit der großen Enzyklopädien zwar häufiger dargestellt wurden, allerdings nur an sakralen Bauwerken in Frankreich.[20] Auf der

---

13 Vgl. Rasetti (1941), S. 47f. sowie die Übersicht im Katalogteil FR.

14 Verzár Bornstein (1988), S. 146f.; Dormeier (1994), S. 105; Dercks (2006), S. 244. Vgl. auch Kap. 2.1.2.1.ff.

15 Draghi (2004a), S. 22ff.; dies. (2004b), S. 54ff. In ihrer Monographie von 2006 greift die Kunsthistorikerin ihre früheren Interpretationen allerdings nur kurz in Bezug auf die Zeit Gottes auf. Vgl. dies. (2006a), S. 44f., 54f.

16 Für Beispiele vgl. unten, Kap. 2.1.2.1.ff.

17 Für Darstellungen der Tierkreiszeichen ohne Monatsarbeiten (wie am Zodiakusportal der Sagra di San Michele; Kat.-Nr.: PM-13) vgl. die Domportale von Piacenza und Foligno (Kat.-Nr.: PP-11; HS-23) sowie die Bodenplatten in Florenz (Kat.-Nr.: FI-21; FI-23). Zu den Schriftquellen vgl. Blume (2000), S. 11ff.

18 Stolz (2004); zudem Tezmen-Siegel (1985), S. 20ff.; Hübner (1989), S. 41ff.

19 So vermutlich St. Denis und St. Gallen. Vgl. von Schlosser (1896), S. 32; Stolz (2004), S. 132; Tezmen-Siegel (1985), S. 140f.; Kronjäger (1973), S. 97.

20 Für Beispiele vgl. Tezmen-Siegel (1985), S. 148ff.; Kronjäger (1973), S. 24ff., 103ff., 343ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Apenninhalbinsel ist – abgesehen von Buchillustrationen – vor der *Aula Gotica* nur in Ivrea ein heute noch erhaltener Zyklus entstanden.[21] Insofern vermutete Draghi für die Ausgestaltung des römischen Saales Impulse aus Frankreich – eine Hypothese, welche nicht nur durch die Verbindungen Stefano Contis nach Paris,[22] sondern auch durch die Gesamtkomposition des Programms gestützt wird. Wie die französischen Domportale gaben die Fresken eine harmonische Ordnung verschiedener enzyklopädischer Elemente wieder und glichen in ihrer klar gegliederten Struktur den Bemühungen der Scholastiker, die seit dem 12. Jahrhundert zugänglich gemachten antiken und arabischen Theorien in das christliche Lehrgebäude zu integrieren. Nun lässt sich zwar nicht erweisen, ob Stefano Conti und die von ihm beauftragten Künstler tatsächlich eine der großen Enzyklopädien als Vorlage genutzt hatten.[23] Der Versuch, das verfügbare Weltwissen in der *Aula gotica* bildnerisch zu ordnen und öffentlich zu präsentieren, beweist aber Kenntnisse des Auftraggebers in der gelehrten Methodik seiner Zeit und offenbart zugleich seine Kompetenz als würdiger Vertreter des Heiligen Vaters. Mehr noch: Mit der schematischen Anordnung der Elemente, der Wiedergabe kauernder Gestalten und der Abbildung einzelner Heiliger griffen die Maler sogar den Motiven der erst viel später einsetzenden Ordenspropaganda vor, und so kann das Programm sowohl als ethische Summe wie auch als enzyklopädisches Lehr- und Schaubild verstanden werden.[24] Nicht nur räumlich, sondern auch thematisch ist die *Aula gotica* somit eine Fortsetzung des Silvesteroratoriums: Wurde in den Szenen der Konstantinslegende noch der Vorrang des sacerdotium vor dem regnum gefordert, so dienten die kosmologischen und moralischen Elemente im Regierungssaal der Präsentation der guten päpstlichen Regierung, vor allem unter dessen Vikar Stefano Conti.

1.1.2. Die Krypta der Kathedrale von Anagni

[1] Die Ausgestaltung der *Aula Gotica* kann – so einzigartig sie auch ist – hinsichtlich der politischen Aussage und des Stils hervorragend mit den Fresken in der Domkrypta von Anagni verglichen werden. Wie bei der Umgestaltung des Klosterkomplexes auf dem Coelius spielte die Familie der Conti bei der Auswahl der dort wiedergegebenen Themen eine bedeutende Rolle. Ihren Aufstieg verdankte sie Lothar von Segni, welcher am Ende des 12. Jahrhunderts das Grafenamt in der römischen

---

21 Kat.-Nr.: PM-11. Vgl. die Erwähnung unten, Kap. 2.1.3.2.

22 Stefano Conti war Domkanoniker an der Kathedrale Notre Dame in Paris. Vgl. Draghi (2004a), S. 22.

23 Zu den Enzyklopädien vgl. Stolz (2004), S. 35ff.; Kölmel (1995), S. 166ff., 233ff.

24 Romano (2004), S. 74; Draghi (2006a), S. 34, 52.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Campagna geführt und 1198 den päpstlichen Thron als Innozenz III. bestiegen hatte. Nach langjährigen Konflikten mit dem Kaiser, dem römischen Senat und der Kurie gelang es ihm, seinem Bruder Riccardo einen reichen Erbbesitz um Poli und Segni zu stiften und dessen Stellung in der von mehreren Dynastien begehrten Stadt Anagni entscheidend zu stärken. Zahlreiche andere Familienmitglieder erhob er zu Kardinälen und Bischöfen, und so sollten mit Ugolino Conti und Rainaldo dei Conti di Jenne im 13. Jahrhundert noch zwei weitere, wenn auch entfernte Verwandte des Grafen den Stuhl Petri besteigen.[25] Ersterer machte als Gregor IX. angesichts der in Rom schwelenden Kämpfe zwischen Senat, Baronalfamilien und Kaiser seine Geburtsstadt Anagni zum Mittelpunkt der päpstlichen Politik. Hier ließ er sich wählen, empfing er Gesandtschaften, fertigte Bullen aus und verhalf seinem Neffen Mattia de Papa zu einem umfangreichen Land- und Stadtbesitz. Im städtischen Dom bannte er zudem im Jahre 1227 Friedrich II., bevor er sich drei Jahre später an gleicher Stelle mit dem Kaiser versöhnte.[26] Auch nach dem Tode Gregors blieb Anagni geschäftlicher Mittelpunkt der Kurie. Die Kardinäle um Stefano Conti, Sohn des oben erwähnten Riccardo, verweilten häufig für längere Zeit in der Bergstadt, Innozenz IV. (Fieschi) verhandelte hier mit den Nachkommen Friedrichs II. und Rainaldo dei Conti di Jenne machte die Stadt nach seiner Wahl zum Papst (Alexander IV., 1254) ein weiteres Mal zum Zentrum der europäischen Politik.[27]

[2] Der langjährige Aufenthalt der Päpste in Anagni hat das Erscheinungsbild der sich auf einem Bergkamm erstreckenden Ansiedlung entscheidend geprägt. Kirchen und Adelspaläste entstanden, die Stadtbefestigung wurde erneuert, ein Spital errichtet und eine medizinische Schule der Kurie gegründet.[28] Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Dom gewidmet, welcher zeitweise eine mit dem Vatikan oder Lateran vergleichbare Bedeutung hatte und dementsprechend vom Stadtbischof Pandolfo Conti prachtvoll ausgestattet werden sollte. Neben neuen Innenraumdekorationen wurde auf Kosten Rainaldos dei Conti mit der Verlegung eines Kosmatenfußbodens begonnen[29] und vermutlich wenige Jahre

---

25 Nach den Studien von Marchetti-Longhi und Andreotta, auf welche zuletzt Carocci verwies, war der 1198 von Innozenz III. zum Kardinal ernannte Ugolino Conti (Gregor IX., 1227-1241) ein Cousin des Papstes mütterlicherseits und Rainaldo dei Conti di Jenne (Alexander IV., 1254-1261) der Sohn einer mit dem Grafen von Jenne vermählten Schwester Gregors IX. Vgl. Carocci (1993), S. 43, 373; De Magistris (1749/1987), S. 136ff., 143. sowie zu den Belehnungen Gregorovius (1988), II.1., S. 309ff.; Carocci (1993), S. 28, 371ff.

26 Gregorovius (1988), II.1., S. 355ff.; Carocci (1993), S. 194; De Magistris (1749/1987), S. 91.

27 Gregorovius (1988), II.1., S. 386, 412, 424, 432; Romano (2004), S. 71ff.; De Magistris (1749/1987), S. 91f.

28 De Magistris (1749/1987), S. 138f. Für das Interesse der Kurie an der Medizin und die Schule in Anagni vgl. Bagnoli (2001), S. 86 sowie Paravicini Bagliani (1996), S. 138.

29 De Magistris (1749/1987), S. 63.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

später die berühmte Ausmalung der Domkrypta in Auftrag gegeben (1255 von Alexander IV. geweiht). An dem prächtigen Freskenzyklus der Wände und Gewölbe arbeiteten mehr als drei verschiedene Künstler mit ihren Gehilfen, unter ihnen auch der Meister der *Aula Gotica*.[30] Die von ihnen dargestellten Themen entstammten überwiegend dem Alten und Neuen Testament sowie einigen Heiligenlegenden. Wie in der Silvesterkapelle auf dem Coelius entsprach die Auswahl der einzelnen Szenen jedoch den politischen Ambitionen der Auftraggeber, so wenn in den Legenden um die Bundeslade auf den Führungsanspruch der Geistlichen hingewiesen wurde oder wenn in den hagiographischen Szenen jenen Märtyrern, welche sich gegen eine weltliche Macht gestellt hatten, mehr Raum gewidmet wurde als den Schutzheiligen der Stadt.[31] Manchmal äußerten sich die politischen Motive der Conti auch in der Nutzung einer ungewöhnlichen Symbolik. Statt einer ausführlichen Darstellung des Sechstagewerkes, wie es in zeitgenössischen römischen Genesiszyklen üblich war,[32] wurde beispielsweise im ersten Gewölbe der geozentrische Aufbau des Kosmos wiedergegeben und auf diese Weise eine Überschau der Schöpfung ermöglicht. In der Mitte der Welt befand sich die wahrscheinlich durch eine Weltenlandschaft[33] symbolisierte Erde. Ihr folgten die unterschiedlich farbigen Kreise der sieben Planetensphären, der in zwölf trapezförmige Segmente gegliederte Zodiakus und vier in den Ecken der Decke dargestellte Winde. Ergänzt wurde das Sphärenmodell durch fünf an der Wand abgebildete Personen, von denen eine im Zentrum auf einem Lehrstuhl sitzend den anderen vier Männern Wissen zu vermitteln schien. Da die beigegebenen Tituli heute zerstört sind, ist eine sichere Identifizierung der Personen unmöglich; einer Vermutung Cappellettis zufolge könnte es sich um eine Darstellung Moses' oder Abrahams als erste Lehrer der Astronomie gehandelt haben.[34]

---

30 Kat.-Nr.: CM-21. Zur Datierung der Fresken auf die Zeit zwischen 1237 (1250) und 1255 vgl. Cappelletti (2002), S. 12ff., 259; Hugenholtz (2001), S. 52. Cappelletti hält allerdings einen Beginn der Arbeiten während des Pontifikats Innozenz' III. oder Gregors IX. für möglich. Zu den Künstlern ebd., S. 7ff. Zur Arbeit des *Terzo Maestro* im Konvent Santi Quattro Coronati vgl. Draghi (1999), S. 153ff., 158; dies. (2004a), S. 20, 27f.

31 Hugenholtz (2001), S. 55ff., 66; Cappelletti (2002), S. 20ff.

32 Vgl. die Freskenzyklen in San Sebastiano vicino Laterano (Kat.-Nr.: RO-11), San Giovanni a Porta Latina (Kat.-Nr.: RO-21), Santa Maria Immacolata von Ceri (Kat.-Nr.: TZ-11), San Pietro in Valle (Kat.-Nr.: HS-11), San Pietro inter vineas von Spoleto (Kat.-Nr.: HS-21) und in der Oberkirche von Assisi (Kat.-Nr.: HS-22). Eine Besprechung der Zyklen unten, Kap. 2.1.3.6.ff. sowie bei Zahlten (1979), S. 34ff.

33 Als *Weltenlandschaft* wird hier die symbolische Darstellung der Erde mit Flüssen, Bergen und dem Ozean ohne Berücksichtigung des tatsächlichen Küstenverlaufs bezeichnet.

