

„Die wohltätige Macht des Feuers – Die zerstörende Macht des Feuers“

Zwei Allegorien von Livio Andreas Retti als Leihgabe der
Stadt Schwäbisch Hall im Keckenburgmuseum.

Von Hermann Mildenerger

I. LIVIO ANDREAS RETTI

(geb. 1692/93 in Laino, gest. 1751 in Ludwigsburg)

„Dekorativ“ ist der Hauptnenner aller bisher in der Literatur abgegebenen Urteile über Livio A. Retti. Künstlerische Beachtung findet er als Mitwirkender in einem größeren Gesamtkonzept: als Freskant und Dekorationsmaler im Ludwigsburger Schloß, als Schöpfer der Bilderfolge im Haller Rathaus und dessen letztllicher Vollender.

Kunstgeschichtlich interessierte bei Retti bisher nicht so sehr die eigenständige künstlerische Aussage, die ihm in der Regel fast vollkommen aberkannt wird: Forschungen zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts, soziologische Untersuchungen über die italienischen Künstlerfamilien im süddeutschen Raum führen gelegentlich Livio Retti an, der als „churfältzischer“ Hofmaler und Auftragsempfänger der Höfe von Ludwigsburg, Würzburg und Mergentheim (Deutscher Orden) ein dankbares Objekt für Untersuchungen grundlegender Art darstellt. Wirken bedeutende Zeitgenossen wie Colomba, Carlo Carlone, Scotti und Baroffio zu gleicher Zeit und am gleichen Ort wie Retti (in Ludwigsburg), so erscheint ein qualitativer Vergleich zwischen den Künstlern naheliegend. Retti, dem man allzu genaue Zitate kompositioneller und ikonographischer Art nachweisen kann, schneidet bei solchen Vergleichen ungünstig ab, vor allem durch den Hinweis, daß er bezüglich technischer Perfektion und Aussagekraft seinen Vorbildern nicht gleichkommt. Im Rahmen der dekorativ ausgerichteten Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird Retti als zweitrangig eingestuft, „weit entfernt von den phantasievollen, gewandten und gelösten Kompositionen, die für das Rokoko typisch sind.“¹

Dem virtuosen Ausdruck scheint Livio Rettis Hauptanstrengung gegolten zu haben, und das gewollt-Meisterhafte ist bei ihm oft als erstrebtes und nicht erreichtes Ziel zu erkennen.

Den beiden Allegorien auf das Feuer im Keckenburgmuseum kann man eine eigentümliche Faszination nicht absprechen: Bilder, die auf den Betrachter im Moment der Kontaktaufnahme ihre stärkste Wirkung ausüben. Eine Wirkung, die bei längerem Studium allerdings nicht gewinnt.

Die beiden Allegorien sind bisher nur einmal – mit einem Satz – in der Literatur erwähnt². Bezeichnenderweise kommt ihre Wirkung zur Sprache: „Im Öhrn dieser Wohnung (gemeint ist das Büschlerhaus in Hall am Markt) fesseln den

Betrachter besonders zwei große Wandgemälde, das Feuer symbolisierend, jedenfalls von Livio Retti, dem Maler der Rathausgemälde.”²

Mit welchen Gestaltungsmitteln erreicht Retti eine „fesselnde“ Wirkung? Die Gesichter wirken stereotyp, oft maskenhaft und sind in der Regel en camayeu gemalt. Sie gleichen einander oft so sehr, daß man glauben kann, ein und dieselbe Person bevölkere in vervielfachter Gestalt das Bild. Bei der Allegorie auf die „wohltätige Kraft des Feuers“ wirken die beiden Frauen ganz links, isoliert betrachtet, wie eine geistreiche Kombination von en-face- und Profilporträt ein und derselben Person, nur kleine Unterschiede in der Haaraufmachung und die Einordnung der Frauen in eine größere Gruppe machen dem Betrachter klar, daß nicht ein und dieselbe Person abwechselnd in Vorder- und Seitenansicht festgehalten ist. Die drei Frauen, die rechts im Bild eine Gruppe bilden, verbindet die gleiche Ähnlichkeit untereinander. Dem Betrachter tritt somit im Bild ein Menschenschlag entgegen, der der ganzen Komposition eine Geschlossenheit merkwürdigster Art gibt. Die Gesichter sind mit Unterstützung von Gesten und schematisierten Gesichtszügen belebt, die an Choreographie denken lassen – namentlich die des 18. Jahrhunderts. Den Gestalten scheint damit eine gewisse Ambivalenz innezuwohnen: Ihre Umrißlinien sind menschlich, ihr Auftreten ist puppenhaft. Da Retti einfach und übersichtlich gruppiert und in den beiden Allegorien das Bild hauptsächlich aus zwei flächig aufgetragenen Farben³ heraus entwickelt (das Gelb und Rot des Feuers kontrastiert mit Blau und Blaugrün), sind die Bilder mit dem Auge leicht faßbar und wirken eindringlich. Durch diesen Vortrag kann die schalenhafte, in sich geschlossene Welt Rettis zum Blickfang werden.

