

Gerd Blum

Berge als Bauten und Begrenzung Giovanni Battista Agucchi, Giordano Bruno, Galileo Galilei und die Aussicht der Villa Aldobrandini über Frascati

«... una bella et misurata positura et proportione fatta dal gran Architetto dell'Universo.»

«Montes mali» und «montes boni»

Als «Geschwüre der Erde» bezeichnete Augustinus gelegentlich die Berge.¹ Diese hätten erst nach Sündenfall und Sintflut die zuvor vollkommen gerundete Wohlgestalt der Erdkugel verunziert. Marjorie Hope Nicolson hat in ihrem klassisch gewordenen Buch *Mountain Gloom and Mountain Glory*² weitere Belege einer negativen Einschätzung der Berge in der europäischen Kulturgeschichte gesammelt. Nicolson hat eine Geschichte der dichterischen Darstellung von Berg und Gebirge vorgelegt, die einem eindimensionalen Entwicklungsschema folgt: Nach langer Miss- und Verachtung der Berge finde erst das Jahrhundert der Aufklärung zu einer positiven Wahrnehmung von Gebirge und Bergen.³ Diese bis heute weithin geteilte Annahme eines späten Paradigmenwechsels von der angeblich traditionellen Verachtung zu einer neuen Verherrlichung der Berge im 18. Jahrhundert ist jedoch zu relativieren. Dieser Paradigmenwechsel betrifft vor allem die Wahrnehmung des Hochgebirges der Alpen.

Seit alters her, seit der Hebräischen Bibel⁴, seit dem griechischen Mythos, der römischen Literatur⁵ und seit dem Neuen Testament⁶ gibt es eine Tradition der «montes boni».⁷ Dass der Berg seit biblischen Vorzeiten und der klassischen Antike als Wohnsitz und Offenbarungsort der Gottheit verehrt wird, ist altbekannt – hierfür mögen die Stichworte Sinai, Olymp und Parnass, und für Italien ein Hinweis auf die Bergheiligtümer von Praeneste und Tivoli genügen.⁸ Dass seit der klassischen Antike bis in die frühneuzeitliche Geographie hinein Anhöhen und Berge jedoch nicht ausschliesslich als Orte der Gottheit, sondern auch als Werke eines demiurgischen 'architectus mundi' beziehungsweise des providentiellen Wirkens einer

1 «Colles et montes, tumores terrarum sunt.» (Augustinus, *Enarrationes in Psalmos, In Psalmum CIII Enarratio*, 2; PL 36, Sp. 1356). Vgl. hierzu Jens Awe, «Berge mit Licht- und Schattenseiten. Über die Anfänge einer positiven Bergwahrnehmung von der Neuzeit bis zum 18. Jahrhundert», in: Walter Regel/Hartmut Köhler (Hg.), ... *boch gerühmt, fast*

vergessen, neu gesehen ... Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 75–108, hier S. 78, Anm. 12. Allerdings sollte besser nicht von 'Anfängen', sondern von Fortschreibungen biblischer und antiker Traditionen gesprochen werden. Vgl. Dieter Groh, *Schöpfung im Widerspruch. Deu-*

- tungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003; Jacek Wóznickowski, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (Erstausgabe: Warszawa 1974). Siehe jüngst zum Thema: Bettina Hausler, *Der Berg. Schrecken und Faszination*, München: Hirmer 2008. – Weiterführende Kontextualisierung der im Folgenden vorgestellten Überlegungen: Gerd Blum, «Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit», in: Andreas Beyer/Matteo Burioni/Johannes Grave (Hg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit der Baukunst*, München 2011, S. 177–211; id., *Idealer Ort und inszenierter Ausblick. Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance. Von Leon Battista Alberti über Palladio bis zu Giovanni Battista Agucchi*, Habilitationsschrift, Universität Basel 2010 (Drucklegung in Vorbereitung).
- 2 Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Seattle (u.a.): University of Washington Press 1997 (Erstausgabe: 1959). Vgl. id., S. 89ff. zur bei Augustinus angesprochenen und unter den Kirchenvätern umstrittenen Frage, ob Berge bereits vor der Sintflut existierten. – Der Titel des Buches von Nicolson zitiert zwei Kapitelüberschriften aus John Ruskin, *Modern Painters*, London: Smith, Elder, and Co. 1846–1860, hier Bd. IV (= Part V: *Of Mountain Beauty*), 1856, Kap. XIX und XX.
 - 3 Für wertvolle Hinweise danke ich den Organisatoren und Teilnehmern des Achten Internationalen Barocksommerkurses der Bibliothek Werner Oechslin, «Heilige Landschaft/Heilige Berge», Einsiedeln, 8.–12. Juli 2007, insbesondere Anja Buschow Oechslin, Werner Oechslin, David Leatherbarrow und Dalibor Vesely.
 - 4 Die biblischen Stellen in (häufig positiver) allegorischer Deutung: Hieronymus Laurentus, *Silva allegoriarum totius sacrae scripturae*, fotomechanischer Nachdruck der 10. Ausgabe, Köln 1681, hg. von Friedrich Ohly, München: W. Fink 1971 (Erstausgabe: Barcelona 1570), S. 688–690 (s.v.: «mons»).
 - 5 Vgl. zur antiken Tradition der Würdigung der Berge drei vorzügliche Beiträge: Richard Buxton, «Imaginary Greek Mountains», in: *The Journal of Hellenic Studies* 112 (1992), S. 1–15; Philip R. Hardie, «Imago Mundi. Cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles», in: *The Journal of Hellenic Studies* 105 (1985), S. 11–31; Wolfgang Hübner, «Der Schildrand als Grenze», in: Rainer Albertz/Anke Blöbaum/Peter Funke (Hg.), *Räume und Grenzen. Topologische Konzepte in den antiken Kulturen des östlichen Mittelmeerraums*, München: Herbert Utz Verlag 2007, S. 161–187. Wolfgang Hübner danke ich sehr für freundliche Hinweise. – Zu den naturphilosophischen Hintergründen einschlägig: Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1990 (Erstausgabe: 1967). Siehe auch Holger Sonnabend, s.v. «Gebirge/Berge», in: id. (Hg.), *Mensch und Landschaft in der Antike. Lexikon der Historischen Geographie*, Stuttgart 1999, S. 160–163, hier S. 161: «Nach griechischer Auffassung waren die Berge darüber hinaus nicht nur Sitz, sondern auch Werk der Götter. Herodot (*Historien* 7, 129) zufolge waren die Thessaler der Meinung, ihre Bergwelt sei von Poseidon geschaffen worden.» Sonnabend ist hier nicht genau; diese Meinung bezieht sich nach der genannten Stelle aus Herodot auf eine Veränderung der Formation der Berge durch Erdbeben, für die Poseidon verantwortlich gemacht wurde.
 - 6 Vgl. Hieronymus Laurentus, *Silva allegoriarum totius sacrae scripturae*, op. cit. (wie Anm. 4).
 - 7 Zwischen «montes boni» und «montes mali» (bzw. auch zwischen «montes Dei» und «montes saeculi») unterscheidet bereits Augustinus: id., *Ennarationes in Psalmos*, In *Psalmum CXXIV Ennaratio*, 5 bzw. In *Psalmum XLV Ennaratio*, 7 (PL 36, Sp. 1651 bzw. Sp. 519). Vgl. Albert E. Wingell, «The Forested Mountaintop in Augustine and Dante», in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 99 (1981), S. 9–48, hier S. 42, Anm. 23; Awe, Anfänge, op. cit. (wie Anm. 1), und zur Rezeption der biblischen Stellen, die Berge positiv konnotieren, seit den Kirchenvätern bis in die Physikotheologie des 18. Jahrhunderts: Groh, Schöpfung, op. cit. (wie Anm. 1) und Wóznickowski, *Die Wildnis*, op. cit. (wie Anm. 1).
 - 8 Zu den genannten Bergheiligtümern: Filippo Coarelli (Hg.), *Studi su Praeneste*, Perugia: Eucoop 1978 (Reprints di archeologia e di storia antica, I); id. (Hg.), *I Santuari del Lazio in età repubblicana*, Rom: NIS 1987; Jörg Martin Merz, *Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit*, München: Hirmer 2001. Zur Positionierung von Tempeln im Kontext der vorgegebenen Topographie und umgebender Berge: Vincent Joseph Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods. Greek Sacred Architecture*, Revised Edition, New Haven/London: Yale University Press 1979 (EA: 1962); id., *Architecture. The Natural and the Manmade*, New York: St. Martin's Press 1991; Susan E. Alcock/Robin Osborne (Hg.), *Placing the Gods. Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Oxford: Clarendon Press 1994.