34 Die Fresken des ersten Gewölbes sind stark zerstört. Die Erde und die Planetensphären sind kaum zu erkennen und vom Tierkreis blieben nur sieben Zeichen (Zwillinge, Krebs-Waage, Wassermann, Fische) erhalten. Zur Rekonstruktion und zur Deutung der Lehrszene als Vermittlung astronomischen Wissens vgl. Cappelletti (2002), S. 49ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

[3] Dem Aufbau des Universums im ersten Gewölbe wurde – getrennt durch den bereits besprochenen *Paesaggio marino* – im zweiten Gewölbe der Mensch und dessen Beziehungen zur Welt gegenübergestellt. Im Rahmen eines traditionellen Vergleiches zwischen Mikro- und Makrokosmos[35] war eine männliche Figur zuerst durch je eine waagerechte und senkrechte Linie in vier Segmente geteilt[36] und anschließend von sechs konzentrischen Kreisen umrahmt worden. Den entstandenen äußersten Bogensegmenten wurden nun jeweils ein Element (Feuer, Luft, Wasser, Erde) und dessen Eigenschaften zugeordnet. Nach innen hin beeinflussen diese vier Elemente den zyklischen Ablauf der Jahreszeiten (2. Kreis von außen) sowie die Alter und Temperamente der Menschen (4. Kreis). Luft und Frühling waren der Kindheit und dem Sanguiniker zugeordnet, Feuer und Sommer entsprachen der Jugend und dem Choleriker, Erde und Herbst standen für Reife und Melancholie und Wasser und Winter waren Symbole für Alter und Phlegma. Durch die nahen Wandfresken wurde diese komplexe Aussage des Schemas noch ergänzt. Im Bogenfeld waren die antiken Ärzte Hippokrates und Galenus zu sehen, welche die von Aristoteles aufgebrachte Qualitätenlehre durch eine Verbindung mit den Körpersäften und den empedokleischen Elementen zu einer Humoralpathologie erweitert hatten.[37] Die offenen Codices auf den vor ihnen stehenden Pulten verwiesen dann auch auf den Lehrsatz über die Entstehung alles Geschaffenen aus den vier Elementen und unterstrichen somit die in der Kuppel dargestellten Beziehungen.[38] Ähnliches vermochte das an dem angrenzenden Semipilaster wiedergegebene Diagramm. Es ordnete den Elementen durch sich kreuzende Linien je drei Eigenschaften zu, verwies aber auch auf die numerischen Proportionen der Elemente und verknüpfte somit die platonische Zahlenharmonie mit den Ordnungsvorstellungen der aristotelischen Qualitätenlehre.[39]

---

35 Ein erster Vergleich zwischen Mensch und Kosmos schon bei Platon, Timaios, 41d, 44d, 47b-d; die Bezeichnung Mikrokosmos stammt von Aristoteles, Physik, VIII, 2; 252b. Zur Entwicklung der Idee in der Spätantike und zur Integration in christliche Denkmodelle (Chalcidius, Macrobius, Origenes, Augustinus, Ambrosius und Isidor von Sevilla) vgl. Finckh (1999), S. 29ff., 38f., 50ff., 62ff. Zur Verbreitung der Lehre im 12. Jahrhundert ebd., S. 76ff.; Cappelletti (2002), S. 44f.; Simek (1992), S. 40ff.

36 Nach Cappelletti (2002), S. 73 könnte die Vierteilung des Menschen auf die Sybillinischen Orakel und die Vorstellung Innozenz III. zurückgehen, der Name Adam würde die Kardinalpunkte der Welt (Himmelsrichtungen) repräsentieren.

37 Die Zuweisung der 4 Elemente zu den 4 Qualitäten und 4 Körpersäften (Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle) wurde zwar schon im *Corpus Hippocraticum* thematisiert, jedoch erst von Galen (gest. 199) mit der Temperamentenlehre zu einem wirkmächtigen Lehrgebäude ausgebaut. Vgl. Finckh (1999), S. 44ff.

38 Die Herkunft der Inschrift aus dem *Corpus Hippocraticum* konnte Hugenholtz (2001), S. 61 nachweisen.

39 Zur Deutung des Diagramms vgl. insbesondere Cappelletti (2002), S. 46, 68f.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

[4] Die außergewöhnliche Konzeption der Gewölbefresken von Anagni wird bereits bei einem oberflächlichen Vergleich mit der Heiligen Schrift und den traditionellen Genesisdarstellungen des 12. Jahrhunderts deutlich. Anstelle eines in verschiedenen Phasen handelnden Schöpfergottes gaben die Fresken einen Überblick über das entstandene Werk in Form abstrakter Schemata, wie sie aus philosophischen Schriften seit der Spätantike bekannt waren, im öffentlichen Raum jedoch nur selten genutzt wurden. Vergleichbare Darstellungen eines Sphärenmodells können in der von Atlas getragenen Welt auf dem rechten Seitenschiffmosaik von Otranto sowie in der fünften Schöpfungsszene der Kathedrale von Monreale aufgefunden werden. Eine ähnlich komplexe Darstellung des Kosmos mit angeordneten Tierkreiszeichen und Planetenbahnen ist jedoch trotz der Fülle astronomischer oder enzyklopädischer Schmuckfußböden nicht erhalten.[40] Noch seltener waren Hinweise auf die vier Elemente. Eine vergleichbare, wenn auch sehr einfache Teilung eines Kreises in Sektoren für Feuer, Luft, Wasser und Erde ist in Italien lediglich aus den Genesisfresken von Santa Maria di Ronzano bekannt.[41] Angesichts dieses Mangels wurde schon früh versucht, Vorlagen für den Zyklus von Anagni in Handschriftenminiaturen zu suchen – bis heute allerdings ohne sicheren Erfolg. Zwar lassen sich die dargestellten Themen leicht in naturphilosophischen Handschriften nachweisen, doch entspricht keine der beigegebenen Skizzen den Fresken der Krypta.[42] Die Vermutung von Bagnoli, das zweite Kuppelfresko würde das bekannte Mundus-Annus-Schema Isidors von Sevilla wieder aufnehmen, wird demnach ebenso eine Hypothese bleiben wie die Hinweise Cappellettis auf ähnliche Diagramme in den Schriften des Honorius von Autun und in einigen Kommentaren zu Boethius' Tröstungen der Philosophie.[43] Nach derzeitigem Forschungsstand bleibt nur die Möglichkeit, entweder von einer verloren gegangenen Handschrift als Vorlage auszugehen oder den in Anagni wirkenden Künstlern und Auftraggebern zu unterstellen, das Programm aus den verbreiteten philosophischen Schriften jener Zeit selbst

40 Die Schmuckfußböden werden ausführlich in Kap. 2.1.3.2.f. thematisiert. Zu den beiden normannischen Programmen vgl. auch Kat.-Nr.: TO-11 und Kat.-Nr.: SI-12.

41 Kat.-Nr.: AB-11. Vgl. Zahlten (1979), S. 134. Außerhalb Italiens, im rheinischen Oberpleis, findet sich eine interessante Parallele zum Fresko in Anagni: In der Probsteikirche St. Pankratius wurde um 1220/30 ein Tonfliesenboden verlegt, in dessen Zentrum eine Mittelrosette, umgeben von 9 konzentrischen Ringen, zu sehen war, während sich in den Zwickelrosetten Inschriften zu den Elementen, Jahreszeiten und Temperamenten erhalten haben. Vgl. Schmitz-Ehmke (1975), S. 120ff.

42 Zur Diskussion um mögliche Vorlagen aus Genesiskommentaren oder philosophischen Schriften vgl. Zahlten (1979), S. 140ff.; Finckh (1999), S. 95ff.; Cappelletti (2002), S. 44f.

43 Das von Bagnoli (2001), S. 82ff., angeführte Schema missfällt, wie die Autorin selbst angibt, vor allem wegen der ineinandergreifenden Segmente im Gegensatz zu den viergeteilten konzentrischen Kreisen in Anagni. Verschiedene andere Hypothesen bei Cappelletti (2002), S. 44f., 69f.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

entwickelt zu haben. Ein solches Vorgehen wäre nicht ungewöhnlich, sondern entspräche der in der Mitte des 12. Jahrhunderts begründeten Denktradition, Erkenntnisse vor allem aus philosophischen Bildern gewinnen zu wollen. Schon Hugo von Sankt Viktor hatte in seinem Werk *De Vanitate Mundi* die Unzulänglichkeit der äußeren menschlichen Sinnesorgane für die Erkenntnis größerer Zusammenhänge thematisiert und eine Form des inneren Sehens oder Reisens empfohlen, um sich von der sinnlich-wahrnehmbaren Ahnung des Partikularen zugunsten einer umfassenden Überschau des Kosmos zu lösen.[44] Vom neoplatonischen Kontemplationsstreben des Kirchenvaters Augustinus unterschied sich diese Form des inneren Aufstiegs durch ein differenziertes Lehrmodell und die Empfehlung Hugos, das im Geiste Geschaute tatsächlich in gemalten Bildern nachzubilden.[45] Nur in einem abstrakten Diagramm aus unterschiedlichen Farben und geometrischen Figuren kann der Kosmos in seiner Fülle überschaut werden. Schemata sind deshalb nicht nur didaktische oder mnemotechnische Hilfsmittel, sondern Ausdruck und Abbild der Kontemplation der Welt, und eine solche Funktion könnten sie auch in der Krypta von Anagni eingenommen haben. Dem Betrachter der Fresken war es möglich, durch das Nachvollziehen der inneren Schau zu einer eigenen abstrakten Sicht auf den Kosmos zu gelangen. In dem mehrmals zitierten Entstehungsprinzip alles Irdischen aus den vier Elementen stellte sich ihm eine vornehmlich neoplatonische Vorstellung von einer immanenten göttlichen Ordnung dar, welche nur vom Schöpfer selbst geändert werden kann und somit sogar ein politisches Motiv offenbart. Denn ein übergeordnetes, göttliches Schöpfungsprinzip impliziert stets eine Abhängigkeit der geschaffenen Teile von den kosmischen Gesetzen; oder anders gesprochen: Der Kaiser ist als Teil des Universums dem Vertreter des Schöpfers auf Erden Untertan.[46]

1.1.3. Wissenschaft, Politik und Kunst in der Mitte des 13. Jahrhunderts

[1] Die Ausmalungen der Krypta von Anagni und des Komplexes von Santi Quattro Coronati sind für das Dugento Italiens einzigartig und unter wissenschaftshistorischen Aspekten deshalb so bemerkenswert, weil mit Stefano und Pandolfo Conti zwei kirchliche Auftrag- und Ideengeber[47] in ihnen die philosophischen und politischen Konflikte der Zeit

---

44 Für eine Besprechung der Schrift *De Vanitate Mundi* vgl. Meier (1990), S. 39ff.

45 Zur Überschau bei Augustinus vgl. ders., Confessiones, X, 8,12-12,19. Die Empfehlung Hugos von St. Viktor, das Geschaute nachzubilden (*De arca Noe morali et mystica*, II), wird diskutiert bei Meier (1990), S. 48ff.

46 Johann von Salisbury, Policraticus, IV, Kap. 3ff.

47 Zu Stefano und Pandolfo Conti als mögliche Verfasser der Zyklen vgl. Draghi (2006a), S. 35, 52; dies. (2004b), S. 47ff.; Hugenholtz (2001), S. 67f.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

reflektierten. Die vollständige Wiedergabe der quadrivialen Künste in der *Aula gotica* kann beispielsweise als Hinweis an die Frühscholastiker verstanden werden, das infolge der Aristotelesrezeption kritisierte wissenschaftliche Gefüge nicht länger in Frage zu stellen. An einer Verbreitung der in Frankreich und Spanien entstandenen Systematiken, welche auf eine Erweiterung des klassischen Bildungskanons um die praktischen Künste Magie, Alchimie und Mantik abzielten, konnte den Kurienmitgliedern schließlich kaum gelegen sein.[48] Auch die Thematisierung der unveränderlichen Weltordnung in Anagni ist möglicherweise als Reaktion auf die Verbreitung der aristotelischen Schriften zu verstehen. Andererseits dienten die Personifikationen der Wissenschaften zusammen mit den Monaten und Tugenden auf dem Coelius der Repräsentation einer guten Regierung, während die Künstler in Anagni kosmologische Schemata zusammen mit hagiographischen Szenen abbildeten, um den päpstlichen Anspruch auf die Kontrolle der weltlichen Mächte zu verdeutlichen. Diese kirchenpolitischen Anspielungen sind nur zu verstehen, wenn beide Zyklen in Beziehung zu den kulminierenden Streitigkeiten zwischen Friedrich II. und den Päpsten gesetzt werden; Streitigkeiten, welche nicht nur mit militärischen, sondern zunehmend auch mit künstlerischen und schließlich sogar wissenschaftspolitischen Mitteln geführt wurden. Ein kosmologisch differenzierter Freskenzyklus wie jener in Anagni konnte Staatsgäste beeindrucken und ein kulturelles Ambiente erahnen lassen, in welchem vornehmlich die neoplatonische Vorstellung von einem harmonischen Kosmos weiterentwickelt wurde. Am Stauferhof in Neapel repräsentierten hingegen nicht Fresken, sondern geographische Karten und ein Planetarium die Interessen Friedrichs II.[49] Zudem wurden durch Übersetzungen und Naturstudien physikalische Ansichten zugänglich gemacht, welche in anderen Regionen noch gänzlich unbekannt waren. Michael Scotus übersetzte die aristotelischen Werke über die Seele, die Tiere und den Himmel, Iacopo Anatoli fertigte eine neue Ausgabe der Logik an und auch die Ethik, die Meteorologie und die pseudo-aristotelische Mechanik waren in neueren Abschriften am Hofe verbreitet.[50] Aus der langen Reihe der Friedrich gewidmeten Naturstudien ragten weiterhin die Beschreibung der Bäder von Pozzuoli, ein Hygienetraktat nach Pseudo-Aristoteles, eine Schrift über Pferdekrankheiten und medizinische Verhaltensregeln für Reisen in

---

48 Zur Änderung der wissenschaftlichen Systematiken und zur gestiegenen Bedeutung der Magie vgl. Fürbeth (1999), S. 251ff.; sowie auch Stolz (2004), S. 52f., 574; Sarnowsky (1999), S. 69.

