

Thomas Leinkauf

Federico Zuccari, *L'idea de pittori, scultori et architetti*, Torino 1607. Vorschläge zu einer historisch-systematischen Analyse

I. Vorbemerkung

Die kunsttheoretische Hauptschrift des beginnenden 17. Jahrhunderts, Federico Zuccaris Abhandlung *L'idea de' pittori, scultori et architetti* aus dem Jahr 1607, ist ein typisches Dokument der geistesgeschichtlichen Entwicklung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1] Zudem steht dieser Text in dem Spannungsfeld, das die Gegenreformation mit ihrer plakativen Indienstnahme der Künste (gerade auch der Malerei) für die Interessen der katholischen Kirche, die vor allem präzise gesteuerte Bildungs- und Affektlenkungsinteressen gewesen sind (Gabriele Palearotti, Giovanni Andrea Gilio, Gregorio Comanini),[2] sowie mit der aus dieser Indienstnahme resultierenden Einschränkung künstlerischer Freiheit und Unabhängigkeit aufgebaut hatte. Man kann die *Idea* durchaus als eine gegen die Gegenreformation gewendete Schrift lesen, ebenso wie man etwa die nur wenig früher entstandene *Iconologia* (1593, 2. Auflage 1603) Cesare Ripas mit ihrer radikalen Ausprägung einer zur sprachlichen Syntax analogen Bildsyntax, einer leicht steuerbaren Bild-Semantik, als einen Text verstehen kann, der sich als gegenüber solchen gegenreformatorischen Steuerungsinteressen affiner erweist. Diese Zusammenhänge, die letztlich auch differenziertere Kenntnisse der exakten Bildungs- und Lebensverhältnisse der renommierten Mitglieder verschiedener Akademien, wie es Cesare Ripa oder Federico Zuccari eben gewesen sind, voraussetzten, verdienten es, ausführlicher dargestellt zu werden.

Der folgende Text soll hierzu nur den Boden oder zumindest einen Teil desselben aus philosophischer Perspektive bereiten. Was Cesare Ripa betrifft, so habe ich an anderer Stelle versucht, die wesentlich sprachtheoretische

Fundierung seines Ikon-Begriffs aufzuzeigen,[3] was Zuccari betrifft, so soll hier die Fundierung seines Disegno-Begriffs in einer sprachtranszendenten metaphysischen Wirklichkeit aufgewiesen werden, die sich nicht nur aufgrund ihrer Komplexität, sondern wegen der ihr inhärenten Freiheitsimplikation einer ideologisch festschreibenden Vereinnahmung doch eher a priori entziehen würde. Die Komplexität wie auch die Parameter, aus denen das argumentative Gewebe der *Idea* zusammengesetzt ist, verweisen vielmehr darauf, daß hier ein Horizont und ein dispositionales Feld für die Freiheit der Kunst aufgezeigt werden soll. Als Dokument der geistesgeschichtlichen Situation zu Ende des 16. Jahrhunderts folgt die *Idea* auf Schritt und Tritt den dort vorherrschenden Einstellungen und Paradigmen, die in die Traktatistik der Kunsttheorie, in die Abhandlungen zur Naturtheorie, in die späthumanistischen Kompendien zur Methodenlehre, zur *ars memorativa* und zur Dialektik, wie auch in die im engeren Sinne systematischen philosophischen Texte eingegangen sind.

Aus philosophischer Sicht sind drei dieser Paradigmen hier dominant: dasjenige der systematischen Konsistenz (mit ein Resultat des Methodendiskurses seit dem 15. Jahrhundert), dasjenige der Produktivität oder, wie ich es nennen möchte: Expressivität, und dasjenige der Vielfalt, der Varianz und der kompendiösen Umfassendheit. Man könnte die zentrale Grundeinstellung, die hierdurch abgesteckt ist und die fast das ganze ernst zu nehmende Schrifttum dieser Zeit bis hin zu Francis Bacon, Tommaso Campanella und René Descartes umfaßt, heuristisch vor dem Hintergrund der Begriffskonstellationen ‚konstante Varietät‘ und ‚Varietät der Konstanten‘ diskutieren. Es ist also grundsätzlich zu beobachten, daß alle Autoren eine die

Implikationen an Mannigfaltigkeit, Ausdrucks- und Entfaltungsreichtum oder graduellen Variationen ihrer Thematik berücksichtigende *Offenheit für das Viele*, die „varietà“ oder die sogenannte Pluralität, zeigen und gleichzeitig ein Bemühen aufweisen, diesen Reichtum in eine systematische, unter wenigen Grundfaktoren, Kategorien oder Gesetzhypothesen subsumierbare Form zu bringen, deren letzter, ursächlicher Bestimmungsgrund die *Einheit eines Grundprinzips* ist.[4]

Es sind genau diese paradigmatischen Bestimmungen, die auch den Traktat Federico Zuccaris auszeichnen und von den für ihn sicherlich wichtigen, aber systematisch weniger starken Abhandlungen der Traktate zur Kunst und vor allem zum ‚Disegno‘ unterscheiden, ihn andererseits für eine angemessene Interpretation aber auch so schwierig machen: Dunkelheit, Überkomplexität, scholastische Begriffsverhärtung sind Vorwürfe, die immer wieder auftauchen.[5] Zuccaris Abhandlung ist nicht nur eine Abhandlung zur Theorie der Kunst, zur Theorie der Ideen oder Formen oder zu dem komplexen Bündel an Bestimmungen, die in dem Begriff „disegno“ zusammen kommen, sondern sie ist in eins auch ein philosophischer Traktat zur Seelenlehre in der direkten Tradition des Aristoteles und zum allgemeinen Weltbegriff, wie ihn die Theoretiker des Humanismus des 15. Jahrhunderts im Anschluß an den christlichen Platonismus entwickelt haben.[6]

Dadurch, durch die Integration und Synthese heterogener Traditionen der Denkgeschichte, wird der Text scheinbar so komplex, ja, in den Augen vieler Leser, teilweise opak, widersprüchlich oder gar inkonsistent. Und das in manchem nicht ohne Grund: Zuccari denkt etwa gar nicht daran, das parataktische, aufzählende Auftauchen zweier historisch deutlich unterschiedener disziplintheoretischer Grundmodelle, dasjenige der Disziplinen der *artes liberales* (mit der Unterabteilung *artes mechanicae*) und dasjenige der *studia humanitatis*, zu kommentieren. Für ihn gehört das, unter dem Index Varietas und Enzyklopädie, zum Ideal umfassen-

der Bildung des Menschen und insbesondere des Künstlerindividuums. Ebenso wenig kommentiert oder reflektiert er die Kollision anderer Theoreme aus der Tradition, wie etwa dasjenige des Ideen-Innatismus, den er ablehnt, und dasjenige des Innatismus einer produktiven, transzendenten Kraft (*virtù formativa*), den er explizit behauptet. Auch wird nicht weiter darüber nachgedacht, wie denn der starke Sensualismus, den Autoren wie David Summers höchst problematisch direkt unter ‚Naturalismus‘ subsumieren wollen,[7] mit dem überall durchschlagenden letztlich als prioritär angesetzten Idealismus zusammen gehen können soll. Geht man mit starken Konsistenzerwartungen an diesen Text heran, wird man zunächst enttäuscht. Dennoch besitzt die *Idea* eine eigentümliche Anziehungskraft, die darüber hinausgeht, daß sie, sozusagen als Dokument, konsultiert werden muß, weil es kaum vergleichbare Abhandlungen zum Thema in dieser Breite und zu dieser Zeit gegeben hat. Der vorausliegende Kulminationspunkt der Disegno-Debatte, lag, wie schon Erwin Panofsky, vor allem aber Wolfgang Kemp gezeigt haben, 60-70 Jahre zurück und spielte sich in Diskussionen der Vertreter der Accademia del Disegno in Florenz ab.

Diese Anziehungskraft ist auch nicht nur durch das extensive, geradezu scholastische Distinktionsfreude aufweisende Traktieren des Disegno-Begriffs zu erklären, die zweifelsohne, wie wir sehen werden, äußerst interessant ist. Sie besteht vielmehr in der paradigmatischen Verdichtung der oben genannten heterogenen Diskurstraditionen – des durch (1) Thomas von Aquin bzw. den Thomismus gebrochenen Aristoteles, des (2) Späthumanismus mit seiner Tendenz zu Enzyklopädie und Rhetorik, des (3) Neuplatonismus in ficinianischer Ausprägung und der (4) Tradition augustinischen Denkens – in ein Theoriegebäude, in eine Architektur oder, wie er selbst es sagt, ein „edificio“, [8] das aus begrifflichen Distinktionen mit ontologischer Referenz besteht und diese auf den vorausgegangenen Diskurs zum Disegno bezieht. Sieht man diese nicht äußerliche, sondern in der Sache selbst lie-

gende Komplexität, so sind einlinige Zuweisungen, wie sie in der Forschungsgeschichte immer wieder versucht worden sind – Zuccari sei Aristoteliker und kein Platoniker, er sei Idealist und durch Ficinos Platonismus geprägt, er sei Naturalist oder Sensualist, geprägt durch Aristoteles – wenig ergiebig und vielleicht sogar in die Irre führend. Es kommt darauf an, die Grundkonstanten jenseits des Disegno-Begriffs zu bestimmen,^[9] denn durch diese wird auch letzterer bestimmt. Es ist unmöglich, den ganzen Reichtum an gerade auch philosophisch interessanten Ansätzen und Perspektiven in einem kurzen Beitrag zu würdigen, einige Dinge sind in der Forschung der letzten 30 Jahre auch schon diskutiert worden. Ich greife daher, bevor ich die Grundaxiome des Theorieansatzes von Zuccari näher diskutieren werde (siehe unten III), nur die vier mir besonders wichtig erscheinenden, kurz zuvor erwähnten Aspekte des Anschlusses an die Tradition heraus, den Rekurs auf Aristoteles, den Humanismus, den Neuplatonismus und Augustinus:

II. Die Grundkomponenten des ‚Systems‘ in Zuccaris *Idea*-Schrift

Ich hatte schon auf die konstanten Parameter hingewiesen, die das Moment der ‚Vielheit‘, des Eklektischen und Zusammengesetzten in Zuccaris Text ausmachen. Ich möchte diese nun ganz kurz konkretisieren:^[10]

(1) Zuccari diskutiert seine epistemologischen Grundfragen grundsätzlich vor dem Hintergrund des terminologisch differenziertesten Entwurfs zur Psychologie, den die Philosophie bis dahin aufzuweisen hatte, desjenigen, den Aristoteles in seiner grundlegenden, immer wieder kommentierten oder konsultierten Abhandlung *De anima* vorgelegt hatte (expliziter Bezug auf *De anima* in *Idea* I, c. 12, S. 29, c. 13, S. 34, dort die Definition der Seele als „atto primo, & forma sostantiale del corpo fisico, & organico“), und er tut dies mit expliziter Bezugnahme auf Thomas von Aquin – vermutlich beeinflusst durch den Thomismus des 16. Jahrhunderts – und

dessen an Aristoteles angelehnter Erkenntnislehre. Hierbei sind zwei Faktoren von grundlegender Bedeutung:^[11]

Erstens lehnt Zuccari mit Aristoteles (mit Pomponazzi, Thomas de Vio Cajetanus u. a.) das platonische Modell eingeborener Ideen (*ideae innatae*) ab und zweitens limitiert er das menschliche Erkennen auf eine grundsätzlich durch Sinneswahrnehmung gestützte Epistemik. Beide Positionen, ich hatte schon darauf hingewiesen, durchbricht er aber auch wieder, denn er läßt zu, daß in der menschlichen Seele und zwar in ihrem höchsten Vermögen, dem Geiste (*mente*) oder Intellekt (*intelletto*) ein transzendentes Vermögen „eingeboren“ oder auch „eingegossen“^[12] ist und er läßt, ohne dies näher zu diskutieren, auch zu, daß es in der spekulativen Form des Wissens, also der Metaphysik und Theologie, Erkenntnis geben kann, deren Sachgehalt nicht durch sinnliche Daten vermittelt ist.