‘natura artificiosa’ gewürdigt worden sind,⁹ wurde in der kulturhistorischen Forschung zur Wahrnehmung der Berge bislang zumeist vernachlässigt.¹⁰

Entgegen Nicolson finden sich bereits im 14. Jahrhundert bei Petrarca und Boccaccio sowie in Texten des Quattrocento Zeugnisse einer «*admiratio montium*».¹¹ In der Architekturtheorie und Architekturbeschreibung des Quattrocento spielt der positiv konnotierte Ausblick auf Berge eine wichtige, in der Antike vorbereitete Rolle: Leon Battista Alberti hat eine längere Passage seines Architekturtraktates dem «*montium prospectus*» gewidmet.¹² Pius II. hat die Sicht auf das Bergmassiv des Monte Amiata ausführlich beschrieben.¹³ Filarete bettet seine Stadt *Sforzinda* in einen Kranz von Bergen ein.¹⁴

Bis um 1600 ist der Topos des ‘natürlichen Theaters’ aus Bergen und Anhöhen in Italien weit verbreitet. Dies zeigt sich daran, dass architektonisch inszenierte Aussichten aus Villen und ländlichen Residenzen häufig als Ausblicke auf ein ‘Theater’ aus Bergen beschrieben werden. Der Topos des Theaters aus Anhöhen als Inbild idealer Topographie wurde in der römischen Antike geprägt, insbesondere in einem der sog. Villenbriefe Plinius’ des Jüngeren und in Vitruvs Beschreibung des Mausoleums von Halikarnassos. Dieser Topos idealer Topographie wurde in der italienischen Renaissance breit rezipiert, namentlich von Guarino Veronese, Niccolò Perotti, Leandro Alberti, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi und anderen.¹⁵

«Et non più niente» – Agucchi Beschreibung der Aussicht von der Villa Aldobrandini

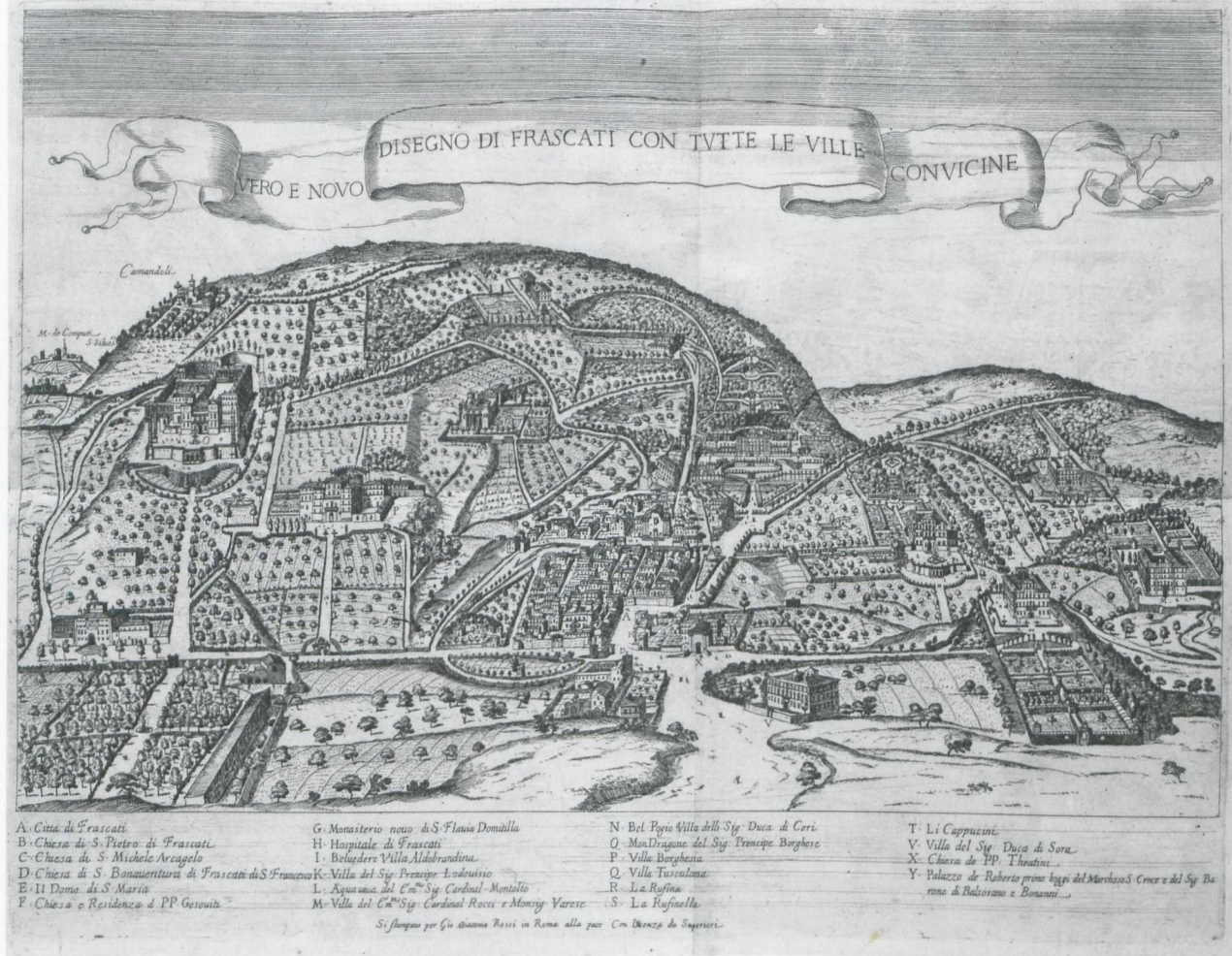
Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrages steht die ausführlichste Beschreibung eines Blickes auf Berge, die meines Wissens aus der frühen Neuzeit überliefert ist. Sie wurde in den ersten Monaten des Jahres 1611¹⁶ von Giovanni Battista Agucchi¹⁷, damals ‘Maggiordomo’ des Kardinals Pietro Aldobrandini, verfasst und besteht aus insgesamt 54 Manuskriptseiten. Als Autor gibt Agucchi nicht sich selbst, sondern den Kardinal Pietro Aldobrandini an, den höchst einflussreichen Nepoten des Papstes Clemens VIII.¹⁸ Agucchi Beschreibung einer

9 Nach wie vor einschlägig zur Geschichte der frühneuzeitlichen Providentialgeologie: Frank Dawson Adams, *The Birth and Development of the Geological Sciences* (1938), Reprint New York: Dover Publications 1954. Zur Geographie der frühen Neuzeit in Italien: Domenico Defilippis, *La Rinascita della cartografia tra scienza ed erudizione*, Bari: Adriatica 2001; Giancarlo Petrella, *L'officina del geografo. La «Descrizione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento. Con un saggio di edizione* (= Bibliotheca erudita, Bd. 23), Milano: Vita e pensiero università 2004; Massimo Donattini, *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrizione di Leandro Alberti*, Bologna: Bononia University Press 2007.

Eine konzise Zusammenfassung der Theorien zur Bergentstehung, die im mittleren Cinquecento geläufig waren, gibt die rare Schrift von Valerio Faenzi (Valerius Faventius, eigtl. Camillo Faenza), *De montium origine*, Venedig: Accademia Veneta 1561. 2006 erschien ein Nachdruck: Valerio Faenzi, *Sull'origine delle montagne/De montium origine*, hg. von Paolo Macini und Ezio Mesini, Verbania: Tarar 2006.