49 Haskins (1922), S. 678; Blume (2000), S. 49.

50 Haskins (1922), S. 685; (Thorndike (1923/70), II, S. 314; Sarton (1927/75), II.2., S. 580. Zu weiteren Übersetzungstätigkeiten am Hofe Friedrichs II. vgl. Rose (1975), S. 79f.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

das Heilige Land heraus.[51] Ohne Zweifel scheinen die kaiserlichen Gelehrten und Friedrich II. selbst[52] von den Ansichten und Methoden des Stagiriten beeindruckt gewesen zu sein, und so könnten sich die wissenschaftspolitischen Aussagen der beiden römischen Freskenzyklen nicht [nur] gegen Paris, sondern insbesondere gegen Neapel gerichtet haben.

[2] Die Deutung der Fresken als wissenschaftliche Bildpropaganda gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn zusätzlich die Konkurrenz um prominente Gelehrte und Institutionen betrachtet wird. Der von Gregor IX. zum Rücktritt gezwungene Franziskanergeneral Elias von Cortona wandte sich nach seiner Absetzung dem Hofe des Staufers zu und wirkte nicht nur als kaiserlicher Gesandter in Konstantinopel und Zypern, sondern auch als Autor verschiedener alchimistischer Traktate.[53] Auch Michael Scotus war ursprünglich im Gefolge des Erzbischofs von Toledo nach Rom gekommen und hatte unter Honorius III. und Gregor IX. dank seiner wissenschaftlichen Fähigkeiten umfangreiche Benefizien erhalten. Er ging dann aber nach Neapel und wirkte dort für Friedrich als Hofastrologe, Übersetzer und Verfasser einer fulminanten Enzyklopädie.[54] Dagegen diskutierte Leonardo Fibonacci mit Giovanni da Palermo in Anwesenheit des Kaisers mathematische Fragen, widmete die Lösungen jedoch Ranieri Capocci, einem der vier zuverlässigen Staufergegner in Rom.[55] Petrus Hispanus hatte sogar zuerst in Süditalien gewirkt und dort seine einflussreichen medizinischen Schriften verfasst, bevor er 1260 als Leibarzt Ottobono Fieschis nach Viterbo ging und nach dessen Tod 1276 selbst die Tiara erhielt.[56] Eine vergleichbare Konkurrenzsituation zeigte sich in der Förderpolitik wissenschaftlicher Institutionen: Um den Bedarf an kaiserlichen Beamten und Juristen decken zu können, hatte Friedrich II. 1224 in Neapel die erste staatliche Universität des Abendlandes gegründet[57] und in diesem Zusammenhang an seine Untertanen ein

---

51 Petrus de Eboli beschrieb in *Sol mundi* (zwischen 1211 und 1229) die Bäder von Pozzuoli; Adam von Cremona stellte im *Tractatus de regimine iter agentium vel perigrinantium* (um 1227) medizinische Verhaltensregeln für den Orient auf; Theodor von Antiochia veröffentlichte nach 1238 Auszüge aus dem *Secretum secretorum* des Pseudo-Aristoteles und Giordano Ruffo verfasste das weit verbreitete Traktat über Pferdekrankheiten. Vgl. Haskins (1928), S. 133ff., 148.

52 Vgl. die aristotelischen Theorien in dessen Falkenbuch, diskutiert bei Sarton (1927/75), II.2., S. 575f.

53 Haskins (1928), S. 135.

54 Haskins (1922), S. 672; Thorndike (1923/70), II, S. 311; Paravicini Bagliani (1994), S. 442.

55 Romano (2004), S. 74; Paravicini Bagliani (1994), S. 449f.; Haskins (1922), S. 675f.

56 Paravicini Bagliani (1994), S. 456. Zum *Thesaurus pauperum*, dem wichtigsten medizinischen Werk des Spaniers mit Rückgriffen auf antike (Plinius, Galenus), arabische (Avicenna, Haly), jüdische (Isaac) und zeitgenössische (Albertus Magnus, Gilbert von England) Quellen, vgl. Thorndike (1923/70), II, S. 490ff.

57 Haskins (1922), S. 676f.; Pini (1996), S. 70f.; Arnaldi (1996b), S. 108f.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Studienverbot für Bologna erlassen.[58] Als Reaktion auf die sizilianische Gründung fasste wenige Jahre später Innozenz IV. die Privatschulen der Kurie für Recht, Theologie und Medizin zu einem *Studium Curiae* zusammen.[59] Nach dem Tode des Kaisers und der zeitweiligen Verlegung der neapolitanischen Universität nach Salerno wurde das kuriale Studium sogar nach Kampanien versetzt,[60] während das wissenschaftliche Mäzenatentum der Päpste in Viterbo seinen Höhepunkt erreichte. Urban IV., Nachfolger Rainaldos dei Conti auf dem Stuhle Petri, hielt im großen Saal des Papstpalastes regelmäßig Dispute über medizinische und naturphilosophische Themen ab und beauftragte den Kommentator der Elemente Euklids, Campanus von Novara, mit der Abfassung einer Einleitung in die astronomische Theorie.[61] Zur gleichen Zeit trafen mit dem Mediziner Petrus Hispanus, dem Schlesier Erasmus Witelo und dem Flamen Wilhelm von Moerbeke[62] weitere bedeutende Gelehrte in Viterbo ein. Der Spanier setzte seine medizinischen Studien als Leibarzt des Grafen der Lavagna fort, Witelo verfasste hier seine auf Alhazen beruhende *Perspectiva* und Wilhelm von Moerbeke übersetzte eine Vielzahl mathematischer Werke[63] sowie sämtliche zur Verfügung stehenden Schriften des Aristoteles.[64] Der Gelehrtenkreis von Viterbo begann somit in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Nachfolge der wissenschaftlichen Zirkel von Anagni anzutreten. Anders als in der Bergstadt hat die Kurie in Tuszien aber – vielleicht mangels eines potenten Konkurrenten wie es Friedrich II. für die Conti-Päpste war – keine wissenschaftshistorisch relevante Ausgestaltung hinterlassen. Lediglich ein Mantel aus dem Grabe Clemens IV. verweist heute noch auf das vergangene wissenschaftliche Ambiente Viterbos: Die um 1268 gefertigte Goldstickerei auf

---

58 Zu den Verboten vgl. Pini (1996), S. 70ff.; Arnaldi (1996b), S. 105ff.; Haskins (1928), S. 144.

59 Die bestehenden Schulen privaten Charakters wurden wohl zwischen 1244 und 1245 zum *Studium Curiae* zusammengelegt. Vgl. Sarton (1927/75), II.2., S. 571; Paravicini Bagliani (1996), S. 129f., 137ff.

60 Paravicini Bagliani (1996), S. 139 zu Salerno Arnaldi (1996b), S. 120ff.

61 Zu den Disputen Urbans IV. vgl. Paravicini Bagliani (1994), S. 456f. Zu Campanus von Novara, dessen Übersetzung der Elemente Euklids und der *Theorica Planetarum* ebd., S. 454f.; Clagett (1982), S. 357.

62 Nach Clagett (1982), S. 359f. weilte der flämische Dominikaner Wilhelm von Moerbecke von spätestens 1267 bis 1278 (Berufung als Erzbischof von Korinth) in Viterbo.

63 So Archimedes, *De spiralibus, De planorum equilibris, De conoidibus et sphaeroidibus, Dimensio circuli* und *De sphaera et cylindro*, die Kommentare des Eutocios, die *Catoptrica* des Hero und die Schrift *De Analemmate* des Ptolemaios. Ein Großteil der Übersetzungen ist in Moerbekes Arbeitskopie (heute Rom Vat. Ottobonianus Lat. 1850) erhalten. Vgl. Rose (1975), S. 80; Clagett (1982), S. 360ff.; Sarton (1927/75), II.2., S. 829ff.

64 Für eine Zusammenstellung vgl. Clagett (1982), S. 360f. Die häufig wiederholte Ansicht, die aristotelischen Werke seien im Auftrag Aquinos, welcher vor 1268 in Rom, Viterbo und Orvieto weilte, angefertigt worden, hat spätestens Clagett (1982), S. 361 mit einem Hinweis auf die fehlenden Verbindungen zwischen den beiden Gelehrten in Frage gestellt. Zu Aquino vgl. auch Thorndike (1923/70), II, S. 597.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Purpur zeigte nicht etwa religiöse Geschichten oder Symbole, sondern in sieben Arkaden die Personifikationen der Artes Liberales mit der Grammatik im Zentrum.[65]

1.1.4. Kunstwerke als Präsentabilien des wissenschaftshistorischen Erfahrungsraums

[1] Die für Rom und Neapel aufgezeigten Beziehungen zwischen Kunst, Politik und Philosophie bedürfen noch einiger weiterer Erläuterungen. So bedienten sich die römischen Auftraggeber in den besprochenen Freskenzyklen kosmologischer und enzyklopädischer Elemente, um ihre politischen Ambitionen durch einen Verweis auf eine höhere Kategorie – Gottes Schöpfung – zu stärken und in diesem Zusammenhang für jene Weltvorstellungen Werbung zu betreiben, welche die eigenen Ansprüche am Besten reflektierten. Gleichzeitig wurden Medizin- und Philosophenschulen gefördert, während Gelehrte mit konträren Ansichten Rom verließen und am Hof in Neapel Aufnahme fanden. Die Programme der *Aula Gotica* und der Krypta von Anagni sind angesichts dieser Entwicklungen weitaus mehr als willkommene Illustrationen hochmittelalterlicher Welttheorien. Sie können vielmehr infolge ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer Position im öffentlichen Raum als Leitfaden für die Wissenschaftsgeschichte eines regional eng begrenzten Raumes dienen. Insbesondere für jene Zeiten, in denen verschiedene kosmologische, philosophische und theologische Vorstellungen nebeneinander bestanden, fällt eine Beurteilung über die genaue Verbreitung der einzelnen Theorien schwer. In den meisten Betrachtungen wird deshalb nur selten zwischen den einzelnen wissenschaftlichen Zentren unterschieden und oftmals die vom heutigen Standpunkt fortschrittlichste Ansicht in den Vordergrund gestellt. Der hier betrachtete Fall der 13. Jahrhundertmitte gilt häufig als Höhepunkt der Aristotelesrezeption, Ursprung der großen scholastischen Summen und Beginn einer neuen Praxisbegeisterung.[66] Die Freskenprogramme der Conti verweisen jedoch zumindest für die Zeit um 1250 und den Raum um Rom auf eine weniger praxisnahe Meinung. Mehr noch: Wenn eine hochgestellte Persönlichkeit in einem öffentlichen Raum eine philosophische Ansicht innerhalb eines religiöspolitischen Programms darstellen lässt, dann kann zweifellos angenommen werden, dass über das Sujet infolge der zu erwartenden Popularität

---

65 Tezmen-Siegel (1985), S. 176. Der Mantel weist eine Parallele zu einem Roman Chrétiens de Troyes auf. In *Erec et Enide* (um 1170) hatte Erec von vier Feen ebenfalls ein Krönungsgewand erhalten, auf welchem sich Abbildungen des Quadriviums mit qualifizierenden Eigenschaften befanden. Vgl. Stolz (2004), S. 80f.

66 So bei Mason (1974/97), S. 138ff. Auf die Gefahr einer einseitigen, teleologischen Zielsetzung der Wissenschaftsgeschichte wies auch Krafft (1999), S. 4, 7ff. hin.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

ein relativ breiter Konsens bestanden haben wird. Den öffentlichen Programmen ist deshalb eine besondere Stellung unter den wissenschaftshistorischen Quellen zuzuweisen. Im Gegensatz zu leicht veräußerbaren Handschriften ermöglichen sie durch ihre Ortsgebundenheit eine vergleichsweise sichere Aussage über verbreitete naturphilosophische Strömungen. Da sie als Schaubilder zudem von einer weitaus größeren Gruppe eingesehen werden konnten als die meisten Codices,[67] gestatten sie weiterhin einen Einblick in jene mit Schriftquellen nur schlecht belegbaren Tätigkeiten, welche im weitesten Sinne die Entdeckung der Welt zum Ziel hatten. So konnten die geschauten Darstellungen in Gesprächen nach Gottesdiensten oder Gerichtsverhandlungen diskutiert, mit eigenen Kenntnissen aus der Lehre an einer Elementarschule verglichen und vielleicht sogar Privatkopien einzelner Schemata in Auftrag gegeben werden. Das Verständnis der Bilder wird zwar von Person zu Person unterschiedlich gewesen sein, hatte aber den gleichen Ausgangspunkt genommen.[68] Weiterhin war es in einer Stadt möglich, über Horoskope, kleine philosophische Schriften oder chorographische Landkarten etwas über seine Umgebung zu erfahren, während Studenten der seit dem 13. Jahrhundert bestehenden Universitäten ihr Wissen vielleicht in Gasthäusern zum Besten gaben. In besonders günstigen Fällen könnten vor Ort sogar berühmte Gelehrte gewirkt haben, deren Traktate von Hand abgeschrieben wurden und in der Stadt bald weit verbreitet waren. Die im Folgenden als *wissenschaftliches Ambiente* bezeichnete Menge dieser lokalen Tätigkeiten hat sicher von Stadt zu Stadt variiert.[69] Sie stellte aber im Sinne von Fritz Krafft eine Gruppe von Präsentabilien dar, auf welche der Bürger zu einer bestimmten Zeit zurückgreifen konnte.[70] Nach Krafft haben sich die modernen Naturwissenschaften weder zielgerichtet noch nach bestimmten mathematischen Gesetzmäßigkeiten entwickelt.[71] Als Zwischenergebnis des menschlichen Handelns waren sie vielmehr von

---

67 Zur didaktischen, mnemotechnischen und legitimierenden Funktion der Bilder vgl. Belting (1981), S. 41, 91; ders. (1989), S. 38; Meier (1990), S. 53f.; Stolz (2004), S. 94; Siegel (2004), S. 359. Eine allgemeine Übersicht zur Funktion der Bilder bietet auch Burke (1992), S. 117ff.