Der Aristotelismus Zuccaris ist aber kein Sensualismus oder Naturalismus, er ist, wenn man überhaupt hier solche -ismen anführen will, eher ein Formalismus: Wir können als Aristoteles-Komponente, neben den methodologischen, aus der *logica vetus* wie *nova* übernommenen Kriterien (Begriffsbestimmungen, Fortschreiten von Prinzipien über Urteile zu Schlüssen),^[13] verbuchen eine (i) differenzierte Theorie der seelischen Vermögen,^[14] (ii) die Präsenz der aristotelischen Intellekttheorie und des Theorems eines „tätigen Intellektes“,^[15] die Vorstellung (iii), daß für den menschlichen Intellekt Erkenntnis nur vermittelt durch Sinnesleistungen und durch die Empirie-bezogenen inneren Vermögen zugänglich ist,^[16] (iv) die Bestimmung der ‚Kunst‘ (*arte, τέχνη, ποιησις*) als „habito operativo“ und deren Intention als ‚imitatio naturae‘,^[17] und (v), von zentraler Bedeutung für den Disegno-Begriff, daß alle Sachhaltigkeit, alle Intelligibilität und alle Semantik ausschließlich über den Form-Begriff vermittelt wird.^[18]

(2) Zuccari steht grundsätzlich natürlich direkt in der Tradition des Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts. Dies betrifft ein ganzes Bündel von Faktoren, die in einem Text wie der

Idea begegnen, wobei zu beachten ist, daß diese Faktoren selbst wiederum häufig genug in direkter oder transformierender Übernahme aus platonischer, aristotelischer, hellenistischer oder scholastischer Tradition kommen. Es handelt sich um folgende Faktoren: (i) den Zentralgedanken der anthropologischen Texte der Frühen Neuzeit, daß der Mensch ein „parvus mundus“ (picciol mondo), ein Mikrokosmos sei, der alle zentralen ontologischen Bestimmungen der Welt sozusagen auf sich hin zusammenziehe, bündele, als Kompendium repräsentiere;^[19] (ii) die ebenso immer wieder aufgegriffene, aus der Spätantike (mit Sicherheit aus Plotin) kommende Vorstellung, daß der Mensch ein Wesen der Mitte sei, eine „natura mezzana“, daß er „auf der Grenzscheide“ (in horizonte) von Intelligiblem und Sensiblem existiere, von Mentalem und Körperlichem, dieses eben *durch* diese mittlere Position aber allererst aktiv verknüpfend und vermittelnd;^[20] (iii) die mit den ontologisch-kosmologischen und theologischen Implikationen von (i) und (ii) engstens verbundene epistemologische Vorstellung, die sich der humanistischen Dialektik und der aus dieser Dialektik sich entwickelt habenden Enzyklopädie, ars memorativa-Diskussion und Universalwissenschaft verdankt, daß der Mensch sich wissend-wissenschaftlich grundsätzlich auf das Ingesamt des Seienden oder der Welt beziehe. Sie ist ihm sehr wahrscheinlich durch Rudolph Agricola (*Dialektik*) auf der einen Seite und durch Giulio Camillo (*Mnemonic, theatrum memoriae*) auf der anderen Seite vermittelt worden, aber etwa auch durch die schon frühhumanistische Vorstellung und Forderung universaler Bildung, wie sie, in Anlehnung an Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, aber vor allem auch Leon Battista Alberti in *De pictura* vom Künstler fordern. Der Text der *Idea* ist voll mit Behauptungen, die sich auf allseitige, universale epistemische Kompetenz beziehen: Der Mensch besitze, und gerade deswegen sei er eben „secondo Dio“, ein zweiter Gott, ein Gott auf Erden, eine „cognitione di tutte le cose“, er könne sich – eben durch seinen Intellekt und durch das, was Zuccari „disegno“

nennt, auf „forma chi si sa“, auf „qualsiasi forma“ beziehen, er kenne alle Dinge (conosce tutte cose), er könne sich ein beliebiges Sachthema – wie es übrigens Zuccari autoreflexiv auch hinsichtlich seines eigenen Textes als Anspruch behauptet – durch vollständige Einteilung erschließen: Resultat ist dann eben, wie in der *Idea*, die an die Scholastik und die Dialektik erinnernde Division des Disegno-Begriffs,^[21] er sei, vor allem als Künstler (und insbesondere als Maler), ein „essere universale“. Das Entscheidende des *Idea*-Textes ist es dann eben, daß Zuccari diese Standard-Theoreme frühneuzeitlichen Denkens auf die Seite der Praxis, der Expressivität, der Produktivität hin wendet, auf ein „pro-durre infinite cose artificiali“.^[22]

(3) Ebenso deutlich sind die Abhängigkeiten von Marsilio Ficino und dessen Schule, auf die schon – in deutlicher Absetzung von der hierzu skeptischen Position Panofskys – Sergio Rossi in einem Beitrag aus dem Jahr 1974 hingewiesen hat.^[23] Ficino würde nicht nur wegen seiner Reflexionen zum Schönen, zur Liebe und zur Kunst in das komplexe Feld geistesgeschichtlicher Voraussetzungen von Zuccaris Text passen, sondern auch aus mehreren anderen Gründen: Seine Werke sind Ausdruck einer sehr intensiven Beschäftigung mit zwei anderen für Zuccari wichtigen Gewährsmännern, mit Thomas von Aquin und auch mit Augustinus. Der christliche Platonismus des Ficino und seiner sich im 16. Jahrhundert in Oberitalien, Frankreich, aber auch in England und Deutschland bemerkbar machenden Schule, trifft in vielen Punkten ‚paßgenau‘ das Denken Zuccaris, der eben nicht zu reduzieren ist auf die aristotelisch-thomistische Denkform, so viel er ihr auch verdanken mag. So finden sich fast alle der von uns benannten Theoriemuster der neuplatonisch-augustinischen Tradition und des Humanismus auch bei Ficino und der Ficino-Schule des 16. Jahrhunderts: (i) die Lehre vom „mundus intelligibilis“ als letztlich aus dem Mittelplatonismus abgeleitete Vorstellung von den Ideen, Wesenheiten oder ersten Naturen, „quae in aeterna

Dei mente sint“;[24] (ii) die Vorstellung von Gott als dem höchsten Licht (summa lux), das sich partizipationsfunktional allem anderen Sein mitteilt,[25] (iii) den Gedanken der unitiven Kraft des sich aus der absoluten, prinziphaften göttlichen Einheit kommunizierenden Seins, die sich insbesondere im „begeisterten“/ „begeisteten“ Künstler zeigt und zwar als Ausdruck (Expression) der „formulae innatae“;[26] (iv) den Gedanken der sich vor allem im enthusiastisch-künstlerischen Individuum ereignenden Selbsttranszendenz, des Aufstiegs zum göttlichen Einem.[27] Vor allem aber konnten Theoretiker wie Lomazzo und Zuccari in Ficinios Abhandlung *De amore* eine hochdifferenzierte Theorie des Schönen und der Liebe finden, in der die metaphysisch-transzendenten Voraussetzungen jeder künstlerischen Tätigkeit diskutiert werden. Für den systematischen Ansatz Zuccaris ist hier zudem eindeutig der Primat der Form, der unkörperlichen Idee, Form oder „species“, vor allen körperlichen Instantiierungen zu notieren,[28] ebenso die ‚vertikale‘ Kommunikation (infusio, illustratio, radiatio) dieser transzendenten Voraussetzungen ausgehend von der göttlichen Einheit bis zu den einzelnen körperlichen Dingen.[29]

(4) Auch die Ideen- und Illuminationslehre des Augustinus, die selbst wiederum ihre zentralen Positionen aus der neuplatonischen Tradition übernommen hat (aus Plotin und Marius Victorinus), ist an prägnanten Punkten präsent: einmal hinsichtlich des Ideen-Begriffs, den Zuccari benötigt, um sein Konzept des starken Formbegriffs zu differenzieren. Zuccari lehnt zwar den simplen Gedanken eingeborener Ideen ab (den er Platon zuschreibt), aber er bewahrt doch Momente des genuin platonischen Ideen-Verständnisses, vor allem deren Wesen als stabile Formen, wobei ihm Augustinus als Mediator dient: Er verweist auf dessen wohl bekanntesten Text zum Ideen-Begriff, die Quaestio 46: *De ideis aus De diversis quaestionibus octoginta tribus*[30] mit der Bestimmung der Ideen als „principales formae quaedam vel rationes rerum stabiles“, und er hält auch, ganz wichtig für seine Vorstel-

lung vom Potential, das mit dem Disegno-Begriff verbunden ist, an dem Grundgedanken fest, daß der Intellekt oder Geist des höchsten göttlichen Prinzips einen „mundus intelligibilis“, eine geistige Formenwelt, als ewigen, normativen Vorentwurf zur Schöpfung als „mundus sensibilis“ neben der tatsächlich geschaffenen Welt ausgeprägt habe.[31]

Nehmen wir hierzu die These Plotins, daß „jeder von uns eine geistige Welt“ sei,[32] der über Proklos in die mittelalterliche und dann über Ficino in die frühneuzeitliche Diskussion eingespeist worden ist, so können wir die Bildhaftigkeit (imagine, similitudine), die Zuccari in christlich-platonischer Tradition für den Menschen, an erster Stelle für den artifex in Bezug auf Gott einfordert, deuten als Ausdruck der Tatsache, daß wir in uns – wir nehmen den Mikrokosmos und Kompendiums-Gedanken hinzu – nicht nur eine, sondern mehrere Welten ausprägen: (i) eine geistige, (ii) unendlich viele imaginative, (iii) einige real-sinnliche Welten (siehe nächsten Abschnitt). Zum anderen der Gedanke einer direkten, von der Transzendenz (vom Göttlichen) in die Immanenz reichenden Seelen-Illumination. Wenn Zuccari vom „Licht des Disegno“ spricht (luce del disegno), dann ist diese Metapher in der Tradition der platonischen Lichtmetaphysik zu verstehen als Verweis auf ein aktives, gestaltend-erhellendes Prinzip – wir werden dies weiter unten mit Blick auf den Disegno als Formprinzip diskutieren – , das als ein „conchetto infuso nell'anima rationale“ zu denken sei.[33] Der innere Disegno ist, obwohl selbst Formprinzip, direktes Implantat einer inneren Kraft, Emanat eines transzendent-übergeordneten Prinzips in der Rationalseele. Wieder verwendet Zuccari ohne Probleme das einprägsame Vokabular der Lichtmetaphorik der metaphysischen Tradition, die ihm durch Autoren wie Augustinus und Ficino gut bekannt war: „raggio di quella virtù interna“, die Vorstellung der Eingießung (infusio), die sowohl in Verbindung mit der Illuminationstheorie als auch der katholischen Gnadenlehre verbreitet gewesen ist,[34] und die letztlich auf Platon zurückgehende Theorie einer

metaphysisch fundierten Präsenz der Ideen oder des Idealen in der Seele.

Dies ist wohl die Position Zuccaris: Ablehnung der „*ideae innatae*“ und deren Ersetzung durch ein dynamisch-aktives Prinzip als „*conchetto infuso*“ bzw. „*conchetto innato*“.

