

Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater

Ulrich Pfisterer

1. Die Galerie als *compendio di tutte le cose del mondo*

Im Jahr 1659 erlebte Turin, seit 1564 zur strahlenden Hauptstadt des Herzogtums Savoyen ausgebaut, den 'Weltuntergang'. Ein verheerendes Feuer vernichtete in kürzester Zeit die wohl aus Anlaß der Erhebung zur zentralen Residenz in den 1560er Jahren errichtete, vermutlich ab 1587 mit einer ersten Ausmalung versehene, jedoch ab 1605 auf Wunsch von Carlo Emanuele I. erneut umgestaltete 'Große Galerie', die das Kastell mit dem 170 m entfernten alten Bischofs- bzw. Herzogspalast verband. Als 'Weltuntergang' war die Katastrophe deshalb zu verstehen, da sich diese Galerie in den Augen der Zeitgenossen als *piccolo mondo*, als Mikrokosmos, präsentierte. Carlo Emanuele hatte versucht, in ihr das gesamte bis dato gesammelte Weltwissen zu vereinen: In dem langgestreckten, lichtdurchfluteten Raum war nicht nur seine kostbare Bibliothek untergebracht, die etwa Pirro Ligorios berühmte Enzyklopädie der Antike ebenso umfasste wie Atlanten aller Erdteile und eine aufwendige Sammlung zoologischer und botanischer Illustrationen. Sammlungsschränke enthielten eine Fülle von *Naturalia* und *Artificialia*; große antike Statuen standen zwischen den Schränken – die Sammlungen Carlo Emanuele galten 1590 als die viertgrößten der Welt nach denjenigen des Königs von Spanien, des Kaisers und des toskanischen Erzherzogs.¹ Vor allem aber waren oder zumindest sollten alle Wandflächen der *Galleria grande* nach Entwürfen des Malers Federico Zuccari freskiert werden mit einer Genealogie und den Taten des Hauses Savoyen, ihren Schutzheiligen, sowie dazwischen allen bekannten Land-

¹ Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (1590), zit. nach Lomazzo 1973-74, Bd. 1, 380.

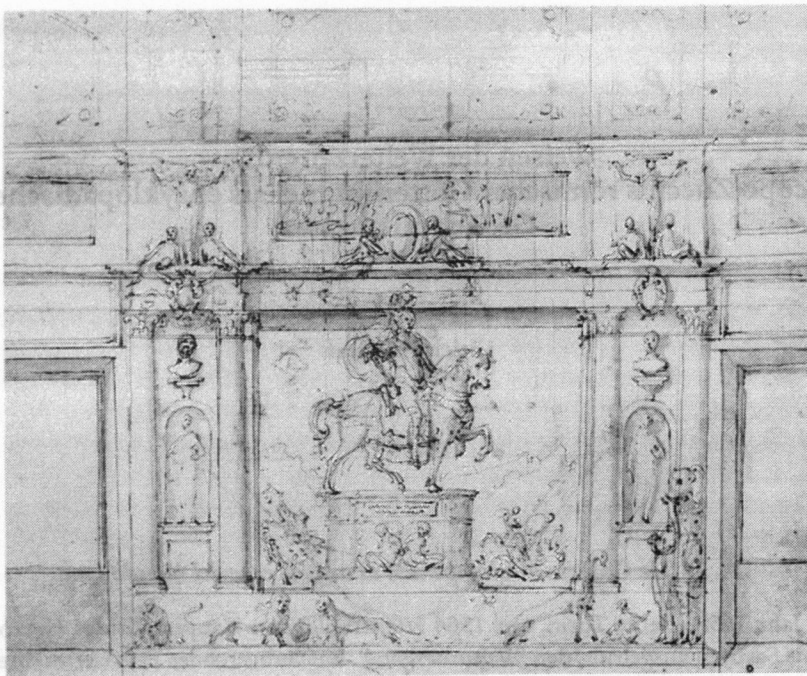


Abb. 1: Federico Zuccari: Entwurf für die Wandfresken der Galleria grande; England, Privatsammlung.

tieren und Vögeln (Abb. 1) Den Fußboden bedeckte ein Mosaik, in dem sich unzählige, präzise wiedergegebene Spezies von Wassertieren tummelten. An der Decke schließlich waren die Planeten und Sterne, sozusagen die kosmischen Rahmenbedingungen, zu sehen (Abb. 2)² – leider können heute nurmehr einige wenige Zeichnungen einen schwachen visuellen Eindruck von diesem Wunderwerk vermitteln. Natur und Historie ordneten sich durch die Zusammenschau von Realien, Bildern und Büchern zu einem vom Fürsten als 'zweitem Gott' geschaffenen Kosmos im Kleinen – eine Verstehensweise, die etwa zeitgenössische Gedichte von Giambattista Marino und Gaspare Murtola ausführlich bezeugen und christlich ausdeuten.³ Vermutet wird, daß das Gesamtprogramm durch Samuel Quicchebergs *Inscriptiones* oder noch wahrscheinlicher durch das seit 1578 Ludovic Demoulin de Rochefort anvertraute Projekt eines *Theatrum omnium disciplinarum* für den Turiner Hof entscheidend geprägt worden war. Die neue Raumform der Galerie schien dabei (zumindest den Turiner Verantwortlichen) allen anderen Arten von Sammlungsräumen überlegen und durch die in ihr zumindest anstrebare Wissenstotalität und -systematik der idealen Weltordnung am näch-

² Zur Rekonstruktion s. Mamiano 1995, Mamiano 1999 und insbesondere Kliemann 1999.

³ Rossi 2000.

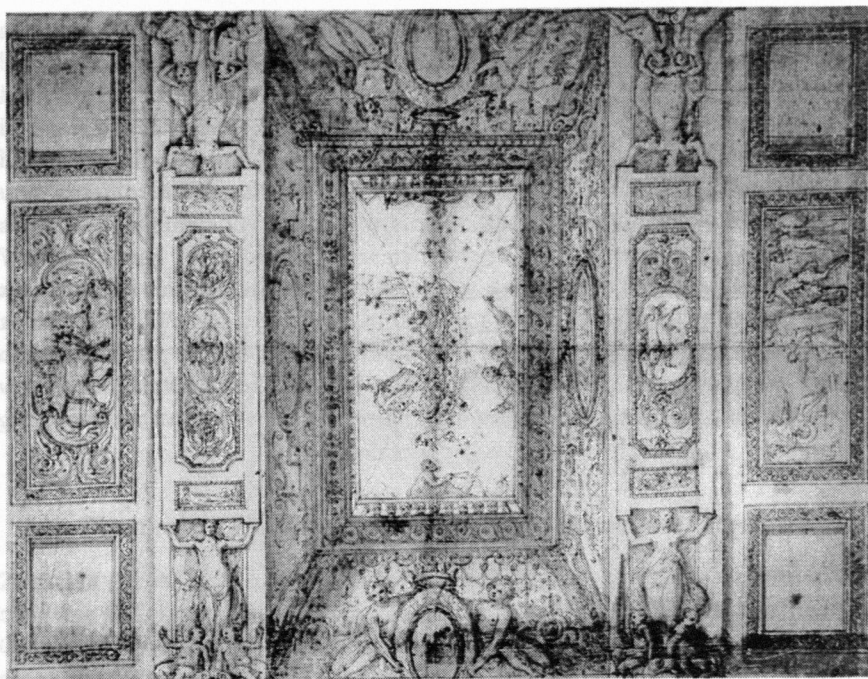


Abb. 2: Federico Zuccari: Entwurf für die Deckenfresken der Galleria grande; Mailand, Musei del Castello Sforzesco.

sten zu kommen.⁴ Bekanntlich konnte daher nicht nur Galileo Galilei 1589 – wenn auch in leicht polemischer Verzerrung – die großartige Objekt-Präsentation einer *galleria* dem chaotischen Sammelsurium eines traditionellen *studiolo* bzw. einer Wunderkammer kontrastieren.⁵ Auch Gottes Schöpfungswerk ließ sich im späten 16. Jahrhundert am besten mit der Ausstattung und Ausmalung eines 'majestätischen Saales mit gewölbter Decke', wie ihn die Galerie par excellence darstellt, vergleichen.⁶

⁴ Enzyklopädische Sammlungen in Galerien sind etwa noch für die *Galleria della Mostra* in Mantua (erbaut 1592-1612) und die Galerie der Universität Pisa (erbaut in den 1640er Jahren) überliefert; zur Entstehung der Raumform und ihrem Bezug zur Sammlungsgeschichte Prinz 1970; wichtige Kritik an einer zu ausschließlichen Sicht der Galerie als Sammlungsraum und Nachfolgerin des *studiolo* Büttner 1972, 117-167; Herklotz 1994, 127; Minges 1998, 86-92; vgl. weiterhin Nencioni 1983; Settis 1983; Findlen 1994, 109-128.

⁵ Galileo diene der Vergleich dazu, den 'großartig konzipierten' *Orlando Furioso* des Lodovico Ariosto gegen die Angriffe durch Anhänger von Torquato Tassos 'kleinteiligerer' *Gerusalemme Librata* zu verteidigen; für Kommentare zu dieser berühmten Äußerung sei nur auf Panofsky 1954, Barocchi 1970 (hier 399-402 weitere Palast-Vergleiche im Ariost-Tasso-Streit) und jüngst Reeves 1997, 18-22 verwiesen.

⁶ Vgl. Du Bartas 1593, 6: „Una verace, e dotto scuola è il Mondo, / Ove il suo honor' Iddio, tacendo, insegna: / Una scala, ch'al Ciel le menti humane / Per gradi certi agevolmente adduce, / Una superba spatiosa sala, / Ove il Signor le sue ricchezze spiega; / (...)“ – Murtola 1608, 251: „Come industrie

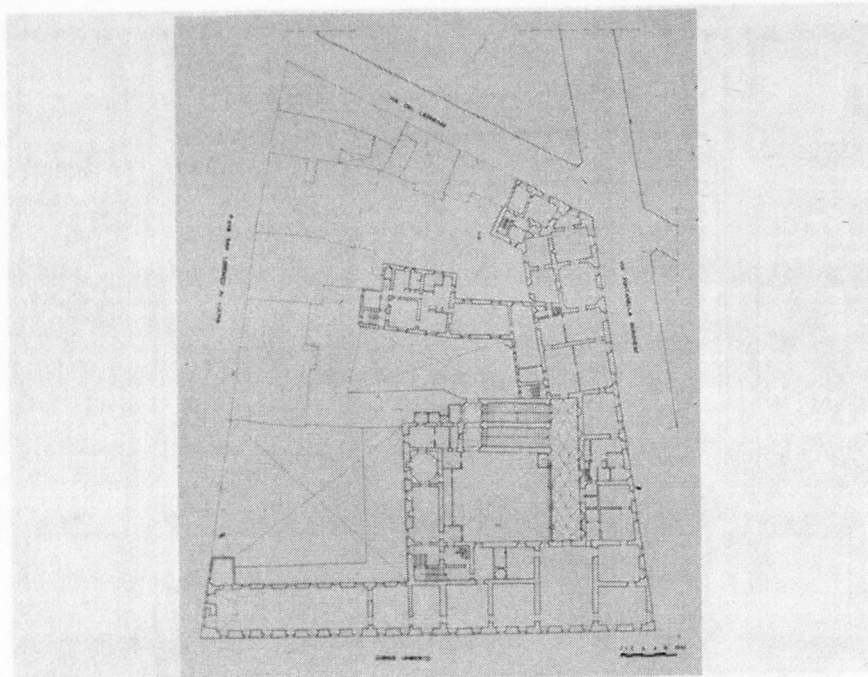


Abb. 3: Grundriß des Piano Nobile, Palazzo Rucellai, Rom.

Wenn also Federico Zuccari 1607 über die Turiner Galerie-Ausstattung vermerkte, sie sei „un compendio di tutte le cose del mondo“⁷, dann sollte dies im Kontext eines primär auf das Medium Buch konzentrierten Sammelbandes daran erinnern, daß die Wissensspeicher der Frühen Neuzeit nicht nur auf dem Papier eingerichtet wurden, sondern häufig auch Anordnungen und Visualisierungen von Wissen in realen Räumen und in Bildform umfassten⁸, wobei eine der bevorzugten architektonischen Formen für diese ‘begehbaren Enzyklopädien’ zumindest in den Jahrzehnten um 1600 eben die Galerie darstellte.

Vor diesem kurz skizzierten und in den letzten Jahren intensiv erforschten Hintergrund will dieser Beitrag nun mit der wenige Jahre vor dem Turiner Beispiel entstandenen Galerie des Palazzo (Ruspoli-)Rucellai in Rom eine Alternative dafür vorstellen, wie sich ein solcher Raum im späten 16. Jh. als ‘Wissenspeicher’ ausgestalten ließ. Als These vorweggenommen: In dieser Galerie wird keine *scientia universalis* auf der Grundlage einer Ordnung realer oder dargestellter Objekte

Pittore, che Tempio o Mole / Vede tirata in ampie Volte intorno, / Ferma il Piede, alza il Guardo, e pinger suole / D'un vivo Azzuro il fornice più adorno, / (...) / Così risulato al Ciel l'eterno Amore / Di mille vaghe immagini il dipinse, / (...).“

⁷ Zuccari 1607, 3 f. (Widmung an Carlo Emanuele I).

⁸ Sehr kurz dazu etwa Neumeister 1990; vgl. weiterhin die Literatur in Anm. 56.

angestrebt und präsentiert wie in Turin, sondern nur eine Art visuelles Leergertüst bzw. eine 'evokative Bild-Struktur', die es dem Betrachter ermöglicht, seine jeweiligen, bereits vorhandenen Wissensinhalte anhand des Dargestellten aufzurufen, in dieses hineinzuprojizieren und dann durch die neue Kontextualisierung innerhalb des gesamten Ausstattungssystems vermeintlich unbekannte Wissensbereiche und -zusammenhänge zu erschließen. Die gesamte Galleria Rucellai funktioniert als ein riesiges mnemotechnisch-kombinatorisches Hilfsmittel zur je individuellen Welterzeugung. Vereinfacht könnte man sagen, daß bei letztlich gleichem Endziel, nämlich ein universales 'Wissenstheater' zu bieten, die Turiner Galerie sich zunächst als 'Welttheater' darstellt, das vom realen Objekt ausgeht und dann dessen Stellung im Gesamtsystem ermittelt, wogegen die römische Galerie von vorneherein als 'Gedächtnistheater' angelegt ist, das unter Übergang der Realia gleich auf der strukturierten Ebene der Sinn- und Memorialbilder ansetzt.

