

Der Traum des Fürsten

Gemalte Träume in der italienischen Renaissance

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
an der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Hannah Yasmine Chegwin

aus Swindon

Saarbrücken, 2020

Dekan: Prof. Dr. Heinrich Schlange-Schöningen

Berichterstatterinnen:

Erstgutachterin: Prof. Dr. Sigrid Ruby

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle

Tag der letzten Prüfungsleistung: 15. Juli 2019

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 235837858/GRK 2021



UNIVERSITÄT
DES
SAARLANDES

Diese Arbeit ist im Rahmen des Graduiertenkollegs »Europäische Traumkulturen« an der Universität des Saarlandes verfasst worden. Für diese Möglichkeit bedanke ich mich, wie auch für den fachlichen und konstruktiven Austausch mit Kolleg*innen und Professor*innen, die in unterschiedlicher Weise zur Entstehung der Dissertation beigetragen haben.

Für die wissenschaftliche Betreuung danke ich besonders meiner Doktormutter Prof. Dr. Sigrid Ruby sowie Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Ein herzlicher Dank gilt meiner Familie, meinen Freund*innen und meinem Partner für stetige Unterstützung, Rückhalt und Geduld.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	6
II. ›Traumkultur‹ in der italienischen Renaissance	17
II.1 Zur theoretischen Beschäftigung mit dem Traum – Physiologische Erkenntnisse, Traumbücher und -traktate	17
II.2 Traumdarstellungen in der italienischen Renaissance-Literatur	29
II.3 Traumdarstellungen in der bildenden Kunst	52
III. Der Fürst und sein Wissensbild vom Traum – Der (träumende) Fürst als tugendhafter Herrscher	72
III.1 <i>Un Sogno</i> (1543-44) von Battista Dossi im Bildzyklus der Tageszeiten der Stanze Nuove des Herzogs Ercole II. d'Este in Ferrara	72
III.1.1 Einleitung und Forschungsstand	72
III.1.2 Ercole II. d'Este als Herzog der »pazienza« in Ferrara, Modena und Reggio	78
III.1.3 Zur Ausgestaltung der Stanze Nuove und zu den Gemälden des Tageszeitenzyklus	82
III.1.4 Battista Dossis Gemälde <i>Un sogno</i>	87
III.1.4.1 Beschreibung, bildkünstlerischer Kontext und Inspirationsquellen	87
III.1.4.2 Ikonographie und Kombinatorik	99
III.1.5 Zur Signifikanz des Traumes im Bildprogramm der Tageszeiten in den Stanze Nuove	112
III.1.6 Zwischenfazit	117
III.2 Kardinal Alessandro Farnese im Angesicht des Schlafes – Das Fresko <i>Casa del Sonno</i> (1562) von Taddeo Zuccari in der Camera dell'Aurora	122
III.2.1 Einleitung und Forschungsstand	122
III.2.2 Der <i>Gran Cardinale</i> Alessandro Farnese	126
III.2.3 Der Palazzo Farnese in Caprarola	130
III.2.4 Zur malerischen Ausgestaltung des Sommerappartements	132
III.2.5 Die Camera dell'Aurora	133
III.2.6 Das Fresko <i>Casa del sonno</i> von Taddeo Zuccari	144
III.2.7 <i>Casa del sonno</i> als Spielart politischer Ikonographie?	152
III.2.8 Die ›Rechristianisierung‹ des Kardinals – Das Traumsujet als biblisches Motiv in der Stanza dei sogni	163
III.2.9 Zwischenfazit	166

III.3 Okkulte Wissenschaften, Verwandlungskunst und Traum – Giovanni Battista Naldinis <i>Allegoria dei Sogni</i> im Studiolo Francescos I. de' Medici	170
III.3.1 Einleitung und Forschungsstand.....	170
III.3.2 Francesco I. de' Medici, die Alchemie und der Traum	174
III.3.3 Der Raumtypus »Studiolo« in Italien und das Studiolo Francescos I.	177
III.3.4 Giovanni Battista Naldinis <i>Allegoria dei Sogni</i> im Studiolo Francescos I. de' Medici	184
III.3.4.1 Beschreibung und ikonographische Analyse	185
III.3.4.2 Die Linse als »Knotenpunkt« von <i>Allegoria dei Sogni</i>	198
III.3.4.3 Zur räumlichen Positionierung von <i>Allegoria dei Sogni</i> im großherzoglichen Studiolo	204
III.3.5 Zur Bildwürdigkeit des Traumes im Studiolo Francescos I.....	208
III.3.6 Zwischenfazit	214
IV. Fazit	216
Bibliographie	227
Abbildungen.....	259
Abbildungsnachweise	286

I. Einleitung

Die Darstellung von Träumen fasziniert die Renaissance, da ihr der Traum als eine Quelle des Geheimnisvollen, Neuen, Unerwarteten und Nicht-Vorhersehbaren erscheint.¹

Diese Äußerung Dorothea Scholls fasst die große Anziehungskraft, die das Traumsujet auf die Zeitgenossen der Renaissance ausübte, treffend zusammen. Das im Mittelalter noch weitgehend durch seinen christlich-religiösen Charakter geprägte Phänomen avancierte im 15. und 16. Jahrhundert in humanistischen Kreisen zu einem Gesprächsgegenstand, der sich nun nicht mehr allein durch einen gemeinhin sakralen Kontext auszeichnete – waren es doch nun »vor allem profane Träume«, die »zu bevorzugten Erkenntnisquellen auf[stiegen].«²

Diese Arbeit befasst sich mit einem Thema, das in der Kunstgeschichtsforschung bisher nur wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Es handelt sich um die Visualisierung des Traumes in seiner profan erscheinenden Form sowie seiner Verwendung in Bildprogrammen fürstlicher Räumlichkeiten im Italien des 16. Jahrhunderts. Anders als die meisten mittels Personifizierungen dargestellten Tugenden und Laster oder aber Historienbilder, stellt der Traum in den programmatischen Bilderfolgen herrschaftlicher Residenzen eine unkonventionelle Komponente der politischen Ikonographie dar. Diese Bilderfolgen befanden sich vornehmlich in den persönlichen Gemächern der Fürsten und waren zwecks Repräsentation und Legitimation des jeweiligen Hausherrn nur für einen auserlesenen Besucherkreis zugänglich.

Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Das Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, die gemalten ›Traum-Werke‹ und ihre Relation zu den jeweiligen Auftraggebern unter Berücksichtigung personaler, raumfunktionaler und, soweit möglich, ikonographischer wie auch ikonologischer Gesichtspunkte und Traditionen zu untersuchen. Mit Bezugnahme auf traumkulturelle, machtpolitische und ideengeschichtliche Aspekte wird herausgearbeitet, in welchem Kontext die jeweiligen Fürsten mit dem Dargestellten standen – waren doch die Kunst-Patronage und die bildkünstlerische Ausstattung von Herrschaftsresidenzen seit der Frühen Neuzeit stets mit der Selbstinszenierung und machtpolitischen Legitimation des Auftraggebers

¹ Dorothea Scholl: Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster: Lit 2004. S. 170.

² Horst Bredekamp: Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi. In: Werner Hofmann (Hrsg.): Zauber der Medusa. Ausst.-Kat. Wiener Festwochen Wien 1987. S. 62–71. S. 62.

verquickt. Von besonderem Interesse wird es sein, vor dem Hintergrund herrschaftslegitimierender Leitgedanken sowie persönlicher Interessen und Motti die unterschiedlichen Beweggründe und bildprogrammatischen Zusammenhänge zu beleuchten, die in den gemalten Träumen zum Ausdruck gebracht wurden. Darüber hinaus ist zu fragen, inwieweit die Künstler den – falls vorhandenen – verbindlichen Vorgaben von humanistischen Beratern oder den oftmals konsultierten mythologischen Handbüchern folgten und in welchem Maße sie ihre eigene Vorstellungskraft für die Verbildlichung des Traumes einsetzen konnten.

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist es, anknüpfend an bestehende wissenschaftliche Erkenntnisse, herauszuarbeiten, durch welche Bildmittel die Darstellungen als onirisch charakterisiert werden können und (in humanistischen Kreisen) als solche erkennbar gemacht wurden. Es gilt auszuloten, durch welche Merkmale sich die Deutung als ›Traumbild‹ in einer bildbasierten Wissenskultur begründen lässt. Von Relevanz ist hierbei die Frage nach dem historisch bestehenden oder dem möglicherweise erst durch die ›Traumbildkonstrukte‹ generierten Wissen vom Traum, welches »stets durch die Ordnungen einer Kultur und die Traditionslinien ihrer Geschichte festgelegt [ist].«³ Entgegen der Aussage Peter André Alts nämlich, dass lediglich

die Inszenierungstechniken der Erzählmodelle der Poesie [...] als Aufbewahrungsorte eines Wissens [erscheinen], das in dieser Form einzig ästhetisch repräsentiert werden kann⁴,

können ebenso die bildkünstlerischen traumbezogenen Schöpfungen als »Aufbewahrungsorte eines Wissens«⁵ begriffen werden.

Material und Problemstellungen

Während der Renaissance erregte der Traum in humanistischen Kreisen verstärkte Aufmerksamkeit und führte zu lebhaften Diskussionen. Martin Warnke spricht in diesem Kontext gar von einer »Traummanie der Renaissancezeit«⁶. Das besondere Interesse der Renaissance-Neuplatoniker am Traumsujet kann unter anderem erklärt werden durch die Wiederentdeckung, Neuinterpretation und -publikation von Texten klassischer

³ Peter-André Alt: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München: Beck 2002. S. 30.

⁴ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 14.

⁵ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 14.

⁶ Martin Warnke: Traumbilder. In: Karl Markus Michel, Ingrid Karsunke u. Tilman Spengler (Hrsg.): Kursbuch Träume. Berlin: Rowohlt 1999. S. 117–127. S. 121.

Autoren wie Ovid oder Vergil, die die Traumthematik behandeln. In gleicher Weise haben die wiederentdeckten Traktate, wie jene von Synesius von Kyrene und Artemidor von Daldis, zur abermaligen Hinwendung zur Traumthematik beigetragen. Als eine der führenden Auffassungen über den Traum zur Zeit der italienischen Renaissance gilt diejenige des Philosophen Marsilio Ficino, der dem Traum in seiner »Platonischen Theologie« einen positiven Stellenwert zuschreibt.⁷

Neben einer rational-physiologischen Erklärung für die »black-box«⁸ Traum als ein aus dem Inneren des Menschen generierter Vorgang erlangte nun ebenso jene Ansicht Gültigkeit, die dieser Schlaferfahrung metaphysische Eigenschaften zuerkannte. Trotz der weitgehend positiven Konnotationen galt der Traum gemeinhin als höchst ambivalentes Phänomen.

Der Traum entwickelte sich zu einem Sujet, das sich in Kunst und Kultur im italienischsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts in unterschiedlicher Weise manifestierte: Etwa als Versuch, dieses sonderbare Geschehen in Bild und Text in seiner jeweiligen vor dem inneren Auge zustande kommenden Erscheinungsform zu ergründen, oder es als ästhetisches Vehikel einzusetzen, um einen der Wachwirklichkeit entgegengestellten Zustand zu veranschaulichen.⁹

Zeitgenossen des 15. und fortschreitenden 16. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Leon Battista Alberti, Francesco Colonna und Girolamo Cardano, trugen durch theoretische Traktate und literarische Schriften entscheidend zum Traumdiskurs in der Renaissance bei. Auch die bildenden Künste leisteten hierzu einen wichtigen Beitrag.

Im Allgemeinen lassen sich, so Marianne Zehnpfennig, Traumdarstellungen in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung in zwei Kategorien unterteilen:

[D]ie eine [Gruppe] umfaßt Darstellungen von Illustrationen zu Texten, die einen Traumvorgang oder ein Traumgeschehen wiedergeben. Die andere Gruppe besteht aus Bilderfindungen, die ohne Textvorlage ein Traumgeschehen allegorisierend zum Ausdruck bringen.¹⁰

⁷ Siehe hierzu Kapitel II.1.

⁸ Manfred Engel: Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes. In: KulturPoetik 10(2010). S. 153–176. S. 156.

⁹ Vgl. auch Marco Paoli: Sognare nel Cinquecento. Saggio su un microgenere editoriale tra Rinascimento e controriforma: I trattati sul sogno. In: Rara volumina [volumina]. 18 (2011/2012) H. 1/2. S. 29–57. S. 29.

¹⁰ Marianne Zehnpfennig: »Traum« und »Vision« in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Diss. Universität Tübingen: 1980. S. VII.

Bei den »Darstellungen von Illustrationen zu Texten« handelt es sich um Visualisierungen auf narrativer Grundlage in Form von Fresken, Malereien und Mosaiken.¹¹ Diese oftmals christlich motivierten Traum- respektive Visionsabbildungen zeichnen sich in der Regel durch die Fortführung der Bildtraditionen vorangegangener Jahrhunderte aus.¹²

Bildkünstlerische Interpretationen »tatsächlicher« Träume sind etwa Giovanni Antonio Dosios Zeichnung *Un sogno* (1564), in der der Künstler seinen Traum in sequenzartiger Bilderabfolge, einem Comic gleich, wiedergibt. Ein bekannteres Beispiel aus dem nordalpinen Bereich ist Albrecht Dürers *Traumgesicht* (1525), das einen »in Bild und Wort [...] wahrhaft apokalyptischen Traum«¹³ zeigt.

In der vorliegenden Studie werden jedoch weder voranstehend erwähnte Wiedergabebestrebungen »tatsächlicher Traumarbeit« noch traumbezogene Darstellungen mit christlich-religiösen Motiven betrachtet.

Die Untersuchung konzentriert sich vielmehr auf solche bildkünstlerischen Werke, die den Traum in seiner primär profanen Form begreifen. Im Vordergrund der Arbeit stehen Werke, in denen gewisse ikonographische Muster von Traum- und Visionsdarstellungen mit meist christlich-religiösem Charakter aufgebrochen und in säkularer Form abgewandelt werden. Vor dem Hintergrund der neuplatonisch-humanistischen Bewegung des *Cinquecento*, die sich durch eine »Verlagerung des Akzents von religiösen auf weltliche Interessen«¹⁴ auszeichnet, sowie der neuen kulturellen Wertung des Traumes wird in diesen »Sonderfällen« der Traum-Visualisierung vor allem Bezug auf antike, »heidnische« Ideen genommen. Dennoch gibt es in diesen Werken eine christliche Komponente beziehungsweise eine Nähe zum göttlich Transzendenten, welche jedoch unter dem Gesichtspunkt des ehemals verbreiteten Neuplatonismus zu begreifen ist.

Es werden in dieser Arbeit singuläre Darstellungen behandelt, die keinem bestimmten Vorbild zu folgen scheinen, und die ikonographisch folgenlos bleiben. Sie entsprechen so

¹¹ Zu dieser Kategorie von Traumdarstellungen siehe u. a. Jean Claude-Schmitt: Bildhaftes Denken – Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften. In: Giorgio Stabile u. Agostino Paravicini Bagliani (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart: Belser 1989. S. 9–24.

¹² Eine mehrfach wiedergegebene biblische Szene ist das Motiv des »Traumes Jakobs von der Himmelsleiter« (Gen 28, 10–18), in der der Schlafende simultan mit seinem Traumgesicht gezeigt wird.

¹³ Franz Meyer: Traum und bildende Kunst. In: Therese Wagner-Simon (Hrsg.): Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. S. 162–178. S. 164.

¹⁴ Cornelia Manegold: Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo. Hildesheim: Olms 2004 (= Studien zur Kunstgeschichte 158). S. 26.

dem Flüchtigen des Traumes und üben gerade deshalb eine besondere Faszination auf den Betrachter aus. Es sind Traumbilder¹⁵, die dieses rätselhafte Kuriosum auf einer allegorischen und / oder motivischen Ebene – als ›konstruierte Traumsphäre‹ – aufzeigen.

Da Malerei, Zeichnung und Grafik statische zweidimensionale Kunstformen sind, muss die Gestaltung einer solch komplexen und abstrakten Thematik wie der des Traumes einem epochenspezifischen Wissensdiskurs unterliegen. Wie unter anderem Silvia Volterrani angemerkt hat, existiert jedoch keine verbindliche und einheitliche Ikonographie für den Traum.¹⁶ Dies stellt für die Analyse der Bildwerke ein grundsätzliches methodisches Problem dar.

In traumbezogenen Passagen der Werke klassisch-antiker Autoren werden Träume in unterschiedlicher Form thematisiert, wobei jedoch kein spezifisches äußeres Erscheinungsbild übermittelt wird. Beispielsweise sind es kleine Traumwesen, die laut Penelopes Erzählung in Homers *Odyssee* aus den Traumtoren herausschwirren, oder die drei Traumgötter Morpheus, Phantasos und Icelos, die in Ovids *Metamorphosen* im Kontext des Schlafgottes Erwähnung finden.¹⁷

Ikonographische und mythographische Vorbilder für den Traum im Sinne eines Bildsymbols fehlen. Die Versuche der Künstler, sich diesem unergründlichen Kuriosum auf bildkünstlerischem Wege anzunähern, haben in der (zweidimensionalen) Kunst eine Vielfalt von Formen angenommen.

Die fortschreitende Beschäftigung mit dem Traum zeigte sich zunächst vor allem in zeichnerisch oder druckgraphisch erstellten Werken. Michelangelos Zeichnung *Il Sogno* (Abb. 1), eine »Allegorie neuplatonischer Prägung«¹⁸, oder der kryptische Kupferstich *Il Sogno di Raffaello* (Abb. 2) von Marcantonio Raimondi sind Beispiele bildkünstlerischer Auseinandersetzung mit dem Traum in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die zur Entstehung des rinascimentalen Diskurses über den Traum beitrugen.¹⁹

¹⁵ Der Begriff »Traumbild« wird in dieser Arbeit synonym zu »Traumdarstellung« verwendet. In beiden Fällen sind, falls nicht explizit darauf hingewiesen, die bildkünstlerisch realisierten Arbeiten der Künstler und nicht das in der Imagination entstandene Traumerlebnis während des Schlafes gemeint.

¹⁶ Vgl. Silvia Volterrani: *L'occhio di Morfeo. Per una tipologia di immagini di sogno nell'emblematica cinquecentesca*. In: Diess. (Hrsg.): *Le metamorfosi dei sogno nei generi letterari*. Florenz: Le Monnier 2003. S. 51–67. S. 52.

¹⁷ Siehe hierzu die Ausführungen im Hauptkapitel III.

¹⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. IX.

¹⁹ Siehe hierzu Kap. II.3.

Das per se unkonventionelle Bildsujet gelangte in einen säkularen, repräsentativen Kontext, als einzelne italienische Renaissance-Fürsten solchermaßen enigmatische Darstellungen für ihre herrschaftlichen Räumlichkeiten in Auftrag gaben.

Traumaffine Verbildlichungen mit einer auch politischen Dimension stellen in ihrer geläufigeren Form (fingierte) »gemalte Traumvisionen«²⁰ prophetischer oder symbolischer Art dar, die aristokratischen und kirchlichen Oberhäuptern sowie anderen Autoritäten als Herrschafts- und Existenzlegimitation dienten.²¹ Beispielhaft hierfür ist das um 1295 entstandene Fresko *Il Sogno di Innocenzo III.*, »Der Traum des Papstes Innozenz III.«, von Giotto di Bondone in der Oberkirche in Assisi. Auf der Darstellung, die als eine »der Säulen der ›Gründungslegende‹ des Franziskanerordens«²² definiert wird, sind simultan sowohl der schlafende Papst als auch dessen Traum zu erkennen, in dem er Franz von Assisi sieht, als dieser gerade die vom Einsturz bedrohte Lateransbasilika stützt.

Bei den durch fürstlichen Auftrag entstandenen besonderen Traumbildern, auf denen hier das Hauptaugenmerk liegt, handelt es sich um eine sehr überschaubare Anzahl von Werken, die sich motivisch und kompositorisch aus dem in der Hauptsache christlichen Bezugsrahmen gelöst haben. Diese wurden vornehmlich nicht für die breite Öffentlichkeit, sondern für fürstliche Gemächer geschaffen. Drei dieser außergewöhnlichen »Fürsten-Traumbilder«, die in den 1540er- bis 1570er-Jahren entstanden, stehen im Mittelpunkt dieser Untersuchung: Battista Dossis *Un Sogno* in den sogenannten Stanze Nuove im Palazzo Ducale Estense (Ferrara), das Rundfresko *Casa del sonno* von Taddeo Zuccari in der Camera dell'Aurora des Palazzo Farnese in Caprarola sowie Giovanni Battista Naldinis *Allegoria dei sogni* im Studiolo des Palazzo Vecchio in Florenz.

Das in den 1540er-Jahren geschaffene Ölbild *Un Sogno* (Abb. 3) von Battista Dossi (1490–1548) entstand als Auftragswerk für den Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, Ercole II. d'Este (1508-1559). In den Stanze Nuove bildete das Gemälde mit seiner durchaus

²⁰ Jan Harasimowicz: Traum und Politik in der Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Peer Schmidt u. Gregor Weber (Hrsg.): Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock. Berlin: Akademie 2008. S. 183–199. S. 185.

²¹ Mit derartigen Traum-Visualisierungen politischen Charakters hat sich Jan Harasimowicz in seinem kunsthistorischen Beitrag zu der vornehmlich geschichts- und literaturwissenschaftlich ausgerichteten Tagung »Traum und Politik. Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa des Barock« am Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg (Oktober 2005) befasst: Harasimowicz: Traum und Politik (siehe Anm. 20).

²² Harasimowicz: Traum und Politik. S. 185.

disparat wirkenden Motivik und komplexen Komposition wohl den Nacht-Part innerhalb eines gemalten allegorischen Tageszeitenzyklus, der in situ nicht mehr vorhanden ist. Da keine schriftliche Programmvorlage für den Raum überliefert ist, in der die gezeigte Szenerie und eine mögliche Bezugnahme auf den Estensischen Auftraggeber enthalten sein könnte, ist die Bedeutung des Bildes nur schwer ergründbar.

Etwa zwanzig Jahre später schuf Taddeo Zuccari (1529–1566) im Palazzo Farnese (Caprarola) zusammen mit weiteren den Traum, den Schlaf und die Tageszeiten betreffenden Malereien das Rundfresko *Casa del Sonno* (Abb. 4) für das Schlafzimmer von Kardinal Alessandro Farnese den Jüngeren (1520–1589). Aus der von Annibale Caro konzipierten, en détail überlieferten Programmschrift für den Raum geht hervor, dass sich dieses Fresko, das in einem engen bildprogrammatischen Zusammenhang mit den anderen gemalten Szenerien und Figuren in dem Schlafraum steht, wohl direkt über der Schlafstätte des Kirchenfürsten befand. Eine unmittelbare Verbindung zur Repräsentation Kardinal Alessandro Farneses wird in Caros Programm jedoch nicht konkret hergestellt.

Bei dem dritten Analysebeispiel handelt es sich um das ovale Gemälde *Allegoria dei sogni* (Abb. 5), das Giovanni Battista Naldini (1535–1591) 1571 für das im Palazzo Vecchio in Florenz befindliche Studiolo des Großherzogs der Toskana, Francesco I. de' Medici (1541–1587), geschaffen hat. Das Bild ist eines von vierunddreißig Tafelbildern für diesen Raum mit primär privatem Charakter, dessen Ausstattung den Themen Natur und Kunst gewidmet war. Ein ikonographisches Raumprogramm, das von dem humanistischen Berater Francescos I., Vincenzo Borghini, entwickelt wurde, ist übermittelt. In diesem Programm wird jedoch weder explizit auf *Allegoria dei sogni* noch auf den Auftraggeber Bezug genommen.

Die definitive Bedeutung der drei Werke bleibt unbestimmt. Offensichtlich jedoch wurde das semantische Potential der Traumdarstellungen von den jeweiligen Auftraggebern für repräsentative Zwecke in Anspruch genommen.

Forschungsstand

Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive besteht noch einiger Forschungsbedarf hinsichtlich der Thematik des Traumes in den Bildkünsten der (italienischen) Renaissance. Eine Untersuchung dieser besonderen Form von Traumbildern, deren Einbindung in Residenz-Bildprogramme sowie ihr Bezug zum und ihre Signifikanz für den

jeweiligen fürstlichen Auftraggeber ist bisher nicht tiefergehend durchgeführt worden. Die zugehörige Quellen- und Forschungslage zu den drei erwähnten zentralen Werken in der vorliegenden Arbeit, Battista Dossis *Un Sogno*, Taddeo Zuccaris *Casa del sonno* und *Allegoria dei sogni* von Giovanni Battista Naldini, wird in den jeweiligen Unterkapiteln des Hauptkapitels III angegeben.

Die Renaissance-Traumthematik, die einen vergleichsweise wenig beachteten Bereich in der Forschung darstellt, hat in der Literaturwissenschaft in einem größeren Umfang Aufmerksamkeit erfahren.

Claire Gantet hat in ihrer 2010 erschienenen Habilitationsschrift²³ eine umfassende Abhandlung zur Wissens- und Kulturgeschichte des Traumes in der Frühen Neuzeit veröffentlicht. Hierin beschreibt die Autorin den Traum als kulturelles Phänomen der Frühen Neuzeit und beleuchtet auf der Grundlage diverser Traumtexte die Bandbreite verschiedener Aspekte der Deutung und des Wissens zu diesem Thema in der Periode von 1500 bis 1750. Gantet untersucht aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive jenes Wissen über den Traum, das in der Auseinandersetzung mit diesem Phänomen herangezogen wurde sowie die Relevanz des Traumes und des Traumwissens im Heiligen Römischen Reich. Gerade im Hinblick auf die Frage nach dem vermittelten Wissen in den Traumdarstellungen stellt Gantets Schrift eine aufschlussreiche Grundlage für diese Arbeit dar.

In diesem Kontext ist ebenso Peter-André Alts 2002 erschienenen Werk *Der Schlaf der Vernunft*²⁴ zu nennen, in dem sich der Autor dem Traum in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten nähert. Für seine Untersuchung beleuchtet Alt das Wissen über den Traum seit der Antike und liefert einen für diese Arbeit wertvollen Überblick über das Traumverständnis im 15. und 16. Jahrhundert.

Hinsichtlich profunder wissenschaftlicher Betrachtungen von Traumdarstellungen in der Bildkunst der (italienischen) Renaissance sind allem voran die Publikationen von

²³ Claire Gantet: *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*. Berlin: De Gruyter 2010.

²⁴ Alt: *Der Schlaf der Vernunft* (siehe Anm. 3).

Francesco Gandolfo²⁵ und Marianne Zehnpfennig²⁶ anzuführen, die eine wichtige Basis für diese Studie bilden.

In seiner 1978 erschienenen Monographie *Il »Dolce tempo«* hat Francesco Gandolfo kunstwissenschaftliche Aspekte der Traumthematik behandelt. In der interdisziplinär angelegten Schrift analysiert der Kunsthistoriker das komplexe Thema Traum anhand bildkünstlerischer Beispiele unter Einbeziehung literarischer Werke und vor dem Hintergrund kulturhistorischer Ereignisse und philosophisch-gesellschaftlicher Bewegungen. Gandolfo stellt das Thema des Traumes in der bildenden Kunst zur Zeit der Renaissance als ambivalentes, flüchtiges Phänomen dar, das keinem verbindlichen Darstellungsschema folgt.

Marianne Zehnpfennig behandelt in ihrer 1979 verfassten philosophischen Dissertationsschrift *Illustrationen zu Traumerzählungen und prophetischen Träumen*²⁷, Visualisierungen zu Kosmos-Visionen sowie »Traumdarstellungen mit symbolischem Charakter«²⁸, die »kein festlegbare[s] Bildschema«²⁹ aufweisen. Letztere sind, so Zehnpfennig, als ein Ergebnis der »große[n] Auswirkungen« durch »die Wiederentdeckung der Philosophie Plato's [sic] in Italien«³⁰ in Bezug auf »die Themenwahl in der Malerei und Graphik«³¹ anzuerkennen. Zu den Traumbildern mit symbolischem Charakter gehört auch Michelangelos Zeichnung *Il sogno* (1533), die im Zentrum von Zehnpfennigs Forschungsarbeit steht.

In einzelnen Beiträgen, wie Martin Warnkes »Traumbilder«³² oder Horst Bredekamps »Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi«³³, werden weitere wertvolle Gesichtspunkte zur Renaissance-Traumdarstellung aufgezeigt sowie markante Arbeiten analysiert, die für die (Be-)Deutung der hier thematisierten Werke relevant sind. Bredekamps Aufsatz ist für diese Arbeit insofern wichtig, als der Autor sich mit einer Auswahl der besonderen, primär profanen Traumbilder befasst. Sein Fokus liegt hierbei auf Giorgio Ghisis *Il sogno di Raffaello*, für das Bredekamp wegweisende interpretative

²⁵ Francesco Gandolfo: *Il »Dolce tempo«*. Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento. Rom: Bulzoni 1978 (= Centro studi »Europa delle Corti« / Biblioteca del Cinquecento 5).

²⁶ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision« (siehe Anm. 10).

²⁷ Siehe hierzu auch die Publikation von David Ganz: *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*. Berlin: Reimer 2008.

²⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 104.

²⁹ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 103.

³⁰ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. IX.

³¹ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. IX.

³² Warnke: *Traumbilder* (siehe Anm. 6).

³³ Bredekamp: *Traumbilder* (siehe Anm. 2).

Ansätze liefert. Martin Warnke diskutiert in seinem Aufsatz die medialen Gegebenheiten der Traumdarstellung in der zweidimensionalen Kunst. Vor diesem Hintergrund stellt er heraus, dass sich dem Künstler »durch Verfremdung«³⁴, etwa durch die Einbindung von Chimären in das Bild, ein Mittel zur Markierung einer Traumwelt bietet.

Eine wichtige Arbeitsgrundlage für den hier vorliegenden Forschungsgegenstand stellt die Ausstellung *Il sogno nel Rinascimento* (Florenz 2013) sowie der zugehörige Katalog³⁵ dar. Hierin wird ein Spektrum der Kategorien onirischer Visualisierungen zur Zeit der Renaissance aufgezeigt. Es wurden nicht alleine entsprechende Bildwerke zusammengetragen, sondern auch zeitgenössische Ausgaben antiker Schriften über den Traum wie auch Traumdarstellungen im Bereich der Literatur berücksichtigt. In Bezug auf die bildende Kunst wird hier eine Verbindung hergestellt von (biblisch-)prophetischen Traum- und Visionsdarstellungen, Verbildlichungen antik-mythologischer traumthematischer Handlungen, über Traumbilder sowohl moralisierenden Charakters einerseits als auch erotisierenden Inhaltes andererseits bis hin zu den geheimnisvollen und gar angsteinflößenden onirischen Darstellungen italienischer und nordalpiner Meister sowie Wiedergaben ›individueller‹ Träume.

Aufbau

Als differenzierte Einführung in den rinascimentalen Traumdiskurs ist das hierauf folgende Kapitel II angelegt. Hierin werden im Sinne einer interdisziplinären Untersuchung grundlegende Aspekte der historischen Beschäftigung mit dem Traumsujet überblicksartig dargelegt. Um den vorgeprägten Wissensstand und die kulturellen Gesichtspunkte zur Traumthematik aufzuzeigen, werden hier die theoretische Auseinandersetzung mit dem Traum-Gegenstand (Kapitel II.1), exemplarische Traumdarstellungen in der Literatur (Kapitel II.2) sowie ausgewählte Arbeiten in den Bildkünsten (Zeichnung, Malerei und Druckgraphik) (Kapitel II.3) betrachtet. Der Verweis auf beispielhafte literarische Werke soll zum einen die Diversität der Einbindung des Traumsujets in Textform und zum anderen das traumdarstellerische Potenzial des Mediums der Literatur aufzeigen. Zudem dienen diese Werke hier als Grundlage für eine Gegenüberstellung der Genres und ihrer medialen Besonderheit in Bezug auf die Traum-Applikation und -Greifbarmachung. Vor allem die bildkünstlerischen Traum-Werke in II.3

³⁴ Warnke: Traumbilder. S. 122.

³⁵ *Il Sogno nel Rinascimento*. Hrsg. von Yves Hersant, Chiara Rabbi Bernard u. Alessandro Cecchi. Ausst.-Kat. Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013.

liefern eine Arbeitsgrundlage für das zentrale Kapitel III, in dem traumthematische Malereien vor dem Hintergrund fürstlicher Repräsentation und Auftraggeberschaft untersucht werden. Sie sind ebenso ein fundamentaler Bestandteil für die Auseinandersetzung mit der Frage nach den medialen Möglichkeiten zur Darstellung des Traumsujets.

II. ›Traumkultur‹ in der italienischen Renaissance

Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts avancierte die Traumthematik zu einem Gesprächsschwerpunkt, der vor allem in gelehrten Kreisen auf neu entfacht Interesse stieß. Unter dem Gesichtspunkt physiologischer, theoretischer und philosophischer Betrachtung erfahren der Traum und das Träumen besondere Beachtung³⁶:

Das Traummotiv wirkte als Kristallisationspunkt der Auseinandersetzungen. Als körperliches bzw. übernatürliches Medium, als Produkt der Einbildungskraft, als Folge von Bildern in Abwesenheit ihrer Gegenstände, als Tätigkeit der Seele im Schlaf, als unterlegene Form der Kommunikation mit dem Göttlichen, fasste es alle umstrittenen Fragen zusammen.³⁷

II.1 Zur theoretischen Beschäftigung mit dem Traum - Physiologische Erkenntnisse, Traumbücher und -traktate

Eine der wohl ausschlaggebenden Kräfte für die intensive Beschäftigung mit diesem Faszinosum war die Neuveröffentlichung von antiken Abhandlungen zur Zeit des Renaissance-Humanismus.³⁸ Traumbücher und -Traktate wurden neu ausgelegt, erweitert und maßgeblich durch die Etablierung des Buchdrucks einer breiteren Leserschaft zur Verfügung gestellt. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde in Venedig von Aldo Manuzio die ins Lateinische übersetzte *Oneirocritica* des Artemidor von Daldis (2. Jh. n. Chr.) neu editiert und die Niederschrift des Synesius von Kyrene (373–414 n. Chr.) *De insomniis*, »Über die Träume« (griech.: *Perí enhypnión*), 1497 von Marsilio Ficino ins Italienische übertragen. Anfangs in nur griechischer Sprache, erschienen seit der zweiten Hälfte des *Cinquecento* die Ausgaben in lateinischer, italienischer, französischer, deutscher und englischer Übersetzung. Die *Commentarii in Somnium Scipionis* des Macrobius (390–430 n. Chr.) wurde 1472 publiziert.³⁹

Artemidor unternimmt mit seinem Werk einen Versuch, eigene sowie Träume anderer Personen, ihrem Deutungsgehalt entsprechend, in Kategorien einzuordnen. Er entwickelt in seiner Schrift systematisierte Deutungs-Schemata, wobei er den Fokus auf das prophezeiende Potenzial der Träume legt. Jede Art von Träumen verfüge laut Artemidor über Formen von Aphorismen.⁴⁰ Artemidor unterscheidet in seiner Schrift zwischen zwei

³⁶ Vgl. Marina Beer: *L'ozio onorato. Saggio sulla cultura letteraria del Rinascimento*. Rom: Bulzoni 1996. S. 201–203.

³⁷ Gantet: *Der Traum in der Frühen Neuzeit*. S. 49.

³⁸ Vgl. Bredekamp: *Traumbilder*. S. 63.

³⁹ Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 251 f.; Gantet: *Der Traum in der Frühen Neuzeit*. S. 57 u. 77.

⁴⁰ Vgl. Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. S. 33. S. 41–44. Zu Artemidors Schrift vgl. auch Carl Alfred Meier: *Die Bedeutung des Traumes*. 2. Aufl. Olten: Walter 1975. S. 97–101.

Traumarten: zum einen dem »enhyption« und zum anderen dem »oneiros«, wobei zuerst genannte gegenwärtige und letzterer zukünftige Ereignisse andeute.⁴¹

Von besonderer Signifikanz für den Renaissance-Neuplatonismus war das Traktat »Über die Träume« des Synesius von Kyrene, der andere Traumbücher aufgrund ihres Allgemeinheitscharakters in Bezug auf die Traumdeutung missbilligte.⁴² Entscheidend für die Auffassung über den Traum sei der Zugang zu transzendenten Weissagungen durch die menschliche Phantasie »als eine höhere Art sinnlicher Wahrnehmung«⁴³ und als Spiegel der Seele, die »die Bilder des Werdenden in sich«⁴⁴ trägt. Ihr sei demnach eine »Mittelstellung zwischen Seele und Körper«⁴⁵ zuzuschreiben. Die dem Körper überlegene unsterbliche und reine Seele⁴⁶ eines jeden Menschen⁴⁷ könne sich bei sittsamer Lebensführung schimärischen Traumbildern entziehen und eine Nähe zum Göttlich-Transzendenten finden.⁴⁸ Der Neuplatoniker⁴⁹ betont in seinem Traktat, für dessen

⁴¹ Vgl. Paoli: *Sognare nel Cinquecento*. S. 31.

⁴² Vgl. Wolfram Lang: *Das Traumbuch des Synesius von Kyrene. Uebersetzung und Analyse der philosophischen Grundlagen*. Hrsg. von Ernst Hoffmann u. Heinrich Rickert. Tübingen: Mohr Siebeck 1926 (= *Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte* 10). S. 88. Synesius' Aussage hierzu findet sich in Abschnitt 151 B seiner Niederschrift *Über die Träume*.

⁴³ Lang: *Traumbuch*. S. 50. Zur Unterscheidung von »Pneuma« und »Phantasie« bei Synesius siehe Lang: *Traumbuch*. S. 47. Zum Begriff des »Pneumas« als »umfassendste[s] Sinnesorgan und die erste Verleiblichung der Seele « (135 D–136 A; Lang: *Traumbuch*. S. 9.) mit seiner »eigentümlichen Zwischenstellung zwischen Geistigem und Körperlichem« (Lang: *Traumbuch*. S. 58) in der Schrift des Synesius siehe Lang: *Traumbuch*. S. 57–80.

⁴⁴ Abschnitt 134 B des *Traumbuches*. Lang: *Traumbuch*. S. 7.

⁴⁵ Meier: *Die Bedeutung des Traumes*. S. 95.

⁴⁶ Hierzu heißt es im Abschnitt 148 D–149 A von *De insomniis*: »Die Traumantik ist bei allen Menschen, indem sie sich als guter Dämon eines jeden erweist und die Gedanken des Tages irgendwie weiterspinn. Daher ist diejenige Seele ein kluges Wesen, die sich frei hält von der Ueberschwemmung äußerer Eindrücke, welche nur mannigfach Fremdes in sie hineinragen. Denn die Bilder [...] bietet sie [...] denen dar, die sich in ihr Inneres kehren, und übermittelt ihnen den Inhalt des Göttlichen.« Lang: *Traumbuch*. S. 23. Eine Überreizung der Sinne könne durch die Philosophie gemieden werden, »welche Ruhe in ihm [= dem Geist, H. C.] schafft vor den Affekten«. 150 A; Lang: *Traumbuch*. S. 25. Wolfram Lang vermutet in seiner Untersuchung zu *Über die Träume*, dass auf keine christliche Komponente in den Äußerungen des antiken Schriftstellers zu schließen sei, da die Entstehung des Textes um 404 n. Chr. datiert werden könne, die christliche Taufe Synesius' jedoch erst 410 n. Chr. erfolgt sei. Vgl. Lang: *Traumbuch*. S. 33.

⁴⁷ Zu diesem liberalen Gedanken äußert sich Synesius in Abschnitt 144 C seines *Traumbuches*: »Denn Gott ist es gleichgültig, ob einer aus dem Geschlecht der Etebutaden oder ein niedriger Sklave ist. Auf diesem demokratischen Zug beruht gerade die Menschenfreundlichkeit des Traums, auf der Einfachheit und Selbstgenügsamkeit gerade seine Philosophie, auf der Tatsache, daß er überall zu finden ist und nicht in Wasser, Felsen oder Erdspalten wohnt, gerade seine Gottähnlichkeit.« Lang: *Traumbuch*. S. 19. Weiter heißt es in 145 D – 146 A: »Es soll sich also Mann und Weib mit der Traumantik beschäftigen, alt und jung, arm und reich, Herrscher und Untertan, Städter und Bauer, Handwerker und Rhetor. Kein Geschlecht, kein Alter, kein Vermögen, keinen Stand schließt sie von sich aus. Allen ist sie überall gegenwärtig, immer bereit die Zukunft zu künden, eine gute und verschwiegene Beraterin.« Lang: *Traumbuch*. S. 20.

⁴⁸ Vgl. Meier: *Die Bedeutung des Traumes*. S. 92 f.; Lucia Saudelli: *Un dit d'Héraclite dans le traité sur le songes de Synésios de Cyrène*. In: Helmut Seng u. Lars Martin Hoffmann (Hrsg.): *Synesios von Kyrene. Politik – Literatur – Philosophie*. Turnhout: Brepols 2012. S. 231–246. S. 243.

⁴⁹ »Und am deutlichsten wird schließlich die allgemein neuplatonische Einstellung unseres Autors in dem Preis des Aufstiegs der Seele, der Ekstase (134 D u. 143 A), dem Höchsten, was die Träume dem Menschen bringen können.« Lang: *Traumbuch*. S. 49.

Niederschrift er angeblich im Traumzustand Impulse erhalten und den Text innerhalb weniger Stunden einer Nacht verfasst habe⁵⁰, die Zweckdienlichkeit der Traumantik für das irdische Leben (vgl. 143 A).⁵¹ In seiner Schrift empfiehlt Synesius den Lesern, sowohl Buch über die Ereignisse des Tages als auch über das im Traumschlaf Gesehene zu führen.⁵²

In gleichem Maße wird den Erkenntnissen des Macrobius aus seinem Traktat *Commentarii in Somnium Scipionis* von den Renaissance-Zeitgenossen eine bedeutende Rolle zugeschrieben. Macrobius Schrift rekurriert auf dem in Ciceros *De re publica* (54–51 v. Chr.) dargelegten Traum des Scipio Aemilianus (Africanus Minor), dem sein Amtsvorgänger Scipio Africanus (Africanus Maior) im Zustand des Schlafes erscheint.⁵³ In seinem Kommentar konzentriert sich Macrobius auf den weissagenden Gehalt, das Empfangen einer übergeordneten Erkenntnis, die lediglich während des Träumens verspürt werden könne.⁵⁴

Der Autor des Kommentars zum *Somnium Scipionis* entwickelt in seiner Abhandlung ein kategorisches System, dem er Träume⁵⁵ unterschiedlicher Art zuteilt. Als »oraculæ« bezeichnete der Philosoph die divinatorischen Träume, die sich wiederum in »somniae«, Symbolträume, und »visiones« gliedern, denen Macrobius ein prophezeiendes Vermögen beimisst. Weiter spricht er von »insomnia«, die als natürliche Träume bezeichnet werden können sowie schließlich von den sogenannten »phantasma« oder »visus«, die als trügerische Erscheinungen zwischen Tag und Nacht beziehungsweise Wachen und Schlafen aufzufassen sind.⁵⁶ Bei Macrobius »wird dem Traum« so Peter-André Alt,

[einerseits] eine imaginative Überschreitung der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit zugeschrieben, andererseits besitzt er einen außerordentlichen Charakter, weil er Wahrheiten vermittelt, die dem Menschen im Wachzustand verborgen bleiben.⁵⁷

⁵⁰ Vgl. Lang: Traumbuch. S. 17.

⁵¹ Vgl. Lang: Traumbuch. S. 32 f.

⁵² Vgl. Paoli: Sognare nel Cinquecento. S. 34. Die entsprechenden Äußerungen befinden sich in den Abschnitten 153 A–C des Synesianischen Traumbuches.

⁵³ Vgl. Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 53. Die Traumerzählung befindet sich im sechsten Buch (9–29) von Ciceros *De re publica*.

⁵⁴ Vgl. Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 53.

⁵⁵ Die gemeinhin oftmals unpräzise Unterscheidung von »Traum« und »Vision« wird von Macrobius dergestalt definiert, dass die Vision, im Gegensatz zum Traum, eine wahrheitsgemäße Prophetie liefere. Vgl. Giorgio Stabile u. Agostino Paravicini Bagliani: Einleitung. In: Diess. (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart: Belser 1989. S. 7 f. S. 8.

⁵⁶ Vgl. Bernd Manuwald: Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike. In: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994. S. 15–42. S. 25 f.; Meier: Die Bedeutung des Traumes. S. 91.

⁵⁷ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 54.

Der sich in den Denkkordnungen der antiken Gelehrten herausbildende Aspekt zum Traum – die Seele des genügsam Lebenden verfüge im Schlaf, einem Zustand, in dem Körper und Geist unbeeinträchtigt von äußerlichen Apperzeptionen seien, über eine besondere Sensibilität für überirdische und wahrhafte Botschaften – dominiert ebenso das Traumverständnis der Renaissance-Humanisten.

Der Traum als Mittel der Weissagung und physisch hervorgerufenes Kuriosum

Das Wissen über Träume speiste sich im 15. und 16. Jahrhundert von diametralen Auffassungen; einerseits galt der Traum als ein körperlich hervorgerufenes Erlebnis, andererseits als übernatürliches Phänomen. Diese seit der Antike vorherrschende, allgemein anerkannte Auffassung über den Traum hatte im Zeitalter der Renaissance weiterhin ihre Gültigkeit: Der Traum kann ein prophezeiendes Medium sein, das einer übernatürlichen, außerkörperlichen Entität entstammt und göttliche, wie auch teuflische Botschaften vermittelt, oder eben eine durch körpereigene Prozesse hervorgerufene imaginierte Bilderfolge.⁵⁸ Bereits in Platons Abhandlungen über den Traum wird deutlich, »daß die Antike natürliche und göttliche Träume für Bestandteile eines einheitlichen Menschen- und Weltbildes hält.«⁵⁹ Sowohl in der Antike als auch in der Renaissance wurde dem Traum insofern eine besondere Signifikanz zugesprochen, als man vermutete, »im Traum lagere sich ein individuelles oder göttliches Wissen ab, das mit dem alltäglichen Erfahrungswissen nicht verrechnet werden könne.«⁶⁰

Den mantischen Träumen wurde ein besonderer Wert beigemessen. Es galt, die meist verschlüsselte Traumbotschaft mit voraussagendem Charakter entsprechend auszulegen.⁶¹ Der unsterblichen Seele wurde von den Neuplatonikern eine vorrangige Rolle zugestanden, da sie mit ihrer »angeborenen weissagenden Kraft«⁶² den Traum anregen konnte und der Traum als Mittel des Erkenntnisgewinns wahrgenommen wurde.

Trotz einer schlüssigen, physiologisch-wissenschaftlichen Erklärung für den Ursprung des Traumes, wurde das Traumverständnis zur Zeit der Renaissance dennoch auffallend durch einen Traumglauben mit transzendentaler Prägung bestimmt. Die zweigeteilte

⁵⁸ Vgl. Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 23.

⁵⁹ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 33.

⁶⁰ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 31.

⁶¹ Vgl. Thomas Rahn: Traum und Gedächtnis. Memoriale Affizierungspotentiale und Ordnungsgrade der Traumgenera in der Frühen Neuzeit. In: *Ars memorativa* (1993). S. 331–350. S. 334 f.

⁶² Rahn: Traum und Gedächtnis. S. 334.

Sichtweise im Renaissance-Neuplatonismus auf dieses Themenfeld basiert auf den theoretischen Schriften Platons. In seiner *Politeia* differenziert Platon die medizinisch ableitbaren körpereigenen Träume von den übernatürlichen Träumen. Erstere hätten ihren Ursprung in einer genussüchtigen Lebensweise – wie etwa Alkoholmissbrauch, ungesundes Essen und Lüsternheit – und der daraus resultierenden mentalen Unruhe.⁶³ Diese

bekundet sich in den verwirrenden Bildern des Schlafs. Die physiologisch bedingte Anspannung führt zur Stimulation der Phantasie, die ihrerseits den Traummechanismus in Gang setzt.⁶⁴

Bei einer nicht zu zügellosen Lebensweise und Entäußerung der zur geistigen Rührigkeit leitenden Versuchungen sei es jedem Menschen möglich, Träume von einer göttlichen Daseinsform zu empfangen. Die orthodoxen Christen rezipierten den Grundsatz, dass nur jener Mensch, der ein tugendhaftes Leben zu führen pflege und von anrühigen Verlockungen fernbleibe, göttliche Träume erfahren könne.⁶⁵

Das in der Renaissance nahezu unverändert bestehende ambivalente Verständnis vom Traum zeugt wohl nicht zuletzt von einem dichotomen Verhältnis des humanistisch-neuplatonischen Bemühens einer Profanisierung des Kosmos und der weiterhin vorherrschenden Auffassung von christlicher Frömmigkeit und Spiritualität.

Physiologische Erkenntnisse über Schlaf und Traum

Das antike Wissensgut über die Hirnforschung und mit ihr die physiologischen Erkenntnisse über die Hirntätigkeit während des Schlaf- und Traumzustandes entstammten im Wesentlichen den Überlieferungen des klassischen Altertums und wurden von den Renaissance-Humanisten im Gros übernommen. Den Sitz und Ursprung des Traumes im menschlichen Körper vermutete man, der Theorie des persischen Gelehrten und Arztes Avicenna (980–1037)⁶⁶ folgend, im Gehirn.⁶⁷

⁶³ Vgl. Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 33 f.

⁶⁴ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 34.

⁶⁵ Vgl. Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 34 u. 54 f.

⁶⁶ Vgl. Anna Scherbaum: »Was malt er nicht alles, was man nicht malen kann«. Phantastik und Traum in der Graphik Albrecht Dürers. In: Martin Zenck, Tim Becker u. Raphael Woebs (Hrsg.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. München: Fink 2008. S. 123–147. S. 140, Anm. 31.

⁶⁷ Vgl. Scherbaum: Phantastik und Traum. S. 140 f. Zur Zeit der Antike herrschte ein Disput darüber, in welchem Bereich des Körpers Vorgänge des Denkens – und folglich auch des Träumens – vonstattengingen. Neben der Verortung dieser kognitiven Prozesse im Kopf existierte zudem die Überzeugung einiger antiker Leitfiguren wie Homer und Aristoteles, der »Sitz von Seele und Verstand« (Hans Schadewaldt: Die mittelalterliche Physiologie des Traumgeschehens. In: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994.

Avicenna teilte verschiedenen Abteilungen des Gehirns bestimmte Funktionen zu. Bei diesen Bereichen handelt es sich um die sogenannten Ventrikel – mit Hirnflüssigkeit gefüllte Hohlräume. Die aus der Vier-Säfte-Lehre abgeleitete Ventrikellehre war ein zentraler Aspekt der Erforschung des Gehirns und seiner neuronalen Prozesse. Einer Dreiteilung folgend gab es nachstehende Gehirnbereiche: Den Vorderstevan, den sogenannten *interciput* in der Mitte und im hinteren Teil die *memoria*-Kammer. Vorderstevan und *interciput* folgten wiederum einer Zweiteilung: Im vorderen Ventrikel wurde der Gemeinsinn, der sogenannte *sensus communis*, und die Kammer der Vorstellung, *imaginatio*, verortet. Im mittleren Stevan wurde die *phantasia*⁶⁸, die »kombinatorische Vorstellung«⁶⁹ und die *estimativa*-Kammer, die maßgebend für die »Bewertung« oder »Einschätzung« des Gedankenmaterials war, lokalisiert. Der Traumprozess eines natürlichen Traumes begann der Avicennischen Theorie folgend bei der hintersten *memoria*-Kammer, aus der die Gedankensubstanz über die *phantasia*-, die die Traumvorgänge überhaupt erst ermögliche, in die *imaginatio*-Kammer, dem Ort des eigentlichen Traumprozesses, übertragen wurde. Es wurde angenommen, dass der körpereigene Traum durch Verschmelzung von Bildern von Tages- und Gedächtnisresten entstehe. Der *sensus communis* wurde als eine Art Gedankendepot für das Denken und Träumen begriffen.⁷⁰

Mit diesem physiologischen Prozess im menschlichen Gehirn wurde die Entstehung des natürlichen Traumes begründet. Formierten sich im Zustand des Schlafes angsteinflößende Phantasiebilder vor dem inneren Auge, wurde dies auf eine gestörte Imagination zurückgeführt. Besonders bemerkenswert ist, dass derartige Bilder beziehungsweise Alpträume dem allgemeinen Verständnis nach durch den Einfluss des Teufels hervorgerufen wurden. Die rational-wissenschaftliche Auffassung über die eigentlich rein körpereigene Entstehung von Traumprozessen wurde folglich mit dem Glauben an Übersinnliches im Traum verschmolzen. Wie der »rein« natürliche galt der teuflische Traum als nicht auslegungsbedürftig.⁷¹

S. 207–223. S. 215) befinde sich im Herzen. Vgl. Schadewaldt: Die mittelalterliche Physiologie des Traumgeschehens. S. 214 f.

⁶⁸ Marsilio Ficino grenzt die *phantasia* als »produktive [...] Einbildungskraft« von dem »lediglich abbildenden Seelenvermögen (*imaginatio*)« (Sergius Koderer: Die gelehrte Magie der Renaissance von Marsilio Ficino bis Giovan Battista della Porta. In: Herbert Jaumann u. Gideon Stiening (Hrsg.): Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin: De Gruyter 2016. S. 345–388. S. 362) ab.

⁶⁹ Scherbaum: Phantastik und Traum. S. 141.

⁷⁰ Vgl. Scherbaum: Phantastik und Traum. S. 141 f.

⁷¹ Vgl. Schadewaldt: Die mittelalterliche Physiologie des Traumgeschehens. S. 221.