10 Vgl. hierzu: Gerd Blum, «Palladios “Villa Rotonda” und die Tradition des “idealen Ortes”»: Literarische Topoi und die landschaftliche Situierung von Villen der Renaissance», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007), S. 159–200, sowie: id., *Idealer Ort und inszenierter Ausblick*, op. cit. (wie Anm. 1). – Für

- die Analyse von Bauten innerhalb ihres architektonischen Kontextes grundlegend: Wolfgang Kemp, *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München 2009, S. 369–415. Zum «Kontextraub» in der Architekturgeschichtlichen Literatur seit dem 19. Jahrhundert: id., S. 372.
- 11 Die Formulierung «*admiratio montium*» findet sich in einem Brief des berühmten Schweizer Naturforschers Conrad Gessner an seinen Freund Jakob Vogel in Glarus, in dem er über seine Bewunderung der Berge spricht. Dieser in lat. Sprache verfasste Brief ist wiedergegeben bei: Conrad Gessner, *Büchlein von der Milch und den Milchprodukten [De lacte et operibus lactariis libellus, Philologus pariter ac Medicus, cum Epistola ad Jacobum Avienum Glaronensem de montium admiratione]*, Nachdruck der Erstausgabe Zürich 1541, hg. von Carl-Ludwig Riedel, Mönchengladbach: Schlösser 1996 (dt. Übersetzung: id., S. 5–11, der lat. Text des Briefes findet sich zu Anfang des unpaginierten Nachdrucks der lat. Originalausgabe) – Vgl. zum Tre- und Quattrocento: Wolfgang Riedel, «Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarca's Epistola familiaris IV, 1» in: Wilfried Loth (Hg.), *Jahrbuch des Kulturwissenschaftlichen Institutes des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen in Essen* 1996, Bielefeld 1997, S. 77–108 und Anna Mühlhäußer, *Die Landschaftsbilderung in Briefen der italienischen Frührenaissance* (= Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte, 56), Berlin/Leipzig: Rothschild 1914.
- 12 Gerd Blum, «*Fenestra prospectiva*. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino», in: Joachim Poeschke/Candida Syndikus (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt. Akten des internationalen Kongresses Münster, 29.–30. Oktober 2004* (= Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 10), Münster: Rhema 2008, S. 77–122. Siehe auch die wichtige Studie: Gordana Ana Kostich-Lefebvre, *Regio: Leon Battista Alberti and the Theory of Region in Architecture* [Typoskript], Diss., University of Pennsylvania 2005. Vgl. kürzlich: Gerd Blum, «Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv der Neuzeit», in: Horst Bredekamp/Christiane Kruse/Pablo Schneider (Hg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der frühen Neuzeit*, Paderborn: W. Fink 2010, S. 79–118.
- 13 Vgl. Andreas Tönnemann, «Pienza: Städtebau und Humanismus», in: *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 26 (1990), und Andreas Tönnemanns Beitrag im vorliegenden Band.
- 14 Hierzu jüngst: Mia Reinosa Genoni, *Filarete in Word and Image: Persuasion and Invention in the «Architettonico Libro»*, Diss., New York University 2007 und jüngst die Beiträge von Genoni und Berthold Hub in: id. (Hg.), *Architettura e Umanesimo: Nuovi studi su Filarete (= Arte Lombarda N.S. 155 [2009], Heft 1)*. Vgl. auch: Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart/London: Edition Menges 1997, S. 208–236, hier S. 216.
- 15 Plinius, *Epistulae*, V, 6, 7 und Vitruv, *De Architectura*, II, VIII, 23–30. Siehe zu diesen Stellen, zu ihrer Rezeption in der italienischen Renaissance und zum Topos des 'Theaters aus Anhöhen': Blum, *Literarische Topoi*, op. cit. (wie Anm. 10) und id., *Idealer Ort und inszenierter Ausblick*, op. cit. (wie Anm. 1).
- 16 Zu Datierung und Autorschaft: Cesare D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom: Staderini 1963, S. 80 und 110. Abdruck des Manuskriptes der *Relatione* aus dem Aldobrandini-Archiv: id., S. 82–115. Sie ist dem Herzog Carlo Emanuele I. von Savoyen zugeeignet: id., S. 80. Die *Relatione* habe mit Zeichnungen versehen werden sollen und sei als guide durch die bereits berühmte Villa und ihre Gartenanlagen gedacht gewesen (ibid.). – Die kursivierten Hervorhebungen in den im Folgenden zitierten Formulierungen und Sätzen aus der *Relatione* stammen vom Autor, ebenso die Übersetzung der hier zitierten Passagen aus diesem Text.
- 17 Zu Agucchi siehe: Silvia Ginzburg Carignani, «Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia», in: *Poussin et Rome*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1996, S. 273–291 und Roberto Zapperi/Pietro Toesca, «Agucchi, Giovanni Battista», in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 1, Rom 1960, S. 504–506. Die grundlegende Biographie: Iacobus Philippus Tommasini, *Elogia virorum literis et sapientia illustrium ...*, Padua: Sardi 1644, S. 14ff. – Zu Agucchis ekphrastischer Technik siehe Raphael Rosenberg, «Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burekhardt», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), Heft 3, S. 297–318.
- 18 Zu Abfassungsdatum und Adressaten: D'Onofrio, *Villa Aldobrandini*, op. cit. (wie Anm. 16), S. 80. Laut id., S. 79, war G. B. Agucchi bereits seit 1604 Maggiordomo des Kardinals Pietro.



weiten «veduta» ist in seiner *Relatione* über die oberhalb der Stadt Frascati im Auftrag seines Dienstherrn in den Jahren 1601–1604 von Giacomo della Porta erbaute Villa Aldobrandini «di Belvedere»¹⁹ enthalten.

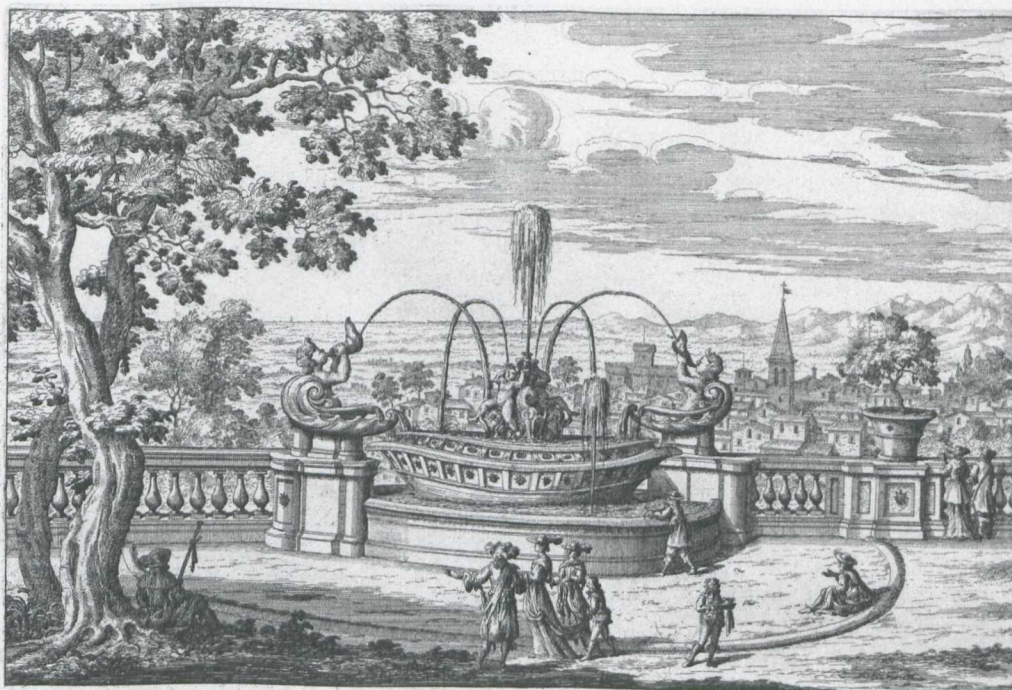
Monsignore Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) war ein erfolgreicher Kirchenfunktionär (zuletzt Erzbischof von Amasia und päpstlicher Nuntius in Venedig), einflussreicher Kunstliebhaber und -theoretiker sowie Förderer und Freund der Carracci und von Domenichino. Seine kunsttheoretischen Ansichten sollten etwa fünfzig Jahre später in Belloris *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell' Architetto* eingehen.²⁰ Zugleich war er ein «amateur astronomer» mit ausgeprägten astronomischen und kosmologischen Interessen und Anhänger der Lehren Tycho Brahes. Spätestens seit seiner Begegnung mit Galileo Galilei im Frühjahr oder Frühsommer 1611 wurde er zu einem, so Panofsky, «understandably somewhat apprehensive admirer of Galileo»²¹, mit dem er, nachweislich in den Jahren 1611–1613, korrespondierte.²²