2. Der römische Palazzo Rucellai und seine Galerie-Ausmalung

Zunächst gilt es, die bekannten Fakten zu Entstehungsgeschichte und Ausstattung der Galleria Rucellai kurz zu rekonstruieren⁹: Der Florentiner Kaufmann Orazio Rucellai, als Gesandter des Hauses Medici und zeitweiliger Steuerfachmann des französischen Königs zu enormen Reichtümern gekommen, erwirbt am 7. Mai 1583 in Rom den zu diesem Zeitpunkt knapp dreißig Jahre alten Palast der Familie Jacobilli am Corso.¹⁰ Diese in sich geschlossene Palast-Anlage auf

⁹ Die ausführliche Baugeschichte des 1713 von der Familie Ruspoli erworbenen Palastes in: Pietrangeli 2000, 7 f. und 140-165. – Die erste Beschreibung von Palast und Galerie findet sich in einem 1601 verfaßten 'Wegweiser' durch Rom, der möglicherweise für Kardinäle gedacht war, die eine Unterkunft mieten wollten; s. Tomei 1939, 169 f.: „La casa del Sig. Horatio Rucellai ha la facciata del corso fino dove comincia la Galleria di passi 54. Ha un finestrato solo di finestre dieci con i mezzanini sopra e sotto le finestre, altrettante ingnocchiate. La facciata poi della Galleria è passi 55 et ha nove finestre et altrettante ingnocchiate sotto, onde con quelle della casa sono in tutto finestre 19 et così la porta viene nel mezzo, havendo da una banda nove finestre ingnocchiate della Galleria et d'una camera et d'un'altra è nove. La casa con la Galleria con una camera è lunga passi 54, levandone le grossezze de muri, il finaco poi dinanti di essa è di passi 46, ove stanno otto finestre, et otto mezzanini et sotto otto ingnocchiate. Il cortile passi vintotto largo 24. Ha una loggia come s'entra che è l'andito di passi 7 et un'altra in testa donde s'entra nel horto della medesima. Ha da man dritta della porta una stanza per servitori et una dispensa, sotto cuccina ed altri servitij della casa, nel horto poi sotto la galleria vi è una loggia con due camere una per testa. Vi è nel cortile a man dritta certi stanzini piccoli ove non si può mettere letti per servigi, altre stanze da padroni non sono a questo piano, ma vi sono certi stanzini per li servitori venendo dalla scala, che sono larghe passi quattro; sopra la Galleria è la guardaroba, vi sono poi altre stanze vicino al tetto et vi sono die camere rotte sopra le camere che riescono dal Verone dove stata il Sig. Giulio Ricci; la casa non rigira perchè sopra la loggia che va nel Corso non vi sono stanze et per la misura della Galleria appunto levandone la camera che ha riscontro con l'altre camere verso la sala rimane lunga della galleria passi 41 et larga non so.“

¹⁰ Zur Vita Rucellais s. eine nach der Mitte des 17. Jh.s verfaßte, anonyme Lebensbeschreibung: *Rucellai – vita*; der enorme Reichtum Rucellais wird etwa auch in den ihn betreffenden Einträgen bei De' Ricci 1972, fol. 493 v, 507 v und 508 r deutlich. – Eine moderne Zusammenfassung bei Zaccaria, Raffaella M.: „Il Rucellai da Firenze a Roma“, in: Pietrangeli 1992, 67-78, hier 72-76.



Abb. 4: Blick in die Galerie des Palazzo Rucellai, Rom.

annähernd quadratischem Grundriß mit Innenhof läßt Rucellai zwischen 1583 und 1586 von dem – befreundeten¹¹ – Florentiner Architekten und Bildhauer Bartolomeo Ammanati zur Corso-Seite hin um einen freistehenden, zweieinhalbstöckigen, rund 25 Meter langen und 7 Meter breiten Trakt erweitern und dem Ganzen dann eine vereinheitlichende Fassade vorblenden (Abb. 3). Im Piano Nobile des Anbaus befindet sich die Galerie – beidseitig von je sieben Fensterachsen durchlichtet. Mit diesem eindrucksvollen Repräsentationsraum, über dessen genauere Nutzung allerdings jede Nachricht fehlt, greift Rucellai nicht nur auf eine der modernsten, wenige Jahrzehnte zuvor in Frankreich voll ausgebildeten Bauformen zurück (Abb. 4). Er konkurriert auch mit den unmittelbar zuvor in Rom selbst entstandenen oder in Planung begriffenen Galerien im Palazzo Sacchetti, Palazzo Gaddi und in der Villa Medici.¹² Insbesondere die beiden letzt-

¹¹ Dazu *Rucellai – vita*, [2]: „l’amicizia grande che Ms. Orazio aveva con Bartolomeo Ammanati“, und [4]: „ordinò a Bartolomeo Ammanati, suo grande amico, [...] scultore et insigne et eccellente Architetto che egli facessi il disegno [...]“.

¹² Zu den Vorbildern der Galleria Rucellai s. Morel 1993, 298-300. – Zu Zucchis Entwurf für die Ausstattung der Galerie der Villa Medici zuletzt der Ausstellungskatalog: Hochmann 2000, 278-281. – Zum Palazzo Gaddi s. eine detaillierte Beschreibung von 1572 in Brown/Lorenzoni 1984, 506.

genannten Räume dürften mit ihren römische Kaiser-Büsten und den antiken Statuen wichtige Anregungen für die Rucellai-Galerie geliefert haben, in der neben Kaiserbüsten mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls – wie auch sonst im gesamten Palazzo – zumindest einige Antiken aufgestellt gewesen waren.¹³ Jedenfalls demonstriert Rucellai so mit seinem Galerie-Neubau höchsten sozialen Anspruch und verweist zugleich auf die drei Haupt-Bezugspunkte seines Lebens: auf die Familie Medici in Florenz, auf Frankreich und auf Rom.

Auch bei der Wahl eines Künstlers für die Ausfreskierung der Galerie bevorzugt Rucellai – wie bereits beim Architekten – einen Florentiner Landsmann, der im übrigen auch schon zuvor erfolgreich mit Ammanati zusammengearbeitet hatte: den Maler Jacopo Zucchi.¹⁴ Es sind bislang keine Dokumente bekannt, die einen gesicherten Anhaltspunkt für die Datierung der Ausmalung liefern, zur Diskussion stehen die Jahre 1585-1586 oder 1589-1592.¹⁵ Die zweite Variante – Beginn der Freskierung um die Mitte des Jahres 1589 – dürfte jedoch die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben. Denn Zucchis zunächst wichtigster römischer Auftraggeber, Kardinal Francesco de' Medici, verläßt 1587 als neuer toskanischer Erzherzog die Ewige Stadt. In den folgenden zwei Jahren scheint Zucchi noch mit Altarbildern beschäftigt. Als dann jedoch Orazio Rucellai Anfang 1589 nach Rom zurückkehrt, kommt dem Künstler, der mehrfach seine finanzielle Notlage beklagt¹⁶, der Großauftrag für die Ausmalung der Galerie gerade recht. Das Projekt ist jedenfalls vor dem 13. August 1592 vollendet, da zu diesem Zeitpunkt ein Dokument bereits von den „Erben des Jacopo Zucchi“ spricht, der Maler offenbar wenig zuvor verstorben war.¹⁷

Zucchi überzieht also wohl seit Mitte des Jahres 1589 in kürzester Zeit Decke und Wände des Galerieraums mit rund 150 Figuren in prächtigen Schmuckrahmen (Abb. 5).¹⁸ Auf der Mittelachse der Decke ließ er in fingierten Himmelsausblicken die sieben Planetengötter auf Prunkwagen mit jeweils charakteristischen

¹³ *Rucellai – vita*, [4 f.]: „Ms. Orazio arrichi detto bello edificio e vaga fabbrica con una infinità di statue singolari su per il Cortile e altrove et infra l'altre nel maestoso Cortile fecevi collocare la statua di un bellissimo e gran Cavallo [...]. Le Tappezzerie e Quadrerie che l'ornavano [d.h. den Palast] erano infinite e preziose [...]“

¹⁴ Die neuesten Beiträge zu Leben und Werk Zucchis von Alessandro Cecchi, Philippe Morel und Claudio Strinati in: Hochmann (2000).

¹⁵ Zusammenfassend Morel 1993, 297 und Aurigemma 2000, 44 f.

¹⁶ Saxl 1927, 39.

¹⁷ Das Dokument vom 13. August 1592 („obligatio pro filijs et heredibus quod. Jacobi Zucchi“) entdeckte Aurigemma (49), allerdings ohne in ihrem eigenen Text (48) noch Bezug darauf nehmen zu können. Dies bedeutet für das letzte Werk Zucchis, die Deckenfresken der Cappella Aldobrandini in S. Maria in Via, daß diese bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1592 entstanden oder aber zumindest nach Entwürfen Jacopo Zucchis dann von seinem Bruder Francesco ausgeführt wurden; mit dieser Chronologie vereinbaren ließe sich, daß am 12. April 1593 erstmals von der neu und offenbar fertig gebauten Kapelle die Rede ist, daß andererseits am 3. April 1596 die Erben Jacopos an Francesco Geld für die Fertigstellung von Arbeiten in der Kapelle zahlen; alle Dokumente bei Mortari 1973. Zu Giuseppe Cesari, der nach Zucchis Tod am 1. August 1594 die Gemälde für die Kapelle übertragen bekommt, s. Röttgen 2002, 282 f.

¹⁸ Den besten Überblick zur Ikonographie gibt Morel 1993, 297-310.

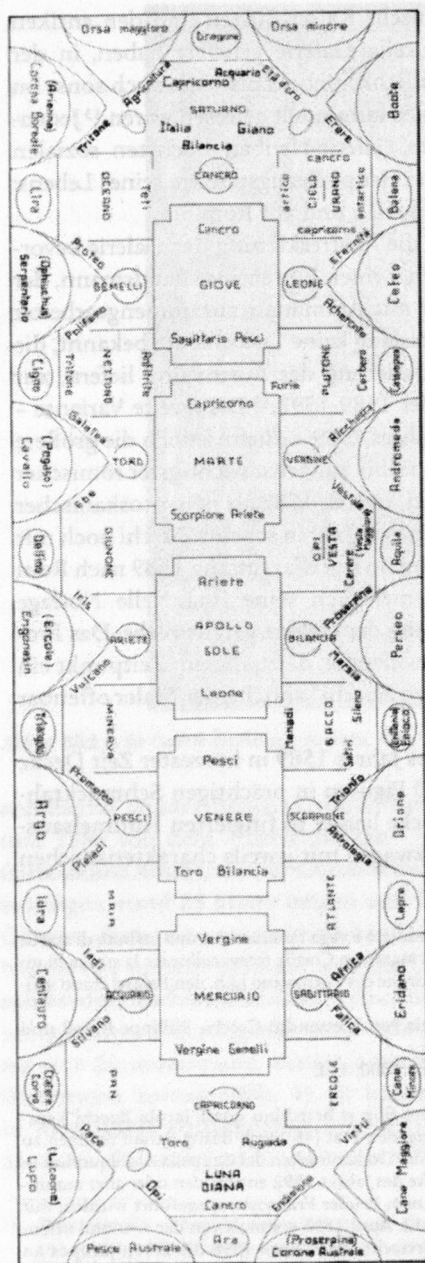


Abb. 5: Galleria Rucellai, Rom: Ikonographisches Schema der Decke (nach Morel 1993, mit Korrektur der Positionen von Hyaden und Pleiaden).

Zugtieren auftreten: Luna-Diana-Hekate (mit weißem und schwarzem Pferd), Merkur (mit Störchen), Venus (mit Schwänen), Apollo als Sonnengott (mit geflügelten Pferden), Mars (mit Wölfen), Jupiter (mit Adlern) und Saturn (mit Drachen bzw. Schlangen). Zudem werden die Planetengötter nicht nur durch eine Vielzahl von Attributen ihres Mythos charakterisiert. Über ihrem Kopf schwebt das Sternzeichen ihrer Exaltation, d.h. ihres größten astrologischen Einflusses auf die Erde. Zu ihren Füßen begleiten sie die Sternzeichen ihrer Tag- und Nachthäuser (Abb. 6). Die sieben zentralen Planeten-Bildfelder werden flankiert von zwölf weiteren wichtigen antiken Gottheiten, beginnend beim personifizierten Himmel bzw. Coelum, dann weiter zu Oceanos, Juno, Cybele, Pan etc. und endend mit Herkules. Dabei sind jedem Gott in Form fingierter Skulpturen zwei untergeordnete Gestalten beigegeben – z.B. seine Kinder, Geschwister, Helfer oder seine Liebespartner. Die Rahmenelemente um jede Gottheit bestehen zudem aus Gegenständen, die seine jeweiligen Einflußbereiche charakterisieren. Unter diesem Götterereignis sind in den Lünetten und den dazwischen platzierten kleineren Tondi die 48 Sternbilder der nördlichen und südlichen Hemisphäre zu sehen – wobei die nördlichen tatsächlich nach Norden, die südlichen nach Süden weisen.



Abb. 6: Jacopo Zucchi: Juppiter; Galleria Ruccelai, Rom.

An den Längswänden erscheinen die ersten zwölf römischen Cäsaren, wie sie Sueton geschildert hat, mit jeweils zwei ihrer Tugenden oder Laster – eine der beliebtesten Exempel-Reihen des 16. Jh.s.¹⁹ Zucchis Darstellungen und Inschriften zu den Cäsaren folgen dabei sehr genau Sebastiano Erizzos erstmals 1559 erschienenem *Discorso sopra le medaglie antiche*.²⁰ Darüber sind schließlich die Erfinder und Gründer der antiken Götterbilder, Kulte und Heiligtümer dargestellt – also die Personen, die vermeintlich für das Entstehen des heidnischen Götterglaubens überhaupt verantwortlich waren.