III. Die zentralen Axiomata von Zuccaris eigenem Ansatz

Das, was ich hier ‚zentrale Axiomata‘ nenne, betrifft die Konstanten im für uns zugänglichen Denkansatz Zuccaris, die alle genannten Komponenten durchdringen oder mitbestimmen. Bevor ich diese Axiomata diskutiere, möchte ich auf eine für das Ganze der Entwicklung des frühneuzeitlichen Denkens grundlegende Intention hinweisen, deren wesentliche Bestimmungen aus der Philosophie des Neuplatonismus und der neuplatonischen Aristoteleskommentierung übernommen, jetzt aber zum universalen, alles bestimmenden Index der Wirklichkeitsdeutung werden: Es ist dies die Intention, die Wirklichkeit, die Realität oder das Sein grundsätzlich als Ausdruck von Tätigkeit zu verstehen: Das Tätigsein und Handeln folgt nicht mehr dem, was im Sein als Essentialbestimmungen, Wesen oder Form vorgreifend und normierend-strukturierend zugrundeliegt (*operari sequitur esse*), sondern das Sein wird vielmehr selbst zur Wirkung, Folge, Konsequenz eines Tätigseins gemacht (*esse sequitur operari*).^[35]

Das grundsätzlich dynamische Verständnis von Ontologie und Noologie ist freilich ein direktes Erbe aus der Tradition des klassischen griechischen Denkens, aus den Grundentwürfen Platons und seines Schülers Aristoteles, die dann, wie gesagt vor allem über den Neuplatonismus und dessen Deutung dieser beiden Autoren dem späteren Denken vermittelt worden ist. Die Philosophie eines Nicolaus Cusanus, eines Marsilio Ficino, eines Giovanni Pico, aber auch diejenige schon des Frühhumanismus, eines Salutati, Bruni oder Valla, um nur die wichtigsten Autoren des 15. Jahrhunderts einmal zu nennen, ist reiner Ausdruck dieser theoretischen

Fokussierung auf das dynamische, produktive Grundpotentiale entfaltende Tätigsein eines Prinzips, das dann auch terminologisch als Kraft (*vis*), Vermögen (*virtus*) und Macht-Potential (*potentia, vigor*) gefaßt worden ist (dies reicht von der Betonung des Willens und der Macht im Gottesbegriff des Spätmittelalters bis zur Bestimmung etwa des menschlichen Geistes als ‚unendliche Kraft‘ bei Cusanus und Ficino).^[36]

Das Denken des 16. Jahrhunderts ist direkter Exponent dieser durch den Humanismus und den Renaissanceplatonismus exponierten Perspektivierung der Wirklichkeitsdeutung, es entwickelt seine Anthropologie geradezu auf diesen Voraussetzungen.^[37] So ist es auch bei Federico Zuccari und wir sehen, daß er konsequent die beiden schon genannten Hauptfaktoren Einheit und Vielheit unter den Index eines dynamischen Prinzips stellt, so daß wir anstelle von Einheit, jedenfalls was alle Bereiche abhängigen, endlichen oder geschaffenen Seins betrifft, von *unitiver Kraft* sprechen müssen, anstelle von Vielheit von einer *multiplikativen Kraft*, beide prälude dem Expressions-Begriff des 17. Jahrhunderts.^[38] Es wird sich hoffentlich im Folgenden herausstellen, warum ich denke, daß wir für ein angemessenes Verständnis von Zuccaris Denken und der Architektur, die er aus diesem errichtet hat, auf diese Dynamisierung stets achten müssen. Doch jetzt erst einmal zu den Axiomata – die wiederum vor dem Hintergrund von Einheitskraft und Potenz zur Vielheit, sowie den schon skizzierten Komponenten zu sehen sind.

(1) Die ontologische und epistemische Priorität der Form (*forma, specie*):

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß Zuccari den Ideen-Begriff Platons in der Deutung, die Augustinus ihm gegeben hat, als stabiles, Materie- und Körper-transzendentes Formprinzip, festhält. Zusammen mit der aus Aristoteles und natürlich etwa auch aus Thomas von Aquin – und vor allem aus den ‚theologi‘, die Zuccari in Rom beraten haben – zu gewinnenden Bestim-

mung des aristotelischen Eidos als entelechetischer Form (also als einer Form, die schon am Beginn eines beliebigen, unter endlichen Bedingungen stehenden ontologischen, physikalischen oder psychologischen Prozesses diesen durchgehend final auf die definite/definierende Form hin bestimmt), ergibt sich das von Zuccari durchgängig behauptete Axiom von der Priorität oder dem Primat der Form in allen Bereichen der Wirklichkeit. Die Form ist, ob als Idee, Begriff, Eidos oder eben Form bezeichnet, das konstante, rational strukturierte, definierende Prinzip, was eine Sache zu eben dieser Sache macht^[39] und sie ist, so hatte es auch schon die humanistische Tradition in Aufnahme der antiken Vorgaben seit dem Frühhumanismus immer wieder betont, in ihrem ontologischen Primat gegenüber der Materie dem Primat der Seele gegenüber dem Körper, des Göttlichen gegenüber dem Menschlichen, des Ewigen gegenüber dem Vergänglichen, des Lichtes gegenüber dem Nichtlicht gleichzusetzen.^[40] Stellt man diese Instanzen nebeneinander, so erhält man genau den thematischen Horizont, der auch in Zuccaris Verwendung des Form-Begriffs präsent ist: Form, Seele, Göttliches, Intelligibel-Ewiges, Licht. Nur daß eben Zuccari hierzu noch den Begriff des Disegno stellt. Überschaute man den Text Zuccaris, so ist der Begriff der Form, neben dem des Disegno, selbst einer der konstantesten Begriffe, auf den die Ausführungen durchgehend referieren.

(2) Der Disegno als Formprinzip und als Ausdruck des transzendenten, göttlichen Entfaltungspotentiales:

Das, was Zuccari, in Aufnahme der durch Vasari, eigentlich aber auch schon seit Alberti angestoßenen Diskussion über Kunst, vor allem natürlich über die Malerei, als ‚Disegno‘ denkt, definiert und bezeichnet, ist wesentlich Form oder besser: Formprinzip und Formentfaltung.^[40] Dies wird schlagend deutlich etwa im 13. Kapitel des ersten Teiles, wo es mit Berufung auf den Form-Begriff des Aristoteles (Thomas von Aquin) heißt,

daß der Disegno eine Form sei, die in der Seele und im Intellekt (die hier, wie aus dem Kontext ersichtlich, als Hendiadyon aufzufassen sind) geformt und vorgestellt (ein-gebildet) werde, die selbst jedoch *primär* (zu Beginn des epistemischen Prozesses) noch nicht in der Seele sei, sondern als intelligibel machendes Formprinzip in den einzelnen Formen der Dinge. Erkennen (*conoscere*) oder Verstehen (*intendere*) heißt also: der Intellekt, als potentielle Form, erkennt und aktualisiert die durch den Disegno in der Sache aktualisierte und dann perzipierte Form, die deswegen ‚forma formata‘ heißt, weil sie eben aus der schon geformten, eine „species“ aufweisende Sache abgelöst (ergriffen, erfaßt, *pigliare*) und dem Intellekt präsentiert wird.^[42]

Ermöglichungsgrund – ontologisch wie epistemisch – ist ausschließlich die Konstanz, d. h. Identität, Stabilität, Intelligibilität der Form, die aus ihrem letztlich transzendenten, rein idealen Sein resultiert, das im ‚mundus intelligibilis‘ des göttlichen Intellekts (*disegno di Dio*) aufbewahrt ist (siehe Punkt 1). Der Disegno ist so vor allem als aktives, lebendiges, sich ausdrückendes Formprinzip zu denken, das, wie Zuccari etwa I, c. 14 ausführt, Ursprung (Vater) der theoretisch-rationalen Wissenschaften ist – in einer metaphorischen Wendung stellt Zuccari das Bild vor Augen, daß der Disegno logico als Vater, zusammen mit der ‚Ragione‘ als Mutter, die Kinder Logik und Poesie, ja eigentlich alle Wissenschaften gezeugt habe. Das ganze Trivium und Quadrivium der alten *artes liberales*, die Hauptdisziplinen der *studia humanitatis* sowie Physik, Mathematik, Medizin, Metaphysik und Ethik sind letztlich „figli“ des Disegno.^[43] Das universale Potential des Disegno, wir haben das schon gesehen, kann nur aus seiner letztlich transzendent-metaphysischen Grundfunktion verstanden werden. Zuccari bemüht eindeutig theologische Theoreme wie das der *imago-Natur* der Rationalseele des Menschen und der – augustinischen – Illuminationslehre, um den direkten, man könnte sagen ‚vertikal‘ durchschlagenden Zusammenhang zwischen intelligiblem Sein, reiner Form, reiner Produktivität und Entfaltungs-

kraft und der unabweislichen Sonderstellung menschlichen Seins in einer endlichen, durch Materialität, Endlichkeit, Sinnlichkeit bedingten, aber eben nicht vollständig determinierten Welt herzustellen: Als „Seele des Disegno“, interessanterweise gleichgesetzt mit Begriff und Idee (siehe oben Punkt 1), d. h. als dessen semantischer Kerngehalt, sei nichts anderes zu verstehen, als die „virtù formativa“ unserer Seele, die das von oben (von Gott) eingegebene (infuso), unsere Bildhaftigkeit ausmachende, „spiraculo di luce“ in uns sei.[44] Dieser Disegno ist, im Unterschied zu seinem ‚sterblichen‘ Explikat oder seiner realen Expression (effetto mortale che nasce esteriormente), selbst ‚unsterblich‘ (immortale)[45] und teilt mit dem Sein Gottes die Bestimmungen der Perseität, Autarkie und Perfektion;[46] zusätzlich revidiert Zuccari in diesem systematischen Kontext seine Kritik am Ideen-Innatismus und hält fest, daß die genannte „Seele des Disegno“, also die „virtù formativa“ oder, wie er an anderer Stelle sagt, „jene erste Bewegung des Begriffs, die die ersten Phantasmata bewegt“, als ein „erster, und eingeborener Begriff im menschlichen Intellekt“ zu verstehen sei.[47] Es ist ausschließlich von dieser eingeborenen Instanz, daß die Seele und der Intellekt ihr Vermögen zu sein, zu erkennen und zu handeln haben. Dies ist die zentrale ‚vertikale‘ Achse im System des Zuccari, die man für ein angemessenes Verständnis seiner Thesen präsent halten muß: (I) Gott- (II) Seele des Disegno als (spontane) Formkraft- (III) Seele/Intellekt des Menschen- (IV) Tätigkeit des Menschen 1) ad intra (Wissen, Wissenschaften), 2) ad extra (Technik, Staat, Kunst). Diese Achse ist an sich nichts anderes als ein dynamisches Entfaltungs- und Mitteilungsgeschehen, in dem die ternarische Bestimmung Gottes als „potenza, sapienza, e bontà“ dem Menschen qua Imago kommuniziert wird.[48] Um deren ‚unteres‘ Ende, das aktive gestaltende Herausgehen der Seele aus sich im Modus der Kunst, denn diese ist – wie auch die Natur – direkter Exponent des Disegno esterno,[49] geht es dann im Folgenden.

(3) Die Kunst, insbesondere die Malerei, als Expression der „virtù formativa“ des disegno: disegno esterno:

Im Denkansatz des Zuccari, der, wie sich immer mehr zeigt, durchaus systematische Konsistenzen aufweist, fungiert die Kunstwelt (im weitesten Sinne von durch den Menschen hergestellter Welt, w3) als Entsprechung und Gegenentwurf teils zur Idealwelt (w2), d. h. zu inneren, rein mentalen Weltentwürfen der Geistseele mit ihren Vermögen Sinnlichkeit, Phantasie, Rationalität, [50] der durch die Kunst, wie er sagt, „corpo, e forma visiva“ gegeben wird,[51] teils zur realen Welt als Natur (w1), die durch die Kunst „nachgeahmt“ wird, mit Rückgriff auf w2 aber auch „vervollkommenet“ wird.[52] Diese drei Welten sind systematisch durch die Ur-Form von Welt, den mundus intelligibilis, fundiert (W).[53] Das, was den Text des Zuccari eigentlich interessant macht, ist nicht nur die spezifische Interpretation seines Hauptreferenzautors Aristoteles oder die Integration der neuplatonischen und humanistisch-frühneuzeitlichen Komponenten, sondern das ist vor allem seine These, daß der „disegno interno humano“ die grundlegende, aktive Potenz des Menschen darstelle, eine, wie er es nennt: „forma espressiva dell’anima nostra“.[54] Der Ausdruck „forma espressiva“ greift den typisch frühneuzeitlichen Gedanken der operativen Spontaneität des Individuums auf – sei es als moralisches Agens in der Politik, sei es als militärisch-planendes in der Kriegsführung, sei es aber eben auch als Künstler, – und er weist voraus auf den Begriff der „expression“ in der Philosophie von Leibniz.[55] Daß Zuccari dieses operative Potential, natürlich immer mit Blick auf die praktische Dimension, auf den „disegno esterno“, vor allem den Künstler (Maler), dennoch in eine übergreifende konsistente philosophische Position einzustellen versucht – er bezeichnet sie, wir haben darauf schon hingewiesen, wie auch kurz später Descartes, als „edificio“, als ein Bauwerk –, ist wohl das Eigentümliche und schon immer als attraktiv Empfundene seiner Position. Hauptargument für die zentrale, positive Bedeutung des Tätigseins, der Praxis, der

Entfaltung von Potentialen ist, neben der im ersten Buch geleisteten Herausstellung der Bedeutung des rational-intellektiven Seelenvermögens und neben dem Primat der Form, die Ende des ersten Teiles exponierte anthropologische These, daß der Mensch seine praktisch-sozialen Fähigkeiten benötige, um die kontingenten, aber immer möglichen Mängel zu kompensieren, die ihm seine Physis und sein In-der-Welt-Sein zu spielen können:[56] Der Mensch ist sozusagen sua natura ein „inventore delle arti à se necessarie“.[57]