Aus traditionell akademischer Sicht kann man bei Retti gelegentlich Verzeichnungen von Perspektive und Proportionen kritisieren. Die Flächigkeit des Bildaufbaus – bei Retti durchgehend zu beobachten – ist allerdings typisches Stilmerkmal im ganzen 18. Jahrhundert⁴. Von seinen zeitgenössischen Haller Auftraggebern mußte sich Retti wegen Verletzung akademischer Regeln rügen lassen: Er habe die „Schattenlichter“ fehlerhaft gesetzt, wie einem Brief von 1737 zu entnehmen ist⁵. Am reizvollsten bei den Allegorien auf die Macht des Feuers ist sicherlich die Entschlüsselung ihres ikonographischen Gehalts. Die Lösung der Themenstellung erfolgte auf originelle Art und ist wohl ohne direktes Vorbild in dem an Allegorien so reichen 18. Jahrhundert.

II. Die Bildthematik als kulturgeschichtliches Zeitdokument

Darstellungen des Feuers innerhalb eines „Vier Elemente“-Zyklus stehen in einer Tradition, die bis ins Mittelalter und in die Antike zurückreicht. Im 16. Jahrhundert fand dieser Bildgedanke eine nachhaltige Neubelebung und entwickelte dann einen immer differenzierteren, heute schwer zugänglichen Formenapparat. Als „Elemente“ bezeichnete man in der antiken Naturphilosophie den Grundstoff oder die Urstoffe aller Dinge. Empedokles (ca. 490 – 430

v. Chr.) lehrte als erster den Aufbau der Welt aus vier Elementen: Erde, Wasser, Feuer, Luft. Später findet sich diese Vorstellung bei Aristoteles (384 - 322 v. Chr.), dessen Physik wie die anderen Theorien des griechischen Philosophen zur verpflichtenden Norm für die mittelalterliche Scholastik wurden. Aristoteles fügte zu den vier Elementen noch ein fünftes, den „Äther“ hinzu, die „quinta essentia“, die er in den himmlischen Sphären als existent ansah.

Um 1740, zur Entstehungszeit der beiden Allegorien von Retti, wurden die letzten entscheidenden wissenschaftlichen Gefechte der kirchlich-aristotelischen Weltanschauung und Naturlehre gegen freidenkerische, philosophische Schlußfolgerungen aus den „exakten Naturwissenschaften“ geführt, wie sie Francis Bacon, Galilei und Isaac Newton auf experimenteller Basis begründet hatten. Christlich-aristotelische Denker wie William Derham und J.A. Fabricius (1668-1736), des ersteren deutscher Übersetzer und Parteigänger, suchten mit Akribie und verblüffender Vielseitigkeit die Existenz Gottes anhand naturwissenschaftlicher Erscheinungsformen darzulegen. Die christlich-aristotelischen Gelehrten bezogen nun die Experimente, die Hauptargumente ihrer rationalistischen Gegner, in die Gottesbeweise mit ein. Unter diesem Gesichtspunkt sind die „wissenschaftlichen Disziplinen“ wie „Hydrotheologie“ (1734), „Physicotheologie“ (1716), „Astrotheologie“ und „Pyrotheologie“ (1732) entstanden. So zählt etwa Fabricius in seiner „Pyrotheologie“¹¹ alle ihm bekannten (geschichtlichen, philosophischen, biblischen und naturwissenschaftlichen) Phänomene des Feuers auf, um anhand von Macht und göttlichem Einsatz dieses Elements Gottes gerechte Allmacht zu demonstrieren. Bei Fabricius findet man Kapitel-Ein- und Unterteilungen im Sinne einer „wohltätigen“ und „zerstörenden“ Macht des Feuers. In Hinsicht auf den ideellen Gehalt der Allegorien, der für uns heute auch ein geistesgeschichtliches Zeitdokument darstellt, wäre die Ermittlung des Auftraggebers der Gemälde nicht zuletzt von kultursoziologischem Interesse.