Unter formalen Gesichtspunkten scheint die Decke leicht klassifizierbar als Bindeglied zwischen Michelangelos Sixtina-Ausmalung bzw. Raffaels Farnesina-Fresken und der Galleria Farnese von Annibale Carracci – die Forschung hat dies ausführlich analysiert.²¹ Für das übergreifende Organisationssystem mit Durchblicken, Bildfeldern, mit auf fiktiven Architekturelementen agierenden Personen und mit reichen Rahmenelementen bot Zucchis Lehrer Giorgio Vasari die besten

¹⁹ Zuletzt dazu Stupperich 1995.

²⁰ Vgl. Erizzo 1559, Bd. 2, 2, 20, 79, 87, 108, 118, 120, 125, 134 und 146; diese Abhängigkeit erkannte Morel 1993, 304.

²¹ Zusammenfassend Morel 1988 und Fastenrath 1995, v.a. 137 f.

Vergleichsbeispiele, so in einem offenbar nicht ausgeführten Deckenentwurf und einem nur noch aus Zeichnungsfragmenten rekonstruierbaren Programm für ein heute zerstörte Medici-Kasino in Florenz, bei dem ebenfalls Planetengottheiten die Mittelachse dominierten.²² Eine Parade antiker Götter auf aufwendig geschmückten Karren mit jeweils unterschiedlichen Zugtieren war ebenfalls in Florenz bei einem berühmten Umzug vom 21. Februar 1566 [1565 *stile fiorentino*] zu sehen gewesen, für den Giorgio Vasari – möglicherweise bereits unter Mithilfe Zucchis – die Kostüme entworfen und von dem Baccio Baldini eine ausführliche Beschreibung publiziert hatte.²³ Zudem mögen wiederum französische Galerien wie die Galérie d'Ulysse in Fontainebleau für die Wünsche des Auftraggebers von Bedeutung gewesen sein, waren doch auch dort Götterversammlungen und astrale Themen zu sehen.²⁴ Allerdings erreichte keines dieser Programme die Detailfülle von Zucchis Decke.

Auch die Ikonographie der Galleria Rucellai und ihre teils entlegenen Themen schienen bisher keinerlei Probleme zu bereiten: Denn Zucchi selbst hat einen ganzen Traktat mit dem Titel *Discorso sopra li dei de' gentili e loro imprese* verfaßt, in dem er eine ausführliche Erklärung aller Personen und Attribute seiner Freskenausmalung lieferte.²⁵ Publiziert wurde die Schrift zwar erst posthum 1602 auf Betreiben von Jacopos jüngerem Bruder, Francesco Zucchi. Niedergeschrieben wurde sie aber offenbar unmittelbar nach Fertigstellung der Decke, vermerkt der Autor selbst doch im Vorwort: „hauendo fatto la prima, anzi maggior fatica circa il dipingerla [d.h. die Galerie], & ordinarla; mi fu forza anco di seguitar l'altra, cioè del descriuerla“.²⁶ Da Zucchi spätestens Anfang August 1592 stirbt, die Ausmalungskampagne aber – wie gezeigt – wohl erst um die Mitte des Jahres 1589 beginnt und sicher längere Zeit – zumindest noch das Jahr 1590 – in Anspruch nahm, bleibt für die Abfassung des Traktats eigentlich nur der Zeitraum von 1591 bis Mitte 1592.

Die Lektüre des *Discorso* schien für die bisherige Forschung jedenfalls zu bestätigen, daß es sich in der Galerie tatsächlich nur um ganz allgemeine, unspezifische Themengruppen zur antiken Mythologie und ihren planetar-stellaren Bezügen handelte. Zucchis Götterhimmel hat nichts zu tun mit den ungefähr zeitgleichen Bemühungen um eine Kartographie des Himmels mit ihrer Möglichkeit,

²² Kliemann 1978.

²³ Baldini 1565; zu den Feierlichkeiten von 1589 mit Anmerkungen auch zur früheren *Maschenata* Saslow 1996.

²⁴ Morel 1993, 298.

²⁵ Zucchis Traktat, von dem sich nur noch ganz wenige Exemplare der Originalausgabe (Rom: Domenico Giglioli 1602) erhalten haben, wurde von Fritz Saxl wiederentdeckt und mit Einleitung publiziert, s. Saxl 1927; ein weiterer Abdruck des gesamten *Discorso* in: Cieri Via 1991, 212-283; ein Reprint der Ausgabe 1602 erschien 1976 in New York als Bd. 10 der Garland Series 'The Renaissance and the Gods'. – Die nach Saxl einzige eingehendere Analyse des Textes stammt von Aurigemma 2000.

²⁶ Saxl 1927, 39.

die Sternkonstellationen als Horoskop zu verstehen, wie es die Deckenfresken im Farnese-Palast von Caprarola oder aber in der Sala Bolgonese des Vatikans vorführen.²⁷ Vielmehr waren an Zucchis Decke Göttergestalten inmitten von möglichst umfassenden Attribut-Anhäufungen zu sehen, die sich fast in der Art eines Lehrbuches bzw. wie Illustrationen zu den mythographischen Handbüchern etwa des Giovanni Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium libri*), Natale Conti (*Mythologiae*, 1551), Vincenzo Cartari (*Le Imagini con la spositione dei Dei degli antichi*, 1556) und Baldinis *Mascherata* präsentierten – auf die entsprechende Bedeutung von Sebastiano Erizzo Medaillen-Traktat für die Wände wurde schon hingewiesen; daß Zucchi dagegen für Informationen zur Mythologie direkt antike Autoren konsultierte, konnte bislang nicht nachgewiesen werden.²⁸

Die einzigen konkreten und offensichtlichen Bezüge zur Familie Rucellai ergeben sich, abgesehen von den Wappen in den Ecken der Decke, über die beiden Stirnseiten des Raumes: Dort verweisen die beiden großen Personifikationen der Städte Rom und Florenz auf Herkunft und Wirkungsort des Palastherrn Orazio. Zudem finden sich ganz versteckt in den Fenstergewänden vier Bildfelder mit den wichtigsten, bereits im 15. Jahrhundert errichteten Bauwerken der Familie Rucellai in Florenz; in der ebenfalls im Fenstergewände platzierten Serie von *uomini illustri* entdeckt der genaue Betrachter zudem ein Bildnis des Francesco Guicciardini, vermittelt Orazios Ehefrau aus dieser Familie ein bedeutender Vorfahre. Diese relative Zurückhaltung in der visuellen Panegyrik orientiert sich freilich ganz am zeitgenössischen Ideal einer 'verhüllten', indirekten Lobrede auf den Auftraggeber.²⁹

Aber Zucchi erläutert mit seinem Traktat nicht nur nachträglich die Ikonographie der einzelnen in seinen Fresken dargestellten Figuren, sondern behauptet darüberhinaus, die gesamte *inventio* und *dispositio* für die Ausmalung stamme ungeachtet der damit verbundenen Schwierigkeiten von ihm selbst:

Necessaria cosa, e molto à proposito sarà, al parer mio, inanzi, che più oltra passiamo, dir due parole sopra l'ordinatione, & componimento della presente materia. Dico adunque, che hauendo io ad ornar con varie pitture, e capricci (secondo il sito) la galleria de'Rucellai nella lor casa in Roma posta nel Corso; la quale essendo di lunghezza di palmi cento venti, larga trentacinque, alta 40. Pareua veramente, che tal sito richiedesse soggetto conueniente. Ma perche rare

²⁷ Dazu Warner 1971 und Quinlan-McGrath 1997 (mit weiterführender Bibliographie).

²⁸ Zusammenfassend zu Zucchis Quellen Seznec 1990, 230 f. und Morel 1993, 302-304. – McGrath 1983, 55 und 61, Anm. 28 argumentiert, daß Zucchis falsches Zitat nach Vergils *Georgica*, 3, 391 f. (Saxl [1927], 67), das statt „munere sic niveo lanae“ „munere sic niveo lactis“ wiedergibt, so entstanden sei, daß der Künstler beim Abschreiben um eine weitere Zeile der *Georgica* zum dortigen „amor lactis“ verrutschte. Dies würde beweisen, daß Zucchi hier unmittelbar nach Vergil und nicht aus indirekten Quellen zitierte. Jedoch geht der Fehler nicht auf Zucchi zurück: Bei Comes 1605 findet sich zweimal – sowohl bei der Beschreibung von Luna als auch von Pan – das gesuchte Zitat, 257 heißt es korrekt „lanae“, dagegen 448 „lactis“ (so in allen Druckausgaben).

²⁹ Dazu Kliemann 1994, 81; Aurigemma 2000, 48 f.

volte s'accoglie, che fra la confusione de'colori, e le difficoltà de' pennelli poco sia in vso, ouero attender si possa à scartabellare libri; mercè forse l'inopia, l'auaritia de' nostri secoli; o douendo adunque fuor della mia professione nauigare, confesso, che ne rimasi in me stesso confuso: ma spinto finalmente alla necessità; ordinato, secondo che in opera si vede, vn spartimento con quadri diciannoue, con infiniti ornamenti di cartelle, festoni, e bronzi, e marmi finti, con quel miglior ordine, che hò potuto, si è andato distribuendo la sottoscritta inuentione, e come si vedrà, quadro per quadro, dichiarata l'origine, e proprietà de' Dei de' Gentili, dico de' più famosi; secondo che habbiamo da diuersi autori tolto, (...).³⁰

Indem Zucchi seine Gesamtzuständigkeit betont, verwehrt er sich auch implizit gegen die vor allem im 15. Jh. geläufige Vorstellung, wonach die Grundidee für ein Kunstwerk dem Auftraggeber zuzusprechen ist, die gelehrte, ikonographische Ausarbeitung einem Humanisten und nur noch die visuelle Umsetzung dem Künstler – zwar wird die Rolle des Künstlers mit dem 16. Jh. zunächst entscheidend aufgewertet, jedoch scheinen nach dem Konzil von Trient erneut gegenläufige Tendenzen auf dem Vormarsch.³¹ Daß Zucchi schon für frühere Freskenzyklen die *inuentio* geliefert hatte, belegt ein Brief von 1574, der allerdings auch zeigt, daß eine solche 'eigenständige Erfindung' des Künstlers doch nie ohne Beratung und Diskussion zustande kam – denn Zucchi berichtet nicht nur von der „prima inuentione che io avevo fatto non avendo io manchato de farla rivedere a chi era consumatissimo in tale cose“, sondern auch davon, daß er diese schließlich aufgegeben habe „per essermi ogni giorno messo confussione da varii gentiluomini di casa e chi una cosa e chi un altra dicendo“.³² In jedem Fall stehen Zucchis Äußerungen zu *inuentio* und *dispositio* der Galleria Rucellai in der Tradition des Topos vom *pictor doctus*, der aus seinem eigenen Wissen versteht und selbst vorgibt, was er malt, und der sich dadurch mit Pinsel und Feder, mit *pennello* und *penna*, gleichermaßen unsterblichen Ruhm verdient – das erste dem *Discorso* vorangestellte Gedicht auf Zucchi bemüht daher auch konsequenterweise dieses nicht sehr originelle Wortspiel.³³

Im Gegensatz zu einem solchen stolzen und selbstbewußten Einfordern der gesamten Verantwortung für den Freskenzyklus erfährt der überraschte Leser des *Discorso* jedoch auch, daß Zucchi die Ausmalung nur mit größtem Widerwillen übernommen habe. Damit sind nicht die floskelhaften Beteuerungen des eigenen

³⁰ Saxl 1927, 43, vgl. 71. – Die Forschung schenkt ihm auch hier weitgehend Glauben, s. etwa Auriemma 2000, 44.

³¹ Settis 1982; kritisch dazu Gilbert 1998. – Zum künstlerischen Klima im Rom des späten 16. Jhs. s. Spezzaferro 1981.

³² Der Brief vom 2. Oktober 1574 beschreibt die Ausmalung eines heute verlorenen Raums im Palazzo Firenze in Rom mit einem alttestamentarischen David-Zyklus, s. Morel 1991, 11 f.

³³ Saxl 1927, 37 f.

Unvermögens gemeint, die formelhafte *captatio benevolentiae* Zucchis für sein Werk, sondern der Maler wird nicht müde zu wiederholen, daß die heidnischen Götter in der Galerie überhaupt nur aus Tradition zum Thema gemacht worden wären, obwohl sie sich doch im Lichte des christlichen Glaubens längst als wahnwitzige Verirrung erwiesen hätten. Die Personen des antiken Olymps besäßen auch keinerlei symbolischen Wert und seien nicht als Sinnbilder verborgener Weisheiten, wie sie manchmal gedeutet würden, zu verstehen.³⁴

Die Forschung hat Zucchis Äußerungen trotz dieser offensichtlichen Unklarheiten bislang anstandslos geglaubt: Die Galerie des Palazzo Rucellai habe kein 'Programm' im engeren Sinne.³⁵ Es seien nach dem Entwurf des Malers einfach alle antiken Götter, wie sie in den geläufigen Handbüchern der Zeit beschrieben wurden, mit ihren Attributen an die Decke projiziert worden. Insofern stehe Zucchis Freskenzyklus am Ende der langen Renaissance-Tradition einer Wiederbelebung der antiken Götter – hier seien diese zu einem völlig sinnentleerten Produkt der Pseudo-Gelehrsamkeit eines Künstlers mutiert, sozusagen ein mythologischer Wissenspeicher im Leerlauf. Wobei noch nicht einmal die Tatsache, daß Zucchi nachträglich eine schriftliche Erklärung seiner Fresken lieferte, neuartig ist: Bereits Giorgio Vasari hatte die Bedeutungszusammenhänge seiner komplexen Bildausstattung im Florentiner Palazzo Vecchio in einem *Ragionamenti* überschrieben – und ebenfalls erst posthum 1588 im Druck erschienen – Traktat dargelegt. Nur am Rande vermerkt sei, daß die Künstler mit ihren Bildbeschreibungen natürlich wiederum nur dem zeitgenössischen Vorbild humanistischer Texte wie etwa Giuseppe Betussis *Ragionamento sopra il Cathaio* (Padua 1573), der Beschreibung einer Villenausstattung im Veneto, folgten.³⁶ Den seltsamen Widerspruch Zucchis schließlich, stolz die Erfindung eines angeblich völlig sinnentleerten, dabei aufwendigst und minuzös ausgearbeiteten Götterzyklus' zu beschreiben, versuchte man mit dem Hinweis zu erklären, daß etwa auch Ammanati ab den 1580er Jahren im Geist der Gegenreformation seine früheren, 'unchristlichen' Werke widerrufen habe: Allerdings übersieht dies den entscheidenden Unterschied, daß Ammanati Jahrzehnte zurückliegende 'Sünden' bereut, wogegen Zucchi praktisch gleichzeitig die antiken Götzen malt bzw. beschreibt und verdammt.³⁷

³⁴ Saxl 1927, 40-43.