Abb. 1: «Vero e novo disegno di Frascati con tutte le ville convicine», aus: *Sammelband mit Stichen von römischen Palästen, Gärten und Monumenten*, G. G. Rossi, Rom ca. 1670

Agucchi in der Zeit des beginnenden Austausches mit Galileo abgefasste *Relatione* über die Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 1) greift in ihrem ausführlichen Lob der Aussicht aus der Villa auf den klassischen Topos des Theaters aus Anhöhen zurück. Agucchi bemerkt am Anfang jenes Abschnittes der *Relatione*, welcher der Aussicht gewidmet ist, dass sich an jedem Ort der Villenanlage, aus den Fenstern des Gebäudes und insbesondere aus dem dritten Stockwerk der «casa o palazzo» eine «bella [...] veduta» böte. Anschliessend betont er die Einheitlichkeit und Totalität des Ausblicks. Im Norden und Osten sehe man einen grossen Teil des Apennin, weiter im Westen die Stadt Rom und ihre Umgebung sowie im Südwesten das Meer. Alles, was sich in diesem sehr weiten und ausgedehnten Landstrich befände, schein dem Gebäude als »piazza et ornamento» zugeordnet. Die Beschreibung dieser «bellissima vista» erhebt den Anspruch auf topographische Exaktheit und ist zugleich topisch überformt. Dabei beachtet Agucchi eine fünfgliedrige Reihenfolge: Er beschreibt – und dies besonders eingehend – eine kreisförmige Anordnung von Bergzügen und Bergen, welche die im Sichtfeld der Villa gelegene Gegend wie eine Krone schmücken und umkränzen: Die Anhöhen und Berge «[...] rendono il sito inanzi à Frascati che circolare più che altro apparisce, et anco questo di adornamento gli accrescono quasi che una corona gli facciano».²³ Anschliessend wird der Ausblick auf die tyrrhenische See mit ihren Segelbooten und Schiffen beschrieben, dann die *Campagna di Roma*, die sich innerhalb dieses wie von Künstlerhand angeordneten Kreises von Bergen und Gebirgen erstreckte. Danach wird der Blick auf die Stadt Rom und die sie überragende Kuppel des Petersdoms hervorgehoben. Es folgt ein

- 19 Zur Villa Aldobrandini in Frascati, die von Giacomo della Porta errichtet und nach dessen Tod von Carlo Maderna fertiggestellt wurde: Carl Ludwig Franck, *Die Barockvillen in Frascati* (= Kunstwissenschaftliche Studien, 28), München 1956; Klaus Schwager, «Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati», in: *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 19, 1961/62; D'Onofrio, Villa Aldobrandini, op. cit. (wie Anm. 16); Margherita Azzi-Visentini, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano: Electa 1995, S. 210ff.; Tracy L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 78–112, bes. S. 79 zur Datierung der Bauarbeiten. Zum Ausblick der Villa: Norbert Knopp, *Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst*, München 1966, S. 28; Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, München: Deutscher Kunstverlag 1960, S. 157; Ehrlich, Villa Culture at Frascati, op. cit., S. 83f.
- 20 So Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (= Studies of the Warburg Institute, 16), London: Greenwood Press 1947.

- 21 Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1954, S. 38–41 (= Appendix II: «Monsignore Giovanni Battista Agucchi and his Discourse del Mezzo»), die Zitate S. 38. Panofsky veröffentlichte eine überarbeitete, um diesen Appendix gekürzte, jedoch an anderen Stellen erweiterte Fassung dieses Buches, in: *Isis* 47 (1956), Heft 1, S. 3–15.
- 22 Antonio Favaro, «Amici e corrispondenti di Galileo Galilei, [Parte] X: Giovanni Battista Agucchi», in: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 63 (1903–1904), Heft 2, S. 167–187, bes. S. 171: Agucchi lernte Galileo während seines Rom-Aufenthalts zwischen dem 29. März und dem 4. Juni 1611 kennen. Der erhaltene Briefwechsel beginnt am 9. September 1611 (id., S. 172) und endet mit dem 13. Juli 1613 (id., S. 182f.). Wiederabdruck von Favaros Beitrag: A. F., *Amici e Corrispondenti di Galileo*, hg. von Paolo Galluzzi, 3 Bände, Florenz: Libreria Editrice Salimbeni 1983, Bd. I, S. 373–395 (wobei in diesem Reprint, jedenfalls in der von mir konsultierten Ausgabe der Universitätsbibliothek Tübingen, die Seiten 369–385 fehlen).
- 23 Giovanni Battista Agucchi, *Relatione della Villa Belvedere*, zit. nach D'Onofrio, Villa Aldobrandini, op. cit. (wie Anm. 16), S. 89.



FONTANA DI BELVEDERE A FRASCATI, FABRICATA SOPRA IL PIANO DELL' ANTECEDENTE DI OVA, E DI LA, COL MEDESIMO DISEGNO, ET ARCHITETTURA.

Gio: Battista Falda del: et sculp:

Gio: Isidoro Puffi, le stampa in Roma, alla Pace, cò Prio del SP.

physikotheologisches Fazit, das die geschilderte Aussicht als «grandissimo teatro» und als Werk des «gran Architetto dell'Universo» bezeichnet.

Als Blickpunkt und Begrenzung der gesamten «veduta» wird eingangs die (weit entfernte und angeblich an klaren Tagen sichtbare, bei meinen Besuchen jedoch nicht erkennbare) «montagna di Viterbo» genannt. Zwar dehne sich die Aussicht über 50 Meilen, sie ende jedoch an diesem Gebirge von Viterbo (gemeint sind wohl der über tausend Meter hohe *Monte Cimino* und die anderen Anhöhen der *Cimini*). Das Gebirge von Viterbo scheine «von der Natur mit schöner Absicht dem Berg von Frascati gegenübergesetzt worden zu sein [...], damit es ihm [dem Berg von Frascati und zugleich dem Blick des in oder vor der Villa Aldobrandini stehenden Besuchers; G.B.] aus der Ferne zur Grenze werde und alles andere, unterhalb Gelegene, ihm Gehorsam erweise». Somit könne das Auge nicht ermüden. Es sehe genau jenes Ausmass an Weite, das es zu sehen begehre – und nicht mehr:

«Questa veduta, benché sia di un grandissimo paese, così bene vien terminata che l'occhio non pure non si stanca et non receve incomodo, ma pare che tanto vada inanzi quanto à punto

Abb. 2: Frascati, Villa Aldobrandini «di Belvedere», 'Barchetta'-Brunnen, mit Ausblicken über Frascati und die Campagna, Illustration aus: Giovanni Battista Falda, *Le fontane delle ville di Frascati, nel Tuscolano, con li loro prospetti, parte seconda*, Roma ca. 1677– ca. 1689, Tafel 5 (Zürich, ETH-Bibliothek, Alte Drucke, Rar 1407 fol., <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-354>)

egli desidera *et non più niente*. Ha la campagna dinanzi così grande che si può dire che per dritta linea si stenda intorno à cinquanta miglia ordinarie et quivi *termina* nella montagna di Viterbo che pare à bello studio incontro al monte di Frascati dalla natura posta per *farli termine* da lontano, e tutto il resto di sotto a lui presti obedientia.»²⁴

Weiter nach Norden erhebe sich der «monte di Santo Resto» (der *Mons Soracte* des Horaz), der sich in einer Lücke zwischen den Bergen von Viterbo und dem Apennin (d.h. den nahen, gut sichtbaren Bergen im Nordosten) erhebe. Gegen Westen würde die Aussicht durch die «montagna della Tolfa» begrenzt. Diese bilde in dieser Himmelsrichtung den Abschluss der Aussicht («fa *finimento* a questa veduta»).