68 Der Anteil des Beschauers bei der Deutung einer Darstellung wurde zuerst bei Gombrich (1986), S. 13ff. (Kopie eines Aufsatzes von 1960) und später von Belting (1981), S. 37ff. thematisiert.

69 Der Begriff *Ambiente* (seltener Umfeld, Milieu) ist in der Forschung umstritten und wird im Folgenden ausschließlich für die Menge der lokalen wissenschaftlichen Tätigkeiten verwendet. Dagegen hat kürzlich Arasse (1999), S. 68 in Anlehnung an Cassirer (1927/94), S. 53f. das intellektuelle Milieu als ortsunabhängige erkenntnistheoretische und wissenschaftshistorische Strömung begriffen. Zur Bedeutung des lokalen Ambiente vgl. auch die Diskussion des Forschungsstandes, unten, Kap. 1.2.2.1.ff.

70 Krafft (1999), S. 1ff.

71 Ebd., S. 1ff..; Durand (1943), S. 2ff. Dagegen Kuhn (1980) mit einem Modell der Revolutionen.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

bestimmten politischen, ökonomischen, technischen, religiösen und persönlichen Faktoren abhängig, welche die Weiterentwicklung bestehender Ansichten förderten oder hemmten und bei geeigneten Kombinationen zur Entstehung neuer Denkweisen beitragen konnten (Kreuzbefruchtung). Das Zusammenwirken aller Faktoren kann mit Krafft als Historischer Erfahrungsraum bezeichnet werden; die Erforschung der ihn bedingenden Komponenten (Präsentabilien) ist das vornehmliche Ziel eines Wissenschaftshistorikers, wenn er nachvollziehen will, wie sich der Blick- oder Standpunkt gegenüber dem Objektbereich „Natur" gewandelt haben könnte. Während sich manche Präsentabilien wie der Buchdruck zureichend untersuchen lassen,[72] sind die Tätigkeiten des lokalen Ambiente mangels Aufzeichnungen in der Regel nur schlecht zu rekonstruieren. Unter bestimmten Umständen können aber Kunstwerke wie die Freskenzyklen der Aula Gotica oder der Krypta von Anagni nicht nur als Elemente, sondern als Repräsentanten des jeweiligen städtischen Ambiente begriffen werden und ermöglichen auf diese Weise einen bisher kaum beachteten Ansatz für eine Kategorisierung der Wissenschaftsgeschichte. Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, diese Umstände für den italienischen Raum zu präzisieren und somit für zukünftige Forschungen einen gut begründeten regionalen Zugang zur Verfügung zu stellen.

1.2. Methodischer Zugang: Kunst und Ambiente

1.2.1. Methodik und Rahmen der Studie

[1] Wenn im Folgenden die Beziehungen zwischen öffentlicher Kunst und wissenschaftlichem Ambiente näher erforscht werden sollen, so muss zuvor geklärt werden, welche Themen überhaupt künstlerisch darstellbar sind, welche exakten Wissenschaften deshalb Gegenstand dieser Analyse sein können und wie diese definiert werden. Es wäre beispielsweise müßig, in Freskenzyklen nach der Impetustheorie, dem Dreiklang oder arabischen Rechenvorschriften zu suchen, da Kräfte, Harmonien und Regeln nur schwer abzubilden sind. Folglich sind kaum Beziehungen zwischen den entsprechenden wissenschaftlichen Tätigkeiten und der Kunstproduktion zu erwarten, und so werden Physik, Arithmetik und Musik ebenso wie die Künste des Triviums in der anstehenden Untersuchung nur eine untergeordnete Rolle einnehmen. Auch das „humanistische Weltbild" wird sich im Wortsinn nicht ohne weiteres

[72] Krafft (1977), S. 31ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

auffinden lassen. Selbst wenn gegen Kristeller der weite Begriff Garins angewandt wird und Ficino oder Pico als Humanisten gelten,[73] dann waren die von ihnen beschriebenen anthropozentrischen, moralphilosophischen und neoplatonischen Vorstellungen als streitbares, personenbezogenes Konglomerat nur schwer darzustellen. Dagegen ließ sich der Aufbau des Universums in der Regel ohne größere Probleme abbilden, und auch die Jahresumläufe waren, wie die Monatsarbeiten in der *Aula Gotica* zeigten, als weltliche Themen für Künstler und Ideengeber interessant. Insofern sind mehrere entsprechende Programme zu erwarten, welche im Folgenden hinsichtlich ihrer Entstehungsumstände und der Entwicklung der Kosmologie[74] diskutiert werden sollen. Auch die Objekte beider Sternenkünste[75] waren für Fresken geeignet. Die Astronomie als Technik der mathematischen Beobachtung und Berechnung könnte sich in Abbildungen der zodiakalen und extrazodiakalen Konstellationen widergespiegelt haben. Die astrologischen Theorien[76] bezüglich der menschlichen Eigenschaften und Tendenzen ließen sich hingegen in persönlichen Horoskopen, den Planeten, ihrer Häuser und Kinder sowie der begleitenden Dekane und Paranatellonten darstellen.[77] Angesichts dieser Fülle von Abbildungsmöglichkeiten ist den Sternenkünsten in der vorliegenden Arbeit wohl besonders viel Raum zu widmen. Ähnliches gilt für die Kosmographie und die ihr verbundenen Künste der Geographie und Chorographie.[78] Land- und Regionalkarten waren nicht

---

73 Nach Kristeller beschränkte sich die professionelle Arbeit der „echten" Humanisten auf die *Studia humanitatis* (Poetik, Moralphilosophie, Grammatik, Rhetorik und Geschichte); Garin sah hingegen im Humanismus eine allseitige Wandlung der Kultur. Zum Kanon vgl. Münkler (2000), S. 153f.; Buck (1987), S. 154ff.; zu den verschiedenen Auffassungen Buck (1987) und Kristeller (1965); dagegen Batkin (1979) und Garin (1982). Eine Übersicht gibt auch Muhlack (2005), S. 66ff.

74 Die Kosmologie wird heute in Natur-, Geistes- und Religionswissenschaften unterschiedlich definiert und beschäftigt sich unter verschiedenen Blickpunkten mit dem Aufbau und der Physik des Kosmos. Vgl. Goenner (2004), S. 256f. Sie wird hier verkürzt als Lehre vom Aufbau des Weltalls verstanden.

75 Trotz einer inhaltlichen Unterscheidung schon durch Ptolemaios wurden Astrologie und Astronomie bis ins 18. Jahrhundert synonym genutzt. Vgl. Hübner (1989), S. 11ff., 27ff.

76 Eine auch heute noch zureichende Definition der Astrologie als Erfahrungslehre von den Kräften der Sterne und den beeinflussten Eigenschaften der Elemente und Menschen gab Caspar Peucer, *Commentarius de praecipuis generibus divinationum* (1553), Bl. 418r, abgedruckt bei: Ludwig (2005), S. 26f.

77 *Dekane* sind allegorische Figuren, welche den dritten Teil eines Monats repräsentieren; also 10 Grad des Zodiakus. Vgl. Warburg (1912/80), S. 176. *Paranatellonten* sind hingegen Sternbilder oder Einzelsterne, die zeitgleich mit einem Tierkreiszeichen, bzw. mit einem Gradbereiches dieses Zeichens am Horizont aufgehen.

78 Die geographischen Disziplinen wurden nie einheitlich definiert und deshalb unregelmäßig betitelt. Für Beispiele vgl. Milanesi (1994), S. 444ff. In Anlehnung an Egnazio Danti werden in der vorliegenden Arbeit Kosmographie und Geographie synonym für die Vermessung der Erde verwendet. Die Chorographie bezieht sich auf eine mathematisch nicht exakte Beschreibung eines Platzes. Vgl. Fiorani (2005), S. 101f.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

nur sehr leicht auf Wandflächen zu projizieren, sondern in ihnen wurden praktische und methodische Weiterentwicklungen infolge des angestrebten Nutzwertes auch besonders zeitnah umgesetzt. Für eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Kunst und Ambiente scheinen Karten demnach wesentlich besser geeignet als jene mathematischen Objekte, welche sich zwar darstellen ließen, aber kaum Weiterentwicklungsmöglichkeiten boten. Als Bestandteil des wichtigsten abendländischen Wissenssystems werden aber auch Geometrie und Arithmetik Berücksichtigung finden: Nach der Formulierung des Kanons der Artes Liberales in der griechischen und römischen Antike[79] hatten die Gelehrten der germanischen Königshöfe diese Gliederung in ihren Lehrbüchern weitergegeben[80] und somit nicht nur die Grundlage für Neubearbeitungen der spätantiken Kenntnisse in späteren Jahrhunderten gelegt, sondern den Umfang der notwendigen und allgemein anerkannten Wissenschaften trotz einzelner Kritiken bis ins 16. Jahrhundert quasi festgeschrieben. Gemeinschaftliche Zyklen der Artes Liberales können wie im Fall der *Aula Gotica* zumeist als enzyklopädische Wissensmetaphern oder als Bildungspropaganda aufgefasst werden und sollen deshalb ebenfalls Eingang in die vorliegende Studie finden. Zusammengefasst zeichnen sich für die anstehende Untersuchung folgende thematische Eingrenzungen ab: Um zu klären, wann öffentlich einsehbare Kunstwerke als Repräsentanten eines Ambiente angesehen werden können, müssen die tatsächlich überlieferten Programme mit den Entwicklungen der für bildnerische Darstellungen überhaupt geeigneten Wissenschaften verglichen werden. Im Fokus stehen Einzelbetrachtungen zur Kosmologie, Geographie, Astronomie, Astrologie und im erweiterten Sinne zum Studium der Artes Liberales. Andere geistige Strömungen werden am Rand betrachtet, wenn wichtige Neuerungen Einfluss auf die Entwicklung der genannten Wissenschaften hatten. Die Bedeutung des Humanismus ist beispielsweise weniger in kosmologischen Spekulationen, sondern vielmehr in der Anwendung der quellenkritischen Methode auf

---

79 Eine Zusammenfassung der mathematischen Wissenschaften als Kanon schon bei Hippias von Elis (gest. 415 v. Chr.); die Bezeichnung Quadrivium jedoch erst bei Nikomachos von Gerasa. Von freien Künsten als eines freien Mannes würdige Künste sprach kritisch Seneca (Briefe an Lucillus, 88, § 2); eine erste Darstellung der noch nicht fest umrissenen Disziplinen bei Varro, *Disciplinarum libri* (um 31 v. Chr.; heute verloren). Die Festlegung des Kanons auf sieben *studiis liberalibus* (Grammatik, Rhetorik, Logik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) schließlich bei Augustinus, De Ordine, II, XII, 35ff. Für Erläuterungen vgl. Stolz (2004), S. 9f.; Tezmen-Siegel (1985), S. 18ff.; Grebe (1999), S. 43ff.; Hübner (1989), S. 41, 51ff.

80 So Boethius und Cassiodor (im Reich der Ostgoten), Isidor von Sevilla (Westgoten) und Martianus Capella (Vandalen). Vgl. Grebe (1999), S. 22ff.; Stolz (2004), S. 12ff., 63; Tezmen-Siegel (1985), S. 22, 29.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

antike naturkundliche Texte zu suchen[81] und soll vornehmlich in diesem Sinne Beachtung finden. Auch Physik, Medizin, Philosophie, die sich entwickelnden mechanischen Künste und die Strömungen des Averroismus und des Neoplatonismus werden nur in wenigen Fällen berücksichtigt werden. Angesichts dieser Beschränkung wird die Studie weder ein „Weltbild"[82] des italienischen Mittelalters offenbaren noch die wissenschaftshistorischen Entwicklungen der Renaissance vollständig reflektieren. Ein Ergebnis kann vielmehr im Vergleich der erarbeiteten Strukturen und der Suche nach Gemeinsamkeiten liegen, und so muss in einem nächsten Schritt dafür ein einheitliches Vorgehen definiert werden.

[2] Die Beziehungen zwischen Kunst und Ambiente wurden für die bisher gewählten Beispiele Rom und Anagni auf drei verschiedenen Ebenen analysiert. Zuerst waren Inhalt und Bedeutung der Freskenzyklen zu klären. Soweit Quellen- und Forschungslage es zuließen, konnten Auftraggeber, Künstler und Ausführungsdatum angegeben werden. Zudem wurden mögliche Vorgänger zitiert, Parallelen in zeitgenössischen Denkweisen wie der überblickenden Schau aufgefunden und die politischen Entstehungsumstände zur Deutung mancher Besonderheiten herangezogen. Es entstand ein Bild von der Schaffensumgebung der Künstler, welches in einem zweiten Schritt mit dem Ambiente verglichen werden musste. Die Parallelen waren erstaunlich: Die politische und kulturelle Konkurrenz zu den Staufern und die vorherrschende enzyklopädische Denkweise spiegelten sich nicht nur in den Fresken, sondern auch in der Eröffnung der Hoch- und Medizinschulen und den in Auftrag gegebenen Traktaten wider. Eine letzte Dimension wurde schließlich nur indirekt angedeutet: Im Vergleich zu anderen Programmen gaben sich beide Zyklen sehr ausgereift und schienen wie die Diskussionen vor Ort eher eine Hochblüte traditioneller Vorstellungen anstatt eine Frühphase neuer Ideen wiederzugeben. Ob diese Beobachtung verallgemeinert und vielleicht sogar von einem zeitlosen *Wesenszug*[83] des römischen

---

81 Boas (1965), S. 28. Der Beitrag der Humanisten an der Entstehung der neuzeitlichen Naturwissenschaften ist deshalb lange Zeit ignoriert oder abgelehnt worden, so bei Mason (1974/97), S. 148ff.; Dijksterhuis (1956), S. 249 sowie in Ansätzen bei Klein (1996), S. 117ff. Dagegen Wuttke (1988), S. 133, welcher gerade den Humanisten den Trieb zusprach, die Wiederentdeckung (Renaissance) überwinden zu wollen.