³⁵ Dass allerdings die moderne Erwartungshaltung, einer Bilderfindung des 16. Jh.s mtisse ein eindeutiges und auf aktuelle Ereignisse Bezug nehmendes 'Programm' zugrunde liegen, am historischen Verständnis vorbei geht, zeigen mit unterschiedlicher Zielrichtung Robertson 1990 und Kliemann 1994.

³⁶ Zusammenfassend Kliemann 1990.

³⁷ Zuletzt Aurigemma 2000, 45-48.

3. Sternenhimmel und antike Götter als mnemotechnische Wissensspeicher

Zucchis Fresken hätten – sollte die skizzierte Rezeptionsweise den Tatsachen entsprechen – bei den Zeitgenossen eigentlich herbe Kritik erfahren müssen.³⁸ Denn selbst wenn man zugesteht, daß Bilderzyklen im späteren 16. Jh. kein rigides und minutiös vorausgeplantes Programm umsetzen, sondern sich mehr oder weniger flexibel dem (formalen) Entwurf des Künstlers anpassen, selbst dann müssen sich die Einzelszenen einer losen thematischen Vorgabe unterordnen, die es dem Betrachter erlaubt, assoziativ mit dem angebotenen Bildmaterial weiterzudenken.³⁹ Ganz entscheidend scheint insbesondere dieser Einbezug des Betrachters, dem die Kunstwerke Stimulanz für Gespräch und Gedankenaustausch bieten sollen – eine Rezeptionshaltung, mit der man im 16. Jh. an das Vorbild der Antike anschließen glaubte: Als Vorbild diente Lukian, der in einem berühmten, in der lateinischen Übersetzung *De domo* überschriebenen Text den mit mythologischen Fresken geschmückten Festsaal eines Hauses schildert, der seine Betrachter auf's Schönste eben zur Reflexion über die dargestellten Exempel und die Wirkung von Kunst anregte.⁴⁰ Wie aber hätten Zucchis Götter, als Einzelgestalten, ohne weiteren Handlungskontext und – wie der Maler selbst behauptet – ohne jede weiterführende Bedeutung, die Gedanken zu mehr als einem schlichten Identifizieren der Gestalten beflügeln können? Der Künstler Zucchi und seine Fresken würden damit genau unter das Verdikt fallen, das 1586 Giovan Battista Armenini in seinem Malereitraktat formuliert hatte:

ma il peggio è che quelle poche pitture, le quali si sogliono fare per le case de gli uomini grandi et illustri, sono alle volte così mal intese et i soggetti così goffi, che non ci è né significazione né sostanza di cosa al mondo. Al qual difetto si deve incolpar più l'ignoranza de' pittori che sono successi a' di nostri, che a' patroni delle case, perché non sempre quelli gli danno le materie [...].⁴¹

Aber nicht nur diese allgemeinen Überlegungen zum Wahrnehmungshorizont von Bilderzyklen im späteren 16. Jh., sondern vor allem Zucchis Fresken selbst widersprechen dem bislang von der Forschung favorisierten Verständnis: Denn ein offenbar noch nicht konsequent durchgeführter Vergleich von Zucchis Maleien mit seinen Beschreibungen zeigt, daß die Decke der Galerie noch viel

³⁸ Das Gegenteil ist der Fall, wenn man die erste Erwähnung der Fresken von 1642 noch heranziehen darf, die, allerdings verhalten, die 'recht hübsche Erfindung' lobt, s. Baglione 1995, 46: „Fece Jacopo nel palazzo del Signor Horatio Oricellai una Galleria grande con diverse inventioni assai bella, e vi sono vaghissimi adornamenti, & imprese con cartelle, e figure diverse per quella volta, con esquisita diligenza condotta.“

³⁹ Dazu Robertson 1990.

⁴⁰ Zur Bedeutung Lukians s. etwa Kliemann 1994; Reckermann 1991, 1 f. und 4 f.; Aurigemma 2000. – Vgl. auch Fumaroli 1988; Hochmann 1994; als Ausblick auf die nordalpine Situation: Welzel 1997.

⁴¹ Armenini 1988, 210; allerdings zählt Armenini zu dieser Zeit in Rom wohl nicht zu den bekannten Autoren.



Abb. 7: Jacopo Zucchi: *Vesta*; Galleria Rucellai, Rom.

präziser durchgeplant ist, als der Traktat zu erkennen gibt. Diese Durchplanung der Götterbilder macht freilich nur dann Sinn, wenn eine Absicht dahinter steht – und zwar der im weiteren darzustellende Versuch, vermittels der mythischen Gestalten universale Wissens-Vollständigkeit zu erlangen. Dagegen kann erst gegen Ende dieses Beitrags die Frage aufgenommen werden, warum eine Schrift, die ihren Verfasser als *pictor doctus* ausweisen soll, gerade die komplizierteren Zusammenhänge nicht entwickelt. Zucchis Absichten sind jedenfalls innerhalb der Bilderflut der Galerie am besten anhand derjenigen Elemente zu erschließen, bei denen der Maler nicht nur von ikonographischen Traditionen, sondern erstaunlicherweise auch teils von seinen eigenen Angaben im *Discorso* abweicht. Im Gegensatz zu der bis dato möglichst schnell als dem eigentlichen Erkenntnisziel angestrebten Gesamtdeutung des Bildprogramms soll nun zunächst die Analyse vermeintlicher Details und Nebensächlichkeiten den Schlüssel zu den leitenden Prinzipien liefern.

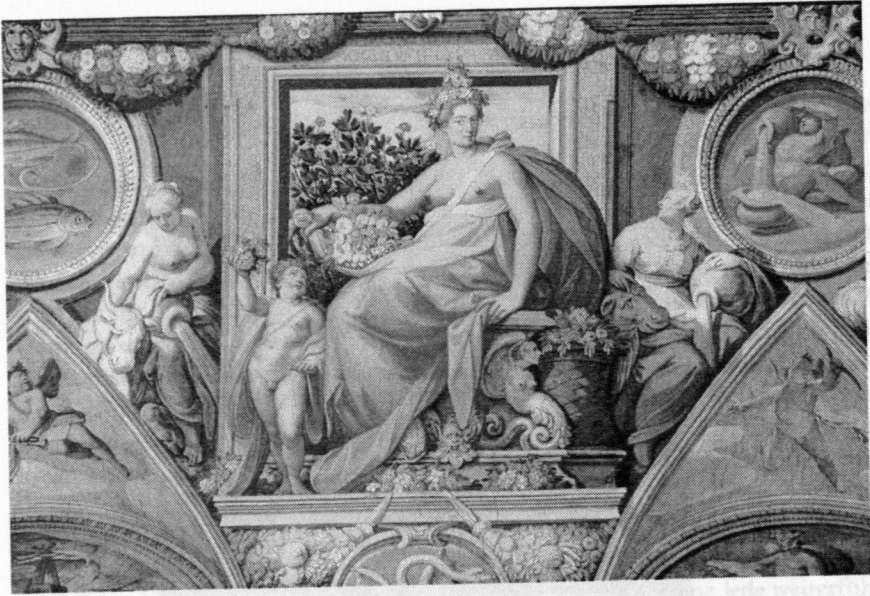


Abb. 8: Jacopo Zucchi: Maia, flankiert von Vertreterinnen der Hyaden und Pleiaden; Galleria Ruccelai, Rom.

Nehmen wir als erstes Beispiel das mit „Vesta“ überschriebene Bildfeld (Abb. 7): Die Göttin der Erde und des Feuers erscheint hier in drei Verkörperungen aufgefächert – in der Mitte auf einem von Löwen gezogenen Wagen als Magna Mater, Opis oder auch Cybele; zur Linken als Ceres auf einem Drachenwagen und mit Kornähren; schließlich zur Rechten als Vesta, ewig jungfräuliche Hüterin des Herdfeuers und Herrin der Vestalinnen.⁴² Diese Aufteilung in mehrere Erscheinungsformen findet sich entsprechend in den Handbüchern zur antiken Mythologie – bekanntlich der einzige Weg, die oft widersprüchlichen Angaben der Antike zu den einzelnen Göttern synkretistisch miteinander zur Deckung zu bringen.⁴³ Allerdings gibt sich Zucchi nicht mit einer Visualisierung der Handbuch-Attribute zufrieden: Seine Göttin des Herdfeuers etwa trägt ein Flammengefäß und den Kopf mit Schleier und Jungfernkranz bedeckt, die Identifizierung als Vesta wäre damit längst evident. Aber Zucchi geht viel weiter: Als eine, vielleicht die wichtigste Belegstelle für das Wissen über Vesta zitieren alle Renaissance-Handbücher einen Vers aus Ovids *Fasti*: „nec tu aliud Vestam quam vivam intellige flammam: / nataque de flamma corpora nulla vides.“⁴⁴ Eigentlich schließt gerade diese Passage eine bildliche Umsetzung aus: Vesta kann nicht als Körper dargestellt sondern nur in der Feuersflamme imaginiert werden. Ein Blick auf Zucchis

⁴² Saxl 1927, 62 f.

⁴³ Zu den mythographischen Verfahren des 16. Jh.s allgemein Sez nec 1990 und Allen 1970.

⁴⁴ Ovid, *Fasti*, 6, 291 f.; vgl. Boccaccio 1951, Bd. 1, 394; Calepino 1570, 1152; Gyraldi 1565, 132; Comes 1605, 897; Cartari 1648, 117 mit Paraphrase.

Fresko zeigt dagegen, daß der Maler dennoch eine Verbildlichung versucht. Seine Vesta ist so in flammend rote und orange Gewänder gehüllt, daß man noch nicht einmal richtig das Gesicht erkennt. Man sieht unter der Feuer-farbenen Hülle fast 'keinen Körper' – „*corpora nulla vides*“ mit den Worten Ovids. Schon ein kurzer Seitenblick auf die halbnackten vestalischen Jungfrauen im ersten illustrierten mythologischen Handbuch der Renaissance von Vincenzo Cartari, die zudem laut Text in Weiß gekleidet sind, macht deutlich, daß Zucchi mit seiner rot verhüllten Vesta auf keine lang etablierte Bildtradition zurückgreift, sondern tatsächlich erstmals das Kunststück unternimmt, Ovids Formulierung vom 'unkörperlichen' Wesen der Feuersflamme möglichst in die Anschauung zu transformieren.⁴⁵

Das zweite Beispiel zeigt, mit welchem Aufwand selbst die vermeintlichen Nebenfiguren an der Decke durchkonzipiert wurden: Zu Seiten der Göttin Maya sitzen als fingierte Skulpturen zwei ihrer zahlreichen Schwestern – Repräsentantinnen der sogenannten Hyaden und Pleiaden (Abb. 8). Alle (Halb-)Schwestern des einen Vaters Atlas – so lautet zumindest eine von wenigstens drei Versionen des Mythos – waren für ihre unstillbare Trauer über den Tod des einzigen Bruders unter die Sternbilder versetzt worden. Passend zu diesem traurigen und tränenreichen Mythos begleiten die Konstellationen der Hyaden und Pleiaden die feuchte und regenreiche Zeit des Jahres. Zucchi erwähnt in seinem *Discorso* diese beiden Figuren nur ganz kurz, er konnte jedoch bei seinen Betrachtern Vorwissen dazu erwarten.⁴⁶ Denn nicht nur die zeitgenössische Spezialliteratur, sondern auch eine ganze Reihe populärer Nachschlagewerke stellte Informationen über diese im 16. Jahrhundert offenbar recht bekannten Gestalten zusammen, wobei sie präzisierten, daß die Pleiaden an Knien, Flanke, Rücken oder hinterem Teil des Sternbildes Stier zu lokalisiert seien, die Hyaden dagegen an Hörnern, Kopf oder Vorderteil.⁴⁷ Zucchi scheint diese Unterscheidung jedenfalls ansatzweise anzudeuten, indem er seine linke Frauengestalt eher dem Rücken, seine rechte eher dem Vorderteil und Kopf eines Stieres zuordnet. Damit nicht genug: Seltsamerweise scheint die linke, die Pleiade also, ihrem Reittier ein Auge zuzudrücken – das kleine, bislang ungedeutete Detail ist nicht nur auf (vergrößerten) Abbildungen, sondern auch für den Betrachter der Galerie noch gut zu erkennen, ein Zweifel am Gestus kaum möglich. Verständlich wird dieses Tun erst und ausschließlich, wenn man das antike griechische Sternengedicht des Aratos, die *Phaenomena*, heranzieht. Hier wird der auch anderweitig häufig vermerkte Umstand beschrieben, daß aufgrund der Lichtschwäche der Pleiaden Unsicherheit über ihre genaue

⁴⁵ Zu Cartaris Darstellung von Vesta s. McGrath 1962, 218-220, neuerdings Volpi 1996.