Marsilio Ficinos Theorie zum Traum in der *Theologia Platonica* (1482)

Dass der auf einer Metaphysik fußende Traumglauben und die rational-naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über den Traum im rinascimentalen Wissensdiskurs keiner strikten Trennung unterlagen, zeigt sich ebenso in der Schrift des florentinischen Philosophen und Neuplatonikers Marsilio Ficino (1433-1499). Die Äußerungen des Humanisten zum Traum gelten zur Zeit der italienischen Renaissance als maßgebend. In seinem 1482 in Florenz erschienenen Werk über die Unsterblichkeit der Seele⁷², *Theologia platonica de immortalitate animorum*, misst er dem Traum eine herausragende und positive Rolle bei. Seine Ansichten hierzu stützen sich hauptsächlich auf Synesius von Kyrenes Auslegung über die Bedeutung von Schlaf und Traum. Der Schlaf bilde eine der sieben von Ficino genannten Formen der *vacatio animae* – der »Befreiung der Seele vom Leib«.⁷³ In der *Theologia Platonica* heißt es hierzu:

Wann können wir uns völlig entleeren, sodass wir diese Einflüsse spüren? Es gibt sieben Formen der Entleerung oder Freilassung: Im Schlaf, in der Ohnmacht, im melancholischen Zustand, in ruhiger Gesinnung, in Einsamkeit, in Verwunderung, und in Keuschheit.⁷⁴

Der im Dienste der Medici stehende Ficino schreibt dem Zustand der *vacatio animae* in Bezug auf die Vorstellungskraft eine hohe Bedeutung zu:

Alle diejenigen [= die Philosophen, H. C.], die eine wichtige Entdeckung in einer höheren Kunst gemacht haben, machten sie besonders dann, wenn sie den Körper verlassen und Zuflucht in der Burg des Geistes genommen haben.⁷⁵

Der Schlaf, den Ficino als eine Form der von der körperlichen Hülle befreiten Seele begreift, kann sinngemäß als »eine göttliche Inspiration, die nur solchen Menschen zuteilwird, welche sich auch im Wachen über den Körper erhoben haben«⁷⁶ aufgefasst

⁷² Vgl. Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance. Bd. 2: Philosophie, Bildung und Kunst. München: Fink 1976. S. 107 f. u. 119.

⁷³ Vgl. Paul Oskar Kristeller: Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt am Main: Klostermann 1972. S. 200 u. 296. Hier und im Folgenden von mir auf Grundlage der englischen Version der *Theologia Platonica* sinngemäß ins Deutsche übersetzt: Marsilio Ficino: Platonic theology [lat.: *Theologia platonica de immortalitate animorum* (1482)]. Hrsg. von James Hankins. Übers. von Michael Allen. Bücher XII–XIV. Cambridge: Harvard University Press 2004. S. 151. Analog ließe sich hier die Annahme Xenophons (um 430 – 355 v. Chr.) anführen, die Seele sei »im Schlaf bindungslos, frei von irdischen Beschwernissen und daher aufnahmefähig für göttliche Botschaften«. Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 33. Alt bezieht sich hier auf Xenophon: *Kyropaedia* VIII 7, 21.

⁷⁴ Im Originaltext heißt es: »Verum quando ita vacamus ut huiusmodi advertamus influxus? Septem sunt vacandi genera: somno, syncopi, humore melancholico, temperata complexione, solitudine, admiratione, castitate vacamus.« Ficino: *Platonic theology*. S. 150.

⁷⁵ Übersetzt von Antje Wittstock: *Melancholia translata*. Marsilio Ficinos Melancholie-Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts. Göttingen: V&R Unipress 2011. S. 75. Die Autorin bezieht sich hierbei auf: Marsile Ficino: *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Texte critique établi et traduit par Raymond Marcel. Paris: Les Belles Lettres 1970. S. 202.

⁷⁶ Kristeller: Marsilio Ficino. S. 296.

werden. Die *vacatio animae* definiert sich durch »ein[en] Zustand, in dem sich die Seele vom Körper entfernt« und »die Seele im Schlaf der göttlichen Einwirkung unmittelbar zugänglich [wird], und zwar besonders die Seele eines ohnehin gereinigten und Gott zugewendeten Menschen.«⁷⁷

Die im Sinne des neuplatonischen Verständnisses unsterbliche und somit dem Körper überlegene Seele könne sich im Zustand des Schlafes vom Körper befreien und im Traume sogar eine Annäherung an das Göttliche, transzendent Übernatürliche erlangen. Jedoch nur diejenigen Menschen, die ein tugendhaftes und besonnenes Leben führen, seien privilegiert, derartige Träume zu empfangen.⁷⁸ In der *Theologia Platonica* äußert sich Ficino darüber hinaus über die Gefahr einer buhlerischen und unersättlichen Lebensweise und deren Folge auf die Träume:

Die Menschen, die von derartigen Träumen [= sinnlose Träume, H. C.] getäuscht sind, sind normalerweise diejenigen, die sich dem vergnüglichen Leben widmen und stark angezogen sind von den Dingen, die das Gefühl bewegen, und die die Phantasie deutlich auf diese Dinge richten, und auf jene, die erworben werden können, oder auf ablehnungswertes Übel. Folglich ist es so, dass die Überreste dieser Dinge deren [= die ein vergnügliches Leben führenden Menschen, H. C.] Phantasie in Träumen stört. Zudem, im Schlaf belastet durch exzessives Essen oder Trinken, haben sie [= diese Menschen, H.C.] nie eine unbelastete Phantasie. Wegen eines maßlosen Überschusses an Körpersäften und Dämpfen, sind diese Bilder, die in ihrer Phantasie in Bewegung gesetzt wurden, jene, die einen scheußlichen Anblick darstellen.⁷⁹

Mit seinem Postulat, dass die Vorstellungskraft des dekadent lebenden Menschen getrübt sei und folglich üble Traumbilder zutage bringe und nur die »Gott zugewendeten Menschen« mit sittenstrenger Lebenshaltung empfänglich für göttliche Träume seien, wird das von Platon begründete metaphysische Lehrkonstrukt von dem Humanisten aufgegriffen.

Wie bereits aus antiken Schriften hervorgeht, wurde das Träumen am Morgen als günstigste Zeit zum Empfangen klarer Träume erachtet. Ficino greift hierbei die bereits in der Antike geltende Auffassung auf, nach der die Zeit am Morgen die deutlichsten Traumbilder hervorbringe. Die weit verbreitete Ansicht war, dass die morgendlichen und deutlichen Träume Zukunftsbotschaften mit wahren Charakter enthielten. Die Klarheit des im Traum Gesehenen war lediglich durch den zu dieser Tageszeit vorherrschenden

⁷⁷ Kristeller: Marsilio Ficino. S. 296.

⁷⁸ Vgl. Kristeller: Marsilio Ficino. S. 296; Wittstock: *Melancholia translata*. S. 75.

⁷⁹ Im Originaltext heißt es: »Talibus insomniis [insomniae vanae] homines illi solent illudi qui voluptuosae vitae dediti ad ea quae movent sensum vehementer afficiuntur, et phantasiam ad haec vel tamquam bona adsciscenda vel tamquam mala reiicienda affigunt acerrime. Quo fit ut eorum reliquiae phantasiam turbent in somnis. Accedit quod nimio gravati cibo vel potu phantasiam in somno expeditam habent numquam. Nam propter immoderatam humorum vaporumque redundantiam imagines illae in phantasia saepe moventur, quae tetra spectacula praeferant.« Ficino: *Platonic theology*. S. 152.

physiologischen Zustand gegeben – ein geringer Einfluss der Körpersäfte auf das denkende Bewusstsein des Menschen – und somit die Folge einer ausgeglichenen körperlichen Konstitution. Dies betont Ficino auch in seiner Schrift *Theologia Platonica*. An entsprechender Stelle relativiert der Florentiner Gelehrte die verbreitete Ansicht über den vermeintlich wahrheitsverheißenden Morgentraum⁸⁰:

Obwohl, wie unter dem Volk berichtet wird, Morgenträume wahrer sind, passiert dies nicht nur, weil wir gelassener sind (oft schlafen wir gelassen ein und dennoch sind die Visionen zu dieser Zeit nicht besonders klar), aber auch, weil die Prophezeiung beim Ankommen der Sonne und des Propheten Apoll verbessert wird; und die blutigen und glühenden Geister, die in dieser Stunde dominant sind, tragen mit ihrer Klarheit zur Klarheit der Vision bei.⁸¹

Die Vorstellung von vor allem zur Morgenstunde entstehenden Traumbotschaften mit wahrheitsgetreuem Charakter, die bereits Synesius von Kyrene in *De insomniis* thematisierte, blieb weiterhin präsent.⁸²

Von Ficino stammt jedoch auch eine gegenteilige Äußerung zum Traum, die er in einem Brief an Lottieri Neroni darlegt:

[A]lle weltlichen Geschehnisse [seien] nichts als Träume [...], die nur von den Philosophen als Illusionen erkannt werden, Träume, aus denen nur die platonische Wahrheit erwecken kann.⁸³

Gerolamo Cardanos *Somniorum Synesiorum, omnis generis insomnia explicantes, Libri IV*

Zu einer der wichtigsten theoretischen Abhandlungen zum Traum zählt Gerolamo Cardanos (1501–1576) *Somniorum Synesiorum*. Wie schon Marsilio Ficino beruft sich Cardano bei seinen Äußerungen über den Traum zu einem erheblichen Teil auf die Erkenntnisse des Synesius von Kyrene, was bereits der Titel seines 1562 erschienenen Werkes suggeriert. Das Werk von Cardano ist ähnlich aufgebaut wie die Traumsammlung *De insomniis* des Artemidor von Daldis. Auch er unterteilt die gesammelten Träume nach bestimmten Kategorien in ein geordnetes System, wodurch eine Art Deutungshandbuch

⁸⁰ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 57 u. 289.

⁸¹ Im Originaltext der *Theologia Platonica* heißt es: »Quamquam, quod vulgo fertur, matutina somnia esse veriora, non ob id solum provenit quod magis sobrii sumus (saepe enim sobrii dormitum accedimus, neque tamen tunc fiunt perspicuae visiones), verumetiam ex eo quod et solis Phoebique vatis accessu vaticinium roboratur, et sanguinei igneique spiritus ea hora dominantes claritate sua ad claram conferunt visionem«. Ficino: *Platonic theology*. S. 158. u. 160.

⁸² Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 57. Beispielhaft hierfür kann Dantes bahnbrechendes Werk *Divina Commedia* genannt werden, in der der Autor den Träumen am Morgen eine prophetische Bedeutung zuspricht. Siehe hierzu: Charles Speroni: Dante's Prophetic Morning-Dreams. In: *Studies in Philology* 45 (1948) H. 1. S. 50–59.

⁸³ Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 69.

für Träume entsteht, in das der Autor eigene Träume zur exemplarischen Ausdeutung einfließen lässt.⁸⁴

Wie Claire Gantet in ihrer Monographie herausgestellt hat, waren Cardanos Träume ein maßgeblicher Faktor für richtungsweisende Lebensvorhaben und theoretische Abhandlungen des Renaissance-Humanisten.⁸⁵ Seit dem Jahr 1534 erreichten ihn während des Schlafes, sofern man seinen Berichten Glauben schenken kann, Erkenntnisse, die er durch metaphysische Entitäten empfangen habe und die sich in erheblichem Maße auf seine Lebensplanung auswirkten.⁸⁶ So heißt es in seiner Autobiographie in einem eigenen Kapitel über Träume:

Darf nicht auch die Art, wie ich von Träumen heimgesucht wurde, die alle so durchaus wahr gewesen sind, als höchst wunderbar bezeichnet werden? Am liebsten möchte ich gar nicht daran rühren. Wozu denn auch? Und doch waren diese Träume so sonnenklar einleuchtend und haben über die wichtigen Dinge in meinem Leben entschieden.⁸⁷

In einer für Cardano geschaffenen Bildmedaille manifestiert sich der persönliche Bedeutungsmaßstab, den er den Träumen einräumte. Die Medaille zeigt auf der einen Seite mehrere Personen, die sich auf einen mit Weinreben umrankten Baum zubewegen. Auf der Rückseite sind eine junge und eine ältere männliche Gestalt vor einer Hütte wiedergegeben – »die klassische Scheideweg-Situation«⁸⁸. Die auf das Kunstobjekt geprägte Szenerie wird durch den Schriftzug »Oneiron« als ein Traum, »der den turbulenten Lebensgang des Besitzers charakterisiert«⁸⁹, markiert. Über mehrere Jahre

⁸⁴ Vgl. Markus Fierz: Girolamo Cardano (1501–1576). Arzt, Naturphilosoph, Mathematiker, Astronom und Traumdeuter. Basel: Birkhäuser 1977. S. 97 f. u. 99–120.

⁸⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen zu Gerolamo Cardano bei Gantet: Der Traum in der Frühen Neuzeit. Hier v. a. S. 361–363.

⁸⁶ Vgl. Gantet: Der Traum in der Frühen Neuzeit. S. 361 f.; Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 62 f.; Bredekamp: Traumbilder. S. 62; Alice Browne: Girolamo Cardano's Somniorum Synesiorum Libri IIII. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 41 (1979) H. 1. S. 123–135. S. 124. Angesichts der fundamentalen Bedeutung der Träume für Cardano, die sich fast durchgängig durch das Leben des Mailänders zieht, ist Claire Gantet beizupflichten, wenn sie Peter-André Alts Äußerung, Träume hätten einen lediglich nebensächlichen Wert für Cardanos Opus gespielt, als zweifelhaft zurückweist.

⁸⁷ Girolamo Cardano: Des Girolamo Cardano von Mailand eigene Lebensbeschreibung [De propria vita liber (Paris 1643)]. Aus dem Lateinischen übersetzt von Hermann Hefele. München: Kösel 1969. S. 134. Den Arzt Cardano empfangen nach eigener Aussage unter anderem auch Träume, die ihm über den Gesundheitszustand seiner Patienten Auskunft und ihm somit Anlass zur Handlung gaben – »Ich kann nicht glauben, daß dieser Traum [...] bloßer Zufall gewesen sei, sondern, wie deutlich zu sehen ist, eine Mahnung, die Gott einer frommen, von vielem Unglück heimgesuchten Seele [...] zukommen lässt« (Cardano: Lebensbeschreibung. S. 119). Den drohenden Tod seines Sohnes sieht der Mailänder ebenfalls träumenden Zustandes: »Im Sommer 1547, da mein jüngerer Sohn zu Pavia krank war, träumte mir, er werde sterben, so daß ich im Traum ohnmächtig wurde. Ich erwachte und schon läuft auch eine Magd herbei und sagt: ›Steh auf, ich glaube, Aldo wird sterben!«« Cardano: Lebensbeschreibung. S. 137.

⁸⁸ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 62.

⁸⁹ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 62. Vgl. hierzu auch Warnke: Traumbilder. S. 121. In Kapitel 37 der Autobiographie Cardanos wird dieser von ihm offenbar tatsächlich gesehene Traum geschildert. Vgl. hierzu auch Browne: Girolamo Cardano's Somniorum. S. 124.

notiert der Mailänder Arzt die eigenen Träume, mit der Absicht, sowohl seiner eigenen Person dienlich zu sein, aber auch ärztlich-wissenschaftliche Erkenntnisse aus ihnen zu ziehen.⁹⁰ Gerolamo Cardano misst seinen und den Träumen im Allgemeinen insofern eine wichtige Rolle bei, als durch sie ein Wissen aus übersinnlicher Kraft an den Menschen herangebracht werde. Im Fokus des *Somniorum Synesiorum, omnis generis insomnia explicantes, Libri IV* stehen die Träume verkündigenden Charakters, »die aufgrund astraler Einflüsse in der Imagination entstünden.«⁹¹ *Somniorum Synesiorum* besteht aus einem Aufruf an den Leser, Träume zu interpretieren⁹², wie sie zu deuten seien und einer Darstellung, wodurch die nächtlichen Gedankenbilder hervorgerufen werden; außerdem stellt Cardano, wie schon Artemidor von Daldis in seiner *Oneirocritica*, einen Katalog mit Traum-Klassifizierungen zusammen und komplementiert seine Äußerungen mit eigenen und fremden Traumschilderungen.⁹³

Das in vier Bücher eingeteilte Werk befasst sich im ersten und ausführlichsten Teil mit grundlegenden Gesichtspunkten zum Traumphänomen, wobei der Autor grundsätzlich von einerseits transzendenten und andererseits natürlichen Träumen spricht. Letztere, im Schlaf durch vornehmlich physische Prozesse evozierte, gedankliche Erscheinungen zeugten von ambivalentem Charakter, während die aus dem Jenseits gesandten Träume einen hohen Wahrheitsgehalt erkennen ließen.⁹⁴ Im zweiten Buch werden unterschiedliche Einordnungen von Träumen aufgezeigt. Im Anschluss legt der Autor die wichtigsten Traum motive dar, bevor er im letzten Kompartiment zur Verdeutlichung der Interpretationen verschiedenster exemplarischer Träume mitunter fünfundfünfzig eigene Traumerinnerungen schildert.⁹⁵

Die für den Gelehrten entscheidenden Träume waren jene mit weissagendem Potenzial, die seiner Theorie folgend, in »idola« und »visa« / »visiones« untergliedert werden. Die Bilder der »idola« offenbarten demnach Bevorstehendes auf unchiffrierte Weise,

⁹⁰ Vgl. Nancy G. Siraisi: *The clock and the mirror. Girolamo Cardano and Renaissance Medicine*. Princeton: Princeton University Press 1997. S. 174–191; Gantet: *Der Traum in der Frühen Neuzeit*. S. 361.

⁹¹ Gantet: *Der Traum in der Frühen Neuzeit*. S. 369.

⁹² In diesem Zusammenhang merkt der Renaissance-Philosoph an, dass es unter anderem aufgrund der Fülle an Dingen, die geträumt werden könnten, keine genaue, einheitliche Form von Interpretation gäbe und dass das Geträumte stets vor dem Hintergrund der Persönlichkeitseigenschaft und des allgemeinen Zustands des Träumers ausgedeutet werden müsse. Vgl. Browne: *Girolamo Cardano's Somniorum*. S. 130–132. Zu weiteren Trauminterpretationen, die Cardano im ersten Buch des *Somniorum Synesiorum* darlegt, siehe Browne: *Girolamo Cardano's Somniorum*. S. 133 f.

⁹³ Vgl. Browne: *Girolamo Cardano's Somniorum*. S. 123. u. 126.

⁹⁴ Vgl. Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. S. 64 f.

⁹⁵ Vgl. Fierz: *Girolamo Cardano*. S. 99–120; Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. S. 63 f.; Browne: *Girolamo Cardano's Somniorum*. S. 123 u. 129.

während die gedanklichen Traumprodukte der »visiones«, die durch angsteinflößende Erscheinungen erkennbar waren, mit Vergangenen in Verbindung zu bringen und sinnbildlich auszudeuten seien.⁹⁶ Die Art der Weissagung sei laut Cardano abhängig von physischer Konstitution und sozialem Rang. Somit misst er der auf dem Wege des Traumes erlangten Prophetie eine exklusive Stellung bei.

Die durch natürliche Prozesse entstehenden Traumbilder nehmen in Gerolamo Cardanos Abhandlung über die Träume einen lediglich geringen Umfang ein. Er stützt sich hierbei auf die seit alters bestehenden Theorien, nach denen die Gedankenprodukte durch unterschiedliche Verteilung der Körpersäfte und verschiedene Arten von Speisen zu Tage träten.⁹⁷

Giovanni della Portas kurzer Beitrag zum Traum in der *Magia Naturalis*

Sehr viel größere Beachtung finden die auf natürlichem Wege evozierten Träume in einem kurzen Beitrag des achten Buches von Giovanni Battista della Portas (1535–1615) *Magia Naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri XX* (1558).⁹⁸ Bereits in antiken Traktaten über die Entstehung von durch körpereigene Konditionen hervorgerufenen Träumen nimmt die Nahrung einen wichtigen Stellenwert ein. Demnach hätte die Art von Speise, die vor dem Schlafengehen eingenommen würde, einen merklichen Einfluss auf die Qualität der Träume und die gedanklich produzierten Traumbilder. In seinem »Zauberbuch«⁹⁹ greift der Alchimist und Philosoph della Porta das antike Gedankengut auf und spezifiziert ferner die Speisen und deren Wirkung auf die in den Gedanken entstehenden Bilder des Traumes. Bei seinen Ausführungen stützt sich der Autor zunächst auf die aristotelische Erklärung zum Traum. Hiernach entstünden durch die eingenommene Nahrung Dämpfe, die zum Gehirn und Herzen gelangten. Angsteinflößende Träume entstünden des Nachts und die klaren, nach vollständiger Beendigung des Verdauungsprozesses, am Morgen. Daran anknüpfend werden Speisen mitsamt ihrer Wirkung auf die Träume aufgelistet und gastronomische Ratschläge

⁹⁶ Vgl. Gantet: Der Traum in der Frühen Neuzeit. S. 369; Browne: Girolamo Cardano's Somniorum. S. 129; Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 68.

⁹⁷ Vgl. Paoli: Sognare nel Cinquecento. S. 42.

⁹⁸ Die *Magia Naturalis* beinhaltet »neben einer generellen Theorie der Magie [...] hauptsächlich mehr oder weniger praktische Anweisen für eine Vielzahl von Geheimrezepten (*segreti*): etwa für die Züchtung von Obstbäumen, die Kreuzung von Tieren, die Herstellung von Spiegeln, die Veredelung von Metallen oder die Verschönerung des menschlichen Körpers, aber auch Rezepte für bewusstseinsverändernde Substanzen«. Koderä: Die gelehrte Magie der Renaissance. S. 378.

⁹⁹ Koderä: Die gelehrte Magie der Renaissance. S. 381.

darüber erteilt, welche Nahrungsmittel monströse, klare oder erheiternde Gedankenbilder hervorriefen.¹⁰⁰

Entscheidend für den Traum-Diskurs in der Renaissance war neben der theoretischen Beschäftigung nicht zuletzt die ästhetische Auseinandersetzung mit diesem vielschichtigen Phänomen. Literarische Traumdarstellungen, aus denen unterschiedliche Perspektiven des Wissens und Verständnisses über dieses Faszinosum hervorgehen, nehmen hierbei eine fundamentale Stellung ein.

II.2 Traumdarstellungen in der italienischen Renaissance-Literatur

Als unergründliches und rätselhaftes Phänomen offenbart sich der Traum als ein Mittel, das durch mannigfaltige Ausformulierungen und aus meist verschieden gearteten Motiven in unterschiedlichen Textgattungen zum Ausdruck kommt. Texte mit diversen Bezügen zum Onirischen konstituieren sich als Wissensträger über ihre Zeit:

Daß freilich die Literatur an den Punkten, an denen sie sich mit der kulturellen Konstruktion des Menschen befaßt, stets auch eigenes, begrifflich nicht zugängliches Wissen zur Geltung bringt, bildet wiederum ein besonderes Merkmal ihres ästhetischen Profils.¹⁰¹

Eine der wohl bekanntesten allegorisch-ästhetischen Darstellungen eines Traumes findet sich in Guillaume de Lorris' (um 1205–1240) *Roman de la Rose*. Der Roman, in dem der Traum als profanes Kuriosum in Erscheinung tritt, war vornehmlich im italienischsprachigen Raum bekannt. Hierin wird »der Traum als ein Mittel zur Erkenntnis und als Wahrheit bezeichnet«.¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. Paoli: *Sognare nel Cinquecento*. S. 38; Giovan Battista della Porta: *Della Magia naturale del Signor Gio: Battista della Porta Napolitano. Libri XX*. Neapel: Bulifon 1677. S. 280 f. Bohnen, Linsen oder Zwiebeln etwa ließen finstere Bilder aufkommen, während die Einnahme von Melisse oder wildem Lattich einen erheiternden Effekt auf die Gedankenproduktion während des Traumes habe: »Nell'ultimo della cena, quando vogliamo andare à dormire, mangeremo della melissa, che alcuni chiamano cetrara, quando dormiremo poi, ci vengono in sogno varie immagini, le quali se volessero più allgre l'animo nostro non le saprebbe desiderare, campi fioriti, giardini, fiori, prati, e similmente tutta la terra verdeggiante, coverta di belle pergole, e finalmente volgendo gli occhi intorno tutto il mondo è primavera, e tutto ride. Fa il medesimo effetto la buglossa, la scarola, le frondi pioppo, & in luogo di queste l'unguento populvon.« (Della Porta: *Della magia naturale*. S. 281). Vgl. hierzu auch Paoli: *Sognare nel Cinquecento*. S. 38. Angesichts der von della Porta aufgezählten Zutaten, die eine beglückende Wirkung auf den Träumer hätten, ließe sich wohl vielmehr von rauschauslösenden Substanzen sprechen.

¹⁰¹ Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. S. 12.

¹⁰² Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 10.

In korrespondierender Weise erscheinen Allegorien in Petrarcas *Trionfi* (Mitte des *Trecento*) im Rahmen einer »allegorischen Traumdichtung, im Laufe derer das träumende lyrische Ich sechs Triumphzüge vorbeiziehen sieht«¹⁰³, die der Liebe gewidmet sind.¹⁰⁴

Bereits vor der Blütezeit der Renaissance kommt dem Traummotiv bei Dante Alighieri (1265–1321), etwa in seiner *Divina Commedia*, als allegorische Vision eine charakteristische Bedeutung zu. Hierin steigt der Sprecher etappenweise von der Hölle zum Paradies auf. Freilich war seinerzeit die allgemein geltende Auffassung einer christlichen Hierarchie vorherrschend, in der der Träumer vom Gnadenakt Gottes abhängig war.

Auch im italienischsprachigen Raum des *Quattro-* und *Cinquecento* ist es vor allem die Literatur, die sich des Traumgegenstands als Mittel ästhetischer Schöpfungen bedient hat.¹⁰⁵ Francesco Petrarca, Leon Battista Alberti oder Francesco Colonna verwendeten das Traumsujet mit unterschiedlichen Leitgedanken in ihren Werken. Diese nicht greifbare psychische Erfahrung wird ebenso zum Gegenstand in Ludovico Ariostos 1516 erschienenen *Orlando Furioso*, dem »Rasenden Roland«. Als einer von insgesamt fünf erzählten Träumen gilt der im achten Gesang geschilderte als der bedeutendste innerhalb des Epos.¹⁰⁶ Das Geschehen vorweggreifend gibt er dem Protagonisten ein, das Lager Karls des Großen zu verlassen. In *Il Messaggiero*, »Der Bote« (1580/82), einem dem Herzog von Mantua, Vincenzo Gonzaga, gewidmeten Text instrumentalisiert Torquato Tasso (1544–1595) den Traumgegenstand als Möglichkeit eines zwischen dem Autor und einem Geist geführten fiktiven Dialogs, der den Charakter einer unter dem Standpunkt des Neuplatonismus stehenden philosophischen Vision innehat.¹⁰⁷ In ähnlicher Weise wird die Traumthematik im *Libro dei Sogni*(1564)¹⁰⁸ eingesetzt, in dem der Autor Giovan

¹⁰³ Scholl: »Grottesken« S. 53.

¹⁰⁴ Vgl. Scholl: »Grottesken«, S. 53 f.

¹⁰⁵ Vgl. Paoli: *Sognare nel Cinquecento*. S. 29.

¹⁰⁶ Eine ausführliche Analyse hierzu bietet Silvia Longhi: *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*. Mailand: Angeli 1990. Longhis Augenmerk liegt auf der Untersuchung der literarischen Funktion des Traumes im Epos. Susanne Goumegou, die in ihrem Vortrag im Rahmen der Tagung *Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Calderón* (28.–30.09.2016) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz den Traum in Ariosts erzählender Dichtung unter epistemologischen Gesichtspunkten betrachtet, hat darauf hingewiesen, dass Silvia Longhi dem Umstand, dass Orlando nach keiner Deutung des Traumes sucht, in ihrer Forschung nicht nachgeht. Susanne Goumegou: *Schlafen und Träumen im Orlando furioso*. Vortrag am 29.09.2016. Die Beiträge der Tagung finden sich in dem Band: Dietrich Scholler u. Jing Xuan (Hrsg.): *Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Descartes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020 (im Druck).

¹⁰⁷ Vgl. Paoli: *Sognare nel Cinquecento*. S. 29.

¹⁰⁸ Das Frühwerk *Libro dei sogni* Giovanni Paolo Lomazzos (1538–1592), das Cornelia Manegold verallgemeinernd als einen seiner kunsttheoretischen Texte begreift (vgl. Manegold: *Wahrnehmung*. S. 7. Als Hauptschriften Lomazzos sind das *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* (1584) und die

Paolo Lomazzo kulturell wegweisende Persönlichkeiten aus Antike, Mittelalter sowie eigene Zeitgenossen sarkastisch-komische Unterhaltungen über kultivierte Themen miteinander führen lässt.¹⁰⁹ Die in den einzelnen Kapiteln respektive *Raggionamenti* zustande kommenden Personenkonstellationen lassen, aufgrund ihrer chronologisch bedingten Unmöglichkeit der Zusammenkunft, eine semantische Analogie zum Onirischen zu – sind doch derartige Zusammenkünfte zwischen den in verschiedenen Jahrhunderten lebenden Persönlichkeiten lediglich im Zustand des Traumes möglich, in dem jegliche in der Wachwirklichkeit geltende Gesetze außer Kraft gesetzt werden. Es entsteht insofern noch eine weitere semantische Affinität zum Traum, als die Berichte trotz ihres phantastischen Charakters derart erzählt werden, als seien sie weder ungewöhnlich noch unmöglich; das Sonderbare wird, wie nicht selten auch beim Betrachten des ›inneren Traumfilms‹, als gegeben und real angenommen.

Albertis fiktive Erzählung »Somnium«, Francesco Petrarcas traumbezogene Liebesdichtung sowie die herausragende Schöpfung mit Text-Bild-Bezug, Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, dienen in diesem Unterkapitel als exemplarische, den Traumdiskurs prägende Literaturschöpfungen. An diesen Beispielen soll einmal die Diversität von Traum-Einbindung und Traum-Applikation aufgezeigt werden und zudem darauf aufmerksam gemacht werden, welches traumdarstellerische Potenzial dem Medium Literatur zugrunde liegt. Weiter ist es das Ziel, mögliche semantische, inhaltliche beziehungsweise formale Parallelen zwischen den ›literarischen Träumen‹ aufzuzeigen. Darüber hinaus wird an anderer Stelle ausgelotet, ob und inwieweit eine (Wechsel-)Beziehung zwischen den traumaffinen literarischen und bildkünstlerischen Traum-Werken besteht.

Idea del tempio della pittura (1590) zu nennen), schließt als literarisches traumaffines Werk an die in neuplatonischen Kreisen neu entfachte Beschäftigung mit dem Faszinosum Traum an. Erst in den 1970er-Jahren wurde das *Libro dei Sogni*, das im 16. Jahrhundert editionslos blieb, als Bestandteil von Lomazzos *Opus Scritti sulle arti* erstmalig durch Roberto Paolo Ciardi veröffentlicht: Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle arti*. Hrsg. von Roberto Paolo Ciardi. Bd. 1. Florenz: Marchi & Bertolli 1973. Bei dem *Libro dei sogni. Gli sogni e raggionamenti composti da Giovan Paulo Lomazzo milanese con le figure di spiriti che gli raccontano da egli designate* handelt es sich, wie im Titel vermittelt, um (fiktionale) Traumberichte und Überlegungen des Autors. In seinem Vorwort »Al lettore« beschreibt Lomazzo, wie er unter anderem seine eigenen *capricci* vor dem Einschlafen gelesen habe und diese ihn wiederum zum Schreiben des »Buchs der Träume« inspiriert hätten: »Avendo io in alcuni sonetti, o discreto lettore, scritto diversi capricci e cose statte, che lette aver mi ricordava in forma de sogni, io era in gran fantasia e massime in sera, de come et in che modo gli avessi a far recitare. Onde cossì pensando, fui assalito dal sonno, per il qual mi fu forza a dromentarmi, nel qual mi venne in la virtù fantastica, una fantasia circa a tal pensiero, che assai mi piacque; la quale, doppo che svegliato fui, mi disposi ponere in un'oppera che fu cosí.« (Lomazzo: *Scritti sulle arti*. S. 3).

¹⁰⁹ Vgl. Manegold: Wahrnehmung. S. 8.

Das Traummotiv in Petrarcas *Canzoniere* (ed.: 1470)

Beispielhaft für eine ›Traum-Dichtung‹ zur Zeit der italienischen Renaissance können einige Gedichte aus Francesco Petrarcas (1304–1374) Werk *Rerum Vulgarium Fragmenta*¹¹⁰ (»Bruchstücke volkssprachlicher Dinge«), besser bekannt als *Canzoniere*, das erstmals 1470 erschien, angeführt werden.

Der *Canzoniere* Petrarcas besteht aus 366 Gedichten: 317 Sonetten, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 Balladen und 4 Madrigale. Der Gedichtzyklus thematisiert die Liebe des Dichters zu Laura, die er angeblich am Karfreitag des Jahres 1327 erstmalig sah. Ohne Erwidern der Ehrerbietung Petrarcas, stirbt Laura 21 Tage nach der ersten Begegnung mit dem Dichter. Das Werk ist in zwei Teile aufgegliedert – der erste, »in vita« (1–263), bezieht sich auf das Leben der *donna* Laura und der zweite, »in morte« (264–366), auf ihren Tod.¹¹¹

Im *Canzoniere* sind unterschiedliche Verwendungsweisen des Traumes auszumachen. Als »negativierende Diesseitsmetapher«¹¹² – mit den Worten Dietrich Schollers – wird das Traumsujet im Proömialsonett RVF 1 und der Eingangskanzone des »in morte«-Teils, RVF 264, eingesetzt. Das lyrische Ich wendet sich im Eingangssonett an die Leserschaft seiner Verse – »Voi ch'ascoltate in rime sparse¹« – und erbittet deren Anteilnahme und Vergebung, »spero trovar pietà, nonché perdono⁸«. Durch das mit »Ma«, »aber«, eingeleitete erste Terzett erkennt das Ich, dass diese Aussicht hinfällig und seine Bemühungen nach diesseitiger Beseligung lediglich »vergogno¹¹« – »Schande« sind. Bereits in diesem Sonett wird dem Rezipienten die werkimmanente Bedeutsamkeit des Traumes als geeignetes Ausdrucksmittel des Dichters vor Augen geführt, wenn der Sprecher die irdischen Genüsse als kurzen Traum besingt: »che quanto piace al mondo è breve sogno¹⁴«. Eine gleichartige Funktion nimmt der Traum als metaphorisches Werkzeug in der Kanzone 264 ein und knüpft somit an das Eingangsgedicht »Voi ch'ascoltate in rime sparse« an.¹¹³ Das mittlerweile zur Besinnung gekommene lyrische Ich spricht, angesichts seiner bald endenden Lebenszeit auf Erden und der »duo nodi⁸³«, »zweier Knoten«, die sein »gute[s] Vorhaben aufschieben«¹¹⁴, den christlichen Gott an.

¹¹⁰ Nachstehend mit der Sigle RVF gekennzeichnet.

¹¹¹ Vgl. Rainer Stillers: Trecento. In: Volker Kapp (Hrsg.): Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler 2007. S. 30–86. S. 65 f.

¹¹² Dietrich Scholler: Überlegungen zur Poetik der Traumgrenze in Petrarcas *Canzoniere*. In: Victoria del Valle u. Corinna Koch (Hrsg.): Romanistische Grenzgänge: Gender, Didaktik, Literatur, Sprache. Festschrift zur Emeritierung von Lieselotte Steinbrügge. Stuttgart: ibidem 2017. S. 227–241. S. 230.

¹¹³ Vgl. Scholler: Traumgrenze. S. 230 f.

¹¹⁴ Scholler: Traumgrenze. S. 231.

Für die »wider Willen hartnäckige Fixierung auf das weltliche Leben«¹¹⁵ des erzählenden Ichs benutzt dieses das beschreibende Bild eines »uom che sogna⁸⁸«, eines Mannes, der träumt.

Eine völlig andere Konnotation erhält der Traum bei Petrarca in Gedicht Nr. 33 und Nr. 257. Der Traum steht hier, nun nicht mehr allegorisch, für die Bedeutungslosigkeit der irdischen Freuden. In den beiden Quartetten von Sonett Nr. 33 berichtet der Sprecher von dem drohenden Hinscheiden seiner geliebten *donna*¹¹⁶, bevor sich im ersten Terzett augenblicklich Zuversicht auftut: »quando mia speme già condotta al verde / giunse nel cor, non per l'usata via, / che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle« (V. 9-11).¹¹⁷ Die »speme«, »Hoffnung«, steht offenbar für Laura¹¹⁸ und die Wortverbindung »non per l'usata via« für den Traum.¹¹⁹ Dieser ist keine durch eine transzendent-göttliche Instanz gesandte Botschaft, sondern wird durch den Sprecher selbst evoziert. Aus semantisch-metaphorischer Perspektive wohnt diesem Traumsonett eine beachtenswerte Bedeutung inne: Nicht nur verbindet es das Vanitas-Gedicht Nr. 32 mit dem Apoll-Gedicht Nr. 34 in positiv aufsteigender Weise inhaltlich miteinander – d.h. die langsam zerrinnende »speranza« (RVF 32) wandelt sich in eine emporwachsende »speme« (RVF 33) und schließlich eine »amorosa speme« (RVF 34). In Nr. 33 bietet der Traum ferner einen hoffnungsvollen Zugang zur »l'aere disgombra¹¹« in Sonett Nr. 34 – ein mögliches Sinnbild für den Aufbruch in eine neue Epoche.¹²⁰ »Als ›Straße‹ zu heterotopischen Vorstellungswelten«¹²¹ ist die durch den Sprecher vorsätzlich vollzogene Handlung des Träumens beziehungsweise des Sich-Begebens auf die Traum-Straße in einer nun positiv anhaftenden Bedeutung auch in Nr. 257 auszumachen. »Wie im Traume« – »quasi sognando¹⁰« – wird der durch Amor verstellte Blick des Sprechers in Lauras Augen kraft der Imagination produziert.¹²²

¹¹⁵ Scholler: Traumgrenze. S. 231.

¹¹⁶ Vgl. hierzu Sebastian Weber: Unveröff. Magisterarbeit. Johannes Gutenberg-Universität Mainz: 2015. S. 31. Ich danke Sebastian Weber, dass er mir den Zugriff auf seine Abschlussarbeit gewährt hat.

¹¹⁷ »Als meine Hoffnung, die ganz verglommen, / Zum Herzen kam, nicht auf gewohntem Gleise, / dem schlafverschlossenen und tränenfeuchten«. (Francesco Petrarca: Das lyrische Werk. Italienisch und Deutsch. Canzoniere. Triumphe. Gedichte. Aus dem Italienischen von Karl Förster u. Hans Grote. Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Hans Grote. Düsseldorf: Artemis und Winkler 2002. S. 63).

¹¹⁸ Vgl. Francesco Petrarca: Canzoniere [Rerum vulgarium fragmenta (Venedig 1501)]. Hrsg. u. komm. von Marco Santagata. 3. Aufl. Mailand: Mondadori 2008. S. 184 [Kommentar des Herausgebers].

¹¹⁹ Vgl. Scholler: Traumgrenze. S. 235.

¹²⁰ Vgl. Scholler: Traumgrenze. S. 237.

¹²¹ Scholler: Traumgrenze. S. 232.

¹²² Vgl. Scholler: Traumgrenze. S. 232 f.

Eine dritte Variante der Einbindung des Traumsujets im *Canzoniere* wird in Nr. 362, eines der letzten fünf Gedichte des Gesamtwerkes, zum Ausdruck gebracht. Das lyrische Ich begibt sich träumend und wiederum beabsichtigt und sogar so oft er möchte – »sì spespe volte₂« – auf einen »vertikale[n] Jenseitsflug«¹²³: »Volo con l'ali de'pensieri al cielo₁«. ¹²⁴

Ein weiteres Gedicht unterscheidet sich grundsätzlich von den zuvor genannten Versen aus dem *Canzoniere* in Bezug auf den Gebrauch des Traummotivs. Es handelt sich um die Kanzone Nr. 323, »Standomi un giorno solo alla finestra«, in der es eher um eine Vision melancholischen¹²⁵ Charakters oder eine Art von Tagtraum geht, als um eine »klassische« Traumvision. Das lyrische Ich berichtet in der Kanzone von einer grotesken Erscheinung, in der ein frauengesichtiges Wild von Hunden gejagt wird, was von dem Sprecher als Prophezeiung für Lauras Tod gedeutet wird.

Rosso Fiorentino hat den Text im 16. Jahrhundert in einer Zeichnung visualisiert (Abb. 6), wobei er für die Markierung einer Traum- und Visionswelt weitere hybride Mischwesen integriert. Durch die von Fiorentino bildkünstlerisch erzeugte, jedoch bereits von

¹²³ Scholler: Traumgrenze. S. 238.

¹²⁴ Nach dem Vorbild Petrarcas schlossen sich in der Folgezeit weitere Schriftsteller seinem bahnbrechenden Dichtungsstil an, der gemeinhin mit dem Terminus »Petrarkismus« begriffen wird. Pietro Bembo (1470–1547) ist einer jener Lyriker, die ihre Werke im petrarkistischen Stile verfassten. Nicht in eklektizistischer Weise, sondern vielmehr im Sinne einer ingeniosen *aemulatio* greift Bembo den für Petrarca typischen Stil auf. Vgl. hierzu u. a. Rainer Zaiser: Pietro Bembo. Ein orthodoxer Imitator Petrarcas? In: Italienische Studien 17 (1996). S. 186–200. In seinen *Rime* (1530) dient der im Falle Bembos im höfischen Kontext stehende Traum ebenfalls als poetisches Instrument mit ambivalenter Begleitvorstellung: Während er etwa in Nr. 88 zu Beginn als erfreulich bewertet wird und der Sprecher gar das Wort an ihn richtet, wird der Traum im weiteren Verlauf dieses Sonetts zu einer »negative[n] Flucht aus der Misere«, so Dietrich Scholler in seiner zwei Semester umfassenden Vorlesung *Die Poetik des Traums in der italienischen Renaissanceliteratur* 2011 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Zu den Sonetten 88–90 und den darin enthaltenen Spielweisen des Traumes im Vergleich zu jenen in Petrarcas *Canzoniere* siehe Weber: Der Traum. S. 46–51. Unter dem Gesichtspunkt der *superatio* reiht sich ebenso Giovan Battista Marino (1569–1625) in die Tradition des Petrarkismus ein. Verwendung findet das Traummotiv in Marinos *Rime amorose* (1602). Siehe hierzu Dietrich Scholler: »Morte al cor, vita al canto«. Virtuoses Träumen und Scheitern in Marinos »Rime amorose«. In: Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig (Hrsg.): Poetiken des Scheiterns. Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens. München: Fink 2018. S. 205–216. Mit seinen Versen beabsichtigt der italienische Dichter Marino, *stupore e meraviglia*, Erstaunen und Verwunderung, bei seiner Leserschaft auszulösen. Im Gegensatz zu Petrarca definiert das Traummotiv bei Marino »einen schwer lastenden Alptraum, der mit dem Tod endet und damit eine Poetisierung des Scheiterns ins Werk setzt«. Scholler: »Morte al cor, vita al canto«. S. 211. In der Idyllensammlung *La sampogna* (1620) wird der Traum von Marino zu einem narrativen Instrument, mittels dessen sich der bereits verschiedene Protagonist Atteone in der homonymen Erzählung im Traum seiner Mutter zeigt und das Geschehene sichtbar werden lässt. Vgl. Dietrich Scholler: Marinos bukolische Stellvertreter zwischen Selbstautorisierung und Selbstverlust. In: Helmut Seng u. Irene M. Weiss (Hrsg.): Bukoliasmus. Antike Hirtendichtung und neuzeitliche Transformationen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. S. 145–169. S. 163 f.

¹²⁵ »Die Aktivität der Imagination, die hier über den Traum vermittelt und in der Medizin der Epoche mit der Melancholia assoziiert wurde [Scholl verweist hier auf Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp [1990] 1992] verbindet sich bei Petrarca sowohl mit sublimen als auch mit grotesken Elementen.« (Scholl: »Grottesken«. S. 54).

Petrarca in der Kanzone benannte Hybridität – das heißt das Wild mit dem Gesicht einer Frau – wird eine semantisch-strukturelle Verknüpfung mit dem Traum erzeugt, der sich selbst häufig, kombiniert aus unterschiedlichen Versatzstücken, als ein hybrider und oft skurriler Gedankenfilm entfaltet. Objekte beziehungsweise Sachverhalte, die unabhängig voneinander existieren, werden zu einem Neuen vereint. Dies ist ein Prinzip, welches auch auf die 1480 in der Domus Aurea aufgefundenen Grotesken-Malereien zutrifft, die Kardinal Daniele Barbaro (1513–1570) mit dem Begriffspaar *picturae somnium* apostrophierte: »wie die Phantasie im Traum verworrene Bilder produzier[e] und verschiedene Dinge vermisch[e]«¹²⁶, so strukturierten sich in analoger Weise besagte Darstellungen.¹²⁷

Groteskes und Phantastisches als Kenntlichmachung von Onirischem einzusetzen, ist ein Phänomen, das sich in der Kunst der (frühen) Renaissance wie ein roter Faden durch viele ›Traum-Werke‹ zieht – so auch im Falle der Kurzerzählung »Somnium« von Leon Battista Alberti.

Der Dialog »Somnium« aus Leon Battista Albertis *Intercoenales* (1440)

Leon Battista Alberti erlangte gemeinhin durch seine theoretischen Abhandlungen wie »Über die Malkunst«, *Della pittura*, oder *De re aedificatoria*, »Über das Bauwesen« (1443–1452), Bekanntheit.

Zwischen 1430 und 1449 schrieb er jedoch auch ein satirisches Werk, die sogenannten *Intercoenales* / *Intercenales*. Hierbei handelt es sich um eine Sammlung kurzer Texte, wobei sich ein beträchtlicher Bereich des Werkes aus fiktiven Dialogen zusammensetzt, die wohl in nicht-öffentlichem Kreise zwischen den Mahlzeiten verlesen wurden. Hierunter fällt der in Dialogform verfasste Text »Somnium«.¹²⁸ In diesem kommt es zu einer Unterhaltung zwischen Lepidus und Libripeta, wobei ersterer den »Lächerliche[n] und das literarische Pseudonym Albertis«¹²⁹ darstellt. Libripeta, eine Philosophen-Figur,

¹²⁶ Scholl: »Grotesken«, S. 161.

¹²⁷ Aufgrund ihrer Relevanz als Inspirationsquelle für onirische Werke im Bereich der Literatur und Bildkunst des 15. und 16. Jahrhunderts wird die Thematik der Grotesken und der phantastischen Malerei nachstehend gesondert behandelt.

¹²⁸ Vgl. Veronica Vestri: Leon Battista Alberti (Genova 1404–Roma 1472). *Somnium*. In: Alessandro Cecchi, Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant: *Il Sogno nel Rinascimento*. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 158 f. S. 158. Möglicherweise war diese Erzählung eine der Inspirationsquellen für Ludovico Ariostos *Orlando Furioso*. Siehe hierzu den Aufsatz von Clara Fossati: *Dalla Luna alla balena...II. Ariosto, »Icaromenippo« e il »Somnium« di Leon Battista Alberti*. In: *Itineraria* 5 (2006). S. 269–293.

¹²⁹ Michaela Boenke: *Der Traum des Libripeta. Ein Dialog von Leon Battista Alberti*. In: Paul Richard Blum (Hrsg.): *Sapientiam amemus. Humanismus und Aristotelismus in der Renaissance*. München: Fink 1999. S. 63–70. S. 65.

schildert Lepidus seinen Traum, der ihm wiederfuhr, nachdem er sich, über den Wahnsinn seiner Epoche grübelnd, kurzerhand von einem alchemiekundigen Priester auf schnellstem Wege in den Traumzustand hat befördern lassen – denn, so Libripeta, »il posto dove si vive meglio è il paese dei sogni«.¹³⁰ Nachdem er nun im Traume zusammenkauernd und rollend einen Fluss überqueren muss, in dem sich anstelle von Wellen vielgestaltige und gar beißende Gesichter bewegen, findet er sich in einem Tal wieder, in dem alles Verlorengegangene erhalten ist; hierunter entdeckt Libripeta auch einen großen Teil seines eigenen Gehirns.¹³¹ In einem weiteren Abschnitt seiner Reise gelangt er an einen Berg, in dem alle Objekte von Begierde und Hoffnung in einem Kessel brodeln und aus dessen Gipfel der Berg an Götter gerichtete Gelöbnisse und Gebete spuckt. Eine alte Frau dient dem Erzählendem als Floß, mit dem er auf einem nahegelegenen Bach entlangfährt und schließlich eine Wiese erblickt, auf der anstelle von Gräsern Männerhaare und Bärte, Frauenlocken, Tierschwänze und Löwenmähen aus dem Boden wachsen.

Es ist ein durch und durch aberwitzig-phantastisches Spektakel, das sich dem träumenden Libripeta im »Land der Träume« offenbart.

Angeregt wurde Alberti bei seiner kurzen Erzählung wohl durch »Icaromenippus oder die Luftreise« (OT: Ἰκαρομένιππος ἢ Ὑπερνέφελος)¹³² des Lukian von Samosata (120–180 n. Chr.); womöglich ebenso durch die *Verae Historiae* desselben antiken Schriftstellers. Ähnlich wie Lukian mittels hybrider und widernatürlicher Figuren und Phänomene in seiner Narration *Verae Historiae* eine »Insel der Träume«¹³³ erschafft, so entwirft Alberti desgleichen ein »Land der Träume«, ein »paese dei sogni«¹³⁴, das »unglaubliche Dinge, die sich kaum erzählen lassen«¹³⁵, birgt. Wenngleich die Beschreibungen des von seinem Traum berichtenden Libripeta in der »Somnium«-Erzählung eine nahezu infernalische Landschaft darstellen¹³⁶, so lässt sich doch in den Äußerungen des Sprechers eine positive

¹³⁰ Leon Battista Alberti: *Intercenales* [1440]. Hrsg. von Franco Bacchelli u. Luca D'Ascia. Bologna: Pendragon 2003. S. 231. – »der Ort, an dem es sich besser leben lässt, ist das Land der Träume«.

¹³¹ Dieser Passus bietet eine frappante Analogie mit der Erzählung des 1516 erschienenen *Orlando Furioso* Ariosts dar: Orlandos Verstand, welcher dem Hauptcharakter seiner Verliebtheit wegen abhandengekommen ist, wird von Prinz Astolfo, zusammen mit von der Erde verschwundenen Dingen, auf dem Mond aufgefunden.

¹³² Vgl. Alberti: *Intercenales*. S. 227 [Kommentar der Herausgeber].

¹³³ »Nach kurzer Zeit zeigte sich in der Nähe die Insel der Träume«. (Lukian: *Verae Historiae*. II. 32. Übersetzt von Manuel Baumbach, in: Lukian von Samosata: *Wahre Geschichten*. Übers. von Manuel Baumbach. Zürich: Manesse 2000. S. 60).

¹³⁴ So die italienische Übersetzung des lateinischen Textes. Alberti: *Intercenales*. S. 233.

¹³⁵ Boenke: *Der Traum des Libripeta*. S. 67.

¹³⁶ Vgl. Alberti: *Intercenales*. S. 227.

Haltung zum Traum und Träumen ableiten – spricht er doch von einem Ort, an dem »man ungestört, wie man beim Träumen bemerkt, nach Lust und Laune phantasieren«¹³⁷ könne – »Là uno può lasciarsi andare alla propria pazzia, come si vede all'esperienza onirica«.¹³⁸ Das Träumen kann hier demnach als eine Art Rückzugsort für die Seele, eine Flucht der Phantasie ins Unmögliche, eine kurzzeitige Vakanz und eine Abkehr von dem »Wahnsinn des sozialen Lebens«¹³⁹, wie zu Beginn des satirisch-fiktiven Textes suggeriert wird, sowie als eine Sehnsucht zu den Lehren und Werten des klassischen Altertums aufgefasst werden. Zudem begreift Libripeta das »Land der Träume« als einen Ort, an dem sich das Wissen der Antike wiederfände:

LEPIDUS [...] Ma dimmi, si trovano forse laggiù il sapere e la cultura latine, che sono andati perduti?

LIBRIPETA Nel paese dei sogni si ritrova tutto quello che si è perso. In mezzo ai campi ci sono gli antichi imperi ricordati dagli storici [...] e molte altre cose di questo genere che, una volta smarrite, non tornano mai alla luce.¹⁴⁰

Die in der Erzählung grotesk-unwirklichen Erscheinungsformen sollen hier – à la *picturae-somnium*-Prinzip – wohl die Greifbarkeit einer anderen Form von Erleben, einer Traumwelt, zumindest approximativ ermöglichen.

Der Traum in Bild und Text – Zu Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*¹⁴¹

Der erstmals 1499 erschienene Roman mit dem vollständigen Titel: *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet*, »Dies ist Poliphilos Hypnerotomachia, worin gelehrt wird, daß alles Menschliche nichts als ein Traum ist, und

¹³⁷ Übersetzt von Boenke: Der Traum des Libripeta. S. 66.

¹³⁸ Alberti: Intercenales. S. 231.

¹³⁹ »dalle follie della vita sociale« (Alberti: Intercenales. [Kommentar des Herausgebers]. S. 227). Gestützt wird diese These durch eine Stelle in dem Traumbericht Libripetas, in dem er Lepidus zu verstehen gibt, dass im Land der Träume alles zu finden sei, ausgenommen dem Wahnsinn: »Insomma, a farla breve, nel paese dei sogni trovi di tutto, tranne la pazzia.« (Alberti: Intercenales. S. 237).