III. Entstehungszeit

Laut Überlieferung und nach dem bereits zitierten Aufsatz von Wilhelm German² sind die beiden Allegorien Livio Retti zugeschrieben; sie sind unsigniert und undatiert; schriftliche Dokumente sind nicht vorhanden. Die Bildtitel sind überliefert. Der Stil der Bilder läßt darauf schließen, daß zumindest der Entwurf auf Retti zurückgeht. Unverkennbar an beiden Gemälden ist eine gewisse virtuose Sicherheit, die noch einige Rathausbilder vermissen lassen. Unter diesem Gesichtspunkt sollte man die beiden Allegorien nicht vor 1736-38 datieren.

Für die Zeit nach 1723/24 sind bei Retti venezianische und italienische Einflüsse feststellbar³. Beide Allegorien bestätigen dieses Urteil, was ihre genauere Datierung erlaubt. Bei der „zerstörenden Macht“ erinnert der äußerst effektiv gesetzte, im Hintergrund sichtbare Kopf mit Schulterpartie (Juno) an ein sehr

verwandtes Motiv bei G.B. Piazzetta (1683-1754) aus dem Jahr 1711⁴. Eine auffallend ähnliche flächenhafte Räumlichkeit und Bildaufteilung bei gleichartigem Format zwischen Figuren und Objekten fällt bei einem Vergleich der „wohl-tätigen Kraft des Feuers“ mit Piazzettas „Rebekka am Brunnen“ (kurz vor 1740) auf⁵. Auch im Haller Rathaus scheinen einige mehrfigurige Kompositionen an Piazzetta orientiert. Auf Tiepolo als weiteres mögliches Vorbild für Retti ist bereits andernorts hingewiesen worden⁶.

Für künstlerische Kontakte Rettis mit der Reichsstadt Hall sind vor Erteilung des Rathausauftrages keine Anhaltspunkte zu finden; es ist also wenig wahr-scheinlich, daß die Allegorien früher als 1736-38 entstanden sind. Die Haller Aufträge dieses Zeitabschnitts müssen Retti sehr gelegen gekommen sein, denn 1733, das Todesjahr Eberhard Ludwigs von Württemberg, bedeutete aufgrund drakonischer Sparmaßnahmen und Entlassungen das Ende vieler lukrativer Ludwigsburger Aufträge. Gerade die Künstlerfamilie Retti gehörte zu den am härtesten Betroffenen. Aufträge für Haller Privatleute – seien es nun die beiden Feuerallegorien oder andere als „Rettis“ überlieferte Werke in den Patrizier-häusern am Markt – könnten aus dieser Epoche stammen, als die Werkstatt des Malers sich neue Auftragsmöglichkeiten erschließen mußte.

Der kaiserliche Rat und Oberproviandmeister Johann Georg von Grünseisen, der das Büschlerhaus im Zeitabschnitt von Rettis Haller Tätigkeit besaß, wäre der nächstliegende Ausgangspunkt für Recherchen nach dem Auftraggeber⁷, waren die Allegorien doch laut Überlieferung schon immer in diesem Haus. Im Stadtarchiv lassen sich keinerlei schriftliche Dokumente des kaiserlichen Rates finden, seine Auftraggeberschaft bleibt also Spekulation, genauso wie die naheliegende Frage, ob nicht die noch frische Erinnerung an den verheeren-den Stadtbrand von 1728 mit den Anstoß gab, das Thema Feuer auf so auffallende und ungebräuchliche Weise aus dem „Vier Elemente“-Zyklus herauszulösen und unter zwei getrennten Gesichtspunkten zu behandeln.