⁴⁶ Saxl 1927, 67: „le due figure di chiaro scuro, che questo quadro mettono in mezo, quale in universale per le Hiadi, e Pleiadi figlie dell'istesso Atlante sono fatte; & il vaso, che ciascuna tiene versando dinota la natura di tali piovose Stelle.“

⁴⁷ Gallucci 1588, 323-326 (lib. V, cap. xxvi 'Taurus sidus'); Boccaccio 1951, Bd. 1, 191 f.; Calepino 1570, 495 und 832; Textor 1663, 355-357; Comes 1605, 325 f.; Paulinus 1589, 311 f. (mit Verweis auf Aratos).

Anzahl bestünde, sieben seien es insgesamt, eine aber kaum zu erkennen. Die verbreitetste, seit 1477 im Druck erhältliche lateinische Arat-Übersetzung des Germanicus überträgt diese Passage so: „Sidera comunem ostendunt ex omnibus ignem, / Septem traduntur numero, sed carpitur una, / Deficiente oculo distinguere corpora parva“ – entscheidend ist die Wendung vom *oculo deficiente*, was auch ‘ausgelöschtes’ oder ‘weggemachtes Auge’ meinen kann.⁴⁸ Wogegen der griechische Originaltext, aber auch der zugehörige Kommentar des Germanicus den Sachverhalt, daß die siebte Pleiade mit bloßem Auge kaum zu sehen sei, ganz allgemein erläutert: „Museus autem refert filias Atlantis fuisse septem, ex quibus sex clarae sunt, una obscura“. Zucchi versuchte offenbar auch in diesem Fall – nicht unähnlich wie bei Vesta – eine eigentlich nicht bildlich gemeinte, suggestive Formulierung der lateinischen Textvorlage dennoch zu visualisieren: Daß seine Pleiade das Auge des Stieres zuhält, versteht allein der Betrachter, der die Textstelle aus Aratos vom *oculo deficiente* präsent hat – kein anderes gängiges mythologisches oder astronomisches Handbuch und kein Lexikon der Zeit formuliert den beschriebenen Umstand in vergleichbaren Worten.

Dabei gilt es zu bedenken, daß die Schriften des Aratos zumeist in Verbindung mit den mythologischen Erklärungen des Hyginus und dessen *Poeticon Astronomicum* gedruckt wurden – das Werk des einen fast automatisch das des anderen nach sich zog. Konsequenterweise wurde der an den Hyaden und Pleiaden interessierte Leser des 16. Jh.s in manchen Nachschlagewerken daher für weiterführende Literatur explizit auf die Trias Hygin, Arat und den Kommentator Germanicus verwiesen: „Chi più saver del Tauro, & delle Hiade cercasse, legga Higino, & l'interprete di Germanico, & la spositione greca d'Arato“.⁴⁹ Wenn Hygin und Arat aber so eng zusammenhängen, dann wird sich als wichtiges Argument erweisen, daß ausgerechnet die Schriften des Hyginus im 16. Jh. für die Erstellung von Gedächtnisbildern empfohlen werden.⁵⁰

⁴⁸ Hyginus 1535, 173 (*Arati Phaenomena Fragmentum, Germanico Caesare interprete*); die Pleiaden werden in Zeile 253-267 des Gedichtes beschrieben.

⁴⁹ Alunno 1548, s.v. 'Tauro'; Zucchi selbst zitiert, allerdings in anderem Kontext, die Autorität des „Iginio“, s. Saxl 1927, 51.

⁵⁰ Dolce 1562, fol. 86v-87r: „[...] Saturno, Giove, Marte, il Sole, Mercurio, Venere, e la Luna: pongansi per i loro caratteri, come gli dinotano gli Astrologi: [...]. Overo ce gli imageremo per le figure, con che gli dipingono i Pittori. Dell'arte de quali se haveremo qualche familiarità, o contezza, ci sarà più agevole il poter formarle. [...] Ma, per tornare a corpi celesti, di questi per le proprietà potremo raccordarsi: come per Saturno imaginandoci alcun malvagio vecchio da noi conosciuto [...]. Per valersi di queste e di simili cose gioverà a leggere il libro di Fulgentio dell'ornamento del mondo, e quegli autori, che descrivono la natura de gli Dei, e raccontano, come e con quali figure gli antichi gli dipingevano. Giovanni Boccaccio nel suo libro della natura de gli Dei de' gentili è ripieno delle discriptioni di così fatte imagini: E ciascun buon Poeta, e Pittore con più agevolezza si potrà servir dell'ufficio di quest'arte, per la prontezza, ch'egli avrà di formar così fatte imagini per cagione della memoria. Ma per conto de' Pianeti, e de' segni del Zodiaco spzialmente sono accommodatissime le imagini d'Iginio, se noi ci imaginiano, ch'elle siano vive.“

Auf diese genaue Charakterisierung der Götter aufmerksam geworden, bemerkt man schließlich, daß auch die zentralen Planetenbilder ungewöhnliche Elemente enthalten: Ausnahmsweise sind hinter den Göttergestalten vergleichsweise exakt beobachtet die Leuchtkraft, Farbe und die atmosphärischen Begleitumstände eines jeden Planeten dargestellt: So wird Venus als großer, hell strahlender Morgenstern geschildert, der Göttervater Jupiter leuchtet intensiv-gelb, den roten Planeten Mars begleiten dunkle Wolken usw. – alles Informationen, wie sie sich nicht in mythographischen Quellen, sondern in himmels- bzw. naturkundlichen Schriften und bemerkenswerterweise wiederum in Gedächtnistraktaten finden, so etwa in Cosma Rossellius *Thesaurus artificiosae memoriae* von 1579.⁵¹ Schließlich stellt man ganz allgemein fest, daß Zucchis Götterbilder mit ihrer Fülle von Attributen, aber auch Zucchis spätere Beschreibungen, die zum Teil über 30 Eigenschaften dieser mythischen Figuren unkommentiert hintereinander auflisten, ihre nächste Parallele in zeitgenössischen Werken wie Francesco Alunnos vielfach aufgelegter *Fabrica del mondo* finden⁵²: Alunno versuchte, die in ihre einzelnen 'Wissensbestandteile' zerlegten Werke v.a. Dantes, Petrarcas, Boccaccios und Ariosts in eine den gesamten Kosmos umfassende Struktur bzw. in Abhängigkeitsverhältnisse zu bringen: So gruppiert etwa das zweite und umfangreichste Buch der *Fabrica* sein Material in Form langer Begriffslisten unter der Ägide der Planeten und Sternbilder, ergänzt um einige andere Göttinnen und mythische Gestalten. Wenn Alunno hier einen Wissensspeicher auf Grundlage der engen (wenn auch in ihrer Logik nicht wirklich gelungenen) Verknüpfung von Gestirnen, Mythos, Gedächtniskunst und Kombinatorik anzulegen versucht, dann ließe sich in der den einzelnen Göttern zugeordneten Objekt- und Attributfülle der Galerie-Decke Zucchis eine ganz entsprechende Intention vermuten.

Festhalten läßt sich schon an diesem Punkt für das gesamte Deckenfresko: Zucchis Betrachter sollte die antiken Götter keinesfalls anhand von Kennzeichen schlicht identifizieren und sich damit zufrieden geben, sondern der Maler versuchte, systematisch den gesamten Mythos und das gesamte Wesensspektrum seiner Götter visuell einzufangen und beim Betrachter in der Erinnerung aufzurufen. Zucchis Betrachter sollte an alle Details der Mythen und an alle Wesenszüge der Götter erinnert werden, wozu eine umfassender Wissens-Anspruch notwendig war – mit dem illustrierten Handbuch des Cartari allein, aber auch mit den mythologischen Kompendien des Boccaccio, Natale Conti und Gyraldi war jedenfalls nicht weit zu kommen.

⁵¹ Rossellius 1579, fol. 24v-25r: 'De coloribus septem Planetarum' und 'De eorundem Planetarum magnitudine'; zu diesem Traktat Keller-Dall'Asta 2001, 149-184.

⁵² Alunno 1548; dazu Nencioni 1983, 42-46; man vergleiche etwa die Auflistung von Eigenschaften des Mars bei Zucchi, s. Saxl 1927, 49 mit Alunno, fol. 54 v; allerdings nennt Alunno z.B. andere Exaltationen als Zucchi.

Dieses zentrale Wiedererinnern aller Wesenszüge der Götter, aber auch die mehrfach genannten Bezüge zu Gedächtnistraktaten, verweisen darauf, daß die Planeten und Sternbilder besonders im 16. Jh. als bevorzugte Orte und zugleich *Imagines agentes* der Mnemotechnik galten.⁵³ Mehr noch: Für einige Theoretiker bot der Sternenhimmel überhaupt den größt denkmöglichen Gedächtnisparcours – wer sich die Fülle und Struktur universalen Wissens einprägen wollte, der mußte sich fast zwingend der entsprechenden Fülle und Struktur der Planeten und Sternbildern bedienen.⁵⁴ D.h. anhand der Himmelsbilder memorierte man nicht vorrangig persönliche Daten, sondern enzyklopädische, ‘universale’ Zusammenhänge. Ganz in diesem Sinne ließen sich die Gestalten der antiken Mythologie zwar auch als Träger individueller Gedächtnis-Inhalte benutzen, sie hatten jedoch im späteren 16. Jh. auch einen mehr oder weniger allgemeinverbindlichen, nämlich naturphilosophischen Gehalt: Die heidnischen Götter ließen sich als Personifikationen kosmischer und physikalischer Kräfte bzw. Elemente verstehen. Ihre Genealogien und Mythen ergaben zusammengenommen ein hochkomplexes Sinnbild der Natur mit all ihren Vorgängen.⁵⁵

Für eine eingehendere Darstellung der hier nur mit wenigen Stichworten andeutbaren Zusammenhänge von Gedächtniskunst, topischer Wissensordnung und der Möglichkeit, aus diesen geordneten und memorierten Wissens-elementen durch verschiedene Formen der Kombinatorik dann die Weltstruktur bzw. die Fülle potentiell aller Denkmöglichkeiten zu generieren, muß auf die Forschungen etwa von Paolo Rossi, Wilhelm Schmidt-Biggemann, Lina Bolzoni und Thomas Leinkauf verwiesen werden.⁵⁶ Alle diese Künste – *ars memorativa, combinatoria, topica*

⁵³ Quintilian, *Institutiones oratoriae*, 11, 2, 22; zu Dolce s. Anm. 50; Della Porta 1996, 13; Rossellius 1579, fol. 21 r-23 v; Del Riccio [1595], fol. 34 f. zur Verbindung von menschlichem Körper, den vier Elementen und Planetenbildern als Gedächtnisorten. – Gesualdo 1592, fol. 1 v nennt mit Sternen bzw. Himmelsbildern, Herrschern und menschlichen Artefakten nicht nur alle Elemente der Galerie als Bilderschatz des Gedächtnisses, sondern restümmiert fol. 13 r die Tradition anlässlich der Unterscheidung von *luoghi imaginati, naturali* und *artificiali*: „Il Rossellio fa lungo trattato delli luoghi Naturali, Celesti & Elementari: (...) come fa anco prima di lui il Romberch. Metrodoro (come scrive Quintiliano) fece i suoi luoghi nelle dodici Imagini del Zodiaco [...]“. Zum Autor s. Keller-Dall'Asta 2001, 103-148. – Zusammenfassend Yates 1990, 44 f.

⁵⁴ Den Kosmos als Strukturmodell einer universalen Wissensmethode beschreibt etwa Gemma 1569, 5: „*Artis meae summariam formam ipsa nonnihil praeceptio multitudinis exemplorum & partitionum varietate distractam, nullo commodius typo illorum aspectui possum subicere, qui rerum argumenta lubentius doctrinarum laciniosis periodis lateque diffusa paraphrasi prosequuntur: quam si ad orbis circumfusi externam similitudinem: Solem illos & Lunam, una cum stipatricibus stellis, stellarum circulis, circulorum partibus, contentis & animalibus, in universa Methodo in artium & scientiarum omnium Encyclopedia iubeam contemplari, omnemque intendere mentis aciem, ut ambientis mundi singulas formas, conversiones atque connexus mutuos, causarum omnium effectuum necessitudines, in hominem transferat ex anima, spirituque & corpore constitutum.*“

⁵⁵ Zur ‘Wiederentdeckung’ naturphilosophischer Mythen-Deutungen im 16. Jh. zusammenfassend Allen 1970. – Um nur ein weitverbreitetes Textbeispiel zu nennen: Textor 1663 gibt im 8. Buch („*Quod omnia philosophorum dogmata sub fabulis contineantur*“) ausschließlich naturphilosophische Deutungen der Mythen.

⁵⁶ Rossi 1983; Schmidt-Biggemann 1983; Leinkauf 1993b; Bolzoni 1995; ergänzend etwa Keller 1991 und Samsonow 2001.

etc. – nähern sich jedenfalls von verschiedenen Richtungen demselben, freilich unerreichbaren Ziel einer *scientia universalis*, die zugleich den 'Universalschlüssel' für den göttlichen Idealplan der Welt liefern würde. Da durch den Sündenfall dieses umfassende Verständnis der Welt, die adamitische Wissensseinheit und -totalität, für den menschlichen Intellekt jedoch unweigerlich verloren gegangen ist, gibt es auch kein vollkommenes Medium der Wissenserfassung, sondern Text, bildliche Darstellung und die Sammlung realer Gegenstände tragen je unterschiedliche Aspekte dieses Universalwissens bei.