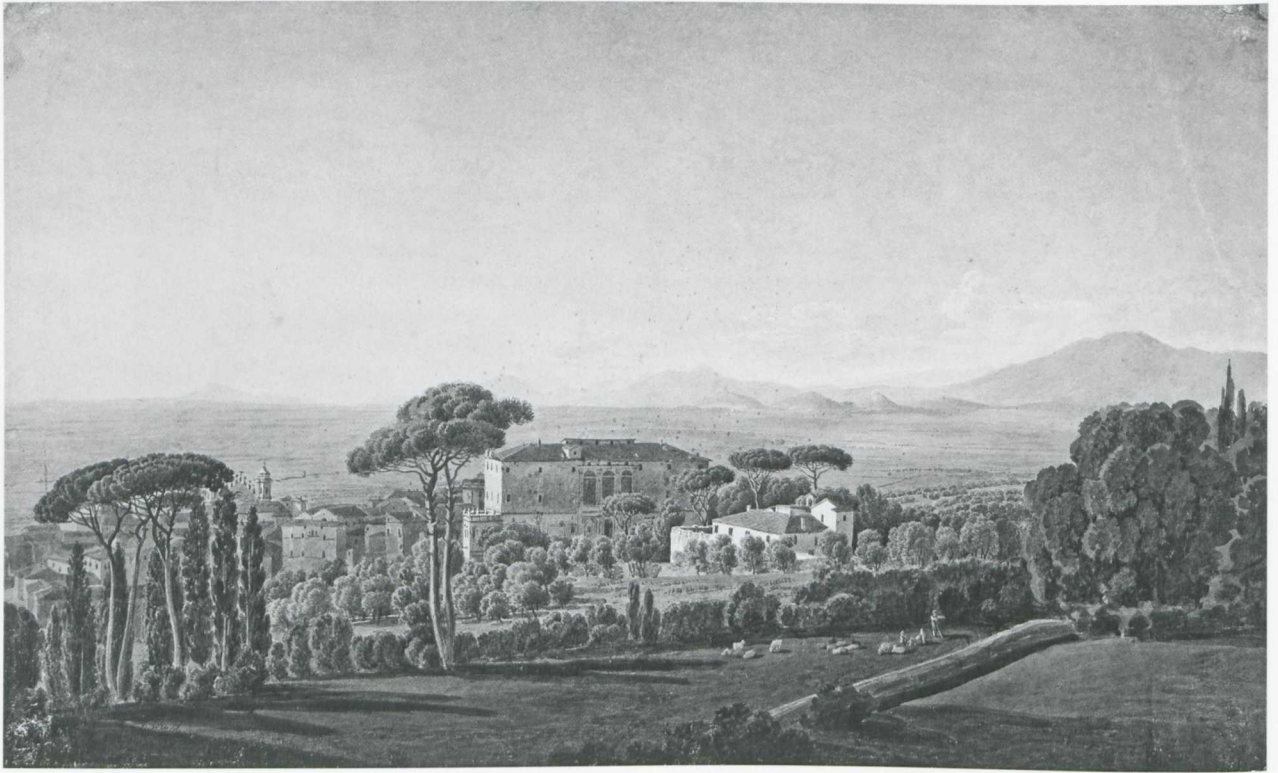
Die beschriebenen drei Höhenzüge (der Apennin, die «montagna di Viterbo» und schliesslich die «montagna della Tolfa»), schliessen sich – jedenfalls in der idealisierten Schilderung Agucchis – mittels eines «rincontro di tre monti separati» zu einem Halbkreis («mezzo circolo») zusammen. Sie formten somit einen so schönen Abschluss («un *finimento* così bello»), dass es erscheine, als ob diese Berge mit Kunst und Mass angeordnet worden seien, um einen solchen Effekt der Begrenzung zu erzielen: «et pare che con arte à misura siano ad un tal effetto assestati». Agucchi beschreibt eine symmetrische Anordnung jener Berge, durch die der Ausblick begrenzt werde. Diese geschlossene Symmetrie ist in situ und in einschlägigen bildlichen Darstellungen der *veduta* aus der Villa auf die Landschaft nicht anzutreffen. (Abb. 2 und 3)

Agucchi betont, gerade im Vergleich zu früheren Beschreibungen von Ausblicken aus Villen des Quattro- und Cinquecento, die besondere Weite der Aussicht. Er entfaltet jedoch keine ‘barocke Ästhetik des Unendlichen’, wie sie Michail V. Alpatov und Allen S. Weiss für Gärten des 17. Jahrhunderts, insbesondere für Versailles, postuliert haben.²⁵ Agucchi betont mehrfach und eindringlich, dass die weite Ebene durch Berge und Höhenzüge *begrenzt* werde und dass gerade in dieser Begrenzung das besondere Vergnügen an der Aussicht von der Villa Aldobrandini begründet sei.

24 Id., S. 88, (übers. G. B).

25 Vgl. Michail V. Alpatov, «Versailles», in: id., *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*, 2. Auflage, Köln 1996, S. 250–275 (erstmalig in *Voprosy architektury* 1935, S. 93–118) und Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity. The French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics*, New York: Princeton Architectural Press 1995. Siehe auch Nicolson, *Mountain Gloom*, op. cit. (wie Anm. 2). Gegen diese Deutungen des Gartens von Versailles: Pablo Schneider, «Die Tugend der Endlichkeit. Repräsentationsprobleme unter Ludwig XIV.», in: Horst Bredekamp/Pablo

Schneider (Hg.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München: W. Fink 2006, S. 121–139 sowie jüngst id., *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwig XIV. und Charles Le Brun* (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte; 13), Berlin: Mann 2010. Pablo Schneider danke ich sehr für wertvolle Hinweise.



Insgesamt werden die Berge als Grenze («termine», «finimento») der Aussicht beschrieben, der 'moderne' Begriff des Horizontes als Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren beziehungsweise vom Endlichen ins Unendliche wird von Agucchi nicht verwendet. Agucchis Beschreibung impliziert den Begriff des Horizontes in seiner alten Bedeutung als 'Begrenzer' und nicht als Schwelle einer Entgrenzung, als die der Horizont in der frühen Neuzeit zunehmend dargestellt und beschrieben wurde.²⁶ Trotz seiner Weite sei das dem Blick dargebotene Land – wir zitierten diese Stelle bereits – durch die Berge doch so gut begrenzt, dass das Auge «nur so weit zu schweifen» braucht, «wie es ihm lieb ist und nicht darüber hinaus».

«Et non più niente» – diese Wendung im Text Agucchis gibt das implizite Motto seiner Beschreibung der Aussicht von der Villa Aldobrandini an. Agucchis Lob der Grenze deutet die von ihm beschriebene allseitige Begrenzung des Blickes durch Berge als ein vom Weltarchitekten und Deus artifex in der Gestalt und Begrenzung der natürlichen Topographie aufgerichtetes 'non plus ultra'.²⁷ Das gegenläufige Motto «plus ultra» hatte als Devise des Kaisers Karls V. im sechzehnten Jahrhundert bekanntlich Karriere gemacht.²⁸

«Più oltre non» – an anderer Stelle der *Relatione* bezieht sich Agucchi wörtlich auf eine berühmte Warnung Dantes vor der Grenzüberschreitung beziehungsweise vor der Durch-

Abb. 3: Gabriel Lory (Sohn), «A Frascati, vue de la plaine de Rome prise de la ville Aldobrandini», Aquarell, 312 x 624 mm (Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. A 4604; Foto Kunstmuseum Bern)

querung der ‘Säulen des Herakles’: «acciò che l’uom più oltre non si metta.»²⁹ Die beiden imposanten ‘Säulen des Herakles’, die sich oberhalb des rückwärtigen Brunnentheaters (des sog. *Teatro delle Acque*) im Garten der Villa Aldobrandini befinden, interpretiert Agucchi als Hüterinnen einer Grenze. Unter wörtlichem Rückgriff auf den angeführten Vers der *Divina Comedia* schreibt Agucchi: «Queste colonne pare che dicano al aqua, a guisa di Hercole à naviganti: *Non più oltre* [...]»³⁰

Die Säulen des Herakles werden kurze Zeit später das Titelpuffer eines der Gründungswerke der modernen Wissenschaft, der *Instauratio Magna* Francis Bacons von 1620 zieren: nun allerdings als triumphal überschrittene und zurückbleibende Grenzmarken eines unaufhaltsamen *plus ultra*.