Signifikant für die Position Zuccaris ist, daß diese inventiven Prozesse, wobei Zuccari mit dem Begriff ‚inventore‘ sachlich sicherlich an die ihm vertraute Funktion der ‚inventio‘ im Rhetorik- und Topik-Diskurs des Humanismus anschließt,[58] Ausdruck der formenden Kraft des Disegno sind, die einzelnen Künste sind sogar selbst „disegni“, in dem Fall „disegni artificiali“, die neben die intellektiven und ethisch-praktischen Disegni treten.[59] Es ist nur konsequent, wenn Zuccari in diesem Zusammenhang die Linie, als das Hauptmerkmal auch des traditionellen Disegno-Begriffs, nicht als feststehende, definite Grenze, Abgrenzung, Umrandung etc. versteht, sondern als aktive, dynamische Vollzugsform: „la linea è semplice operatione a formare qual si voglia cosa“.[60] Die Linie ist so direkter Explikationsmodus der produktiv-schöpferischen Potenz der Seele, analog zu dem, was der Begriff (concetto) im mentalen Bereich leistet und auch diesem „concetto“ untergeordnet (sotto-posto).[61] Der „gewöhnliche“ Begriff des Disegno indiziert bloß die äußerste, quasi tote, materialisierte, fixierte Lineatur, die die Form nur „anzeigt“ (perche segna, & mostra al senso, & all'intelletto, la forma). Die „höhere Bedeutung“ (significato più alto) des Disegno ist eben die aktiv, dynamisch-entfaltende, expressive Kraft des Disegno, die im ersten Buch eine metaphysisch-theologische, dann eine mental-psychologische Begründung erfahren hatte und die im weiteren Verlauf des zweiten Buches diskutiert werden wird. Für diesen Disegno als produktive Form sind unabdingbar die Mentalfunktionen Urteil

und Intellekt-Aktivität (facoltà del giuditio, & operatione dell'intelletto).[62] Diejenige Kunst, die nach Zuccari, und damit tritt er in die Tradition Leonardos (gegen Michelangelo und den späteren Cellini) ein, den Primat aller anderen bildenden Künste innehat, ist die Malerei. Sie ist Ausdruck des dialektischen Verhältnisses von Disegno interno und esterno, sie ist der eigentliche ‚Ort‘ der expressiven Aktualisierung des Disegno interno im Disegno esterno, zunächst mittels der dynamischen Linie, dann mittels der Licht-Dunkel-Gradation, schließlich mittels der Farben.[63]

Was in dieser Expression unter den Bedingungen der Endlichkeit aktualisiert wird, ist, wie eingangs schon erwähnt, die vielfach gebrochene, gespiegelte, transformierte Welt der Natur (w1) wie natürlich die ganze Welt des inneren seelischen Reichtums (w2). Wie allerdings diese Expression stattfindet, ob sie realistisch-imitativ, phantastisch-innovativ, grotesk-kapriziös ist,[64] oder eine Mischform dieser Alternativen darstellt, wie man mit dem Faktum des „inganno“ umgeht, mit der Kraft der Fiktion, die Dinge als wahr erscheinen zu lassen,[65] ergibt sich aus einem komplexen Bündel an Voraussetzungen, zu denen vor allem die Begabung, das natürliche Ingenium, die intensive Ausbildung, das Studium der verschiedenen Künste, aber auch, sozusagen als interne Reflexion, das Interesse, das das Individuum aus seiner Begabung, aus seinem Studium und durch sein singuläres In-der-Welt-Sein ausbildet, gehören.[66] Die unendliche Variation des Ausdruckspotentiales verlangt eine differenzierte begriffliche Arbeit, um ein semantisch-signifikatives Begriffsfeld aufzubauen, mit Hilfe dessen der Theoretiker, Lehrer und der aktive Künstler selbst über dieses Wie kommunizieren kann.[67] Sie verlangt aber ebenso auch, und das kann bei dem Akademiker Zuccari nicht verwundern, ein konsequentes „studio“, von dem es heißt: „aiutato dal buon giuditio, e buon ingegno naturale purga, e perfettiona il tutto“ und, durch dieses Studium vermittelt, ein Kompendium, eine Enzyklopädie, ja eine scientia universalis des Wissens um die Künste (siehe oben II, Punkt 2).

Mentaler Gegenpol und Ermöglichungsgrund dieser Universalität des Künstlers (aber auch generell des Menschen als aktiv Welt gestaltender Instanz) ist der *Disegno interno*, der, durch die komplexe Synergie von *intellectus agens* und *intellectus possibilis*, zum leitenden (intentionalen) Licht (*lucerna, luce*) und zur Matrix (*matrice*) und zum Gefäß (*vaso*) aller formalen Denkgehalte wird.^[68] Damit bestätigt Zuccari auch den zentralen Grundgedanken Albertis und fast der ganzen Filiation der Theoretiker des 16. Jahrhunderts von der Universalität (*universalità*) der Malerei. In diesem Gedanken, der dann auch von Leonardo und anderen vertreten worden ist, sind *Disegno* im Sinne des definierenden, bestimmenden, abgrenzenden Prinzips, und Licht mit seinen unendlich vielen Abschattungen, Intensitäten in den Farbwerten und dem Helldunkel, zwei Komponenten, die immer enger aufeinander bezogen werden.

Durch die kompetente Umsetzung dieser Grundgestaltungsmittel kann die Malerei als einzige bildende Kunst neben der Poesie zum Ausdrucksfeld des unendlichen mentalen Potentials der menschlichen Seele werden, insbesondere natürlich hinsichtlich der unbegrenzten Welt des Fiktionalen.^[69] Die Freiheit, die hier ursprünglich möglich ist und die nach Zuccari auch wirklich sein soll (eine *libertas pingendi*, die intentional neben die *libertas philosophandi* gestellt wird, die gleichzeitig reformatorische Autoren der Herborner Schule, wie Johann Heinrich Bisterfeld oder Johann Heinrich Alsted fordern, aber auch andere wie Petrus Ramus), sperrt sich gegen jede Restriktion, die diesen unendlichen Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten und an Bezugnahmen mit Blick auf ein Kunst-externes Interesse einschränken, kanalisieren, lenken und instrumentalisieren will. Zumindest findet sich im Text der *Idea* nichts, was etwa als direkte Aufnahme der Vorstellungen eines Paleotti, Bellarmin oder anderer Autoren, die sich der gegenreformatorischen Bewegung zuordnen, gedeutet werden könnte.

Endnoten

1. Der Text Zuccaris wird im Folgenden nach der Ausgabe von Detlef Heikamp, in: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Firenze 1961 mit Buch, Kapitel und originaler Paginierung zitiert. Texte zur Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts werden nach der von Paola Barocchi besorgten Zusammenstellung *Scritti d'arte del cinquecento* (Ricciardi, Bari-Napoli 1971; ND Einaudi, Torino 1978) mit der Sigle B und mit Paginierung zitiert.
2. Hierzu vgl. die aufschlußreiche, eng an den Texten argumentierende Studie von Joseph Imorde, *Affekt-Übertragung*, Berlin 2004. Als beispielhaft für eine theoretische Begründung auf dem Grundansatz der kampfstarke ‚catholica‘ können die Texte des Erzbischofs von Bologna Gabriele Paleotti gelten, vgl. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, dort heißt es I, S. 215, programmatisch: „che il fine di esse [sc. imagini cristiane nella pittura] principale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio [...] lo scopo di queste imagini sarà di muovere gli uomini alla debita obediencia e soggezzione a Dio“. Hierzu Imorde, *Affekt-Übertragung*, S. 98 f.
3. Thomas Leinkauf, *Analysen zum Vorwort der Ikonologia*, in: *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, hg. von Cornelia Logemann und Michael Thimann, Berlin / Zürich 2011, S. 23-39.
4. Zu *varietà* in der Kunsttheorie vgl. Leonardo (1500-1505), B, S. 237, Francesco d'Olanda (1548), B, S. 284; Giovanni Andrea Gilio (1564), B, S. 307 mit seiner interessanten Wendung „*varietà regolata*“, S. 311, wird deutlich, daß diese kontrollierende Instanz des rationalen Ordners (*regolare*) dazu dient, die unkontrollierte, gleichsam wilde Präsentation von „*finzioni*“ oder „*invenzioni*“ in eine konsistente künstlerische Form (Dichtung, Gemälde etc.) zu bringen.
5. Vgl. als Beispiel aus der jüngeren Forschung Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219-240, S. 232: das „*künstliche Begriffsgespinnst*“.
6. In *Idea*, I, c. 11, S. 23-24 stellt Zuccari in einer Linie mit Nicolaus Cusanus, Marsilio Ficino oder Francesco Patrizi heraus, daß die menschliche Natur eine „*natura mezzana*“, eine „*mittlere Natur*“ sei, die „*wie eine Grenzscheide der Welt*“ – *come Orizzonte del mondo* – zu verstehen sei. Dieser Gedanke geht zurück auf Plotin und die an diesen anschließende Tradition, teils schon in der Patristik, teils in der Renaissance. Siehe unten Anm. 20.
7. Vgl. David Summers, *The judgement of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge 1987, S. 283-310, bes. S. 287: „[...] that Zuccari was in no way a Platonist, and that his arguments justify an intense naturalism“, S.