Das bekannteste Beispiel, wie das gesamte Weltwissen in Text und Bild und u.a. anhand der antiken Planeten-Götter und ihrer Attribute topisch geordnet, mnemotechnisch festgehalten und kombinatorisch generiert werden konnte, bietet das berühmte Wissens- und Gedächtnistheater des Giulio Camillo, in reduzierter Form posthum 1550 als *Idea del theatro* veröffentlicht. Dessen komplexe Struktur kann hier ebenfalls nur angedeutet werden:⁵⁷ Eine Art hölzernes Theater-Halbrund mit sieben den Planeten (und zugleich den Sefiroth der Kabbala) zugeordneten Sektionen bzw. vertikalen Achsen in je sieben Rängen, auf denen in Kästen Zettel, Bücher, Illustrationen usw. deponiert waren, sollten für den Benutzer in ihrer Kombinatorik eine unerschöpfliche Wissensfülle produzieren. Dabei dienten Bilder auf den Rängen nicht nur als Referenzpunkte und Gedächtnishilfe – wobei die entsprechenden Gemälde in den von Camillo an den König von Frankreich und ins engste Umfeld Philipps II. von Spanien gesandten Erläuterungen seines *Theatro* nicht umsonst von Salviati und Tizian stammten, denn nach zeitgenössischer Theorie waren herausragende und bekannte Kunstwerke als Gedächtnisorte besonders geeignet.⁵⁸ Camillos Bilder sind zudem „keineswegs statische Ikonen eines kosmologischen Wissens, sondern Zeichenfelder, die semantische Dynamiken erzeugen“ – Camillos Bilder können auch gar nicht anders als bewußt mehrdeutig zu bleiben, da dem Menschen nach dem Verlust der adamitischen Urweisheit das Ideal des *omne scibile* nur in Annäherung und Sinnbildern – in *speculum et aenigmate* – bruchstückhaft faßbar ist, wobei das Wissen durch diese bildliche oder sprachliche 'Verhüllung' zugleich aber auch vor ungewollter Profanierung geschützt bleibt.⁵⁹

⁵⁷ Dazu etwa Yates 1990, 123-161; Bolzoni 1984; Turello 1993; Keller-Dall'Asta 2001, 205-261.

⁵⁸ Zu Salviati s. Vasari 1881, 15 f.; der Gesamttext der wohl um 1530 Franz I. übergebenen Fassung wurde 1986 wiederentdeckt; s. Bologna 1991; zu Tizian etwa Olivato 1979, v.a. 243. – Gemälde Tizians als Gedächtnishilfen empfiehlt etwa Dolce 1565, fol. 86 v: „Come chi volesse raccordarsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell' esempio della pittura di Titiano: & altrettanto di Adone, e di qual si voglia altra favola, o historia profana, o sacra“; vgl. Della Porta 1996, 24 und 79: „Di una pittura di Michelangelo o di Tiziano ci ricordiamo meglio che di quella d'un pittore comune, perché dove in queste si veggono ogni giorno cose solamente ordinarie, così in quelle si veggono diversi movimenti ed insolite attitudini.“

⁵⁹ Keller-Dall'Asta 2001, 223 f.

In unserem Zusammenhang noch interessanter scheint, daß Camillos *Theatro* bzw. ähnliche enzyklopädische Weltentwürfe offenbar mehrfach in Wandmalereien übersetzt wurden – zumindest in der literarischen Fiktion: So entwickelt Alessandro Citolini in seiner *Tipocosmia* von 1561 nicht nur die Schöpfung der Welt im ordnend-memorierenden Durchgang durch sechs Räume im Laufe von sechs Tagen, sondern beschreibt am siebten Tag – allerdings kritisch – eine begehbare Kugel-Konstruktion in einem weiteren Saal, an deren Innenwänden die Gestirne dargestellt waren und in deren Mitte sich offenbar ein Modell der irdischen Welt befand.⁶⁰ Vor allem aber überliefert Bartolomeo Taegio in einem *La Villa* überschriebenen Dialog von 1559, daß es in der Nähe von Mailand eine Villa im Besitz des Pomponio Cotta gegeben habe, unter deren Wandmalereien das Memorialtheater des Camillo zu sehen war – d.h. offensichtlich nicht die Kästen, Zettel und Bücher, sondern nur die Memorialbilder in ihrer Ordnung zueinander. Die Beschreibung spezifiziert, daß dieser Malerei dem Betrachter nicht nur alles bereits Gewußte wieder ins Gedächtnis rufen, sondern ihn weiterführen würde zur 'wahren Weisheit', die in der Erkenntnis der Wirkgründe der Vorgänge dieser Welt und nicht nur der sichtbaren Effekte bestünde:

fra le mirabili pitture, che vi sono, si vede l'alta, et incomparabile fabrica del meraviglioso theatro dell'eccellentissimo Giulio Camillo; dove egli con longa fatica nelle sette sopracelesti misure rappresentate per li sette pianeti, trovò ordine, capace, bastante, distinto, e tale, che tiene sempre il senso svegliato, & la memoria percossa; & fa non solamente ufficio di conservarci le affidate cose, parole, & arti, che à man salva ad ogni nostro bisogno si possano trovare; ma ci dà ancora la vera sapientia, ne i fonti della quale veniamo in cognitione delle cose dalle cagioni, & non da gli effetti.⁶¹

Um die Relevanz von Gedächtniskunst und Universalwissen für die Künste allgemein und speziell für die Ausstattung von Galerien bzw. die Anlage von Sammlungsräumen noch deutlicher zu machen, seien einige zusätzliche Beispiele zumindest kurz aufgelistet: Auf der Suche nach 'universalen' Systemen waren im 16. Jh. nachweislich auch andere Maler – so der in Venedig und Rom tätige Giuseppe Porta genannt Salviati.⁶² Gian Paolo Lomazzo entwickelte in den 1580er

⁶⁰ Citolini 1561, v.a. 549: „Assai per tempo tutta quella honorata brigata, il di seguente fu a la casa de'l Conte. [...] il quale in una ampia stanza primieramente menatili, mostro loro una grandissima palla, ne la quale entrar si potea. e quivi entrati si videro dintorno il cielo, e ne'l mezzo la terra, e videro le cose quivi ordinate in modo assai piu grato a l'occhio de'l corpo, che a quello de'l intelletto. e dopo molti discorsi, e ragioni udite da'l Conte; tutti finalmente conclusero, queste essere cose piu tosto da Fanciulli, che da desiderosi di sapere. menolli per il Conte ne lo studio suo, e aperto un libbro di estrema grandezza, incomincio a mostra loro questo suo nuovo, ed artificioso Mondo (...)“. – Zum Autor und seinen häretisch-reformatorischen Ideen s. Firpo 1982 und Bolzoni 1994, 144-146.

⁶¹ Taegio 1559, 71 f.

⁶² Überliefert durch Patrizi 1562, fol. 55 r.: „Giuseppe Porta Salviati, pittore, matematico, astronomo e astrologo, che avrebbe cercato d'inventare tutti i suoni naturali di tutte le cose, et di loro figure, et delle lettere naturali, et delle proferenze loro, in ogni lingua e della musica terrena e celeste e de pianeti, fonte di tutti gli effetti magici e astrologici.“ – Dazu Vasoli 1984.

Jahren sein kunsttheoretisches Lehrgebäude als 'Universalwissenschaft der Malerei', die es erlaubt, alle denkmöglichen Bilder zu erfassen und zu produzieren – seine 1590 publizierte *Idea del tempio della pittura* rekurriert in ihrer gesamten Struktur, nicht nur im Titel auf Camillos *Idea del teatro*.⁶³ Die erste 'Museums-kunde', Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias, et imagines eximis* von 1565 für den Münchner Herzog Albrecht V., folgt bekanntlich ebenfalls an zentralen Stellen, u.a. in der impliziten Organisation des Gesamtmaterials unter der Ägide der sieben Planeten, den Ideen Camillos.⁶⁴ Das Studiolo für Francesco I. im Florentiner Palazzo Vecchio war als Sammlungsraum nicht nur mit zahlreichen Wandschränken ausgestattet, sondern die Tafelbilder auf den Türen dieser Schränke entwickelten zugleich ein Modell der Weltentstehung, das auch mnemotechnische Aufgaben – Verweis auf die dahinter aufbewahrten Gegenstände der Sammlung – hatte: Das Studiolo wird so zur *Imago Mundi*.⁶⁵ Wenig später dient ausgerechnet eine Statue aus der römischen Galerie des Niccolò Gaddi, auf deren Vorbildrolle für die Ruccelai-Galerie schon hingewiesen wurde, einem Gedächtnistraktat als Beispiel einer *imago agens*.⁶⁶ Im übrigen versucht die kunstgeschichtliche Forschung in den letzten Jahren zumindest ansatzweise, auch andere Bilderzyklen des 16. Jh.s im Hinblick auf ihre Gedächtnis-Funktionen zu deuten.⁶⁷ Schließlich sei an Tommaso Campanellas Sonnenstaat-Utopie erinnert, an deren Mauern eine gemalte Enzyklopädie alles Wissen dieser Welt mit größter Leichtigkeit eben durch ihre Bildform vermitteln sollte.⁶⁸

Blicken wir nun wieder auf Zucchis Götterhimmel, lassen sich dessen Besonderheiten – universale Götterdarstellungen vermeintlich 'ohne Gesamtprogramm' – am besten vor einem entsprechend 'universalen' Rezeptionshorizont verstehen: Je nach Bildungsgrad hätte sich dem Betrachter – für den die Galerie des Palazzo Ruccelai erwartungsgemäß der ideale Ort eines Wissensspeichers gewesen wäre – ein mnemotechnisches Gertüst im Sinne von Camillos Gedächtnistheater angeboten, an dem er sein Wissen aufrufen und in der Ordnung und detailreichen Ausarbeitung der Bilder neue Wissens-Bezüge erkennen konnte. An Zucchis Decke war es theoretisch in letzter Konsequenz sogar möglich, auf einen Blick die Struktur des ganzen Kosmos, die umfassende Ordnung der Dinge zu

⁶³ Zu Lomazzo zusammenfassend Williams 1997, 123-135; zu den astral-magischen Qualitäten von Malerei, wie sie Lomazzo versteht, auch Klein 1979, 55 f.

⁶⁴ Dazu Minges 1998, 62-75; Roth 2000, 25-34.

⁶⁵ Vgl. Dezzi Bardeschi 1980; Grote 1983; Bolzoni 1984, 27-57.

⁶⁶ Der Text stammt aus dem Jahr 1595, s. Del Riccio [1595], fol. 16 r zur '3a Regola': „Non si vede che gli scultori li formano nelle lore Idee; come à dire un giovane et una bella donna in un' marmo bianchissimo, ch'è una figura sola, e si veggono in un' capo solo due capi, così tutte le membra humane, ma bisogna risguardare detta statua, da due bande. Una di queste statue a lasciato il signor Cav.re Niccolo Gaddi, nella sua bellissima Galleria.“ – Dazu Bolzoni 1994, 146 f.

⁶⁷ Etwa Kliemann 1994, 84-86; Bolzoni 1991; Bolzoni 2000.

⁶⁸ Rossi 1983, 147 f.

erkennen. Es ist dieser instantane Erkenntnismodus, nicht die sukzessive Textlektüre, die den Menschen wieder Gott annähert – so jedenfalls lesen wir bei Agostino Valier 1574:

Il metodo di dividere le arti e le scienze, che si suole chiamare metodo, e propriamente Synopsis, perché mette dinanzi la somma delle cose, è stato molto approvato [...]. Questo nobilissimo metodo comporta una specie di straordinario piacere, per cui all'animo sembra non tanto di imparare le cose, quanto piuttosto di vederle come se fossero dipinte dal vivo; in questo modo noi esprimiamo, per quanto lo permette la debolezza umana, quella similitudine divina che è in noi; infatti come Dio conosce tutto con uno sguardo, così noi possiamo con una sola occhiata vedere le singole arti e scienze.⁶⁹

Überspitzt formuliert konnten verschiedene Rezipienten in ein und derselben Göttergestalt sowohl eine rein dekorative Mythendarstellung erkennen als auch den Generalschlüssel – den *clavis universalis* – zum Weltwissen kodiert sehen. Zucchis Galerieausmalung wäre damit die einzige erhaltene visuelle Umsetzung eines solchen monumentalen und universalen Memorialtheaters in Italien. An den Wänden würde dann ergänzend zum einen mit den 'Erfindern der Kulte und Religionen' dargestellt, wie die Menschen diese Naturkräfte sozusagen in Form von antropomorphen Göttern faß- und beherrschbar machten. Andererseits exemplifizieren die Cäsaren mit ihren Tugenden und Lastern den vermittels der Gestirne gelenkten Einfluß von Kosmos und Natur auf jedes menschliche Leben – einen Konnex von Makro- und Mikrokosmos, an den jeder Besucher der Galerie dann auch für sein eigenes Leben erinnert wurde.

Um mögliche Zweifel an dieser Deutung zu zerstreuen: Alle von Zucchi vor der Galleria Rucellai gefertigten Deckenprogramme thematisieren antike Götter zwar nicht explizit als mnemotechnische *images*, aber zumindest als Sinnbilder astral-kosmischer Kräfte und ihres Einflusses auf die Entstehung und das Schicksal der Erde. So hat für die im Auftrag des Ferdinando de' Medici entstandene Ausstattung der römischen Villa Medici und insbesondere für die Decke im sogenannten 'Raum der Musen' Philippe Morel jüngst die komplizierte Deutung mit Jupiter als dem generierenden Allprinzip des Kosmos ausführlich dargelegt.⁷⁰ Entsprechendes gilt für die beiden Räume im römischen Stadtpalast des Ferdinando de' Medici, dem Palazzo Firenze, die die Weltschöpfung aus den vier Elementen thematisieren.⁷¹ Bei einer nur im Entwurf überlieferten Decke Zucchis unbekannter Bestimmung erscheint im Zentrum die Magna Mater mit dem Löwenwagen auf der Erdscheibe, darüber fliegt Juno als Verkörperung der Luft, die ihrerseits von den acht Windgöttern bewegt wird. All dies wird umkreist und

⁶⁹ Zit. nach Bolzoni 1995, 40 f.

⁷⁰ Morel 1991; ergänzend: Hochmann 1995.

⁷¹ Morel 1990; Morel 1991, 11-43; vor allem Fragen der Zuschreibung bei Sricchia Santoro 1992.