82 Zumal dieser Begriff derzeit sehr umstritten ist und in der Philosophie, der Wissenschaftsgeschichte sowie in den Kultur- und Bildwissenschaften unterschiedlich - von individuellen inneren Strukturierungssystemen bis zu symbolischen Metaphern – aufgefasst wird. Für Beispiele vgl. etwa Schröder (2008), Siegel (2008) und Knobloch (2008).

83 Der Begriff *Wesenszug* (auch Charakter eines Ambiente) wird im Folgenden zur Beschreibung einer typischen, über mehrere Epochen nachweisbaren Eigenart eines Ambiente verwendet. Fachübergreifend ist er zumeist auf ein häufiger auftretendes Stadium in einem Entwicklungsprozess einer neuen Idee, Methodik oder Kunstform bezogen (Frühphase, Mittlerposition, Hochblüten, Verwertung, etc.).

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Ambiente gesprochen werden kann, lässt sich nur mit einer epochenübergreifenden Studie auf Grundlage der ersten beiden Dimensionen nachweisen. Der Mehrwert solcher Wesenszüge wäre überaus beeindruckend: Wenn sowohl in der Kunst- wie auch in der Wissenschaftsgeschichte Roms mehrere Hochblüten nachgewiesen werden können und diese zudem mit politischen und gesellschaftlichen Strukturen zu begründen sind, dann würde der Ansatz dieser Arbeit, Beziehungen zwischen Kunst und Ambiente herzustellen, in seiner Relevanz eindrucksvoll bestätigt werden. Die bisher gewählte Vorgehensweise soll deshalb mit wenigen Ausnahmen[84] beibehalten und lediglich auf einen größeren regionalen und zeitlichen Rahmen übertragen werden. So müssen am Anfang der jeweiligen Abschnitte jene Programme vorgestellt werden, welche für die Wissenschaftsgeschichte interessant sein könnten. Da die Entstehungsumstände und Wesenszüge nur mit Hilfe der jeweiligen politischen Strukturen erklärt werden können, wird anstelle eines chronologischen Aufbaues eine Gliederung nach Staatsformen (Machiavelli)[85] gewählt: Im ersten Teil der Studie werden jene Programme thematisiert, welche in den Konsular- oder Podestatkommunen des 12. und 13. Jahrhunderts[86] sowie später in den popolaren oder aristokratischen Republiken des Tre- und Quattrocento[87] an zumeist öffentlich zugänglichen Plätzen entstanden. Der zweite Teil ist dann den Fresken- und Skulpturenzyklen vorbehalten, die in Städten mit monarchischer Staatsstruktur (Signorien,[88] Fürstentümer, Papsttum) seit dem Dugento in Auftrag gegeben wurden und nicht immer von allen Bürgern eingesehen werden konnten. Beide Teile überschneiden sich zwar zeitlich, bieten jedoch einen unterschiedlichen Ansatz hinsichtlich des Mäzenatentums und der Bildungspolitik. Bei mehr als zweihundert zu erwartenden Programmen muss die Darstellung der einzelnen Zyklen allerdings sehr verkürzt erfolgen und beschränkt sich auf die wesentlichen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte. Um dennoch alle notwendigen Daten zur Verfügung stellen zu können, wurde ein sehr komplexer Katalog

---

84 Die Schrittfolge wird nur bei der Betrachtung der späten Republiken aufgegeben, da auf eine kontinuierliche Betrachtung des Ambiente Wert gelegt werden soll.

85 *Tutti gli stati, tutti e' dominii che hanno avuto e hanno imperio sopra gli uomini, sono stati e sono o* <u>*republiche*</u> *o* <u>*principati*</u>*.* Machiavelli, Il Principe, I, S. 9.

86 Zur Entwicklung der Kommunen vgl. unten, Kap. 2.1.1.1. ; Bordone (1991), Sp. 1285ff.

87 Städte, deren kommunale Ordnung im Trecento nicht zugunsten einer Signorie verändert wurde, zeigten häufig eine Tendenz zu oligarchischen oder aristokratischen Verfassungen. Vgl. Lunari (1995), Sp. 1893. In der vorliegenden Studie werden Genua, Siena, Perugia, Lucca, Bologna, Florenz und Venedig als Republiken des 14. und 15. Jahrhunderts behandelt.

88 Der Begriff *Signorie* wird in dieser Arbeit ausschließlich zur Bezeichnung einer monokratischen Herrschaft verwendet, welche zumeist nach kommunalen Krisen entstand. Der Begriff wurde in Stadtrepubliken jedoch auch zur Bezeichnung kollegialer Regierungsbehörden genutzt, so in Venedig und Florenz. Ebd., Sp. 1891ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

entwickelt, welcher bei der Planung zukünftiger Studien nützlich sein kann und zudem mehrere Schemata zur besseren Orientierung enthält. Den kunsthistorischen Betrachtungen werden wie im Fall von Rom und Anagni einige Überlegungen zum Ambiente folgen. Da die Quellenlage zeitlich und regional variiert, muss zwar manchmal – insbesondere in der Anfangszeit der Kommunen – auf Überblicksstudien zurückgegriffen werden.[89] Für den Großteil der Staaten können die einzelnen Tätigkeiten in den oben favorisierten Wissenschaften und in der Bildungspolitik aber einzeln beschrieben und mit den diskutierten Programmen verglichen werden. Sollten sich besonders hervorstechende thematische Gemeinsamkeiten in Ambiente und Kunstproduktion feststellen lassen, so kann von *Vorlieben* gesprochen werden. Eine breite astrologische Textproduktion und mehrere öffentliche Darstellungen der Planetenkinder in einer Stadt würden beispielsweise eine astrologische Präferenz nahelegen. Der Ansatz dieser Arbeit wird erst dann bestätigt, wenn derartige Vorlieben oder eindeutige Beziehungen zwischen Kunst und Ambiente für zwei Drittel der italienischen Staaten aufgedeckt werden können.[90] Ausnahmen, vor allem Städte mit einem umfangreichen Ambiente ohne entsprechende Bildwerke, sind genauer zu analysieren. Schließlich sollen die erarbeiteten Vorlieben in der dritten Dimension auf ihre Wesenszüge überprüft und wenn möglich vereinheitlicht werden: Welches Stadium in der Entwicklung einer Kunstform, einer wissenschaftlichen Idee oder einer neuen Methodik war in einer Stadt besonders häufig vertreten? Welche in den ersten beiden Ebenen erarbeiteten Gründe könnten zur Erklärung dieser Häufung angeführt werden? Es wird angestrebt, zumindest für die großen kulturellen Zentren Italiens solche Wesenszüge zu formulieren und auf diese Weise eine ungewöhnliche Gliederung der Wissenschaftsgeschichte zu entwerfen.

[3] Verallgemeinernde Aussagen über die Struktur eines Ambiente lassen sich nur treffen, wenn ein möglichst breiter zeitlicher Betrachtungsrahmen gewählt wird. Insofern erscheint es sinnvoll, die Studie in jener Epoche einsetzen zu lassen, in welcher erstmals seit der Spätantike mehrere Programme mit verschiedenen enzyklopädischen und kosmologischen Elementen umgesetzt wurden. Mit der Entwicklung der Kommunen und den von ihnen in Auftrag gegebenen Portalen und Fußböden scheint diese Epoche gefunden zu sein.[91] Problematischer ist die Festsetzung einer oberen Grenze und die Positionierung der Arbeit innerhalb der noch offenen Diskussionen um Epochengrenzen zwischen

[89] So auf Manacorda (1914/80) für die Entwicklung der kommunalen Schulen.

[90] Insbesondere werden für mindestens zwei Drittel aller Programme von hoher oder außergewöhnlich hoher Relevanz thematische Übereinstimmungen mit dem wissenschaftlichen Ambiente erwartet.

[91] Vgl. die Ausführungen im Kap. 2.1.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Mittelalter, Renaissance und Neuzeit.[92] Schon im 19. Jahrhundert wurde in den verschiedenen historischen Wissenschaften gestritten, ob die Renaissance aus dem mittelalterlichen Geist auftauchte (Burdach, von Schlosser, später auch Thorndike)[93] oder erst mit der Entstehung moderner Staatssysteme, der Herausbildung des Individuums und der Rückbesinnung auf die Antike begann (Burckhardt).[94] Mit überzeugenden Argumenten konnte für die Literaturgeschichte eine Grenze zwischen Dante und Petrarca (Buck),[95] für die Kulturphilosophie mit Cusanus (Cassirer)[96] und für die Wissenschaftsgeschichte zwischen den Nominalisten und den Humanisten (Krafft)[97] gezogen werden. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit sind die Versuche um derartige Abgrenzungen leider wenig fruchtbar, da sie die eigentlichen Tätigkeiten vor Ort überdecken. Trotz der ablehnenden Haltung der Frühhumanisten gegenüber der mittelalterlichen „Periode der Finsternis" erreichte die Florentiner Dante-Rezeption erst im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt.[98] Trotz der am Arno schon weit verbreiteten Methode, antike Quellen mit philologischen Mitteln zu rekonstruieren, war der positivistische Ansatz der Nominalisten in Padua und Bologna gerade im Quattrocento sehr beliebt. Eine Person wie Cusanus ist schließlich generell schwer zu beurteilen, da er eine kaum überschaubare Themenvielfalt behandelte und vielen philosophischen Ansichten vorgriff, in seiner Wirkung aber trotzdem ein Einzelgänger blieb.[99] So sinnvoll die gezogenen Grenzen für die Strukturierung der Geistesgeschichte auch sind: Wenn bei den folgenden Betrachtungen die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der

---

92 Zur Epochenproblematik vgl. Buck (1981), S. 9ff.; Mittermaier (1995), S. 16ff.; Muhlack (2005), S. 66ff.; Kölmel (1995), S. 356ff. Die Begriffe „Mittelalter" und „Renaissance" werden im Folgenden weitestgehend vermieden, bzw. im Wortsinn (Wiedergeburt) genutzt.

93 Konrad Burdach ging von der Nutzung des Begriffs *rinascita* im Cinquecento als Bezeichnung für eine Neuerungsbewegung (Renaissance) des 13. und 14. Jahrhunderts aus, so bei Machiavelli, Storia Fiorentina I, 31, S. 61 und Vasari, Le Vite, Proemio alla parte seconda, II, S. 95ff. Vgl. Burdach (1893); ders. (1926/63), S. 4ff., 33f., 52. Ähnliche Ansichten bei Thode (1885) und bezüglich der Experimentalwissenschaften bei Thorndike (1923/70). Zu den Ansichten von Schlossers vgl. die Analyse bei Hofmann (2004), S. 85f.

94 Burckhardts „Die Kultur der Renaissance in Italien" wurde erstmals 1860 gedruckt. Hier wird die erweiterte Ausgabe von 1913 (2 Bände) verwendet.

95 Buck (1981), S. 97ff. zum Wechsel der Sichtweise auf die Antike bei Dante und Petrarca.

96 Cassirer vertrat zwar die Auffassung von einem kontinuierlichen Wandel und wollte in den Streit um die Begriffe „Renaissance" und „Mittelalter" nicht eingreifen, sah aber in der Gedankenbewegung des 15. und 16. Jahrhunderts eine geschlossene Einheit und in Cusanus den ersten Kristallisationspunkt der Epoche. Vgl. Cassirer (1927/94), insb. S. 6f., 80. Für ein späteres Konzept der Idealtypen ders. (1943), S. 54ff.

97 Krafft (1977), S. 26, 39ff. begründete die eigene Epoche des Renaissance-Humanismus mit den unterschiedlichen Arbeitsweisen der Nominalisten und der humanistisch gebildeten Gelehrten.