¹⁴⁰ Alberti: Intercenales. S. 235. »Aber sag'mir, finden sich dort unten das lateinische Wissen und die lateinische Kultur, die verloren gegangen sind?« – »Im Land der Träume findet sich alles wieder, was verloren gegangen ist. In der Mitte des Feldes sind die antiken Kaiserreiche, die von den Historikern erwähnt werden [...] und viele andere Dinge dieser Art, die, einmal verloren, nie mehr ans Licht kommen.«

¹⁴¹ Unverzichtbar für die Behandlung der *Hypnerotomachia* sind die Übersetzungen und Kommentarfassungen von Linda Fierz-David, deren bereichernde Analyse und Interpretation des Romans hervorzuheben ist: Linda Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo; außerdem: Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili. The strife of love in a dream* [*Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate* (Venedig 1499)]. Übers. u. mit einer Einleitung von Joscelyn Godwin. London: Thames & Hudson 2005 [im Weiteren kenntlich gemacht durch Colonna (1): *Hypnerotomachia Poliphili*]; Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*. Übers. u. komm. von Thomas Reiser. 1. Aufl. d. Interlinearkommentarfassung. Breitenbrunn: Reiser 2014 (= Theon Lykos. Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance 1a) [im Weiteren kenntlich gemacht durch Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*].

worin außerdem noch vieles aufbewahrt wird, das wissenswert und heilsam ist«¹⁴², wurde möglicherweise von dem Dominikanermönch Francesco Colonna verfasst.¹⁴³ Das Buch gilt als bahnbrechendes literarisches ›Traum-Werk‹ zur Zeit der Renaissance. Die aus einer Kombination lateinischer, norditalienischer und griechischer Sprachelemente¹⁴⁴ niedergeschriebene Erzählung im »Liebeskampftraum des Poliphilo«¹⁴⁵ hat in vielerlei Hinsicht einen entscheidenden Beitrag zum Renaissance-Diskurs über den Traum geleistet. Dies bezieht sich einerseits auf die angeregte Beschäftigung mit dem Traumphänomen als autonomes Motiv in der gesamten Erzählung, andererseits kann der Roman als wichtige Grundlage für weitere ästhetische Auseinandersetzungen mit diesem Kuriosum erachtet werden. Das Werk Colonnas zeichnet sich neben seinem literarischen Wert und der eklatanten Bezugnahme auf die Antike¹⁴⁶ durch seine faszinierende Neuartigkeit bei der Behandlung des Traumsujets mittels der mit dem Text im Wechselspiel stehenden rund 170 Holzschnitte eines oder mehrerer anonymer Künstler sowie durch seine typographische Darstellung mit ornamental-kalligraphischen Formen aus.

Der in zwei Bücher aufgeteilte Roman *Hypnerotomachia Poliphili* handelt von Poliphilo, der im Traum seine Geliebte Polia¹⁴⁷ findet, die allerdings seine Zuneigung in der Wachwirklichkeit nicht erwidert. Die Traumreise führt den Protagonisten durch eine sagenhafte Traumwelt, die von Fabelwesen, »labyrinthischen Situationen«¹⁴⁸ und einer Vielzahl an altertümlichen Bau- und Kunstwerken durchzogen wird, deren Ekphrasen einen enormen Raum innerhalb der Erzählung einnehmen. Der Traum Poliphilos beginnt am Morgen, nachdem er die Nacht damit verbracht hat, an seine Polia zu denken. Im Traumzustand wandert er anfangs durch »einen weglosen und finsternen Wald«¹⁴⁹, aus dem er nach einem Gebet an Diespiter [= Jupiter] den Ausgang findet. Die Besonderheit

¹⁴² Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 40.

¹⁴³ Zur Druck- und Werkgeschichte sowie zur Autorschaft des Romans siehe Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. V–IX u. Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 18 f.

¹⁴⁴ Vgl. Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. XII f.

¹⁴⁵ Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 13.

¹⁴⁶ Vgl. Horst Bredekamp: Der ›Traum vom Liebeskampf‹ als Tor zur Antike. In: Herbert Beck u. Peter Bol (Hrsg.): *Natur und Antike in der Renaissance*. Ausst.-Kat. Ausstellung im Liebighaus Frankfurt am Main 1985. S. 139–153. S. 139. Bredekamp spricht in diesem Punkt von einem »unübertroffene[n] Konzentrat der Rückeroberung der Antike«. (Bredekamp: Der ›Traum vom Liebeskampf‹. S. 139).

¹⁴⁷ Zur vielschichtigen Bedeutung und Auslegung dieses Namens im »Liebeskampftraum« siehe Fierz-David: Der Liebestraum Poliphilos. S. 53.

¹⁴⁸ Brigitte Burrichter: *Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen*. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance. Köln: Böhlau 2003 (= *Pictura et Poesis*. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 18). S. 195.

¹⁴⁹ Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. 20.

der Traumerzählung zeigt sich im weiteren Verlauf, wenn Poliphilo im Traume unter einer Eiche wiederum einschläft (Abb. 7). Im »Traumestraum«¹⁵⁰ findet er in einer fruchtbaren Landschaft wieder zu sich und durchquert eine antike Ruinenstadt, von deren Architektur und künstlerischen Schöpfungen, im Besonderen von einer obeliskengebückten Pyramide (Abb. 8) und einem Elefanten¹⁵¹, der einen Obelisk trägt (Abb. 9), Poliphilo derart fasziniert ist, dass er dieses en détail beschreibt. In seiner Darlegung der altertümlichen Werke geht der Sprecher auch auf hieroglyphische Inschriften auf einem Postament ein, die er überdies entziffern kann. Nach der Flucht vor einem Drachen führen fünf Nymphen Poliphilo nach freudlichem Empfang in das Königreich der Königin Eleuterilyda. Auf dem Weg dorthin und im königlichen Palast sieht er »erhabene Dinge und ein ausnehmliches Brunnenkunstwerk«.¹⁵² Im weiteren Verlauf der Erzählung begegnet Poliphilo einer Nymphe, die ihn ganz und gar in den Bann zieht und zu festlich-zeremoniellen Triumphzügen führt. Die Nymphe, die sich Poliphilo später als Polia zu erkennen gibt, geleitet den Hauptcharakter zum Triumphwagen des Vertumnus und der Pomona und schließlich zum Altar des Priapus und dem Tempel der Venus Physiozoa (»Venus der lebendigen Natur«¹⁵³). Nach der Segnung durch die Tempelvorsteherin gelangen die beiden Liebenden zusammen mit Cupido im Schiff des Liebesgottes zur Insel Kythera. Im Festzug Cupidos erreichen Polia und Poliphilo zunächst den Venus- und schließlich den Adonisbrunnen und werden von dem Cupidopfeil getroffen. Das zweite und sehr viel kürzere Buch der *Hypnerotomachia Poliphili*, »in welchem Polia und er [=Poliphilo] ineinander geschaltet erzählen, [...] auf welche Weise [...] sie sich ineinander verliebten«¹⁵⁴, beginnt mit der Erzählung Polias, wobei sich der Bericht weiterhin im Traume des Protagonisten ereignet. Dieser wiederum gibt der Priesterin des Venus-Tempels, auf einer Metaebene seines Traumes, Auskunft über seine Begegnung mit Polia. Aus einem Todeszustand innerhalb des Traumes erwachend findet sich Poliphilo in den Armen seiner Polia wieder, welche sich, nach einer letzten Umarmung, langsam auflöst. Der Protagonist erwacht nun endgültig aus seiner

¹⁵⁰ Ulrich Nefzger: Traumsuche und Nymphenschlummer. Schlaf in mythologischen Schilderungen. In: Erika Oehring (Hrsg.): Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst. Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg. München 2006. S. 25–47. S. 29.

¹⁵¹ Offenkundig war diese Darstellung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausschlaggebend für den Auftrag des Papstes Alexander VII. an den Bildhauer Gian Lorenzo Bernini, für einen 1665 entdeckten ägyptischen Obelisk ein Fundament in Form eines Elefanten zu schaffen. Vgl. William S. Heckscher: Bernini's Elephant and Obelisk. In: The Art Bulletin 29 (1947) H. 3. S. 155–182. S. 155.

¹⁵² Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. 118.

¹⁵³ Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 140.

¹⁵⁴ Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. 547.

verschachtelten Traumreise. Poliphilos außergewöhnliche, sich auf mehreren Ebenen abspielende Traumerzählung endet damit, dass der Sprecher sich über die Kürze des Traumes beklagt und Abschied von seiner Geliebten nimmt:

Seufzend, aufgetaucht und entlassen aus dem süßen Schlummer, wachte ich jählings auf, indem ich sprach: »Lebe alldenn wohl Polia!«.¹⁵⁵

Die Einflechtung der klassischen Sprachen des Altertums in die Erzählung und der beträchtliche Anteil der detailreichen Beschreibung antiker Bau- und Handwerkskunst macht die *Hypnerotomachia* zu einem gänzlich humanistischen Werk.¹⁵⁶ Offensichtlich hatte der mutmaßliche Autor dieses rätselhaften und von Symbolen durchzogenen¹⁵⁷ Romans Kenntnis über Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur*.¹⁵⁸ Als »unübertroffenes Konzentrat der Rückeroberung der Antike«¹⁵⁹, so Horst Bredekamp, bietet die Traumerzählung dem Schriftsteller die Möglichkeit des ästhetisch konstruierten Wiederaufgreifens der antiken Lehren und des Wissens über die für den Renaissance-Humanismus maßgebende Epoche.¹⁶⁰ Darüber hinaus kommt das deutungsschwere Werk in seinem Gesamtaufbau, der sich durch phantastische Elemente und eine Chiffrierung von Form und Inhalt speist¹⁶¹, selbst der Struktur des Traumes – im Sinne

¹⁵⁵ Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. 662. Zu einer Inhaltsangabe der *Hypnerotomachia* siehe auch Colonna (1): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. XVIII. Zur narrativen Struktur des Werkes siehe Kirsten Dickhaut: *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*. Wiesbaden: Harrassowitz 2012. S. 154–163.

¹⁵⁶ Vgl. Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 13 f.

¹⁵⁷ In ihren Kommentaren zu den einzelnen Romanabschnitten der *Hypnerotomachia* behandelt Linda Fierz-David in ihrer Publikation zum Liebeskampftraum des Poliphilo den Deutungsreichtum der Zeichen und Objekte, die die Erzählung zu einem bis heute faszinierenden Gesamtkunstwerk werden lassen.

¹⁵⁸ Vgl. Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 20. Fierz-David macht an dieser Stelle auf eine Vermutung Claudius Popelins aufmerksam, dass Colonna sogar *De re aedificatoria* von Leon Battista Alberti gekannt haben mag, obgleich dieser Traktat seinerzeit noch nicht publiziert war. Vgl. Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 20 f. Neben den Renaissance-Architekten stand auch die Gartenbaukunst unter dem Einfluss der *Hypnerotomachia Poliphili*. Das Werk bildete wohl eine wichtige Basis bei der Errichtung des Gartens von Bomarzo (1550–1580), einem »Areal als Traumgesicht«. Bredekamp: *Traumbilder*. S. 63.

¹⁵⁹ Bredekamp: *Der »Traum vom Liebeskampf«*. S. 139.

¹⁶⁰ Fierz-David fügt in ihrer Untersuchung dem der *Hypnerotomachia* inhärenten Aspekt »der Wiedererweckung der antiken Kultur« die »höfische Idee der Frauenminne als einer Aufgabe« sowie »[d]ie alchemistische Idee der Verwandlung der Stoffe« (Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 23) hinzu, wobei dem zuerst genannten Gesichtspunkt die größte Bedeutung zukomme. Vgl. Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 23. Zum Aspekt der Alchemie in Colonnas Roman siehe Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 35–37.

¹⁶¹ In dem Werk kommt es sowohl zu einer »Mischung von christlichen und heidnischen [...] Elementen« (Scholl: »Grottesken«. S. 225), wie auch zu einem Konglomerat verschiedener Sprachen und Dialekte, »so daß ein hybrides Ganzes entsteht.« (Scholl: »Grottesken«. S. 235). Wie die die Erzählung durchziehenden Fabelwesen und sonderbaren Geschehnisse Ergebnisse zwitterhafter Vereinigungen sind, so ist auch die Gattung ein Konglomerat aus »Elemente[n] des Märchens, der Utopie, der Idylle, des Dramas, der Dichtung und der Kunst- und Architekturtheorie und [...] von den heterogensten Quellen inspiriert«. Scholl: »Grottesken«. S. 237.

des *picturae-somnium*-Prinzips – nahe. Das Gesamtkunstwerk *Hypnerotomachia* lässt sich folglich als eine *mise-en-abyme* der Traumstruktur auffassen.

Wie Alfredo Perifano herausgestellt hat, diene die *Hypnerotomachia* offenbar, neben weiteren literarischen Inspirationsquellen, Giovan Battista Nazari als Grundlage für seinen erstmals 1571 erschienenen Alchemistenroman *Della Tramutazione metallica sogni tre*¹⁶² (»Drei Träume über die Transformation von Metallen«).¹⁶³ Die grundlegende Parallele zwischen den beiden Romanen manifestiert sich in den Narrationen des Traumes respektive der Träume als (geführte) (Initiations-)Reise auf der Suche nach einem bestimmten Ziel; in der *Hypnerotomachia* ist es die Angebetete des Hauptcharakters und Träumers Poliphilo und in *Della Tramutazione metallica sogni tre* die Alchemie der Philosophen.¹⁶⁴ Im Unterschied zu Colonnas »Liebeskampftraum des Poliphilo« sind die drei Träume in der vom Spiel zwischen Sein und Schein durchzogenen Narration¹⁶⁵ Nazaris durch Wachphasen voneinander separiert. Der erste Traum des Ich-Erzählers in der *Tramutazione* handelt von der materiellen Umwandlung als niedrigste Form, der zweite von der brauchbaren Alchemie. Im dritten und letzten Traum schließlich gelangt der Sprecher zur höchsten und göttlichen Transformation der Metalle. Die drei unterschiedlichen Formen der Alchemie werden im Roman Nazaris durch drei weibliche Allegorien personifiziert: »Sofistica«, »Reale Usuale« und »Reale Filosofica«. Es handelt sich bei diesen drei aufeinanderfolgenden Träumen um drei Etappen der Weisheitsentwicklung – von der untergeordneten zur erhabensten Alchemie der Philosophen. Mit dem qualitativen Aufstieg zur höchsten Form der Alchemie und

¹⁶² Giovanni Battista Nazari: *Della tramutatione metallica sogni tre* [1572]. Hrsg. von Pietro Maria Marchetti. Brescia: o. V. 1599.

¹⁶³ Vgl. Alfredo Perifano: Giovan Battista Nazari et Francesco Colonna: La réécriture alchimique de l'*Hypnerotomachia Poliphili*. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 66 (2004) H. 2. S. 241–259. S. 243 u. 257 f. In seinem Aufsatz vergleicht Perifano Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der *Hypnerotomachia Poliphili* und *Della Tramutazione metallica sogni tre* auf der Ebene von *histoire* und *discours*.

¹⁶⁴ Als geleitete Reise ist bereits Dantes *Divina Commedia* konstruiert. Ähnlich der *Tramutazione* baut sich die »Göttliche Komödie« durch eine aufsteigende Struktur auf, wohingegen ein vergleichbares Stufenmodell in Colonnas Erzählung nicht vorhanden ist. Vgl. Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 22 f. u. 73. Als maßgebliche Grundlage erachtet Fierz-David, wie zuvor Popeline, die Romane Boccaccios: »Boccaccio war einer der Begründer der reichen antikischen Renaissancemythologie. Auf diese Romane des Boccaccio gehen nicht nur die traumhafte Stimmung, die Motive, die zentrale Stellung der Venus als Beschützerin der Liebe, sondern sogar ganze Passagen der *Hypnerotomachia* zurück.« (Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 22).

¹⁶⁵ Vgl. Alfredo Perifano: *Sogno, Alchimia e mnemotechnica nel »Della Tramutazione sogni tre« di Giovan Battista Naldini*. In: Ugo Rozzo u. Mino Gabriele (Hrsg.): *Storia per parole e per immagini*. Udine: Forum 2006. S. 131–145. S. 132; Perifano: *La réécriture alchimique*. S. 247.

philosophischen Weisheit wächst auch der persönliche intellektuelle Erkenntnisgewinn des Erzählers.¹⁶⁶

Zwischenfazit II.2

In den hier in Kürze dargelegten literarischen Werken, die sich größtenteils zeitlich und gattungsspezifisch voneinander unterscheiden, fungiert der ungreifbare und folglich in seiner Darstellung und ästhetischen Nutzbarmachung vornehmlich konventionslose Traum nicht selten als Möglichkeit, Abstraktes und nur schwerlich Greifbares zu thematisieren.

Der Traum fungiert in den ›Traumsonetten‹ Petrarcas mal als »orthodox-religiöse Diesseitsmetapher«¹⁶⁷, mal als eine Form von »dispositive[m] Heterotop«¹⁶⁸. Hier vollzieht sich ein Wandel in der bisher allgemein gültigen Auffassung, der Träumer unterliege dem Gnadenakt des christlichen Gottvaters, wenn sich der Sprecher willentlich in den Traumzustand begibt. In den Versen wird das doppelwertige Bild über den Traumgegenstand deutlich, das gleichermaßen in dem theoretischen Diskurs über das unfassbare Kuriosum seinen Ausdruck findet und als sowohl negativer als auch positiver Bedeutungsträger begriffen wird.

In Leon Battista Albertis kurzer Erzählung »Somnium«, wie auch in den Romanen Francesco Colonnas und Giovan Battista Nazaris spielt sich die Traumerzählung jeweils in narrativer Form einer Reise ab, wobei sich in den Werken der beiden zuletzt genannten Autoren die Reise als gestaffelte, etappenweise aufgebaute Traumerfahrung gestaltet.

In den Erzählungen markieren die Träume Transiträume beziehungsweise, wie Dietrich Scholler es für die Traumgedichte Petrarcas herausgestellt hat, »Grenzzonen«¹⁶⁹. Gleichmaßen eröffnen sich die Träume als Tore zu Neuem: Der Traum in Petrarcas Gedicht Nr. 33 gibt den Weg für eine Zeitenwende frei. Desgleichen offenbart die mehrschichtige Traumreise des Poliphilo in der *Hypnerotomachia* einen Zugang respektive eine wertschätzende Rückbesinnung zu den Lehren der Antike.¹⁷⁰ Gemein ist diesen beiden Werken ferner das Motiv der Liebe, die für die Traumdichtung und

¹⁶⁶ Vgl. Perifano: *La réécriture alchimique*. S. 243 f.; Alfredo Perifano: *Sogno, Alchimia e mnemotechnica*. S. 131. Das Erzählprinzip des im Traum beziehungsweise durch die Vision erfahrenen Aufstiegs durchzieht ebenfalls bereits Dantes *Divina Commedia*.

¹⁶⁷ Scholler: *Traumgrenze*. S. 239.

¹⁶⁸ Scholler: *Traumgrenze*. S. 239.

¹⁶⁹ Scholler: *Traumgrenze*. S. 227.

¹⁷⁰ Die *Hypnerotomachia Poliphili* »vermittelt die Kenntnisse des Autors in erzählender Form, sein Wissen über Baukunst, klassische Kunst und Mythologie, Naturkunde und Philosophie.« (Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo*. S. 34).

-erzählung eine herausragende Stellung im Sinne der Minnelehre einnimmt.¹⁷¹ Vor allem jedoch sind die Schöpfungen Träger von Erkenntnis und Wissen. Als ästhetisch konstruierter Wissensträger wird der Traum ebenso in der im Kontext von Colonnas rätselhaftem Roman angesprochenen *Tramutazione* Nazaris wirksam, wo sich dem Sprecher sukzessive die erhabenste Lehre der Alchemie eröffnet.

Aus dem Traumbericht, den Libripeta seinem Gesprächspartner Lepidus im von phantastischen Elementen durchzogenen »Somnium« erzählt, werden das Wissen und die Lehren des Altertums zwar angesprochen, jedoch nicht umfangreich beschrieben. Gleichwohl kann hier, ähnlich wie im Traumbericht des Poliphilo, von einem Zugang, wenn nicht sogar von einem Fundus antiker Güter gesprochen werden – ist doch im »paese dei sogni« alles wiederzufinden, was einst verloren ging – »tutto quello che si è perso.« Als Zufluchtsort und ebenfalls als mögliche Abkehr von der Schmach der Wachwirklichkeit, lässt sich der durch den Autor Alberti konstruierte literarische Traum auf metatextueller Ebene als eine Form von Kritik an der Gesellschaft interpretieren, in der das antike Gedankengut im Schwinden begriffen ist.

Besonders bemerkenswert sind in Francesco Colonnas Roman *Hypnerotomachia Poliphili* die Mystifizierung und der offenkundige Rückbezug auf die Antike dieser »Traumes-Traum«-Erzählung, die im Wechsel- und Zusammenspiel von Schrift und Bild zu einem ästhetisch wertvollen Gesamtkunstwerk über den Gegenstand des Traumes werden. Der Traum respektive die in Poliphilos Traum eingebundenen Erzählungen erhalten als Haupthandlung(en) eine autonome Stellung innerhalb des Romans. Der Traum in der *Hypnerotomachia Poliphili* ist jedoch insofern negativ behaftet, als der Autor mit seinem Werk »den Vanitascharakter und das Trügerische des Traums«¹⁷² pointiert. Die bereits in Petrarcas RVF 1 und 264 deutlich werdende Perspektive, das Leben als Traum zu sehen, ist auch in dem Roman Colonnas präsent¹⁷³; dort wird der genannte Aspekt bereits durch den vollständigen Titel apostrophiert. In besonderem Maße frappant ist die Applizierung hybrider und phantastischer (Erzähl-)Bestandteile, wie etwa in Petrarcas RVF 323, Albertis »Somnium« und Colonnas *Hypnerotomachia*. Mittels der Integration naturferner Elemente wird der Eindruck einer anderen, fremden Erfahrungsebene suggeriert. Die sowohl aus inhaltlicher als auch formaler Perspektive sonderbaren Erscheinungen lassen,

¹⁷¹ Vgl. hierzu Fierz-David: Der Traum des Poliphilo. S. 30–33.

¹⁷² Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 10.

¹⁷³ Vgl. Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 10.

im Besonderen vor dem Hintergrund des Traum-Kontextes, eine Parallele zu den antiken Grotesken-Malereien zu.

Exkurs: »Castelli in aria« – Die Phantastik- und Grotesken-Debatte zur Zeit der Renaissance

Die um 1480 an den Wänden und Decken des römischen Palastes Kaiser Neros (37–68 n. Chr.), Domus Aurea, entdeckten aus Mensch, Tier und Pflanze zusammengesetzten Gebilde lösten eine rege Auseinandersetzung mit diesen sonderbaren Darstellungen aus.¹⁷⁴ Die Malereien, deren Benennung auf ihren ursprünglichen Fundort in den *grotte* des einstigen Kaisertempels zurückgeht und die mal heitere mal angsteinflößende Gestalten zeigen, wurden sowohl von Befürwortern als auch von Gegnern mit dem Faszinosum Traum in Relation gebracht. Vor dem Hintergrund der intensiven Beschäftigung mit der Thematik des Traumes in vom Renaissance-Humanismus geprägten Gelehrtenkreisen nimmt der Disput um die Darstellungswürdigkeit der einerseits als absonderlich, andererseits als hoch anregend empfundenen Hybridwesen und -formen eine herausragende Stellung ein.

Den Beginn des Streits über die Grotesken und die mit diesen in Zusammenhang gebrachten amimetisch-heterogenen Formen markiert die bereits erwähnte Entdeckung besagter Malereien in den Grotten der Domus Aurea. Diese Mischwesen, die mit ihren andersgearteten Formen kapriziöse Kopfgeburten der Künstler waren, hatten eine große Anziehungskraft auf viele Renaissance-Zeitgenossen; vor allem Künstler waren fasziniert von den seinerzeit als außerordentlich und eigentümlich erachteten Malereien.¹⁷⁵ Die für die Schöpfung der fremdartigen Kreaturen unabdingbare Phantasie, wie auch die Assoziation mit dem Traum nutzten die Für- und Gegensprecher für ihre eigene Argumentation im Grotesken-Streit. Nicht erst im Zuge des Disputes war ferner der Wert der Vorstellungskraft Thema der Gelehrten in Antike und Renaissance. Neben den Stimmen, die sich gegen die Darstellungswürdigkeit der sonderbaren Malereien wandten, gab es auch jene, die sich apodiktisch für die freie, künstlerische Eingebungskraft

¹⁷⁴ Vgl. Scholl: »Grottesken«. S. 15; Victoria von Flemming: Die Groteske. Frühneuzeitliche Bilder des Selbst als anderer. In: Eva Huber (Hrsg.): Technologien des Selbst. Zur Konstruktion des Subjekts. Basel: Stroemfeld 2000. S. 31–48. S. 35; Elisabeth Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«. Arcimboldo und die Beurteilung der Imaginatio in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Martin Zenck, Tim Becker u. Raphael Woebs (Hrsg.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. Paderborn: Fink 2008. S. 99–122. S. 100.

¹⁷⁵ Vgl. Scholl: »Grottesken«. S. 15; Flemming: Die Groteske. S. 35; Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«. S. 100.

aussprachen. Leon Battista Alberti räumte der Phantasie des Künstlers einen hohen Wert ein. Bereits Ende des 14. Jahrhunderts spricht Cennino Cennini in seinem 1390–1395 entstandenen *Libro dell'arte* von einer Würdigung der Vorstellungskraft.¹⁷⁶ Mehr noch als Alberti verteidigt Cennini die »freie Erfindung«¹⁷⁷ des Malers; Alberti hingegen erachtet die feststehenden Grundlagen der Malerei als Prämisse für den Gebrauch der *phantasia* in der Kunst.¹⁷⁸ Positiv äußert sich auch Marsilio Ficino in seiner *Theologia Platonica* über die *fantasia*.¹⁷⁹

In zunehmendem Maße entwickelte sich eine aufwertende Perspektive auf die künstlerische Phantasie: Der frei schöpfende Künstler galt in den Augen vieler Zeitgenossen als »phantasiebegabter Erfinder«¹⁸⁰, der, kraft des von Gott erhaltenen Vorstellungsvermögens zu einem »zweite[n] Schöpfer«¹⁸¹ avancierte. Die Phantasie, die »ihre neue Autonomie mit demonstrativem Engagement rechtfertigen«¹⁸² musste und sich »aus dem hierarchisch-dogmatischen Kosmos der christlichen Heilslehre herausgelöst und individualisiert«¹⁸³ hatte, wird zum Gegenstand in Gianfrancesco Pico della Mirandas (1469–1533) 1501 erschienenen *De imaginatione*.¹⁸⁴ Antonfrancesco Doni, der die Grotesken als »fantasticherie«, »Phantastereien« oder auch »Träumereien«¹⁸⁵ bezeichnete, bindet den Mangel an Naturähnlichkeit, die den frei erfundenen phantastischen Darstellungen zugrunde liege, argumentativ in seinem Werk *Disegno* von 1549 bei seiner Fürsprache der *fantasia* ein. Das Vorstellungsvermögen des Künstlers zeichne sich gerade insofern als vorteilhaft aus, als nur mit ihr, im Unterschied zur dem mimetischen Prinzip unterworfenen Naturnachahmung, Transzendentes,

¹⁷⁶ Vgl. Irmgard Scharold: Vom Wunderbaren zum Phantas(ma)tischen. Zur Archäologie vormoderner Phantastik-Konzeptionen bei Ariost und Tasso. Paderborn: Fink 2012. S. 235.

¹⁷⁷ Scharold: Vom Wunderbaren. S. 236.

¹⁷⁸ Vgl. Scharold: Vom Wunderbaren. S. 236 f.

¹⁷⁹ Vgl. Scharold: Vom Wunderbaren. S. 203. Zum Übersetzungsfehler der Bedeutungsebenen *fantasia* und *imaginatio* vgl. Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«. S. 103; vgl. auch Kristeller: Marsilio Ficino. S. 218; Philippe Morel: Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance. Paris: Flammarion 1997. S. 20–22.

¹⁸⁰ Yasmin Doosry: Einleitung. Die nicht ganz zufällige Begegnung Man Rays mit Albrecht Dürer. In: Diess. (Hrsg.): Tagträume–Nachtgedanken. Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2012. S. 10–19. S. 14.

¹⁸¹ Scharold: Vom Wunderbaren. S. 204.

¹⁸² Werner Hofmann: Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst. München: Hirmer 2010. S. 32.

¹⁸³ Hofmann: Phantasiestücke. S. 32.

¹⁸⁴ Vgl. Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S. 57 f.

¹⁸⁵ André Chastel: Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei [frz.: Grotesque (1980)]. Hrsg. u. übers. von Horst Günther. Berlin: Wagenbach 1997. S. 56. Die Äußerung Antonfrancesco Donis, Grotesken seien »Schimären [...], haltlose Bilder, Spiele des Wahns« (Chastel: Die Groteske. S. 56), fiel der Missdeutung von Gegnern künstlerisch-kreativer Einbildungskraft zum Opfer, diese in der Folge als schändlich zu verschmähen. Vgl. Scharold: Vom Wunderbaren. S. 245 f.

Ungreifbares und Gegenstandsloses, wie Träume, ›abgebildet‹ werden könnten.¹⁸⁶ Darüber hinaus wird der platonische Grundsatz in der Argumentation der Befürworter ins Gegenteil gewendet:

Wenn die Wirklichkeit nach guter alter platonischer Lehre ja ohnehin nur Schein ist, warum dann nicht etwas nachahmen, das in dieser trügerischen Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist, sondern nur in den subjektiven Phantasien entsteht, warum dann nicht etwas erfinden, das vielleicht sogar der Wahrheit näher kommt als die ikastische Nachahmung?¹⁸⁷

Die künstlerische Phantasie, kraft derer die fremdartigen Malereien ihre verschiedenartigen Formen erhielten, wurde indes jedoch von einigen Kritikern verächtlich bewertet. Bereits 59 Jahre vor Erscheinen von Donis *Disegno* diskreditierte der Aristoteles-Übersetzer Ermolao Barbaro die amimetische und phantastische Malerei als ein Produkt von anomaler Phantasie, einer gestörten *imaginatio*, wie er es in seiner Schrift *Themistii Paraphrasis De Insomniis Libellus* von 1490 zum Ausdruck bringt. Hierin betont Barbaro, man solle mit den »nur scheinbar[en] Traumbilder[n]«¹⁸⁸ mit größter Vorsicht umgehen. Aus der Phantasie erwachsene Kreationen stellten seiner Meinung nach keinen fruchtbaren Prozess für künstlerische Phantasie dar, sondern waren krankhafte Gedankengebilde einer von Irrsinn befallenen Imagination.¹⁸⁹ Auch der Übersetzer von Vitruvs »Zehn Bücher über die Architektur«, *I dieci libri dell'architettura* (1567), und Großneffe des zuvor erwähnten Ermolao, Daniele Barbaro, stellt im siebten Buch seines Kommentars eine Analogie zwischen Grotesken und Träumen her¹⁹⁰, wobei Barbaro letztere mit einer negativen Konnotation versieht¹⁹¹:

Perche se la pittura è una imitatione delle cose, che sono, o che possono essere, come potremo dire, che stia bene quello, che nelle Grottesche si vede? [...] Certo si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le imagini delle cose, e spesso pone insieme nature diverse: cosi potemo dire, che facciano le Grottesche, lequali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura.¹⁹²

¹⁸⁶ Vgl. Morel: Les grotesques. S. 38 f.

¹⁸⁷ Scholl: »Grottesken«. S. 164.

¹⁸⁸ Flemming: Die Groteske. S. 43.

¹⁸⁹ Vgl. Flemming: Die Groteske. S. 43.

¹⁹⁰ Vgl. Roland Kanz: Groteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus. In: Martin Zenck, Tim Becker u. Raphael Woebs (Hrsg.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. Paderborn: Fink 2008. S. 149–168. S. 151.

¹⁹¹ Diese kommt bereits im Prolog seiner *Predica de i sogni* hervor, die der Kleriker 1542 verfasste und in der die Träume prophetischen Charakters jedoch – freilich unter dem Vorbehalt religiöser Spiritualität – ein besonderes Band zwischen Gott und dem Menschen darstellten, welches im Wachleben nicht erreicht werden könne. Vgl. Paoli: Sognare nel Cinquecento. S. 35 f.

¹⁹² Vitruvio: *I dieci libri dell'architettura* [1567]. Übers. u. komm. von Daniele Barbaro. Mailand: Ed. il Polifilo 1987 (= Libri rari 8). S. 321. »Denn wenn die Malerei eine Nachahmung der Dinge ist, die existieren, oder die existieren können, wie können wir dann sagen, dass das, was wir in den Grotesken sehen, gut ist? Sicherlich, wie die Phantasie uns im Traume die Bilder der Dinge auf verwirrende Weise darstellt, und oft

Seine ablehnende Haltung der grillenhaften Malereien bekräftigt Barbaro durch die Aussage, dass diese lediglich Luftschlösser, »castelli in aria«, seien.¹⁹³

Ein ausschlaggebendes Argument für den Vitruv-Übersetzer, wie auch für weitere Grotesken-Gegner, war, dass die Schaffung solcher Bilder nicht mit dem in der Renaissance hoch anerkannten Konzept der Naturnachahmung im Einklang, sondern im krassen Gegensatz zur *Mimesis* stand. Die Vertreter der Annahme, die außergewöhnlichen und kapriziösen Bildschöpfungen seien Ergebnisse einer gestörten Maler-Phantasie, beriefen sich bei ihrer Argumentation auf ihre antiken Gesinnungsgenossen. Bereits im Altertum kam es zum Disput über die Darstellung phantastischer Kopfgeburten in der Kunst. Sowohl Horaz, Vitruv als auch Platon sprachen sich apodiktisch gegen eine amimetische Kunstproduktion aus.¹⁹⁴ Platon begründete seine Fürsprache des *Mimesis*-Konzepts mit dem Argument der Analogie von Dingen; die Abbildung der Natur sei ein »mindere[r] Verrat an den Erscheinungen, da sie zumindest Produkte erzeug[e], die durch Ähnlichkeit mit ihnen verbunden«¹⁹⁵ seien.

Vitruv argumentiert in seinen »Zehn Büchern über die Architektur«, die Phantasie-Gebilde seien aufgrund ihres absonderlichen Status bildkünstlerisch nicht darzustellen.¹⁹⁶

Auch Horaz spricht sich gegen phantastische Bildschöpfungen aus. Die ohne gegenständliches Vorbild erschaffenen Bilder seien lediglich komischen Charakters, jedoch wider die Vernunft, weshalb ihnen keine bildkünstlerische Visualisierung gebühre.¹⁹⁷ In seiner *Ars poetica* heißt es hierzu:

Stellt es euch vor: ein menschlich Haupt auf dem Hals eines Rosses! / Also verlangt es die Laune des Malers. Und wo er sie findet, / Sucht er die Glieder zusammen und schmückt sie mit buntem / Gefieder, / Oben ein reizendes Mädchen, wird's unten ein schwimmendes / Scheusal. / Könntet ihr, Freunde, bei solchem Anblick das Lachen verbeißen? – / Ganz im Ernst: dem Gemälde gliche ein Buch, [...] / Welches phantastisch zusammenhanglose Gebilde vereinte, / *Haltlos wie Träume im Fieber* [Hervorh. H. C.], wo weder der Kopf, noch die Füße / Einer gestalteten Form sich fügen. – »Maler und Dichter / hatten schon immer das Recht, sich ans Größte zu wagen« – / ich weiß schon. / Diese Freiheit erbitten wir uns

verschiedene Dinge zusammenfügt, so können wir sagen, dass dies die Grotesken tun, die wir zweifelsohne als Träume der Malerei benennen können.« Von mir sinngemäß ins Deutsche übersetzt.

¹⁹³ Vgl. Chastel: Die Groteske. S. 56.

¹⁹⁴ Vgl. Scharold: Vom Wunderbaren. S. 248; Flemming: Die Groteske. S. 32. u. 34.

¹⁹⁵ Lachmann: Erzählte Phantastik. S. 47.

¹⁹⁶ Vgl. Nicole Dacos: La Découverte de la Domus aurea e la formation des grotesques à la Renaissance. London: Warburg Institute 1969. S. 123; Flemming: Die Groteske. S. 34.

¹⁹⁷ Vgl. Flemming: Die Groteske. S. 33–35; Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«. S. 104.

und gönnen sie andern. / Nie aber darf man freundliches Wesen mit wildem verkoppeln,
/ darf nicht Schlangen mit Löwen und Tiger mit Lämmern nicht / paaren.¹⁹⁸

Ein Anhänger der Horazschen Gesinnung war der Presbyterianer Giovan Andrea Gilio, der in seinem Werk *Due Dialoghi* (1564) die Grotesken-Darstellung ablehnte, da die Mischwesen und -formen nicht das Ebenbild der Natur wiedergäben.¹⁹⁹ Auch der Bologneser Erzbischof, Gabriele Paleotti (1522–1597) diffamierte die Grotesken in seinem *Discorso intorno alle imagine sacre et profane* von 1582 als aberwitzige Hirngespinnste des Künstlers, die keinen Platz im öffentlichen und sakralen Umfeld finden sollten.²⁰⁰ Die Grotesken, von denen Vasari als »pittura licenziosa e ridicola«, einer drolligen oder lächerlichen, aber eben auch freiheitlichen Kunst²⁰¹ sprach, waren keine malerisch umgesetzten Imitationen der Natur, sondern Ersonnenes aus der Künstler-Phantasie, welches das neu formulierte Regelwerk einer harmonischen und naturgleichen Kunst in Unordnung brachte.²⁰²

Den negativen und empörten Reaktionen auf die bizarren und diabolisch wirkenden Gestaltungen zum Trotz hatten viele Künstler die Ambition, die viel umstrittenen Wandmalereien zu imitieren. Der sonst die Natur nachbildende und sich somit der Position eines *quasi alter deus* annähernde Künstler sah sich nun mit neuen Herausforderungen konfrontiert.²⁰³ Doch selbst unter den Renaissance-Künstlern kontrastierten die Meinungen zur grotesken und phantastischen Kunst. Von Leonardo da Vinci stammt eine Zeichnung, auf der fünf Köpfe mit geradezu karikiert gestalteten, teils überlängten und verzerrten Gesichtszügen zu erkennen sind. Die *Fünf grotesken Köpfe* von 1524/25 sind Teil seiner physiognomischen- und Mimik-Studien aus seinem »Trattato della pittura« und visualisieren unterschiedliche emotionale Gesichtsausdrücke in übercharakterisierter Form. Da Vinci verband diese verzerrten menschlichen Züge mit dem Dämonischen; die unterschiedliche Mienen zeigenden Köpfe dienten dem Künstler, die nonverbale zwischenmenschliche Kommunikation erkennbar werden zu lassen und

¹⁹⁸ Quintus Horatius Flaccus: *De Arte poetica liber*. Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch. Einführung, Übersetzung und Erläuterung von Horst Rüdiger. Zürich: Artemis 1961. S. 13.

¹⁹⁹ Vgl. Oy-Marra: *Mimesis und »phantasia«*. S. 104. Oy-Marra bezieht sich hier auf Andrea Gilio: *Dialogo di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano degli Errori de' Pittori circa l'histoire* [Camerino 1564]. In: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra maniero e controriforma*. Bd. II. Bari: Laterza 1961. S. 1–115. u. 54–100.

²⁰⁰ Vgl. Hofmann: *Phantasiestücke*. S. 71; Oy-Marra: *Mimesis und »phantasia«*. S. 104 f.; Scharold: *Vom Wunderbaren*. S. 250 f. Zu der die Dekrete des Konzils von Trient verteidigende Position Paleottis in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* vgl. Manegold: *Wahrnehmung*. S. 24 f.

²⁰¹ Flemming: *Die Groteske*. S. 36.

²⁰² Vgl. Scharold: *Vom Wunderbaren*. S. 244. u. 258.

²⁰³ Vgl. Flemming: *Die Groteske*. S. 32. u. 35.

darüber hinaus durch gezielt eingesetzte Überzeichnung das ›Hässliche‹ vom ›Schönen‹ differenziert herauszustellen.²⁰⁴ In seinem Traktat »Della pittura« behandelt Leonardo da Vinci die phantastische Malerei, die mittels der Erfindungskraft des Künstlers entstehe, lediglich im Rahmen einer eher praktischen Studienanweisung.

Sie [= eine neuerfundene Art des Schauens, H. C.] besteht darin, daß du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckst sind, oder auf ein Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die die diversen Landschaften gleich sehen, [sowie] [...] lebhaftere Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren [...]. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfahrungen wach. Sorge aber vorher, daß du alle die Gliedmaßen der Dinge, die du vorstellen willst, gut zu machen verstehst.²⁰⁵

Mittels Erkennens verschiedener Formen bei unfokussierter Betrachtung könne der Maler seine Vorstellungskraft schulen. Als Bedingung für die Darstellung der optisch hervorgerufenen Gebilde setzt da Vinci voraus, dass diese Gestalten lediglich im Hintergrund eines Bildes abzubilden seien.²⁰⁶ Er spricht sich mit seinem ›Mauerfleckengleichnis‹ für die Förderung eines bildgebenden künstlerischen Erfindungspotenzials aus, ohne jedoch der auf der Imagination fußenden Malerei einen autonomen Wert zu konzedieren.

Der neapolitanische Architekt und Maler, Pirro Ligorio, der sich »intensiv mit der Welt der Antike auseinander[setzte]«²⁰⁷, verstand die Grotesken als »von den Malern in Szene gesetzte Traumbilder«.²⁰⁸ Für ihn hatten die antiken Wandbilder eine tiefere Bedeutung, denn als bloße Dekoration zu fungieren.²⁰⁹ In einem Manuskript Ligorios, das sich heute im Staatsarchiv von Turin befindet, äußert sich der Künstler über die Grotesken wie folgt:

[S]e bene al uulgo pareno materie fantastiche, tutto erano simboli et cose industrie, non fatte senza misteri, se bene, è moderni imitando tali antichità, le fanno senza significato è senza historia.²¹⁰

Obgleich Ligorio selbst 1542 einen Teil des Palazzos von Urbino in der Via Lata mit grotesken Malereien ausgestaltete, verunglimpfte er die Darstellung entsprechender

²⁰⁴ Vgl. Hofmann: Phantasiestücke. S. 58. u. 65.

²⁰⁵ Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei [ital.: Trattato della pittura (um 1540)]. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Hrsg. u. eingel. von Marie Herzfeld. Jena: Diederichs 1925. S. 49 f.

²⁰⁶ Vgl. Flemming: Die Groteske. S. 37 f.

²⁰⁷ Anna Schreurs-Morét: Pirro Ligorio. Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583). Köln: König 2000. S. 11.

²⁰⁸ Scharold: Vom Wunderbaren. S. 252.

²⁰⁹ Vgl. David R. Coffin: Pirro Ligorio and the decoration of the late sixteenth century at Ferrara. In: The art bulletin. 37 (1955). S. 167–185. S. 182.

²¹⁰ Turin, Archivio di Stato, MS J.a.III.10, vol. VIII, f. 151v., hier aus Coffin: Pirro Ligorio. S. 182 f. übernommen. In der sinngemäßen Übersetzung heißt es: »Obgleich [die Grotesken, H. C.] für die gewöhnlichen Leute fantastische Themen darstellen, waren sie doch alle Symbole und betriebsame Dinge, die nicht ohne Geheimnisse geschaffen wurden, auch wenn einige Moderne [= zeitgenössische Maler, H. C.] diese antiken [Darstellungen, H. C.] imitieren, machen sie dies ohne Sinn und Geschichte.« [Übers. H. C.]

moderner Grotesken-Interpretationen²¹¹, da diese von den zeitgenössischen Malern oftmals ohne jegliche Reflexion über deren Bedeutungsgehalt geschaffen worden seien. Weiter heißt es in seinem Manuskript:

Vi sono forme fantastiche et come di insogni, vi furono mesticati le cose morali e fauolose degli Iddij. Vi sono cose che in parte imitano le cose della natura, nelle frondi, nell'animali...onde è da credere che fussero rappresentare, per ragionare della natura di quelli.²¹²

Ligorio thematisiert auch die Äußerungen seiner Zeitgenossen, die, so der Maler und Architekt, ein falsches Bild von den sonderbar anmutenden antiken Malereien hätten:

Sono stati alcuni moderni, chi non sapendo la uerita di tale pittura et la sua origine, lhà chiamate Grottesche et insogni et stravaganti pitture anzi mostruose.²¹³

Der Vergleich von antiken phantastischen Malereien mit Träumen, der zuvor von Pirro Ligorio gemacht wurde, ist hier nicht unbedingt negativ besetzt, da diese Formen für ihn Ausdruck eines spirituell-philosophischen Bedeutungsgehaltes sind:

Et sendo opere de gentili erano dipinte di Grottesche, et quelli di christiani erano bianche, ò con qualche christiana pittura. La onde hauemo da credere, chele pitture grottesche de gentili non siano senza significatione, et ritrouate da qualche bello ingegno, philosphico, et poeticamente rappresentate imperoche secondo, hauemo potuto uedere nelle istesse antiche pitture, sono di soggetto di consonantia, et conformemente.²¹⁴

Nicht nur Ligorio war davon überzeugt, dass die antiken Malereien eine profundere philosophische Bedeutung haben mussten. Einige Zeitgenossen zogen eine Parallele zwischen den sonderbaren Mischwesen aus dem Altertum und hieroglyphischen Zeichen, denen, wie angenommen wurde, ähnlich wie auch den Grotesken, eine verschlüsselte Botschaft inhärent sein musste. Es war wohl dieser Aspekt, der die bizarren Malereien für viele Gelehrte zu einem anspruchsvollen Diskussionsthema werden ließ.²¹⁵

²¹¹ Vgl. hierzu auch Scharold: Vom Wunderbaren. S. 253 u. 264.

²¹² Turin, Archivio di Stato, MS J.a.III.10, vol. VIII, f. 151v., hier aus Coffin: Pirro Ligorio. S. 182 f. übernommen. »Es gibt fantastische Formen und solche wie Traumbilder / Träume, aber in ihnen sind die moralischen und fabelhaften Dinge der Götter vermischt. Es gibt Dinge, die zum Teil die Dinge der Natur imitieren, in Laubwerk, in Tieren...woraus zu glauben ist, dass sie dargestellt wurden, um über die Natur von ihnen nachzudenken«. [Übers. H. C.].

²¹³ »Es hat einige Moderne gegeben, die nicht die Wahrheit über diese Malerei und ihren Ursprung kennen, sie haben sie [= diese Malereien] Grotesken und Traumbilder und exzentrische, sogar monströse Malereien genannt.« (Turin, Archivio di Stato, MS J.a.III.10, vol. VIII, f. 152v., hier aus Coffin: Pirro Ligorio, S. 183 übernommen). Zur Äußerung Ligorios über die Unwissenheit der »moderni« vgl. Turin, Archivio di Stato, MS J.a.III.10, vol. VIII, f. 152v., hier in Coffin: Pirro Ligorio. S. 183.

²¹⁴ »Die Arbeiten der Heiden wurden mit Grotesken gemalt und jene der Christen waren weiß oder mit christlichen Malereien [versehen]. Deswegen müssen wir glauben, dass diese grotesken Malereien der Heiden nicht ohne eine Bedeutung sind und von einem guten, philosophischen Talent ersonnen [wurden] und dichterisch gemalt worden sind, denn, wie wir in diesen selben antiken Malereien haben sehen können, zeugen sie von Konsonanz und Einklang.« (Turin, Archivio di Stato, MS J.a.III.10, vol. VIII, f. 153v., hier in Coffin: Pirro Ligorio. S. 183).

²¹⁵ Vgl. Scharold: Vom Wunderbaren. S. 252.

Einige Kunsttheoretiker, Künstler und Gelehrte, wie Giovanni Paolo Lomazzo²¹⁶ und Federico Zuccari, beriefen sich um die Wende vom *Cinque-* zum *Seicento* auf Aristoteles, der das wirkungsmächtige Potenzial der künstlerischen Vorstellungskraft hoch achtete.²¹⁷ In seinem Werk *De anima* gesteht Aristoteles der Phantasie bei der Erstellung von poetischen und rhetorischen Werken eine hohe Signifikanz zu, wobei »[d]as Unmögliche, dessen Darstellung als Fehler gilt, [...] wirkungsästhetisch durch einen Verblüffungseffekt, *ekplexis*, legitimiert [wird]«. ²¹⁸ Aristoteles zufolge sei die Phantasie gerade deshalb als positive Entität zu erachten, da nur durch die Vorstellungsgabe Irreales und Ungreifbares zum Ausdruck gebracht werden könne.²¹⁹ Die Grotesken-Malerei, die dem Verständnis und den Grundsätzen einer von Harmonie und Naturgleichheit durchdrungenen Renaissance-Kunst antagonistisch gegenüberstand, entspricht der Vorstellung des *mundus inversus*.²²⁰ Ähnlich wie im Kosmos der »verkehrten Welt« können in der Welt des Traumes sonderbare und unstimmige Ereignisse geschehen, Verbindungen von Orten, Gegenständen und Personen erträumt werden, die in der Wachwirklichkeit unmöglich sind. Folglich sind die willkürlich aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Grotesken mit dem Traum in Korrelation gesetzt worden.

Von besonderem Interesse im Kontext der assoziativen Verknüpfung von Groteske und Traum ist ein von Alessandro Allori bemaltes Bettkopfteil (Abb. 10), auf dem Grotesken-Malereien den ornamentalen Rahmen für die Darstellung im Zentrum des Feldes bilden. Dort wird, bezugnehmend auf die klassisch-mythologische Erzählung, der Raub Ganymeds durch Zeus in Gestalt eines Adlers verbildlicht. Zum einen werden hier die Mischwesen als (Schmuck-)Elemente eines Bettes in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Schlaf und folglich mit dem Traum gestellt. Zum anderen zeigt

²¹⁶ Sein besonderes Interesse an Groteskem manifestiert sich bei Lomazzo sowohl im bildkünstlerischen als auch im schriftstellerischen Bereich. Bereits einige seiner Titel weisen auf die Neigung zum Phantastischen hin; eine Gedichtsammlung nennt er *Grotteschi*, eine weitere erhält den »dialektalen Titel *Rabisch* [...], der soviel besagt wie »Arabeske« oder »Groteske«. Manegold: Wahrnehmung. S. 8. Weiteres zu dem Werk *Rabisch* siehe Manegold: Wahrnehmung. S. 8–11.

²¹⁷ Vgl. Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«. S. 102 u. 106.

²¹⁸ Lachmann: Erzählte Phantastik. S. 48. Dass Künstler wie Federico Zuccari in seiner *Idea de' pittori, scultori ed architetti* von 1607 oder Lomazzo in seiner *Idea del Tempio della Pittura* von 1590 das Gedankengut des Aristoteles auf die Argumentation um die phantastische Malerei ausrichteten, erscheint insofern plausibel, als auch im Manierismus und schließlich im Barock der Verblüffungseffekt eine zentrale Rolle spielten.

²¹⁹ Vgl. Lachmann: Erzählte Phantastik. S. 48.

²²⁰ Vgl. Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«. S. 101. Vgl. hierzu auch Lachmann: Erzählte Phantastik. S. 99–104.

sich die Verknüpfung des Traumes ebenso durch die Darstellung des durch Zeus in die Lüfte entführten Ganymed mittels einer semantischen Parallele: Analog zum Jüngling, der durch den Göttervater in die Sphäre des Götterhimmels befördert wird, kann idealerweise auch der Schlafende im Traumzustand, im übertragenen Sinn wie Ganymed, in die Nähe des Göttlichen gelangen. Durch die mit Träumen respektive einer unwirklichen Erfahrungsebene verknüpften grotesken Formen, die das Hauptfeld der mythologischen Zone im Zentrum umrahmen, entsteht eine gleich doppelte Einbettung des Traumsujets auf dem Mobiliar, das in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Schlaf steht.

Dass phantastische Elemente ein wichtiges Charakteristikum ästhetischer Renaissance-Traumdarstellungen bilden, zeigt sich fernerhin in weiteren bildkünstlerischen traumaffinen Werken des *Cinquecento*.

II.3 Traumdarstellungen in der bildenden Kunst

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kam es, vor dem Hintergrund des regen medizinisch-theoretischen, philosophischen und literarischen Diskurses über den Traum, auch im bildkünstlerischen Bereich zu einer Beschäftigung mit diesem Faszinosum, dem sich die Künstler auf vielfältige Weise anzunähern versuchten. Die Eigentümlichkeit dieser neuartigen Bildproduktionen zeigt sich durch Abwandlung und Abkehr von seit alters tradierten, konventionellen Mustern, durch die sich die christlich motivierten Traum- und Visionsbilder auszeichneten.²²¹

Raffaels *Il sogno del cavaliere* (um 1504) (Abb. 11)

Zu den früh-cinquecentesken, mit dem Traumsujet verknüpften Werken zählt Raffaels *Il sogno del cavaliere*, »Der Traum des Ritters«, das sich, zusammen mit den im Maß übereinstimmenden »Drei Grazien« erwiesenermaßen seit etwa 1650 im Besitz der Borghese befand.²²² Das kleinformatige quadratische Ölbild zeigt drei menschliche Figuren vor einer Landschaft. Im Vordergrund ruht mit geschlossenen Augen, auf seinen Schild gestützt und dem Betrachter zugewandt, eine männliche Gestalt in ritterlicher

²²¹ Freilich sind zur Renaissance und über diese Epoche hinaus auch weiterhin Traum- beziehungsweise Visionsbilder christlich-prophetischen Charakters nach althergebrachter Bildtradition geschaffen worden.

²²² Dort wurde das Gemälde als »un soldato che giace dormendo alla campagna« (»ein Soldat, der schlafend in der Landschaft liegt«) erwähnt. Zusammen mit *Drei Grazien*, heute im Musée Condé in Chantilly, bildete es mutmaßlich ein Diptychon. Vgl. Luitpold Dussler: Raffaels. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Teppiche. München: Bruckmann 1966 (= Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft). S. 38 f.