IV. Die wohl-tätige Macht des Feuers

Der im Vordergrund des Bildes in einem brennenden Kohlebecken befindliche ovale Apparat ist ein aus der Alchemie hervorgegangenes Destilliergefäß. Die Chymie nahm die Elementelehre des Aristoteles mit zum Ausgangspunkt ihrer Versuche und Spekulationen; Aristoteles selbst experimentierte nicht, und der Destillierkolben ist erst ein Produkt der sich entwickelnden Alchemie⁸. Bei Boschius⁹ findet man drei Abbildungen jenes Destillierapparates mit der Bezeichnung „cucurbita seu Fornax destillatoria“ (d.i. „Kolben oder kleiner De-stillierofen“). G.F. Hartlaub¹⁰ erläutert in seinem Aufsatz „Chymische Märchen“ den Ablauf von Experimenten in einem chymischen Kolben (cucurbita) sowie zahlreiche philosophische Folgerungen der Alchemisten. Das ovale Gefäß mit abnehmbaren Deckel wird mit Wasser gefüllt und danach erhitzt. Ein Teil des Wassers geht in Dampf über und entweicht. Er geht in die aufsteigende

Luft über. Ein Teil des Dampfes entweicht wie beschrieben, ein Teil kondensiert sich oben im Gefäß und läuft durch die Ausflußlöcher als *Wasser* aus. – Öffnet man nach diesem Experiment das Gefäß, so findet man darin „*Erde*“, die pulverigen Rückstände des verdampften Wassers. Als Motor des ganzen Experiments ist das *Feuer* zu nennen.



Neben zahlreichen theologischen und philosophischen Spekulationen veranschaulicht dieses Experiment den „Kreislauf der Elemente“, die Bewegungsformen, denen Aristoteles seine Kosmologie zugrundelegt: Erde und Wasser bewegen sich nach unten, Feuer und Luft nach oben.

Die „wohlthätige Macht“ des Feuers ist anhand des Experiments zumindest ablesbar an drei Gesichtspunkten:

- a) Das Feuer ermöglicht dank seiner wohlthätigen Macht Experimente, die die Bewegungsgesetze der vier Elemente und des Kosmos enthüllen.

- b) Das gleiche Versuchsschema dient unter Verwendung anderer Ausgangsstoffe zur Destillierung von Arzneimitteln, Metallen u.a. (In diesem Fall werden an die Ausflußlöcher des Kolbens in der Regel Röhren angeschlossen, die das Destillat in einem getrennten Auffangkolben sammeln). Das Feuer ist also auch für die Arzneikunst und andere praktische Wissenschaften von unentbehrlicher Bedeutung.
- c) Das Feuer verbreitet wohltuende Wärme: Das Kind, das sich im Bild über dem Kohlebecken die Hand wärmt, ist eine Allegorie auf den Winter. (Die Einbeziehung von Allegorien der Jahreszeiten in die der Elemente ist häufig nachzuweisen). In diesem Kontext verweist die Allegorie des Winters auf die wärmende und wohltätige Kraft des Feuers.

Die fünf geschmückten und antik gewandeten Frauen, die ihre Aufmerksamkeit dem stattfindenden Experiment zuwenden, sind eine Personifikation der fünf Sinne. Dem Bildbetrachter soll gezeigt werden, daß die Wahrnehmung der vier Elemente (der materiellen Welt) über die fünf Sinne erfolgt; die Sinne bilden somit die Voraussetzung für die Beschäftigung des Menschen mit der Materie. Der bärtige, ebenfalls antikisch gekleidete Mann mit belehrendem Gestus erinnert in Kopfhaltung und Barttracht auffallend an Raffaels „Aristoteles“ in den Stanzen. Da der ablaufende Versuch mithin eine Demonstration der aristotelischen Bewegungstheorie der Elemente ist, liegt mit Rücksicht auf die belehrende Haltung der antiken Figur der Schluß auf Aristoteles nahe.

Die Aussage dieser sechs Figuren läßt sich wie folgt zusammenfassen: Mit den fünf Sinnen erfahren wir die vier Elemente, durch die Ratio des Aristoteles erkennen wir die göttlichen Gesetze, die die Materie bestimmen. Im Stil des 18. Jahrhunderts wird hier – um glaubwürdig zu erscheinen – nicht mehr logisch abstrakt, sondern mit Hilfe des Experiments aristotelische Wissenschaft doziert. Die dargestellte Szene, kombiniert aus Antike und chymischem Mittelalter, ist anachronistisch im ursprünglichen Sinn des Wortes.