98 Buck (1981), S. 10ff., 149f.

99 Garin (1969), S. 297ff.; Kölmel (1995), S. 340; Flasch (2001), S. 327f. Vgl. unten, Kap. 4.2.2.3.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

lokalen Wissenschaftsgeschichte im Mittelpunkt stehen, dann kann nicht mit global formulierten Epochen gearbeitet werden, welche mit Hilfe der aus heutiger Sicht progressivsten Ideen wohlmöglich noch für andere Regionen begründet wurden. In anderen Worten: Bei der Vielfalt der gleichzeitig auftretenden lokalen Strömungen, von denen einige vielleicht dem Mittelalter der Wissenschaftsgeschichte, andere der Renaissance der Kunstgeschichte zuzuordnen sind, wäre eine Gliederung oder schlimmer noch Begrenzung der Arbeit nach Epochen verhängnisvoll. Die obere zeitliche Grenze muss vielmehr in Bezug auf die in der Studie erarbeiteten Entstehungsumstände gewählt werden. Es ist zu fragen, ob und wann sich die lokalen Voraussetzungen so stark änderten, dass der Bedarf an Kunstwerken mit kosmologischen oder enzyklopädischen Bezügen zurückging. Ohne den Ergebnissen der Arbeit vorgreifen zu wollen, seien an dieser Stelle mit den Italienischen Kriegen, dem einhergehenden Souveränitätsverlust und der einsetzenden Reformation schon jene Faktoren genannt, welche einschneidend genug waren, um das Interesse an entsprechenden Programmen erlahmen zu lassen. Da auch dieser Prozess nicht plötzlich, sondern über einen längeren Zeitraum und in verschiedenen Staaten mit unterschiedlicher Intensität stattfand, eignet sich die Übergangsphase des Cinquecento hervorragend zur Überprüfung der erlangten Untersuchungsergebnisse. Die erarbeiteten Vorlieben und Wesenszüge sind erst dann relevant, wenn sich trotz Veränderung der politischen Strukturen übergangsweise eine Kontinuität im Charakter eines Ambiente feststellen lässt, und wenn die wissenschaftshistorisch interessanten Programme sukzessive mit den beschriebenen Entstehungsumständen zurückgingen. Die einzelnen Abschnitte der Arbeit müssen daher durch Ausblicke ergänzt werden, und so ergibt sich für die Studie ein Rahmen von gut viereinhalb Jahrhunderten (1120-1585) mit besonderem Fokus auf die Zeit des Tre- und Quattrocento.[100]

[4] Die Wahl eines geeigneten Zeitrahmens war nicht das einzige Problem bei der Konzeption der vorliegenden Arbeit. Der Ansatz, die Wissenschaftsgeschichte nach lokalen Tätigkeiten und künstlerischen Erzeugnissen zu gliedern, barg vielmehr einige grundsätzliche Schwierigkeiten. So ist die hier unterstellte Funktion der Kunstwerke als Repräsentanten der städtischen Ambiente kritisch zu hinterfragen. Als

[100] Einen ähnlich breiten Zeitrahmen hat Dieter Blume in seiner Habilitationsschrift gewählt und durch eine Betrachtung der Beziehungen zwischen Politik, Kunst und Astrologie vom 11. Jahrhundert bis zum Ende des Quattrocento die „eingefahrene Trennung von Mittelalter und Renaissance im Grunde ad absurdum“ geführt. Vgl. Blume (2000), insb. S. 198f. Seine aus ikonographischen Entwicklungen abgeleitete Begrenzung ist auf die vorliegende Studie aber nicht übertragbar; sie ist zudem unvollständig, da nach 1470 weitaus mehr Programme mit astrologischem Sujet entstanden als Blume anführt. Für Beispiele vgl. Kat.-Nr.: VA-43b, HU-43, HU-51, TR-51a, VV-54.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

öffentlich oder zumindest begrenzt einsehbare Schaubilder spiegelten die im Folgenden zu betrachtenden Zyklen zumeist die Ansicht jener Gelehrten wider, welche im Umkreis der hoch gestellten Auftraggeberschicht wirkten. Nun sind wissenschaftliche Tätigkeiten zwar von finanziellen Mitteln abhängig und werden wohl kaum ohne Kontakt zu den führenden Gesellschaftsschichten betrieben worden sein. Insbesondere in den Metropolen[101] und Universitätsstädten werden aber verschiedene Gelehrte, Orden und Bevölkerungsgruppen miteinander konkurriert und zuweilen auch unterschiedliche kosmologische oder astrologische Positionen vertreten haben. Da nicht von einem gleichmäßig verbreiteten Interesse an Visualisierungen ausgegangen werden kann, der Anteil der relevanten Kunstwerke ohnehin sehr gering ist[102] und spätere Zerstörungen oder Verlagerungen erwogen werden müssen,[103] könnte das betrachtete Kunstwerk einen weitaus kleineren Teil des Ambiente widergespiegelt haben, als es die vorliegende Darstellung nahelegt. Die Gefahr von unzulässigen Pauschalisierungen besteht und vergrößert sich noch, wenn auf Grundlage der formulierten Vorlieben und Wesenszüge Vergleiche zwischen den Städten gezogen werden und Gegensätze in diesem Zusammenhang weitaus stärker hervortreten als Gemeinsamkeiten. Schon Eugenio Garin hatte vor ähnlichen Kontrasten in der älteren Philosophiegeschichte gewarnt. Seiner Meinung nach müsse nicht zwischen dem „averroistischen Padua-Venedig“ und dem „neoplatonischen Florenz“, sondern zwischen den in beiden Städten ausgefochtenen, lediglich mit anderen Methoden geführten inneren Konflikten unterschieden werden.[104] Allerdings musste auch Garin prägende Strukturmerkmale eingestehen,[105] und so mag ein Perspektivwechsel zugunsten regionaler Gegensätze zumindest auf seinen Wert für die Wissenschaftsgeschichte erprobt werden dürfen. Ein möglicher Nutzen liegt offen auf der Hand: Obwohl der Fokus auf die „kulturellen Heroen“ der Renaissance schon

---

101 Als Metropolen werden im Folgenden Städte mit etwa 100.000 Einwohnern (Florenz, Venedig, Mailand, Genua und später Neapel) bezeichnet. Größere Zentren (mindestens 50.000 Einwohner) waren Bologna, Palermo, Siena, sowie zeitweilig Pisa und Rom. Vgl. Jones (1997), S. 153, 271; Burke (1992), S. 253.

102 Es existiert noch keine epochenübergreifende Statistik zum Sujet der italienischen Fresken- und Skulpturenzyklen. Einer Untersuchung von Burke (1992), S. 152f. zu 2023 in Italien entstandenen Bildern (1420 – 1539) ergab aber einen Anteil von 87% für religiöse Themen, während unter den 237 Bildern mit weltlichem Sujet 67% Portraits waren. Eine vorsichtige Abschätzung für die vorliegende Arbeit ergibt, dass etwa 2-5% der noch erhaltenden Kunstwerke wissenschaftshistorisch relevant sind.

103 Vgl. Martindale (1981), S. 110; Blume (1986), S. 175 sowie Pöschel (2001) zu beweglichem Schmuck.

104 Garin (1962), S. 59ff.

105 Er erkannte in der Paduaner Universität einen wesentlichen Unterschied zwischen der venezianischen und toskanischen Kultur und musste sogar den Erfolg des Neoplatonismus am Arno mit dem Misserfolg des Florentiner Studios begründen. Ebd., S. 63ff.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

seit längerem in Frage gestellt wird[106] und ihr Leben und Werk in nahezu allen Facetten untersucht sein dürfte, stehen weiterhin Lichtgestalten wie Copernicus, Galilei oder Leonardo im Mittelpunkt aktueller Monographien und Aufsatzsammlungen. Über die Lebensleistung jener Gelehrter, welche durch kontinuierliche Arbeit an einem Ort zu günstigen lokalen Umständen beigetragen und die noch unbekannten Helden in ihrer Jugend überhaupt erst zur Beschäftigung mit der Astronomie oder Kosmologie angeregt haben, ist wenig zu erfahren. Für Bonincontri, Prisciani, Bianchini oder Toscanelli - einigen prägenden Autoritäten im quattrocentesken Ferrara und Florenz - sind noch immer die Lebensbeschreibungen Baldis (um 1590) und einige Studien des letzten oder vorletzten Jahrhunderts maßgeblich.[107] Auch die aktuelle Entwicklung, die Beziehungen zwischen Weltbildern und -vorstellungen mit verschiedenen interdisziplinären Ansätzen zu analysieren, könnte an Grenzen gelangen, wenn zwar paradigmatische Modelle zum Verständnis gefunden, die für eine Übertragung notwendigen Präsentabilien aber noch nicht ausreichend erforscht wurden. Die vorliegende Arbeit wird die aufgezeigten Lücken sicherlich nicht ausfüllen können. Wenn es aber mit Hilfe der hier vorgestellten Methodik und Datengrundlage (mehr als 250 Programme) gelingt, prägnante Vorlieben und Wesenszüge für die kulturellen Zentren Italiens zu formulieren, dann könnte die vergleichende regionale Wissenschaftsgeschichte trotz aller Probleme neue Impulse für die Zukunft erhalten. Der Autor sieht den kurzfristigen Wert der vorliegenden Studie dann auch weniger in der ungeheuren und deshalb fehleranfälligen Datenmenge. Er hofft vielmehr, eine Diskussionsgrundlage bereitstellen und auf die Vielfalt bislang noch unbesprochener Kunstwerke und Tätigkeiten aufmerksam machen zu können. Ein langfristiger Wert könnte zudem in der Ausarbeitung eines Kataloges liegen, welcher für die Wissenschaftsgeschichte ein Novum darstellt und in Umfang, Zugangsmöglichkeiten und Detailfülle bislang ohne Vergleich ist.

[5] Wenn eine Studie als Diskussionsgrundlage verstanden wird, dann ist es eine zentrale Aufgabe des Autors, die notwendigen und unbestrittenen Informationen übersichtlich zusammenzustellen. Mit nur einer Ausnahme[108] ist in der hier konsultierten wissenschafts- und kunsthistorischen Literatur aber kein Katalog erarbeitet worden, welcher als Vorbild dienen könnte. Die Anhänge von Studien mit engem Zeitrahmen

---

106 Vgl. die Ansätze zur Kritik bei Randall (1940), S. 178; Brown (1960), S. 28f.

107 Baldi, Vite, S. 244ff., 291ff. sowie Rotondò (1960) zu Prisciani; Soldati (1906) zu Bonincontri und neben Gustavo Uzielli die Schriften von Wagner (1894) und Gori (1898) zu Toscanelli.

108 Gundel (1992), S. 202ff. hatte für die Zodiakusbilder der Antike eine tragfähige Ordnung nach Materialien und Kompositionsformen entwickelt. Der Ansatz ist für die vorliegende Arbeit aber ungeeignet.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

sind oft zu umfangreich und nicht genügend strukturiert, um sie auf ein größeres Projekt zu übertragen.[109] In Forschungsarbeiten, in denen hingegen Entwicklungsprozesse über mehrere Jahrhunderte betrachtet oder viele Kunstwerke herangezogen wurden, verzichteten die Autoren entweder auf abschließende systematische Zusammenstellungen[110] oder gaben streng sortierte Verzeichnisse wieder, welche im Bedarfsfall nicht ergänzt werden konnten und deshalb schnell veraltet waren.[111] Für die Zwecke dieser Arbeit sind derart lineare Zugänge nicht geeignet. Es musste vielmehr eine Ordnungsstruktur gefunden werden, welche Möglichkeiten für Querverweise bietet, problemlos erweiterbar ist und für den Text als Register funktionieren kann. Vor allem das Hauptstrukturmerkmal der obersten Katalogebene war mit Bedacht zu wählen: Chronologische Zugänge haben sich beispielsweise als problematisch erwiesen, weil einzelne Datierungen sich oftmals überschneiden und wenig Platz für spätere Ergänzungen bieten.[112] Auch Gliederungsoptionen nach ikonographischen Elementen (Planeten, Freie Künste, Erdkarten, etc.) konnten nicht überzeugen, da komplexen Programmen wie den Zyklen aus Rom und Anagni jeweils mehrere Einträge zugeordnet oder sehr spezielle Kategorien geschaffen werden müssten. Nachdem Einteilungen nach Bauwerkstypen und sozialer Herkunft der Auftraggeber ebenfalls als zu grob ausschieden, bot sich lediglich die regionale Dimension als eindeutig definierbares Strukturmerkmal an, und so wurde auf Grundlage der italienischen Staatenwelt ein intuitiv schnell zu erfassendes System entwickelt, welches in den unteren Ebenen durch grobe chronologische Einteilungen nochmals ausdifferenziert werden konnte.[113] Der in der wissenschaftshistorisch relevanten Kunst noch nicht bewanderte Leser wird mit Hilfe dieser Zusammenstellung leicht einen quantitativen und qualitativen Überblick über die in Italien entstandenen Programme gewinnen.[114] Der Experte kann hingegen auf Grundlage seiner Vorkenntnisse mühelos ermessen, welche Programme hier erstmals vorgestellt wurden und selbst unter Kunsthistorikern noch unbekannt sind. In Hinblick auf den angestrebten praktischen Nutzen für zukünftige regionale Studien wurde schließlich noch eine flexible Bebilderung des Kataloges

---

109 Für Beispiele vgl. die Anhänge bei Fiorani (2005) und Hansen (1995), welche wegen der Fülle der aufgeführten Informationen nicht verallgemeinert werden können.

110 So Blume (2000) und Verzár Bornstein (1988).

111 So die Liste von alphabetisch und thematisch geordneten Einträgen bei Zahlten (1979), S. 240ff., der chronologische Überblick bei Tezmen-Siegel (1985), S. 341ff. (Programme und Handschriften) und der synoptische Überblick bei Kronjäger (1973), S. 343ff.

112 Eine ablehnende Argumentation auch bei Gundel (1992), S. 202.

113 Vgl. die Hinweise zur Nutzung des Kataloges, unten, Anhang II.1. Im Zweifelsfall wurde für die regionale Zuordnung benutzt: Blaeu, Atlas Maior, S. 57ff.