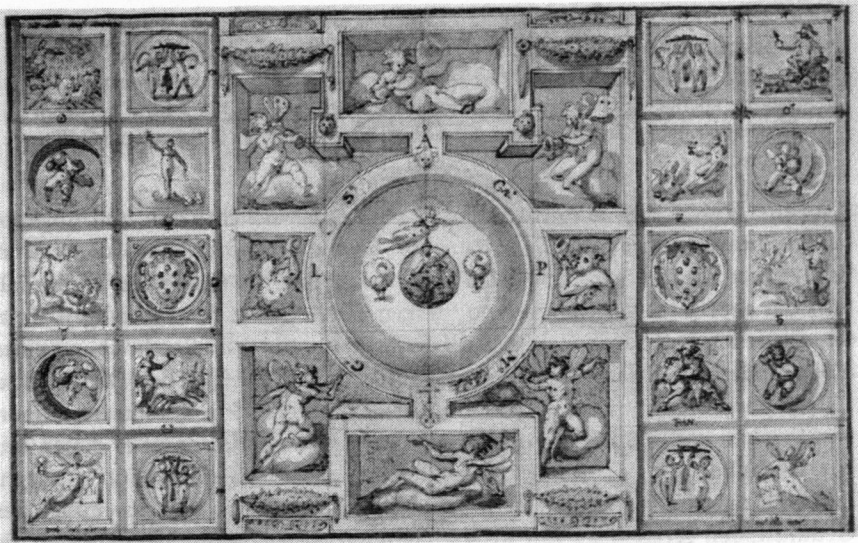


Abb. 9: Jacopo Zucchi: Entwurf für eine Decke; London, The British Museum.

steht unter dem Einfluß der Planetengottheiten, die hier offenbar in speziellen Sternbildern stehen sollen, wie eine Beischrift besagt (Abb. 9).⁷² Schließlich ließe sich daran erinnern, daß Zucchi gleich zu Anfang seiner Karriere an den Gemälden für das topisch-mnemotechnisch strukturierte Studiolo des Francesco I. de' Medici im Florentiner Palazzo Vecchio beteiligt war, und sich über Zucchis enge Bekanntschaft mit Ammanati eine weitere Verbindung zu Camillos Theorien herstellen läßt.⁷³

Spätestens an diesem Punkt wird man jedoch zu fragen beginnen, warum dann der Maler selbst in seinem *Discorso* mit keinem Wort erwähnt, daß es sich bei der Galerie-Ausstattung um ein solches mnemotechnisch-weltgenerierendes Leargerüst mit naturphilosophisch zu interpretierenden Götterfiguren handelt – warum betont Zucchi im Gegenteil gebetsmühlenartig, daß die antiken Götter keinerlei Bedeutungsdimension hätten? Dagegen gilt es zunächst festzustellen, daß bei genauerer Lektüre doch mehrere Stellen eigentlich unzweideutig auf die oben entwickelten Zusammenhänge hindeuten. So wird Zucchis Traktat mit vier Lobgedichten auf den Autor eröffnet. Drei davon variieren Topoi des *pictor doctus*. Das vierte dagegen ist ausschließlich einem Thema gewidmet, nämlich Zucchi als Wiedererwecker des antiken Wissens:

⁷² Zuletzt dazu Hochmann 2000, 286 f.

⁷³ Zum Studiolo die Lit. in Anm. 65; Rossi 1993.

Da l'empie mani d'un' eterno oblio / Ciò che per colpa altrui già a morte corse;
 / O pur all'età nostra restò in forse, / Per invidia del Tempo iniquo, e rio; / Oggi
 ritoglie il Zucchi; e con sì pio / Ardorm al nostro commun danno accorse, / Che
 l'immagine spenta in vita sorse / Opra sol di natura, sol di Dio. / Et al bel secol
 nostro di vetusto / Saper, ritorna ogni memoria nuova / de le forme invisibili, e
 immortali. / [...].⁷⁴

‘Das alte Wissen und alle neue Erinnerung an die unsichtbaren und unsterblichen Formen’ kehren mit Zucchi zurück. Eigentlich kann man es kaum deutlicher sagen: Zucchi wird in diesem Gedicht als eine Art universaler Memorialkünstler gepriesen, der durch seine Fresken die Kenntnis des vormaligen Weltwissens restituiert hat. Zucchi selbst beginnt dann die erste Beschreibung eines Götterbildes der Galerie mit einer Episode über den griechischen Dichter und Philosophen Simonides von Keos⁷⁵: Simonides sei von dem Stadtherrn Hieron von Syrakus nach dem Wesen der Götter gefragt worden, worauf er diesen um eine Nacht Bedenkzeit bat. Am nächsten Tag habe er dann Hieron auf übermorgen, dann auf nächste Woche usw. vertröstet – so lange, bis dem Fürsten endlich der Geduldsfaden gerissen sei. Zur Rede gestellt antwortete Simonides, daß sich die Frage nach dem Wesen der Götter für ihn mit jedem weiteren Nachdenken immer mehr verkompliziere. Einem Leser von Zucchis *Discorso* muß es zunächst erscheinen, als habe sich der Maler keine unpassendere Einleitung aussuchen können: Er, der dauernd wiederholt, wie sinnlos die antiken Göttergestalten seien, verweist lobend auf den großen Denker Simonides, der ihr Wesen in immer tieferer Reflexion nicht zu erfassen bzw. dadurch aber auch ihr Arcanum zu wahren vermochte. Zugleich muß jedem Leser des *Discorso* jedoch bewußt gewesen sein, daß eben dieser Simonides von Keos nicht nur Fachmann in Fragen der Götter gewesen war, sondern insbesondere auch der Erfinder der Mnemotechnik.⁷⁶

Insgesamt gewinnt man so den Eindruck, Zucchi habe mit dem nach Fertigstellung der Fresken verfaßten *Discorso* ganz bewußt die interessanteste Rezeptionsmöglichkeit seines Götterhimmels verschweigen oder aber nur dem Eingeweihten andeuten wollen. Hier muß ohne sorgfältige Argumentation der Hinweis genügen, daß just 1592 – höchstens ein gutes Jahre nach Arbeitsende an der Galleria Rucellai also – mit der Wahl von Clemens VIII. Aldobrandini endgültig jede obrigkeitliche Toleranz zwar nicht gegenüber der Universalwissenschaft, wohl aber gegenüber ihrer astralmagisch-kabbalistischen Ausrichtung mit ihren welt-generierenden Denk- und Bildsystemen endete. Wenn etwa Giovanni Battista

⁷⁴ Saxl 1927, 38: ‘Sonetto di Don Francesco Bennati all'autore’.

⁷⁵ Saxl 1927, 43 nach Cicero, *De natura deorum*, 1, 22; vgl. etwa auch Vergilius 1570, 6: lib. I, cap. i ‘De prima Deorum origine, & unde Deus dictus’.

⁷⁶ Das Wissen über Simonides als Erfinder der Mnemotechnik, wie es Cicero, *De oratore*, 2, 350-360 und Quintilian, *Institutiones oratoriae*, 11, 2, 1-26 überliefern, gehörte im 16. Jh. zum Allgemeinwissen, vgl. etwa Vergilius 1570, 135 f.: lib. II, cap. ix; Calepino 1570, 1008 f.; Textor 1663, 314 f.; Dolce 1565, fol. 3 r; Della Porta 1996, 9 und 59; Gesualdo 1592, fol. 11 r.

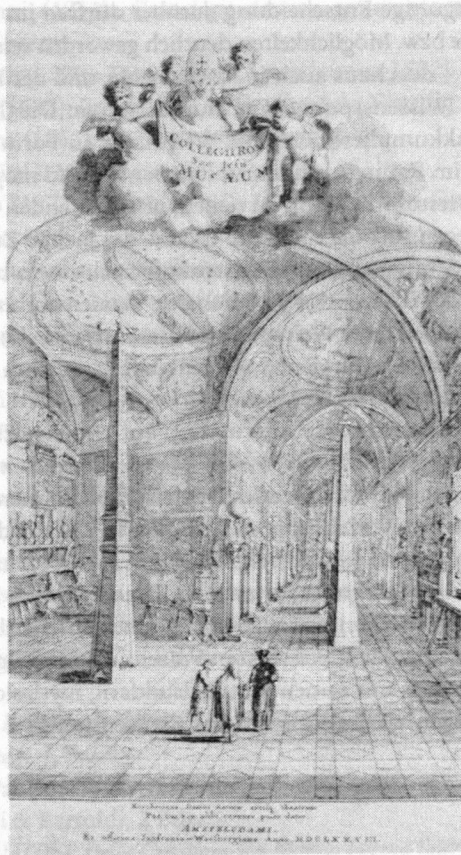


Abb. 10: Georgius de Sepibus: Romani collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum, Amsterdam 1678.

Gallucci mit seinem *Theatrum mundi et temporis* (1588) oder Francesco Patrizi mit seiner *Nova de universis philosophia* (1591) noch Versuche in diese Richtung unternehmen, wird der wohl berühmteste Exponent dieser Denkrichtung, Giordano Bruno, gleich im Jahr der Wahl von Clemens 1592 in Venedig verhaftet.⁷⁷ Die These liegt nahe, daß Zuchis in dieser Umbruchsphase entstandener *Discorso* den ganz bewußten – und wohl auch dem Auftraggeber Rucellai willkommenen – Versuch einer nachträglichen Verschleierung darstellt, um dem Bilderwissen in antikenmythologischer Verkleidung an Decke und Wänden der Galerie die häretische Brisanz zu nehmen.

⁷⁷ Zu Patrizi s. Vasoli 1989 und Bolzoni 1980. – Aus der Flut von Literatur zu Brunos Bildverständnis und Gedächtnistheorien seien neben den Arbeiten von Yates 1990, 185–293 und Yates 1964 nur Fellmann 1991, Sturlese 1993 und Eusterschulte 1997 zitiert.

Auch ohne endgültige Entscheidung darüber dürften im Rückblick die zwei konträren Versuche bzw. Möglichkeiten deutlich geworden sein, wie in den Jahren um 1600 Galerien – durchaus auch in spielerischer und der Entspannung dienlicher Weise – als ‘Wissensspeicher’ zu nutzen waren: Die Turiner Galerie des Federico Zuccari akkumuliert zunächst Weltwissen in Form von Einzeldingen, deren Anordnung im Raum in einem zweiten Schritt und möglicherweise in Verbindung mit Bücherstudium dann zu neuen, übergreifenden Wissensstrukturen führen kann. Dagegen ruft die römische Galerie des Jacopo Zucchi entlang einer (an sich weitgehend ‘inhaltsleeren’) Bildstruktur nach einem bestimmten Prinzip in der Erinnerung des Betrachters gespeichertes Wissen auf und generiert jeweils im Kopf und individuell neue Welten. Zumindest ansatzweise ließe sich in Turin von einem Gegenstands-gebundenen Wissenserwerb, in Rom von einer Theorie-abhängigen Wissensproduktion reden.

Zu fragen wäre, ob sich beide Alternativen auf visueller Ebene überhaupt zu einer Synthese zusammen führen lassen, wie es offenbar wenige Jahre später Campanella von den utopischen Wandmalereien seines Sonnenstaates postulierte. Die vielversprechendste Einrichtung, das 1651 in der Galerie des römischen Jesuitenkollegs installierte enzyklopädische Museum des größten Universalwissenschaftlers des 17. Jh.s, gemeint ist Athanasius Kircher, dessen Bestreben eben auf eine „Engführung von rein konzeptueller universalwissenschaftlicher Methode und der empirischen, irreduziblen, kontrakten Präsenz des Einzeldings“ zielte, dieses Museum scheint jedoch mit seinen Himmelsbildern, mythologischen Gestalten und Impresen weitgehend im Rahmen des Konventionellen verblieben zu sein (Abb. 10).⁷⁸

Bibliographie

Quellen

- Alunno, Francesco (1548): *La fabrica del mondo*, Venedig.
 Armenini, Giovan Battista (1988): *De veri precetti della Pittura*, hrsg. von Marina Gorreri, Turin: Einaudi.
 Baglione, Giovanni (1995): *Le vite de' pittori scultori et architetti*, hrsg. von Jacob Hess/Herwarth Röttgen, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, Bd. 1 (Reprint der Erstausgabe 1642) und Bd. 2 (Varianti, postille, commenti: prima e seconda giornata).
 Baldini, Baccio (1565 [1566]): *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili*, Florenz.

⁷⁸ Zu Kircher v.a. Leinkauf 1993a; Leinkauf 1994, hier 544 das Zitat, sowie die beiden Ausstellungskataloge Casciato 1986 und Lo Sardo 2001.

- Boccaccio, Giovanni (1951): *Genealogie deorum gentilium*, hrsg. von Vincenzo Romano, Bari: Laterza.
- Calepino, Ambrogio (1570): *Dictionarium*, Lyon [zuerst 1502].
- Cartari, Vincenzo (1648): *Imagini delli dei de gl' antichi*, Venedig [zuerst 1556].
- Citolini, Alessandro (1561): *La Tipocosmia*, Venedig.
- Comes, Natalis (1605): *Mythologiae*, Lyon [zuerst 1551].
- De'Ricci, Giuliano (1972): *Cronaca (1532-1606)*, hrsg. von Giuliana Saporì, Mailand/Neapel: Ricciardi.
- Della Porta, Giovan Battista (1996): *Ars Reminiscendi, aggiunta L'Arte del Ricordare*, hrsg. von Raffaele Sirri, Neapel: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Del Riccio, Agostino [1595]: *Arte della Memoria Locale*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cod. Magl. II, 1, 13.
- Dolce, Lodovico (1562): *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservar la memoria*, Venedig.
- Du Bartas, Guillaume de Salluste (1593): *La Divina Settimana, cioè I Sette Giorni della Creatione del Mondo*, Venedig [frz. Originalausg. 1578].
- Erizzo, Sebastiano [1559]: *Discorso sopra le medaglie antiche*, Venedig.
- Galluccius, Johannes Paulus (1588): *Theatrum Mundi, et temporis*, Venedig.
- Gemma, Cornelius (1569): *De arte cyclognomica*, Antwerpen.
- Gesualdo, Filippo (1592): *Plutosofia*, Padua.
- Gyraldi, Lilio Gregorio (1565): *De Deis Gentium libri sive Syntagmata*, Lyon [zuerst 1548].
- Hyginus (1535): *Fabularum liber [...] Arati Phainomena fragmentum, Germanico Caesare interprete [...]*, Basel.
- Lomazzo, Gian Paolo (1973-74): *Scritti sulle arti*, hrsg. von Roberto P. Ciardi, Florenz: Marchi & Bertoldi, 2 Bde.
- Murtola, Gaspare (1608): *Della Creatione del Mondo Poema Sacro*, Venedig.
- Patrizi, Francesco (1562): *Della retorica dieci dialoghi*, Venedig.
- Paulinus Utinensis, Fabius (1589): *Hebdomades, sive Septem de Septenario libri*, Venedig.
- Rossellius, Cosmas (1579): *Thesaurus artificiosae Memoriae*, Venedig.
- [Rucellai – vita] Orazio di Luigi di Cardinale di Guglielmo Rucellai – *Notizie specificate di lui e particolari della sua vita*, Archivio Rucellai (Florenz), filza VIII, ins. 2.
- Taegio, Bartolomeo (1559): *La Villa. Dialogo*, Mailand.
- Textor, Johannes Ravisius (1663): *Officina sive Theatrum historicum et poeticum*, Basel [zuerst 1520].
- Vasari, Giorgio (1881): *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Bd. 7, Florenz: Sansoni.
- Vergilius, Polydorus (1570): *De rerum inventoribus*, Basel [zuerst 1499].
- Zuccari, Federico: *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Turin 1607.