Gewandung. Flankiert wird der Schlafende von zwei weiblichen Figuren, deren Körpergestik nahezu übereinstimmt. Ein schmaler, die Bildbereiche optisch aufgliedernder Lorbeerbaum – ein Zeichen immerwährender Glorie – steht in der Bildmitte, gleich einer Spiegelachse und Trennlinie, zwischen den Gestalten, die den Ritter flankieren. Ihm werden von der linken Figur ein Buch und ein Schwert entgegengehalten, während die weibliche Gestalt auf der gegenüberliegenden Seite eine Blume darbietet. Erstere ist anhand der ihr beigegebenen Attribute als personifizierte Tugend, Virtus, die zweite als Sinnbild der Verführung, Voluptas zu identifizieren. Durch die Landschaft im Hintergrund werden die antagonistischen Eigenschaften der beiden allegorischen Figuren deutlich: Auf der linken Bildseite wird der unwegsame Pfad der Virtus, auf der rechten der mühelose Weg, zu dem Voluptas hinweist, sichtbar.

In *Il sogno del cavaliere* wird der narrativ-allegorische Gehalt des Traumes durch optische Mittel veranschaulicht. Ihre Absichten verdeutlichend, hält Virtus dem schlafenden Ritter auffordernd ein Buch als Zeichen der Gelehrtheit und ein Schwert als Symbol der Kühnheit – im Sinne der *Vita activa et contemplativa* – entgegen. Die Blume, die Voluptas auf der anderen Seite dem Träumenden präsentiert, versinnbildlicht die Liebe.²²³

Die schriftliche Basis für das Motiv lieferte vermutlich Silio Italicos (25–101 n. Chr.) *Punica* – ein Werk über den zweiten punischen Krieg.²²⁴ *Punica* liegt wiederum der Mythos von »Herakles am Scheideweg« aus der griechischen Mythologie zugrunde, dessen Autorschaft auf Prodikos von Keos zurückgeht.²²⁵ Im 15. Buch von Silio Italicos Epos handelt es sich um Publius Cornelius Scipio Africanus (236–183 v. Chr.), dem diese Entscheidungsfindung im Traum auferlegt wird. Voluptas und Virtus versuchen hierin, Scipio für ihren jeweiligen Pfad zu gewinnen, woraufhin sich der Träumende für die untadelige Variante entscheidet.²²⁶

²²³ Vgl. Carol Plazzotta: Eine Allegorie (»Traum des Ritters«). In: Diess., Hugo Chapman u. Tom Henry (Hrsg.): Raffael. Von Urbino nach Rom. Stuttgart: Belser 2004. S. 138–140. S. 138. Das Buch in der Hand der Virtus in Raffaels kleinformatigem Ölgemälde kann als eigene Beifügung des Malers aufgefasst werden, da das Buch in diesem Kontext nicht in Italicos *Punica* erwähnt wird. Vgl. Plazzotta: Eine Allegorie. S. 138.

²²⁴ Vgl. Joachim Poeschke: Dürers »Traumgesicht«. In: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994. S. 187–206. S. 192; Alessandro Cecchi: Raffaello Stanzino (Urbino 1483–Roma 1520). *Il sogno del cavaliere*. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant: *Il Sogno nel Rinascimento*. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 92 f. S. 92; Jürg Meyer zur Capellen: Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings. Bd. 1. Landshut: Arcos 2001. S. 160.

²²⁵ Vgl. Meyer zur Capellen: Raphael. S. 160; Joachim Jacoby u. Martin Sonnabend (Hrsg.): Raffael. Zeichnungen. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main 2012. S. 128.

²²⁶ Vgl. Meyer zur Capellen: Raphael. S. 160; Cecchi: Raffaello Stanzino. S. 92.

Der Maler aus Urbino, der in engem Kontakt mit der della Rovere- und Montefeltro-Familie stand²²⁷, hat der in Italicos Werk geschilderten Scheideweg-Allegorie mit *Il sogno del cavaliere* eine visuelle Anschaulichkeit verliehen. Erwin Panofsky mutmaßt, dass der seinerzeit weithin bekannte Holzschnitt »Entscheidung des Herkules« als Teil von Sebastian Brants »Narrenschiff« (ed. 1497) als bildkünstlerische Vorlage fungiert haben könnte.²²⁸ Panofsky erwähnt eine mögliche Verbindung von *Il sogno del cavaliere* mit Scipione di Tommaso di Borghese, der 1493 in Siena zur Welt kam und um 1500 gefirmt wurde. Die Schaffung von »Der Traum des Ritters« und »Drei Grazien« könnte Raffael für den jungen Borghese als eine Form der »exhortatio ad juvenem« (»Ermahnung an den Jüngling«) aufgetragen worden sein.²²⁹ Carol Plazzotta hält der These Panofskys entgegen, dass weder die Datierung noch das Motiv des Bildes mit dem kirchlichen Ereignis vereinbar seien.²³⁰ Sylvie Béguin vermutet, der junge Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, habe die »Drei Grazien« und *Il sogno del cavaliere* in Auftrag gegeben.²³¹

Mit der Darstellung des als schlafend erkennbar gemachten Ritters²³² knüpft der urbinische Künstler an die konventionelle Bildtradition von Schlaf- und Visionsbildern an, in denen die schlafende und als solche als träumend dargestellte Figur häufig zusammen mit dem Traumgesicht gezeigt wird. Gleichwohl wird das im Traum Gesehene in Form der Virtus- und Voluptas-Sinnbilder in »Der Traum des Ritters« sichtbar. Das Erscheinungsbild des hier Träumenden zeigt überdies Ähnlichkeiten mit einem Holzschnitt aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, auf dem der schlafende Protagonist erkennbar wird. Illustriert wird eine Passage des ersten Buches der *Hypnerotomachia Poliphili*, in dem der Protagonist in seinem Traum von einem weiteren Einschlafen träumt.

Deutlich wird in dem Gemälde die Signifikanz von Traum und Schlaf – einem Zustand, in dem der Geist frei von äußerlichen Einwirkungen ist und, wie es bei Raffaels Schlafendem der Fall ist, die träumende Figur wichtige Entscheidungen zu treffen vermag. Gewiss wird

²²⁷ Vgl. Cecchi: Raffaello Stanzino. S. 92.

²²⁸ Vgl. Erwin Panofsky: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig: Teubner 1930. S. 40 f.

²²⁹ Vgl. Panofsky: Hercules am Scheideweg. S. 143 f.

²³⁰ Vgl. Plazzotta: Eine Allegorie. S. 139.

²³¹ Vgl. Sylvie Béguin: Les Peintures de Raphaël au Louvre. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux 1984. o. A., zitiert nach Plazzotta: Eine Allegorie. S. 140.

²³² Möglicherweise hat sich Raffael bei der Gestaltung des schlafenden Ritters an Darstellungen schlafender Apostelfiguren seines Lehrmeisters Pietro Perugino orientiert. Vgl. Jacoby u. Sonnabend: Raffael. S. 130.

auch hier auf die in der Renaissance geltende und durch den Philosophen Marsilio Ficino geäußerte Auffassung angespielt, dass ein tugendhaft lebender Mensch durch Entsagung der irdischen Verführungen dem Körper eine Zeitlang entfliehen und eine Annäherung an das Göttliche erfahren und zu höherer Weisheit gelangen könne. Darüber hinaus lässt sich in dem Bild die neuplatonische Ansicht der Vereinigung von vermeintlich unüberwindbaren Antagonismen herauslesen:

Er [= Raffael, H. C.] stellt das Zusammentreffen der Gegensätze nicht als moralisches Dilemma dar, sondern eher als eine Verbindung aller Eigenschaften, nach denen der ideale Soldat oder Ritter streben sollte, auch wenn seine schlummernde Gestalt zur Virtus hingeneigt liegt.²³³

Il Sogno di Raffaello (siehe Abb. 2) von Marcantonio Raimondi (1508) und Giorgio Ghisi (1561) (Abb. 12)

Die um 1508 von Marcantonio Raimondi geschaffene Darstellung *Il Sogno di Raffaello* (»Der Traum Raffaels«), deren Provenienz ungeklärt ist²³⁴ und bei der es sich um eine von zwei Stichen Raimondis mit einer nächtlichen Szene handelt²³⁵, zeichnet sich durch einen außerordentlich kryptischen Charakter aus.

Die Darstellung lässt im Vordergrund zwei schlafende weibliche Figuren auf der linken Bildhälfte und fremdartige Kreaturen auf der rechten Seite erkennen. Ein Gewässer trennt den Vorder- von dem Mittel- und Hintergrund, auf dem teils brennende Veduten zu erkennen sind, voneinander ab. Die beiden im linken Bildvordergrund befindlichen Frauenakte liegen einander zugewandt auf einer felsigen, sich in wolkenähnliche Formationen wandelnde Erhöhung, die an eine steinerne Mauer, welche zwei aus einer Öffnung kommende Lichtstrahlen erkennen lässt, angrenzt. Die Frauenfiguren weisen ein nahezu übereinstimmendes Erscheinungsbild auf. Die vordere Figur hat dem Betrachter den Rücken zugewandt, während die Frontalseite des anderen weiblichen Aktes deutlich zu erkennen ist. Bei den seltsamen Geschöpfen zu Füßen der Schlafenden handelt es sich um vier bizarre Mischwesen, die aus verschiedenen tierischen und teils menschlichen Körperteilen zusammengewachsen sind und sich in Richtung der beiden liegenden Akte bewegen. Ein reptilienähnliches Getier kriecht aus dem Gewässer auf das Festland, wobei

²³³ Plazzotta: Eine Allegorie. S. 138.

²³⁴ Vgl. Bredekamp: Traumbilder. S. 64.

²³⁵ Die andere Nachtszene, die von Raimondi gefertigt wurde, ist in dem Stich *Pest in Phrygien* erkennbar. Vgl. Gudrun Knaus: *Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*. Berlin: De Gruyter 2016. S. 54.

der Kopf mit dem offenstehenden Maul nach hinten gebogen ist, sodass er den noch im Wasser befindlichen Rücken berührt. Vor seinen langen Krallen befindet sich ein Kopffüßler-Geschöpf mit einem weit herausstehenden Unterkiefer und zwei übergroßen Ohren. Ein Wesen, dessen Körperbau Ähnlichkeit mit dem eines Vogels hat, weist sich in seiner Eigentümlichkeit durch ovale Extremitäten am Ober- und Unterkörper und einen überlängten, röhrenförmigen dünnen Hals aus, der es ihm ermöglicht, diesen in unnatürlicher Weise zu verbiegen. In unmittelbarer Nähe zu den beiden schlafenden Akten ist ein mehrbeiniges phallisches Geschöpf auszumachen, das in seinem gesamten Erscheinungsbild einem geflügelten Insekt ähnelt. Der Kopf, unter dem eiförmige Glieder herabhängen, aus dessen Maul Flüssigkeit auf den Grund herabfließt, lässt das Haupt eines Säugetiers erahnen. Auf der gegenüberliegenden Seite des Ufers ist eine brennende Vedute zu sehen, deren Spiegelung im Gewässer erkennbar ist und die womöglich von einem aus der gegenüberliegenden Felswand austretenden Blitz entzündet wurde. Schemenhaft angedeutete menschliche Figuren versuchen den Flammen durch Fensteröffnungen, Eingänge und über Mauern mit Booten auf das Gewässer zu entkommen. Die Boote lenken den Blick des Betrachters auf eine weitere Architektur-Vedute, über deren Dächer dunkle Rauchwolken aufgezogen sind. Die brennende Szenerie im Mittelgrund wirkt unheimlich und bedrohlich; ebenso wird durch die bizarren Kreaturen im rechten Vordergrund eine unheilvolle Stimmung suggeriert, die im Kontrast zu den offenbar ungestört Schlafenden disparat erscheint.

Die Darstellung der beiden weiblichen Figuren folgt dem Schema der venezianischen Pose von Schläferinnen, das vornehmlich durch die gemalten Akte des Giorgione charakterisiert wird.²³⁶ Darüber hinaus ist zu vermuten, dass ein von Giorgione geschaffener verschollener Stich, der einen Brand darstellte, Raimondi eine Grundlage für *Il sogno di Raffaello* lieferte.²³⁷ Die stilistische Affinität Giorgiones, durch den in der

²³⁶ Giorgiones Akt-Malerei ist vor allem durch Stiche wie *Venus* (1509/1510) von Giulio Campagnola verbreitet worden. Vgl. Francesca Del Torre Scheuch: Katalog. In: Sylvia Ferino-Pagden u. Giovanna Nepi Scirè (Hrsg.): Giorgione. Mythos und Enigma. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2004. S. 166-254. S. 250. Giorgione wurde beim Schaffen seiner Schlafenden Venus nach Möglichkeit von einem Holzschnitt, auf dem eine schlafende Nymphe abgebildet ist, inspiriert. Vgl. Fritz Saxl: Lectures. Bd. 1. London: The Warburg Institute 1957. S. 162 f.

²³⁷ Vgl. George Martin Richter: Giorgio da Castelfranco, called Giorgione. Chicago: The University of Chicago Press 1937. S. 259; Brigitte Borchhardt-Birbaumer: Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock. Wien: Böhlau 2003. S. 309; Amalia Mezzetti: Il Dosso e Battista ferraresi. Mailand: »Silvana« Ed. d'Arte 1965. S. 81. Möglicherweise handelt es sich um das von Giorgione verlorengegangene Werk *Unterwelt mit Aeneas und Anchises* (*Inferno con Enea e Anchise*), das von dem Kunstkennner Marcantonio Michiel in der Sammlung von Taddeo Contarini studiert wurde. Vgl. Bernard Aikema: Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta. In: Sylvia Ferino-Pagden u. Giovanna Nepi Scirè (Hrsg.): Giorgione. Mythos und Enigma. Ausst.-

Hauptsache die »flämische[n] Anregungen im oberitalienischen Raum«²³⁸ verbreitet wurden, zur Boschischen Malerei lässt sich vor allem anhand der »traumhaften Kompositionen«²³⁹, »den nächtliche[n] Landschaftsraum, [...] die Monster und die brennende Vedute«²⁴⁰ nachvollziehen.

In Bezug auf das Darstellungsschema der Schlafenden ist ergänzend eine weitere mögliche Inspirationsquelle zu erwähnen, die dem norditalienischen Kupferstecher für die Visualisierung seiner weiblichen Akte gedient haben mag. Es handelt sich um einen durch den Protagonisten Poliphilo eingehend beschriebenen Holzstich, der im ersten Buch der *Hypnerotomachia Poliphili* Colonnas abgebildet ist und eine Steinmetzarbeit mit der Darstellung einer schlafenden Nymphe und eines Satyrs zeigt, der den ruhenden weiblichen Akt beschleicht.²⁴¹ Bei der Gegenüberstellung des Holzschnitts aus besagtem Roman und Raimondis rätselumwobenen Stich lässt sich neben der formalen Übereinstimmung der Frauenakte eine weitere, semantische Analogie ausmachen: Wie sich in Colonnas Werk der lüsterne Satyr an den Frauenakt heranpirscht, so ist es das geifernde Phallus-Geschöpf in Raimondis Arbeit, das sich den Schlafenden in fast bedrohlicher Weise nähert.

Die Phantasie-Geschöpfe rufen unverkennbar jene aus tierischen und menschlichen Teilen mannigfaltig zusammengesetzten Kreaturen des flämischen Malers Hieronymus Bosch (1450–1516) ins Gedächtnis.²⁴² Die für seine Schaffenszeit unkonventionellen, phantastischen und von manchen Seiten als gar blasphemisch bezeichneten Darstellungen waren in der Tat eine anregende Quelle für norditalienische Maler der ersten Cinquecento-Hälfte, was nicht zuletzt durch geographische Gegebenheiten begünstigt wurde.²⁴³ Es ist belegt, dass die Gemälde Boschs in diesem Zeitraum, das heißt noch vor dem Jahre 1521, Teil der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig waren. Es handelte sich hierbei um Leinwände, die ursprünglich einem Altar zugehörig waren:

Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2004. S.85–104. S. 87. Vgl. auch Bernard Aikema u. Beverly Louise Brown (Hrsg.): *Il Rinascimento a Venezia*. Ausst.-Kat Mailand 1999. S. 440 f.

²³⁸ Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 319.

²³⁹ Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 270.

²⁴⁰ Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 309.

²⁴¹ Abb.: Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. 109.

²⁴² Vgl. Beverly Louise Brown: *From Hell to Paradise: Landscape and Figure in Early Sixteenth Century Venice*. In: Bernard Aikema (Hrsg.): *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames & Hudson 1999. S. 424–498. S. 440.

²⁴³ Vgl. Mezzetti: *Il Dosso*. S. 81; Alessandro Nova: *Giorgione's ›Inferno with Aeneas and Anchises‹ for Taddeo Contarini*. In: Luisa Chiammitti, Steven F. Ostrow u. Salvatore Settis (Hrsg.): *Dosso's fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*. Los Angeles: Calif 1998 (= The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 5). S. 41–63. S. 41 f.

»Aufstieg zum himmlischen Paradies«, »Irdisches Paradies«, »Höllensturz« und »Höllenpfehl« und die vier Jenseitsvisionen abbildeten.²⁴⁴

Marcantonio Raimondi hielt sich zu Studienzwecken zwischen 1506 und 1508 in Venedig auf. Mutmaßlich hat der Kupferstecher zu dieser Zeit von den außergewöhnlichen Werken des flämischen Meisters Kenntnis genommen.²⁴⁵ Eine Äußerung des Venezianers Marcantonio Michiel (1484–1552) ist im Kontext der Traumthematik besonders bemerkenswert. Wahrscheinlich war es die viergeteilte Jenseits-Darstellung Boschs, die der Kunstliebhaber und -sammler Michiel als »tela delli sogni«²⁴⁶ (»Leinwand der Träume«) bezeichnete. Boschs fremdartige Figuren und Kompositionen in den Kontext des Onirischen zu stellen, erschien den Zeitgenossen des *Cinquecento* als evident, wie es etwa in den *Effigies* (1572) des Hieronymus Cock oder in Vasaris Künstlerbiographien deutlich wird.²⁴⁷ Nicht zuletzt die intensive Beschäftigung von Künstlern und Gelehrten mit den (antiken) Grotesken zeigt, dass das Hybride und Phantastische seinerzeit eine rezeptionsästhetisch evozierte Gedankenverkettung zu Träumen zuließ. Ob sich Hieronymus Bosch selbst für seine verschrobenen Mischwesen durch Gedankenbilder seiner eigenen (Alp-)Träume hat inspirieren lassen, lässt sich indes in Ermangelung schriftlicher Nachlässe nicht rekonstruieren. Ohne Zweifel jedoch muss der flämische Maler bei der Schaffung seiner nonkonformistischen Bilder über eine lebhafte Phantasie verfügt haben, welche bereits zu Lebzeiten Faszination und Verwirrung auslösten – fanden sich doch »in der Heiligen Schrift keine Belege«²⁴⁸ für die bizarren und teils angsteinflößenden Kreationen. In diesem Kontext überrascht es nicht, dass sich derartige Darstellungen, wie am Beispiel des Boschschen Triptychons *Garten der Lüste* nachvollziehbar wird, auf der die Hölle visualisierenden Tafel befanden, um die Verbildlichung dieser Geschöpfe mit der christlichen Auffassung des Dämonischen zu rechtfertigen.²⁴⁹ Das widernatürliche Äußere der Mischgeschöpfe auf Raimondis Stich mit seinem

²⁴⁴ Vgl. Pio Paschini: Domenico Grimani. Cardinale di S. Marco. Rom: Ed. di Storia e Letteratura 1943. S. 152; Hans Belting: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste. München: Prestel 2002. S. 90 f.

²⁴⁵ Vgl. Mezzetti: Il Dosso. S. 81; Peter Humfrey u. Mauro Lucco: Paintings by Battista Dossi. In: Andrea Bayer (Hrsg.): Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. New York: Metropolitan Museum of Art 1999. S. 249–263. S. 262.

²⁴⁶ Marcantonio Michiel: Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo. Hrsg. u. ill. von D. Iacopo Morelli. Venedig: Bassano 1800. S. 77.

²⁴⁷ Vgl. hierzu Walter S. Gibson: Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century. In: The Art Bulletin 74 (1992) H. 2. S. 205–218. S. 206.

²⁴⁸ Hofmann: Phantasiestücke. S. 45.

²⁴⁹ Vgl. Hofmann: Phantasiestücke. S. 49.

bewusst gewählte[m] verrätselte[n] Inhalt nächtlicher Erzählungen [und] Einflüsse[n] der Dämonen aus Katastrophenbildern und Höllenvisionen von Hieronymus Bosch [...] mit verschiedenen Traumwesen²⁵⁰

offenbart, dass diese einem fremden Daseinszustand angehören. Es liegt daher nahe, die Wesen als Symbolträger für Träume, oder, aufgrund ihres dämonischen und bedrohlichen Charakters, für Alpträume anzusehen, die den Schlafenden möglicherweise vor dem inneren Auge erscheinen. Überdies kann die bizarre Beschaffenheit der kleinen Fabelwesen als Allusion auf den dem Traum im 16. Jahrhundert zugeschriebenen ambivalenten Charakter verstanden werden. Es kann vermutet werden, dass Marcantonio Raimondi den kryptischen Stich mit dem Wissen des seinerzeit aktuellen kulturtheoretischen und philosophischen Diskurses geschaffen hat. Wird vor diesem Hintergrund die Kernaussage zum Traum des Florentiners Marsilio Ficino aus der »Platonischen Theologie« herangezogen, entstünde inhaltlich eine mögliche Entschlüsselung für den vorderen Bildteil. Eine Aussage aus der *Theologia Platonica* ist hier entscheidend: Es handelt sich um jenen Passus, in dem der Philosoph über die beängstigenden und abscheulichen Erscheinungen im Traum spricht, die in der durch eine frevelhafte Lebensweise ausgelöst, beeinträchtigten Phantasie entstünden.²⁵¹ Die teils angsteinflößenden Geschöpfe auf dem Stich sind demnach als diese schrecklichen Täuschungen zu deuten, während die unbekleideten weiblichen Gestalten allegorisch für die irdisch-sündhaften Verlockungen stehen. Wohl nicht ohne Grund gleicht deren Erscheinungsbild jenem fleischlicher Venus-Darstellungen.

Im Kontext der venusähnlichen Figuration erscheint Albrecht Dürers *Traum des Doktors* (Abb. 13), auf dem die klassische Figur der Venus flagrant in Szene gesetzt wird, bedeutsam.²⁵² Von der Funktion der weiblichen Figur in Dürers Stich als »Venus Carnalis«²⁵³ ausgehend, kann die emblematische Zuordnung der schlafenden Akte auf

²⁵⁰ Borchhardt-Birbaumer: *Imago Noctis*. S. 306.

²⁵¹ Vgl. Ficino: *Platonic theology*. S. 152 f.; vgl. auch Kapitel II.1.

²⁵² Der 1498 entstandene Stich Dürers war Raimondi aufgrund des wechselseitigen Transfers nordalpiner und italienischer Künstler, die durch das Reproduktionsverfahren der Kupferstichtechnik begünstigt wurde, sehr wahrscheinlich bekannt.

²⁵³ Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance* [1962, 1967]. Köln: DuMont 1980. S. 287. Zehnppennig geht noch einen Schritt weiter und setzt die fleischliche Venus in einen Sinnzusammenhang mit der biblischen Eva-Figur und folglich mit dem Sündenfall. Ihre These stützt sich zum einen auf die frappante formale Analogie mit der Gestalt Evas in Dürers um 1504 geschaffenen Gemälde *Adam und Eva* und dem Bratapfel, der in dem Kupferstich *Traum des Doktors* auf dem Kachelofen platziert ist; »scheinbar zufällig streckt sich etwas über ihm die deutende Hand der Venus aus. [...] Dem Bild der verführerischen Venus der heidnischen Antike entspricht im christlichen Bereich das Bild der verführerischen Eva. In Dürers Blatt treten beide in Gestalt der Traumerscheinung zusammen.« (Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 54).

dem Kupferstich Marcantonio Raimondis weiter ausgedeutet werden. Ist die Venus-Gestalt auf Albrecht Dürers Werk als figurierte Verführung und das fliegende Teufelsgeschöpf als Überbringer trügerischer Traumerscheinungen zu lesen²⁵⁴, verschmilzt bei *Il sogno di Raffaello* die Gestalt des schlafenden Körpers – in Dürers Stich jener des Doktors – mit dem Erscheinungsbild zu zwei Venus-Akten. Das animalische Phallus-Wesen stellt als Anspielung des männlichen Geschlechtsteils wohl das erotisierende Pendant zu den nackten Frauenkörpern dar, auf die es sich gezielt hinbewegt. Der Kupferstecher bediente sich hierbei wahrscheinlich des Boschschen Formenrepertoires der Höllenwesen, um in *Il Sogno di Raffaello* die Gefahr von negativ konnotierten Trugerscheinungen, die bei einer allzu genussüchtigen Lebensweise entstünden, allegorisch sichtbar werden zu lassen. Vor dem Hintergrund der Assoziation des Hybriden und Widernatürlichen mit dem Traum, wie im Falle der von Michiel als »tela dei sogni« benannten Leinwand, stehen die Mischgeschöpfe womöglich ebenso als »Marker« für den Traum.

Es ist anzunehmen, dass der Traumcharakter von Raimondis Bild, der hauptsächlich durch die eigenartigen Geschöpfe hervorgerufen wird, durch die Einbindung des Gewässers, das die Schlafenden und die Kreaturen vom restlichen Geschehen auf dem Kupferstich trennt, verstärkt wird. Da Wasser die natürliche Eigenschaft besitzt, Objekte durch die Brechung auf der Wasseroberfläche verschwommen und verfremdet erscheinen zu lassen, bietet sich dieses Element als opportuner Symbolträger für (trügerische) Träume an – wirkt doch oftmals im Traum Bekanntes unscharf, verschwommen oder gar bizarr. Bestärkung findet die These dadurch, dass das Phallus-Geschöpf und die anderen bizarren Wesen auf Raimondis Stich ihren Ursprung in dem dunklen Gewässer haben könnten, aus dem diese Kreaturen hervorgekrochen sind.

Es ist jedoch nicht nur die Abstraktion, die der Flüssigkeit von Natur aus eigen ist, sondern auch das Vermögen der Spiegelung von Objekten. Dies ist insofern von Bedeutung, als Aristoteles in seinem Werk *De divinatione per somnum* Träume mit verzerrten Reflexionsbildern auf einer Wasseroberfläche vergleicht (464b). Die bizarren Wesen ließen sich gar als Resultate verschwommener Bilder und die verdoppelte Akterscheinung als Spiegelung auf der Wasseroberfläche deuten. Brigitte Borchhardt-Birbaumer vermutet darüber hinaus, dass die zweifache Darstellung der Schlafenden als

²⁵⁴ Siehe hierzu die nachstehende kurze Ausführung im Zusammenhang von Michelangelos *Il sogno*.

Allusion auf die Ambivalenz der Träume verstanden werden könnte.²⁵⁵ Gustav Friedrich Hartlaub führt die Verdopplung der Schlafenden auf die Erzählung des Traumes Hekubas in der *Aeneis* zurück, in dem sie sich selbst sieht.²⁵⁶ Bartsch deutet das Gewässer in Raimondis *Il Sogno di Raffaello* als Styx.²⁵⁷

Durch eine sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene suggerierte Rätselhaftigkeit zeichnet sich ebenso Giorgio Ghisis homonymer und rund fünfzig Jahre nach Raimondis Arbeit geschaffener Kupferstich aus. Das Werk zeigt eine ältere männliche Figur mit Bart im linken Bildmittelgrund und eine junge, kriegerisch anmutende weibliche Gestalt auf der rechten vorderen Seite der Darstellung. Getrennt werden die beiden durch ein Gewässer, auf dem in zentraler Bildmitte das Skelett eines Bootes zu sehen ist. Der Hintergrund des Stiches gibt die Sicht auf eine von der untergehenden Sonne erhellte Stadt frei, über deren Horizont ein Regenbogen erscheint. Der Bärtige wird von mannigfaltigen Fabelwesen und Getier, das sich im Wasser und am Ufer tummelt, umgeben. SEDET AETERNUM – QUE SEDEBIT IPOELIX²⁵⁸ heißt es auf der Schrifttafel am unteren Ende des knorrigen Baumstumpfes, auf den sich die Mannesgestalt lehnt und den linken Arm mit erhobener Hand in Richtung der sich von rechts nähernden Kriegerin hält. Unter den meist tierischen Kreaturen gibt es eine Eule, die oberhalb der männlichen Figur in einem kahlen Baum sitzt; ein flügelschlagender Hahn sowie ein drachenartiges Vogel-Mischwesen und Panthertiere sind zu erkennen. Weitere Schreckensgestalten befinden sich in dem Gewässer, darunter eine Art Seeungetüm, eine anthropomorph-amphibienartige Kreatur sowie ein fast menschliches Skelett. Die sich dem Alten nähernde Kriegerin, die ihre rechte Hand gegen eine der Palmengewächse, die in der Szenerie zu sehen sind, abstützt, hält in ihrer Linken eine Lanze. Auch unterhalb dieser Figur befindet sich eine Tafel auf der TU NE CEDE MALIS: SED CONTRA AVDENTIOR ITO, »Weiche den Übeln nicht«²⁵⁹, geschrieben steht. Den Hinweis auf die vermeintliche Motiverfindung durch Raffael offenbart eine weitere Schrifttafel: RAPHAELIS URBINATIS INVENTUM – »Von Raphael aus Urbino erfunden«.²⁶⁰

²⁵⁵ Vgl. Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 309.

²⁵⁶ Vgl. Gustav Friedrich Hartlaub: *Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik in der Renaissance*. München: Allg. Verlagsanstalt 1925. S. 34–36.

²⁵⁷ Vgl. Adam von Bartsch: *Le peintre graveur*. Bd. 14. Venedig: Degen 1813. S. 274.

²⁵⁸ »Hier sitzt und wird ewig sitzen der Unglückselige«. Übersetzt von Harasimowicz: *Traum und Politik*. S. 197.

²⁵⁹ Übersetzt von Harasimowicz: *Traum und Politik*. S. 197.

²⁶⁰ Übersetzt von Bredekamp: *Traumbilder*. S. 65.

Diese Version von *Il sogno di Raffaello*, der in der deutschen Übersetzung auch der Titel »Melancholie Michelangelos«²⁶¹ gegeben wurde, basiert offenbar, wie Horst Bredekamp herausgestellt hat, auf mythologischen Schriftquellen. Demnach zeige die bärtige Gestalt den Schlafgott Somnus, von dem im elften Buch der *Metamorphosen* Ovids berichtet wird. Ebenso sind hier weitere Traum- und Schlafreferenzen als Grundlage zu vermuten. Der Schlaf als »Bruder des Todes«²⁶², wie es in Homers *Ilias* und Vergils *Aeneis* heißt, wird in dem Stich laut Bredekamp »mitsamt den falschen Träumen«²⁶³ dargestellt. Der Baum, wie auch die mischgestaltigen Wesen deuteten fernerhin auf einen Passus des sechsten Gesangs in dem Vergilischen Epos *Aeneis* hin:

In der Mitte des Vorhofes breitet eine riesige schattenspendende Ulme ihre Zweige und ihr bejahrtes Geäst aus. Gemeinhin heißt es, darin hätten die trügerischen Träume ihre Nester und hingen unter allen Blättern. Außerdem lagern noch viele verschiedene Unholde den Vorhallen, Centauren und Scyllen in Doppelgestalten und der hundertarmige Briareus und die Lernaäische Schlange, die fürchterlich zischelt, die flammenbewehrte Chimaera, Gorgonen und Harpyien und das Schattenwesen aus dreierlei Körpern.²⁶⁴

Das in der Bildmitte erkennbare zerbrochene Boot sei wiederum auf die *Metamorphosen* Ovids zurückzuführen. Es kann als Anspielung auf den Schiffbruch und das Ertrinken des Gatten der Alcyone, Ceyx, aufgefasst werden, den Morpheus mimt: »Alcyone soll er besuchen / Und, wie der König gestaltet, das Bild des Ertrunkenen / spiegeln!«²⁶⁵

Der Regenbogen im Hintergrund deute auf diese die atmosphärische Lichterscheinung versinnbildlichende Gottheit Iris hin, die auf der Darstellung Ghisis martialisch selbstbewusst an das Geschehen in der Bildmitte herantritt.²⁶⁶ Ferner besteht die Vermutung, die weibliche Figur sei als Hommage an Ippolita Gonzaga (1535–1563), die Tochter von Isabella von Capua und Ferrante Gonzaga, zu deuten.²⁶⁷ Diese These fußt auf

²⁶¹ In der Forschung besteht unter anderem die Vermutung, es handle sich bei der im linken Bildbereich dargestellten männlichen Figur um Michelangelo: »Für Michelangelo steht der bärtige Mann, von Schreckgestalten umkreist und in schöpferische Nachdenklichkeit versunken. Er enthält zwei Zitate: eine Erinnerung an den Moses von Michelangelo und eine andere an eine Gestalt in Raffaels Schule von Athen.« (Hofmann: Phantasiestücke. S. 77 f).

²⁶² Homer. *Ilias*. XIV. 231. Nach der deutschen Übersetzung durch Roland Hampe, in: Homer: *Ilias*. Übers., Nachw. u. Register von Roland Hampe. Ditzingen: Reclam 2015. S. 283; Vergil: *Aeneis*. VI. 278. Nach der deutschen Übersetzung durch Volker Ebersbach, in: Vergil: *Aeneis*. Prosaübert., Nachw. u. Namensverz. von Volker Ebersbach. Stuttgart: Reclam [1982] 2007. S. 166.

²⁶³ Bredekamp: Traumbilder. S. 66.

²⁶⁴ Vergil: *Aeneis*. VI. 282–289. Nach der deutschen Übersetzung durch Volker Ebersbach, in: Vergil: *Aeneis*. S. 166 f.

²⁶⁵ Ovid: *Met.* XI. 627 f. Nach der deutschen Übersetzung durch Hermann Breitenbach, in: Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern. Hrsg. u. übers. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung von L.P. Wilkinson [Zürich 1958]. Stuttgart: Reclam 2008. S. 371.

²⁶⁶ Vgl. Bredekamp: Traumbilder. S. 66; Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 314.

²⁶⁷ Vgl. Bredekamp: Traumbilder. S. 68; Susanne Boorsch u. Michael Lewis (Hrsg.): *The Engravings of Giorgio Ghisi*. Ausst.-Kat. The Saint Louis Art Museum New York 1985. S. 118.

einer von Leone Leoni gefertigten Münze, auf der die Gonzaga abgebildet ist und in ihrem Erscheinungsbild der weiblichen Figur auf Ghisis Stich ähnelt. Ebenso ist die Tatsache, dass Ippolitta Gonzagas Gatte, Fabrizio Colonna, 1551 ums Leben kam, in Analogie zu dem Schiffbruch des Ceyx zu setzen, auf den in dem Stich möglicherweise Bezug genommen wird.²⁶⁸ Ghisis Kombattantin im Bild kann darüber hinaus als licht- und hoffnungsbringender Morgen interpretiert werden, die den angstbringenden Mischgestalten Einhalt gebietet.²⁶⁹ Die Kriegerin zeichnet sich überdies, wie Susanne Boorsch und Michael Lewis bemerken, durch ein nahezu gleichartiges Äußeres wie eine auf einem Holzschnitt dargestellte weibliche Gestalt in Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* aus.²⁷⁰ Es handelt sich um die Illustration einer der Begleiterinnen von Psyche, über deren Aufmachung der Sprecher Poliphilo eine bis ins Kleinste gehende Beschreibung abgibt.²⁷¹

Der Stich Raimondis, *Il sogno di Raffaello*, wie auch die gleichnamige Arbeit Ghisis sind als mögliche Bemühen der Künstler zu interpretieren, eine bildhafte Analogie zum Onirischen zu erschaffen. Es ist gerade die Rätselhaftigkeit des Motivs, die den Inhalt des Gemäldes unterstreicht – ist doch der Traum ein nicht minder geheimnisumwittertes Kuriosum, dem sich Raimondi und Ghisi in ihren enigmatischen Kupferstichen offenbar anzunähern versuchten.

Michelangelos Zeichnung *Il Sogno* (1533) (siehe Abb. 1)²⁷²

Michelangelo schuf 1533 *Il Sogno*²⁷³, eine Darstellung, die, so Erwin Panofsky, eine der »freie[n] Erfindungen rein imaginativen Charakters«²⁷⁴ des Künstlers sei. Die Zeichnung zeigt einen zentral positionierten Jüngling, der, mit beiden Armen auf eine große Kugel

²⁶⁸ Vgl. David Chambers u. Jane Martineau (Hrsg.): *Splendours of the Gonzaga*. Ausst.-Kat. London Victoria and Albert Museum 1981. S. 182.

²⁶⁹ Vgl. Bredekamp: *Traumbilder*. S. 68–70. Jan Harasimowicz spricht von einem »Kampf des Tages gegen die Nacht, [...], der Wahrheit gegen den Schein.« (Harasimowicz: *Traum und Politik*. S. 197).

²⁷⁰ Vgl. Boorsch u. Lewis: *The Engravings of Giorgio Ghisi*. S. 118.

²⁷¹ Vgl. Colonna (2): *Hypnerotomachia Poliphili*. S. 484.

²⁷² Michelangelos *Il Sogno* bildet den Mittelpunkt der Untersuchungen in Marianne Zehnpfennigs Dissertationsschrift, auf deren profunde Erkenntnisse über die Zeichnung an dieser Stelle verwiesen sei (Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. V. a. S. 31–76).

²⁷³ Die Betitelung *Il Sogno* wurde von Giorgio Vasari geprägt, der in seiner Biographie zu Marcantonio Raimondi (Marcantonio Bolognese) Arbeiten Michelangelos aufzählt, die durch den Kupferstecher kopiert wurden. Hierunter wird auch »il Sogno« genannt. Vgl. Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 31.

²⁷⁴ Panofsky: *Studien zur Ikonologie*. S. 286. Panofsky hat hierin grundlegende Erkenntnisse über diese allegorisch hoch aufgeladene Zeichnung Michelangelos dargelegt.

gestützt²⁷⁵, auf einem zur Betrachterseite geöffnetem Kasten²⁷⁶ sitzt. Hierin befinden sich Masken, die unterschiedliche Gesichter mimen. Der Akt und die Kugel sind auf einem drapierten Tuch platziert, das über eine Kante des Kastens herabhängt. Der männliche Akt wird von anthropomorphen Formen sichelartig umringt, die lediglich schemenhaft erkennbar im Hintergrund erkennbar sind, während ein Putto mit einem Trompeteninstrument zu dem Jüngling, der zu ihm aufblickt, mit ausgebreiteten Flügeln herabstürzt. Der Genius bläst in die Trompete, die er dem Sitzenden an die Stirn hält. Die Figuren im Hintergrund stellen laut Panofsky »fraglos die sieben Todsünden dar [...]: Völlerei, Wollust, Geiz, Üppigkeit, Zorn, Neid und Faulheit«.²⁷⁷ Aufgrund ihrer diffusen Darstellungsweise seien sie »so leicht als Traumvisionen«²⁷⁸ und »sündige[...] Träume«²⁷⁹ zu erfassen. Erwin Panofsky stützt sich hierbei auf die Äußerung Hieronymus Tetius' (1580– 1645), der eine Deutung zu einer Kopie der michelangelesken Zeichnung im Palazzo Barberini abgibt:

Meines Erachtens bezeichnet dieser Jüngling nichts anderes als den menschlichen Geist, der von den Lastern zur Tugend zurückgerufen wird, als werde er nach einer langen Reise in die Heimat zurückgeführt.²⁸⁰

Panofsky verortet die Masken, die sich dem Betrachter im Bildvordergrund offenbaren, in unmittelbarem Zusammenhang der als lasterhaft konnotierten Gestalten und sieht in ihnen »Symbole von Täuschung und Betrug«.²⁸¹ Eine Verbindung zwischen Maske und Traum wird bereits philologisch hergestellt, denn »*larva* [heißt] nicht nur ›Maske‹, sondern eben auch ›Erscheinung, Gespenst, Traumgestalt«.²⁸² Wie bereits von Eckhard Leuschner angemerkt wurde, mag dies einer der Gründe für die Verwendung der trügerisch konnotierten Masken im Kontext von Traumdarstellungen sein, wobei Michelangelos *Notte*²⁸³ mit dem direkten Bezug zur Maske einen entscheidenden Anstoß

²⁷⁵ Eine eingehende Analyse der Kugel gibt Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 38–42.

²⁷⁶ Zu einer Deutung des kubischen Gegenstands als Symbol für die Tugend vgl. Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 37 f.

²⁷⁷ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286. Unter den hier zu vermutenden Lastern sind *Hochmut* und *Neid* nicht erkennbar. Vgl. Ernst Gombrich: ›Sleeper Awake!‹ A Literary Parallel to Michelangelo's Drawing of ›The Dream of Human Life‹. In: Armin Gnann u. Heinz Oberhuber (Hrsg.): Festschrift für Konrad Oberhuber. Mailand: Electa 2000. S. 130–132. S. 130.

²⁷⁸ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286.

²⁷⁹ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 287.

²⁸⁰ Hieronymus Tetius: *Aedes Barberinae Ad Qvirinalem*. Rom: Mascardus 1642. S. 158, zitiert nach Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286.

²⁸¹ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286. Zu den Masken und ihrer ikonographisch negativen Bedeutung siehe auch Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 121 f. Zur Bedeutung der Maske im Kontext des ›Theatrum mundi‹ in der Zeichnung vgl. Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 42–47.

²⁸² Eckhard Leuschner: *Persona, Larva, Maske*. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Lang 1997. S. 25.

²⁸³ Siehe hierzu Kap. III.1.4.1.

für diese Assoziation lieferte.²⁸⁴ Die arabische Bezeichnung für Maske, »mashara«, bedeutet etwa »Gegenstand des Spottes«, »Spaßmacher« und »maskierte Person und Maskerade«. Das griechische Wort »prosopon« lässt sich mit »Rolle« und »Maske und Gesicht zugleich«²⁸⁵ übersetzen. Nachdem die Maske vornehmlich im Zusammenhang des antiken Theaters Verwendung fand²⁸⁶, wohnte dem gesichtsverhüllenden Gegenstand seit Beginn der Frühen Neuzeit eine zunehmend negative Konnotation inne.²⁸⁷ Dieser Aspekt wird nicht zuletzt durch die Verwendung des Maskenmotivs in mythographischen Schriften verdeutlicht. So findet die Maske etwa in Cesare Ripas *Iconologia* als Beifügung verschiedener negativ besetzter Sinnbilder tückischen Charakters, wie »bugia«²⁸⁸, »Lüge«, »fraude«²⁸⁹, »Betrug« oder auch »inganno«²⁹⁰, »Täuschung«, ihren Platz. Eine Bestärkung als ein in der Mythographie verwendetes Motiv der Arglist und Falschheit erhält die Maske bei der sinnbildlichen Beschreibung der *lealtà*²⁹¹; die personifizierte »Aufrichtigkeit« nämlich schlägt eine Maske gegen eine Mauer.²⁹² Die Maske erscheint, wie Moshe Barasch bemerkt²⁹³, in der *Iconologia* Ripas sogar im Bezugsrahmen der Allegorie des Todes.

Der auf Michelangelos Zeichnung zur Jünglingsfigur herabstürzende Genius wird gemeinhin als göttliche Entität gedeutet, die den Hinaufschauenden aufzurütteln und vor sündhaften irdischen Verlockungen zu bewahren beabsichtigt:

Die erweckende Inspiration in Gestalt des geflügelten Genius deutet die Befreiung der Seele an, die nicht mehr durch die Unwirklichkeit der sinnlichen Erscheinungen getäuscht wird, sondern in ihnen die notwendige Vorbedingung sieht, die zur Erkenntnis der wahren, außerirdischen Realität führt.²⁹⁴

Wie aus Cesare Ripas *Iconologia* hervorgeht, symbolisiert das an die Stirn des jungen Männeraktes gehaltene Blasinstrument die Funktion, die tugendhafte Seele des Menschen

²⁸⁴ Vgl. Leuschner: *Persona, Larva, Maske*. S. 25. u. 195.

²⁸⁵ Sylvia Ferino-Pagden: Zum Geleit: Die vielen Gesichter der Maske. In: Dies. (Hrsg.): *Wir sind Maske*. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2009. S. 11–17. S. 12.

²⁸⁶ Vgl. Hubertus Gaßner: »Der Mond ist aufgegangen...«. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels. In: Stephanie Rosenthal, Bernhart Schwenk u. Antje Longhi (Hrsg.): *Die Nacht*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 1998. S. 13–52. S. 18 f.

²⁸⁷ Vgl. Ferino-Pagden: *Die vielen Gesichter der Maske*. S. 12.

²⁸⁸ Cesare Ripa: *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention*. Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Rom: Faeij 1603. Hildesheim: Olms 1970. S. 46.

²⁸⁹ Ripa: *Iconologia*. S. 147

²⁹⁰ Ripa: *Iconologia*. S. 228.

²⁹¹ Vgl. Panofsky 1980, S. 121 u. 286.

²⁹² Vgl. Ripa: *Iconologia*. S. 290.

²⁹³ Vgl. Moshe Barasch: *The Mask in European Art: Meanings and Functions*. In: Ders. (Hrsg.): *Art, the ape of nature*. New York: Abrams 1981. S. 253–264. S. 263.

²⁹⁴ Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 74.

»aus dem Traum des Lebens«²⁹⁵ zu erwecken.²⁹⁶ Die durch einen Äquator kenntlich gemachte Erdkugel²⁹⁷ begreift Panofsky als

Situation des menschlichen Geistes, der sich zwischen dem trügerischen und unwirklichen Leben auf der Erde und dem himmlischen Reich befindet, aus dem die ihn weckende Inspiration herabsteigt, um die bösen Träume zu verjagen.²⁹⁸

Der Zeichnung ist somit eine durchaus neuplatonische Dimension inhärent. Panofsky äußert die Vermutung, dass Michelangelos »Traum« als eine Reaktion auf den *Traum des Doktors* von Dürer aufgefasst werden könnte.²⁹⁹ Hierin ist ein teufelsähnliches Geschöpf auszumachen, das dem an einem Ofen schlafenden »verhätschelte[m] ältere[m] Nichtstuer«³⁰⁰ die Mündung eines Blasebalgs hinter das Ohr hält und »seinen Schlaf zunutze macht, um ihm mit einem Blasebalg einzublasen, sich die verführerische Erscheinung der Venus Carnalis vorzugaukeln.«³⁰¹ Der Schläfer steht womöglich für die Trägheit, *accidia*.³⁰² Vor diesem Hintergrund erscheint eine weitere Betitelung des Kupferstiches adäquat auf das dargestellte Motiv zu treffen: *Die Versuchung des Müßiggängers*. Dem im Stich symbolisch komponierten Verhältnis zwischen Trägheit, Versuchung und Traum wird durch das teufelsähnliche Geschöpf, den am Ofen Schlafenden und die fleischliche Venus eine visuelle Form verliehen.

Das doppelbödige Verhältnis zum Traum zur Zeit der Renaissance, das auch in der Ficinschen Philosophie seinen Ausdruck findet, wird in der Zeichnung Michelangelos symbolhaft zum Ausdruck gebracht. So formuliert Marianne Zehnpfennig treffend:

In Michelangelo's [sic] ›Sogno‹ scheint sich der Widerspruch zu wiederholen, der Ficino's [sic] Auffassung vom Traum entspricht: einerseits die Welt als Traum zu sehen, als trügerische Erscheinung, andererseits im Traum das Mittel zu erblicken, durch das der menschliche Geist dem Göttlichen am nächsten kommt.³⁰³

Maria Ruvoldt setzt in ihrer Analyse zu *Il sogno* die menschliche Hauptfigur auf der Zeichnung in den Kontext der Melancholie. Zur Zeit des Mittelalters noch als Anzeichen von Erkrankung verpönt, avancierte die Melancholie seit dem ausgehenden *Quattrocento* vor allem durch Marsilio Ficino zu einem Gemütszustand, durch den – ähnlich dem Status

²⁹⁵ Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 74.

²⁹⁶ Vgl. Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286.

²⁹⁷ Einige Kopisten haben in ihren Versionen von *Il sogno* die Erdkugel mit Kontinenten ergänzt. Vgl. Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286.

²⁹⁸ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 287.

²⁹⁹ Vgl. Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286 f.

³⁰⁰ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286.

³⁰¹ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 286 f.

³⁰² Vgl. Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 54.

³⁰³ Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 71.

des Traumes – der Mensch in besonderem Maße empfänglich für göttliche Inspiration und Einfallsreichtum sei.³⁰⁴ Ruvoldt untermauert ihre These zum einen damit, dass der männliche Akt in einer auf die Melancholie hindeutende Pose dargestellt wurde. Zum anderen ließe sich die Kugel als Symbol von Instabilität und Schwermut lesen. Darüber hinaus erschließt sich durch die ungewöhnliche Platzierung der himmlischen Trompete an der Stirn insofern ein weiterer Hinweis auf die Melancholie, als diese Stelle am Kopf als ›Ätzstelle‹ bei Melancholikern markiert wurde. Die Parallelen von Traum und Melancholie werden durch die Analogie der Ambivalenz dieser beiden psychischen Zustände offenbar; so lief nach damaliger Auffassung auch der Melancholiker Gefahr, sich den verwerflichen Anfechtungen hinzugeben und sich vom Numinosen abzuwenden.³⁰⁵

Wie Julian Kliemann herausgestellt hat, hat Michelangelos allegorische Traumdarstellung *Il sogno* rund dreißig Jahre später Giorgio Vasari bei der Kreation seiner Zeichnung mit dem heutigen Titel *Allegoria di un sogno* (1566–70) (Abb. 14) maßgebliche Impulse verliehen.³⁰⁶ Die Darstellung zeigt eine geflügelte Schimärengestalt, die einer offenbar schlummernden Jünglingsfigur, deren Kopf in den Nacken geneigt ist, die Düse eines Blasebalgs an den geöffneten Mund hält. Der auf dem Boden vor einer Erdkugel sitzende männliche Akt hat die Unterarme seines leicht nach hinten gelehnten unbekleideten Oberkörpers links auf ein Sphingenwesen und rechts auf eine umgefallene Amphore aufgestützt, aus deren Öffnung Münzen herausrieseln. Gefüllte (Geld-)Säcke und aufwendig gearbeitete Vasen befinden sich auf der Seite des Mischgeschöpfs. Hinter der Erdkugel wird der Kopf einer Eule sichtbar; weiter sind in der linken Bildhälfte Masken und schlummernde Putti zu erkennen. In einer Art Gedankenblase erscheinen auf Kopfhöhe des Jünglings hieroglyphenähnliche Zeichen. Hierunter kommt ein in einer Hand gehaltener Geldsack zum Vorschein, der in ähnlicher Weise im Hintergrund von *Il Sogno* sichtbar wird. In »Allegorie eines Traumes« hat Vasari die Motive aus der 1533 entstandenen Zeichnung und Dürers *Traum des Doktors* miteinander kombiniert. Die sieben Todsünden, die in dem allegorischen Traumbild Michelangelos schemenhaft in Form menschlicher Gestalten versinnbildlicht werden, manifestieren sich allem Anschein nach in den ägyptisierenden Hieroglyphen innerhalb der Gedanken- beziehungsweise

³⁰⁴ Vgl. Scharold: Vom Wunderbaren. S. 258.

³⁰⁵ Vgl. Maria Ruvoldt: Michelangelo's Dream. In: The Art Bulletin. 85 (2003) H. 1. S. 86–113. S. 88–90.

³⁰⁶ Vgl. Julian Kliemann: Giorgio Vasari. Allegoria con Geroglifi. In: Charles Davis (Hrsg.): Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554. Florenz: Edam 1981. S. 173 f. S. 173.

›Traumblase‹ des jungen Mannes: Die Lampe steht demnach wohl für Zorn, die Schildkröte unter dem Obelisk für Trägheit, die Schlange für Neid und das Objekt, das wohl ein umgekehrtes Kastell zeigt, möglicherweise für Hochmut. Der bereits erwähnte Geldsack ist unverkennbar als Zeichen der Habgier zu deuten; der Kopf des Wildschweins ist als Zeichen für die Völlerei zu verstehen, während ein nicht eindeutig identifizierbarer Gegenstand womöglich Wollust symbolisiert.³⁰⁷

Dass Giorgio Vasari den Traumerscheinungen in der Art einer imitierten Hieroglyphenschrift eine bildkünstlerische Form verliehen hat, ist darauf zurückzuführen, dass die altägyptische Kultur in humanistischen Gelehrtenkreisen seit dem *Quattrocento* besondere Aufmerksamkeit erfuhr.³⁰⁸ Auch die Sphingenfigur, die auf der Darstellung Vasaris auszumachen ist, wurzelt offenbar in dem seinerzeit bestehenden Interesse an ägyptischer Kunst.³⁰⁹ Vor dem Hintergrund dieser der Traumthematik gewidmeten Darstellung Vasaris ist das fremdartige Schriftsystem insofern bedeutungsvoll, als unter anderem Pirro Ligorio während der *querelle des grotesques* die von verschiedenen Stimmen mit Träumen verknüpften Grotesken mit Hieroglyphen in Verbindung setzte.³¹⁰ Darüber hinaus lässt sich eine semantische Parallele zwischen dem Traum und der altägyptischen Schrift – bereits die alten Ägypter haben den Traum als ein diesen Schriftzeichen analoges System von Zeichen angesehen³¹¹ – bezüglich ihrer beider chiffrierten Struktur ausmachen. Peter-André Alt verweist in diesem Kontext auf eine

³⁰⁷ Vgl. Kliemann: Giorgio Vasari. S. 173; Alessandro Cecchi: Giorgio Vasari (Arezzo 1511–Firenze 1574). *Allegoria di un sogno*. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant: *Il Sogno nel Rinascimento*. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 184 f. S. 184.