In Abschnitt II dieses Aufsatzes wurde bereits ein geistesgeschichtlicher Zusammenhang zwischen theognostischen Werken wie der „Pyrotheologie“¹¹ des J.A. Fabricius und dem Aussagegehalt der Rettischen Allegorien angedeutet. Es soll hier nicht behauptet werden, daß Fabricius der unmittelbare Inspirator des Bildgedankens gewesen sei. Ein umfangreicher Autorenkatalog als Vorrede der von ihm übersetzten „Astrotheologie“ von W. Derham¹¹ belegt, daß Fabricius nur ein Vertreter einer weitverbreiteten und vielpublizierten Geistesrichtung seiner Zeit war: „Verzeichnis der Alten und Neuen Scribenten, die sich haben angelegen seyn, durch Betrachtung der Natur und der Geschöpfe die Menschen zu *Gott* zu führen“ heißt das vielseitige Autorenverzeichnis. Publikationen der Art von J.A. Fabricius beziehen Stellung gegen freidenkerische Grundsätze. Zu diesem freidenkerischen Gedankengut zählte in erster Linie die Gewißheit, einen religiösen Glauben nicht mit naturwissenschaftlich-empirischen Mitteln „beweisen“ zu können. Hier setzt der Angriff von

Gelehrten wie Derham und Fabricius ein, die durch Sammeln naturwissenschaftlicher „Beweise“ die These von der Nichtbeweisbarkeit des Glaubens falsifizieren wollen. Es entstehen umfangreiche universalhistorische Faktensammlungen, deren theologische Schlußfolgerungen im anerkannten Sinn nicht als „logisch“ anzusprechen sind.

Bei J.A. Fabricius finden wir unter den in der „Pyrotheologie“ aufgeführten *wohltätigen Wirkungen* des Feuers, die Gottes Existenz bekunden, den Themenkreis unserer Allegorie wieder:

8. Buch

Cap. 16: Von der Philosophia per ignem, und Chymischen operationen, die mit Hülffe des Feuers geschehen, sublimieren, extrahieren, calcinieren etc..

Cap. 17: Von den kräftigen und vielerley Artzney-Mitteln, die wir solchen Chymischen operationen zu dancken haben und die täglich in den Apothequen mit grossen Nutzen verfertigt werden.

3. Buch

Cap. I: Von der Unentbehrlichkeit der Wärme wie zur Bewegung. ...

Bisherige Untersuchungen über die wandelnden Darstellungsmöglichkeiten der „Vier Elemente“ in der Bildenden Kunst haben bestätigt, daß gerade dieses Bildthema immer besonders sensibel auf geistesgeschichtliche Strömungen reagierte. Der Aussagegehalt von Rettis Allegorien weist auf eine mehr als nur zeitliche Parallelität zu „pyrotheologischen“ Argumenten hin.

V. Die zerstörende Macht des Feuers

Ovid erzählt in seinen Metamorphosen¹² den Handlungsablauf des Bildes; es schildert das Finale der Verbindung Jupiters mit der schönen irdischen Semele¹³. Juno, die Gattin und Schwester Jupiters, fühlt sich durch den erneuten Seitensprung ihres Gemahls mit einer Irdischen brüskiert, vor allem da sie Semele schwanger sehen muß. Juno erscheint listigerweise Semele in Gestalt der greisen Amme Beroë aus Epidaurus und redet der nichtsahnenden Semele ein, von ihrem Geliebten Jupiter zu verlangen, er möge sie mit seinen göttlichen Herrscherinsignien geschmückt umarmen. Es könne sich doch ein jeder junger Mann als Gott ausgeben, im vorliegenden Fall erlange man Gewißheit nur über handfeste Beweise. Semele läßt sich beeinflussen und verpflichtet Jupiter bald darauf zu dem Versprechen, ihr einen ungenannten Wunsch zu erfüllen. Als Jupiter dann den Wunsch erfährt, ist er zu dessen Ausführung gezwungen. Unter den Blitzen am Himmel wählt er einen der kleineren aus, ein Herrscherinsignium, an dem Semele zwar verbrennen wird, das aber nicht unnötigerweise noch das Haus zerstört.