114 Ein qualitativer Überblick kann mit Hilfe der Einteilung der Zyklen nach ihrer Relevanz für die Wissenschaftsgeschichte gewonnen werden. Vgl. die Erläuterungen zum Katalog.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

ersonnen: Im Mittelpunkt stehen über vierzig eigens erarbeitete Schemata, welche zuweilen aus der Anschauung vor Ort entstanden sind und einen guten Einblick in die einzelnen Programmkonzeptionen ermöglichen. Dagegen wurde auf einen umfangreichen fotografischen Anhang verzichtet. Viele Programme sind in der kunsthistorischen Literatur ausreichend nachgewiesen und lassen sich dank des unermüdlichen Einsatzes mancher Institutionen, Vereine, Wissenschaftler und Verlage mittlerweile über Onlineressourcen weitaus besser dokumentieren als es das Buchformat für eine Studie über vier Jahrhunderte zu leisten vermag.[115] Es wäre anachronistisch, diese Entwicklung zu ignorieren, und so wurden jene zugangsfreien Bildressourcen nach den hier erarbeiteten Katalognummern online zusammengestellt, welche vom Autor vor Ort überprüft werden konnten oder von einer wissenschaftlichen Institution bereitgestellt werden. Die in dieser Arbeit erstmals besprochenen Programme sind hingegen auch im Katalog fotografisch dokumentiert.

1.2.2. Vorarbeiten und Forschungsstand

[1] Der angestrebte thematische und zeitliche Rahmen lässt sich nur bearbeiten, wenn für die jeweiligen kunst- und kulturhistorischen Betrachtungen exzellente Forschungsarbeiten der jüngeren Zeit herangezogen werden können. Der Stand der nutzbaren Vorarbeiten ist allerdings unterschiedlich zu bewerten. So sind aus kunsthistorischer Sicht nur wenig Probleme zu erwarten: Julius von Schlosser hatte schon 1896 einige überkommene enzyklopädische Programme besprochen und mit seinen wegweisenden Aufsätzen nicht nur die Erforschung der profanen Kunst bis in die jüngste Zeit dominiert, sondern durch die Betonung der eigenständigen Komponente eines jeden Kunstwerkes auch Wege für die Betrachtung ungewöhnlicher Bilder oder Epochen eröffnet.[116] Einer seiner prominentesten Schüler, Ernst Gombrich, ergänzte diesen Ansatz einige Jahrzehnte später um die entgegen gesetzte Sichtweise. Neben dem Künstler, so der Kunsthistoriker, schafft sich auch der Betrachter abhängig von seiner Prägung, Bildung und Erwartungshaltung ein individuelles Produkt,[117] und so ist die Wahl geeigneter Analysegrenzen angesichts

---

[115] Vgl. die Dokumentationen des Vatikans zur Stanza della Segnatura (Kat.-Nr.: VA-51a) und zum Torre dei Venti (Kat.-Nr.: VA-58), die bereitgestellten Fotografien des Metropolitan Museum of Art zum Studiolo in Gubbio (Kat.-Nr.: HU-42) oder die Bemühungen des Vereins Studio Giove.

[116] Von Schlosser (1896). Zur Bedeutung vgl. auch Martindale (1981), S. 109f.; Hofmann (2004), S. 84ff.; Gombrich (1993), S. 57ff.

[117] Gombrich ging erstmals in einem Aufsatz von 1960 ausführlich auf den Anteil des Betrachters (*the beholder's share*) ein und griff dieses Konzept in späteren Aufsätzen immer wieder auf. Vgl. Gombrich (1986), S. 13.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

der nun nicht mehr zu überschauenden Interpretationsmöglichkeiten oftmals wichtiger als die Suche nach geheimen Bedeutungen oder ungeklärten Details.[118] Gombrich entwickelte in Aufsätzen zur *Sala dei Venti* in Mantua und zur *Stanza della Segnatura* einen interessanten ganzheitlichen Anspruch, welcher sich von Vergleichsstudien vor allem durch das Bemühen um die jeweilige Gesamtkonzeption unterschied und deshalb für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung ist. Als Direktor des Warburg-Instituts konnte er zudem die Ideen der zweiten großen kunsthistorischen Schule des frühen 20. Jahrhunderts berücksichtigen.[119] Aby Warburg hatte sich parallel zu Schlosser frühzeitig mit der Deutung von Motiven und Allegorien in der Kunst beschäftigt und 1912 jenen epochalen Vortrag über die Fresken im Ferrareser Palazzo Schifanoia gehalten, welcher zur Geburtsstunde einer der wohl bedeutendsten kulturhistorischen Strömungen überhaupt werden sollte. Nach Meinung Warburgs würde sich in den Fresken der *Sala dei Mesi* eine indisch-orientalische Überlieferungstradition der römisch-griechischen Astrologie widerspiegeln und somit in den Symbolen ein wissenschaftlich erfassbares Nachleben der Antike deutlich werden.[120] Angeregt durch Cassirers Philosophie der symbolischen Formen hofften Warburg und seine Schüler, durch die Untersuchung astrologischer Kunstwerke einen Zugang zur ungeheuren Wirkungsmacht der mit Sprache nicht zu beschreibenden Bilderwelten zu erlangen und die ihnen zu Grunde liegenden Symbole als anthropologische Größen der Geschichte zu begreifen.[121] Mit der einsetzenden Kritik an dem von Cassirer gewählten Standpunkt des Analysierenden wurde zwar das philosophische Fundament der Ikonographie, nicht aber ihre Methode in Frage gestellt. Einige enge Mitarbeiter und Schüler Warburgs, so Fritz Saxl, Erwin Panofsky und Percy Ernst Schramm, konnten in den Jahrzehnten nach dem Tode des Kunsthistorikers weitere Vergleichsstudien zum Nachleben der Antike veröffentlichen[122] und auf diese Weise einen auch heute noch gern aufgegriffenen Studienansatz empirisch begründen.[123] Dem unermüdlichen Einsatz

---

118 Ebd., S. 116; ders. (1993), S. 130 in Bezug auf die *Stanza della Segnatura* (Kat.-Nr.: VA-51a).

119 Gombrich war seit 1936 Mitglied und von 1959-1976 Direktor des Instituts. Vgl. Gombrich (1993), S. 35f., 51.

120 Warburg (1912/80). Zur Kritik an dem Aufsatz und zur Diskussion der Fresken (Kat.-Nr.: FE-41) vgl. unten, Kap. 3.1.3.7. Zu den Beziehungen zwischen von Schlosser und Warburg vgl. auch Gombrich (1993), S. 26.

121 Die Methodik und Wirkung Warburgs ist in den letzten Jahren gut erforscht worden. Für eine aktuelle Biographie vgl. Wuttke (1998); zu den methodischen Ansätzen vgl. die Erläuterungen bei Hofmann (2004), S. 73ff. und Stolz (2004), S. 100ff.

122 So Panofsky, Saxl (1933) zur klassischen Mythologie und der Herkulesfigur; Klibansky, Panofsky, Saxl (1990; englische Originalausgabe: London 1964) zur Saturnastrologie und Schramm (1958) zum Globus als Herrschaftszeichen in Antike und Mittelalter.

123 So zuletzt bei Stolz (2004) mit einer Studie über die Artes Liberales.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Fritz Saxls ist es zudem zu verdanken, dass ein Grossteil der astrologischen Kunstwerke zu entschlüsseln begonnen wurde und das Interesse an diesen Rätselbildern bis in die jüngste Zeit lebendig blieb.[124] Vor allem in den 80er und 90er Jahren des letzten Jahrhunderts fand sein Schaffen würdige Nachfolger: Janet Cox-Rearick veröffentliche mit ihrer Monographie zu den astrologischen Programmen der Medici eine zwar hart kritisierte, hinsichtlich der lokalen Komponente aber überaus wegweisende Studie.[125] Kristen Lippincott gab den Untersuchungen zu den Programmen in Rom, Mantua, Ferrara und Roccabianca durch eigene astrologische Hypothesen neue wertvolle Impulse,[126] und Mary Quinlan-McGrath antwortete auf die vermuteten Konzepte mit weiteren Berechnungen und Interpretationen.[127] Auch wenn manche Details weiter offen blieben: Der Erforschungsstand der astrologischen Kunst ist im Vergleich zu anderen Sparten ausgezeichnet und bildet eine solide Grundlage für einen wichtigen Teil der hier vorgestellten Überlegungen.

[2] Obwohl die vorliegende Arbeit in ihren kunsthistorischen Betrachtungen stark der Warburg-Schule verpflichtet ist, weicht sie doch hinsichtlich der Zielsetzung und Thematik von den ursprünglichen Kernzielen der Hamburger Wissenschaftler ab. So sollen ikonographische Veränderungen nur dann nachvollzogen werden, wenn sie wissenschaftshistorisch wirklich relevant sind und nicht nur eine Variation von Attributen oder Stilen widerspiegeln. Dagegen ist die von Warburg verfolgte Nachnutzung antiker Formen als Rahmen zu eng: Fresken- oder Mosaikzyklen mit kosmologischem Bezug waren beispielsweise, wie Johannes Zahlten nachgewiesen hat,[128] durch den Aufschwung der christlichen Genesisexegese im 12. Jahrhundert geprägt worden und verwiesen nur in wenigen Fällen auf antikes Gedankengut. Auch die Kartographie hatte sich als Gebrauchskunst spätestens unter arabischem Einfluss von den spätantiken Formen gelöst und wurde als Dekorationsschmuck nicht zu Zeiten der ptolemäischen Renaissance, sondern erst nach den Entdeckungsfahrten im 16. Jahrhundert häufiger genutzt. Die in den letzten drei Jahrzehnten veröffentlichten Studien zur geographischen Manier

---

124 So Saxl (1934) zu den Fresken in der Farnesina (Kat.-Nr.: RO-51a) und in der Kuppel von Santa Maria del Popolo (Kat.-Nr.: RO-52). Weitere Aufsätze, so zur Atlasfigur Francesco di Giorgios, zu den Baldini-Stichen und den Fresken von Qusayr ´Amra, wurden 1985 in einem Sammelband herausgegeben.

125 Cox-Rearick (1984). Für eine kritische Betrachtung vgl. Hatfield (1986).

126 Zu Ferrara (Kat.-Nr.: FE-41) vgl. Lippincott (1989, 1990b, 1994); zu Mantua (Kat.-Nr.: MA-51, 53) ders. (1984, 1991); zu Rom (Kat.-Nr.: RO-51a) ders. (1990c) und zu Roccabianca (Kat.-Nr.: PP-41) ders. (1985).

127 Quinlan-McGrath (1984, 1995); dies. (1997) zu RO-51a (Farnesina) und TZ-52a.

128 Zahlten (1979) hatte 640 zyklische Schöpfungsdarstellungen in Handschriften und der öffentlichen Kunst in Hinblick auf die zeitgenössischen Traktate zur Genesis untersucht.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

waren der Antikenrezeption folglich kaum noch verpflichtet.[129] Mit seinen „Regenten des Himmels" hat Dieter Blume kürzlich sogar den Ansatz der Warburg-Schule in ihrem ureigensten Gebiet – der Astrologie – bestritten.[130] Für einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten konnte der Kunsthistoriker anstelle eines kontinuierlichen Nachlebens zuerst astrologische Neuschöpfungen unter den Karolingern, dann eine arabisch inspirierte Bildtradition zur Zeit der Kommunen und Signorien und schließlich einen Niedergang dieser Tradition im späten Quattrocento nachweisen. Der Ansatz Warburgs und Saxls ist, so Blume, als Pionierleistung über jeden Zweifel erhaben, kann jedoch nicht uneingeschränkt als Wegweiser heutiger Wissenschaftsmodelle dienen.[131] Er entwickelte daraufhin eine eigene Methodik, welche auf die politischen, gesellschaftlichen und wissenschaftshistorischen Entstehungsumstände der Bilder abzielte und die lokale Komponente in einem bislang unbekannten Ausmaß thematisierte. Ähnlich regionalspezifische Vorhaben waren in kleinerem Rahmen auch Fiorani für die Kartographie des Cinquecento, Hansen für die Ordenspropaganda des Trecento, Cox-Rearick für das Mäzenatentum der Medici und Norman sowie Starn und Partridge für die Programme der Kommunen gelungen.[132] In Aufsätzen und Einzelmonographien lassen sich Bemühungen um einen Zusammenhang zwischen enzyklopädischer Kunst und regionalen Gegebenheiten sogar bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen.[133] Trotzdem scheint die Bedeutung des Ansatzes erst in den letzten Jahren in größerem Maße erkannt worden zu sein: Viele vorzügliche Einzelstudien bieten heute neben ikonographischen und stilgeschichtlichen Ausführungen oftmals einen wissenschaftshistorischen Zugang zu relevanten Objekten,[134] und so kann der Verfasser der vorliegenden Längsstudie zumindest für den kunsthistorischen Standpunkt von einer zwar unvollständigen, aber sorgfältigen Durchdringung der hier zu betrachtenden Programme ausgehen.

---

129 Fiorani (2005) sowie Sacchi Lodispoto Koch (1980); Schulz (1987); Partridge (1995).

130 Blume (2000) sowie verschiedene Vorarbeiten.

131 Ebd., S. 2f.

132 Hansen (1995); Fiorani (2005); Cox-Rearick (1984); Norman (1995a, b); Starn, Partridge (1992). Dagegen gingen nicht nur Zahlten (1979) und Tezmen-Siegel (1985), sondern auch Stolz (2004) kaum auf lokale Gegebenheiten ein.

133 So vor allem Hoffmann-Curtius (1968) zur Fontana Maggiore in Perugia (Kat.-Nr.: PE-21). Vgl. zudem Ivanoff (1968) zur Marciana (Kat.-Nr.: VE-54a, b) in Venedig sowie Sandström (1960) zum Belvedere (Kat.-Nr.: VA-42a, b) in Rom.