³⁰⁸ Der Buchdruck ermöglichte die Verbreitung ägyptischer Texte, wie etwa die Reproduktion des Traktats *Hieroglyphica* des Priesters Horapollon (5.–6. Jh.), das 1419 von Cristoforo de Buondelmonte aufgefunden wurde. Nicht zuletzt die Entdeckung der sogenannten »Mensa Isiaca« (1. Jh. n. Chr.) löste im *Cinquecento* eine enorme Faszination auf die Zeitgenossen der Renaissance an ägyptischer Kunst aus. In der Folge wurden ägyptische beziehungsweise ägyptisierende Zeichen und Formen für Residenz-Ausschmückungen genutzt. Vgl. John Cherry (Hrsg.): *Fabeltiere. Von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen*. Stuttgart: Reclam 1997. S. 196–198. Der Autor vermutet, dass sich die hieroglyphischen Zeichen ebenfalls auf den anonymen Illustrator der *Hypnerotomachia Poliphili* auswirkten, da er ägyptische Motive in seine Holzschnitte einfließen lässt. Vgl. Cherry: *Fabeltiere*. S. 197 f. Zur Verwendung der Hieroglyphen in der *Hypnerotomachia* siehe Giovanni Pozzi: *Les Hiéroglyphes de l'Hypnerotomachia Poliphili*. In: Yves Giraud (Hrsg.): *L'emblème à la Renaissance*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur 1980. S. 15–27.

³⁰⁹ Vor allem Grabmäler wurden im 16. Jahrhundert mit Darstellungen von Sphingen versehen. Vgl. Cherry: *Fabeltiere*. S. 199.

³¹⁰ Vgl. Scharold: *Vom Wunderbaren*. S. 252. Siehe hierzu auch die Ausführung zum Phantastik-Diskurs und Grotesken-Streit in der Renaissance in diesem Kapitel.

³¹¹ Vgl. Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. S. 22.

Äußerung Sigmund Freuds: »In der Tat ist die Deutung des Traums durchaus analog der Entzifferung einer alten Bilderschrift, wie der ägyptischen Hieroglyphen.«³¹²

Zwischenfazit II.3

Peter-André Alts Ansicht, es gäbe »eine enge Beziehung zwischen der Sprache der Literatur und der Zeichenkomposition des Traums«³¹³, gilt gleichermaßen für die über ein kodiertes Zeichensystem bestimmte Sprache der Bildkunst. Dabei sei an dieser Stelle nochmals auf die Unterscheidung zwischen einer Darstellung, mittels derer ein Traumerlebnis nachgestaltet wird³¹⁴, und dem bildgemachten Traum-Konstrukt hingewiesen. In letzterem wird nicht im Traum Gesehenes erkennbar gemacht; die Nähe zum Onirischen jedoch ergibt sich gleichermaßen durch allegorische, symbolische und motivische Mittel. Dessen ungeachtet lassen Inhalt und Form im unbewegten Bild, das kein in Gedanken erfahrenes Erlebnis, etwa in Form einer sequenziellen Bildfolge zeigt, dennoch eine strukturell-semantic begründete Verkettung zum Traumgegenstand zu. Besonders die den hiesigen Untersuchungsgegenstand betreffenden Bilder unterliegen einem kulturell geformten Wissensdiskurs, durch den das Gezeigte zuordenbar gemacht werden kann. Die Analogie zwischen den bildgemachten Traumdarstellungen profanen Charakters und den Träumen respektive dem Träumen speist sich an erster Stelle durch das Medium des Bildes selbst, das als Gedankenprodukt vor dem träumenden Auge zur Erscheinung kommt. Bereits Aristoteles betont, dass der Traum sich durch mental erzeugte Bilder zeige.³¹⁵ Zum anderen weisen, wie zuvor dargelegt, bestimmte allegorische Bildmittel und solche, die eine unmittelbar assoziative Verknüpfung zum Traum evozieren, auf dieses rätselhafte Erlebnis im Zustand des Schlafes hin. Aufgrund der Ungreifbarkeit des Phänomens und der fehlenden mythographischen Basis für den Traum, stellte seine Gestaltung als innovative Schaffensaufgabe eine besondere Herausforderung für die Maler dar.

³¹² Sigmund Freud: Das Interesse an der Psychoanalyse. Gesammelte Werke [1940–1952]. Hrsg. von Anna Freud u. a. [Bd. VIII]. Frankfurt a. M. 1999. S. 404, zitiert nach: Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 22.

³¹³ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 13.

³¹⁴ Einer weiteren Aussage Alts, dass »[e]rst die mündliche oder schriftliche Erzählung den Traum aus dem Status des Erfahrungsgegenstandes in eine Struktur [hebt]« (Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 27 f.), ließe sich diese Art der Traumdarstellung mit tatsächlich im Traum Geschauten für den Bereich der Bildkünste entgegenstellen.

³¹⁵ Vgl. Murray Bundy: The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Illinois: Univ. of Illinois Press 1927. S. 71.

›Traum-Werke‹ wie diese von Raffael, Michelangelo, Raimondi, Vasari und Ghisi gehören zu jenen seinerzeit unkonventionellen bildkünstlerischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts, bei denen das Phänomen Traum in seiner neuplatonischen Dimension erfahrbar wird. In seiner dichotomen Bedeutung erhielt der Traum desgleichen bei der Übersetzung in das Medium des zweidimensionalen Bildes den Status als sowohl positiv als auch negativ besetztes, zweckmäßig eingesetztes Mittel. Die Bildwerke definieren sich durch einen allegorisch-moralisierenden Charakter, wobei das seit alters her in der Bildkunst tradierte Schema von schlafender Figur und (vermeintlichem) Traumgesicht zum Teil beibehalten wird. Im *Sogno* Michelangelos, wie auch in der an dieser Zeichnung angelehnten *Allegoria di un sogno* von Vasari, erfolgt eine optisch erkennbare Trennung von Träumer und Traumerscheinung. In dem 1533 entstandenen Blatt wird die Traumnatur der Lastergestalten durch deren schemenhafte Visualisierung deutlich; gleichzeitig markieren die verschwommenen Konturen das Schwinden des Traumgesichtes beim Erwecken des Jünglings. In Vasaris Zeichnung macht eine vom übrigen Geschehen abgesetzte Gedankenblase ihre Bedeutung durch die hieroglyphenartigen Zeichen in vergleichbarer Weise als Teil der Traumwelt sichtbar. In *Il sogno del cavaliere* hingegen erscheinen dem schlafenden Ritter Virtus und Voluptas ohne unmittelbar erkennbare Trennung; die beiden Figuren wenden sich im Gegenteil dem Schlummernden sogar zu. Dies trifft ebenso auf Raimondis »Traum Raffaels« zu, in dem die Hybridgeschöpfe den beiden Schläferinnen möglicherweise bedrohlich nahekommen.³¹⁶

In diesem Kupferstich wurde darüber hinaus eine kryptische Traumatosphäre geschaffen, die durch die rätselhaft-disparate Motivik und nicht zuletzt durch die aberwitzigen Geschöpfe entsteht. Diese enigmatischen Werke, wie auch Giorgio Vasaris Zeichnung »Allegorie eines Traumes« lassen darauf schließen, dass Fremdartiges und Rätselhaftes offenkundig einen bedeutsamen Stellenwert in Renaissance-Traumdarstellungen einnehmen. Bezüglich der von Alt genannten »Zeichenkomposition des Traums« lassen sich für die Bildsprache der graphischen und gemalten ›Traum-Konglomerate‹ Merkmale wie Hybridität sowie De- und Neukontextualisierung nennen, die, im Sinne des *picturae somnium*-Prinzips, eine Strukturanalogie zum Traum aufweisen, welche sich in entsprechendem Maße nicht selten durch bizarre Bild- und

³¹⁶ Hinsichtlich der Interaktion von Träumer und Traumgesicht ließe sich dieser Kupferstich Raimondis als abgemilderte Version von Martin Schongauers *Versuchung des Heiligen Antonius* (1470) auffassen, in dem der Mönch von den Dämonengestalten seiner Vision angegriffen wird.

Inhaltsverschmelzungen definieren. Wie auch der Traum meist aus unterschiedlichen Elementen (der Wachwirklichkeit) zu einem kapriziösen ›Traumfilm‹ verschmolzen wird und vor dem inneren Auge des schlafenden Ichs erscheint, so stellen die Mischwesen und –kompositionen sinnbildlich eben dieses meist obskure Gesamtgefüge dar, aus dem sich der Traum speist. Die unheimlichen Hybrid-Kreaturen stellen ein signifikantes Bildelement dar, um eine andere, vielleicht verkehrte Welt – eine Traumwelt oder eine traumähnliche Atmosphäre – zu schaffen und um so der Nicht-Greifbarkeit des Traumes ansatzweise nahezukommen.

Eine weitere Verbindung zum Onirischen entsteht in den zwei gleichnamigen Stichen Raffaels und Ghisis durch bildgemachte Bezüge zu Passagen klassisch-antiker Texte, in denen Schlaf, Traum und die Tageszeiten zum Thema gemacht werden.

III. Der Fürst und sein Wissensbild vom Traum – Der (träumende) Fürst als tugendhafter Herrscher

Dieses Hauptkapitel widmet sich Traumdarstellungen profanen Charakters, die im 16. Jahrhundert Einzug in fürstliche Gemächer fanden. An drei außergewöhnlichen Bildern, die im Zeitraum der 1540er- bis 1570er-Jahre geschaffen wurden, wird der Bezug der jeweiligen Auftraggeber zu dem Dargestellten untersucht. Es wird herausgearbeitet, welche onirischen Charakteristika die einzelnen Werke zu ›Traumbildern‹ werden lassen und inwiefern diese, vor dem Hintergrund persönlicher Interessen, Motti und herrschaftslegitimierender Gesichtspunkte, von den einzelnen Fürsten für repräsentative Zwecke nutzbar gemacht wurden.

In Kapitel III.1 wird Battista Dossis *Un sogno* behandelt, das für die Stanze Nuove von Ercole II. d'Este, Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, geschaffen wurde. In Kapitel III.2 liegt das Hauptaugenmerk auf dem Fresko *Casa del sonno*, das einen Teil der Ausmalung der Camera dell'Aurora für Kardinal Alessandro Farnese darstellt. Kapitel III.3 widmet sich der enigmatischen Traumdarstellung Giovanni Battista Naldinis, *Allegoria dei sogni*, die für das Studiolo des toskanischen Großherzogs, Francesco I. de'Medici, in Auftrag gegeben wurde.

III.1 *Un Sogno* (1543-44) von Battista Dossi im Bildzyklus der Tageszeiten der Stanze Nuove des Herzogs Ercole II. d'Este in Ferrara

III.1.1 Einleitung und Forschungsstand

Bei dem um 1544 geschaffenen Gemälde *Un Sogno*³¹⁷ (siehe Abb. 3) von Battista di Luteri, genannt Battista Dossi (1490–1548)³¹⁸, handelt es sich um ein Auftragswerk für Herzog Ercole II. d'Este. Es stellt einen Teil eines gemalten Zyklus der Tageszeiten in den sogenannten »Stanze Nuove«, den »neuen Gemächern« des Fürsten, dar. Das Werk zeigt eine nächtliche Landschaft mit einer im Vordergrund schlafenden weiblichen Figur, die von seltsamen Gestalten, darunter phantastischen Mischgeschöpfen, umgeben ist. Im Bildhintergrund sind hinter einer Wasserfläche die Gebäude einer Stadt zu sehen, aus deren Mitte Flammen und Rauchschwaden aufsteigen. Das Tafelbild zeichnet sich bereits

³¹⁷ Zur bis heute nicht eindeutig festgelegten Betitelung dieser Malerei siehe die nachstehenden Erläuterungen.

³¹⁸ Vgl. Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker [AKL]. Hrsg. von Günter Meißner. Bd. 29. München; Leipzig: Saur 2001. S. 153, Sp.2.

formal durch enigmatische Eigentümlichkeit aus und ist wohl das komplexeste Werk, das für die fürstlichen Räumlichkeiten geschaffen wurde. Die Darstellung zeigt kein »tatsächliches« Traumereignis, sondern ist, wie im Weiteren dargelegt wird, eine originelle allegorische Visualisierung des Traumes und der Nacht. Es ist eine der wenigen Renaissance-Malereien, in dem der Gegenstand des Traumes in seiner vordergründig profanen Charakteristik als eine politische Ikonographie fungiert.

Über das Gemälde sind in den zeitgenössischen Primärquellen nur spärliche Hinweise überliefert und zwar in Form einiger weniger Zahlungsbelege. In zwei von Adolfo Venturi entdeckten Rechnungen aus dem Jahre 1544 wird Battista Dossi für vier beziehungsweise drei Gemälde bezahlt, die für den Platz oberhalb der Fenster der in der heutigen Forschung sogenannten Stanze Nuove im Palazzo Ducale Estense (Palazzo di Corte) bestimmt waren. So heißt es in dem ersten Dokument (Abb. 15) vom 1. März 1544:

»m. Baptista de Doso per conto de hauere depinto quatro quadri sopra ale fenestre dele stancie noue de corte.«³¹⁹

Im zweiten Zahlungsdokument (Abb. 16) wird zudem ein Gemälde mit dem Titel *Iustitia* erwähnt, das wohl Teil der Ausstattung der herzoglichen Camera della Pazienza³²⁰ war:

m. Baptista de Doso de hauere L. cento quaranta m. per lui dala spesa de corte per tanti se gli fanno buoni per sua mercede de hauere de pinto tri quadri sopra le stancie cioe sopra le fenestre de le stancie noue de corte et uno quadro de una Iustitia.³²¹

Ein weiterer Beleg (Abb. 17) bekräftigt die Annahme, dass tatsächlich vier Gemälde für den Bereich oberhalb der Fenster der Stanze Nuove geschaffen wurden.³²²

Die Dokumente aus der Entstehungszeit des gemalten Tageszyklus geben keinen Aufschluss über die Konzeption des Bildprogrammes und der einzelnen Werke. Auch über die Anordnung in situ liegt keine Überlieferung vor. Das beschriebene Gemälde wurde aufgrund von Umbaumaßnahmen in den fürstlichen Räumlichkeiten noch im 16. Jahrhundert von seinem ursprünglichen Platz in den Stanze Nuove entfernt.³²³ 1618

³¹⁹ Archivio di Stato di Modena [ASMO]: CCCXXXI. Conto gen. della Munizione. 1544. a.e. VII]. – Camera Ducale, Munizioni. In: Adolfo Venturi: »I due Dossi«. In: Archivio storico dell'arte. V (1893). S. 219–224. S. 223.

³²⁰ Siehe hierzu Kirsten Faber: Die Ausstattung der Camera della Pazienza des Ferrareser Kastells unter Ercole II. d'Este (1534–1559). Politische Allegorien in der Dresdner Gemäldegalerie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1994/1995 25 (1998). S. 45–57. Siehe auch Kap. III.1.2.

³²¹ ASMO: CCCXXXIII. Conto gen. della Munizione, 1544, a c. 7.

³²² »Teli quat° [...] per impanare fenestre de le stancie noue« (ASMO: CLX. Camera ducale. Amministrazione della casa. Guardaroba, p. 3. 1544).

³²³ Vgl. Bernhard Maaz: Denkbilder. Der Tageszeiten-Zyklus der Werkstatt von Battista Dossi als Spiegel eines humanistischen Welt- und Herrscherbildes. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 76 (2013) H. 3. S. 409–415. S. 409.

gelangte es aus Ferrara in die herzogliche Galerie des Modeneser Palazzo Vecchio, worüber ein Inventar³²⁴ von 1663 Aufschluss gibt.³²⁵ August III., Kurfürst von Sachsen, kaufte 1745 hundert Gemälde aus der herzoglichen Sammlung in Modena von Francesco III. d'Este.³²⁶ Ab 1746 ist dieses Bild in der Gemäldesammlung in Dresden verzeichnet.³²⁷ Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet das heute als *La Notte* oder *Un Sogno* bekannte Werk in den Verzeichnissen der Galerien von Modena und Dresden lediglich Erwähnung; eine profunde Untersuchung wurde nicht vorgenommen. Die Betitelung für die unsignierte ›Nacht-‹, beziehungsweise ›Traum-Malerei‹ ist nicht eindeutig; in den frühen Katalogeinträgen der Galerie in Modena, der Dresdner Gemäldegalerie und anderen Verzeichnissen über die dort befindlichen Werke variieren die Titel zwischen *La Notte*, *Die Nacht*, *Un Sogno*³²⁸ und *Ein Traum*³²⁹. Der die Ausstellung *Il Sogno nel Rinascimento* begleitende Katalog benennt das Werk als *Allegoria della Notte*.³³⁰

Die frühe Forschung zu dem Nacht-Gemälde scheint sich lediglich auf die Festlegung der Urheberschaft zu beschränken. Doch auch die Zuschreibung des Bildes an Battista Dossi, der 1519–1520 eine künstlerische Ausbildung bei Raffael in Rom genoss³³¹, ist bis Mitte

³²⁴ Dieses Inventar des Archivio di Stato di Modena wurde 1993 veröffentlicht in: Jadranka Bentini u. Patrizia Curti. *Arredi, supplementi e »pitture famose« degli Estensi. Inventari 1663*. In: *Materiali per la storia di Modena Medievale e Moderna XI*. Modena: Panini 1993. In dem Dokument wird dem Gemälde erstmals die ›Traum-‹-Betitelung gegeben und Garofalo als Autor angegeben: »Un quadretto bislongo sopra le finestre dipinto in tela di Benvenuto [= Garofalo]. Rappresenta un sogno.« (Bentini u. Curti: *Arredi*. S. 60). In dem Palazzo von Modena hing es in einem mit »Galleria della Rappresentanza« bezeichneten Raum. Vgl. Bentini u. Curti: *Arredi*. S. VII. Bei dem im Inventar mit »un sogno« gekennzeichneten Leinwandgemälde wird lediglich das Dargestellte beschrieben, während die anderen in diesem Inventar aufgelisteten Werke Erläuterungen zu den gemalten biblischen und mythologischen Figuren enthalten. Vgl. Bentini u. Curti: *Arredi*. S. 60.

³²⁵ Vgl. hierzu auch: Adolfo Venturi: *Le belle arti a Modena*. Modena: Toschi 1878. S. 39; Hans Posse: *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges Verzeichnis*. Dresden: o. V. 1929. S. 64; Johannes Winkler: *Le vendite di Dresda*. Modena: Panini 1989. S. 120.

³²⁶ Diese Erwerbung erfolgte als Ausgleich infolge von Schulden, die Francesco III. d'Este bei dem sächsischen Kurfürsten hatte. Vgl. Gregor J. M. Weber: *Italienische Kunsteinkäufer im Dienst der Dresdner Galerie*. In: *Dresdner Hefte* 40 (1994). S. 32–42. S. 35–37; Davide Gasparotto: *Dal collezionismo principesco al museo pubblico. La Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746–1894)*. In: Stefano Casiu u. Marcello Toffanello (Hrsg.): *Gli Este*. Modena: Panini 2014. S. 73–81. S. 73.

³²⁷ Vgl. Posse: *Die Staatliche Gemäldegalerie*. S. 64.; Angelo Walther (Hrsg.): *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Katalog der italienischen Gemälde*. Leipzig: Seemann 1992. S. 177 f.; Karl Woermann: *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresden: Albansch'sche Buchdruckerei 1896. S. 72.

³²⁸ So u. a. bei Giovanni Morelli: *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: o. V. 1886. S. 116. Der Titel *Sogno* wurde auch von Adolfo Venturi aufgegriffen. Vgl. Adolfo Venturi: *L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento per il centenario ariostesco*. In: *L'arte* (1933). S. 367–390. S. 390.

³²⁹ So hier: *Verzeichnis der Dresdner Gemälde Galerie*. Mit einer historischen Einleitung von Julius Huebner. Dresden: o. V. 1867. S. 107.

³³⁰ Alessandro Cecchi: *Battista Dossi. Allegoria della Notte*. Katalog: *La Notte*. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant. *Ausst.-Kat. Palazzo Pitti. Galleria Palatina Florenz* 2013. S. 68.

³³¹ Vgl. Marcello Toffanello: *Il mecenatismo dei duchi d'Este nel Cinquecento*. In: Ders. u. Stefano Casiu (Hrsg.): *Gli Este*. Modena: Panini 2014. S. 23–39. S. 31; Walter Curt Zwanziger: *Dosso Dossi mit besonderer*

des 20. Jahrhunderts angezweifelt worden. Nicht selten wurde das Ölgemälde seinem älteren und berühmteren Bruder Dosso Dossi, einem Nachahmer desselben³³², später Garofalo oder einem seiner Schüler zugeschrieben.³³³ Die Autorschaft des Bildes wurde vorübergehend auch Girolamo da Carpi zugesprochen. Die durch Venturi und Morelli bereits Ende des 19. Jahrhunderts vermutete Urheberschaft Battista Dossis³³⁴ wurde jedoch durch Henriette Mendelsohn³³⁵ bestärkt und ist schließlich durch Amalia Mezzetti³³⁶ evident gemacht worden. Erste vage Ansätze einer kunstwissenschaftlichen Analyse des Dossi-Bildes erfolgten durch die 1910 publizierte Dissertation Walter Curt Zwanzigers³³⁷, der sich als erster mit – wenn auch sehr überschaubaren – grundlegenden inhaltlichen und formalen Aspekten des »Bild[s] der Träume«³³⁸ beschäftigt hat. Besonders aufschlussreich und für die nachfolgenden Forschungsansätze weiterhin grundlegend, sind die Erkenntnisse aus einer ersten tiefergehenden Untersuchung durch Guy de Tervarent zu Battista Dossis Nacht-Gemälde. In seiner Publikation von 1944 wird das Ölbild Dossis einer ikonographischen und ikonologischen Untersuchung unterzogen.³³⁹ Einer letzten eingehenderen Beschäftigung mit der Zuschreibung des rätselhaften Bildes an Battista Dossi widmet sich 1965 Amalia Mezzetti. Durch einen von ihr entdeckten weiteren Rechnungsbeleg ist erstmals die Auftragserteilung Ercoles II. für einen gemalten Tageszeitenzyklus ans Licht gekommen:

[Battista Dossi] haver dipinto tri quadri sopra le fenestre de stanzie nove de corte del signor nostro cioè la Notte, l'Aurora et il Giorno.³⁴⁰

Das mysteriöse und assoziativ mit Träumen verbundene Gemälde *Un sogno* von Battista Dossi wird von Mezzetti als das als »la Notte« bezeichnete Werk identifiziert – nicht

Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Diss. Universität Halle / Saale: 1910. S. 24; Alessandro Serafini: Luteri, Battista, detto Battista Dossi. In: Dizionario biografico degli Italiani. 66 (2006). http://www.treccani.it/enciclopedia/luteri-battista-detto-battista-dossi_%28Dizionario-Biografico%29/ (Zugriff: 02.02.2017).

³³² So von Walter Curt Zwanziger vermutet; vgl. Zwanziger: Dosso Dossi. S. 109.

³³³ Vgl. Mezzetti: Il Dosso. S. 49.

³³⁴ Vgl. Morelli: Le opere dei maestri. S. 116. In dem Katalog zur Dresdner Gemäldegalerie von 1896 heißt es, das Gemälde sei »in der That dossoisch: doch nicht von Dosso Dossi, eher von dessen Bruder Battista Dossi ausgeführt.« (Woermann: Katalog. S. 72).

³³⁵ Vgl. Henriette Mendelsohn: Das Werk der Dossi. München: Georg Müller & Eugen Rentsch 1914. S. 144 f.

³³⁶ Mezzetti: Il Dosso (siehe Anm. 237).

³³⁷ Zwanziger: Dosso Dossi (siehe Anm. 331).

³³⁸ Zwanziger: Dosso Dossi. S. 108.

³³⁹ Guy de Tervarent: Instances of Flemish Influence in Italian Art. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 85 (1944) H. 501. S. 290–294.

³⁴⁰ Zit. nach Mezzetti: Il Dosso. S. 81. Eine genaue Angabe ihrer Quelle liefert Mezzetti nicht.

zuletzt durch Übereinstimmung der Maße mit den anderen querformatigen Gemälden, die für die Stanze Nuove geschaffen wurden.³⁴¹

In der Forschung wurden bisher nur wenige Beiträge zu diesem Gemälde Battista Dossis verfasst. 2003 hat Franziska Wilcken darüber eine wissenschaftliche Abschlussarbeit angefertigt.³⁴² Die Autorin trägt hierin die bisherigen Forschungsstandpunkte zu diesem Ölbild zusammen, indem sie zum einen die Thesen zur Einbindung des Werkes als Nacht-Part des Tageszeitenzyklus und zum anderen auch jene über mögliche schriftliche und bildnerische Grundlagen für die Darstellung auf dem Gemälde beleuchtet. Darüber hinaus wagt Wilcken den Versuch, denkbare »Einflüsse zeitgenössischer ›Bildmoden«³⁴³ auf die mit dem Traum verknüpfte Darstellung des jüngeren der beiden Dossi-Brüder zu erkunden.

Bernhard Maaz macht in seinem 2013 erschienenen Aufsatz³⁴⁴ ebenfalls interessante und diskussionswürdige Äußerungen über Dossis Traumbild³⁴⁵; seine Aufmerksamkeit gilt jedoch vor allem der semantischen Aufschlüsselung des Tageszeitenzyklus, wobei Maaz beachtliche Feststellungen macht, die für dieses Kapitel von Bedeutung sind, in dem sowohl das Nacht-Bild Battista Dossis als auch seine Einbindung in den gemalten Zyklus der Tageszeiten genauer untersucht werden. Zudem liefert der Autor in seinen Ausführungen über die inner- und außerbildlichen Zusammenhänge des Zyklus der Tageszeiten in den »stancie noue de corte« einen ersten und grundlegenden Ansatz zur repräsentativ-motivierten Anspielung durch das Dargestellte auf den Auftraggeber Ercole II. Der Aspekt der Repräsentation des humanistisch gesinnten Fürsten, die durch die gemalten Tageszeiten respektive in dem hier zu untersuchenden Gemälde der Nacht von Battista Dossi in bildkünstlerischer Form transportiert wird, ist in den vorhergehenden Untersuchungen nicht oder nur mittelbar zur Sprache gekommen.³⁴⁶

Trotz der bisher erfolgten aufschlussreichen Analysen und Vermutungen ist die gesamte Bedeutung dieser Malerei nicht eindeutig entschlüsselt.

³⁴¹ Vgl. Mezzetti: Il Dosso. S. 49 f.

³⁴² Franziska Wilcken: Der ›Traum‹ von Battista Dossi. Unveröff. Magisterarbeit. Kunsthistorisches Institut Berlin: 2003. Ich danke Franziska Wilcken, dass sie mir den Zugriff auf ihre Abschlussarbeit gewährt hat.

³⁴³ Wilcken: Der ›Traum‹. S. 43.

³⁴⁴ Maaz: Denkbilder (siehe Anm. 323).

³⁴⁵ Das Ölgemälde wird von dem Verfasser mit dem Titel *Die Nacht* beziehungsweise *Der Traum* erwähnt.

³⁴⁶ Im Falle der beiden Battista Dossi zugeschriebenen Leinwandbilder als Bestandteile eines Schlafzimmers, die in dem Zahlungsdokument von 1544 als »La Notte« und »Il Mattino« bezeichnet werden, spricht Guy de Tervarent etwa von »humanism at its most delicate«. (Tervarent: Instances. S. 294).

Es ist Ziel dieses Kapitels, sich vor dem Hintergrund der bereits in der Sekundärliteratur geäußerten Thesen dem traumaffinen Charakter dieses Werkes anzunähern und zu ergründen, welche Bildmittel von dem Hofkünstler Battista Dossi genutzt wurden, um das Nacht- und Traumbild als ein solches erkennbar werden zu lassen. Battista Dossis *Un sogno* ist ein hervorragendes Beispiel, an dem durch verschiedene gestalterische und inhaltliche Bildelemente eine Form der malerischen Umsetzung des Nachtbeziehungsweise Traumsujets vor Augen geführt werden kann. Durch Hinzuziehung und Abgleichung von möglichen Text- und Bildreferenzen werden darüber hinaus die zu dieser Malerei bereits geäußerten Standpunkte durch weitere Hypothesen ergänzt und die Analyse zu *Un sogno* mit neuen Möglichkeiten der Interpretation ausgebaut. In einem weiteren Schritt soll die Fragestellung verfolgt werden, welchen repräsentativen Mehrwert das mit dem Gegenstand des Traumes assoziierte Gemälde für Ercole II. d'Este hatte und welche bildimmanenten Bezüge zum Herzog hergestellt werden können. Zudem soll hier ermittelt werden, welche Signifikanz dieses Gemälde innerhalb des Zyklus der gemalten Tageszeiten-Allegorien und somit auch für die herrschaftliche Repräsentation innehat. Ob der Herzog selbst genaue Vorstellungen zur Realisierung dieses oder der anderen Ölbilder in dem gemalten Tageszeitenzyklus hatte, und inwieweit humanistische Gelehrte bei der Konzeption sowohl dem Auftraggeber als auch dem Maler beratend zur Seite standen, ist ungeklärt. Die Korrespondenzen des Estensischen Herzogs zu dieser Zeit³⁴⁷ geben keinen Aufschluss darüber, ob und inwieweit dem Maler Battista Dossi selbst diese Konzeption einer Allegorie der Nacht zuzuschreiben ist. Wichtig bleibt jedoch festzuhalten, dass Ercole II. dieses Bild allem Anschein nach für das Ausstattungsprogramm in den Stanze Nuove gutgeheißen hatte.

Vor dem Hintergrund der Fragestellung nach der Motivation des Herzogs, diese primär profane Traumdarstellung innerhalb des Zyklus für eine herrschaftslegitimierende Repräsentation in Auftrag zu geben und womöglich als eine Art der politischen Ikonographie schaffen zu lassen, erscheint es an dieser Stelle angebracht, zunächst auf Ercole II. d'Este zu sprechen zu kommen. Im Folgenden werden überblickshaft die charakteristischen Besonderheiten seiner Regierungsführung und seines Wesens als humanistische Herrscherpersönlichkeit dargelegt.

³⁴⁷ Ich habe im Archivio di Stato di Modena vornehmlich jene schriftlichen Korrespondenzen und weitere Dokumente, wie Zahlungsbelege, studiert, die sich auf die zeitliche Periode von 1530–1550 belaufen.

III.1.2 Ercole II. d'Este als Herzog der »pazienza« in Ferrara, Modena und Reggio

Ercole II. d'Este reiht sich als Fürst der Este-Dynastie in die Folge einer der bedeutendsten Adelsgeschlechter in Norditalien, genauer in Ferrara, Mantua und Reggio, ein.³⁴⁸ 1508 wird er als Sohn Alfonsos I. d'Este und Lucrezia Borgia, der nichtehelichen Tochter Papst Alexanders VI., geboren.³⁴⁹

Ercole II. übernimmt 1534 das Amt seines Vaters³⁵⁰, unter dessen Herrschaft Ferrara »seine höchste künstlerische Blüte«³⁵¹ erfahren hat. Ercole II., der schon in jungen Jahren eine ausgezeichnete humanistische Ausbildung über die klassische Antike und die lateinische Sprache erhalten hatte, setzte diesen kulturell privilegierten Zustand fort; er war ein ambitionierter Sammler antiker Münzen und ein großer Förderer von Kunst und Kultur.³⁵²

Durch das Ehebündnis, das 1528 zwischen Ercole II. und Renée de France, der Tochter Ludwigs XII., in Paris geschlossen wurde, festigte sich die politische Allianz zwischen Ferrara und Frankreich.³⁵³ Ercole II. d'Este galt im Allgemeinen als ein Herrscher, der stets bemüht war, den Frieden auch in politisch höchst angespannten Situationen zu erhalten und militärische Konflikte zu vermeiden. So ist auch der Umstand bemerkenswert, dass der Herzog trotz seiner Nähe zur französischen Regierung eine gute Verbindung zu deren Gegnern, Kaiser Karl V. und dem Papst, hatte³⁵⁴ – Ercole II. strebte nach einer »politisch allseits befriedigenden Absicherung seiner Macht«.³⁵⁵ Der Fürst, der ab Mitte der 1540er-Jahre inquisitorische Maßnahmen an Häretikern anordnete, war vor allem bemüht, die positive Beziehung zum Papst aufrechtzuerhalten und zu pflegen. Er ließ deshalb seine Ehegattin, die eine frühe Anhängerin des Protestantismus war, im Jahr 1554 unter

³⁴⁸ Die Este wurden 1452 zu Herzögen von Modena und 1471 von Ferrara berufen. Ihre Macht in Ferrara behielten sie bis 1598. Vgl. John Law: Der Fürst. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 21–48. S. 35 u. 46.

³⁴⁹ Vgl. Gino Benzoni: Ercole II d'Este. In: Dizionario Biografico degli Italiani 43 (1993). [http://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ii-d-este_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ii-d-este_(Dizionario-Biografico)/) (Zugriff: 25.02.2017).

³⁵⁰ Vgl. Toffanello: Il mecenatismo. S. 31.

³⁵¹ Zwanziger: Dosso Dossi. S. 14. Die politische Lage in der oberitalienischen Stadt ist, entgegen dem Aufschwung im Bereich der Kunst und Kultur, im anbrechenden *Cinquecento* recht instabil. 1509 tritt Ferrara unter Alfonso I. der Allianz der Liga von Cambrai bei, um sich gegen die Angriffe Venedigs zu schützen, das seit der Regentschaft Ercoles I. im Konflikt mit Ferrara steht. Vgl. Zwanziger: Dosso Dossi. S. 14

³⁵² Vgl. Luciano Chiappini: Gli Estensi. Seconda Edizione. Mailand: Dall'Oglio 1967. S. 248 u. 252; Anna Stanzani: Addizioni, devoluzione, dispersione. In: Barbara Ghelfi (Hrsg.): Ferrara estense. Guida storico-artistica. Cinisello Balsamo, Mailand: Silvana Editoriale 2004. S. 12–21. S. 21.

³⁵³ Vgl. Chiappini: Gli Estensi. S. 249.

³⁵⁴ Vgl. Toffanello: Il mecenatismo. S. 31.

³⁵⁵ Maaz: Denkbilder. S. 409.

Hausarrest setzen.³⁵⁶ Die Verbindung zum Pontifex war für die Este von besonderer Signifikanz – war doch die Stadt Ferrara, in der sich die Regierungsstätten der Este-Fürsten im Palazzo di Corte und im Castello Estense befanden, Teil des Kirchenstaates.³⁵⁷ In diesem territorialem Bereich war es der Papst, der seine »Autorität sowohl in den Provinzen als auch in Rom selbst planvoll ausbauen und festigen konnte«; darüber hinaus »war [die] päpstliche Unterstützung und Billigung hochgeschätzt.«³⁵⁸ Vor allem zwischen Papst Paul III. und Ercole II. hatte »das Verhältnis zwischen Herr und Vasall eine neue Basis gefunden«, nachdem Paul III. dem Ferrareser Herzog »1539 die Investitur als Herzog von Ferrara und ein [...] erhöhtes Salzkontingent [gewährte].«³⁵⁹ Als Abgeltung sollte Ercole II. 7000 Dukaten jährlich an den Kirchenstaat zahlen.³⁶⁰

Ercole II. wählte, wie es in humanistisch geprägten Kreisen Usus war, ein persönliches Motto³⁶¹ für sich aus, das seine Gesinnung und sein politisches Handeln als ein durch seine Tugendhaftigkeit legitimierte Regierungsoberhaupt widerspiegeln sollte. Der Este-Fürst entschied sich für die Geduld, »pazienza«.³⁶² Hiermit signalisierte Ercole II. eine Führungsweise, die auf bedachtes (Ab-)Warten baute. Im Wesen der Geduld liegt die Bereitschaft und das Vermögen des Ausharrens und somit der Faktor des Zeitlichen. Ercole II. d'Este Maxime war es, durch die »Kraft des Gemüts«, »fortezza d'animo«³⁶³, zu walten; diesen Leitgedanken erfüllte er wohl nur allzu gut: Der Ferrareser Herzog war bekannt dafür, in politischen Krisen und Konflikten abzuwarten und, wenn möglich, Kriege zu vermeiden.³⁶⁴ Diese Regierungseinstellung Ercoles II. verlangte freilich ein

³⁵⁶ Vgl. Barbara Ghelfi: Palazzo di Renata di Francia. In: Ferrara estense. Guida storico-artistica. Cinisello Balsamo, Mailand: Silvana Editoriale 2004. S. 46 f. S. 46. Zu Renée de France und ihrer Rolle in der Ferrareser Politik vgl. Chiappini: Gli Estensi. S. 252–263.

³⁵⁷ Vgl. Beverly Louise Brown: Die Bildniskunst an den Höfen Italiens. In: Keith Christiansen u. Stefan Weppelmann (Hrsg.): Gesichter der Renaissance. Ausst.-Kat. Bode-Museum Berlin. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. München: Hirmer 2011. S. 26–47. S. 27 u. 29. In der Monographie von Birgit Emich: Territoriale Integration in der Frühen Neuzeit. Ferrara und der Kirchenstaat. Köln: Böhlau 2005, widmet sich die Autorin einer umfassenden Beschäftigung des Verhältnisses Ferraras als Lebensgebiet des Kirchenstaates, wobei hier der Fokus auf die päpstliche Integrationsstrategie ab 1598 gelegt wird.

³⁵⁸ Law: Der Fürst. S. 36 f.

³⁵⁹ Emich: Territoriale Integration. S. 80.

³⁶⁰ Vgl. Emich: Territoriale Integration. S. 80.

³⁶¹ Unter dem *Motto* ist ein Leitspruch oder auch nur ein Wort zu verstehen, mit dem sich adlige Persönlichkeiten identifizieren. Vgl. Francis Salet: Emblématique et histoire de l'art. In: Revue de l'Art. 87 (1990) H. 1. S. 13–28. S. 22.

³⁶² Vgl. Girolamo Ruscelli: Le imprese illustri del S. Ieronimo Ruscelli. Aggiuntovi nuovam il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo. Al serenissimo principe Guglielmo Gonzaga duca di Mantova et Monferrato. Venedig: o. V. 1584. S. 157.

³⁶³ Benzoni: Ercole II. d'Este.

³⁶⁴ Vgl. Chiappini: Gli estensi. S. 248 u. 251.

erhebliches Vermögen an strategisch eingesetzter Besonnenheit – tatsächlich »hatte er, um sich sein Herzogtum zu erhalten, keine andere Wahl, als sich in ›Geduld‹ zu üben.«³⁶⁵

Der Herzog von Ferrara ließ 1554 einen weiteren Raum seiner Gemächer im Castello Estense in Ferrara in Anlehnung an sein persönliches Motto ausstatten: Die Camera della Pazienza. Bei den Gemälden, die für diesen Raum geschaffen wurden, handelt es sich um die Allegorie des »Friedens«, *Pax* (Abb. 18), und der »Gerechtigkeit«, *Iustitia*³⁶⁶ (Abb. 19), die Battista Dossi zugeschrieben werden. Weitere Gemälde in diesem Raum waren »Gelegenheit und Reue«, *Kairos und Penitentia*³⁶⁷ (Abb. 20), von Girolamo da Carpi und Camillo Filippis *Patientia* (Abb. 21), »Geduld«, das den Schriftzug »Superanda omnis Fortuna«³⁶⁸ ziert – die »Macht des Schicksals [sei] durch Ausdauer zu überwinden.«³⁶⁹

Eine Ikonographie für die Geduld, welche die moralische und humanistische Gesinnung des Fürsten widerspiegeln sollte, wurde erst von Giorgio Vasari mit einer Zeichnung³⁷⁰ und einem Kommentar entwickelt³⁷¹ und zu Beginn der 1550er-Jahre von Ercole II. als persönliches Herrschaftszeichen in Form einer Imprese³⁷² (Abb. 22) anerkannt.³⁷³

³⁶⁵ Rudolf Wittkower: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* [engl.: *Allegory and the Migration of Symbols* (1977)] [1984]. Köln: DuMont 1996. S. 212. Zu diesem Aspekt vgl. auch Chiappini: *Gli Estensi*. S. 253 u. 263.

³⁶⁶ Zu den Gemälden *Pax* und *Iustitia* siehe Faber: *Camera della Pazienza*. S. 46 f.

³⁶⁷ Zur Ikonographie von *Kairos und Penitentia* siehe Claudia Brink: *Fortuna*. In: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 1. Abdankung bis Huldigung. München: Beck 2011. S. 353–359. S. 357. Vgl. auch Wittkower: *Allegorie*. S. 215 f.; Faber: *Camera della Pazienza*. S. 47 u. 49.

³⁶⁸ Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Vergils *Aeneis*. Vgl. Faber: *Camera della Pazienza*. S. 50. In dem Epos (Vergil, *Aeneis*. V. 710) heißt es: »Quidquid erit, superanda omnis fortuna ferendo est« – »Was es auch sei, zu bestehen ist jegliches Los durch Erduldung.« (Übersetzt von Kirsten Faber: *Camera della Pazienza*. S. 56, Anm. 69).

³⁶⁹ Brink: *Fortuna*. S. 357.

³⁷⁰ Giorgio Vasari schuf 1554 ein entsprechendes Gemälde der *Allegorie der Geduld*, das sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet. Vgl. Wittkower: *Allegorie*. S. 208.

³⁷¹ Eine ante bildliche Vorlage für die Geduld existiert nicht. Vgl. Faber: *Camera della Pazienza*. S. 49. Auch in dem erstmals 1531 erschienen Emblembuch des Humanisten Andrea Alciati (oder Alciato) (1492–1550), *Emblematum liber*, wird die »pazienza« nicht aufgeführt. Siehe hierzu: André Alciat: *Toutes les emblèmes* (Edit 1558 et 1564). Paris: Amateurs de Livres 1989. Zu Alciati siehe Roberto Abbondanza: *Alciato, Andrea*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 2 (1960). http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alciato_%28Dizionario-Biografico%29/ (Zugriff: 08.03.2017). Zum Emblembuch Alciatis siehe Dieter Sulzer: *Traktate zur Emblemantik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*. St. Ingbert: Röhrig 1992. S. 220 f.

³⁷² Eine Imprese setzt sich aus einem Leitspruch und einem Bild des Mottos zusammen; das französische Pendant zu diesem persönlichen Herrschaftszeichen in Italien wird als Devise bezeichnet. Vgl. Sigrid Ruby: *Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance*. Freiburg im Breisgau: Fördergemeinschaft wiss. Publikationen von Frauen 2010. S. 245; Sulzer: *Traktate zur Emblemantik*. S. 80 f. u. v. a. S. 79–219 zum herrschaftlichen Zeichen Imprese.

³⁷³ Auch Medaillen und Münzen Ercoles II. wurden mit dem neu entstanden Bild der »pazienza« und dem zugehörigen Leitspruch geprägt. Vgl. Faber: *Camera della Pazienza*. S. 50; Vincenzo Bellini: *Delle monete di Ferrara*. Ferrara: o. V. 1761. S. 200 f.

Ursprünglich hatte der Maler und Künstlerbiograph eine *invenzione* der Geduld für den Bischof von Arezzo, Bernadetto Minerbetti, erarbeitet. Die Übernahme der für Minerbetti entwickelten Bilderfindung der »pazienza« entstand aus einem Gespräch mit dem Bischof von Cariate, Marcantonio Falconi. Da Falconi noch nach einer passenden Bildsprache für die Imprese der Geduld für den Ferrareser Herzog suchte, bat er Varchi, einen Florentiner Humanisten, um Anregungen; daraufhin präsentierte Minerbetti seinen Gesprächspartnern den Entwurf Vasaris.³⁷⁴

Der bildlichen Ausgestaltung des Raumes ist gesamthematisch der Aspekt der Zeitlichkeit übergeordnet, die in der Herrscherrepräsentation von alters her einen besonderen Stellenwert einnahm. Die Entität Zeit wurde seit der Antike als eine »Reihe günstiger Augenblicke«³⁷⁵ angesehen. Eine Ausdifferenzierung der Zeit, »tempus«, und der Gelegenheit, »occasio«, wurde erst durch Cicero unternommen: »Tempus ist für die Ewigkeit, und Occasio die Gelegenheit zu einem christlichen Leben.«³⁷⁶ Die Figuration der Gelegenheit, »occasio« beziehungsweise »kairos«, deren Allegorie auch in der Camera della Pazienza Ercoles II. Einzug fand, entwickelte sich in der Frühen Neuzeit zu einem beliebten Motto in höher gestellten Gesellschaftskreisen; die »Gelegenheit, die im rechten Augenblick am Schopfe zu packen ist, betont die Möglichkeit des selbstbestimmten Handelns.«³⁷⁷ Auch Ercole II. sah sich als tugendhafter Herrscher in der Position, die Zeit im richtigen Maße und zu der passenden Gelegenheit zu nutzen. Eng verknüpft sind die beiden Tugenden der Gelegenheit und der Geduld insofern, als Letztere das Hauptmotto des Herzogs und die Grundlage für das Ergreifen des rechten Augenblicks bildet: »[u]m [...] den rechten Augenblick des Handelns zu erkennen und die Gunst der Stunde zu nutzen, [...] [sind] vor allem Einsicht und Besonnenheit gefordert.«³⁷⁸

Auch in weiteren von Ercole II. in Auftrag gegebenen Werken ist der Aspekt des Zeitlichen ein maßgebender Leitgedanke. Darüber hinaus lassen sich, wie noch im Weiteren gezeigt

³⁷⁴ Vgl. Wittkower: Allegorie. S. 209 f. Zur Wahl des Herzogs der »pazienza« und zur Entwicklung einer entsprechenden Imprese siehe auch Alessandra Pattanaro: Il modello per ›La Pazienza‹ di Ercole II. d'Este, da Ferrara a Firenze, »La maraviglia e il desiderio d'averlo«. In: Anna Bisceglia (Hrsg.): Giorgio Vasari e l'allegoria della pazienza. Livorno: Sillabe 2013. S. 35–45. Zu diesem Gemälde Camillo Filippis für Ercole II. siehe Faber: Camera della Pazienza. S. 49–51.

³⁷⁵ Wittkower: Allegorie. S. 187.

³⁷⁶ Wittkower: Allegorie. S. 187.

³⁷⁷ Brink: Fortuna. S. 356. Eine Ikonographie dieser beiden unterschiedlichen Entitäten entwickelte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts. Die *Gelegenheit* wird hierbei als vornehmlich positiv aufgefasst: Während die Zeit verrinnt, ergreifen die Sittsamen die Gelegenheit zum Handeln. Vgl. hierzu Wittkower: Allegorie. S. 187.

³⁷⁸ Brink: Fortuna. S. 356.

wird, einzelne verschlüsselte Bezüge zur Tugend der Geduld, die selbst dem Aspekt des Zeitlichen unterliegt, in einzelnen Werken erkennen.

Dies gilt für die Ausstattung der herzoglichen Stanze Nuove, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch Auftrag des Este-Fürsten mit einem Zyklus der Tageszeiten ausgemalt wurde, von dem das rätselhafte Ölgemälde Battista Dossis mit seinen phantastischen Bildbestandteilen allem Anschein nach den Part der sinnbildlich gemachten Nacht bildete.

III.1.3 Zur Ausgestaltung der Stanze Nuove und zu den Gemälden des Tageszeitenzyklus

Seit 1507 wurde unter der Herrschaft Alfonsos I. d'Este im Ferrareser Kastell ein großer Teil des Gebäudes renoviert und neu ausgestaltet.³⁷⁹ Um 1541, sieben Jahre nach seinem Amtsantritt, ließ Ercole II. in der herzoglichen Nachfolge seines Vaters die Räumlichkeiten im Palazzo di Corte³⁸⁰ und im Castello Estense neu aus- und architektonisch umgestalten.³⁸¹ Die in den Dokumenten aus dem Jahre 1544 mit »stancie nuove di corte« bezeichneten Räumlichkeiten befanden sich im Palazzo di Corte wohl oberhalb der sogenannten Via Coperta della Beccharia, die den Palazzo mit dem Castello Estense verband.³⁸²

Zusammen mit seinem älterem Bruder Dosso Dossi³⁸³ war Battista Dossi am Hofe der Este als Maler tätig. Er war, zusammen mit Girolamo da Carpi und Benvenuto Tisi Garofalo, für die Anfertigung der Gemälde, mit denen die neuen Gemächer des Herzogs ausgestattet wurden, beauftragt worden. Die wenigen Quellen über die Gemälde in den Stanze Nuove

³⁷⁹ Vgl. Marco Borella: Der Palazzo di Corte der Herzöge d'Este in Ferrara. In: Gregor J. M. Weber (Hrsg.): Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620. Ausst.-Kat. Castello Estense Ferrara 2002/2003/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Residenzschloss 2003. S. 17–26. S. 23.

³⁸⁰ Der Palazzo di Corte wurde durch einzelne Brände und 1536 durch einen Blitzschlag zerrüttet. Vgl. Thomas Tuohy: The court of Ferrara in the fifteenth century. In: From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450–1628. An Exhibition in Aid of The Courtauld Institute of Art Trust Appeal. London: Matthiesen 1984. S. 29–33. S. 32.

³⁸¹ Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 409.

³⁸² Vgl. Mezzetti: Il Dosso. S. 58. Diese Vermutung wird durch den Zusatz »de corte« in den Rechnungsbelegen begründet. Die Bezeichnung »Camere nuove« wurde allerdings auch, wie eine Grundrisszeichnung aus dem 16. Jahrhundert von Antonio Vacchi offenbart, für einen Bereich des Castello Estense verwendet: »Camere nuove del castelo«. ASMO: Fabbriche. 9/8.

³⁸³ Die Dossi-Brüder arbeiteten die meiste Zeit am Hofe der Este zusammen; darüber hinaus ist die Fertigstellung vieler Werke in Kooperation der beiden entstanden. Vgl. AKL. S. 153. Sp. 2; Giuseppe Campori: Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico. Modena: o. V. 1855. S. 194. Battista Dossis Schaffen blieb aufgrund der Bekanntheit seines Bruders lange im Hintergrund, weshalb heute verhältnismäßig wenig über Battista überliefert ist. Vgl. AKL. S. 154. Sp. 2; Roberto Longhi: Officina Ferrarese. Florenz: Sansoni 1956. S. 87.

geben keinen Aufschluss über die ursprüngliche Anordnung der Werke. Die Ausstattung dieser herzoglichen Gemächer wurde noch im 16. Jahrhundert wegen Umbaumaßnahmen als Folge eines Brandes 1554³⁸⁴ aufgelöst und gelangte teils in die Modeneser Galerie und Mitte des 18. Jahrhunderts in die Gemäldegalerie nach Dresden.³⁸⁵

Battista Dossi werden die schon erwähnten Gemälde *Iustitia* und *Pax*³⁸⁶ zugeschrieben, die sich in der Camera della Pazienza befanden. Der Fürst beauftragte den Künstler zudem damit, eine Darstellung des heiligen Michael und des heiligen Georg, *San Michele* und *San Giorgio*³⁸⁷, sowie, zusammen mit Girolamo da Carpi, die Darstellung der *Venere sull'Eridano* (ca. 1540–1548) für seine neuen Räumlichkeiten anzufertigen.³⁸⁸ Garofalo schuf die Bilder *Calunnia di Apelle*, die »Verleumdung des Apelles«, *Venere e Marte davanti alle porte di Troia*, »Venus und Mars vor den Toren Trojas«, wie auch den »Triumph des Bacchus«, *Trionfo di Bacco* für die Stanze. Es ist möglich, dass sich zuletzt genanntes Gemälde über dem Kamin des ersten großen Saales der zusammenhängenden Räume, der wohl als Audienzsaal fungierte, befunden hat. Hier hatte mit großer Wahrscheinlichkeit ebenso der gemalte Tageszyklus oberhalb der Fenster seinen Platz.³⁸⁹

Das Motiv des Zyklus der Tageszeiten ist für herrschaftlich-repräsentative Bildprogramme in der italienischen Renaissance bis zu diesem Zeitpunkt wenig gebräuchlich. Sehr viel üblicher waren Gegenüberstellungen von Tugenden und Lastern, Historienbildern und Darstellungen von Heroen mythologischer Erzählungen, womit eine metaphorische Übertragung auf den jeweiligen Herrscher beabsichtigt wurde.

Die ursprünglich in den Stanze Nuove des Palazzo di Corte befindlichen Tageszeiten-Bilder zeichnen sich folglich als Besonderheit in herrschaftlichen Repräsentationsräumen aus. Die Funktion des Raumes, in dem sich der gemalte Tageszeitenzyklus befand, bleibt bis heute ungeklärt. Bernhard Maaz vermutet, entgegen der Meinung Tervarents, es habe sich um ein Schlafzimmer gehandelt³⁹⁰, dass der Zyklus der Tageszeiten »in einem Raum hing [...], der der Machtausübung und Repräsentation diene.«³⁹¹ Der allegorisch umgesetzte Tageszeitenzyklus in den Stanze Nuove setzte sich aus einzelnen Ölbildern

³⁸⁴ Vgl. Toffanello: *Il mecenatismo*. S. 35; Maaz: *Denkbilder*. S. 409.

³⁸⁵ Vgl. Costanza Cavicchi: *Nuove acquisizioni documentarie sulla trasformazione del Castello Estense di Ferrara ad opera di Girolamo da Carpi*. In: Schifanoia (1992) H. 13–14. S. 41–45. S. 41.

³⁸⁶ Vgl. hierzu Mendelsohn: *Das Werk der Dossi*. S. 164–166.

³⁸⁷ Vgl. hierzu Mendelsohn: *Das Werk der Dossi*. S. 116 f. u. 162–164.

³⁸⁸ Vgl. Toffanello: *Il mecenatismo*. S. 33; Mezzetti: *Il Dosso*. S. 58.

³⁸⁹ Vgl. Toffanello: *Il mecenatismo*. S. 32–34.

³⁹⁰ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 294.