- 306: „a straightforward naturalism“. Zu Zuccari vgl. auch Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin / Leipzig 1924, S. 47-53; Sergio Rossi, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro*, in: *Storia dell'Arte* 20, 1974, S. 37-56; Kemp 1974, *Disegno* (Anm. 5), S. 231-233; Ulrich Pfisterer, *Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris „L'idea de Pittori, Scultori, et Architetti“*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 38, 1993, S. 237-268.
8. Zuccari, *Idea*, I, c. 12, S. 29. Diese Gebäude-Metapher, die eine typisch frühneuzeitliche Metapher für die konsistente, fundierte Form menschlichen Wissens auf der einen Seite – so etwa in konkreter (symbolischer) Metaphorik im *Idea del Tempio della pittura* (1590) des Paolo Lomazzo, in abstrakter, methodologisch-formaler Metaphorik bei René Descartes – und für das ‚Gebäude der Welt‘, die Welt-Mechanik oder Weltmaschine (*machina mundi*), als Produkt göttlicher Schöpfungskraft auf der anderen Seite ist, stellt Zuccaris Traktat in eine breitere Tradition. Zu Lomazzo vgl. Robert Williams, *Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy*, Cambridge, 1997, S. 123-135.
 9. Diese Bestimmungen des Disegno-Begriffs sind aufgelistet bei Kemp 1974, *Disegno* (Anm. 5), ich werde die Bezüge, soweit es der Raum hier zuläßt, jeweils am Ort herstellen.
 10. Zu den folgenden Theoremen und Parametern der frühneuzeitlichen Denkgeschichte und ihren antiken Voraussetzungen habe ich mich schon mehrfach an anderer Stelle geäußert, vgl. Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers*, Berlin 1993, 2. Auflage 2009, S. 16-20, 46-129, 377-397.
 11. Hierzu Summers 1987, *The judgement* (Anm. 7), S. 287 f., 291 f.; Williams 1997, *Art, theory, and culture* (Anm. 8), S. 139 f. Es ist z. B. interessant, daß Zuccari den thomistischen Begriff der ‚natura communis‘ aufgreift, so *Idea*, I, c. 3, S. 6, wenn es darum geht darauf hinzuweisen, daß das begriffliche Erfassen einer Sache als „una forma spirituale formata nell'intelletto“, sowohl die einfache, intelligible Formalbestimmung – das, was er unter Idee oder Form als solcher versteht – als auch die Bestimmung, die alle verschiedenen Repräsentanten einer Spezies als gemeinsame ausdrücken, eben als „la natura comune“, umfaßt. Zur Sache bei Thomas vgl. Axel Schmidt, *Natur und Geheimnis. Kritik des Naturalismus durch moderne Physik und scotische Metaphysik*, Freiburg 2003, S. 137-143.
 12. Zuccari, *Idea*, I, c. 1, S. 4: „l'anima del disegno“ gilt als „primo, & innato concetto nell'humano intelletto“. Für die Position gegen die *ideae innatae* (der Platoniker) und für die ‚*tabula rasa*‘ des Aristoteles vgl. *Idea*, I, c. 11, S. 24-25: die Seele sei nach Aristoteles zwar „Ort der Formen“, aber „nella sua creatione non ha presso di se queste forme“, sondern erwerbe sie sich durch Vermittlung der Sinneswahrnehmung.
 13. Zuccari, *Idea*, I, c. 1, S. 3: zum ‚ragionare con ordine‘, d. h. vor allem, nach Aristoteles (und dem Aristotelismus des Mittelalters) „che è di cominciare sempre dalli principi primi, & generali, & poi passar' alle conclusioni“; Zuccari nimmt sich also vor, über den Disegno zuerst eine allgemeine Begriffsbestimmung zu geben (nome, diffinitione, proprietà) und dann seine besonderen, partikulären Bestimmungen, „in quanto si trova in tutte le cose“ zu geben, bis hin zu „einzelnen“ (singolare) Bestimmungen. Vgl. auch I, c. 2, S. 4 zur Nominaldefinition, danach c. 3, S. 5 zur Realdefinition: „dopo il significato del nome si dica l'essenza della cosa“; c. 13, S. 36, c. 14, S. 38 f. zu den logisch-dialektischen Basisoperationen „apprensione“, „compositione, & divisione“, sowie „discorso“, die die scholastischen, aus Aristoteles abgeleiteten operationes mentales anzeigen: prima apprehensio (Begriffsbildung), propositio (Satz-Urteil), syllogismus (Satzkomplexion-Schluß).
 14. Zuccari, *Idea*, I, c. 11, S. 26 f. zu den „quattro sensi interni“: senso comune, fantasia, cogitativa und memoria, durchgehend mit Aristoteles, *De anima* II zu vergleichen, aber auch III 8, 432 a 15 ff.; 10,433 b 29: φαντασία οὖν πάσα ἢ λογιστικὴ ἢ αἰσθητικὴ; c. 12, S. 31 wird vermögenstheoretisch und funktional unterschieden zwischen dem Intellekt, der nur die universale Natur einer jeden Sache erkennt, und den inneren Vermögen (sensi interni), d. h. vor allem die Phantasie und die „cogitativa“, die nur die besondere Natur erkenne. Zwar erkenne der Intellekt auch die allgemeine Natur in den partikulären Dingen (come essistente ne' particolari), aber nicht diese selbst; „benche quei particolari non conosca, ma solo siano conosciuti dalla fantasia, & dalla cogitativa“ (vgl. nächste Anm.).
 15. In diesem Zusammenhang vertritt Zuccari zusammen mit Aristoteles und Thomas starke Thesen wie die folgenden: (i) der Intellekt, d. h. die Rationaleseele, sei „luogo delle forme“ (I, c. 13, S. 34, 36), vgl. Aristoteles, *De anima* III 8, 432 a 1, und zwar, wie es zuvor c. 11, S. 28 heißt, deswegen, weil der „intelletto agente“ die reinen, transmateriellen Formen, als Gegenstände des reinen Denkens, in der Seele hervorbringe: „che per opera dell'intelletto agente queste cose siano nel anima“ (II, c.9, S. 47), vgl. *De anima* III, 5, 430 a 14-25; (ii) es gebe einen „betrachtenden“ (specolativo) Intellekt, der nur erkenne und zwar, als Intellekt, auch nur die reine, universale Natur/das Wesen einer

- Sache, I, c. 12, S. 31; II, c. 9, S. 47, einen „intellecto possibile“, der allein über die sinnlich vermittelten Formen, unterstützt durch den tätigen Intellekt, diese Formen erkennend und Wissen entfaltend in die Seele aufnimmt (II, c. 9, S. 47), und einen „praktischen“, „il cui fine sia l'oprare“ (I, c. 8, S.15); (iii) die Seele, als unteilbare Einheit, sei „in un certo modo ogni cosa“ (I, c. 13, S. 34), Aristoteles, *De anima* III, 8, 431 b 21: ὅτι ἡ ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα und zwar, „sofern sie tätig ist“ und entsprechend der Tätigkeit (in quanto all'oprare), vgl. unten III; (iv) innere Handlungen müssen einen Zielpunkt (termine) besitzen, dieser sei die „cosa intesa“, die verstandene, begriffene Sache (I, c. 4, S. 5), d. h. die intelligible Form selbst, vgl. Aristoteles, *De anima* III 10, 433 a 9 ff.
16. Zuccari, *Idea*, I, c. 11, S. 24: „perche [sc. die Seele] nell'operar suo interno, in particolare nell'intendere, ha bisogno de gli oggetti delle cose corporali, cioè delle specie spirituali rappresentanti le cose corporali“, „[l'anima] non può intendere senza il mezo del senso“; c. 12, S. 29.
17. Zuccari, *Idea*, I, c. 10, S. 20-23; vgl. Aristoteles, *Metaphysica* VII, 7, 1032 a 12 ff, b 9 ff; IX 5, 1047 b 31 ff: Kunstfertigkeit entsteht durch Lernen und wird dadurch habituell; 8, 1049 b 3 ff.
18. Zuccari, *Idea*, I, c. 2, S. 4-5; c. 3, S. 6, c. 11, S. 24 f u.ö.
19. Zuccari, *Idea*, I, c. 7, S. 14: „picciol ritratto“ Gottes, das als Kompendium „alle Dinge erkenne“ („conosce tutte le creature“; er sei „un secondo Dio“; II, c. 2, S. 7-10, S. 7: epilogo bzw. epilogare, S. 8: microcosmo; auch c. 14, S. 72. Zu Mikrokosmos, Kopula und Grenze vgl. etwa Nicolaus Cusanus, *De venatione sapientiae*, c. 32 n. 95: „quam pulchre (sc. Deus) copulam universi et microcosmum, hominem, in supremo sensibilis naturae et infimo intelligibilis locavit“; Marsilio Ficino, *Theologia Platonica* I, c. 1 (Bd. 1, S. 38 Marcel): heißt es vom Menschen, er sei vinculum totius naturae, gradus naturae connectit, medium obtinens; Tommaso Campanella, *Theologicorum librorum* Tomus V: *De homine*, ed. Romano Amerio, Romae 1960, S. 18: „homo est epilagus totius opifici Dei [...] et quidem parvus mundus est“, S. 46: „homo [est] alter opifex mundi“, S. 90: „mens est infinita in intellegendi et appetendo“.
20. Zuccari, *Idea*, I, c. 11, S. 24: der Mensch ist eine „natura mezzana, come Orizzonte del mondo“; vgl. hierzu Plotin IV 6, 13, 16 f; V 2, 2, 21.23; die durch Patrizi übersetzte und edierte *Theologia Aristotelis* (die ein Kompendium vor allem aus Plotin-Stellen ist) c. 4, ed. Francesco Patrizi, Ferrariae 1591, fol. 4v, 25v, 36r; Thomas von Aquin, *Summa contra gentiles* II, c. 68; *Summa theologica* I, q. 72, a. 2c; *Commentaria in librum De causis*, prop. 2, ed. H. Saffrey, Fribourg 1954, S. 16 f.; Marsilio Ficino, *Theologia Platonica* II, c. 3. Diese platonisch-neuplatonischen Ursprünge des „splendid image“ ignoriert Summers 1987, *The judgement* (Anm. 7), S. 291 vollständig. Zum Menschen als vermittelnder Mitte aus dem grundlegenden Theorieansatz Ficinos vgl. Thomas Leinkauf, *Die Seele als Selbstverhältnis. Der Begriff ‚Seele‘ und seine Bedeutung zu Beginn der Frühen Neuzeit* (Marsilio Ficino), in: *Die Seele: Metapher oder Wirklichkeit? Philosophische Ergründungen*, hg. von Peter Nickl und Georgios Terizakis, Bielefeld 2010, S. 145-167.
21. Zuccari, *Idea*, I, c. 3, S. S. 16: divisione; II, c. 1, S. 1: „perche ne siano state poste tante divisioni, e tante differenze“, c. 3, S. 16.
22. Zuccari, *Idea*, I, c. 2, S. 4: forma chi si sa, qualsiasi forma; c. 7, S. 14: produrre infinite cose artificiali; c.13, S. 34: „& gli raccordo che l'intelletto nostro sempre desidera di sapere, ne mai s'acquieta se non nella verità [...] & il saper molte cose della natura, & il filosofare sopra le proprie professioni fa l'artefice universale, copioso, & dotto“; S. 35: cognitione di tutte le cose; II, c. 4, S. 19: essere universale, imitatione universale.
23. Rossi 1974, *Idea e accademia* (Anm. 7), S. 37, 42-47. Rossi recurriert hierzu ausschließlich auf die italienische Version des Symposium-Kommentares *Sopra lo amore ovvero convito*, ed. Lanciano 1891 und auf die Ausführungen Paul Oskar Kristellers (*Die Philosophie des Marsilio Ficino* [1933], Frankfurt 1972). Man sollte aber auch die *Opera omnia*, die 1575 in Basel erschienen waren (hier zit. als Op.) und große Verbreitung gefunden hatten, berücksichtigen.
24. Ficino, Op. 612-615 (Brief an Peregrino Agli, Dezember 1458: De divino furore), S. 612: die Seele schaut vor dem Fall in die Körperwelt (priusque in corpore laboratur) die reine Gerechtigkeit, Weisheit, Harmonie und Schönheit als Ideen im göttlichen Geist.
25. Ficino, ebd.: Gott als „summa lux“. *De amore* V, c. 4; S. 185 Marcel zur „infusio“: „suum illum radium in quo fecunda vis inest omnium creandorum [...] infundit“ – überträgt man das auf die Zuccari-Stellen (s. u.), dann ist die „fruchtbare Kraft“ oder das „fruchtbare Potential“ dort auf das Künstler-Ingenium übertragen und zwar als Endpunkt der vertikalen Kommunikation des göttlichen Schöpfungsvermögens. Ebenso *In Ionem, sive de furore poetico epitome*, Op. 1281: „Est autem furor divinus, illustratio rationalis animae, per quam Deus animam a superioris delapsam ad inferas, ab inferis ad superiores retrahit“; 1282: „qui ad superna convertit“. Diese ‚retractio/conversio‘ ist mit der Funktion des ‚allicere/atrahere‘ des Eros (Amor) zusammen zu sehen, wie sie in *De amore* zuerst entfaltet worden ist. Die „infusio“ wird Op. 1283 nochmals deutlich