Agucchi wiederum benennt gegen Ende seiner literarischen Evokation der «bellissima vista» aus der Villa Aldobrandini zwar nochmals die Weite der Aussicht, die einen grossen Teil der tyrrhenischen Küste und – innerhalb jenes Durchmessers von fünfzig Meilen – die *Campagna Romana* und in deren Mitte den ‘caput mundi’ selbst umfasse. Aber auch hier greift Agucchi auf traditionelle Topoi des endlich begrenzten, in sich zentrierten Ortes zurück. Er spielt auf den Topos des ‘umbilicus mundi’ an und insbesondere auf den Topos der Stadt als Mitte von kreisförmig sie umgebenden Regionen, wie er ihn in der rhetorischen Tradition des Städtelobes, namentlich bei Aelius Aristides und bei Leonardo Bruni vorgebildet fand. Aristides’ *Lobrede auf die Stadt Athen*, deren griechischer Text bereits 1513 bei Aldus Manutius gedruckt worden war, erschien im Jahr 1566 in lateinischer Übersetzung.³¹ Ausführlich beschreibt dieser Rhetor des zweiten Jahrhunderts in seinem bereits von Leonardo Bruni und Pius II. herangezogenen *Panathenaikos*, wie Athen in der Mitte Griechenlands gleich dem Schildzeichen in der Mitte eines Rundschilds sitze und von der ferneren und weiteren Umgebung in mehreren Zirkeln umkreist werde. Die vier Himmelsrichtungen trä-

26 Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

27 Vgl. zur Geschichte des Mottos «(Non) plus ultra»: Karheinz Stierle, «Dantes *Divina Commedia* an der Schwelle zur frühen Neuzeit», in: Reingard M. Nischik/Caroline Rosenthal (Hg.), *Schweltexte der Weltliteratur*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2002 (= Texte zur Weltliteratur, 4), S. 103–125.

28 Earl E. Rosenthal, «Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of Emperor Charles V», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 205–228; id., «The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), S. 198–230.

29 Dante, *Inferno*, XXVI, 109, zitiert nach: Dante Alighieri, *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. Barbi/E.G. Pa-

rodi/F. Pellegrini et al., Firenze: R. Bemporad & Figlio – Editori 1921, S. 570.

30 D’Onofrio, Villa Aldobrandini, op. cit. (wie Anm. 16), S. 104. Vgl. zur von Agucchi zitierten Dante-Stelle – wiederum sehr erhellend – Stierle, *Dantes Divina Commedia*, op. cit. (wie Anm. 27).

31 Willem Canter (Hg.), *Aelii Aristidis Adrianensis oratoris clarissimi Orationum tomus tres, nunc primum Latine versi ...*, Basel: Peter Perna/Heinrich Petris 1566.

fen sich in dieser Stadt, deren Position zum beherrschenden Zentrum Griechenlands und der Welt erklärt wird.³²

An das Motiv kreisförmiger Bergzüge, die eine zentral gelegene Stadt wie ein Schildrand umrahmen und ihr Gebiet harmonisch begrenzen,³³ knüpft auch Agucchi an. Bereits Leonardo Bruni hatte in seiner Beschreibung der Umgebung von Florenz (innerhalb seines *Lobes von Florenz*) auf Aristides und sein Konzept der Stadt als Mitte einer Region zurückgegriffen und dabei zugleich das Zentrum von Florenz mittels der metaphorisch aufgeladenen Deskription eines prominenten Bauwerkes markiert, des *Palazzo della Signoria* bzw. *dei Priori*.³⁴ Agucchis Beschreibung von Rom als von der Peterskuppel Michelangelos überragter, inmitten der *Campagna Romana* gelegener «capo della vera religione» folgt dieser Topik der Mitte, auf die Agucchi auch in seinem etwa zeitgleich mit der Beschreibung der Villa Aldobrandini entstandenen *Discorso del mezzo* von 1611 zurückkommt, der u.a. astronomische und kosmologische Überlegungen enthält. In diesem Text entfaltet Agucchi seine Leitidee der *mezzanità*, die – in der aristotelischen Tradition der ‘goldenen Mitte’ stehend – auch ethische Implikationen beinhaltet. Im Rückgriff auf Aristides und Bruni erläutert Agucchi sein Konzept der *mezzanità* an der Position einer Hauptstadt in ihrem Umfeld: Die Hauptstadt ist in der Mitte des Landes, das wichtigste Gebäude ist in der Mitte der Stadt, das schönste Monument in der Mitte eines Platzes gelegen und so fort. Und so sei auch Gott als die Mitte zu bestimmen.³⁵

Um auf Agucchis *Relatione* zurückzukommen: Nach dem eben erörterten Rückgriff auf Zentralitäts-Topoi des Städtelobes schliesst er seine ausführliche Schilderung der «veduta» aus der Villa Aldobrandini mit folgendem Fazit ab, das auf den Topos des natürlichen Theaters aus Bergen und Anhöhen rekurriert:

«Und ich habe noch bedeutendere und weitläufigere Aussichten gesehen, aber mir scheint, dass keine mit dieser Aussicht vergleichbar sei, was ihre Schönheit und was die Befriedigung angeht, die sie schenkt. Man kann nichts anderes sagen, als dass ihre schöne und massvolle Lage und Proportion ein Werk des grossen Architekten des Universums sei.

Und mir scheint, dass diese Gegend mit einem riesigen Theater verglichen werden kann, das kreisförmig wie eine Krone den Berg von Frascati von beiden Seiten fast vollständig umschliesst. Diese Gegend dient dem Berg von Frascati als jener Teil des Theaters, den die Alten orchestra und den wir scena nennen, da dieser Berg [an dessen Hang die Villa errichtet wurde] sich in vorderster Lage über diese Gegend erhebt. Dieser Berg hebt sich von der übrigen Umgebung ab, um besser sehen und gesehen werden zu können.»³⁶

Agucchi verwendet hier aus dem Architektur- und Kunstdiskurs seiner Zeit vertraute Termini und Wendungen («vaghezza», «bella et misurata positura et proportione») für die Charakterisierung der landschaftlichen Umgebung der Villa Aldobrandini. Dabei greift er auf den Topos des Theaters aus Anhöhen als den idealen Ort einer Villa, auf die diesem implizite Analogie von ‘ars’ und ‘natura’ sowie auf das Motiv des ‘Deus artifex’ zurück.

Aus der Sicht von Agucchis Providentialgeographie werden die von dem «gran Architetto dell’Universo» errichteten Berge und Hügel nicht erst als Orte von sakralen Bauten oder etwa von Kreuzwegen zu ‘monti sacri’. Denn sie *sind* bereits paradigmatische erste ‘Architekturen’ der Natur und ihres ersten Baumeisters.³⁷ Für die Naturphilosophie und Architekturtheorie der frühen Neuzeit war die hier zugrundeliegende antike Vorstellung einer Analogie von ‘physis’ und ‘téchne’ von bestimmender Bedeutung – dies zeigt sich auch in Agucchis Beschreibung von Bergen mittels der architektonischen Metapher des Theaters.³⁸ Platons Dialog *Timaios*, in dem die Welt als ein von harmonischen Zahlenverhältnissen durchdrungenes, vollkommenes Werk des Demiurgen beschrieben wird, spielt für die lange Geschichte der Analogiebildungen zwischen ‘Kunst’ und ‘Natur’ eine ebenso grosse Rolle wie die aristo-