³⁹¹ Maaz: *Denkbilder*. S. 415.

zusammen und wurde von den Malern am Hofe der Este, Battista Dossi und Garofalo sowie Girolamo da Carpi geschaffen. Es ist den Rechnungen aus dieser Zeit zu entnehmen, dass Battista Dossi leitender Maler in diesen Räumlichkeiten war.³⁹² Die Entstehungsperiode der beiden Gemälde *Un Sogno* und *Il Mattino* (Abb. 23), die dem Maler aus Ferrara zugeschrieben werden, sowie die der anderen, den gemalten Zyklus der Tageszeiten vervollständigenden Malereien ist zwischen 1544 und 1548 anzusetzen.³⁹³ Die beiden Battista Dossi zugeschriebenen Leinwandbilder des Tageszeitenzyklus gelten, wie weitere für den Herzog geschaffene Bilder, wie beispielsweise *Pax* und *Iustizia*, als aufeinander bezogene Pendants. Dieses Schema von bildnerischen Gegenständen war bei fürstlichen Auftraggebern sehr beliebt.³⁹⁴

Bei Betrachtung der Lichtquellen des Morgen- und Nachtbildes lassen sich zunächst keine eindeutigen Schlüsse über eine aufeinander bezogene Hängung der beiden Gemälde ziehen. Jedoch kann der Hahn, der auf *Un Sogno* zu erkennen ist, als mögliches Verbindungsglied zwischen dem Morgen- und Nachtbild gedeutet werden. Daraus könnte gefolgert werden, dass *Il Mattino* rechts von *Un sogno* hing.

Es wird angenommen, dass Battista Dossi zudem das Gemälde *Apollo sul carro del sole* (»Apoll auf dem Sonnenwagen«) angefertigt habe, das laut Amalia Mezzetti im Zyklus den Tag darstellen sollte. Pietro Ercole Gherardi beschreibt das Gemälde im Inventar Modenas als »un quadro su cui il medesimo Tisi [= Garofalo] figurò Apollo [...] guidato in un cocchio a due cavalli«³⁹⁵; dieses gilt bis heute als verschollen.³⁹⁶ Bernhard Maaz hat in seinem Aufsatz zum Zyklus der Tageszeiten in den herzoglichen »neuen Gemächern« den gemalten Tageszeiten-Kreislauf in Bezug auf die vermeintlich fehlende Gemäldedarstellung des Tages thematisiert. Er kommt zu dem Schluss, dass diese Zeit des Tages vermutlich nicht durch das heute verschollene Gemälde des »Apoll auf dem Sonnenwagen« von Battista Dossi versinnbildlicht wurde, sondern möglicherweise durch den »Raub des Ganymed«, *Ratto di Ganimede* (Abb. 24), von Girolamo da Carpi, das sich heute ebenfalls in der Dresdner Gemäldegalerie befindet.³⁹⁷ Das Gemälde zeigt den

³⁹² Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 414.

³⁹³ Vgl. Serafini: Luteri, Battista.

³⁹⁴ Vgl. Tervarent: Instances. S. 293.

³⁹⁵ Pietro Ercole Gherardi: Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria [1744]. Modena: Panini 1986. S. 76.

³⁹⁶ Vgl. Mezzetti: Il Dosso. S. 80 f.

³⁹⁷ »Es [= das Gemälde *Der Raub des Ganymed*, H. C.] fügt sich kompositorisch in das Links-Rechts-Schema ebenso ein wie in den Wechsel von roten und grünen Gewändern. Auch die Ikonographie erlaubt es, das Gemälde – mit Vorsicht – als Teil des Tageszeiten-Zyklus zu verstehen. Wieder ist es eine Mensch-Tier-Gruppe, wieder werden antik-mythologische Gottheiten bemüht.« (Maaz: Denkbilder. S. 411 f). Maaz

Jüngling Ganymed, der von dem Göttervater Zeus, in Gestalt eines Adlers, in die Lüfte erhoben wird. Ein Bild des »Abends« wird in den vorliegenden Zahlungsdokumenten nicht erwähnt. Unter anderem weisen Humfrey und Lucco darauf hin, dass es angesichts einer wahrscheinlichen Komplettierung des Tageszyklus dennoch eine Darstellung der Abenddämmerung gegeben haben könnte.³⁹⁸ Nach Gregor Weber handelt es sich bei dem Abendbild um Garofalos *Diana und Endymion*³⁹⁹ (Abb. 25), das zunächst als »Venus und Adonis« geführt wurde.⁴⁰⁰ Es zeigt Diana, die den Kopf des schlafenden Endymion hält; mit einem Widder und einem Stier zu ihrer rechten Seite.

Bemerkenswert ist, dass diese Art des zu einem erheblichen Anteil aus phantastischen Elementen aufgebauten Nacht-Bildes für die in den Folgejahren vorgenommene Ausstattung der Este-Residenzsitze einzigartig blieb. Bei der Deckenbemalung der Sala dell'Aurora im Castello Estense, die etwa dreißig Jahre nach Fertigstellung von Dossis *Un sogno* angefertigt wurde, sind für die Darstellung der Nacht (Abb. 26) in den *Vier Tageszeiten* gemäß einer Narration aus der Mythologie keine grotesken Mischgestalten hinzugefügt, wie sie dagegen bei *Un sogno* prominent ins Bild gesetzt wurden.⁴⁰¹

Als wohl bekanntestes Vorbild für die Tageszeiten-Darstellung der Stanze Nuove in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance sind Michelangelos zwischen 1521 und 1534 geschaffenen Tageszeitenfiguren am Grabmal der Medici-Brüder Giuliano und Lorenzo zu nennen. Die marmornen Skulpturen *Notte*, *Aurora*, *Giorno* und *Crepuscolo* stehen möglicherweise für den selbst nach dem Tode der beiden Medici-Brüder währenden Fortbestand des wohl bedeutendsten Adelsgeschlechts in Italien. Als ergänzende Entsprechung zum *Giorno* befindet sich die skulpturale Nacht-Figuration *Notte* auf dem Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici; *Crepuscolo* und *Aurora* bewachen die letzte Ruhestätte von Lorenzo de' Medici.⁴⁰² Ursprünglich als vier figurative Jahreszeiten vorgesehen, versinnbildlichen *Giorno*, *Notte*, *Crepuscolo* und *Aurora* laut

untermauert seine Argumentation zudem dadurch, dass »keine Gottheit doppelt dargestellt ist und Apoll [bereits] durch eines der vorhandenen Bilder [= Il Mattino, H. C.] vertreten wird.« (Maaz: Denkbilder. S. 409).

³⁹⁸ Vgl. Humfrey u. Lucco: Paintings by Battista Dossi. S. 261.

³⁹⁹ Vgl. Gregor J. M. Weber: Battista Dossi. Die Nacht (Der Traum). Katalogeintrag. In: Ekkehard Mai (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Grafik. Mailand: Skira 1996. S. 202 f. S. 202.

⁴⁰⁰ Vgl. Gherardi: Descrizione delle pitture. S. 64.

⁴⁰¹ Die Nacht wird hier durch die Darstellung von Diana und Endymion versinnbildlicht. »Die phantastische Dimension des Traumes, die das Gemälde Battista Dossis heute so interessant macht, hatte damals offensichtlich an Attraktivität verloren.« (Gregor J. M. Weber: Battista Dossi, eigentlich Battista di Luteri: Die Nacht (Der Traum). Katalogeintrag. In: Der Triumph des Bacchus. S. 132 f. S. 133).

⁴⁰² Vgl. Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 277 f.

Erwin Panofsky neben dem »Verlust von etwas Ehrwürdigem und Großem«⁴⁰³, das mühselige, irdische Leben, dessen Beschwerlichkeit sich auf den teils grämenden Gesichtszügen ablesen lässt.⁴⁰⁴ Erwin Panofsky, der die den verstorbenen Medici-Brüdern gewidmeten figurierten Tageszeiten als Symbole der »zerstörerischen Macht der Zeit«⁴⁰⁵ und »vierfache Erscheinung des Erdenlebens als eines Zustands wirklichen Leidens«⁴⁰⁶ zuordnet, hat sich intensiv mit diesen Skulpturen auseinandergesetzt und primär im Falle der *Notte* (Abb. 27) wegweisende Erkenntnisse zur ikonographischen Einordnung dargelegt.⁴⁰⁷

Auch wenn es sich bei der Verbildlichung des Wechsels von Nacht, Morgen, Tag und Abend um ein für fürstliche Repräsentationen weniger übliches Programm handelt, so ist doch die Nutzbarmachung für herrschaftlich-legitimatorische Zwecke des Tageszyklus-Konzepts für Ercole II. in passender Weise angewandt worden. Der natürliche Zyklus der Tageszeiten unterliegt dem Zeitlichen und trotz seines Wandels stets Wiederkehrenden – ein metaphorisches Bild, das sich auf das Wesen eines tugendhaften Souveräns übertragen lässt, dem Kontinuität und Beständigkeitsvermögen auch in Zeiten des Wandels zu eigen sein sollten. Auf diese Weise wird auch der der bildlichen Ausstattung der Camera della Paziienza übergeordnete Zeitaspekt wieder aufgegriffen und das persönliche Motto Ercoles II., die Geduld, herausgestellt.

Wie Bernhard Maaz in seinem Aufsatz über die Tageszeiten-Darstellungen überzeugend darlegt, beinhaltet der Zyklus der Tageszeiten in den »neuen Gemächern« verschiedene Allusionen auf die vier Jahreszeiten⁴⁰⁸, die vier Elemente⁴⁰⁹ und gar die astronomischen Tierkreiszeichen⁴¹⁰, die auf zeichenhafte Weise in jeweils einer Tageszeit eingewoben

⁴⁰³ Giorgio Vasari: Das Leben des Michelangelo [Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Sesta parte (1550)]. Neu übers. von Victoria Lorini. Hrsg., eingel. u. komm. von Caroline Gabbert. Berlin: Wagenbach 2009. S. 108.

⁴⁰⁴ Vgl. Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 274 f.

⁴⁰⁵ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 274.

⁴⁰⁶ Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 275.

⁴⁰⁷ Zu einer ausführlichen Analyse der Medici-Gräber in S. Lorenzo vgl. Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 270–279.

⁴⁰⁸ »Ganymed wird zum Wassermann (eines der Winterzeichen), beim *Morgen* respektive Aurora war auf Apoll als den Schützen verwiesen worden (eines der Herbstzeichen), bei der Nacht findet sich der Krebs (eines der Sommerzeichen), und Diana verdeutlicht [...] mit Widder und Stier gleich zwei der Frühlingszeichen.« (Maaz: Denkbilder. S. 412).

⁴⁰⁹ Ganymed verweist mit dem ihm beigegebenen Attribut der Kanne auf das Wasser und Aurora durch ihren direkten Bezug zu Apoll, der sich mit seinem Sonnenwagen gen Himmel bewegt, auf die Luft. In Battista Dossis *Un sogno* ist das Element des Feuers deutlich im Hintergrund des Gemäldes zu erkennen; im Abend-Bild stehe Diana für die Erde. Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 412. Die zuletzt genannte Vermutung wird von Maaz nicht erläutert.

⁴¹⁰ Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 412.

werden. Die dem Jahr und den Jahreszeiten untergeordneten Tageszeiten verweisen hier auf deren chronologisch übergeordnete Entitäten. Dies ist außergewöhnlich, zeigen doch in der Regel die verbildlichten Jahreszeiten⁴¹¹ die Tageszeiten als deren Teileinheiten.⁴¹² Die einzelnen Tageszeiten-Gemälde in den Stanze Nuove zeichnen sich insofern als besonders aus, als für die Allegorien nicht die geläufigen, in mythographischen Handbüchern festgelegten Sinnbilder für die Darstellung der einzelnen Tageszeiten verwendet wurden.

Als Teil dieses Zyklus in den Stanze Nuove ist das komplexe und außergewöhnliche Gemälde *Un sogno* als ein unkonventionelles Werk innerhalb eines ebenso ungewöhnlichen Bilder-Zyklus der Zeit anzusehen.

III.1.4 Battista Dossis Gemälde *Un sogno*

Battista Dossis zwischen 1543–1544 geschaffenes Ölgemälde *Un sogno* stellt unter den vier Werken in den »neuen Gemächern« Ercoles II. die Darstellung einer Allegorie der Nacht im gemalten Zyklus der Tageszeiten dar. Als ein Mittel der herrschaftlichen Repräsentation ist es insofern ein ungewöhnliches und innovatives Werk, als das Sujet durch ein augenscheinlich ausgeprägtes humanistisches Wissen über den Traum mit der persönlichen, moralischen und politischen Gesinnung des Este-Fürsten verwoben und auf ausgeklügelte Weise malerisch umgesetzt wurde. Das im Bild Dargestellte evoziert bereits bei erster Betrachtung eine Assoziation mit dem Onirischem.

Es sind nicht nur die überwiegend fremdartigen Wesen, die unterschiedlichen Verweise auf die Nacht und den Traum und auch nicht alleine die in eine nächtliche Atmosphäre gesetzte, rätselhafte Szenerie, die dieses Werk zu einem ›Traumbild‹ werden lassen. In der Darstellung offenbart sich zudem ein Konglomerat an weiteren Bezügen zum Traum, die ihren Ursprung größtenteils in der Literatur haben und so in *Un sogno* in eine bildkünstlerische Form übersetzt wurden.

III.1.4.1 Beschreibung, bildkünstlerischer Kontext und Inspirationsquellen

Un sogno ist ein querrechteckiges Ölgemälde mit den Maßen 82 x 149,5 cm.⁴¹³ In einer nächtlichen Außenlandschaft sind zwei menschliche Gestalten, Tiere und

⁴¹¹ Zur Darstellung der Allegorien des Jahres, der Jahreszeiten und der Monate vgl. Raimond van Marle: *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*. Bd. 2: *Allégories et symboles*. New York: Hacker Art Books 1971. S. 311–332.

⁴¹² Vgl. Marle: *Iconographie de l'art profane*. S. 333–338. Vgl. hierzu auch Panofsky: *Studien zur Ikonologie*. S. 274.

⁴¹³ Vgl. Cecchi: Battista Dossi. S. 68.

verschiedenartige Mischwesen im Vorder- und Mittelgrund des Bildes auszumachen, während eine brennende Vedute im Hintergrund sichtbar wird.

Der Blick des Betrachters fällt unmittelbar auf die schlafende Frauenfigur im Bildvordergrund, deren Oberkörper und Arme, die sie auf einen mit einem Teil ihres grünen Gewandes bedeckten Felsens gestützt hat, in hellem Kolorit gemalt wurden. Hinter ihr ist der Kopf und obere Körperteil einer bärtigen Figur zu erkennen, die mit ihrer rechten Hand einen Wedel über die Schlafende hält. Sein Blick fällt nicht auf die Ruhende, sondern auf einen großen Hahn, der, zwischen Steinen und kleineren Felsen stehend, im Profil am rechten Bildrand deutlich zu erkennen ist. Oberhalb von diesen drei Gestalten sitzt eine Eule vor einer Felsformation; ein Vollmond leuchtet an der rechten oberen Bildecke. Fast der gesamte linke Vordergrund und ein Teil des Mittelgrundes werden von seltsamen Tier- und skurrilen Mischwesen bevölkert. Die größtenteils animalisch anmutenden Geschöpfe, unter ihnen auch viele anthropomorphe Erscheinungen, sind in ein fahles Kolorit getaucht. Der Hintergrund wird vom mittleren und vorderen Bildbereich durch ein Gewässer getrennt, in dem sich die in Flammen stehende Stadt spiegelt. Ein leuchtend gelber Bereich markiert das lodernde Brandzentrum. Die aus den Flammen entstehenden Rauchschwaden vermischen sich mit dem nächtlichen Schwarz des Himmels zu grünlichen Schlieren, die hoch über der Vedute wabern.

Auffallend in der Gesamtbetrachtung des Werkes, auf dem zweifellos eine nächtliche Szene dargestellt wird, ist der Kontrast, der durch die offensichtlich ungestört Schlafende im Bildvordergrund entsteht. Sie bemerkt weder die sie umgebenden phantastischen Kreaturen, noch die sich direkt hinter ihr befindliche bärtige Figur, die möglicherweise mit dem Wedel eine ›Einwirkung‹ auf die Liegende beabsichtigt. Auch das Katastrophengeschehen bleibt von der schlafenden Figur vollkommen unbemerkt. Der Brand bildet eine der Lichtquellen auf der ansonsten vorwiegend mit dunklem Kolorit gestalteten Szenerie. Der Hintergrund wirkt hierdurch beklemmend und gar bedrohlich, während der durch die schlafende weibliche Gestalt dominierte Vordergrund, trotz der befremdlichen Gestalten, weniger gefährvoll erscheint. Durch die gezielt eingesetzte Lichtgestaltung, die nahezu sfumatos verschwimmenden Flammen und den mit feinem Pinselduktus ausgeführten, konturierten Frauenkörper wird der bildimmanente Kontrast zwischen Ruhe und Chaos schon durch formale Mittel sichtbar gemacht.

Eine frappante kompositorische Analogie mit Battista Dossis Nachtbild, dessen Aufbau montagehaft anmutet, weist der 1508 geschaffene Stich *Il Sogno di Raffaello*, »Der Traum des Raffael« (siehe Abb. 2), von Marcantonio Raimondi auf. Bereits George Martin Richter weist in seiner 1937 erschienenen Publikation zu Giorgione auf die Verbindung dieser beiden Arbeiten enigmatischen Charakters hin.⁴¹⁴ Der Stich Raimondis zeigt zwei schlafende Akte im linken Bildvordergrund, zu deren Füßen sich bizarre kleine Tiermischgestalten befinden, die aus einem Gewässer, durch das das restliche Geschehen getrennt wird, gekrochen sein könnten. Im Hintergrund sind in Brand stehende Gebäude und eine Vedute sowie eine große Mauer zu erkennen.⁴¹⁵

Durch seinen Aufenthalt in Rom zu Beginn der 1520er-Jahre kam Battista Dossi gewiss in Kontakt mit den Stichen Raimondis, die zudem in Oberitalien weit verbreitet waren, weshalb eine Anregung durch die Arbeit des oberitalienischen Kupferstechers wahrscheinlich ist.⁴¹⁶ Es wird vermutet, dass ein verlorengegangener Stich Giorgiones die Grundlage für Raimondis *Il sogno di Raffaello*, dessen Bedeutung des Titels bis heute rätselhaft bleibt, gewesen sein könnte.⁴¹⁷ Neben der abweichenden Morphologie der Mischgeschöpfe in *Un sogno* und in »Der Traum des Raffael« ist ein weiterer signifikanter Unterschied zwischen dem Gemälde des Ferrareser Malers und Raimondis enigmatischem Kupferstich herauszustellen. Dieser ergibt sich aus der Interaktion der skurrilen Tier- und Mischgestalten auf dem Gemälde und dem Stich: Während sich das kreuchende Mischvolk – unter ihnen ein skurriles phallusartiges Insekt – in Raimondis Arbeit in zudringlicher Manier auf die unbekleideten Frauengestalten zubewegt, hegt die »Menagerie ihrer Geschöpfe«⁴¹⁸ in *Un sogno* keinerlei Interesse an der Schlafenden. Von ihnen scheint keine Gefahr auszugehen. Geradezu unbeteiligt von dem Geschehen, das sie umgibt⁴¹⁹, bewegen sie sich in ihrer eigenen Sphäre und es gibt offensichtlich keine Interaktion mit ihrer Umgebung. Durch die beinahe grisaillehafte Kolorierung des

⁴¹⁴ Vgl. Richter: Giorgio da Castelfranco. S. 259.

⁴¹⁵ Zu *Il sogno di Raffaello* von Raimondi siehe Kapitel II.3.

⁴¹⁶ Vgl. Humfrey u. Lucco: Paintings by Battista Dossi. S. 249. Darüber hinaus war es freilich das Medium der Druckgraphik, das als Mittel zur Verbreitung dieses Motivs beitrug.

⁴¹⁷ Vgl. Borchhardt-Birbaumer: Imago Noctis. S. 309.

⁴¹⁸ Hofmann: Phantasiestücke. S. 78.

⁴¹⁹ Eine Ausnahme bilden das einzige anthropomorph anmutende Mischwesen, der Kopffüßler, und zwei menschlich agierende Frösche am Rand des vorderen Ufers; erstaunt starren sie zu der brennenden Stadt auf der gegenüberliegenden Flussseite hinüber.

eigentümlichen Mischgetiers entsteht der Eindruck, die Traumwesen seien Teil eines anderen Daseinsbereichs⁴²⁰ – einer Traumsphäre.

Die Ruhende in Battista Dossis onirischem Gemälde scheint tief in ihren Schlaf versunken zu sein. Ihre leicht gebeugten Beine hat sie in Richtung des Oberkörpers gezogen; die nackten Füße ragen unter ihrer Bekleidung hervor. Ein lindgrünes Tuch, das über ihrer rechten Schulter geknotet ist, und ein weißes Kopfpolster dienen dem an einem Fels angelehnten Oberkörper als Unterlage. Die recht muskulösen unbedeckten Arme der Gestalt sind übereinander gekreuzt; der Kopf, mit einem transparenten gelben Stofftuch bedeckt, ist, über die linke Schulter geneigt, auf dem Kissen abgelegt. Die Vertrauensseligkeit der Schlafenden erinnert an ein Fresko von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 28). In der hierin befindlichen Sintflut-Szene wird eine sitzende weibliche Frauenfigur gezeigt, die eine ruhende Position auf dem Boden einnimmt, während die fliehenden menschlichen Gestalten in ihrem Umfeld eine aufgewühlte, unruhige Gesamtstimmung suggerieren. In Anlehnung an Michelangelos gemalte Sintflut-Szene hat auch Battista Dossi in seinem Werk *Un sogno* seine Schlummernde mit einer Kopfbedeckung versehen, die jener der Frauengestalt auf dem Fresko ähnelt.⁴²¹

Es ist offensichtlich nicht nur die Komposition, für die eine Verbindung der Künstler Battista Dossi und Michelangelo festzustellen ist. Auch der schlafende Frauenkörper selbst lässt in *Un sogno* einen Rückgriff auf das Werk Michelangelos erkennen. Guy de Tervarent möchte vermutlich mit seiner für die Bildinhalte des Gemäldes unspezifischen Äußerung – »a breath of Michelangelo«⁴²² – auf den Eindruck der Liegenden mit ihren auffallend muskulösen Armen aufmerksam machen, die auch bei der zuvor bereits angesprochenen Skulptur *Notte* von Michelangelo in der Medici-Kapelle S. Lorenzo ein kennzeichnendes Merkmal sind. Im Gegensatz zum Traum, für den keine verbindliche mythographische Basis existiert, besteht für die dunkle Zeit des Tages ein aus der klassischen Antike tradiertes Sinnbild. Dieses wurde von bedeutenden Mythographen der

⁴²⁰ In vergleichbarer Weise hat Michelangelo in der Zeichnung *Il Sogno* die »sündigen Träume« (Panofsky: Studien zur Ikonologie. S. 287) durch ihre schemenhafte Darstellung als Traumgestalten erkennbar werden lassen. Auch sie scheinen in ihrem eigenen Dunstkreis optisch keinen direkten Einfluss auf den Jüngling, der von der Trompete der Tugend erweckt wird, zu haben, wenngleich sie ihn sichelförmig umzingeln. Anders ist es im Falle von Martin Schongauers 1470 geschaffenen *Versuchung des heiligen Antonius*. Vgl. hierzu Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 58 f. Zwischen dem Mönch und den seiner Vision entsprungenen Teufelswesen ist keinerlei Distanz erkennbar; im Gegenteil wird der in die Lüfte Gerissene von den furchterregenden Gestalten attackiert.

⁴²¹ Vgl. Gaßner: »Der Mond ist aufgegangen...«. S. 19.

⁴²² Tervarent: Instances. S. 293 f.

Renaissance, wie Vincenzo Cartari (1531–1569) sowie der Spätrenaissance und des anbrechenden Barockzeitalters, wie Casare Ripa (1555–1622), in ihren Nachschlagewerken über sinnbildhafte Darstellungen, *Imagini delli dei de gl' antichi*⁴²³ und *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention*⁴²⁴ im Wesentlichen übernommen.⁴²⁵ Bei der Schaffung seiner *Notte*-Skulptur folgte Michelangelo jedoch nicht dem althergebrachten Schema der Personifikation »der dunklen Seite des Tages«⁴²⁶ als eine geflügelte weibliche Figur mit ihren Söhnen Hypnos und Thanatos.

Der muskulöse Körper der Nacht-Figuration Michelangolos in S. Lorenzo ruht in einer weit nach hinten gelehnten Position auf einer Draperie, die sich auf einer mit zwei Voluten verzierten Basis befindet. Das linke Bein ist leicht ausgetreckt und der linke Arm hinter ihrem Körper verborgen. Ihren angewinkelten rechten Arm stützt sie gegen ihr zum Oberkörper hin gezogenes linkes Bein, wobei ihr rechter Fuß auf einem Bündel von Mohnknospen aufgesetzt ist. Unterhalb des angewinkelten linken Beines kommt eine Eule zum Vorschein. Der geneigte Kopf⁴²⁷ der durch ihre geschlossenen Augen in dem Ruhe ausstrahlendem Gesicht als schlafend sichtbar gemachten *Notte* ist gegen ihren rechten herabhängenden Handrücken gelehnt. Der geflochtene Haarzopf verläuft über ihre rechte Schulter nach vorne zwischen ihren Brüsten. Ein am hinteren Kopfbereich befestigtes Tuch gibt an der oberen Partie des Schopfes eine in die Haare eingelassene u-förmige

⁴²³ Vincenzo Cartari: *Imagini delli dei de gl' antichi*. Nachdr. der Ausg. Venedig 1647. Vermehrt durch ein Inhaltsverz. u. neue Register. Hrsg. v. Walter Koschatzky. Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst. 1963.

⁴²⁴ Cesare Ripa: *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention*. Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Rom: Faeij 1603. Hildesheim: Olms 1970.

⁴²⁵ Die Nacht wird in den beiden mythographischen Nachschlagewerken, der antiken Auffassung folgend, als weibliche Figur in blauem, mit Sternen übersätem Gewand (Ripa) und großen Flügeln beschrieben, unter denen sie ihre beiden Söhne, den Schlaf, Hypnos, und den Tod, Thanatos, schützend hält. Sie trägt einen Kranz aus Mohn auf ihrem Kopf und wird, wie Cartari fortführt, von »schwarzen Träumen« umgeben. Hypnos wird als schlafender (Cartari) weißer Junge und Bruder des Todes in Form eines halbschlafenden (Cartari) schwarzen Knaben mit verdrehten Füßen beschrieben: »la femina era la Notte nutrice di amendui [il sonno e la morte]. Fu questa da gli antichi fatta in forma di donna con due grandi ale alle spalle negre [...]. Ouidio le dà vna ghirlanda di papauero che le cinge la fronte, & manda con lei vna gran compagnia di negri sogni.« (Cartari: *Imagini delli dei*. S. 175). In Ripas *Iconologia* wird, das antike Muster aufnehmend, die Nacht ähnlich den Ausführungen Cartaris beschrieben: »Notte – Donna vestita d'un manto azzurro tutto pieno di stelle, & habbia alle spalle due grande ali in atto di volare, farà di carnaggione fosca, & haverà in capo una ghirlanda di papauero, & nel braccio destro terrà un fanciullo bianco, & nel sinistro un' altro fanciullo nero, & haverà i piedi storti; i ambidue detti fanciulli dormiranno. [...] La ghirlanda di papauero per la sua singolare proprietà di fare dormire significa il sonno figliuolo, & effetto della notte; il quale è notato più particolarmente nel fanciullo tenuto da la sinistra mano dormendo, come l'altro mal fatto, e distorto è posto per la morte.« (Ripa: *Iconologia*. S. 360 f).

⁴²⁶ Leuschner: *Persona, Larva, Maske*. S. 196.

⁴²⁷ »In der Auffassung der Interpreten des 16. Jahrhunderts betont das Stützen des schweren Hauptes durch den rechten Arm [...] immer die »sonnolenza« [Schläfrigkeit] der *Notte*«. (Leuschner: *Persona, Larva, Maske*. S. 196).

Mondsichel frei, in deren Mitte ein achtzackiger Stern sichtbar wird. Unterhalb des Oberkörpers ist eine maskenhafte, männliche Fratze platziert. In den Augenhöhlen des Maskenkopfes sind lediglich die Pupillen erkennbar und aus dem aufgeworfenen und dicklippigen Mund stehen mittig einzelne Zähne hervor.

Für die Komposition der *Notte* fand Michelangelo möglicherweise seine Inspiration in der Form des klassisch-antiken Schlafgestus, wie ihn etwa eine Skulptur der schlafenden Ariadne⁴²⁸ zeigt. In Kombination mit den Attributen der Nacht, den Mohnkapseln, der Eule und der Maske⁴²⁹ beziehungsweise des grotesk anmutenden männlichen Maskenkopfs sowie der auf die Mondgöttin Selene hinweisenden Mondsichel wird die Figur allegorisch aufgeladen – sie erhält den Status einer sinnbildhaften Nacht. Diese nunmehr durch Vereinigung traditioneller Sujets hervorgebrachte innovative Personifikation erfuhr bereits seinerzeit große Wertschätzung.⁴³⁰

⁴²⁸ Es ist zu vermuten, dass Michelangelo die antike Ariadne-Statue im Corridoio del Belvedere besichtigt hatte, wo sich die Figur nach ihrem Kauf ab 1512 befand. Vgl. o. A.: Führer durch die vatikanische Skulpturen-Sammlung. Rom: o. V. 1925 (= Päpstliche Museen und Galerien 1). S. 58. Evident ist ebenso die gestalterische Analogie zwischen der *Notte* Michelangelos und einer malerischen Darstellung der mythologischen Figur Leda, die Michelangelo um 1530 schuf (das Original ist in der gegenwärtigen Zeit nicht mehr erhalten). Es kann angenommen werden, dass Michelangelo eine Leda-Darstellung auf einem Sarkophag-Relief aus der Antiken-Sammlung der Medici in Florenz als Vorbild für diese mythologische Malerei verwendete. Vgl. Borchhardt-Birbaumer: *Imago Noctis*. S. 284–286. Zwischen der mythologischen Leda als erotisches Bildmotiv und der *Notte* besteht insofern ein Zusammenhang, als Michelangelo die Nacht als »Reich der Liebe und Sexualität« (Gaßner: »Der Mond ist aufgegangen...« S. 18) bezeichnet hatte.

⁴²⁹ Zur Konnotation der Maske und den Zusammenhang mit der Nacht siehe die Ausführungen zu Michelangelos *Il sogno* in Kap. II.3. Der der marmornen Skulptur *Notte* beigefügte fratzenhafte Maskenkopf, der mit seinem nahezu angsteinflößend-grotesken Anblick einen Gegenpart zu der friedlich Schlafenden in der Komposition bildet, lässt eine direkte Assoziation mit der dunklen Seite des Tages und mit ihr dem Schlaf, dem »Bruder des Todes«, zu. Entgegen der Annahme Francesco Gandolfos, der behauptet, die der *Notte* als Attribut beigefügte Maske müsse im Kontext der in der Nacht erscheinenden Träume nicht zwingend ein trügerischer Sinngehalt inhärent sein (vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 118), wird die Fratze in der Forschung vermehrt als Symbol der doppelzüngigen Eigenschaft dieses verborgenen und undurchsichtigen Faszinosums während des Schlafes gedeutet (so u. a. von Eckhardt Leuschner; vgl. Leuschner: *Persona, Larva, Maske*. S. 199 u. 203 f.). Vor dem Hintergrund der Trauer um die verstorbenen Medici-Brüder fasst Charles Dempsey die Maske hier als Ausdruck des Grams auf, den die *Notte* während ihres Schlafes empfinde. Vgl. Charles Dempsey: *Lorenzo's »ombra«*. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo. Convegno internazionale di studi* (Firenze, 9–13 giugno 1992). Florenz: Olschki 1994. S. 341–356. S. 353 f. Beachtenswert ist, dass diese Maskendarstellung am Medici-Grabmal in Manuskripten des *Cinquecento* nicht thematisiert wird. Vgl. Leuschner: *Persona, Larva, Maske*. S. 197. Brigitte Borchhardt-Birbaumer stellt zwischen der Maske als »Metapher des Verhüllens« (Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 289) mit ihrem verschrobene Äußeren eine Verbindung mit dem Dämonenglauben des Mittelalters her. Vgl. Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis*. S. 289.

⁴³⁰ So etwa von dem namhaften Künstlerbiographen Giorgio Vasari, der in seiner Lebensbeschreibung über Michelangelo der *Notte*-Skulptur Bewunderung entgegenbringt: »Und was soll ich von der Nacht sagen, dieser nicht außerordentlichen, sondern einzigartigen Statue? Wer hat schon in welchem Jahrhundert auch immer in dieser Kunst je antike oder moderne Statuen von solcher Machart gesehen? Hier offenbart sich nicht nur die Ruhe des Schlafenden, sondern auch der Schmerz und die Schwermut über den Verlust von etwas Ehrwürdigem und Großem«. (Vasari: *Das Leben des Michelangelo*. S. 108).

Die von Michelangelo geschaffene Figur scheint einen erkennbaren Eindruck auf Battista Dossi hinterlassen zu haben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er, wie viele andere Künstler seinerzeit, die von Michelangelo geschaffenen mediceischen Grabmäler, auf denen durch vier Figuren die vier Zeiten des Tages versinnbildlicht werden, studierte und dort Anregungen für sein künstlerisches Schaffen erhielt. Wenn auch die Haltung der Arme der beiden Frauengestalten voneinander abweicht, so ist es doch der charakteristisch michelangeske Stil des Körpers, der eine formale Anknüpfung an den Florentiner durch den Hofmaler aus Ferrara vermuten lässt.

Wie Francesco Gandolfo festgestellt hat, steht der gemalte Frauenkörper in Battista Dossis Bild in keiner direkten Traditionslinie mit vornehmlich venezianischen Malereien oder Stichen, in denen eine (schlafende) Venusfigur oder schlafende Nymphen gezeigt werden. Anders als Dossis Ruhende sind diese meist ohne Bekleidung und mit einer dem antiken Gestus folgenden Haltung eines schlafenden Körpers, mit über dem Kopf gehaltenen Armen, dargestellt.⁴³¹ Für die Schlafende in Battista Dossis Gemälde kommen jedoch weitere mögliche Vorbilder von Darstellungen schlafender Körper in Frage.

Es ist vor allem die Schlummernde in diesem Traumbild, die den Zweifel an der Urheberschaft Battista Dossis beziehungsweise die Möglichkeit einer Kooperation mit einem anderen Künstler bei der Fertigstellung von *Un sogno* in der Forschung bestärkte, da das Formschema des liegenden Frauenkörpers anderen derartigen Schöpfungen Battista Dossis nicht entspricht.⁴³²

Bei der Suche nach einer möglichen Leitfigur von Schöpfungen anderer Künstler von liegenden und schlafenden Körpern offenbart sich die wohl frappanteste Ähnlichkeit in einem Stich des schon erwähnten oberitalienischen Kupferstechers Marcantonio Raimondi. Es handelt sich hierbei um das Werk *Satyr entdeckt eine schlafende Nymphe* (um 1510–1527) (Abb. 29). Wie auch in Dossis Gemälde ist der Oberkörper der Frauengestalt auf einem Gegenstand abgestützt – in Raimondis Arbeit ist es eine Amphore, während die Figur in dem Nacht-Gemälde ihre Oberarme und den Kopf auf

⁴³¹ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce tempo«. S. 181.

⁴³² Vgl. Mezzetti: Il Dosso. S. 50. Dass das Gemälde in der Vergangenheit Dosso Dossi zugeschrieben wurde, mag an der stilistischen Ähnlichkeit mit dem erst 1980 aufgefundenen Gemälde *Il riseglio di Venere*, »Erwachen der Venus«, zusammenhängen. Die beiden Frauengestalten in *Un sogno* und *Il riseglio di Venere* stimmen, abgesehen von der Haltung der Arme, in ihrer formalen Ausführung und ihrer Körperhaltung überein. Vgl. Humfrey u. Lucco: Paintings by Battista Dossi. S. 214. Dass Dosso Dossi in einem geringen Maße an der Fertigstellung des Bildes beteiligt war, ist freilich nicht ausgeschlossen. Vgl. Bernhard Berenson: North Italian painters of the Renaissance. New York: G. P. Putnam's Sons 1907. S. 208.

einem Fels ablegt, der mit einem Stück Stoff und einem Kissen⁴³³ abgepolstert ist, um die Härte und Kälte des Steins zu mindern.

Die skurrilen Figuren, die in dem Stich *Il sogno di Raffaello* von Raimondi und im Ölbild Battista Dossis besonders ins Auge fallen, lassen eine Verbindung zu jenen verschrobenen Gestalten zu, die vom niederländischen Maler Hieronymus Bosch (1450–1516) auf Triptychen wie *Der Garten der Lüste* geschaffen wurden. Die Ähnlichkeit zwischen den bizarren Kreaturen in den norditalienischen und transalpinen Bildern beruht vermutlich auf Kenntnis der Maler voneinander; zur Zeit der Renaissance hatten Künstler wie Raimondi und die Dossi-Brüder einen guten Zugang zu Werken von Meistern jenseits der Alpen. Zudem waren einige Werke Boschs seit Beginn des *Cinquecento* in der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig zu sehen. Eines der Werke von Hieronymus Bosch beschrieb der Kunstsammler Marcantonio Michiel (1484–1552) als eine »tela delli sogni«⁴³⁴, eine »Leinwand der Träume«.⁴³⁵ Ohne das Wissen, ob Bosch für seine phantastische Malerei die eigene Traumarbeit zugrunde legte⁴³⁶ – ein Aspekt, der auch noch in der heutigen Forschung ungeklärt bleibt – lösten die skurril gestalteten Figuren wohl nicht nur bei Michiel alleine durch ihr äußeres Erscheinungsbild eine Assoziation zu Träumen aus. Es ist davon auszugehen, dass Giorgione und Raimondi selbst diese unkonventionellen Schöpfungen von Bosch in Venedig besichtigen konnten. Auch die Gebrüder Dossi sollen 1541 in der Lagunenstadt gewesen sein; möglicherweise haben sie dort die Bosch-Werke – unter Umständen sogar die sogenannte »tela delli sogni« – in der Sammlung des Kardinals studiert.⁴³⁷ Vor diesem Hintergrund ist zu vermuten, dass Battista Dossi sich für seine ›Traumwesen‹ nicht nur von dem Kupferstich Marcantonio Raimondis inspirieren ließ, sondern selbst aus dem Boschschen Repertoire naturwidriger Kreationen schöpfen konnte.

⁴³³ Es kann vermutet werden, dass das Kissen ein Hinweis auf die »acedia«, einer lasterhaft besetzten Form der Melancholie, ist, die im Mittelalter mit dem Schlaf in einen Zusammenhang gebracht wurde. Vgl. Zehnppennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 53. In *Un sogno* scheint es sich allerdings, anders als etwa im Kupferstich *Traum des Doktors* von Albrecht Dürer (um 1499), nicht um eine »moralisierende[...] Schlafdarstellung[...]« zu handeln; vielmehr ist hier lediglich »eine unbestimmte melancholische Tendenz« (Wilcken: Der ›Traum‹. S. 36) vorhanden.

⁴³⁴ Michiel: Notizia d'opere. S. 77.

⁴³⁵ Vgl. Richter: Giorgio da Castelfranco. S. 259. In der heutigen Forschung besteht die Annahme, dass es sich bei besagtem Tafelbild Boschs um die Höllendarstellung der *Vier Jenseitsvisionen* des niederländischen Malers handelt, das sich heute in Venedig befindet. Vgl. Brown: From Hell to Paradise. S. 432. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu *Il sogno di Raffaello* von Marcantonio Raimondi in Kap. II.3.

⁴³⁶ Vgl. hierzu u. a. Gibson: Bosch's Dreams. S. 207 u. 209.

⁴³⁷ Vgl. AKL. S. 154. Sp. 2.

Einen Aspekt, den es an dieser Stelle herauszustellen gilt, ist, dass sowohl Raimondi als auch Battista Dossi bei der Adaption der phantastischen Kreationen Boschs in ihren Arbeiten aus formaler Perspektive zum einen lediglich dem Prinzip der kapriziösen Zusammenfügung unterschiedlicher Lebewesen gefolgt sind, da doch bei allen drei Künstlern keine spezifisch-figürlichen Analogien auszumachen sind.⁴³⁸ Ferner stehen die bizarren Schöpfungen der beiden italienischen Renaissance-Künstler in einem anderen Zusammenhang als dies bei den Malereien des Niederländers der Fall ist: Boschs in einen christlichen Kontext eingebundenen, merkwürdig kombinierten Kopfgeburten sind, etwa auf Höllendarstellungen, meist als Symbolfiguren für das Böse⁴³⁹, wie auf den *Vier Jenseitsvisionen* (Abb. 30), oder des Verwerflichen und Lasterhaften zu sehen.⁴⁴⁰ In seinen Bildern »[wird] [d]ie Unheimlichkeit der Erscheinungen [...] gesteigert durch ihr Auftauchen in einem für jeden bekannten, normal erfahrbaren Raum.«⁴⁴¹ Wie zuvor bereits herausgestellt, unterscheiden sich die beiden hier angesprochenen Werke Raimondis und Dossis insofern voneinander, als die bizarren Mischgeschöpfe in *Il sogno di Raffaello*, im Gegensatz zu jenen in dem Ölgemälde *Un sogno*, auf einer – mindestens optisch erkennbaren – Daseinsebene zu stehen scheinen. Raimondis skurrilen Gestalten, welche die weiblichen Akte wahrnehmen und sich ihnen nähern, bedienen womöglich eine doppelte Funktion im Bild: Sie können sowohl als symbolhafte Figuren des Lasterhaft-Anrühigen als auch – rekurrierend auf die »Tela-delli-sogni«-Assoziation – als Marker des Traumes aufgefasst werden. In Dossis Gemälde, so meine ich, entfällt die negative Konnotation – scheinen sich doch die Wesen arglos und unbekümmert in ihrer eigenen Daseinswelt zu befinden und die Schlafende nicht zu beachten. Eine mögliche Bedrohung durch die Kreaturen scheint nicht gegeben. Das aberwitzige Mischvolk in *Il sogno di Raffaello* kann sozusagen als eine Art Zwischenstufe zwischen der Gedankenverknüpfung der bizarren Geschöpfe als Symbol des Üblen oder als ungefährliche Traummarker aufgefasst werden.

⁴³⁸ Zum Vergleich der monströsen Wesen in Raimondis *Il sogno di Raffaello* und Boschs phantastischer Wesen vgl. Brown: *From Hell to Paradise*. S. 440.

⁴³⁹ Zur christlich motivierten Verbindung von Mischwesen mit dem Teuflischen vgl. Werner Wunderlich: *Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe*. In: Ders. u. Ulrich Müller (Hrsg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: Fachverlag für Wissenschaft und Studium GmbH 1999. S. 11–38. Hier v. a. S. 20–22.

⁴⁴⁰ Die beiden zuletzt genannten Aspekte lassen sich etwa bei der Mitteltafel *Der Garten der Lüste* des gleichnamigen Triptychons (um 1503) nachvollziehen; die Haupttafel zeigt ein turbulent hedonistisches Treiben. Zu diesem Werk Boschs siehe v.a. Belting: *Hieronymus Bosch* (siehe Anm. 244).

⁴⁴¹ Zehnfpennig: »Traum« und »Vision«. S. 60.

Die phantastische Mischwesen-Parade nimmt einen erheblichen Teil in *Un sogno* ein. Als Hauptbestandteil eines Bildes gilt dies in der italienischen Renaissance-Kunst als unkonventionell.⁴⁴² Eine Ausnahme bilden venezianische Stiche aus dem frühen *Cinquecento*, auf denen monströse Gestalten innerhalb eines profanen Bildthemas auftauchen, wie etwa Giulio Campagnolas *L'astrologo* (»Der Astrologe«) (Abb. 31).⁴⁴³ Ein 1525 von Girolamo da Carpi geschaffenes Ölbild, *Paesaggio con corteo magico* (»Landschaft mit magischer Prozession«) (Abb. 32), stellt, wie auch *Un sogno*, insofern eine Besonderheit dar, als phantastische Wesen, die in da Carpis Bild durch eine Landschaft wandern, als Hauptmotiv in der Malerei höchst außergewöhnlich waren.⁴⁴⁴ Derartige Geschöpfe, die sich allem voran durch ihren amimetischen Charakter auszeichnen, haben in der (ober)italienischen Malerei zu dieser Zeit lediglich als Randphänomene oder zu einem dekorativen Zweck Bestand. Hier sei auf die nach einem ähnlichen Prinzip aus häufig vegetabilen, anthropomorphen und animalischen Bestandteilen zusammengesetzten antiken Grotesken⁴⁴⁵ verwiesen, die, nach ihrer Entdeckung gegen Ende des *Quattrocento*, von Renaissance-Malern nachgeahmt und neu interpretiert wurden und in der Regel eine lediglich ornamentale Funktion einnahmen.⁴⁴⁶ Wie auch bei Bosch ist es für Battista Dossi nicht nachweisbar, ob und inwieweit das eigene Träumen für die Künstler ausschlaggebend war.⁴⁴⁷ Es ist jedoch zu vermuten, dass die Inspiration für die sonderbaren Wesen durch andere Impulse herbeigeführt worden ist. Der Maler aus Ferrara könnte seine Anregungen für die aberwitzigen Gestalten bei Sammlungsobjekten aus Kuriositätenkabinetten erhalten haben – bestand doch seit

⁴⁴² Vgl. hierzu auch Wilcken: Der »Traum«. S. 53.

⁴⁴³ Zu diesem Stich Campagnolas vgl. u. a. Gudula Metze (Hrsg): *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*. Petersberg: Imhof 2013. S. 238 f.

⁴⁴⁴ Das Vergleichsbeispiel wird von Franziska Wilcken genannt. Vgl. Wilcken: Der »Traum«. S. 57.

⁴⁴⁵ Zu den Grotesken, ihrer Entdeckung, ihrer sowohl positiven als auch negativen Rezeption durch Gelehrte und Künstler der Renaissance und der Verbindung dieser phantastischen Schöpfungen in der Malerei zum Traumsujet siehe den Exkurs in Kapitel II.

⁴⁴⁶ Nicht selten dienten die Geschöpfe naturwidrigen Erscheinungsbildes der ornamentalen Ausstattung von Herrschaftsstätten, wie es auch im Este-Palazzo von Belriguardo der Fall war. Vgl. Jadranka Bentini: *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo cinquecento*. Bologna: Nuova Alfa Ed. 1985. S. 213. Da Battista Dossi zusammen mit seinem Bruder für einen Teil der Grotesken-Ausstattung im Palazzo zuständig war, erscheint es nicht abwegig, dass der Maler bei dieser Arbeit Anregungen für seine Mischgestalten in *Un sogno* gefunden hat.

⁴⁴⁷ Darüber hinaus sind Träume immer auch ein kulturell geprägtes Faszinosum; mit Sicherheit waren auch die Träume von Renaissance-Zeitgenossen durch die wunderbaren und unbekannten Objekte, die zum Beispiel fremde, exotische Tiere oder Fehlgeburten mit – den Gesichtspunkten und dem Wissensstand damaliger Auffassungen nach – naturwidrigem Erscheinungsbild sein konnten (vgl. hierzu Christa Riedl-Dorn: *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Wien: Böhlau 1989 (= Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte 6). S. 111 f.), geprägt.

Beginn der Frühen Neuzeit eine besondere Schaulust für exotische, fremde und skurrile Objekte. Vor dem Hintergrund des großen Interesses an Bizarrerien wurden zudem zahlreiche künstliche Neuschöpfungen fremdartiger (Tier-)Gebilde angefertigt.⁴⁴⁸ In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass mündliche oder schriftliche ›Erfahrungsberichte‹ von Begegnungen mit vermeintlich widernatürlichen Geschöpfen in entsprechenden Verbildlichungen aus Hörensagen-Erzählungen häufig in überzeichneter Form wiedergegeben wurden und so monströse Kreaturen auf dem Papier entstanden.⁴⁴⁹ Wie Franziska Wilcken bemerkt, sind in *Un sogno* eindeutig Geschöpfe zu erkennen, die in Kuriositäten-Sammlungen wiederzufinden waren: Es handelt sich zum einen um die exotisch wirkenden Vögel, die in Dossis Gemälde mehrfach auszumachen sind. Sogenannte Paradiesvögel, die im *Cinquecento* aus Neuguinea kommend in Europa Einzug fanden, waren häufig Teil von Wunderkammern in dieser Zeit.⁴⁵⁰ Eine weitere, frappante Parallele erkennt Wilcken in der Darstellung der mehrgliedrigen, schalentierähnlichen Kreatur an der oberen Bildmitte. Es liegt nahe, dass ein sogenannter Trilobit, ein versteinerter Urzeitkrebs, hier als direkte Vorlage für den Maler diente.⁴⁵¹ Dass Battista Dossi mit wissenschaftlichen Diskursen zu (vermeintlichen) Fabel- und Wunderwesen vertraut war, ist nur zu vermuten. Offensichtlich wurde, wie bereits besprochen, vor allem ein Bezug zu Boschs phantastischer Malerei hergestellt und die mit dieser einhergehende Assoziation zu Träumen genutzt, um im Bild auf dieses besondere Erlebnis hinzuweisen.⁴⁵²

Die Anlehnung an die Malerei Boschs manifestiert sich in den Werken der oberitalienischen Künstler Giorgione⁴⁵³, Raimondi und Dossi⁴⁵⁴ nicht alleine durch die formale Adaption der phantastischen Figuren. Die Darstellung von Feuer und Flammen, die inmitten von nächtlichem Dunkel zur Erscheinung kommen, sind ebenfalls ein Hinweis darauf, dass sich die Künstler des italienischen Nordens durch die

⁴⁴⁸ Vgl. hierzu Adalgisa Lugli: *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Mailand: Mazzotta 1983; vgl. Wilcken: *Der ›Traum‹*. S. 58.

⁴⁴⁹ Vgl. Riedl-Dorn: *Wissenschaft und Fabelwesen*. S. 112.

⁴⁵⁰ Vgl. Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1908. S. 31.

⁴⁵¹ Vgl. Wilcken: *Der ›Traum‹*. S. 57 f. Zum Trilobiten vgl. Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern*. S. 14.

⁴⁵² Vgl. Gibson: *Bosch's Dreams*. S. 205.

⁴⁵³ Giorgione gilt als einer der ersten Maler, der den für die flämische Malerei typischen Stil in seine Bildschöpfungen integrierte. Vgl. Felton Gibbons: *Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara*. Princeton: Princeton Univ. Press 1968. S. 143.

⁴⁵⁴ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 294.

Landschaftsmalerei Boschs haben inspirieren lassen.⁴⁵⁵ Walter Curt Zwanziger merkt in seiner Dissertation an, dass Battista Dossi sich mit der Art der Verbildlichung der brennenden Vedute sichtlich an Hieronymus Bosch orientiert.⁴⁵⁶ So lässt etwa das Flammenmeer, das im Bildhintergrund von Dossis *Un sogno* über einer Stadtansicht lodert, an jene Feuersbrünste denken, die Bilder wie die *Vier Jenseitsvisionen* (1505–1510) oder Ausführungen von *Sodom und Gomorrah* von Hieronymus Bosch prägen. Werke wie diese befanden sich zu Schaffenszeiten der Dossi im nahe der Stadt Ferrara gelegenen Mantua bei Herzog Federico Gonzaga.⁴⁵⁷

Durch den Einsatz einzelner Lichtquellen, etwa in Form der im Bild dargestellten Flammen oder der Öllämpchen, erfüllt Battista Dossi darüber hinaus ein Kriterium der Nachtdarstellung, das in Leonardo da Vincis (1452–1519) *Trattato della pittura* festgesetzt wird. In der Schrift betont Leonardo die Problematik, eine Nachtatmosphäre in der Malerei erkennbar werden zu lassen. Zur Lösung dieser Schwierigkeit könnten Lichtquellen wie zum Beispiel Kerzen oder Fackeln dienlich sein, um die naturgegebene Dunkelheit nach Sonnenuntergang herauszustellen.⁴⁵⁸ Durch das beleuchtete Dunkel in Dossis Nacht-Gemälde lässt sich ferner der Einfluss Raffaels erahnen, bei dem der Ferrareser Maler seine Lehrzeit in Rom absolvierte. In seiner Fresken-Malerei *Befreiung Petri* (1512–1513) in der Stanza di Eliodoro stellt Raffael seine Fähigkeit unter Beweis, die Dunkelheit der Nacht durch den Einsatz von Beleuchtungspunkten sichtbar zu machen.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Zu dieser Thematik siehe auch Nancy Corwin: The fire landscape: Its sources and its development from Bosch through Jan Brueghel I, with special emphasis on the mid-sixteenth century Bosch »Revival«. Diss. University of Washington: 1976. Siehe v. a. S. 51–90. Zur flämischen Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert siehe die Publikation von Walter S. Gibson: »Mirror of the Earth«. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting. Princeton: Princeton Univ. Press 1989. Zu Nachtdarstellungen in der niederländischen Malerei der Frühen Neuzeit siehe auch die Publikation von Mirjam Neumeister: Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte. Petersberg: Imhof 2003. Das von Dosso Dossi geschaffene Aeneas-Fries ist ebenfalls beispielhaft für die Popularität von Feuersdarstellungen in der oberitalienischen Malerei: Auf einer Leinwand des nur zum Teil erhaltenen Frieses ist im Hintergrund ein Brand dargestellt, der nicht in Verbindung mit dem restlichen Bildgeschehen gebracht werden kann. Zum Aeneas-Fries von Dosso Dossi vgl. Peter Humfrey u. Mauro Lucco: Paintings by Dosso Dossi. In: Andrea Bayer (Hrsg.): Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. New York: Metropolitan Museum of Art 1999. S. 84–228. S. 147–153.

⁴⁵⁶ Vgl. Zwanziger: Dosso Dossi. S. 108 f.

⁴⁵⁷ Vgl. Walter S. Gibson: »Mirror of the Earth«. S. 38.

⁴⁵⁸ Vgl. Borchhardt-Birbaumer: Imago Noctis. S. 280; Gaßner: »Der Mond ist aufgegangen...«. S. 17 f. Ähnlich wie Leonardo äußert sich hierzu später Giovan Paolo Lomazzo in seinem *Trattato dell'Arte della Pittura* (1584). Vgl. Gaßner: »Der Mond ist aufgegangen...«. S. 35.