134 Neben den bereits erwähnten Schriften von Hugenholtz (2001) zu Anagni sowie Romano (2004) zur Aula Gotica seien als herausragende Beispiele erwähnt (Auswahl): Weil-Garris Brandt (1986) zur Cappella Chigi (Kat.-Nr.: RO-52); Verdon (1994) zum Florentiner Campanile (Kat.-Nr.: FI-31); Pöschel (1999) zum Appartamento Borgia (Kat.-Nr.: VA-43a, b) und Kupfer (1996) zur Karte Lorenzettis (Kat.-Nr.: SI-32).

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

[3] Die Entwicklungsphasen der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte lassen sich zwar in einigen Fällen miteinander vergleichen, differieren aber insbesondere hinsichtlich der regionalen Perspektive. Beide Disziplinen waren in ihren Ursprüngen auf die Rekonstruktion von Biographien und Strömungen (Stile, Disziplinen oder Denkweisen) beschränkt, erhielten jedoch zu Zeiten Warburgs neue intensive Impulse. Noch während Lynn Thorndike und George Sarton an ihren bis heute unentbehrlichen Monumentalwerken arbeiteten,[135] brachte Cassirer das dynamische Element des „Individuellen" als Periodisierungs- oder Unterscheidungsmerkmal in die Ideengeschichte ein und trennte auf diese Weise die Entwicklung der Inhalte von einem bei ihm noch überregional aufgefassten geistigen Ambiente.[136] Echte regionale Ausdifferenzierungen fanden sich dagegen schon zeitgleich bei Haskins: Im Rahmen seiner Idee, eine Wiedergeburt der Wissenschaften im 12. Jahrhundert zu beschreiben, ging der Mediävist ausführlich auf die Bedeutung einzelner kultureller Zentren innerhalb dieser Epoche ein und schuf insbesondere für Sizilien eine eingängige Charakterisierung.[137] Mit den Arbeiten von Randall und Righini folgten weitere lokale Studien,[138] doch zeigten sich nun auch erste Schattenseiten: In Hinblick auf die fundamentale Stellung des Copernicus versuchten sich deutsche, italienische und französische Historiker gegenseitig mit Nachweisen möglicher astronomischer Vorarbeiten zu übertreffen[139] oder stellten wie Righini die Bedeutung der eigenen Wirkungsstätte polemisch in den Vordergrund. Der Sturz der Faschismen unterbrach diese Entwicklung nur teilweise: Während nach dem Zweiten Weltkrieg auf internationaler Ebene Überblicksdarstellungen[140] und nicht ortsgebundene Studien zu speziellen Problematiken[141] oder ungewöhnlichen Gelehrten[142] überwogen, setzte sich die Tendenz zum Campanilismo in der italienischen Geschichtsschreibung fort. Wissenschaftler

---

135 Thorndike (1923/70); Sarton (1927/75).

136 Cassirer (1927/94). Später äußerte er die Ansicht, die Ideengeschichte solle nicht die Inhalte, sondern die Dynamik der Ideen untersuchen und dementsprechend periodisieren. Ebd. (1943), S. 55.

137 Haskins (1927). Vgl. auch die Vorarbeiten: ders. (1910); ders. (1922).

138 Righini (1932) zum Aufenthalt des Copernicus und den Studienbedingungen in Ferrara sowie Randall (1940) zur Entwicklung der wissenschaftlichen Methode in Padua.

139 Für Beispiele vgl. die Zusammenfassung bei Durand (1943), S. 8.

140 So Boas (1965) oder Mason (1974/97; englische Erstausgabe London 1953).

141 Vgl. Cohn (1960) und Koyrè (1969) zum Unendlichkeitsproblem; Mittelstrass (1962) zur Rettung der Phänomene; Dijksterhuis (1956) zur Mechanisierung des Weltbildes; Kuhn (1980; englische Erstausgabe 1957) zu wissenschaftlichen Revolutionen sowie Blumenberg (1962, 1965) zur Epochenschwelle.

142 So Breen (1952) und Hybertson (1966) zu Calcagnini; Lübke (1968) zu Cusanus; Kristeller (1965) zu Pico; Kibre (1967) zu Garzoni; bzw. aus dem italienischen Raum Raimondi (1950/87) zu Codro; Rotondò (1960) zu Prisciani und Ostoja (1963) sowie Premuda (1963) zu Manardi.

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

aus Urbino, Ferrara, Padua, Bologna oder Florenz entdeckten zunehmend präkopernikanische Tendenzen in der Geschichte ihrer Heimatstadt und hätten wohl noch häufiger eine Kritik wie jene von Vasoli provoziert,[143] wenn nicht gleichzeitig auch distanzierte Analysen entstanden wären. Eugenio Garin ging in seiner Studie zur Mailänder Kultur (1956) auf die Rückständigkeit mancher Disziplinen und Wirtschaftszweige ein und versuchte einige Jahre später, die Chancen einer regionalen Wissenschaftsgeschichte durch den schon angesprochenen Vergleich zwischen Florenz und Venedig auszuloten.[144] In den 1960er und 70er Jahren gelang es Faccioli, Münster und insbesondere Sabatini, komplexe Studien zu Mantua, Ferrara und Neapel zu veröffentlichen[145] und den regionalen Zugang auch für die nicht-italienische Forschung wieder interessant zu machen. Erste amerikanische Arbeiten zur astronomischen Kultur in Mailand und den geographischen Interessen der Florentiner folgten,[146] und so lässt sich ab 1980 eine gewisse Blütezeit regionalspezifischer Studien feststellen. John d'Amico verfasste eine noch nicht wieder übertroffene Einzelstudie zum römischen Humanismus. Cesare Vasoli und Graziella Federici-Vescovini profilierten sich als Experten der astrologischen Kultur Ferraras, Werner Raith und Paolo Galluzzi thematisierten Aspekte der Florentiner Entwicklung und Gianfranco Fioravanti gab einen kritischen Einblick in die Sieneser Schriftkultur.[147] Am intensivsten wurde freilich der venezianische Raum untersucht: Nach den wegweisenden Arbeiten von Carlo Maccagni und Vittore Branca erschlossen Manfredo Tafuri, Cesare Vasoli, Manlio Pastore Stocchi und schließlich Mario di Bono nicht nur umfangreiches Quellenmaterial zur Rekonstruktion der wissenschaftlichen Tätigkeiten, sondern erarbeiteten sogar erste Modelle, mit denen diese Tätigkeiten strukturiert, mit Kunstwerken verglichen und als Wesenszüge aufgefasst werden konnten.[148] Zumindest für den Kernbereich der Serenissima[149] kann den fächerübergreifenden kunsthistorischen Vorarbeiten somit aus wissenschaftshistorischer Sicht etwas

143 Vasoli (1977a). Für jüngere Beispiele stark regional geprägter Forschung vgl. Bettini (1975); Apa (1986).

144 Garin (1956) sowie ders. (1962) für die Vergleichsstudie zwischen Florenz und Venedig.

145 Faccioli (1962) zu Mantua; Münster (1963) zu Ferrara sowie Sabatini (1975) zu Neapel unter den Anjou.

146 Neben Goldstein (1965) zur Geographie in Florenz und Bedini, Maddison (1966) zum Astrarium Dondis und der astronomischen Kultur in Mailand vgl. auch Logan (1972) zu Kultur und Wissenschaften in Venedig.

147 D'Amico (1983); Vasoli (1977b); Galluzzi (1980a, b); Federici-Vescovini (1991); Raith (1979); Fioravanti (1979).

148 So vor allem Tafuri (1984); Pastore Stocchi (1987) und Vasoli (1987). Di Bono (1991) gab hingegen einen Überblick über die Entstehung der homozentrischen Theorien aus dem Ambiente Padua-Venedigs, während Berti (1989, 1991) auf die astrologische Kultur einging. Vgl. auch Maccagni (1981a, b); Branca (1980).

149 Venedig (VE), Padua (PA) sowie Treviso und die nahe Terraferma (TF).

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Vergleichbares zur Seite gestellt werden. Für andere Staaten und den italienischen Raum im Allgemeinen sind die erwähnten Vorarbeiten hingegen unzureichend: Einerseits existieren nur wenig vornehmlich wissenschaftshistorische Arbeiten mit Bezügen zur Kunstgeschichte. Weil ein anerkanntes Instrumentarium zur Analyse der Inhalte fehlte, haben viele Wissenschaftshistoriker öffentliche Bildprogramme als Quellen lange Zeit ignoriert und die Wirkung einer neuen Theorie oder Methodik allein bei Nachfolgern und Schülern nachzuweisen gesucht.[150] Andererseits wurden trotz des gestiegenen Interesses an regionalen Studien kaum Darstellungen verfasst, in denen die verschiedenen mathematischen, geographischen und astronomischen Tätigkeiten in einer Stadt parallel betrachtet worden wären. Schlimmer noch: Während Harald Keller schon 1960 sein mutiges, leider aber oft missachtetes Werk zu den Kunstlandschaften Italiens veröffentlichte und in diesem eindrücklich Wesenszüge und Eigenarten der regionalen Kunstgeschichte schilderte,[151] scheint eine Gesamtschau zu den Wissenschaftslandschaften überhaupt zu fehlen. Natürlich glaubt der Verfasser nicht, diese ungeheure Lücke mit der vorliegenden Längsstudie schließen zu können. Er hofft aber, einen vorhandenen kunsthistorischen Zugang durch die Betrachtung der Ambienti für die Wissenschaftsgeschichte zu erweitern und mit dieser Pionierarbeit einen diskussionsfähigen Ansatz zur Skizzierung der italienischen Wissenschaftslandschaften bereitzustellen.

---

150 So Thorndike (1923/70); Sarton (1927/75); Dijksterhuis (1956); Boas (1965), aber auch jüngere Arbeiten, so d'Amico (1983), welcher die Bildprogramme des Appartamento Borgia, der Farnesina oder der Sala dei Pontefici ignorierte, obwohl diese ohne die von ihm diskutierten humanistischen Arbeiten nicht entstanden wären. Die Ignoranz gegenüber der Kunstgeschichte haben auch Belting, bei Hansen (1995), S. V sowie Bredekamp (1995), S. 7 thematisiert.

151 Hier wird die Neuauflage von 1994 verwendet: Keller (1994).

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de

Geschichtswissenschaften

Band 24: Oliver Götze: **Der öffentliche Kosmos** · Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance
2010 · 584 Seiten · ISBN 978-3-8316-4006-5

Band 23: Joachim Helbig: **Postvermerke auf Briefen 15.–18. Jahrhundert** · Neue Ansichten zur Postgeschichte der frühen Neuzeit und der Stadt Nürnberg
2010 · 288 Seiten · ISBN 978-3-8316-0945-1

Band 22: Karen Königsberger: **»Vernetztes System«?** · Die Geschichte des Deutschen Museums 1945–1980 dargestellt an den Abteilungen Chemie und Kernphysik
2009 · 390 Seiten · ISBN 978-3-8316-0898-0

Band 21: Dirk Preuß: **Anthropologe und Forschungsreisender** · Biographie und Anthropologie Egon Freiherr von Eickstedts (1892–1965) · mit einem Werkverzeichnis von Eickstedts
2009 · 392 Seiten · ISBN 978-3-8316-0872-0

Band 20: Anette Bangert: **Elector Ferdinand Maria of Bavaria** · Bavarian Imperial Politics during the Interregnum 1657–58
2008 · 310 Seiten · ISBN 978-3-8316-0772-3

Band 19: Utta Bach: **Die Gartenkultur am Münchner Hof unter Kurfürst Max Emanuel 1679–1726** · Realisierung – Administration – Botanik · mit 7 Faltseiten
2007 · 276 Seiten · ISBN 978-3-8316-0771-6

Band 18: Hans Bauer: **Die römischen Fernstraßen zwischen Iller und Salzach nach dem Itinerarium Antonini und der Tabula Peutingeriana** · Neue Forschungsergebnisse zu den Routenführungen
2007 · 140 Seiten · ISBN 978-3-8316-0740-2

Band 17: Horst Erlich: **Die Kadettenanstalten** · Strukturen und Ausgestaltung militärischer Pädagogik im Kurfürstentum Bayern im späteren 18. Jahrhundert
2007 · 393 Seiten · ISBN 978-3-8316-0677-1

Band 16: Erik Margraf: **Die Hochzeitspredigt der Frühen Neuzeit** · Mit einer Bibliographie der selbstständig erschienenen Hochzeitspredigtdrucke der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg und der Universitätsbibliothek Augsburg
2007 · 668 Seiten · ISBN 978-3-8316-0669-6

Band 15: Günther Flohrschütz, Matthias Johannes Bauer (Hrsg.): **Lern bis zum 13. Jahrhundert** · Herrschaftsstrukturen und Herrschaftsträger in Berglern und Umgebung
2006 · 120 Seiten · ISBN 978-3-8316-0653-5

Band 14: Christoph Walther: **Jakob Fischbacher und die Bayernpartei** · Biografische Studien 1886 bis 1972
2005 · 560 Seiten · ISBN 978-3-8316-0406-7

Band 12: Beatrice Margrith Hermanns: **Musée Grévin. Von Staatsmännern, Mördern und historischen Helden** · Das Konzept eines Pariser Wachsfigurenmuseums um 1900 und seine Umsetzung
2005 · 350 Seiten · ISBN 978-3-8316-0501-9

Band 11: Mait Koiv: **Ancient Tradition and Early Greek History** · The Origins of States in Early-Archaic Sparta, Argos and Corinth
2003 · 427 Seiten · ISBN 978-3-8316-0483-8

© Herbert Utz Verlag 2010 · www.utzverlag.de