- als Präsenz des Göttlichen insbesondere in den Künstlern und der von ihnen hervorgebrachten Kunst gesehen (aus Platon): „omnes artes & scientias poetae tradunt, sed omnes didicisse humano studio impossibile est, cum unicam ex parte percipere sit difficillimum. Non igitur arte humana, sed divina quadam infusione proferunt“.
26. Ficino, *In Ionem, vel de furore poetico epitome*, Op. 1282: unitive Leistung des furor poeticus am Beispiel der musikalischen Tonverhältnisse; *Theologia Platonica* XIII, c. 2: formulae innatae.
27. Ficino, *In Ionem, vel de furore poetico epitome*, Op. 1281: „divino furore supra hominis naturam erigitur, et in Deum transit“.
28. Marsilio Ficino, *De amore* V, c. 3; S. 182-184 Marcel zur radikalen Unkörperlichkeit, d. h. Idealität des Schönen und d. h. vor allen Dingen der Formen.
29. Marsilio Ficino, *De amore* V, c. 4; S. 185 Marcel: „divina potestas [...] suum illum radium in quo faecunda vis inest omnium creandarum [...] clementer infundit“; c. 6; S. 189 f. Marcel: „[...] pulchritudinem esse gratiam quamdam vivacem et spiritalem, dei radio illustrante, angelo primum infusam, inde et animis hominum, corporumque figuris et vocibus [...]“.
30. Zuccari, *Idea*, I, c. 5, S. 9. Vgl. Aurelius Augustinus, *De diversis quaestionibus* LXXXIII, q. 46, ed. Carl Johann Perl, Paderborn 1972, S. 64-68, die zitierte Bestimmung S. 66; dieser Text enthält noch andere für Zuccari zentrale Grundgedanken, den des ‚mundus intelligibilis‘: „has autem rationes [sc. ideas] ubi arbitrandum est esse, nisi in ipsa mente creatoris“ (S. 66, siehe hierzu die nächste Anm.), und vor allem auch den der ‚infusio/illuminatio‘: „[anima rationalis] in tantum ab eo lumine illo intelligibili perfusa quodam modo et illustrata cernit, non coproreos oculos, sed per ipsius sui principale, quo excellit, id est intelligentiam suam“ (S. 68); vgl. zur Ideenerkenntnis auch *De trinitate* XII 14,23. Es ist an diesen Stellen und durchgehend mit Referenz eben auch auf platonische Autoren, daß Zuccari an dem Grundgedanken festhält, daß die Ideen Formen der Dinge sind, die an sich selbst ewig, unveränderlich, normativ und paradigmatisch sind, vgl. *Idea* I, c. 5, S. 9: „onde per l'idea s'intendono le forme realmente [!] distinte da quelle cose, che sono esistenti in se stesse“. Nicht platonisch und dafür in Teilen aristotelisch bzw. scholastisch ist hier die Trennung von in sich oder durch sich seienden bzw. existierenden „Sachen“ (cose) und dem in den Ideen mental, aber eben nicht durch sich existent, weil vom Denkkakt abhängig gegebenen Formalgehalt. Zuccari trennt hier aber auch in der Folge den Begriff der Idee noch einmal von dem der Form, insofern Form auch das natürliche, durch physische Prozesse
- sich aus sich entfaltende Prinzip einer Sache ist, Idee jedoch nur dasjenige Form-Prinzip, das in einem intelligibel-mentalen Vorgriff gesetzt/gedacht wird und dann ad extra realisiert, vgl. ebd. S. 9: Die Formen als Prinzipien einer Wirklichkeit konstituierenden Agens (l'agente) sind in „due modi“ gegeben, einmal „secondo l'essere naturale, come in quelli, ch'operano per natura“ (z. B. Mensch zeugt einen Menschen), zum anderen „secondo l'essere intelligibile, come in quelli, ch'operano per l'intelletto“ (z. B. Architekt baut ein Haus). Auf Augustinus verweist zumindest Rossi 1974, *Idea e accademia* (Anm. 7), S. 37, 41, 44.
31. Zuccari, *Idea*, I, c. 5, S. 8-9: „in Dio sono anco di tutte queste cose (sc. die die ungeschaffene Welt ausmachen) Idee“, Platon, das eine deutliche Hybridisierung mit dem Mittelplatonismus und dem christlichen Denken, habe diese „Ideen in Gott gesetzt, in seinem Geist und Intellekt“ (Platon dunque pose l'idea in Dio); vgl. auch c. 6, S. 10-11 mit Bezug auf Thomas von Aquin (che da Theologi mi fù mostrato), *Summa theologiae* I, q. 15, a. 1 und auf Augustinus, d. h. mit Blick wohl auf *De genesi ad litteram* V 28: das Wort (verbum) „in quo sunt omnium creaturarum rationes incommutabiles“ oder *De civitate Dei* XI 10,3: die Sapientia (= Verbum) „in qua sunt [...] thesauri rerum intelligibilium“, allerdings mit der gravierenden Abweichung, daß diese Welt „spiritualmente nella mente dell'Angelo“ geschaffen sei, als „un altro essere spirituale, ma solo intelligibile nelle mente angelica“ (S.11). Zur Funktion des Theorems des ‚mundus intelligibilis‘ im Denken des Augustinus vgl. Werner Beierwaltes, *Regio beatitudinis. Zu Augustins Begriff des glücklichen Lebens*, Heidelberg 1981, S. 20-32, bes. S. 27 f. Der Grundgedanke des „mundus intelligibilis“ ist eindeutig Produkt der platonischen Denkform, die schon im Mittelplatonismus die Vorstellung ausprägte, daß die Ideen Platons als Gedanken oder Ideen im Geist/Intellekt Gottes zu denken seien; insbesondere Plotin hat dann in seinen Reflexionen zum Begriff des Geistes (νοῦς) den Gedanken entfaltet, daß der Geist absolut vermittelte Einheit von Einheit und Vielheit sei, ein, wie er es nennt: κόσμος νοητός, die lateinische, hieran anschließende Tradition wird dies als ‚mundus intelligibilis‘ übersetzen und, wie der durchaus theologische Mittelplatonismus, diese geistige Welt zum idealen „Vorbegriff“ (praeconceptus) einer realen Welt machen. Dieser Begriff des mundus intelligibilis ist dem 15. und 16. Jahrhundert wohl vertraut, vgl. Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia* I, c. 5 n. 15, c. 12 n. 63; Sermo CLXIII n. 4-5; Cornelius Gemma, *De arte cyclognomica*, Antverpiae 1569, Vol. I, S. 79 ff., 87, II, S. 4 (mit Rückgriff auf Ficino). Tommaso Campanella, *Universalis philosophiae seu meta-*

- physicae rerum iuxta propria dogmata* [...], Paris 1638, Tomus X, c. 1, a 3: Deus ist mundus arche-
typus. Hierzu Leinkauf ²2009, *Mundus combinatus*
(Anm. 10), S. 315-323; Thomas Leinkauf, *Nicolaus
Cusanus*, Münster 2006, S. 52-56.
32. Plotin III 4, 3, 22-27.
33. Zuccari, *Idea*, II, c. 11, S. 55 (dies läßt sich fast als
direkte Übertragung der Augustinus-Stelle *De di-
versis quaestionibus*, S. 68, zitiert oben Anm. 30
lesen). Zu „luce del disegno“ vgl. II, c. 9, S. 50, c.
13, S. 62: luce generale, c. 15, S. 75: il Disegno è
luce, & lanterna, & anima dell'intelletto“; zu „infu-
so“ auch II, c. 1, S. 3. Auch zur Präsenz der Licht-
metaphysik in Zuccaris Denken, sehr wahrschein-
lich über Thomas von Aquin, Marsilio Ficino oder
auch Francesco Patrizi vermittelt, fehlt eine gründ-
liche Darstellung, die Bemerkungen bei Rossi
1974, *Idea e accademia* (Anm. 7), S. 41 f., reichen
nicht hin.
34. Vgl. im zeitlich näheren Umfeld etwa Romano Al-
berti, *Trattato della nobiltà della pittura*, c. 1,
Roma 1585, in: B, S. 389: Alberti unterscheidet,
vor dem Hintergrund der aus der Rhetorik über-
nommenen ‚officia‘ der Malerei: insegnare, delet-
tare, commovere, für das commovere zwei For-
men, eine immanent-weltliche (rhetorische) und
eine transzendent-göttliche (gnadenhafte): „[la] de-
lettazione soprannaturale e spirituale, la quale
nasce da un lume divino che nella mente ci viene
ad essere infuso“. Das ist exakt die Position, die
Zuccari, möglicherweise durch solche Texte, ne-
ben den genannten, beeinflusst, auch in der *Idea*
einnimmt.
35. Die terminologisch zentrale Präsenz von Verben
und Nomina wie ‚oprare‘, ‚operationi‘, ‚fare‘, ‚faci-
tore‘, ‚formare‘, ‚compire‘, ‚prosequire‘ etc. ist un-
abweislich, vgl. etwa den Grundsatz *Idea*, I, c. 11,
S. 23: „tutte le cose, che sono nel Mondo, oprano
secondo la conditione della Natura loro“, c. 13, S.
35: die Seele ist „alle Dinge“ gemäß ihrem jewei-
ligen Tätigsein: in quanto all'oprare; II, c. 1, S. 2: die
Linie als Ausdruck des disegno interno pratico
oder esterno ist „semplice operatione“, S. 3: virtù
formativa, disegno esterno attivo, formativo, etc.
36. Zum Problem vgl. Hans Blumenberg, *Die Legitimi-
tät der Neuzeit*, Frankfurt 1966; Id., *Säkularisie-
rung und Selbstbehauptung*, Frankfurt 1974 (Revi-
sion von Teil I und II); Heiko A. Oberman, *The har-
vest of medieval theology: Gabriel Biel and late
medieval nominalism*, Cambridge Mass. 1963 (ND
Durham 1983); Id., *Spätscholastik und Reformati-
on*, Zürich 1965, 2 Bde.; Leinkauf 2006, Nicolaus
Cusanus, (Anm. 31), S. 46-77.
37. Zur Anthropologie siehe oben Abschnitt II, Punkt 2
und vor allem *Idea*, I, c. 16, S. 47-51, wo Zuccari,
sich von Aristoteles und seinen Kommentatoren
lösend, ja – scheinbar – überhaupt von Autoritäten
lösend (S. 47: hora non havendo la scorta, o la
guida d'alcun dotto, dirò quello che il mio giuditio
mi somministra insieme co'l lume del Disegno artifi-
ciale, wir bewegen uns hier also im Kernbereich
des eigenen Ansatzes von Zuccari) eine anthropo-
logische Grundentscheidung gegen die skeptisch-
pessimistische Fraktion (die er völlig zu recht
schon in der Antike, etwa der Stoa oder dem Atomi-
smus, verankert sieht, S. 49: controversia nata
tra i Gentili) vollzieht, die die conditio humana als
„miseria hominis“ versteht, und für eine positiv-ak-
tive Position eintritt, die den Menschen als „natura
nobilis“ versteht, „d'una complessione delicata,
gentile, e proportionata à quella forma tanto deg-
na“ (S. 48), die vor allem durch die „praktischen
Künste“ und Techniken sich zum Ausdruck bringe.
Vgl. zum Kontext in der Frühen Neuzeit auch Thomas
Leinkauf, *Selbstrealisierung. Anthropologi-
sche Konstanten in der Frühen Neuzeit*, in: *Bochu-
mer Philosophisches Jahrbuch für Antike und Mit-
telalter* 10, 2005, S. 129-161.
38. Summers 1987, *The judgement* (Anm. 7), S. 298
verweist völlig richtig auf „the expressive power of
painting“, insofern Malen eben der ausgezeichnete
Modus des oprare fuori für Zuccari ist, siehe unten
Absatz III, Punkt 3. Die vis multiplicativa gehört
natürlich auf die Seite der varietas, varietà, natura
copiosa, wie Zuccari sie direkt für die grundlegen-
den Expressionsmodi des disegno esterno her-
ausstellt, vgl. *Idea* II, c. 4, S. 19: „E si come la na-
tura è copiosa, & varia, & varie sono l'Arti; così il
Pittore deve esser vario, e copioso, e procurar
sempre d'imitar il meglio“. Vgl. Tommaso Campa-
nella, *Theologicorum librorum Tomus V: De homi-
ne*, ed. R. Amerio, Romae 1960, S. 82: die „mens“
ist „multiplicazione operativa“.
39. Es ist Panofsky gewesen, der zuerst und völlig
richtig, auf den „apriorischen und metaphysischen
Charakter“ der *Idea* – oder, wie wir sagen müssen:
des Disegno – hingewiesen hat, vgl. Panofsky
1924, *Idea* (Anm. 7), S. 51.
40. Vgl. etwa Coluccio Salutati, *De nobilitate legum et
medicinae* (1399), c. 18, ed. Eugenio Garin, Firen-
ze 1947, S. 146: „[...] sicut nobilius est forma
quam materia, corruptibili incorruptibile, et deni-
que divinum humano“; vor allem die klare Stel-
lungnahme Ficinios in *De amore* II, c. 4; S. 151
Marcel: die „wahren Dinge“ (verae res) sind die
Ideen (ideae), die Vernunftgründe (rationes) und
die samenhaften Prinzipien (semina).
41. Zuccari, *Idea*, II, c. 11, S. 58: „forma di tutte le for-
me e concetto di tutti i concetti“; zur kritischen
Auseinandersetzung mit Vasaris Disegno-Begriff
vgl. *Idea*, I, c. 17, S. 52 f. Zum Disegno als Form-
Prinzip vgl. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*
(1557), B, S. 171: „il disegno [...] è la forma [...] et