⁴⁵⁹ Vgl. Nicholas Penny: The Night in Venetian Painting between Bellini and Elsheimer. In: Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana, 1550–1850. Ausst.-Kat. Ashmolean Museum Oxford / Accademia Italiana delli Arti e delle Arti Applicate London. Rom 1990. S. 21–45. S. 25.

Das Feuer auf der hinteren Uferseite von *Un sogno* ist nicht die einzige Lichtquelle. Im Vordergrund kommen einzelne Bildbestandteile, wie vor allem der Oberkörper der Schlafenden, durch gezielte Lichteinfälle zur Geltung. Hier sind es der am oberen rechten Rand scheinende Mond und eine von rechts kommende, nicht zuordenbare Beleuchtungsquelle, die einzelne Teile des nächtlichen Geschehens erhellen. Die phantastische Menagerie erscheint in einer dunkleren Farbgebung; auch der Bärtige befindet sich in einer von nur fahlem Kolorit bestimmten Umgebung. Bei Betrachtung der Lichtverhältnisse auf dem gesamten Gemälde ist festzustellen, dass die unterschiedlichen Lichtquellen und vor allem deren Auswirkung auf die Bildelemente auf diese Weise, wie Dossi sie hier auf die Leinwand gebracht hat, nach den Regeln der Naturgesetze nicht möglich sind. *Un sogno* ist, mit den Worten Franziska Wilckens, »ein Kompendium unterschiedlicher Möglichkeiten der Darstellung von Dunkelheit und Nacht«. ⁴⁶⁰ Das ›Sammelsurium‹ an differenten Visualisierungsmitteln der atmosphärischen Nacht in *Un sogno* weist darauf hin, dass der Maler versuchte, den bestimmten Kunstgeschmack der Zeit zu bedienen – wurden doch naturnahe Nachtdarstellungen seit dem anbrechenden 16. Jahrhundert nicht nur in Herrscherkreisen besonders geschätzt. ⁴⁶¹

III.1.4.2 Ikonographie und Kombinatorik

Somnus

Die bärtige Gestalt, die sich in Dossis *Un sogno* über die Träumerin beugt, ist bereits in der frühen Forschungsliteratur als Schlafgott gedeutet worden, der in der römisch-antiken Mythologie Somnus (griechisch: Hypnos) genannt wird. ⁴⁶² Somnus ist laut der mythologischen Quellen derjenige, der die Träume veranlasst. ⁴⁶³

Guy de Tervarent macht darauf aufmerksam, dass die Darstellung des Traumgottes mit einer vor ihm liegenden Gestalt derer auf antiken Sarkophagen ähnelt. ⁴⁶⁴ Ferner kann, wie Tervarent feststellt, die Geste des über einen schlafenden Körper gehaltenen Wedels als

⁴⁶⁰ Wilcken: Der ›Traum‹. S. 50.

⁴⁶¹ Vgl. Nova: ›Inferno with Aeneas and Anchises‹. S. 51 f.

⁴⁶² So durch Guy de Tervarent: *Instances*. S. 290. Eine weniger präzise und gar missverständliche Zuschreibung der Figur geben Walter Curt Zwanziger und Henriette Mendelsohn, die den Bärtigen als »Traumgott« (Zwanziger: Dosso Dossi. S. 109; Mendelsohn: Das Werk der Dossi. S. 144) benennen. Bei dem Traumgott, genauer den Traumgöttern handelt es sich jedoch um die drei Söhne des Schlafgottes. Vgl. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hrsg. von Wilhelm Roscher [Leipzig 1897/1902]. Bd. 2. Hildesheim: Olms 1978. Sp. 3218.

⁴⁶³ So heißt es im elften Buch der *Metamorphosen* Ovids an entsprechender Stelle: »Doch von den Söhnen [= den Träumen / Traumgöttern, H. C.], den tausend, erweckt sich der Vater / den einen«. Ovid: *Met.* XI. 633. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 371.

⁴⁶⁴ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 290.

ein Hinweis auf verschiedene Textstellen der klassischen Mythologie gelesen werden. Er beruft sich hierbei auf Vergils *Aeneis*⁴⁶⁵, wo im fünften Buch der Schlafgott mit seinem in den Fluss Lethe getauchten Zweig Palinarus in einen tiefen Schlaf versetzt:

Siehe, da schüttelt der Gott einen Zweig, der vom Tau der Lethe troff und vom stygischen Zauber des Schlafes, ihm [= Palinarus, H. C.] über beide Schläfen und löschte gegen sein Widerstreben ihm die verschwimmenden Blicke. Kaum hatte der unverhoffte Schlaf begonnen, seine Glieder zu lockern, da beugte der Gott sich über ihn.⁴⁶⁶

Auf ähnliche Weise wird der Heerführer Hannibal im zehnten Buch des Werkes *Punica* (X. 356) von Silius Italicus zum Schlafen gebracht.⁴⁶⁷

Der schlummerbringende Zweig ist benetzt von dem Fluss der Unterwelt, Lethe, der »allen Sterblichen die Erinnerungen an ihr irdisches Dasein schwinden [lässt].«⁴⁶⁸ Das Gewässer steht für das Vergessen und taucht in den *Metamorphosen* Ovids unter anderem bei der Beschreibung der Stätte des Schlafgottes Somnus auf.⁴⁶⁹ Lethe ist, zusammen mit Styx, einer der Flüsse, die das von Hades beherrschte Totenreich umfließen. Der Zweig, mit dem der Schlafgott in den genannten mythologischen Erzählungen bei Hannibal und Palinarus den Schlummer herbeiführt, wird, indem er sowohl die Einwirkung von Lethe und Styx als auch von der Tochter der Nacht, Nyx, erfahren hat, gleich im doppelten Sinne in Verbindung zum Totenreich gesetzt. Die Metapher der beiden Unterwelt-Flüsse an der Grenze zwischen Leben und Tod bedeutet hier wohl, einen sehr tiefen, wenn nicht sogar einen dem Tode ähnlichen Schlaf herbeizuführen.⁴⁷⁰ Bartsch erkennt das Gewässer in Raimondis *Il Sogno di Raffaello* als Styx.⁴⁷¹ Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, auch den Fluss, der in Dossis Gemälde das Ufer im Bildvordergrund von jenem im Hintergrund trennt, als einen der beiden mythologischen Flüsse zu deuten.

In Dossis *Un sogno* versetzt Somnus die vor ihm liegende Frauenfigur offenbar in einen tiefen Schlaf.

⁴⁶⁵ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 290.

⁴⁶⁶ Vergil: *Aeneis*. V. 854–859. Nach der deutschen Übersetzung von Volker Ebersbach, in: Vergil: *Aeneis*. S. 154.

⁴⁶⁷ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 290.

⁴⁶⁸ Ingeborg Kader: Und es lösten die Glieder...Hypnos, Thanatos und Eros. In: Erika Oehring (Hrsg.): *Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst*. Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg. München: Deutscher Kunstverlag 2006. S. 13–23. S. 16.

⁴⁶⁹ »Tief eine Höhle, das Haus und Gemach des untätigen / Schlafgotts. / [...] Still ist alles und stumm; nur tief am Grunde des Felsens / Quillt das Bächlein ›Vergessen‹, und murmelnd gleiten der / Lethe / Wellen: sie plätschern am Kieselgrunde und laden zum Schlafe. / Vorn blüht Mohn, der an Samen so reiche, am Eingang zur / Grotte«. Ovid: *Metamorphosen*. XI. 593. 602–605. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 369 f.

⁴⁷⁰ Diese Verbindung findet in dem in der Antike entstandenen Sinnbild der Nacht mit ihren Söhnen Hypnos und Thanatos ihre Bestätigung.

⁴⁷¹ Vgl. Bartsch: *Le peintre graveur*. S. 274.

Die Darstellung der Eule, die Walter Curt Zwanziger als »Unheil verkündende[n] Vogel«⁴⁷² benennt, verweist, wie auf eine Stelle in Homers *Ilias* zurückzuführen ist, auf den Schlafgott selbst. Dort wird nämlich Somnus, der sich vor dem Göttervater Zeus verbirgt, als dem fliegenden Nachttier gleichend charakterisiert:

Da verweilte der Schlaf, bevor Zeus' Augen ihn sahen, / Auf eine mächtige Tanne gestiegen,
die auf dem Ida / Sehr hoch wuchs und reichte hinauf durch die Luft bis zum / Äther. /
Dort saß er verborgen in dichten Zweigen der Tanne, / Einem pfeifenden Vogel gleichend,
den im Gebirge Chalkis die Götter nennen, die Menschen aber Kymindis.⁴⁷³

Als Symbol für die Nacht ist die Eule der mythologischen Quelle nach sowohl als dem Schlafgott beigegeben zuzuordnen, wie auch der Frauengestalt, die unter anderem als Personifikation der Nacht zu deuten ist. Bei der hierfür vorbildhaften Skulptur in der Medici-Kapelle von S. Lorenzo nämlich ist dieser Vogel einer der charakteristischen Attribute für die Nacht-Allegorie.⁴⁷⁴

Die Schlafende

Mit der stilistischen Anknüpfung an die skulpturale Arbeit *Notte*⁴⁷⁵ von Michelangelo bestärkt Battista Dossi die etwa zwanzig Jahre zuvor geschaffene und in dieser Form neuartige Personifikation der Nacht, die ebenfalls einen Teil eines bildkünstlerisch fassbar gemachten Tageszyklus ausmacht. Dies ist als ein Zeichen der Hochachtung Battista Dossis vor Michelangelo aufzufassen: Der Maler aus Ferrara adaptiert den schlafenden Körper sowohl auf einer formalen als auch auf inhaltlicher Ebene. Bei der Darstellung dieser Figur lehnt sich Dossi an das Bedeutungsrepertoire von Michelangelos »Nacht« an. In Dossis Gemälde jedoch gestaltet sich die Nacht-Allegorie nicht durch den als schlafend dargestellten Frauenkörper allein, wie es bei Michelangelos *Notte*-Statue der Fall ist. Vielmehr ist es der gesamte Bildinhalt, der zum Sinnbild dieser Tageszeit wird; die Liegende ist im Gemälde lediglich *ein* Bestandteil der Allegorie der Nacht.

⁴⁷² Zwanziger: Dosso Dossi. S. 109.

⁴⁷³ Homer: *Ilias*. XIV. 286–291. Nach der deutschen Übersetzung von Roland Hampe, in: Homer: *Ilias*. S. 285. Vgl. hierzu Tervarent: *Instances*. S. 290. Mit den Begriffen »Chalkis« und »Kymindis« ist Aristoteles' *Historia animalium* (IX 12. 615b5 f.) nach eine Nachteule gemeint. Vgl. Georg Wöhrle: *Hypnos, der Allbezwinger. Eine Studie zum literarischen Bild des Schlafes in der griechischen Antike*. Stuttgart: Steiner 1995. S. 13.

⁴⁷⁴ Vgl. Humfrey u. Lucco: *Paintings by Battista Dossi*. S. 262.

⁴⁷⁵ Ulrich Middeldorf sieht eine Skulptur Giuliano della Porta's, *Pax*, die für das Grabmal Pauls III. geschaffen wurde, als mögliches Vorbild für Battista Dossis *Schlafende* an. Vgl. Ulrich Middeldorf: *Die Dossi in Rom*. In: Gert von der Osten u. Georg Kauffmann (Hrsg.): *Festschrift für Hubert von Einem zum 16. Februar 1965*. Berlin: Mann 1965. S. 171–173. S. 172. Das Grabmal entstand allerdings erst zwischen 1555 und 1575 und somit mehr als zehn Jahre nach Fertigstellung von Dossis *Un sogno*.

Die Nachtfigur in *Un sogno* erfährt die ›Auswirkung‹ des Somnus-Zweigs, den »stygischen Zauber des Schlafes«⁴⁷⁶ an sich haftend: Sie liegt in tiefer Ruhe und träumt. Die Bilder, die der Träumenden vor dem inneren Auge erscheinen, manifestieren sich allem Anschein nach in den sonderbaren Gestalten, die sie umgeben.

In der Forschung besteht darüber hinaus die Vermutung, dass die Schlafende als die phönizische Königin Dido zu deuten sei, von der in Vergils *Aeneis* die Rede ist.⁴⁷⁷ Im vierten Buch der epischen Erzählung berichtet Dido ihrer Schwester, nachdem Aeneas an der Küste Karthagos gestrandet war, dass sie angsteinflößende Träume gehabt habe, deren Inhalt jedoch nicht erläutert wird: »Was sind das nur für Träume! Ich bin ganz aufgeregt und immer wieder schrecken sie mich aus dem Schlaf.«⁴⁷⁸ In seinem Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis* nennt Macrobius die Träume Didos exemplarisch für Alpträume.⁴⁷⁹ Im Zuge dieser These wurde von Francesco Gandolfo die Vermutung aufgestellt, es könne sich bei der männlichen Gestalt hinter der Ruhenden in Dossis Bild um Aeneas oder um Sychäus, ihren toten Gatten, handeln.⁴⁸⁰ Die These, den weiblichen Körper mit der Figur der Dido zu identifizieren, wird allerdings dadurch entkräftet, dass die Schlafende einen eher ruhigen als von furchtbaren Träumen gezeichneten Gesichtsausdruck erkennen lässt. Ebenso scheint es sich bei dem Bärtigen vielmehr um einen älteren Mann, als um einen kraftvollen Krieger zu handeln.⁴⁸¹

Die Mischwesen

Schon in der frühen Forschungsliteratur wird die tierisch-scurrile Menagerie des Bildes von Battista Dossi als gedankliches Traum-Produkt gedeutet; Henriette Mendelsohn beispielsweise spricht davon, dass die Schlafende »[b]eängstigende Träume quälen«.⁴⁸² Auch Guy de Tervarent sieht die Wesen als »a swarm of dreams«⁴⁸³ an. Der nach innen gekehrte Blick auf die Träume wird hier durch die bizarren Kreaturen auf abstrakte Weise sichtbar gemacht, die sich stehend, laufend und krabbelnd, teils zu Füßen der Schlafenden, teils am Ufer des Gewässers im Mittelgrund befinden. Am vordersten Rand

⁴⁷⁶ Siehe Anm. 466.

⁴⁷⁷ Vgl. Maurizio Calvesi: »La Morte di Bacio«. Saggio sull'ermetismo di Giorgione. In: Storia dell'arte 7/8 (1970). S. 179–233. S. 186.

⁴⁷⁸ Vergil. Aeneis. IV. 6–9. Nach der deutschen Übersetzung von Volker Ebersbach, in: Vergil: Aeneis. S. 94.

⁴⁷⁹ Vgl. Ambrosius Theodosius Macrobius: Commentarii in somnium Scipionis / Commentary on the dream of Scipio. Hrsg. u. übers. von William Harris Stahl. New York: Columbia Univ. Press 1966. S. 89.

⁴⁸⁰ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce tempo«. S. 182, Anm. 56.

⁴⁸¹ Vgl. hierzu auch Wilcken: Der ›Traum‹. S. 29.

⁴⁸² Mendelsohn: Das Werk der Dossi. S. 144.

⁴⁸³ Tervarent: Instances. S. 290 u. 294.

der linken Bildhälfte blickt eine Kreatur, bestehend aus einem Vogelkörper und einem elefantenähnlichen Kopf, mit seinen dunklen Augen ins Leere. An das Fabelwesen montiert ist ein Gegenstand, der an den Oberkieferknochen eines Schnabeltieres erinnert, an dem ein gebogener Volutengriff mit abschließenden tropfenförmigen Auffangbecken und eine kleine Öllampe angebracht sind. Den »Elefantenvogel« betrachtet ein anderes Vogeltier von einem korbähnlichen Gegenstand aus. Der Kopf des vogelähnlichen Wesens mit dichtem Gefieder und aufgestellten Federbüscheln ist weit nach hinten gebogen. An seinem Bauch ist, ähnlich wie bei einer Spieluhr, ein Aufziehschlüssel angebracht. Am linken Rand des Bildmittelgrundes tauchen zwei mit je einer Kopfbedeckung versehene, menschliche fratzenhaft entstellte Köpfe aus einem korbartigen Behältnis auf: Der eine, im Profil zu sehen, mit blasser Haut und hässlich vorstehendem Oberkiefer und Zähnen, der andere, mit etwas dunklerem Gesicht und entstellter Nase, hat die Zunge weit aus dem Mund zur Seite ausgestreckt und ist dem Betrachter frontal zugewandt. Rechts vom Korb mit den Fratzen sind drei weitere Vogelwesen auszumachen. Zwei davon, in Form und Größe ähnlich, sind farblich unterschiedlich dargestellt; der vordere mit weißem, der hintere mit hellrotem Federkleid. Das dritte, kleinere, etwas plumpe und schwarze Vogeltier hockt im dunklen Hintergrund kaum erkennbar zwischen den zwei hochbeinigen langhalsigen Federtieren und einer hummerähnlichen Kreatur, die auf einer Schildkröte reitet. Das Krustentier hält in fast menschlicher Manier einen Schild in seiner linken und eine dünne Lanze in seiner rechten Scherenhand. Unterhalb der Spitze dieses Kriegswerkzeugs ist eine kleine rote Fahne, mit einem hellen kreuzähnlichen Zeichen darauf, angebracht. Die Lanzenspitze zeigt auf den nach oben gereckten Kopf einer weiteren Vogelkreatur, an dessen langen Hals sich ein Froschwesen mit überkreuzten Beinen und der linken vorderen Gliedmaße festklammert. Rechts oberhalb davon, etwa in der Bildmitte, sitzen zwei amphibienartige Gestalten mit menschlich anmutenden Gliedmaßen, eine davon auf einem Hocker kniend, und blicken mit ihren hochgestreckten Froschköpfen auf das gegenüberliegende Geschehen. Hinter den Rücken dieses Paares steht ein Zwerg oder Kopffüßler, dessen Körper von seinem bärtigen Gesicht, mit auffallend schnabelförmig gebogener Nase und einem erkennbar großem Auge dominiert wird. Auf dem Kopf sitzt ein spitzer brauner Hut mit Krempe und hochstehenden weißen Federn, der bis auf seinen Rücken reicht. In seiner nur sichtbaren linken Hand hält er einen langen Stock oder ein Schwert. Etwa unterhalb zur Linken des Männleins läuft ein entenähnliches Tier mit plumpem Körper und dünnen stelzigen

Beinen. Daneben steht aufrecht ein anthropomorph bizarres Vogelwesen auf überlangen glatten Beinen mit einem seltsamen Objekt auf seiner Rückseite und hochgestellten Federschmuck auf dem Vogelkopf. Dahinter sind der glatte Kopf und Teile eines dunklen Körpers eines undefinierbaren Tierwesens zu erkennen, dessen erschrockener Blick Furcht erahnen lässt. Auch alle Geschöpfe in dieser bizarren Gruppe haben ihren Blick auf den von Flammen hell erleuchteten Bildhintergrund gerichtet. Dagegen wirken drei weiße naturnahe Vögel, die wohl auf einer Art Nestplatz sitzen, der sich in diesseitiger Ufernähe im linken Mittelgrund zwischen den bereits genannten irrwitzigen Figuren befindet, gänzlich unbeeindruckt von ihrer Umgebung und nahezu fehl am Platze. Die Anzahl der unwirklichen Mischwesen wird weiter ergänzt durch zwei bizarre Kreaturen, die sich wie im Sturz in der Luft im dunklen rechten Hintergrund befinden. Das linke Geschöpf hängt kopfüber mit nach oben zeigenden froschartigen Beinen und nach unten hängenden Klauenarmen im Nichts. Der Kopf dieses Wesens, der fast verdeckt wird von einem wie bei einem Krabbentier die ganze Körpermitte einnehmenden Gliedergürtels, schaut mit fransigen Spitzen aus diesem heraus. Rechts davon, ebenso in der Luft, jedoch aufrecht, ist ein gefiedertes Tier zu erkennen, dessen Körper dem eines Hundes ähnelt, sein Kopf jedoch mit langem zum Rücken gebogenem Hals und spitzem geöffneten Schnabel an den eines Ententieres erinnert.

Der unterschiedlich genutzte Einsatz von Licht auf dem Bild lässt sich wohl als eine bewusst inszenierte Trennung zwischen den mit dem Traum assoziierten Gestalten und der Träumenden deuten, während der Bärtige zwischen der in vollem Licht Liegenden und den im dunklen Kolorit gehaltenen skurrilen Wesen in einem mittelhellen Licht erscheint.⁴⁸⁴ Auf diese Weise entsteht »eine feine visuelle Grenze zwischen ›Wirklichkeit‹ und Traumerscheinung«. ⁴⁸⁵ Da sich die phantastischen Gestalten als schiere Traum-Imaginationen der Schlummernden offenbar in einer anderen Daseinsebene befinden, kann es folglich nicht verwundern, dass sie die Träumerin trotz der optisch suggerierten direkten Nähe nicht zu beeinträchtigen scheinen. Somnus hingegen wirkt mit dem in den

⁴⁸⁴ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung Franziska Wilckens, die in *Un sogno* einen Zusammenhang mit dem seit der antiken Kunst althergebrachten Schema von Traum- und Visionsdarstellungen vermutet. Dieses Schema ist durch die träumende Person, den Trauminhalt und eine Mittlerfigur charakterisiert. In Battista Dossis Traumbild sei demnach Somnus als Mittlerfigur zwischen der Schlafenden und dem Trauminhalt, hier offenbar durch die skurrilen Gestalten dargestellt, zu lesen. Vgl. Wilcken: Der ›Traum‹. S. 41 f.

⁴⁸⁵ Wilcken: Der ›Traum‹. S. 43. Vgl. hierzu auch Poeschke: Dürers »Traumgesicht«. S. 190.

Styx getauchten Zweig unmittelbar auf die Schlafende ein, da er doch auf diese Weise das Auftreten der Traumgestalten evoziert.

Die unwirklichen Kreaturen auf dem Bild sind jedoch wohl nicht allein als frei erfundener Trauminhalt zu deuten, sondern darüber hinaus als intermedialer Verweis auf die antike Literatur. Ihr aberwitziges Erscheinungsbild als Mischgeschöpfe wird, wie Guy de Tervarent bemerkt, dort bereits begründet, in dem das Traumsujet thematisiert wird. Eine Quelle hierfür kann in dem satirisch-phantastischem Werk *Verae Historiae* des antiken Autors Lukian von Samosata (120–192 n. Chr.) gesehen werden.⁴⁸⁶ Im zweiten Buch von »Wahre Geschichten«, die am Este-Hofe in Ferrara sehr beliebt waren⁴⁸⁷, setzt Lukian vielgestaltige Wesen zur Markierung einer Traumwelt ein:

Die Träume selbst hatten weder dieselbe Natur, noch dieselbe Form, sondern die einen waren lang, schön und wohlgeformt, die anderen klein und häßlich, einige waren aus Gold, wie es schien, andere billig und wertlos. Es gab unter ihnen einige geflügelte und seltsam ausschauende sowie andere, die wie für einen Festzug geschmückt waren: einige als Könige, andere auf andere Art.⁴⁸⁸

Wie die Passage über die Trauminsel in den *Verae Historiae* zeigt, ähnelt die Assoziation der augenscheinlichen Naturwidrigkeit der Geschöpfe jener, die Marcantonio Michiel und weitere namhafte Renaissance-Zeitgenossen⁴⁸⁹ mit diesen Wesen in Verbindung brachten: À la *picturae-somnium*-Prinzip entsteht eine Gedankenverknüpfung zu Träumen⁴⁹⁰, von der bereits Lukian von Samosata als produktionsästhetisches Mittel in seinem satirischen Werk Gebrauch machte.

Es ist anzunehmen, dass Leon Battista Alberti für die fiktive Schilderung eines Traumes in der kurzen Erzählung »Somnium«⁴⁹¹ seines satirischen, in lateinischer Sprache verfassten Werkes *Intercenales* Anregung durch die literarische Traumdarstellung des Lukian von Samosata erhalten hat. Im »Somnium«, den karnevaleske Erzählmittel durchziehen⁴⁹², führen die erdachten Charaktere Libripeta und Lepidus einen Dialog. In der kurzen Erzählung heißt es von Libripeta über die phantastischen Erscheinungen im »Land der Träume«:

⁴⁸⁶ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 293.

⁴⁸⁷ Vgl. Luca D'Ascia: *Humanistic Culture and Literary Invention in Ferrara and the Time of the Dossi*. In: *Dosso's fate*. S. 309–331. S. 310.

⁴⁸⁸ Lukian: *Verae Historiae*. II. 34. Nach der deutschen Übersetzung von Manuel Baumbach, in: Lukian: *Wahre Geschichten*. S. 62.

⁴⁸⁹ Siehe hierzu Gibson: *Bosch's Dreams*. S. 206.

⁴⁹⁰ Vgl. hierzu Scholl: »Grottesken«. S. 161. Vgl. hierzu und zur Thematik der »Traumaffinität« mit den Grottesken-Malereien den Exkurs zu den Grottesken in Kapitel II.

⁴⁹¹ Siehe hierzu Kapitel II.2.

⁴⁹² Vgl. hierzu den einleitenden Kommentar der Herausgeber zur Erzählung »Somnium« in: Alberti: *Intercenales*. S. 227.

Multo magis miranda ea sunt, que in illis provinciis conspexi: flumina, montes, prata, campos, monstra aspectu stupenda, dictuque ac memoratu incredibilia, sed que tamen ad philosophantium litteras perpulchre spectent.⁴⁹³

Das Pseudonym Albertis, Lepidus, äußert sich auch zum Formenreichtum von Gesichtern beziehungsweise Gestalten, die in einem Gewässer im Land der Träume zur Erscheinung kommen:

[P]ro undis infiniti hominum vultus volvuntur; at ex his videres alios vultus pallentes tristes valitudinarios, alios hilares venustos rubentes, alios oblongos macilentos rugosos, alios pingues tumidos turgidos, alios fronte aut oculis aut naso aut ore aut dentibus aut barba [...]: horror, stupor, monstra!⁴⁹⁴

Im »Somnium« werden die als unglaublich und absurd beschriebenen Erscheinungsformen ebenfalls zu einem Symbol für die andere, nicht fassbare Welt des Traumes.⁴⁹⁵

Es lassen sich von Dossis Bildinhalten sowohl Bezüge zu Lukians als auch zu Leon Battista Albertis literarischem Werk aufzeigen. Möglicherweise sind die verschiedensten Gesichtsformen, die im »Somnium« in den Gewässern auf- und abtreiben, eine Grundlage für die Fratzen gewesen, die in der für die Stanze Nuove geschaffenen Nacht-Allegorie am linken Rand des Gemäldes durch groteskes Verzerren der Mienen auffallen.

Battista Dossi wusste offensichtlich von der Gedankenverknüpfung mit Träumen, die von rezeptionsästhetischer Seite durch die unwirklichen Gestalten hervorgerufen wurde: »Der Traum wurde unterscheidbar gemacht durch Verfremdung. Die Wirklichkeit wird entfremdet, um einen Traum zu kennzeichnen.«⁴⁹⁶ Ähnlich der Grotesken, die dem Status des *mundus inversus* zuordenbar sind, so sind auch die der Einbildungskraft des Malers entsprungenen Hybridgeschöpfe Marker einer anderen, ungreifbaren Seinsweise. Der *mundus inversus* als »Umkehrung geltender Zustände«⁴⁹⁷ bezeichnet keine »bekannte Welt und das wirkliche Leben, sondern [...] eine andere Welt, eben das Reich der

⁴⁹³ »Von großer Außergewöhnlichkeit sind die Flüsse, die Berge, die Wiesen, die Felder, die Ungeheuer mit unglaublichem Aussehen, die ich in diesem Land [= im Land der Träume, H.C.] gesehen habe. Es sind Dinge, die, wenn man sich an sie erinnert und diese erzählt, absurd erscheinen, jedoch von bemerkenswerter philosophischer Bedeutung sind.« Hier und im Folgenden von mir auf Grundlage der lateinischen und italienischen Version ins Deutsche übersetzt: Alberti: Intercenales. S. 232 u. 233.

⁴⁹⁴ »Unendlich viele menschliche Gesichter werden [in den Gewässern, H.C.] umhergetrieben; unter ihnen hätte man mitunter blasse, traurige, kranke; andere freudige, anmutige, hochrote, wieder andere verlängerte, ausgezehnte, runzlige; wieder andere, bei denen noch das [gewöhnliche, H.C.] Gesicht mit Augen, der Nase, dem Mund, den Zähnen, dem Bart [...]: fürchterlich, verblüffend, monströs!« (Alberti: Intercenales. S. 232 f.).

⁴⁹⁵ Interessant erscheint im Kontext der Ungreifbarkeit des Traumes eine Äußerung Lepidus' im »Somnium« des Leon Battista Alberti. Die Figur bezeichnet das Vermögen Libripetas, einen Traum zu erzählen, als philosophische Leistung respektive Kühnheit. Vgl. Alberti: Intercenales. S. 232 f.

⁴⁹⁶ Warnke: Traumbilder. S. 122.

⁴⁹⁷ Hannes Stubbe: Trauerverhalten und das Phänomen der verkehrten Welt. In: Zeitschrift für Ethnologie. 113 (1988) H. 2. S. 199–205. S. 199.

Dämonen und eine überweltliche Sphäre«.⁴⁹⁸ Auch das nicht greifbare Gefilde der Träume, in der das Vorhandensein »wirkliche[n] Leben[s]« nicht existent ist, ließe sich als »verkehrte Welt« bezeichnen.

So wie die Darstellung der schlafenden Frauenfigur als Traum-Markierung und als Personifikation der Nacht offensichtlich eine doppelsinnige Bedeutung hat, ist auch zu vermuten, dass die Phantasie- und Tierwesen dieses Nachtbildes nicht nur auf *einer* schriftlichen Grundlage basieren. Vermutlich ist die Funktion der sonderbaren Geschöpfe auf dem Gemälde, ähnlich der in den »Wahren Geschichten« des antiken Autors Lukian, eine doppelte: Die phantastischen Figuren im Bild Dossis deuten als Marker eines (Alp-)Traumgesichts sowohl auf den Trauminhalt als auch auf das Traumerleben hin.

In den »Traumgestalten« manifestiert sich darüber hinaus eine spezifische Zuschreibung auf Figuren aus der antiken Mythologie. Es handelt sich um die drei Traumgötter, die die Söhne des Schlafgottes sind, und, wie es in den *Metamorphosen* Ovids geschildert wird, die Fähigkeit zum Verwandeln besitzen:

Doch sind es nur Menschen, in die er [= Morpheus, H. C.] sich wandelt. Ein / zweiter / Macht sich zum Wild, zum Vogel, zur lang sich windenden / Schlange; / Icelos nennen die Himmlischen ihn, die Menschen Phobetor. / Dann ist ein dritter vorhanden, ein Meister in anderen Künsten, / Phantasos; dieser versteht es, in leblose Dinge zu schlüpfen: / Täuschend gestaltet er Felsen und Balken und Wasser und Erde.⁴⁹⁹

Es sind vor allem animalische Figuren, die einen erheblichen Teil des Gemäldevordergrundes bevölkern; bei diesen handelt es sich wohl um die Verkörperung des Phobetor-Icelus. Doch auch Morpheus, »ein Künstler, [welcher] versteht, nachbildend Personen zu formen«⁵⁰⁰ und Phantasos sind im Dargestellten zu vermuten: Erstgenannter in Form der beiden menschlichen Fratzen⁵⁰¹ am linken Bildrand und zweiter in Gestalt der Felsen und Gräser.

Die (Tiermisch-)Wesen mit ihrem zum Teil vielmehr menschlichem als tierischem Gebaren lassen zunächst vom formalen Gesichtspunkt her eine Assoziation mit einer der Wachwirklichkeit gegenübergestellten Realität und somit ferner mit dem Gegenstand des Traumes zu. Sie basieren überdies in indirekter Weise (Lukian: *Verae Historiae*; Leon

⁴⁹⁸ Stubbe: Trauerverhalten. S. 200.

⁴⁹⁹ Ovid: *Metamorphosen*. XI. 638–643. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 371 f.

⁵⁰⁰ Ovid: *Metamorphosen*. XI. 634. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 371.

⁵⁰¹ Möglicherweise handelt es sich hier um eine eigene Interpretation des eigentlich geflügelten Morpheus durch den Maler.

Battista Alberti: »Somnium«) und spezifischer Form (Ovid: *Metamorphosen*; Leon Battista Alberti: »Somnium«) auf literarischen Quellen.

Die Mischkreaturen in *Un sogno* sind nicht nur mit ästhetisch-literarischen Umsetzungen des Traumsujets in Verbindung zu bringen, sondern auch mit den Erläuterungen des Macrobius. Dieser definiert in seinem Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis* (ca. 3. Jh. n. Chr.) die sogenannten »phantasmae« als eine von fünf Arten von Träumen. Im Gegensatz zu den »somniae«, den Symbolträumen, oder den zukunftsdeutenden »visiones« galten die »phantasmae« als Chimären, die zwischen Tag und Nacht, beziehungsweise zwischen Schlafen und Wachen vor dem inneren Auge erscheinen.⁵⁰² Dieser Zwischenzustand manifestiert sich im Bild dadurch, dass jenen Bestandteilen, welche die Nacht und den Schlaf andeuten, die Schlafende und die atmosphärisch sichtbare Nacht, die Ankündigung des Morgens durch den Hahn, der von der rechten Seite an das Nachtgeschehen herantritt, beigeordnet wird. Diese Elemente zeigen den zeitlichen Rahmen auf, während es nahe liegt, die aberwitzigen Gestalten als die unwirklichen »phantasmae«-Erscheinungsformen zu lesen.

Inmitten der in *Un sogno* dargestellten Geschöpfe-Vielfalt befinden sich zwei Wesen, die das Erscheinungsbild tatsächlich existierender Tiere erkennen lassen: Es handelt sich um die Schildkröte und den Hummer, der auf ihr reitet. Der Hummer mit seiner »fahngeschmückten Lanze«⁵⁰³ wird als Schalentier in die direkte Nähe mit einem Krebs gerückt. Ikonographisch steht dieses Tier als sinnbildliches Zeichen für die Auferstehung; diese Zuordnung wird ihm durch die Eigenschaft, seine Schutzhülle erneuern zu können, zugesprochen.⁵⁰⁴

Die Bedeutung der Schildkröte in diesem Gemälde ist besonders herauszustellen: Das Wesensmerkmal der Schildkröte als sich langsam und ruhig fortbewegendes Tier wird auf das persönliche Motto von Herzog Ercole II., nämlich das der Geduld, als »Zeichen

⁵⁰² Vgl. Manuwald: Traum und Traumdeutung. S. 25 f. Zu den »phantasmae« vgl. auch Macrobius: Commentary on the dream of Scipio. Hrsg. u. übers. von William Harris Stahl. New York: Columbia Univ. Press [1952] 1990. S. 89. Diese Art der Illusion kann dem Stand der heutigen Schlafforschung nach mit der hypnopompen Halluzination, einem Zustand zwischen der Schlafphase und dem morgendlichen Erwachen, gleichgesetzt werden. Zu den hypnopompen Halluzinationen vgl. Dirk Blom: A Dictionary of Hallucinations. Heidelberg: Springer 2010. S. 253 f.

⁵⁰³ Maaz: Denkbilder. S. 410.

⁵⁰⁴ Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst [2008, 2011]. Stuttgart: Reclam 2016. S. 232. Der Krebs dient in der Bildsprache jedoch auch dazu, Negatives zu vermitteln. Vgl. Kretschmer: Lexikon der Symbole. S. 232 f. Im Fall des vorliegenden Gemäldes von Battista Dossi ist allerdings, wie im Folgenden gezeigt wird, die Konnotation zum Christlichen besonders signifikant.

kluger Bedachtsamkeit«⁵⁰⁵ übertragen.⁵⁰⁶ Ferner ist das Reptil, so Maaz, das nicht zuletzt wieder auf den Auftraggeber Ercole II. verweist, als kosmologisches Symbol zu lesen: Die Schildkröte als »kosmisches Sinnbild« spiele auf die »kosmologische Einbettung des Bilderzyklus beziehungsweise des Auftraggebers und Herrschers«⁵⁰⁷ an.

Auf einer anderen Bedeutungsebene betont das Tier die Bedeutung des Hahnes als Verbindungsglied zwischen dem Nacht- und dem Morgenbild: Das Gefecht zwischen einem Hahn und einer Schildkröte galt in der Ikonographie des frühen Christentums als Fehde zwischen der Dunkelheit (= Schildkröte) und dem Licht (= Hahn).⁵⁰⁸ Ferner könnte dies als Konflikt zwischen Glaube und Unglaube gedeutet werden. Dieser Kampf ist auf der dargestellten Szene zwar noch nicht im Gange, der Hahn zeigt sich jedoch augenscheinlich mit stolzer Entschlossenheit. Inmitten der Szenerie befindet sich die Träumende, die von dem Geschehen unberührt scheint.

Der Hahn ist allem Anschein nach nicht Teil der skurrilen ›Traumwesen-Parade‹. Auch er wird im Zusammenhang der Thematik von Nacht, Schlaf und Traum in den *Metamorphosen* von Ovid erwähnt. Bei der Beschreibung der »schlummererregende[n] Halle«⁵⁰⁹ des Schlafgottes taucht der Hahn in diesem epischen Werk als passiver Akteur auf: »Nicht ruft dort nach Aurora der krähende Vogel, der Wächter, / Der mit dem Kamme gezierte«.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ Maaz: Denkbilder. S. 411.

⁵⁰⁶ Wie Bernard Maaz bemerkt, spielt auch ein Bildelement des Abend-Bildes auf die Herrscherpersönlichkeit an: Es ist die Darstellung des Widders, der das Sternzeichen Ercoles II. ist. Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 414. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist, dass, wie Maaz vermutet, ebenso ein Detail des Morgen-Bildes auf das Motto des Herzogs hindeuten könnte: Aurora hält die Zügel der Pferde sehr kurz – ein Imzaumhalten, was »wiederum [...] implizit auf Ercole's [sic] Imprese und auf die Geduld [verweist].« Maaz: Denkbilder. S. 411. Die Verbildlichung ist offenbar auf eine Passage aus Ovids *Metamorphosen* angelehnt. Hier sind es allerdings die Horen, denen aufgetragen wird, die Pferde nach Erscheinen der Morgengöttin anzuschirren: »Siehe, da öffnet Aurora, die wachsame Göttin, im lichten / Osten das purpurne Tor und die rosendurchleuchteten Hallen. / Fliehend entweichen die Sterne; es schließt die erhabene / Heerschar / Lucifer: er verläßt als letzter die Wache am Himmel. / Als der Titan ihn sieht, wie zur Erde er strebt, wie die Welt sich / Mählich mit Rot übergießt, wie die Sichel des Mondes / entschwindet, / Gibt er den Horen, den flinken, die Weisung, die Rosse zu / schirren. / Und die Geschwinden gehorchen: die Göttinnen führen die Feuer / Schnaubenden, die von ambrosianischem Saft gesättigten / Renner / Weg von den stattlichen Krippen und binden das klirrende / Zaumzeug.« (Ovid: *Metamorphosen*. II. 112–121. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 370.

⁵⁰⁷ Maaz: Denkbilder. S. 410 f.).

⁵⁰⁸ Vgl. Kretschmer: *Lexikon der Symbole*. S. 174.

⁵⁰⁹ Ovid: *Metamorphosen*. XI. 586. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 369.

⁵¹⁰ Ovid: *Metamorphosen*. XI. 597 f. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 370.

Der »Wächter der Nacht«⁵¹¹ wird überdies in Lukians satirisch-phantastischem Reisebericht, den »Wahren Geschichten«, als heiliges Tier verehrt.⁵¹²

Seine positive Konnotation als Verkündiger des hellen Tages wird auch in dem Ölbild Battistas angedeutet – der sorgenvolle Blick des Somnus auf den Hühnervogel, »der [...] [die schlafende Frauenfigur] wahrscheinlich aus ihren Träumen wecken soll«⁵¹³, vermittelt den Anschein, als fürchte der Schlafgott das baldige Herannahen des Morgengrauens und somit auch das Ende seiner Funktion als Bringer des Schlafes und Verteiler der Träume.

Die brennende Vedute

Es ist Guy de Tervarent zuzustimmen, der behauptet, dass der Maler des Gemäldes über ein ausgeprägtes Wissen über die Traumthematik betreffenden Passagen der klassisch-antiken Literatur verfügt haben muss.⁵¹⁴ Diese durch humanistische Berater am Hofe der Este ermöglichte Kenntnis wusste Dossi in malerische Form umzusetzen. Dies zeigt sich auch in der Darstellung des Katastrophengeschehens im Bildhintergrund von *Un sogno*. Während die jüngere Forschungsliteratur das Flammenmeer im Gemäldehintergrund mit dem Interesse am Feuerwerk zur Zeit der Renaissance begründet⁵¹⁵, oder, so Brigitte Borchhardt-Birbaumer, den Brand als Endlichkeits-Zeichen deutet⁵¹⁶, verweist Guy de Tervarent erneut auf eine Textstelle der klassischen Mythologie⁵¹⁷: In Statius' (40–96 n. Chr.) *Thebais*, »Kampf um Theben«, existiert im zehnten Buch des Epos ein Passus, der sich sowohl auf die brennenden Ruinen, die sich im Gewässer spiegeln⁵¹⁸, als auch, wiederholt, auf die aberwitzigen Gestalten auf der vorderen Uferseite übertragen lässt:

Ringsum sieht man schweifende Träume in zahllosen Gestalten, wahre vermischt mit falschen und düstere neben reizenden, die dunkle, nächtliche Schar; sie hängen an Balken

⁵¹¹ Lukian: Wahre Geschichten. S. 88 [Kommentar des Herausgebers].

⁵¹² »Denn die Nacht und den Hahn, dessen Heiligtum in der Nähe des Hafens steht, verehren sie von den Göttern am meisten.« (Lukian: *Verae Historiae*. II. 33. Nach der deutschen Übersetzung von Manuel Baumbach, in Lukian: Wahre Geschichten. S. 61).

⁵¹³ Zwanziger: Dosso Dossi. S. 109.

⁵¹⁴ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 290.

⁵¹⁵ So etwa von Eugenio Battisti vermutet. Vgl. Eugenio Battisti: *L'antirinasimento*. Mailand: Feltrinelli 1962. S. 171. Freilich ist in dem Gemälde ein katastrophaler Brand dargestellt, weshalb diese These Battistis als hinfällig anzusehen ist.

⁵¹⁶ Vgl. Borchhardt-Birbaumer: *Imago Noctis*. S. 316.

⁵¹⁷ Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 293.

⁵¹⁸ Wie Guy de Tervarent anmerkt, ergibt sich die Beschreibung von einem Gewässer mit Flammen / Feuer (»flumina flammis«) bei Statius aufgrund eines Fehlers bei der Reproduktion des Originaltextes; der Kopist hatte diese Begriffe wohl aus einem vorherigen Vers übernommen. Vgl. Tervarent: *Instances*. S. 293.

und Pfosten oder liegen am Boden. Dünner und schwacher Schimmer webt im Palast; matte Lichter locken zum ersten Schlaf, ersterben mit sinkender Flamme.⁵¹⁹

Felton Gibbons macht auf eine andere mögliche schriftliche Basis der Brand-Darstellung aufmerksam. In Ovids *Heroides*⁵²⁰, »Heldinnen«, das erdichtete Briefe von legendären Frauen an ihre vermissten oder fortgegangenen Männer umfasst⁵²¹, wird im sechzehnten Brief ein Traum der mit Paris schwangeren Hecuba geschildert. In ihrem Traum wird ihr vorhergesagt, sie werde eine brennende Fackel gebären:

[S]chwer schon war ihr Leib von einer ordentlichen Last. Da schien es ihr in einem Traumbild, als bringe sie aus ihrem schwangeren Leib eine gewaltig flammende Fackel zur Welt. Erschrocken erhob sie sich und berichtete die furchterregenden Erscheinungen der dunklen Nacht dem greisen Priamus, der wieder den Sehern. Brennen werde vom Feuer des Paris Ilion [= Troja, H. C.].⁵²²

Wieder sind es zwei Bestandteile in der verbildlichten Nacht-Allegorie, die mit diesen Versen übereinstimmen: Erstens die Schlafende im Bildvordergrund, die in diesem Fall Hecuba verbildlicht, und zweitens die brennende Vedute auf der gegenüberliegenden Uferseite, das konkretisierte Traumgesicht der Königin – das von Paris in Brand gesetzte Troja.⁵²³

Das Traumgesicht der brennenden Stadt spiegelt sich in der Darstellung Battista Dossis im Gewässer. Diese Wasser-Spiegelung ruft eine Äußerung Aristoteles' ins Gedächtnis: Der antike Philosoph beschreibt im zweiten Kapitel seiner Schrift *De divinatione per somnum*, wie er Träume als Abbilder im Wasser begreift. Wie an anderer Stelle dieser Arbeit und im Kontext von Marcantonio Raimondis Stich *Il sogno di Raffaello* beschrieben wurde⁵²⁴, ist Wasser als ein weiterer möglicher ›Traum-Marker‹ zu benennen, durch dessen naturgegebene Eigenschaft, Reflexionen auf der Wasseroberfläche verzerrt, unklar entfremdet erscheinen zu lassen, sich eine symbolische Affinität zu Träumen anbietet. Weiterhin herrschte seinerzeit der allgemeine Glaube vor, dass »die Bilder der

⁵¹⁹ Statius: Thebais. X. 112–117. Nach der deutschen Übersetzung von Otto Schönberger, in: Publius Paphinius Statius: Der Kampf um Theben. Einleit., Übers. u. Anm. von Otto Schönberger. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 169.

⁵²⁰ Auch unter dem Titel *Epistulae Heroidum*, »Briefe von Heldinnen«, bekannt.

⁵²¹ Vgl. Gibbons: Dosso and Battista Dossi. S. 222.

⁵²² Ovid: Heroides. XVI. 44–49. Nach der deutschen Übersetzung von Detlev Hoffmann, in: Publius Ovidius Naso: Heroides / Briefe der Heroinnen. Lateinisch / Deutsch. Hrsg. u. übers. von Detlev Hoffmann. Stuttgart: Reclam 2000. S. 175.

⁵²³ Paris wird in dem Traum als Brandstifter Trojas, das Königreich Hecubas und ihres Gatten Priamos, gedeutet, woraufhin Paris ausgesetzt wurde. Dieser, als Säugling der Wildnis ausgeliefert, überlebte, indem ihn eine Bärin nährte. Vgl. Ovid: Heroides. S. 336 f. Bereits 1539 fertigte Giulio Romano im Palazzo Ducale in Mantua ein Fresko mit dem Bildmotiv der träumenden Hecuba an; diese Darstellung unterscheidet sich jedoch überwiegend von jener Battista Dossis. Vgl. Gibbons: Dosso and Battista Dossi. S. 222.

⁵²⁴ Siehe Kap. II.3.

Träume durch das flüssige Element in Form von Dämpfen bewirkt werden, die aus dem nassen, empfindsamen Herzen in das trockene und kalte Hirn aufsteigen«. ⁵²⁵

Der Turm im linken Bereich des Bildhintergrundes erinnert, trotz der sich vom Original unterscheidenden Höhe und Stauchung, entfernt an jene Wehrarchitektur, die der Engelsburg in Rom vorgelagert ist. Angesichts des Umstands, dass die Stadtansicht in *Un sogno* im Gegensatz zu den Figurendarstellungen im Vordergrund weniger konturiert und vielmehr skizzenhaft wirkt, kann vermutet werden, dass es sich bei dem Turm um eine Bezugnahme auf diese geschichtsträchtige römische Burg handelt. ⁵²⁶ Die weiteren Anbauten des Turmes sind durch die Dunkelheit nicht erkennbar, weshalb der hier mögliche Hauptbau des Castel Sant'Angelo nicht zum Vorschein kommt. ⁵²⁷ Möglicherweise handelt es sich hier also um eine Vedute Roms. Die gemeinsame Darstellung der vermeintlichen Engelsburg und der übrigen brennenden Gebäude führt zu der Annahme, dass das Katastrophengeschehen in dem Gemälde ein für die Geschichte Italiens und das Papsttum einschneidendes Ereignis zeigt: Den »Sacco di Roma«, die »Plünderung Roms« von 1527. ⁵²⁸ Es ist wohl nicht zu weit gegriffen, dieses katastrophale Ereignis als Trauma zu bezeichnen, das sich in der Frühen Neuzeit fest im kulturellen Gedächtnis der Bevölkerung des italiensprachigen Gebietes verankert hat. Das alptraumhafte Geschehen dieses »Plünderungs-Traumas« wird in dem Traumbild und dem Traumerleben der Schlafenden sichtbar gemacht.

III.1.5 Zur Signifikanz des Traumes im Bildprogramm der Tageszeiten in den Stanze Nuove

Die Bedeutsamkeit von *Un sogno* und des Zyklus der Tageszeiten in den Stanze Nuove für die politische und moralische Gesinnungsrepräsentation und herrschaftliche Legitimierung des Herzogs Ercole II. d'Este manifestiert sich in gleich mehrfacher Weise

⁵²⁵ Bredekamp: Traumbilder. S. 63.

⁵²⁶ In einer Darstellung eines ebenfalls nicht wirklichkeitsgetreuen länglichen Turms als Teil des Kastells wird eine Stadtansicht Niccolò Polanis von 1459 gezeigt, die Rom als Himmlisches Jerusalem darstellen soll. Siehe hierzu Jörg Garms: Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico. Neapel: Electa 1995. S. 23. In der insgesamt unrealistisch nachgebildeten Vedute sind neben S. Angelo weitere, für Rom charakteristische Bauwerke auszumachen, die summarisch zu einem Bild vereint wurden.

⁵²⁷ Möglicherweise beabsichtigte der Maler mit der abgeänderten, fast skizzenhaften Darstellung des Turmes und der nicht ausgeführten Wiedergabe des Kastellkerns den rätselhaften Charakter des Bildes zu akzentuieren.

⁵²⁸ In der Engelsburg suchte Papst Clemens VII. zur Zeit der Zerstörung der Stadt durch deutsche, spanische und italienische Söldner letztendlich vergebens Schutz.

– von der wesentlichen Struktur des gesamten Zyklus der Tageszeiten bis hin zu kleinen Details des Nacht-Gemäldes von Battista Dossi.

Vorausgehend wurde die Funktion des Tageszeitenzyklus in den Stanze Nuove als semantische Übertragung des angestrebten konstanten Fortbestands der Este-Dynastie zum einen und der Untermauerung des herzoglichen Symbols der Geduld zum anderen bereits erläutert. Die politische Gesinnung des Fürsten Ercole II., der seine humanistische Lebensweise als Kennzeichen einer gut geführten Politik propagierte, lässt sich in den Konzepten der einzelnen Darstellungen nachvollziehen. Wie Bernhard Maaz in seinem Aufsatz zu den verbildlichten Tageszeiten bereits plausibel ausgeführt hat, durchzieht der Aspekt des Dienens alle diesem Zyklus zugehörigen Werke: Ganymed dient als Mundschenk dem Göttervater Zeus, während Aurora die Pferde des Sonnengotts anspannt. Diana dient Endymion durch das Herbeiführen von dessen ewiger Jugend⁵²⁹, und Somnus wiederum bringt der Ruhenden den Schlaf⁵³⁰ – »die vielgestaltige Tugend des Dienens [...] [ist ein] ideales Programm für einen Herzog, der sich als erster Diener seines Staatsgebildes versteht.«⁵³¹

Die Eigenschaft des Dienens ist hier dem Auftraggeber Ercole II. selbst zuzuteilen, da er sich als herrschaftliches und tugendhaftes Oberhaupt in den Dienst stellt. Der von Maaz benannte Umstand des Aufwartens in Battista Dossis Traumbild, der durch den Schlaf bringenden Somnus erkennbar ist, wird durch eine weitere Besonderheit auf dem Gemälde ergänzt, das trotz seiner Kleinteiligkeit in seiner metaphorischen Übertragung auf die Politik Ercoles II. von großer Bedeutung ist: Es handelt sich um die Darstellung des auf einer Schildkröte reitenden Hummers (Abb. 33). Die Implikation des Christlichen durch das Krebstier wird durch das Emblem auf der Fahne, das nicht deutlich zu erkennen ist und sich lediglich erraten lässt, unterstrichen: Es handelt sich, so meine These, wahrscheinlich um das Emblem des Kirchenstaates, welches zwei diagonal übereinander gekreuzte Schlüssel zeigt. Der Hummer steht hiernach womöglich für den zu Herrschaftszeiten Ercoles II. amtierenden Papst Paul III. Nach seiner Amtsübernahme 1534 strebte Paul III. in der Nachfolge von Papst Clemens VII. nach der verheerenden Plünderung 1527 den Wiederaufbau Roms an und verfolgte, mit den Worten Jacob

⁵²⁹ Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 414.

⁵³⁰ Bernhard Maaz begründet das Verhältnis des Dienens zwischen Somnus und der Schlafenden insofern nicht völlig korrekt, als der Autor den Schlafgott als Austreiber übler Träume definiert. Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 414. Der mythologischen Grundlage nach ist Somnus jedoch derjenige, der den Schlaf und mit ihm die Träume erst herbeiführt.

⁵³¹ Maaz: Denkbilder. S. 414.