- 32 Aristides’ rhetorisch ausgefeilte, umfangreiche Beschreibung der Lage der Stadt Athen paraphrasiere ich nach Berthe Widmer, «Enea Silvios Lob der Stadt Basel und seine Vorlagen», in: *Basler Zeitschrift für Altertumskunde*, 58/59 (1959), S. 111–138, hier S. 121, deren Zusammenfassung ich in den beiden Absätzen vor dieser Fussnote teils wörtlich folge. Vgl. Aelius Aristides, *Panathenaica oratio*, 158–161D, und Charles Allison Behr (Hg.), *Aristides in Four Volumes*, Vol. I: *Panathenaic Orations and In Defence of Oratory*, London/Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1973, S. 19–25.
- 33 Vergleiche Hübner, *Der Schildrand als Grenze*, op. cit. (wie Anm. 5).
- 34 Vgl. zu Brunis Rückgriff auf Aristides bei der Beschreibung der Lage von Florenz: Hans Baron, «Imitation, Rhetoric, and Quattrocento Thought in Brunis *Laudatio*», in: id., *From Petrarch to Leonardo Brunis. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago/London: University of Chicago Press 1968, S. 151–171; Antonio Santosuosso, «Leonardo Brunis Revisited: A Reassessment of Hans Baron’s Thesis on the Influence of The Classics in the “Laudatio Florentinae Urbis”», in: John Gordon Rowe (Hg.), *Aspects of Late Medieval Government and Society. Essays Presented to J. R. Lander*, Toronto: University of Toronto Press 1986, S. 25–51. Siehe auch die Einleitung des Herausgebers in: Leonardo Brunis, *Laudatio Florentinae Urbis*, Edizione critica, hg. von Stefano U. Baldassarri, Florenz: SISMEL – Edizioni del Galluzzo 2000. Zu Brunis Bezugnahme auf Aristides und die für beide Autoren vorbildhafte

- Beschreibung von Atlantis in Platons *Kritias* siehe Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400–1470*, New York/Oxford: Oxford University Press 1992, S. 176–180.
- 35 Giovanni Battista Agucchi, *Del Mezzo. Discorso accademico*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Galileiani, Discepoli, Tomo 136, Fol. 95–110, hier Folio 99 verso. Vgl. Panofsky, Galileo, op. cit. (wie Anm. 21), S. 39. Agucchis *Discorso* ist über den Katalog der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) als Digitalisat aufrufbar.
- 36 Vgl. Agucchi, *Relazione della Villa Belvedere*, zit. nach D’Onofrio, *Villa Aldobrandini*, op. cit. (wie Anm. 16), S. 89f., (übers. G. B.).
- 37 Vgl. Petrella, *La Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti*, op. cit. (wie Anm. 9) und Donattini, *Descrittione di Leandro Alberti*, op. cit. (wie Anm. 9) sowie Manfred Büttner, *Die Geographia generalis vor Varenius. Geographisches Weltbild und Providentialehre* (= *Erdwissenschaftliche Forschungen*, Bd. 7), Wiesbaden: Steiner 1973.
- 38 Vgl. einführend: Friedrich Solmsen, «Nature as Craftsman in Greek Thought», in: *Journal of the History of Ideas* 24 (1963), S. 473–496 und Eugenio Battisti, «Natura artificiosa to natura artificialis», in: David R. Coffin (Hg.), *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington, D.C. 1972, S. 1–36

telische Konzeption einer Strukturanalogie von 'physis' und 'téchne'.³⁹ Nachhaltig war auch die Wirkung der bereits berührten 'physikotheologischen' Naturphilosophie der Stoa.⁴⁰ Der platonische Demiurg beziehungsweise die stoische 'providentia' wird in der christlichen Tradition schon früh mit Gott als dem 'architectus mundi' gleichgesetzt, der die Welt «in mensura et numero et pondere»⁴¹ geordnet hat.⁴² In diesem Sinne deutet Giovanni Maria Cataneo in seinem langen einschlägigen Kommentar zu den Pliniusbriefen von 1506 jene «rerum natura»⁴³, die das landschaftliche Amphitheater («amphitheatrum inmensum») der Umgebung der tuskischen Villa des Plinius geschaffen habe, als «Deus ipse».⁴⁴

Vor dem Hintergrund der traditionellen Analogie von 'ars' und 'natura' interpretiert Agucchi das plinianische Paradox eines «Amphitheaters, wie es nur die Natur schaffen kann» providentialgeographisch. Der Ausblick aus der Villa Aldobrandini wird als ein endlich begrenzter, vom Architekten der Welt planvoll geordneter Mikrokosmos aufgefasst. Dies entspricht einer traditionellen, auch von Agucchi selbst in seinem *Discorso del mezzo* entfalteten kosmologischen Konzeption, die den Mikrokosmos in Analogie zum – als begrenzt konzipierten – Makrokosmos setzte, welcher von der Sphärenharmonie der Planetenbahnen erfüllt schien.⁴⁵ Im Unterschied zu Beschreibungen von architektonischen Ausblicken, die im Quattro- und Cinquecento verfasst wurden, fällt auf, wie deutlich Agucchi das Motiv der Grenze betont. Die Begrenzung der «veduta» durch Berge wird als geplante Grenzsetzung durch den «gran Architetto dell'Universo» interpretiert.

Dieses Lob der Grenze beinhaltet Bezüge zur Zeitgeschichte. Agucchi war bereits vier Jahre im Dienst der Familie Aldobrandini, als Giordano Bruno, der die Unendlichkeit des Kosmos behauptet hatte, im Jahr 1600 während des Pontifikates des Aldobrandini-Papstes Clemens' VIII. auf dem *Campo de' Fiori* verbrannt wurde. Galileo Galilei wiederum weilte während des Abfassungszeitraumes der *Relatione* in Rom, um seine Thesen zu verteidigen. An den astronomischen und kosmologischen Fragen seiner Zeit war Agucchi lebhaft interessiert. Er lernte Galilei, wie bereits bemerkt, im Frühjahr 1611 in Rom persönlich kennen und korrespondierte mit ihm spätestens seit September 1611. Im selben Jahr verfasste Agucchi sowohl den *Discorso del mezzo* mit seinen astronomischen Themen als auch die *Relatione* über die Villa Aldobrandini. Als Anhänger des geozentrischen Modells Tycho Brahes beharrte Agucchi – wie auch Johannes Kepler in seiner 1606 veröffentlichten Schrift *De stella nova in pede serpentarii*⁴⁶ – nachdrücklich auf der Endlichkeit des Kosmos. Dabei sind Agucchi die Thesen Brunos über die unzähligen Welten und die unendliche Ausdehnung des Kosmos sicherlich bekannt gewesen. Letztere waren zwar nicht der Hauptgrund zur Verurteilung des Nolaners durch die römische Inquisition, die aufgrund einer ganzen Reihe von als häretisch befundener Auffassungen erfolgte.⁴⁷ Allerdings dürfte ein Brief von Caspar Schoppe (Gasparus Scioppius), eines Augenzeugen der Verbrennung Brunos, belegen, dass bei gebildeten Zeitgenossen dessen Thesen über die unzähligen Welten und die Unendlichkeit des Alls jedenfalls in den Grundzügen bekannt waren:

«Heute ist er also zum Scheiterhaufen oder Brandpfahl geführt worden. Als hier dem schon Sterbenden das heilige Kruzifix vorgehalten wurde, wandte er mit verachtender Miene sein Haupt und ist so getröstet elendiglich eingegangen, ich glaube wohl, um in jenen anderen, von ihm erdichteten Welten zu berichten ...»⁴⁸

Agucchis Beschreibung der Aussicht von der Villa Aldobrandini bleibt in ihrem Lob der Grenze und der Begrenzung hingegen der traditionellen Lehrmeinung der Aristoteliker verpflichtet, dass die Natur das Unendliche als das Unvollkommene meide.⁴⁹

In einem Brief vom 13. Juli 1613 beglückwünscht Agucchi Galilei zu seinen Entdeckungen, warnt den Astronomen jedoch vor einer Bestimmung des Weltalls als unendlich und tritt für das geozentrische, einen begrenzten Kosmos implizierende System Tycho Brahes ein. Agucchi spricht sich in diesem Schreiben an Galilei ausdrücklich gegen eine «infinita

39 Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München: C. H. Beck ³1991, S. 95ff. Aristoteles verdeutlicht in seiner *Physik* die von ihm postulierte, heute schwer nachvollziehbare Strukturgleichheit des Naturschaffens mit der Herstellung von Artefakten durch den Menschen am Beispiel eines Hauses (Arist., Phys. II, 8). Vgl. Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von Hans Wagner, Berlin: Akademie-Verlag ⁺1983, S. 52f.

40 Zu deren Wirkungsgeschichte bis ins 18. Jahrhundert und zur Rezeption von Ciceros *De natura deorum*: Ruth Groh/Dieter Groh, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 11–71; Glacken, *Traces on the Rhodian Shore*, op. cit. (wie Anm. 5); Groh, *Schöpfung im Widerspruch*, op. cit. (wie Anm. 1).