- è proprio un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure“.
42. Zuccari, *Idea*, I, c. 13, S. 36-37, bes. S. 37: „[...] il Disegno speculativo, e pratico, è Idea à far intendere [!], & capire tutte le cose all'istessa anima, e dall'istesso intelletto“.
43. Zuccari, *Idea*, I, c. 14, S. 37-43; zur Ethik c. 15, S. 43-46; vgl. auch II, c. 13, S. 64-68 die Wissenschaften und Künste vor dem Hintergrund der Theorie der Zeichen bzw. der Sprache und der jeweiligen Funktionen. Die Behandlung der einzelnen Disziplinen verdiente eine eigene Untersuchung. Zur ‚mythologisch-genetischen‘ Vater-Tochter- bzw. Mutter-Kinder-Konstellation vgl. Kemp 1974, *Disegno* (Anm. 5), S. 224, der auf die gediegene Tradition dieser genealogischen Ableitung seit Petrarca bis Vasari hinweist, z. B. Giorgio Vasari, *Le vite* (1560), Vasari-Milanese, Bd. 1, S. 168 f.; Benedetto Varchi, Akademie-Vortrag 1547, in: Paola Barrochi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960, Bd. 1, S. 45.
44. Zuccari, *Idea*, II, c. 1, S. 3: „E l'Anima è virtù interna, e scintilla divina. E per maggior intelligenza, diremo, quello spiraculo di luce infuso nell'Anima nostra, come imagine del creatore, è quella virtù informativa, che noi chiamiamo Anima del Disegno, Concetto, Idea“; I, c. 7, S. 14-15: der disegno interno humano ist „scintilla di Dio“ in der Seele (so auch Ficino, *De amore* VI, c. 2; S. 200 Marcel: scintilla; vgl. aber auch die illustratio/radiatio bei Ficino, oben II, 3) und „luce dell'intelletto“, weil der Mensch im Ausprägen und Bilden (formare) eines solchen inneren Disegno sich an Gott angleiche, der ebenso in sich einen solchen „concetto interno“ ausbilde (wie wir wissen, der mundus intelligibilis, vgl. oben II, Punkt 4), vor allem aber auch, weil dieser Disegno Ursache, Regel und Mittel unseres Erkennens, Wollens und Handelns, bis hin zum oprare colle mani sei (so S. 15). II, c. 11, S. 58: der Disegno ist „simbolo naturale di Dio in noi [...] come ombra della sua onnipotenza“. Man kann davon sprechen, daß der Disegno in der Diskussion in Florenz um die Mitte des 16. Jahrhunderts, die Zuccari direkt aufgreift, ‚mentalisiert‘ oder ‚intellektualisiert‘ worden ist (so Kemp 1974, *Disegno* (Anm. 5), S. 225: mentaler Habitus), daß er, wie bei Antonfrancesco Doni zu einer „industria dell'intelletto“ wird – vgl. *Il disegno*, Venezia 1549, fol. 7v –, dies läßt sich aber schon für die enge Konnotation von disegno, concetto, definizione, forma behaupten, die wir bei Alberti finden! Das „infuso“ weist, wie schon weiter oben bemerkt, sowohl auf augustinisch-platonische Ideenlehre als auch auf lichtmetaphysische Zusammenhänge hin.
45. Zuccari, *Idea*, II, c. 1, S. 3.
46. Zuccari, *Idea*, II, c. 11, S. 55: der Disegno hat „per se stesso facultà di avvivarsi, notrirsi, e perfettionarsi“; und, noch deutlicher (im schon erwähnten Analogiemodus ‚si come ... cosi‘): „Però, si come l'autor della natura Iddio, è da se stesso, è per se stesso, è intelligenza perfetto di se in se stesso: cosi diciamo, che questo concetto infuso nell'Anima rationale [...] sia di se stesso, e delle proprie sue operationi“, vgl. ib., S. 59: „vivificandosi per se stesso“.
47. Zuccari, *Idea*, II, c.1, S. 4: „Et di qui è, che noi ci moviamo à dire, che l'Anima del Disegno, cioè quel moto primo del concetto, che muove i primi fantasmati, e si possa con molta raggione chiamare un primo, & innato concetto nell'humano intelletto, anima dell'anima intelletiva; poi che da questo essa Anima, esso intelletto riceve facultà di essere, e potere essere intelligente, e dotto, e di bene operare“.
48. Zuccari, *Idea*, II, c. 11, S. 58, auch c. 16, S. 81. Das Auftauchen dieses theologischen Ternares verweist unmittelbar auf zeitgenössische Autoren, vor allem auf Tommaso Campanella, in dessen Metaphysik die sog. ‚primalitates‘ Macht, Weisheit, Liebe/Güte eine zentrale Rolle spielen, vgl. *La città del sole* (1602), ed. Sandra Plastina, Genova 1996, S. 9 f., *Theologicorum librorum*, Tomus IV: *Cosmologie*, ed. Romano Amerio, Romae 1964, c. 1, a. 4, S. 34: Deus creat, qui potest, scit, et vult; c. 2, a. 2, S. 64: potentia, sapientia, bonitas; Tomus V: *De homine*, ed. Romano Amerio, Romae 1960, S. 26: primalitates potentia, sapientia, amor/bonitas. Die genannte Achse sei hier aus Gründen der besseren Kommunikation visualisiert:
- I.Gott
II.disegno-Formkraft
III.Seele/Intellekt
IV.operatio-oprare 1) ad intra: scientia, disegno interno humano 2) ad extra: Kunst, Technik, Staat, disegno esterno.
49. Zuccari, *Idea*, II, c. 2, S. 5: und zwar ist der Disegno esterno wiederum Exponat des Disegno interno divino, dies betrifft die (i) Naturwelt, als disegno esterno naturale, und des disegno interno humano, dies betrifft zwei Formen des disegno esterno: den (ii) disegno esterno artificiale esemplare und (iii) den disegno esterno artificiale fantastico. Die Bereiche (i)-(iii) sind, das ist Zuccaris These, genuiner Gegenstandsbereich der Malerei. Diese stellt also nachahmend (i) Naturformen dar, stellt neue Formen als nicht beliebige, an einen normativen Sachgehalt gebundene (ii) „inventioni, concetti storici, poetici“ dar, und (iii) schließlich freie „phantastische“ Bildungen, „tutte le bizzarie, caprici, inventioni, fantasia, e ghiribizzi dell'huomo“. Es fällt

- auf, daß der Begriff „inventioni“ sowohl für (ii) als auch (iii) verwendet wird.
50. Zuccari, *Idea*, I, c. 7, S. 14: „formare in se stesso un nuovo mondo“. Dies ist direkte Konsequenz der frühneuzeitlichen Betonung der Seele und der Geistseele als ‚tätiger Kraft‘, als inventivem, innovativem Entfaltungszentrum. Es ist signifikant, daß Zuccari im ersten Buch, an der eben angeführten Stelle, diese ursprüngliche Produktivität und Innovationskraft dem „disegno interno intelletivo“ zuschreibt! Zunächst werden daher auch mental-geistige Welten produziert (w2), dann aber eben auch „emulando la Natura [...] infinite cose artificiali simili alle naturali“ (w3, mit Bezug auf w1). Zu dieser Unterscheidung siehe unten Anm. 53. Eine Linie, die sich etwa von Nicolaus Cusanus spätem *Compendium* (1461) bis hin zu Giordano Brunos *De imaginum compositione* (1581) ziehen läßt. Kerngedanke ist: Die Nobilität des Menschen besteht darin, daß er über Zeichensysteme (signa, conceptus, figurae, figmenta) imaginierte Alternativwelten und Innovationen in seinem Inneren ausprägt, die er dann ‚nach außen‘ realisiert, in Schrift, bildender Kunst, politischen Systemen.
51. Zuccari, *Idea*, II, c. 1, S. 2, dort auch die explizite Herstellung des systematischen Verbundenseins von innerer und äußerer, intelligibler und sensibler Welt durch Expression, Exemplum, Form: „Il qual Disegno (sc. esterno) così formato, e così conscritto con linea, è essemplio, e forma della imagine Ideale“.
52. Zum ars imitatur naturam-Topos vgl. Zuccari, *Idea*, I, c. 10, S. 21-23; c. 7, S. 14: mit dem disegno interno intelletivo ahmt der Mensch (als Künstler) Gott nach, und „wetteifert“ (emulando) mit der Natur; II, c. 6, S. 25-28. Man muß auch sehen, daß Zuccari, noch (wie gezeigt) in der metaphysischen Tradition bis Thomas stehend, die „forme esterne delle cose sensibili“ als eigentlichen disegno esterno naturale bezeichnet, so II, c. 2, S. 6. Damit wird die eigentümliche ontologische Normativität der Sachen (und ihrer Sachgehalte) gegenüber unserem Erkennen und Bilden stark gemacht, vgl. Thomas von Aquin, *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 1, a. 2, solutio: res mensurant. Zur Sache vgl. Kurt Flasch, *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in: *Parusia. Studien zur Philosophie und zur Problemgeschichte des Platonismus*, hg. von Kurt Flasch, Frankfurt 1965, S. 265-306. Es ist sicherlich ebenfalls im Blick zu halten, daß die Produktivkraft der mens humana derjenigen der Natur als ‚natura naturans‘ ebenso analog gesetzt wird, wie derjenigen des Deus creator, dafür gab es in der Kunsttraktatistik Vorbilder bei Leonardo, Cellini u. a. (siehe Kemp 1974, *Disegno* (Anm. 5), S. 230 f.); aber ebenso
- muß man sehen, daß der menschliche Geist/Intellekt – und diese Tradition läßt sich bei Cusanus, Ficino, Patrizi u. a. belegen – der Naturproduktivität deswegen unendlich an ontologischer und theologischer Würde vorgeordnet ist, weil er nicht exekutiv, sondern innovativ tätig ist. Auch dies unterscheidet Zuccari, wenn er den Disegno einmal als quasi-Natur (natura naturans) die Formen der Dinge hervorbringen läßt (w1 bildet W ab) und einmal, eben als mental-intellektiven Disegno interno, durch Phantasie, Kreativität, Rationalität eigene ‚neue‘ Welten schaffen läßt (w2 multipliziert, mit Blick auf W, die Potentiale aus w1 und äußert sie in w3); in diesem Sinne ist der Disegno nur „quasi un'altra natura generante“, Heikamp 1961, *Scritti d'arte*, S. 34.
53. Eine Rekonstruktion des Zuccarischen Ansatzes anhand der systematischen Relationen zwischen verschiedenen Welten kann diesen in eine typisch frühneuzeitliche Diskussion einordnen, die sich vor allem, und dies in direkter zeitlicher Nähe zu Zuccari, bei Giordano Bruno nachweisen läßt, vgl. Thomas Leinkauf, *Die epistemische Funktion der imaginatio bei Giordano Bruno*, in: *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären in der Frühen Neuzeit*, hg. von Horst Bredekamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider, München 2010, S. 15-33, bes. S. 22 ff. Die drei Welten werden von uns hier abgekürzt als w1 = Naturwelt (reale Welt), w2 = geistig-mentale Welt (Vorstellungswelt, Phantasiewelt, Begriffswelt), w3 = Menschenwelt (Technik, Kunst, Städtebau etc.). Sie werden als Ausprägungen (Explikate, Expressionen) der rein intelligiblen, absoluten Welt (W) im Intellekt Gottes gesehen.
54. Zuccari, *Idea*, I, c. 13, S. 34: „havendo sin qui discorso di resta dichiarare, come egli sia forma espressiva dell'anima nostra, che alluma l'intelletto à tutte l'intelligenze“; I, c. 14, S. 40: „La Poesia però con fintioni gratiosi va esprimendo, & la verità, & la falsità con cose sensate, & così più facilmente muove l'animo nostro al seguir la verità, & fuggir la falsità“; II, c. 1, S. 2: „questa imagine ideale formata nella mente, e poi espressa, e dichiarata per linea“; S. 3: „l'essecutione del concetto, e la operatione è sustanza di esso Disegno“.
55. Der Ausdruck „disegno espressivo“ findet sich etwa bei Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, wo es im Buch I heißt (vgl. B, S. 692): „il disegno espressivo de la idea [sc. die sich im Geist, mente bzw. intelletto des Malers oder Bildhauers befindet] conviene in tutto quello che ha da esprimere la similitudine, che è l'essenziale di queste arti“. Die expressio ist hier die spezifische Relation, die zwischen einem x und dessen Ähnlichkeitsbild (similitudine) y besteht. Vgl. auch Buch II,