Die nun folgende Szene hat Livio Retti dargestellt: Jupiter löst seine Umarmung mit der brennenden Semele. Juno schaut mit mokant-zufriedenem Gesichtsausdruck von hinten der brennenden Rivalin zu. Jupiter erscheint trotz seines Vorauswissens sichtlich erschrocken über die fulminante Wirkung

seines Auftretens. Die „zerstörende Kraft des Feuers“, um auf den Bildtitel zurückzuverweisen, ist die elementare Naturgewalt des Feuers, die den Menschen vernichtet, wenn er sich vermessenerweise mit ihr einläßt. Eine experimentelle Herausforderung der Naturgewalten kommt einer Versuchung Gottes gleich. In Emblembüchern des 17. Jahrhunderts findet sich für dieselbe Szene noch eine ganz andersartige Moral: Die Ermahnung, sich mit Personen höherer Stände nicht auf allzu vertraulichen Fuß zu stellen mit Rücksicht auf die gefährlichen Konsequenzen, die ein derartiges Verhalten nach sich ziehen kann.



In Verbindung mit der „wohltätigen Macht“ ist ihr malerisches Pendant bei Retti nur als eine allegorische Warnung zu verstehen, die an eine ungehemmt experimentierende, von religiösen (aristotelischen) Prinzipien freie Wissenschaft ergeht¹⁴. Die Mythologieszene bietet überdies die Erklärung, warum

Retti die Feuerallegorien nicht durch drei weitere getrennte Darstellungen von Erde, Wasser und Luft vorschriftsmäßig ergänzen mußte: Ihrer kultischen Tradition zufolge kann Semele¹⁵ das Element *Erde* personifizieren. (Bacchus, die sechsmonatige Leibesfrucht aus der Vereinigung mit Jupiter, wird von diesem aus dem Leib der toten Semele entnommen und in seinem Schenkel bis zur Geburt ausgetragen. Bacchus dient übrigens häufig zur Personifizierung des Elementes *Erde*.) Juno dient in der Regel zur Personifikation der *Luft*, Jupiter mit dem Attribut des Blitzes als die des *Feuers*. (Jupiter kann je nach seinem beigegebenen Attribut als Personifikation aller Elemente mit Ausnahme des Wassers auftreten.) Seit dem Manierismus ist es üblich, ein Element auch schlicht in seiner natürlichen Erscheinungsform innerhalb eines Viererzyklus abzubilden. Links, im Vordergrund des Bildes exponiert, befindet sich ein mit *Wasser* gefülltes Gefäß. Die Amphora dient zudem als auszeichnendes Attribut der Personifikation des Wassers und erfüllt somit eine ergänzende symbolische Funktion (Allegorische „Abkürzungen“ sind typisch für Retti und im Haller Rathaus ihm mehrfach nachzuweisen¹⁶). Die hervorgehobene und unter zwei Gesichtspunkten getrennte thematische Behandlung des Feuers ist folglich korrekterweise ohne Verstümmelung der „Vier Elemente“-Ordnung erfolgt. Die Akteure der Allegorie auf das Feuer präsentieren sich gleichzeitig als Personifikation der Elemente. Ist hier die „Vier Elemente“-Folge erfüllt, so läßt sich das auch am Pendant nachweisen: Im chymischen Kolben läuft das Experiment unter Beteiligung sämtlicher vier Elemente ab (mit der Einschränkung, daß die Erde im Kolben für den Betrachter ebenso unsichtbar bleibt wie Bacchus im Leib der Semele).