41 Liber Sapientiae 11, 20 (Vulgata).

42 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Auflage, Tübingen/Basel: Francke 1993, S. 527–529.

43 Plinius, *Epistulae*, V, 6, 7.

44 Giovanni Maria Cataneo, *C. Plinii Caecilii Secundi Epistolarum libri novem ... cum enarrationibus Ioannis Mariae Catanaei*, Mailand 1506, Fol. LXXXVIII verso.

45 Vgl. hierzu: Agucchi, *Del Mezzo*. *Discorso accademico*, op. cit. (wie Anm. 35), Folio 101 verso et seq.

46 Johannes Kepler, *De stella nova in pede serpentarii*, Prag: Sessius 1606. Vgl. Alexandre Koyré, *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 63–86 («Johannes Keplers Verwerfung der Unendlichkeit»). – Galileo war im Hinblick auf die Endlichkeit oder Unendlichkeit des Kosmos unentschieden (id.,

S. 93–96). – Zu Agucchis Rückgriff auf das System Tycho Brahes siehe Emil Wohlwill, *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre*, 2 Bände, Hamburg und Leipzig: Leopold Voss 1909–1926, hier Bd. 1 (1909), S. 491f. und Panofsky, *Galileo*, op. cit. (wie Anm. 21), S. 40f.

47 Vgl. einführend Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, 3 Bände, hier Bd. 2: *Typologie der frühen Wirkungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 436–440, bes. S. 436, und Angelo Mercati (Hg.), *Il Sommario del processo di Giordano Bruno* (= Studi e Testi, 101), Città del Vaticano 1942. Vgl. auch Karsten Harries, *Infinity and Perspective*, Cambridge, Mass. und London: The MIT Press 2001, S. 246.

48 Die Übersetzung des Briefes an Conrad Rittershausen wird zitiert nach Elisabeth von Samsonow, *Giordano Bruno*, München 1995, S. 465–469, hier S. 468. Siehe auch Klaus Jaitner/Ursula Jaitner-Hahner/Johann Ramminger, *Kaspar Schoppe. Autobiographische Texte und Briefe. Philotheca Scioppiana. Eine frühneuzeitliche Autobiographie 1576–1630*, 2 Bände, München: C. H. Beck 2004.

49 Vgl. Jonathan Lear, «Aristotelian Infinity», in: Adrian W. Moore (Hg.), *Infinity* (= The International Research Library of Philosophy, 1), Aldershot u. a.: Dartmouth 1993, S. 55–78.

grandezza nel mondo» aus.⁵⁰ In dem genannten Brief Agucchis ist der Bezug auf Bruno unübersehbar. Die Ablehnung von Brunos Lehre einer «infinita grandezza nel mondo» prägt jedoch implizite auch Agucchis *Relatione* über die Villa Aldobrandini und ihr Lob der Begrenzung. Während Bruno die Erscheinung des Horizontes als Grenze gerade als Beleg des trügerischen Charakters unserer visuellen Wahrnehmung einer in Wahrheit nur *scheinbar* begrenzten Welt anführte,⁵¹ deutet Agucchi die Begrenzung des Gesichtskreises durch Berge als providentielle Beschränkung und Umhegung eines Mikrokosmos, der auf den Urheber eines vollkommenen und planvoll begrenzten Makrokosmos verweist. Wie in seinem *Discorso del mezzo* beharrt Agucchi mit den theozentrischen und geozentrischen Subtexten seiner Beschreibung der Aussicht von der Villa Aldobrandini auf einem providentiell geordneten und abgeschlossenen Kosmos.

Diese Haltung bringt auch seine Imprese zum Ausdruck, die sich auf die von Galilei entdeckten vier Jupitermonde bezieht. (Abb. 4) Das Motto der Imprese, «Medii cuppedine victae» – «vom Drang nach der Mitte besiegt», zitiert eine aus dem Zusammenhang gerisene Wendung aus Lukrez (*De rerum naturae* I, 1081f.) – und zwar gegen dessen Auffassung, dass es gerade *keine* Mitte des Universums gebe, dass das All unendlich sei und aus unzähligen Welten bestehe. Auch Agucchis Beschreibung des Ausblickes der Villa Aldobrandini in Frascati liest sich mit ihrer Charakterisierung der Berge als providentiell angeordneter Begrenzungen wie ein Gegenentwurf zu Brunos Schrift *Vom unendlichen All und den Welten*, die Lukrez' Lehre vom unendlichen All ausgiebig und zustimmend zitiert. Bruno schreibt:

«Führe die Kenntnis vom unendlichen Universum zum Sieg. Zerfetzte die konkaven und konvexen Flächen, die so viele Elemente und Himmel von innen und aussen begrenzen. Mach uns die Kugelschalen und Fixsterne zum Gespött. Zerbrich jene vom gemeinen Volk in seiner Blindheit wertgehaltenen Diamantmauern des ersten Beweglichen und des letzten Konvexen [...]. Der Erde werde es genommen, einziges und eigentliches Zentrum zu sein. [...] Möge jeder der unendlich vielen herrlichen und grossen Welten immer wieder aufs neue zugleich mit ihrer Abfolge und Ordnung unendlich viele geringere Welten nähren. Zerschlage die äusseren Beweger zugleich mit den Grenzen dieser Himmel. Öffne uns die Tür, durch welche wir die Ununterschiedenheit dieses Gestirns gegenüber den anderen schauen.»⁵²

Indem die neue Wissenschaft die Kreise der überlieferten Analogie von Makro- und Mikrokosmos zerbrach und Horizonte unendlicher Welten eröffnete, schwand die Geltung der Tradition des 'Naturtheaters', die Kreise und Halbkreise von Hügeln und Bergen als Bauten einer ersten Architektur begriffen hatte. Der «circle of perfection»⁵³ verliert als Paradigma der Wissenschaft im 17. Jahrhundert an Bedeutung. Die Villenarchitektur und die Architekturbeschreibung des Barock werden sich jedoch erst allmählich vom alten Topos der von Anhöhen umgrenzten Idealtopographie eines 'Theaters aus Bergen' verabschieden.⁵⁴

Abb. 4: «MEDII CUPPEDINE VICTAE», Zeichnung von Giovanni Battista Agucchi, aus: Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1954, Abb. 16 (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Mss. Gal., Discepoli, Tom. 136, Fol. 110)

- 50 Brief Agucchis an Galileo aus Rom, 13. Juli 1613, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Galileiani, P. VI, T. IX, car. 70–71, hier 71. Abgedruckt in: *Galileo Galilei, Le Opere* (= Edizione Nazionale delle Opere), Bd. XI: Carteggio 1611–1613, hg. von Antonio Favaro, Florenz: Tipografia di G. Barbèra 1889 (Reprint Florenz: Barbèra 1966), S. 532–535, hier S. 534.
- 51 Giordano Bruno, *Über das Unendliche, das Universum und die Welten*, übers. und hg. von Christiane Schultz, Stuttgart 1994, S. 34 (der Horizont bietet einen blossen Anschein der Endlichkeit); id., *De l'infinito universo et mundi* (= Dialoghi italiani, Bd. 1), hg. von Giovanni Aquilecchia/Giovanni Gentile, Florenz 1985 (Erstausgabe: Venedig 1584), S. 347. Vgl. Anne Eusterschulte, *Giordano Bruno zur Einführung*, Hamburg 1997, S. 47f. und Harries, *Infinity and Perspective*, op. cit. (wie Anm. 47), S. 250.
- 52 Bruno, *Über das Unendliche*, op. cit. (wie Anm. 51), S. 185, (übers. G. B.).
- 53 Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" upon Seventeenth-Century Poetry*, New York: Columbia University Press 1960; Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, op. cit. (wie Anm. 26).
- 54 Vgl. hierzu im Hinblick auf Schloss und Garten von Versailles und deren frühe bildliche Darstellungen, die eine Umgrenzung der Aussicht durch Anhöhen gegen den Augenschein vor Ort hervorheben: Pablo Schneider, *Die Tugend der Endlichkeit*, op. cit. (wie Anm. 25).