Forschungsliteratur

- Allen, Don Cameron (1970): *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London: Johns Hopkins Press.
- Aurigemma, M. Giulia (2000): „Spunti dal ‘Discorso’ di Jacopo Zucchi“, in: Bernardini, Maria G. u.a. (Hrsg.), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Mailand: Electa, 44-52.
- Barocchi, Paola (1970): „Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa“, in: *Critica e storia letterari. Studi offerti a Mario Fubini*, Padua: Liviana, 388-405.
- Bologna, Corrado (1991): „Il *Theatro* segreto di Giulio Camillo: l'*Urtext* ritrovato“, in: *Venezia Cinquecento* 1, 217-271.
- Bolzoni, Lina (1980): *L'universo dei poemi possibili*, Rom: Bulzoni.
- Bolzoni, Lina (1984): *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padua: Liviana.
- Bolzoni, Lina (1991): „Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der *ars memorativa* in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M.: Fischer, 147-176.
- Bolzoni, Lina (1994): „Das Sammeln und die *ars memoriae*“, in: Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen: Leske + Budrich, 129-168.
- Bolzoni, Lina (1995): *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2000): „Fresken, illustrierte Bücher und mnemonische Systeme“, in: Berns, Jörg J./Neuber, Wolfgang (Hrsg.): *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wien u.a.: Böhlau, 463-479.
- Brown, Clifford/Lorenzoni, Anna M. (1984): „Major and minor collections of antiquities in documents of the later sixteenth century“, in: *Art Bulletin* 66, 496-507.
- Büttner, Frank (1972): *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Bern: Lang.
- Casciato, Maristella u.a. (Hrsg.) (1986): *Athanasius Kircher e il Museo di Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venedig: Marsilio.
- Cieri Via, Claudia (Hrsg.) (1991): *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento: funzione e decorazione*, Rom: Il Bagatto.
- Dezzi Bardeschi, Marco (1980): *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio*, Florenz: Le Lettere.
- Eusterschulte, Anne (1997): *Analogia entis seu mentis: Analogie als erkenntnistheoretisches Prinzip in der Philosophie Giordano Brunos*, Würzburg: Königshausen und Neumann.

- Fastenrath, Wiebke (1995): 'Finto e favoloso'. *Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom*, Hildesheim/Zürich/New York: Lang.
- Fellmann, Ferdinand (1991): „Bild und Bewußtsein bei Giordano Bruno“, in: Heipcke, Klaus u.a. (Hrsg.): *Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen*, Weinheim: Akademie, 17-36.
- Findlen, Paula (1994): *Possessing Nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley: University of California Press.
- Firpo, Massimo (1982): „Citolini (Cittolini, Citolino), Alessandro“, in: Cappelletti, Vincenzo u.a. (Hrsg.): *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 26, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, 39-46.
- Fumaroli, Marc (1988): „La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: Épigrammes et Œuvres d'art profanes vers 1600“, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rom/Paris: École Française de Rome, 115-148 (= Collection de l'École Française de Rome, 106).
- Gilbert, Creighton (1998): „What did the Renaissance patron buy?“, in: *Renaissance Quarterly* 51, 392-450.
- Grote, Andreas (1983): „A System for the Wonders of Creation“, in: *Materialien aus dem Institut für Museumskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin* 7, 33-63.
- Herklotz, Ingo (1994): „Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte“, in: *Kunstchronik* 47, 117-135.
- Hochmann, Michel (1994): „L'ekphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI^e siècle“, in: Bonfait, Olivier (Hrsg.): *Peinture et rhétorique*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 43-76.
- Hochmann, Michel (Hrsg.) (1995): *La stanza delle muse: il restauro delle tele e del soffitto di Jacopo Zucchi*, Rom: Edizioni De Luca.
- Hochmann, Michel (Hrsg.) (2000): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Rom: Edizioni De Luca.
- Keller, Barbara (1991): „Mnemotechnik als kreatives Verfahren im 16. und 17. Jahrhundert“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M.: Fischer, 200-217.
- Keller-Dall'Asta, Barbara (2001): *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg: Winter (= Studia Romanica, 104).
- Klein, Robert (1979): *Form and Meaning*, New York: Viking Press [frz. Originalausg. 1970].
- Kliemann, Julian (1978): „Zeichnungsfragmente aus der Werkstatt Vasaris und ein unbekanntes Programm Vincenzo Borghinis für das Casino Mediceo in Florenz“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 20, 157-208.

- Kliemann, Julian (1990): „Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento“, in: Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild. Bild und Text*, Stuttgart: Metzler, 79-95.
- Kliemann, Julian (1994): „Programme ou interprétation? A propos des fresques de Vasari à la Cancellaria“, in: Deswarte-Rosa, Sylvie (Hrsg.): *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Paris: Klincksieck, 75-97.
- Kliemann, Julian (1999): „Federico Zuccari e la Galleria Grande di Torino“, in: Winner, Matthias/Heikamp, Detlef (Hrsg.): *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, München: Hirmer (= Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft 32, 1997/98), 317-346.
- Leinkauf, Thomas (1993a): *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin: Akademie.
- Leinkauf, Thomas (1993b): „*Scientia universalis, memoria und status corruptionis*. Überlegungen zu philosophischen und theologischen Implikationen der Universalwissenschaft sowie zum Verhältnis von Universalwissenschaft und Theorien des Gedächtnisses“, in: Berns, Jörg J./Neuber, Wolfgang (Hrsg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tübingen: Niemeyer, 1-34.
- Leinkauf, Thomas (1994): „‘Mundus combinatus’ und ‘ars combinatoria’ als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom“, in: Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen: Leske + Budrich, 535-553.
- Lo Sardo, Eugenio (Hrsg.) (2001): *Athanasius Kircher. Il museo del mondo*, Rom: Edizioni De Luca.
- Mamino, Sergio (1995): „Reimagining the Grande Galleria of Carlo Emanuele I of Savoy“, in: *RES* 27, 71-88.
- Mamino, Sergio (1999): „Quarantotto immagini naturalistiche per la ‘Grande Galleria’ di Carlo Emanuele I di Savoia“, in: Masoero, Mariarosa u.a. (Hrsg.): *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Florenz: Olschki, 189-309.
- McGrath, Robert L. (1962): „The ‘Old’ and ‘New’ Illustrations for Cartari's *Imagini dei Dei degli Antichi*. A study of ‘paper archeology’ in the Italian Renaissance“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 59, 213-226.
- McGrath, Elizabeth (1983): „Pan and the Wool“, in: *The Ringling Museum of Art Journal* 1, 52-69.
- Minges, Klaus (1998): *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster: Lit.
- Morel, Philippe (1988): „Le système décoratif de la Galerie Farnèse: observations sur les limites de la représentation“, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rom/Paris: École Française de Rome, 115-148 (= Collection de l'École Française de Rome, 106).

- Morel, Philippe (1990): „Chaos et Démogorgon. Une peinture énigmatique de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze“, in: *Revue de l'Art* 88, 64-69.
- Morel, Philippe (1991): *La Villa Médicis, Bd. 3: Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Etude iconologique*, Rom: Académie de France à Rome/École Française de Rome.
- Morel, Philippe (1993): „Palazzo Rucellai – Galleria“, in: Madonna, Maria L. (Hrsg.): *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom: Edizioni De Luca, 297-310.
- Mortari, Luisa (1973): „Considerazioni e precisazioni sulla Cappella Aldobrandini in S. Maria in Via“, in: *Quaderni di Emblema* 2, 76-82.
- Nencioni, Giovanni (1983): „La 'Galleria' della lingua“, in: Barocchi, Paola/Ragionieri, Giovanna (Hrsg.): *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florenz: Olschki, Bd. 1, 17-48.
- Neumeister, Sebastian (1990): „Enzyklopädische Sichtbarkeit. Eine problemgeschichtliche Skizze“, in: Koch, Hans-Albrecht/Krup-Ebert, Agnes (Hrsg.): *Welt der Information. Wissen und Wissensvermittlung in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart: Metzler, 49-61.
- Olivato, Loredana (1979): „Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: G. Camillo Delminio e Sebastiano Serlio“, in: *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura 'Andrea Palladio'* 21, 233-252.
- Panofsky, Erwin (1954): *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag: Nijhoff.
- Pietrangeli, Carlo (Hrsg.) (1992): *Palazzo Ruspoli*, Rom: Editalia.
- Prinz, Wolfram (1970): *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin: Gebr. Mann.
- Quinlan-McGrath, Mary (1997): „Caprarola's Sala della Cosmografia“, in: *Renaissance Quarterly* 59, 1045-1100.
- Reckermann, Alfons (1991): *Amor Mutuus. Annibale Carracci's Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln/Wien: Böhlau (= *pictura & poesis*, 3).
- Reeves, Eileen (1997): *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton: Princeton University Press.
- Robertson, Claire (1990): „Ars vincit omnia: The Farnese Gallery and Cinquecento Ideas about Art“, in: *Mélanges de l'École Française de Rome – Italie et Méditerranée*, 102, 7-41.
- Röttgen, Herwarth (2002): *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Rom: Bozzi.
- Rossi, Paolo (1983): *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Mailand/Neapel: Il Mulino [erste Aufl. 1960].
- Rossi, Massimiliano (1993): „Un episodio della fortuna di Giulio Camillo a Padova: l'„anfitheatrino“ di Bartolomeo Ammannati per Marco Mantova Benavides“, in: *Bollettino del museo civico di Padova* 82, 339-360.

- Rossi, Massimiliano (2000): „Poemi e gallerie enciclopediche: la ‘Creazione del Mondo’ di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia“, in: Olmi, Giuseppe u.a. (Hrsg.): *Natura – Cultura. L’interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Florenz: Olschki, 91-120.
- Roth, Harriet (2000): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Der Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*, Berlin: Akademie.
- Samsonow, Elisabeth von (2001): *Fenster im Papier. Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance*, München: Fink.
- Saslow, James M. (1996): *The Medici Wedding of 1589: Florentine festival as Theatrum Mundi*, New Haven u.a.: Yale University Press.
- Saxl, Fritz (1927): *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*, Leipzig/Berlin: Teubner (= Studien der Bibliothek Warburg, VIII).
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (1983): *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Universalwissenschaft*, Hamburg: Meiner.
- Settis, Salvatore (1982): „Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento“, in: Vivanti, Corrado (Hrsg.): *Storia d’Italia, Annali 4. Intellettuali e potere*, Turin, 699-761.
- Settis, Salvatore (1983): „Origine e significato delle Gallerie in Italia“, in: Barocchi, Paola/Ragionieri, Giovanna (Hrsg.): *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florenz: Olschki, Bd. 1, 309-317.
- Seznec, Jean (1990): *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München: Fink [frz. Originalausg. 1940].
- Spezzaferro, Luigi (1981): „Il recupero del Rinascimento“, in: Zeri, Federico (Hrsg.): *Storia dell’arte italiana*, Bd. II/1, Turin, 185-274.
- Sricchia Santoro, Fiorella (1992): „Jacopo Zucchi (e Raffaelino da Reggio?) a Palazzo Firenze“, in: Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hrsg.): *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München: Bruckmann, 375-381.
- Stupperich, Reinhard (1995): „Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit“, in: Ders. (Hrsg.): *Lebendige Antike: Rezeptionen der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit*, Mannheim: Palatium im J & J Verlag, 39-58 (= Mannheimer historische Forschungen, 6).
- Sturlese, Rita (1993): „Giordano Brunos Gedächtniskunst und das Geheimnis der Schatten der Ideen“, in: Hirdt, Willi (Hrsg.): *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*, Tübingen: Stauffenburg, 69-91 (= Romanica et comparatistica, 20).
- Tomei, Piero (1939): „Un elenco dei palazzi di Roma del tempo di Clemente VIII“, in: *Palladio* 3, 163-174 und 219-230.
- Turello, Mario (1993): *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine: Aviani.

- Vasoli, Cesare (1984): „Le teorie del Delminio e del Patrizi e i trattatisti d'arte fra '500 e '600“, in: Branca, Vittore/Ossola, Carlo (Hrsg.): *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Florenz: Olschki, 249-270.
- Vasoli, Cesare (1989): *Camillo Patrizi da Cherso*, Rom: Bulzoni.
- Volpi, Catrina (1996): *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma: Edizioni De Luca.
- Warner, Deborah J. (1971): „The Celestial Cartography of Giovanni Antonio Vanosino da Varese“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 336 f.
- Welzel, Barbara (1997): „Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs“, in: Adam, Wolfgang (Hrsg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden: Harrassowitz, Bd. 1, 495-504 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28).
- Williams, Robert (1997): *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Yates, Frances A. (1964): *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Yates, Frances A. (1990): *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin: Acta humaniora [engl. Originalausg. 1966].