- c. 2, B, S. 348 f.: invenzione und esprimere; c. 14; B, S. 695: die Malerei ist eine Kunst, die, ähnlich wie die intellekt- und rationalitätsbestimmten *artes liberales*, „è molto più atta [sc. als die anderen Künste] ad esprimere in figura tutte le cose imaginate, per mirabili che siano nell'idea. [...] [il pittore] con la penna andar tacitamente esprimendo quanto ha concetto nella mente e dargli felice compimento senza che 'l difetto della materia l'impedisca". Auch Pomponio Gaurico schreibt den Bildhauern (*sculptores*) explizit die Fähigkeit zu, daß sie die Dinge nicht erzählen (*narrant*) sondern „exprimunt et explicant“, vgl. *De sculptura* (1504), B, S. 252; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, in: B, S. 330 f., 337 u.ö.: esprimere; Gregorio Comanini, *Il figino*, Mantova 1591, in: B, S. 391: „Ma faccia di meno il pittore, che nell'esprimere i concetti filosofici non adoperi gli idoli e le figue che caggiono sotto il senso. Et in questa espressione di cose sensibili con simulacri sensibili molto giudicioso [...] è stato il vostro Arcimboldo“.
56. Zuccari, *Idea*, I, c. 16, S. 49 f. Zuccari zeigt sich auch mit dem humanistischen Grundgedanken der ‚sociabilitas‘ vertraut, die dieser aus seiner frühen Auseinandersetzung mit der Ethik und Politik des Aristoteles gezogen hatte, vgl. ebd. S. 49: „[...] & per essere animale solo fra gl'altri tutto, politico, e sociabile“, II, c. 2, S. 7, c. 8, S. 43: „questo animale sociabile“, vgl. hierzu Martin Mulsow, *Sociabilitas. Zu einem Kontext der Campanella-Rezeption im 17. Jahrhundert*, in: *Bruniana & Campanelliana* 1 (1995), S 205-232.
57. Zuccari, *Idea*, I, c. 16, S. 50. Leonardo (1500-05), B, S. 237: abbondanza de invenzione, (1500), S. 244; Lodovico Dolce (1557), B, S. 296 f.; Giovanni Andrea Gilio (1564), B, S. 306.
58. Ich hatte oben schon auf Agricola hingewiesen, hierzu Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983. Zuccari parallelisiert explizit Maler und Redner (Oratore) in *Idea* II, c. 2, S. 9, beginnend mit der typischen Analogiekonstruktion (die das ganze Werk durchziehen): „E si come l'Oratore [...] così il buon Pittore“, und in dem ‚so‘ steckt der topische Apparat der Rhetorik-Tradition: *inventio, dispositio, compositio, expressio* etc.
59. Zuccari, *Idea*, I, c. 16, S. 51.
60. Zuccari, *Idea*, II, c.1, S. 2.
61. Zuccari, *Idea*, II, c.1, S. 2: „la linea è operatione di lui (sc. del disegno)“.
62. Zuccari, *Idea*, II, c.1, S. 3. Vgl. zu giudizio/ingegno-disegno Vasari (1549), B S. 495, Pontormo (1549), B S. 506, Anton Francesco Doni (1549), B S. 558-560, Borghini (ca 1570), B S. 633: disegno, giudizio, grazia; diese ursprüngliche Verbindung von Zeichnen als unterscheidend-abgrenzendes Linieziehen (vgl. die Bedeutung der Linie als dynamisches Prinzip bei Zuccari) und dem rationalen Akt des unterscheidenden, bejahend-verneinenden Urteilens ist ein konstantes, seit Alberti formuliertes Theorem des Kunstbegriffs. Hierzu Thomas Leinkauf, *Kunst als proprium humanitatis. Zum philosophischen Verständnis künstlerischer Gestaltung in der Renaissance*, in: *Erzählende Vernunft*, hg. von Günther Frank, Anja Hallaker, Sebastian Lalla, Berlin 2006, S. 221-235.
63. Die Diskussion der Malerei findet sich *Idea*, II, c. 3, S. 11-17; c. 6, S. 24-34, vgl. auch c. 5, S. 23; vor allem c. 14, S. 73: „con l'aiuto della sua [sc. del Disegno] primagenita [!] filia, e madre detta Pittura, la quale con gli suoi chiari, e scuri, il tutto più vivamente rappresenta [...] questo divin Disegno formando, lineando, e componendo con quelle vaghissima sua Pittura“. Es ist aufschlußreich, daß Zuccari einfache Linienumrißführung (*semplice lineamento*), Hell-Dunkel (mit dem Begriff der *accidenti*) und Farbdifferenzierung unterscheidet, etwa II, c. 3, S. 13 f.
64. Zuccari diskutiert Naturnachahmung (*disegno esterno naturale esemplare*) *Idea*, II, c. 2, S. 5-10, die phantastisch-innovative (*disegno esterno artificiale esemplare*), c. 3, S. 11-17 und die grotesk-kapriziös phantastische Nachahmung (*disegno esterno artificiale fantastico*), c. 4, S. 17-21. Im Unterschied zur restriktiven, a-liberalen Position gegenreformatorisch geprägter Autoren, vgl. etwa Gregorio Comanini, *Il figino ... ovvero della pittura*, Mantova 1591, in: B, S. 401 f.: „più dilettevole è la sua (sc. del pittore) imitazione icastica, di quello che la fantastica sia. [...] molto più d'arte e d'ingegno esso [pittore] mostra nell'imitazione icastica, che non iscopre nella fantastica“ – für Comanini besteht die „phantastische“ Nachahmung, im Unterschied zur „eikastischen“, darin, daß „quella [...] finge cose non esistenti“, die – gegenreformatorisch – als Idole abgewertet werden. Bezug ist die Unterscheidung Platons im *Sophistes* 266 D.
65. Zuccari, *Idea*, II, c. 6, S. 24: Die singulären Mittel der Malerei – *colorire, ombreggiare, e lumeggiare* – kann den dargestellten „figure“ (d. h. den linienten, *disegno*-bestimmten Formen) „tale spirito, e tal vivezza“ geben, „che le fa apparer vive, & vere“. Leider kann hier nicht auf diese interessante Diskussion, die sich dem rhetorisch-poetischen Diskurs um die Differenz von Wahrheit-Wahrähnlichkeit-Wahrscheinlichkeit verdankt, näher eingegangen werden. Zumindest vertritt Zuccari, das kann gesagt werden, die klare Position, daß dieser „inganno suo, e la sua fintione, è arte grande“ (ib.).
66. Zuccari, *Idea*, II, c. 3, S. 14-15. Zum Wie gehören etwa ‚*gratia*‘, ‚*vivezza*‘, ‚*fierezza del moto*‘, ‚*leggieria*‘ etc. Zuccari verwendet hier unauffällig das

durch den Diskurs seit dem 15. Jahrhundert erarbeitete Vokabular.

67. Zuccari, *Idea*, II, c. 3, S. 16 wird ganz klar der Skopos des Textes herausgestellt, der ja sozusagen im Dienst der Akademie und der Ausbildung steht (hier ist zu verweisen auf das oben zur Einteilung Gesagte): „noi intendiamo havere distinti tutti i Pittori, e similmente Scultori, & Architetti in loro ordini, e quali siano i primi e più eccellenti, e nel primo, e nel secondo, e terzo grado [...] e non solo quanti ordini sono, come di Pittori, Scultori, & Architetti, cioè delli eccellenti, meno eccellenti, mediocri, & infimi [...]“. Es ist klar, daß Zuccari hier ein differenziertes, auf vermutlich dialektischen Urteilsprozessen basierendes System vor Augen schwebt, dessen Form etwa so aussieht:

pittori	scultori	architetti
I.eccellenti: primo grado(i)	eccellenti primo grado(i)	eccellenti primo grado(i)
e. secondo grado(ii)	e. sec. grado (ii)	e. sec.grado (ii)
e. terzo grado (iii)	e. terzo grado (iii)	e. terzo grado (iii)
II.mediocri(i)	mediocri (i)	mediocri (i)
m.(ii)	m. (ii)	m.(ii)
m.(iii)	m. (iii)	m. (iii)
III.infimi(i)	infimi (i)	infimi (i)
i. (ii)	i. (ii)	i. (ii)
i. (iii)	i. (iii)	i. (iii)

Dies ließe sich beliebig anreichern, es geht mir hier nur darum, die schlagende Nähe solcher Matrix-Strukturen zu den Einteilungssystemen der Enzyklopädie und Universalwissenschaft des 16. und 17. Jahrhunderts zu zeigen; vgl. meine Darstellung in Thomas Leinkauf, *Kirchers Musikverständnis im Kontext der barocken Universalwissenschaft*, in: *Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*, hg. v. Markus Engelhardt und Michael Heinemann, Laaber 2007 (Analecta Musicologica Bd. 38), S.1-21, bes. S. 10.

68. Zuccari, *Idea*, II, c. 9, S. 47: „essendo esso Disegno la luce, la lanterna, scorta, e guida dell'Anima intellettuale, le cui intelligenze [sc. durch den aktivierten intellectus possibilis erworben] tutte vengono contenute in questo vaso, in questa matrice (per così dire) dell'intelletto, il quale ha faculta capace ad ogni intelligenza humana, e soprannaturale, con l'aiuto di questa Aquila volante, di questa scintilla divina del Disegno“; S. 48: granaio, arsenale. Zuccari kommt es schon sehr darauf an, und das verbindet ihn eben mit der scientia universalis, die Speicherkraft und das quasi infinite Volumen dieses Speichers herauszustellen, die sich dann in wohl differenzierten einzelnen epistemischen und praktisch-künstlerischen Vermögen (S. 49: ogni scienza ha la sua intelligenza, & facultà distinta) entfalten. Die Fundierung insbesondere der Malerei im Intellekt oder im Mentalen ist seit Alberti und vor allem Leonardo – zusammen mit dem Gedanken der „fatica della mente“ (im Unterschied zur

derjenigen des Körpers beim Bildhauer) – ein Topos der Traktatistik, vgl. Leonardo (ca.1492), B, S. 241: „[...] ciò ch'è ne l'universo per esenzia, presenza e imaginazione, esso [sc. il pittore] l'ha prima nella mente e poi nelle mani“; S. 249: „io ti dirò che la pittura è mentale e ch'ella, sì come la musica e geometria considera le proporzioni delle quantità continue, e l'aritmética delle discontinue, questa considera tutte le quantità continue, e le qualità delle proporzioni d'ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva“.

69. Vgl. hierzu Vincenzo Galilei, *Discorso all'opere di Messer Gioseffo Zarlino*, Fiorenza 1589, in: B, S. 383: „Il fine adunque della pittura è una imitazione con lineamenti e con colori, non solo di tutte le cose naturali et artificiali, ma di tutte quelle che è possibile a immaginarsi“, S. 384: „imperochè al pittore è lecito fingerne infinite (cose) fuor di quelle che sono nella natura“. Zur Universalität der Malerei hinsichtlich ihres Gegenstandsbereiches nur einige Hinweise, vgl. Leonardo (1492), B, S. 480; (1505), S. 484: tutte le cose visibili; Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* I, c. 1, B, S. 490 f.; Giorgio Vasari, *Lettera a Benedetto Varchi* (1549) in: B, S. 496: „comprendendosi sotto quest'arte tutto quello che la natura fa potersi d'animo e di colore imitare“; Benedetto Varchi, ib. (1549), B, S. 528; Anton Francesco Doni, *Disegno*, Venezia 1549, in: B, S. 562.

Zusammenfassung

Der folgende Beitrag versucht eine systematische Rekonstruktion von Zuccaris theoretischem Ansatz und hat die Intention, seinen komplexen, immer wieder verschieden diskutierten „disegno“-Begriff vor dem Hintergrund dieses Gedankengebäude besser verstehbar zu machen. In diesem Zusammenhang soll einerseits gezeigt werden, welche philosophischen Theoriemodelle aus der Tradition Zuccaris Ansatz mitgeprägt haben - der Aristotelismus, der Platonismus, der Humanismus und Augustinus -, andererseits wird dann anhand von drei Kernelementen seines Denkens - Formbegriff, Disegno, Expressionsgedanke - der Grundaufbau und das Fundament herausgearbeitet, auf dem der „disegno“-Gedanke aufruht. Es zeigt sich auch die grundsätzlich selbständige, freiheitliche (gegenreformatorische) Stoßrichtung dieses Denkens.

Autor

Der Autor lehrt Philosophie an der Universität Münster.

Titel

Thomas Leinkauf, „Federico Zuccari, *L'idea de pittori, scultori et architetti*, Torino 1607. Vorschläge zu einer historisch-systematischen Analyse“, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2011 (19 Seiten), www.kunsttexte.de.