Anmerkungen

- ¹ Lucrezia Hartmann „Das Rathaus in Schwäbisch Hall“. In: WFr. 53 (1969) S. 73
- ² Wilhelm German „Die Häuser am Marktplatz in Schwäbisch Hall“. In: WFr. 14 (1927) S. 28.
- ³ Durch die starke Patina ist die komplementäre Farbgebung im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Wirksamkeit sicher sehr abgedämpft. – Fleischhauer „Barock im Herzogtum Württemberg“ Stuttgart 1958.
- ⁴ Vgl. hierzu Fritz Baumgart „Vom Klassizismus zur Romantik“. Köln 1974. – G.B. Piazzetta „Der Heilige Jacobus wird zur Richtstätte geführt“. Venedig, S. Stae 1711.
- ⁵ Kuno Ulshöfer „Ein Brief des Hofmalers Livio Retti über die Rathausbilder in Schwäbisch Hall“. In: WFr. 57 (1973) S. 287 ff. – G.B. Piazzetta „Rebekka am Brunnen“ Mailand, Brera, kurz vor 1790.
- ⁶ Vgl. Baluff „Die Rathaussäle in Schwäbisch Hall“ WFr. N.F. 9 (1906).
- ⁷ Zur barocken Praxis des Programmmentwurfs seitens des Auftraggebers vgl. Lucrezia Hartmann. S. 69. „Das Rathaus in Schwäbisch Hall“. In: WFr. 53 (1969).
- ⁸ Zur Entstehungszeit des Bildes war noch keine definitive Trennung von Chemie und Alchemie erfolgt. Somit wurde weniger die Alchemie als einzelne fragwürdige Vertreter dieser Wissenschaft der Scharlatanerie bezichtigt. Noch aufgeklärte Monarchen wie Friedrich d.Gr. und Joseph II. finanzierten nach heutigen Begriffen eindeutig alchemistische Bemühungen.
- ⁹ Jacobus Boschius S.J. „Symbolographia sive de arte symbolica“ Augsburg und Dillingen 1701 (unveränderter Abdruck Graz 1972). Bei Boschius dient dieser Destillierofen übrigens zur Allegorie einer Devise des Heiligen Franz von Sales: „IL MIO FUOCO ALAGRIMAR'M' INDUCE“. Das ausdestillierte Wasser symbolisiert somit bei Boschius die erlösenden Tränen des Heiligen Franz, das Feuer die (religiöse?) Glut. – Ein Indiz dafür, daß im 18. Jahrhundert die Chemie allegorisch vielseitigst verwendbar war. – Boschius ist in Verbindung mit Retti

wichtig, da der bei den Abbildungen identische Apparat hier namentlich bezeichnet ist: „Cucurbita seu Fornax destillatoria“. Es handelt sich also um eine Variante des chymischen Destillierkolbens.

- ¹⁰ Gustav Friedrich Hartlaub „Chymische Märchen“ Naturphilosophische Sinnbilder aus einer alchemistischen Prunkhandschrift der deutschen Renaissance. Sonderdruck aus der Werkzeitung „Die BASF“ der Badischen Anilin- und Sodafabrik AG, Ludwigshafen a. Rh., Heft 2 und 3/1954, Heft 1 / 1955, S. 6 f.
- ¹¹ William Derham „Astrotheologie oder Anweisung zu der Erkenntnis Gottes aus Betrachtung der Himmlischen Körper“ aus d. Englischen von B. Jo. Alberto Fabricio, Hamburg 1732. Im gleichen Band ist die „Pyrotheologie oder Versuch durch nähere Betrachtung des Feuers die Menschen zur Liebe und Bewunderung ihres gütigsten, weisesten, mächtigsten Schöpfers anzuzulammen“ des J.A. Fabricius ebenfalls abgedruckt (1732).
- ¹² Publius Ovidius Naso (43 v.Chr. - 17 n.Chr.) Metamorphosen, Drittes Buch, 256–315.
- ¹³ Semele, Tochter des Königs Kadmos der Phoiniker und seiner Gattin Harmonia, Tochter des Mars und der Venus.
- ¹⁴ J.A. Fabricius nimmt im 5. Buch der „Pyrotheologie“ zum Blitz und göttlichen Unwetterstrafen Stellung.
- ¹⁵ Die thebanische Königstochter Semele – später durch Bacchus vom Hades in den Olymp als Thyone erhoben – ist vermutlich als phrygisch-thrakische Erdgöttin anzusprechen. „Semele“ ist etymologisch (nach Kretschmer) aus dem Indogermanischen als das phrygische Wort für „Erde“ zu erklären.
- ¹⁶ Vgl. Lucrezica Hartmann, „Das Rathaus in Schwäbisch Hall“. In: WFr. 53 (1969) S. 71.