Burckhards, »eine ganz neue regenerierte Hierarchie, welche [...] im Bunde mit den katholischen Fürsten [...] ihr Hauptgeschäft aus der Wiedergewinnung des Verlorenen macht.«⁵³²

Die beinahe unscheinbare Schildkröte in *Un sogno* als Sinnbild für Herzog Ercole II. dient dem ›Pontifex-Hummer‹ als Reittier und unterstützt diesen im Kampf gegen das Böse, welches hier metaphorisch mit einem froschähnlichen Tier, das auf einem Vogelwesen sitzt, kenntlich gemacht wird. Die zentrale Positionierung im Bild verstärkt den bedeutsamen Charakter des Verhältnisses von Papst und Herzog, das in der Nacht-Allegorie Dossis einer Fabel gleich mit Tiergestalten dargestellt wird. Die Art des hier verbildlichten Kampfes des ›Guten gegen das Böse‹ erinnert in seiner Gestaltung an Darstellungen des heiligen Georg, der gegen einen Drachen kämpft.⁵³³

In seiner linken Schere hält der Hummer einen Schild, den er wehrhaft in Richtung des Katastrophengeschehens auf der gegenüberliegenden Uferseite und gegen das bizarre Vogel-Froschduo streckt. Anknüpfend an die in der Bildanalyse geäußerte These, es handele sich hier um die Darstellung des im Zuge des Sacco di Roma von 1527 in Brand gesetzten Roms, fügt sich das Bild eines den Papst unterstützenden und gegen das Unheil – etwa die feindlichen Söldner – kämpfenden Herzogs zu einem stimmigen Ganzen zusammen. Vor dem Hintergrund der mehrfach sinnbildlich besetzten Tierdarstellungen ist zu vermuten, dass das Christliche, das bereits durch das Krebstier und die Pontifikatsflagge impliziert wird, möglicherweise auch durch den am rechten Rande des Nachtgeschehens befindlichen Hahn angedeutet wird – hat doch der Hahn selbst als Zeichen für die Auferstehung Christi zusätzlich eine ikonographische Tradition.⁵³⁴ Er kann hier ferner als Symbol eines christlichen Imperiums gedeutet werden, welches nach den Niederlagen in der Vergangenheit unter gemeinsamer Führung neu erwacht.

Die Würdigung und Unterstützung des Papstes durch Ercole II., der als Sohn der – wenn auch unehelichen – Papsttochter Lucrezia Borgia bereits einen familiären Bezug zum katholischen Klerus hat, zeigt sich in dem Gemälde Dossis als eine Form der Gefälligkeit. Im Unterschied zu den zuvor angesprochenen Ausdrucksformen des Dienens in den Tageszeiten-Allegorien ist hier der Herzog nicht für sein Volk als Staatsmann tätig, sondern begibt sich für den Papst als untergeordnetes Regierungsoberhaupt in eine

⁵³² Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Neudruck der Urausgabe. Durchges. von Walter Goetz. Stuttgart: Kröner 1952. S. 117. Vgl. hierzu auch Kenneth Gouwens: Remembering the Renaissance. Humanist Narratives of the Sack of Rome. Leiden: Brill 1998. S. 168.

⁵³³ Ich danke Christian Quintes für diesen Hinweis.

⁵³⁴ Vgl. Kretschmer: Lexikon der Symbole. S. 174.

Position der Ergebnisheit. Die durch Battista Dossi in symbolischer Form dargestellte Unterwürfigkeit Ercoles II., unter dessen Regierung inquisitorische Maßnahmen durchgeführt wurden, ließe sich darüber hinaus durch einen weiteren Aspekt begründen. Wie zuvor erwähnt, war die Ehefrau des Herzogs, Renée de France, eine Anhängerin des Protestantismus – eine Tatsache, die Ercole deutlich zuwiderlief. Es erscheint deshalb nicht abwegig, die Schlafende mit ihren muskulösen Armen als die französische Königstochter Renée zu deuten, die als willensstarke Frau unter Kontrolle gehalten werden sollte. Über die schlafende Renée im Vordergrund wacht Somnus beziehungsweise Ercole II. Die brennende Stadt, als möglicher Vorbote einer nahenden Katastrophe, liegt im Hintergrund. Das Erwachen der Ruhenden könnte eine Zuspitzung des Konfliktes bedeuten. Dies wird verstärkt durch den sorgenvollen Blick des Bärtigen auf den Hahn – wohl eine Anspielung auf Frankreich – und ebenso ein Anzeichen für eine mögliche Gefahr.

Der Bezug des Dargestellten zum Auftraggeber Ercole II. d'Este wird über die bisher genannten und entscheidenden Aspekte hinaus durch inhaltliche Verbindungen zur antiken mythologischen Literatur zum Traum hervorgehoben. Bernhard Maaz zeigt die Verbindungslinien der tierischen (Misch-)Wesen zu Icelus aus den *Metamorphosen* Ovids auf. Dort erscheinen die Tiergeschöpfe nur den Himmlischen, die den Traumgott »Icelus« nennen, während sie den Menschen, die den Gott »Phobetor«, »Schrecken«, rufen, verborgen bleiben. Da sich Icelus, so Maaz, Ercole II. als Besitzer des Bildes in Gestalt der Tiermischgeschöpfe zu erkennen gibt, sei dieser einer der Himmlischen, während sich der Traumgott den Irdischen (auf der anderen Uferseite?) durch ein Katastrophengeschehen offenbare.⁵³⁵

Auch in weiterer Hinsicht deutet das Traum-Thema mittelbar auf den Herzog hin. Der Traum wurde zur Zeit der Renaissance als ein durchaus ambivalentes Faszinosum angesehen. Von entscheidender Bedeutung war der in der *Theologia Platonica* durch Marsilio Ficino geäußerte Gedanke, der an das Ideengut des antiken Neuplatonikers Synesius von Kyrene anknüpfte: Der ein sittsames und lasterfreies Leben führende Mensch sei in der Lage, während des Schlafes, eine der sieben Formen der *vacatio animae*, und im Zustand des Traumes eine Einflussnahme durch das Göttliche zu erfahren.⁵³⁶ Ercole II. beanspruchte wohl dieses Privileg, da er sich als tugendhafter und

⁵³⁵ Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 410.

⁵³⁶ Siehe hierzu die Ausführungen in Kap. II.

gottzugewandter Mensch für sein Amt als herrschende Persönlichkeit bestätigt sah. Überdies ist die Eigenschaft des Schlafens selbst eine Form des geduldigen Wartens (auf den anbrechenden Morgen). Auf diese Weise manifestiert sich in der Darstellung dieser natürlichen physischen Aktivität das Motto des Este-Herzogs: So wie die Schlafende in dem Gemälde sich nicht von dem beunruhigenden Geschehen, das sie umgibt, aus der Ruhe bringen lässt, so beabsichtigt auch der Fürst, selbst in politisch angespannten Situationen, mit Ruhe und Bedachtsamkeit zu walten.⁵³⁷

Die Thematik von Schlaf und Traum scheint sich mit den gemalten Tageszeiten in den »neuen Gemächern«, wenn auch nur mittelbar, in Verbindung bringen zu lassen. Das Battista Dossi zugeschriebene Bild *Il Mattino*, das schon in den frühen Forschungen über *Un sogno* als Pendant dieses Gemäldes erachtet und bestätigt wurde, wird insofern in die Nähe des Traumes gerückt, als der Morgen als eine die Nacht beendende Entität direkt mit dem Beenden des nächtlichen Traumes verknüpft ist – wie hier durch den Hahn symbolisiert wird. Ferner gilt der Morgen bereits in den antiken Lehren als günstigste Tageszeit zum Empfangen klarer und wahrheitsbehafteter Träume – ein Gedanke, der sich wiederum auf den Herzog übertragen lässt. Das Morgenbild kann eher als *Un sogno* mit einer eindeutigen mythologischen Grundlage in Verbindung gebracht werden und baut sich nicht, wie es bei dem Nachtbild der Fall ist, aus mehreren mythologischen Erzählsträngen auf. Der Kontrast zwischen dem unwirklichen Charakter des Traumes und der wahrheitsgetreuen Konnotation der Wachwirklichkeit – wie bei *Il Mattino* symbolisch dargestellt – wird somit auch semantisch wirksam; Schein und Wahrheit werden einander gegenübergestellt.

Das Bild *Il Giorno*, über dessen eindeutige Zuordnung es bis in die jüngste Forschung hinein keine Gewissheit gibt, ließe sich in beiden Versionen des vermuteten Darstellungsinhalts ebenfalls mit dem Traum in Verbindung bringen. Bei der Möglichkeit des »Apoll auf dem Sonnenwagen« entspräche die Verknüpfung einem ähnlichen Prinzip wie dem des Morgen-Bildes; als Lichtbringer beendet Apoll die Nacht mit den ihr eigenen Komponenten wie dem Schlaf und dem Traum. Der Gott des Lichts bildet trotz oder gerade aufgrund seiner Divergenz zur Nacht gleichsam eine Einheit mit dieser. Bei einer, wie von Bernhard Maaz diskutierten, möglichen Identifikation des noch heute in der

⁵³⁷ Ferner lässt sich ebenso der Hahn mit dem Wesen des Herzogs in Verbindung bringen: Der Vogel kräht noch nicht und wartet geduldig auf seinen Einsatz.

Dresdner Gemäldegalerie existenten Gemäldes *Il ratto di Ganimede*⁵³⁸, ergäbe sich die Verknüpfung des bildkünstlerisch Dargestellten für die Entitäten Traum und Tag durch eine semantische Parallele: Gleich wie die Schlafende von Somnus in eine andere, nicht greifbare Welt – eine Traumswelt – expediert wird, so wird auch Ganymed von Zeus zum Olymp, in die Göttersphäre erhoben.⁵³⁹

Bei dem Bild *Diana und Endymion*, das den in den Rechnungsdokumenten nicht erwähnten »Abend« versinnbildlichen könnte, ergibt sich die Nähe zum Traum nachvollziehbar durch die gezeigten mythologischen Figuren – versetzt doch der Göttervater Zeus Endymion in einen stetigen Schlaf, sodass dieser ewige Jugend erhält und Diana (Selene) des nachts ihre Liebe zu ihm ausleben kann.

Der in den für Herzog Ercole II. d'Este geschaffene und seinerzeit in den »stancie noue« befindliche Tageszeitenzyklus gestaltet sich folglich als eine »mise en abyme des Traumes«, der in dem Zyklus stets andeutungsweise wiederkehrt und in Battista Dossis Nachtbild seine explizite Darstellungsform findet.⁵⁴⁰

III.1.6 Zwischenfazit

Aus der Notion einer Nachtdarstellung entsteht ein aus mannigfachen, der Nacht, dem Schlaf und dem Traum affinen Elementen zusammengefügtes Gesamtbild, das mit dem fürstlichen Auftraggeber in Bezug gesetzt werden kann. Es wäre sicher möglich gewesen, die bildlich gemachte, allegorische Nacht im Tageszeitenzyklus in den Stanze Nuove als Bild der wie aus der antiken Kunst tradierten Personifikation der Nacht mit den Söhnen Hypnos und Thanatos zu ihrer Rechten und zur Linken darzustellen. Die Nachtallegorie, *Un sogno*, zeigt jedoch eine Komposition, die sich aus verschiedenen, der Nacht, dem Traum und dem Schlaf nahestehenden Bestandteilen zusammensetzt. Durch die Darstellung der Schlafenden schafft Dossi zunächst ein Zitat der *Notte*-Skulptur Michelangelos in S. Lorenzo und nimmt somit zeitgenössischen Bezug auf diese innovativ geschaffene Nachtfiguration. Zugleich setzt er diese noch junge, michelangeleske

⁵³⁸ Die Komposition dieses Gemäldes bietet die Möglichkeit, es in Anbetracht einer 1532 entstandenen stilistisch ähnlichen Zeichnung Michelangelos vom *Raub des Ganymed* ebenfalls, wie auch die Schlafende in *Un sogno*, als einen Hinweis auf diesen Künstler aufzufassen.

⁵³⁹ Dieser Aspekt wurde in Kap. II.3 im Kontext eines von Alessandro Allori bemalten Kopfendes angesprochen, auf dem der Raub des Ganymed durch Zeus mit die mythologische Szene umgebenden ornamentalen Grotesken gezeigt ist.

⁵⁴⁰ Die Selbstreferenz des Traumes im Zyklus der Tageszeiten ist hier nicht auf formaler, sondern auf inhaltlicher Ebene aufzufassen. Zu einer allgemeinen Definition des *mise en abyme*-Begriffes siehe Werner Wolf: *Mise en abyme*. In: Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Begriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 5., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2013. S. 528 f.

Nachtikonographie fort und trägt somit durch die offensichtliche Bezugnahme zu ihrem Fortleben in der Malerei bei. Möglicherweise verweist die gesamte Konzeption des Tageszeiten-Zyklus in den Este-Gemächern auf Michelangelos Arbeit an den florentinischen Grabmälern. Damit könnte ferner eine semantische Parallele Ferraras zur machtvollen Medici-Dynastie gezogen werden – wie die Medici in Florenz, so stellten sich die Este als ebenso einflussreiches Herrschergeschlecht in Modena, Ferrara und Reggio dar.

Battista Dossi suggeriert mit seiner Bezugnahme nicht nur, dass er seine Malerei in eine Traditionslinie mit Michelangelo stellt, sondern er zitiert auch weitere Künstler der Renaissance. Eine offensichtliche formale Anlehnung an die schlafende Nymphe auf Marcantonio Raimondis Stich *Satyr entdeckt eine schlafende Nymphe* ist deutlich erkennbar. Überdies wird der schlafende Frauenkörper zum motivischen Marker der Nacht und somit des Traumes. Die Nachtallegorie manifestiert sich demnach nicht nur als solche in Form einer Personifikation, sondern auch mit einer Fülle ihr zugehöriger Komponenten; der Traum wird durch größtenteils mythologische Allusionen und durch Bildinhalte, die eine formal-assoziative Verbindung zu diesem Faszinosum erkennen lassen, dargestellt.

Un sogno wird zur Stätte eines bewegten Nacht- und Traumgeschehens. Bildlich fassbar gemacht wird die atmosphärische Nacht mittels der bewusst eingesetzten Lichtquellen auf dem Gemälde, dem Mond und, mit Rückgriff auf niederländische Nachtdarstellungen, dem im Hintergrund lodernden Brand.

Im Traum-Gemälde Battista Dossis vermischen sich bildlich gemachte Anspielungen auf verschiedene antike, traumbezogene, oft mythologische Textstellen, phantastische Bildelemente und allegorische sowie atmosphärische Nachtdarstellungen. Es ist gerade diese Besonderheit des Gemäldes, das mit seiner innovativ zusammengestellten Bildkomposition den Rezipienten in den Bann zieht und nicht mehr nur eine Wiedergabe der atmosphärischen und allegorischen Nacht präsentiert. Stattdessen kann es auch und vor allem als eine Verbildlichung des Traumes oder einer Traumwelt angesehen werden, die durch ihren enigmatischen Anschein und teils fremdartig wirkenden Komponenten verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Unter dem Begriff der Nachtallegorie im Zyklus der Tageszeiten offenbart sich das Traumsujet aufgrund seines von Natur aus fehlenden Nachbildungscharakters und der ebenso in mythographischen Handbüchern nicht festgeschriebenen Ikonographie dieses Faszinosums als ein

künstlerisches Experimentierfeld. Hierin konnte der Maler seinen kreativen Eigensinn, seine künstlerische Fertigkeit und seine Kenntnis über formal-assoziative Bezüge auf dem Gebiet Nacht und Traum unter Beweis stellen. Als produktionsästhetisches Mittel verknüpfte Battista Dossi die verschiedenen traumaffinen Bild- und Textbezüge miteinander. Durch den Bruch mit herkömmlichen Darstellungskonventionen einer Allegorie der Nacht war dem Schöpfer des Bildes allem Anschein nach daran gelegen, zusätzlich gewisse, dem Zeitgeschmack entsprechende Bildmittel aufzugreifen.

Die autonom fungierenden Phantasie-Wesen stellten die neu gesetzten Maßstäbe der Naturnachbildung als ästhetische Hochleistung in der italienischen Renaissance-Malerei in Frage; gleichwohl hat ihre Darstellung ihre Legitimation in den literarischen Erzählungen der antiken Mythologie. Diese war für die Renaissance freilich eine »der formenden Kräfte der neuen Kultur«. ⁵⁴¹ Vor allem aber findet die Darstellung der Geschöpfe in ihrem widernatürlichen Erscheinungsbild ihre Rechtfertigung durch das Thema des Traumes selbst, in dem ebenfalls die in der Wachwirklichkeit geltenden Gesetze außer Kraft gesetzt werden.

Es ist Battista Dossi auf ingeniöse Weise gelungen, mit *Un sogno* formale und ikonographische Vorbilder, teils aus jüngster Zeit, zusammenzufügen und mit dem Bild eine Gesamtkomposition zu schaffen, die mit den Themen Schlaf, Traum und Nacht in Verbindung gebracht wird.

Man kann sicher behaupten, dass das Gemälde mit dem in der Forschung stets nicht einheitlichen Titel wie *Un Sogno*, *La Notte* oder *Allegoria della Notte* als Wissensbild über den Traum zu bezeichnen ist. Im Vorangegangenen wurde gezeigt, dass in dem Gemälde zum einen durch die phantastischen Bildinhalte und die nächtliche Atmosphäre eine Verknüpfung zu Träumen evoziert wird. Zum anderen werden unterschiedliche inhaltliche Impulse von antiken und rinascimentalen literarischen Traumbezügen und Traumlehren zu einem synkretistischen Gesamtbild verflochten. Es ist nicht nur das Wissen über den Traum, also der mythologische und historische Bezug zu diesem, der sich im Dargestellten manifestiert, sondern auch das Wissen über die Assoziation zum Traumsujet, das durch gestalterische und »neu-ikonographische« Bildmittel hervorgerufen wird – wie zum Beispiel die durch ihre Skurrilität einer Pseudo-Realität

⁵⁴¹ Bodo Guthmüller: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim: Acta Humaniora 1986. S. IX.

zugeordneten Wesen sowie die atmosphärische und auch die personifizierte Form der Nachtdarstellung.

In beispielloser Weise gelang es dem Maler, die Traumbezüge zu einer Art der politischen Ikonographie Ercoles II. werden zu lassen, indem er die Gesinnung des Este-Herzogs auf vielfältig emblematische und enigmatische Weise in eine bildkünstlerische Form umgesetzt hat. Die Repräsentation der fürstlichen Moral- und Herrschervorstellung zeigt sich in *Un sogno* in Form eines Wissensbildes über den Traum. Dieses steht nicht zuletzt insofern mit der Person Ercole II. in direktem Zusammenhang, als es durch den Ausdruck der Fülle an humanistischem Wissen als Hommage an den Estensischen Herzog aufgefasst werden kann, der seine Position durch seine auf humanistischer Bildung beruhende, tugendhafte Politik legitimierte.

Gängigere Visionsdarstellungen politischen Charakters dienten meist dazu, dem weltlichen Betrachter die durch Gott gegebene Legitimation eines säkularen oder kirchlichen Oberhauptes zu vermitteln. Auch das Traumbild Battista Dossis wurde – und dies führt zum nächsten Aspekt des nonkonformistischen Charakters dieses Gemäldes – von einer herrschaftlichen Persönlichkeit in Auftrag gegeben, offenbar mit dem Ziel, eine politische Ikonographie erkennbar werden zu lassen. Mit großem Erfindungsreichtum gelingt es dem Maler Battista Dossi, das Bild zu einem repräsentativen Träger der politischen und moralischen Gesinnung dieser herrschaftlichen Obrigkeit werden zu lassen. Hierin manifestiert sich die humanistisch geprägte Zusammensetzung durch klassisch-antike, aber auch rinascimentale Text- und Bildbezüge sowie gleichzeitig die darin eingebundene Implikation der politischen Einstellung eines sich seiner Tugendhaftigkeit rühmenden Herrschers. Im Wesentlichen werden Muster (macht)politischer Grundhaltungen und Interessen durch einen ›Traum-Filter‹ zum Ausdruck gebracht.

Durch die Kreation dieses bis dahin und in dieser Form wohl einmaligen Traumbildes⁵⁴² wird ein Bezug zu dem Auftraggeber selbst hergestellt, indem symbolträchtige Bildelemente, wie etwa Hummer und Schildkröte, in das collagenhaft aufgebaute Traum-Gemälde eingewoben werden. Die Einbindung dieses für eine Herrschaftsrepräsentation nicht geläufigen Sujets in ein ebenfalls unübliches Ausstattungsprogramm, dem Zyklus

⁵⁴² Die Möglichkeit einer direkten Bezugnahme auf eine zerstörte flämische Darstellung in der Art von *Un sogno*, die Guy de Tervarent zur Sprache bringt (vgl. Tervarent: *Instances*. S. 294), wird weiterhin ungeklärt bleiben. Ggesetzt den Fall, dass eine derartige Referenz für diese Malerei Battista Dossis Bestand hätte, so bleibt doch weiterhin die ingeniose Fertigkeit des Malers herauszustellen, das traumaffine Bildgeschehen mit der fürstlichen Repräsentation zu verbinden.

der Tageszeiten als »humanistisches Tugendbild«⁵⁴³ für fürstliche Räumlichkeiten, wirft Fragen auf. Es lässt die Vermutung zu, dass in den herzoglichen Stanze Nuove das Konzept des Tageszeitenzyklus vor allem deshalb gewählt wurde, um die Darstellung des seit Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in humanistisch gelehrten Kreisen vieldiskutierten Traumes in bildhafter Form realisieren zu können. Darüber hinaus kann das Programm der Tageszeiten als möglicher Teil einer Suchbewegung für eine passende, die Tugend der Geduld versinnbildlichende Bildsprache aufgefasst werden, die bis zu diesem Punkt noch nicht entwickelt worden war.

Das Werk *Un sogno*, in dem der Traum zu einem Sinnbild guter Herrschaft wird, ist nicht allein deshalb als Traumbild zu bezeichnen, weil sich in ihm unterschiedlich geartete Allusionen auf die Nacht und den Traum zusammenfinden. Es ist darüber hinaus ein komplexes Traum-Konstrukt, welches eben durch die collagenhafte Zusammensetzung von in ihrer ursprünglichen Form unabhängig bestehenden Inhalten tatsächlichen Träumen gleicht, da diese doch ebenso rätselhaft und kapriziös zusammengefügt sind.

⁵⁴³ Maaz: Denkbilder. S. 415.

III.2 Kardinal Alessandro Farnese im Angesicht des Schlafes – Das Fresko *Casa del Sonno* (1562) von Taddeo Zuccari in der Camera dell'Aurora

III.2.1 Einleitung und Forschungsstand

Das folgende Kapitel ist einer traumaffinen Auftragsarbeit gewidmet, die etwa zwanzig Jahre nach Battista Dossis *Un sogno* geschaffen wurde. Es handelt sich um das rundförmige Fresko *Casa del Sonno*, »Haus des Schlafes« (siehe Abb. 4), das Taddeo Zuccari zu Beginn der 1560er-Jahre für Kardinal Alessandro Farnese schuf. *Casa del Sonno* ist Teil der Programmmalerei für das Schlafzimmer des Kardinals, das als Camera dell'Aurora bezeichnet wird. Entgegen der offensichtlich fehlenden schriftlich fixierten *invenzione* für den Tageszeitenzyklus in den Stanze Nuove Ercoles II. mit Battista Dossis *Un Sogno*, ist für die Camera dell'Aurora, »Zimmer der Morgenröte«, und somit für die Darstellung *Casa del Sonno* als Teil des Schlafgemachs eine Bilderfindung existent. Giorgio Vasari hat diese in seine Biographie über Taddeo Zuccari einfließen lassen.⁵⁴⁴ Die programmatische Niederschrift für das Schlafzimmer des Kardinals, die durch den Gelehrten und engen Vertrauten Alessandro Farneses, Annibale Caro, zu einem erheblichen Teil auf der Grundlage mythographischer Handbücher verfasst wurde, gibt Aufschluss über die Leitidee für die Decken- und Wandmalereien in der Camera dell'Aurora. Wie Clare Robertson in ihrer Publikation über Annibale Caro bemerkt, lassen derartige mythographische Nachschlagewerke, wie Vincenzo Cartaris 1556 erschienenes Buch *Le imagini con la spositione de i dei degli antichi*, die Tätigkeit humanistischer Berater dem äußeren Anschein nach zu Unrecht entbehrlich wirken:

[I]n fact the manuals, far from making learned advisers unnecessary, seem to have encouraged them to flourish and enabled them, moreover, to devise programmes that were quite unprecedented, worthy indeed to be characterized as ›invenzioni ingegnose‹.⁵⁴⁵

Für die *invenzione* im besagten »Zimmer der Morgenröte« griff Caro neben den *Imagini* Cartaris, das dem Humanisten nachgewiesenermaßen bekannt war⁵⁴⁶ und eine seiner Hauptquellen darstellte, auch auf andere Nachschlagewerke für sinnbildhafte Darstellungen zurück, wie etwa auf ein weiteres Werk Cartaris, *Il Flavio*, Boccaccios *Geneologia de gli dei* sowie Giraldis *De deis gentium*. Darüber hinaus kombinierte der

⁵⁴⁴ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568. Bd. 3. Hrsg. v. Rosanna Bettarini. Florenz: Sansoni 1997. S. 576–585.

⁵⁴⁵ Clare Robertson: Annibal Caro as iconographer. Sources and method. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982). S. 160–181. S. 161.

⁵⁴⁶ So in einem Brief an Panvinio vom 27. Februar 1558 von Annibale Caro geäußert. Vgl. Robertson: Annibal Caro. S. 161.

Urheber des Programms Darstellungsempfehlungen für bestimmte Allegorien der verschiedenen Kompendien miteinander und griff auf antike literarische Primärquellen zurück.⁵⁴⁷ Fernerhin kreierte Annibal Caro selbst, wie aus dem Programm hervorgeht, Gestaltungsvorschläge für Sinnbilder, denen es seinerzeit an entsprechender mythographischer Grundlage mangelte.

Trotz der Vorgaben an den Maler blieb diesem bei der bildkünstlerischen Durchführung dennoch genügend Raum für eigene Interpretationen, das Niedergeschriebene in eine gestalterische Form umzusetzen. Dies zum einen, da es sich bei den »Empfehlungen«⁵⁴⁸ um eine Fülle unterschiedlicher Darstellungsmöglichkeiten von Personifikationen und Gottheiten handelte, die von den Künstlern keineswegs gänzlich umgesetzt werden konnten⁵⁴⁹, wie auch schon Vasari in seiner Vita des Taddeo Zuccari anmerkt:

Ma ancora che tutte queste belle invenzioni del Caro fussero capricciose, ingegnose e lodevoli molti, non poté nondimeno Taddeo mettere in opera se non quelle di che fu il luogo capace, che furono la maggior parte.⁵⁵⁰

Zum anderen forderte der humanistische Berater des Kardinals Taddeo Zuccari an verschiedenen Stellen der Programmschrift dazu auf, nach eigenem Ermessen aus den niedergeschriebenen Vorschlägen auszuwählen⁵⁵¹ und darüber hinaus, zumindest bei eher nebensächlichen Gestaltungen, von seiner eigenen Vorstellungskraft Gebrauch zu machen.⁵⁵² Vasari lobt die Malereien Taddeo Zuccaris, die er in dem Kardinalsschlafzimmer geschaffen hat: »Ma quelle che egli [=Taddeo, H. C.] vi fece furono

⁵⁴⁷ Vgl. Robertson: Annibal Caro. S. 161 u. 163.

⁵⁴⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 92.

⁵⁴⁹ Vgl. Robertson: Annibal Caro. S. 170.

⁵⁵⁰ Vasari: Le vite. S. 585. – »Wenn auch all diese schönen Erfindungen Caros phantasievoll, geistreich und sehr lobenswert waren, konnte Taddeo nur die zur Ausführung bringen, die der Raum faßte, was allerdings der überwiegende Teil davon war.« Deutsche Übersetzung von Victoria Lorini, in: Giorgio Vasari: Das Leben des Daniele da Volterra und des Taddeo Zuccaro [Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Quinta parte (1550)]. Neu übers. von Victoria Lorini. Hrsg., komm. u. eingel. von Christina Irlenbusch. Berlin: Wagenbach 2009. S. 107. Im Weiteren werden die Übersetzungen ins Deutsche durch Victoria Lorini mit der Sigle »VL« kenntlich gemacht.

⁵⁵¹ So etwa bei der Empfehlung für die aufwändige Gestaltung des der Nachtfigur beigeordneten Okeanos: »se non [potete realizzare tutto ciò, H. C.] con tutte queste cose, almeno con alcune, secondo lo spazio che averete, che mi par poco a tanta materia.« Vasari: Le vite. S. 580. – »Wenn Ihr dies auch wegen des Platzes, der mir für solche Materialfülle zu wenig erscheint, nicht alles werdet verwirklichen können, so doch wenigstens einiges davon.« (VL. S. 100).

⁵⁵² Nachdem Caro gegen Ende des Briefes auf die Gestaltung des die Hauptdarstellungen abschließenden Frieses eingegangen ist, schließt der Literat hierzu: »Ma per non esser cose che abbino bisogno di essere descritte, lasso che voi ve l'imaginiate a vostro modo, sapendo che i pittori sono per lor natura ricchi e graziosi in trovare di queste bizzarrie.« (Vasari: Le vite. S. 585). – »Da es sich aber um Dinge handelt, die keiner Beschreibung bedürfen, überlasse ich es Euch, sie auf Eure Art auszudenken, denn ich weiß, daß Maler im Ersinnen solcher Wunderlichkeiten von Natur aus Reichtum und Anmut besitzen.« (VL. S. 106).

da lui condotte con molta grazia e bellissima maniera.«⁵⁵³ Federico Zuccari wird in der Folgezeit die Schöpfungen seines Bruders in Caprarola in seiner Schrift *L'Idée de' pittori, Scultori e Architetti di Roma* (1607) der Kategorie des »Disegno esterno prodottivo, discorsivo, fantastico« zuordnen. Diese Rubrik umfasst laut dem jüngeren Zuccari all das, »che la mente humana, la fantasia, & il capriccio di qual si voglia arte può inventare.«⁵⁵⁴ Es handelt sich also um Gestaltungen, »die nicht direkt in der Natur vorkommen, sondern auf der Vorstellungskraft des Malers und Bildhauers beruhen«.⁵⁵⁵ Auch das Fresko *Casa del sonno* ist, so Zehnppennig, zu den »»erdachten Erfindungen««⁵⁵⁶ zu zählen.

Im Brief Caros an Zuccari ist keine »enkomiastische[...] Funktion der Fresken«⁵⁵⁷ ersichtlich. Es ist eines der Ziele dieses Kapitels, im Fresko von Zuccari die mögliche Verknüpfung zum Auftraggeber Alessandro Farnese zu untersuchen. *Casa del Sonno* ist hierbei als Teil eines gesamtprogrammativen Bezugssystems stets im Kontext zu den weiteren Darstellungen in der Camera dell'Aurora und vor dem Hintergrund raumfunktionaler Gesichtspunkte zu betrachten. Es soll darüber hinaus analysiert werden, wie versucht wurde, dieses abstrakte Faszinosum zum Ausdruck zu bringen. Ferner erscheint hierbei die Frage interessant, ob und inwieweit dem Künstler, der wohl ebenso selbst die erwähnten Mythographien hat konsultieren können⁵⁵⁸, eine Möglichkeit zur Entfaltung seines künstlerischen Einfallsreichtums gewährt wurde.

In der Forschungsliteratur zu dem nahe der Stadt Viterbo gelegenen Farnese-Bau, in dem sich die Camera dell'Aurora befindet, wurde hauptsächlich der architektonischen Eigentümlichkeit der Farnese-Residenz als Villenbau fortifikatorischen Charakters⁵⁵⁹ besondere Aufmerksamkeit zugestanden. Ebenso wurde die Innendekoration der vornehmlich öffentlich-repräsentativen Räume ausgiebig erforscht. Clare Robertson hat sich in ihrer Monographie *Il Gran Cardinale*⁵⁶⁰ unter anderem mit der Innen- und

⁵⁵³ Vasari: *Le vite*. S. 585. – »Jene aber, die er [=Taddeo] dort schuf, waren mit großer Anmut und in wunderschönem Stil ausgeführt.« (VL. S. 107).

⁵⁵⁴ Federico Zuccari: *L' Idea de' pittori, scultori ed architetti* [Turin 1607]. In: Detlef Heikamp (Hrsg.): *Scritti d'arte*. Florenz: Olschki 1961 (= *Fonti per lo studio della storia dell'arte* 1). S. 133-311. – »Diese dritte Art ist jene, die all das repräsentiert, was der menschliche Geist, die Phantasie und das Capriccio in der Kunst erfinden kann.« Übersetzt von Oy-Marra: *Mimesis und »phantasia«*. S. 108.

⁵⁵⁵ Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 96 f.

⁵⁵⁶ Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 98.

⁵⁵⁷ Elisabeth Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi*. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext. München: Deutscher Kunsterlag 2005. S. 146.

⁵⁵⁸ Vgl. Robertson: *Annibal Caro*. S. 161.

⁵⁵⁹ Siehe hierzu die nachstehenden Ausführungen.

⁵⁶⁰ Clare Robertson: »Il Gran Cardinale«. *Alessandro Farnese, patron of the arts*. New Haven: Yale Univ. Press 1992.

Außengestaltung des Palazzo Farnese in Caprarola beschäftigt, wobei die Autorin in ihrer Publikation den Fokus auf das mäzenatische Handeln des Kardinals legt. In ihrem Aufsatz »Annibal Caro as an Iconographer: Sources and Method«⁵⁶¹ hat Robertson auf der Grundlage von Jan Seznecs Forschungen⁵⁶² die literarischen Quellen für das Bildprogramm des Schlafzimmers von Alessandro Farnese, der Camera dell'Aurora, umfassend herausgearbeitet. Die Erkenntnisse von Robertson werden in diesem Kapitel aufgegriffen und stellenweise durch weitere mögliche Quellenbezüge ergänzt. Eine profunde Betrachtung der Darstellung »Haus des Schlafes« durch Robertson erfolgt nicht. Dieses eine von vier Rundfresken in dem »Zimmer der Morgenröte« wird in einem Beitrag zur Erforschung der Malereien auf dem ovalen Deckenfeld durch Paolo Gasbarri⁵⁶³ ebenfalls nicht berücksichtigt. Weil dieses Fresko in ein aufeinander abgestimmtes Bezugssystem der Wandmalereien in der Camera eingebunden ist, bietet der Aufsatz dennoch eine ergiebige Grundlage für die in diesem Kapitel angestellten Untersuchungen. So steht die durch den Autor vorangestellte These, im Bildprogramm werde gleichnishaft die Aussöhnung des Dualismus zwischen der vom Neuplatonismus durchzogenen Gnostik und Alchemie mit den Glaubenssätzen christlicher Frömmigkeit impliziert, auch hier im Vordergrund. Von speziellem Interesse ist dabei die Kontextualisierung von Bildmotiv(en) und Auftraggeber. Darüber hinaus offenbart sich durch die Ausführungen Gasbarris die Erkenntnis, dass, ungeachtet einer detailliert überlieferten Programmschrift, die textunabhängige Symbolsprache des Dargestellten stets Raum zur Interpretation bietet – »secondo una chiave di lettura per lo meno doppia, se non tripla.«⁵⁶⁴ Marianne Zehnpfennig behandelt in ihrer Dissertationsschrift das Fresko *Casa del sonno* in Kürze, sieht aber ebenfalls von einer Kontextanalyse zum Auftraggeber ab. Ihre Ausführungen bilden jedoch ein wichtiges Fundament bei der ikonographischen Betrachtung sowie bei der Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten des Traumsujets durch das Medium der Malerei.

⁵⁶¹ Robertson: Annibal Caro (siehe Anm. 545).

⁵⁶² Jan Seznec: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l' Humanisme et dans l'art de la Renaissance* Paris: Flammarion 1980. S. 256–262. Robertson betont, dass Seznec zwar richtigerweise Caros *Imagini* als Hauptquelle für das Programm voranstellt, ein großer Teil der *invenzione* für die Camera dell'Aurora jedoch ihren Ursprung in anderen mythographischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts hätten. Vgl. Robertson: Annibal Caro. S. 161 u. 163.

⁵⁶³ Paolo Gasbarri: *La Stanza dell'Aurora nel Palazzo Farnese di Caprarola. Un caso di decorazione alchemico-ermetica*. In: *Biblioteca e società*. 26 (2007) H. 1/2. S. 43–50.

⁵⁶⁴ Gasbarri: *La Stanza dell'Aurora*. S. 49.

Francesco Gandolfo geht in seiner Untersuchung der Camera dell'Aurora nicht näher auf das Fresko *Casa del sonno* ein. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der gesamten Deckenbemalung der Camera (Abb. 34), die er als »phantastisches Instrument«⁵⁶⁵, als eine »Art Maschine zum Träumen« – »una sorta di macchina per sognare«⁵⁶⁶ – ansieht, mittels derer der Schläfer zu spirituellen Sphären gelangen könne. Gandolfo betont in seinem Beitrag zum Dekorationssystem in der Camera dell'Aurora⁵⁶⁷ das Vorhandensein von Gegensätzen und sie verbindende Komponenten, die eine Art der Aussöhnung zwischen den Polaritäten sowie einen zyklischen Ablauf und folglich Wiederkehr und Beständigkeit ermöglichen, wobei Schlaf und Traum als Schlüsselemente fungieren.

III.2.2 Der *Gran Cardinale Alessandro Farnese*

Die Farnese galten zur Zeit der Renaissance als eine der bedeutendsten Dynastien im italienischsprachigen Raum. Spätestens seit dem Pontifikat Papst Pauls III. (1534–1549), ehemals Kardinal Alessandro Farnese⁵⁶⁸, erlebte die Herrscherfamilie »den Gipfel ihres Ansehens und ihrer politischen und wirtschaftlichen Macht«.⁵⁶⁹

Der jüngere Alessandro Farnese und Namensvetter seines Großvaters Paul III. kam 1520 als Sohn Girolama und Pierluigi Orsinis in Valentano zur Welt. Die frühen Lebensjahre Alessandros waren für die Farnese insofern von Wichtigkeit, als dessen Vater und Großvater das Vermögen der Familie konsolidierten. Zusammen mit seinem Bruder Ottavio genoss der elfjährige Alessandro eine humanistische, theologische und juristische Ausbildung am Internat »Ancarano« in Bologna. Im Zuge der Papsternennung seines Großvaters im Oktober 1534 wurde Alessandro Farnese in den Dienst der Familiendynastie gestellt. Bereits mit vierzehn Jahren bestimmte Papst Paul III. seine Enkel Alessandro Farnese und Guido Ascanio Sforza als »blutjunge[...] Nepoten«⁵⁷⁰ zu Kardinälen.⁵⁷¹ Ein Jahr später, 1535, wurde Alessandro zum Vizekanzler der Heiligen

⁵⁶⁵ »strumento fantastico«. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 234.

⁵⁶⁶ Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 218.

⁵⁶⁷ Siehe Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 199–235.

⁵⁶⁸ Gemeint ist hier Alessandro Farnese der Ältere, von dem in dieser Arbeit, falls nicht explizit angemerkt, ausschließlich als (Papst) Paul III. gesprochen wird. Sein gleichnamiger Enkel und Kardinalnepot, dem als Auftraggeber des in diesem Kapitel behandelten Werks besondere Aufmerksamkeit zukommt, wird durchgehend als Alessandro Farnese betitelt.

⁵⁶⁹ Margherita Azzi Visentini: Die italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1997. S. 185. Vgl. hierzu auch Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 9.

⁵⁷⁰ Massimo Firpo: Der Kardinal. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 79–142. S. 129.

⁵⁷¹ Zum Nepotismus und seiner Signifikanz seit der Amtszeit Alessandro Farneses und der ihm übertragenden »Führung der diplomatischen Korrespondenz« (Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst. S. 10) siehe Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst. S. 10 u. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 9. »Dem

Römischen Kirche ernannt. Auf diese Weise wurde ihm »– nach dem Papst – [der] höchste Rang in der kirchlichen Hierarchie verliehen.«⁵⁷² Ferner bekleidete er noch weitere hochgestellte Ämter. So wurde er etwa im Jahr seiner Kardinalsernennung zum Kardinaldiakon von Sant’Angelo designiert, war unter anderem Gouverneur von Spoleto (1534) und Tivoli (1535) sowie Administrator von Jaén (1535-1537) und Ancona (1538, 1585). 1540–1565 war er als päpstlicher Legat von Avignon tätig und hatte darüber hinaus den Posten als Kardinalbischof von Sabina (1564), dann Frascati (1565), Porto und Santa Rufina (1578) und letztendlich Ostia und Velletri inne (1580). Im Konzil von Trient, das 1545 durch Paul III. eröffnet wurde, kam Alessandro insofern eine bedeutende Stellung zu, als sein Großvater »die Geschäftsführung größtenteils dem Kardinalnepoten«⁵⁷³ anvertraute.

Karl V. ernannte den Kardinal im Mai 1536 zum Erzbischof von Monreale (Sizilien). Als päpstlicher Legat führte er die Friedensverhandlungen zwischen den kontinuierlich kriegführenden Herrschern Karl V. und Franz I. Im Schmalkaldischen Krieg fungierte Alessandro Farnese auf der Seite des Habsburgers als Truppenkommandant. Mit dem Pontifikat Julius III. 1550 formierte sich bald ein Streit zwischen dem päpstlichen Nachfolger und Alessandro, als Julius III. den Farnese-Kardinal beauftragte, seinen Bruder Ottavio, Herzog von Piacenza und Parma, davon zu überzeugen, diese Gebiete der Kirche zu überlassen. Alessandro jedoch stand auf der Seite Ottavios, der der Forderung des neuen Papstes nicht nachkam. Dies hatte zur Folge, dass Alessandro seines Amtes als Erzbischof in Monreale und Ottavio Farnese seiner Position als Herzog enthoben wurden.⁵⁷⁴

Nach dem Tod Papst Julius III. tagte im April 1555 das Konklave, in dem Marcello Cervini zu Papst Marcellus II. ernannt wurde, der jedoch bereits einen Monat später starb.⁵⁷⁵ Aus der folgenden Kardinalsversammlung ging Gian Pietro Carafa als Papst Paul IV. hervor.

Kardinalnepot war damit eine Entlastungsfunktion beschieden, die es [...] den Päpsten der Gegenreformation ermöglichte, sich als spirituell-individuelle Amtsträger zu legitimieren, während die Aufgaben der weltlichen Repräsentation, die den Päpsten der Renaissance zum Verhängnis geworden war, nun dem Kardinalnepoten übertragen werden konnten.« (Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst. S. 10).

⁵⁷² Julian Kliemann: Caprarola, Palazzo Farnese. In: Ders. u. Michael Rohlmann (Hrsg.). In: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600. München: Hirmer 2004. S. 432–451. S. 432.

⁵⁷³ Hubert Jedin: Geschichte des Konzils von Trient. Bologneser Tagung (1547/48). Zweite Trienter Tagungsperiode (1551/52). 2. Aufl. Freiburg: Herder 1982. S. 215.

⁵⁷⁴ Vgl. Stefano Andretta: Farnese, Alessandro. In: Dizionario Biografico degli Italiani 45 (1995). [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-farnese_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-farnese_(Dizionario-Biografico)/) (Zugriff: 30.08.2018).

⁵⁷⁵ Vgl. Giampiero Brunelli: Marcello II, papa. In: Dizionario Biografico degli Italiani 69 (2007). [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-marcello-ii_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-marcello-ii_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 30.08.2018).

Auch diese Papstwahl wirkte sich negativ auf die Farnese-Familie aus. Paul IV. war ein skrupelloser Verfechter der Römischen Inquisition und erkannte die Amtsabgabe Karls V. nicht an. Ebenso zeichneten sich seine Neffen, Carlo und Giovanni Carafa, denen das neue päpstliche Oberhaupt auf dem Wege des Nepotismus zu hochrangigen Ämtern verhalf, durch korrupte Machenschaften aus.⁵⁷⁶ Das stetige Trachten der Farnese nach friedvollen diplomatischen Beziehungen zwischen den beiden Rivalen Karl V. und Heinrich II. wurde durch Carlo Carafa ad absurdum geführt. Kardinal Carafa verbündete sich 1556 mit Heinrich II. im Krieg gegen Spanien und seine Bündnispartner mit der Intention, dass Frankreich im Falle eines Sieges Neapel und Mailand und der Carafa-Familie Siena zugesprochen würde. Letztendlich jedoch unterlagen der Kirchenstaat und Frankreich der habsburgischen Einheit.⁵⁷⁷ Nach einer Amtszeit von nahezu sechs Jahren starb der 1560 auf den Heiligen Stuhl berufene Pius IV. In der Versammlung der Kardinäle zur Wahl des neuen Papstes von 1565/66 wurde der von Kardinal Alessandro Farnese vorgeschlagene Antonio Ghislieri als Pius V. zum neuen Pontifex ernannt. Er gründete eine Heilige Liga zwischen Papsttum, Venedig und Spanien, welche die Osmanischen Türken in der Seeschlacht von Lepanto im Oktober 1571 bezwang.⁵⁷⁸

Das Bestreben Alessandro Farneses, nach dem Ableben Pius' V. im Mai 1572 selbst den Papststuhl zu besetzen, wurde durch das Eingreifen Philipps II. vereitelt. Stattdessen ging aus der Wahl vom 13. Mai 1572 Ugo Boncompagni als Papst Gregor XIII. hervor. Nach dem Tod dieses Papstes war neben Alessandro Farnese sein Konkurrent Ferdinando de' Medici Prätendent für das Amt des Papstes. Alessandro Farnese zog sich allerdings bald nach Eröffnung des Konklaves von 1585 aus der Wahl zurück, als deutlich wurde, dass seine nunmehr letzte Möglichkeit, das Amt des Pontifikats zu bekleiden, verstrichen war. Kardinal Alessandro Farnese starb am 4. März 1589 in Rom.⁵⁷⁹

Seit der zweiten Hälfte des *Cinquecento* erfreute sich der Enkel, Kardinalnepot und Namensvetter Pauls III., Alessandro Farnese, als »Freund der Wissenschaften und der Künste, der sich auch als Sammler und Mäzen einen Namen machte«⁵⁸⁰, des ehrwürdigen

⁵⁷⁶ Vgl. Andretta: Farnese, Alessandro.

⁵⁷⁷ Vgl. Andretta: Farnese, Alessandro; Adriano Prosperi: Carafa, Carlo. In: Dizionario biografico degli italiani 19 (1976). [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-carafa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-carafa_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 30.08.2018).

⁵⁷⁸ Vgl. Andretta: Farnese, Alessandro; vgl. Feci, Simona: Pio V, papa, santo. In: Dizionario Biografico degli Italiani 83 (2015). [http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-v-papa-santo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-v-papa-santo_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 30.08.2018).

⁵⁷⁹ Vgl. Andretta: Farnese, Alessandro.

⁵⁸⁰ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 185.

Titels »il Gran Cardinale«.⁵⁸¹ Bevor er selbst als hoch angesehener Förderer von Kultur sowie religiöser⁵⁸² als auch weltlicher (dekorativer) Kunst als Kardinal amtierte, hatte er bereits Erfahrungen in diesem Bereich bei seinem päpstlichen Großvater – etwa bei der Ausstattung des Castel Sant’Angelo – und seinem Vater Pier Luigi II. (1503–1547) sammeln können. Er kam daher früh zu der Erkenntnis, die Kunst als Mittel zu nutzen, um sein öffentliches Ansehen zu fördern und seinen gesellschaftlichen Status zu demonstrieren.⁵⁸³ Die ersten, von seinem Großvater unabhängigen Aufträge erfolgten im Laufe der 30er- und 40-Jahre des 16. Jahrhunderts.⁵⁸⁴ Seine ausgeprägte klassisch-humanistische Bildung sei, so Clare Robertson, wohl einer der wichtigsten Gründe für die vorerst hauptsächlich säkularen Aufträge.⁵⁸⁵ Neben seiner Tätigkeit als Förderer von Künstlern, Architekten und Literaten hegte er zudem ein persönliches Interesse an Kleinkunst, Medaillen und Bronzen.⁵⁸⁶

Kardinal Alessandro Farnese machte seiner Position als geistlicher, aber vor allem weltlicher Amtsträger im Dienste des Papstes alle Ehre – galt dieser doch als einer der wichtigsten Mäzene und Förderer von Kunst und Kultur. Der junge Farnese

durchlief [...] eine brillante geistliche Karriere, hatte während des Pontifikats seines Großvaters ehrenvolle Ämter inne und beriet sich in schwierigen politischen und religiösen Fragen mit den Großen der Erde – mit Karl V., Ferdinand von Österreich und Philipp II. von Spanien.⁵⁸⁷

Ebenso genoss er in Frankreich, wo er für längere Zeit präsent war, ein hohes Ansehen.⁵⁸⁸ Während seiner Tätigkeit als Vizekanzler bis zu seinem Tode hatte er seinen Regierungssitz im Palast der Cancelleria in Rom. Die einzigen, durch ihn dort vergebenen Aufträge waren die durch Giorgio Vasari 1546 realisierte Ausmalung in der Sala dei Cento Giorni⁵⁸⁹, dem »Saal der hundert Tage« sowie die Dekoration der Kapelle durch den Maler Francesco Salviati.⁵⁹⁰ Mitte der 1550er-Jahre ließ Alessandro Farnese den Bau des

⁵⁸¹ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 185; Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 6–8 u. S. 14.

⁵⁸² Der Kardinal finanzierte beispielsweise den Bau der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom. Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 2.

⁵⁸³ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«, v.a. S. 15, 25 u. 52. Möglich gemacht wurden die aufwändigen Förderprojekte durch eine Vielzahl an Pfründen. Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 432.

⁵⁸⁴ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 28.

⁵⁸⁵ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 10. Ebenso stellt Robertson fest, dass derartige Aufträge vor allem nach dem Tod Pauls III. zu verzeichnen sind. Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 53.

⁵⁸⁶ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 27.

⁵⁸⁷ Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 185.

⁵⁸⁸ Zu den wichtigen Aufgaben als Kardinal in Frankreich und Worms siehe Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 12.

⁵⁸⁹ Die Darstellung ist ganz der Glorifizierung des Papstes und seiner Taten gewidmet. Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 432; Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 53.

⁵⁹⁰ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 432; Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 53.

Herrschaftssitzes in Caprarola, der unter Papst Paul III. begonnen hatte, fortführen. Erst dort konnte der Kardinal »seinen Vorstellungen von einer seinen Ambitionen angemessenen Residenz freien Lauf lassen«. ⁵⁹¹ Nach dem Tode seines Bruders, Kardinal Ranuccio Farnese, hielt er ab dem Jahre 1565 auch im römischen Familienpalast, Palazzo Farnese, Hof. ⁵⁹²

III.2.3 Der Palazzo Farnese⁵⁹³ in Caprarola

Das ursprünglich im Besitz des Herzogs von Urbino, Francesco Maria Riario della Rovere, befindliche Caprarola nahe der Stadt Viterbo wurde 1504 durch Alessandro Farnese den Älteren erworben. 1521 ging Caprarola in den Besitz des unehelichen Sohnes des späteren Paul III., Pier Luigi II., und Ranuccio Farneses über. ⁵⁹⁴

Die Anlage stellt in Erscheinungsbild und Funktion insofern eine architektonische Besonderheit dar,

als sie mit einer ganz außergewöhnlichen architektonischen Lösung auf eine spezielle soziale Situation eingeht: Sie wurde gebaut, um sichtbar auf die Feudalherrschaft der Farnese über das umliegende Territorium aufmerksam zu machen; ihre Funktion übersteigt also die eines außerstädtischen Adelssitzes. ⁵⁹⁵

Der Bau erfuhr allgemeine Beachtung, wie aus Nachlässen Daniele Barbaros oder Carlo Borromeos hervorgeht. Die positive Resonanz ist vor allem jedoch Vasari zuzuschreiben – hat er doch der Beschreibung von Malerei und Architektur des Palazzo Farnese in der Biographie über Taddeo Zuccari einen großen Teil gewidmet. ⁵⁹⁶ Wertschätzende Äußerungen zur Residenz Alessandro Farneses in Caprarola sind desgleichen den schriftlichen Nachlässen weiterer anerkannter Zeitgenossen des *Cinque-* und *Seicento* zu entnehmen, so etwa einem Bericht Papst Gregors XIII. aus dem Jahre 1578 oder Gedichten Aurelio Orsis (1578) und Giovanni Antonio Liberatis (1614). ⁵⁹⁷

Aufgrund der vorteilhaften geographischen Lage avancierte die Stadt Caprarola zum

⁵⁹¹ Kliemann: Caprarola. S. 432.

⁵⁹² Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 432.

⁵⁹³ Zur häufig changierenden Bezeichnung von »Villa« und »Palazzo« der Farnese-Residenz in Caprarola siehe Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 337, Anm. 69. Alessandro Farnese spricht in einem Brief an Annibale Caro von einer »Villa«; »Der Ausdruck *palazzo* oder (oder *castello*) rechtfertigt sich durch die dominierende Position am Rand des kleinen urbanen Zentrums. Angesichts des Zusammenhangs mit dem angrenzenden Wohnquartier erscheint uns der gängige Ausdruck *palazzo* angebracht, auch wenn es sich in Wahrheit um eine Anlage handelt, die alle Kennzeichen der *villa* aufweist.« Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 337, Anm. 69.

⁵⁹⁴ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 184 f.; Marcello Fagiolo: Römische Villen und Gärten im Latium. München: Hirmer 1997. S. 86.

⁵⁹⁵ Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 184 f.

⁵⁹⁶ Vgl. Kliemann: Caprarola S. 432.

⁵⁹⁷ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 194.

»Repräsentationszentrum des Herzogtums«⁵⁹⁸ der Farnese. Paul III. beauftragte Antonio da Sangallo im Jahre 1530 damit, einen Festungsbau in Caprarola zu errichten.⁵⁹⁹ Sein Vorhaben begründete sich darin, dass seit dem einschneidenden Ereignis des Sacco di Roma, die »Plünderung Roms«, von 1527 erst drei Jahre vergangen waren. Die zentral positionierte herrschaftliche Wohnstätte mit dem Charakter einer Verteidigungsanlage sollte Achtung und Respekt bei dem Volk erzeugen.⁶⁰⁰ Nach der Fertigstellung des Baufundaments, der Festungsmauern und der Bastionen wurden die Arbeiten jedoch eingestellt und erst 1555/56 unter Kardinal Alessandro Farnese durch den Architekten Jacopo da Barozzi da Vignola wieder aufgenommen. Das Vorhaben des Kardinalnepoten für das Gebäude war ein anderes:

Nach diesem neuen Plan sollte auf den Festungsmauern ein Palazzo errichtet werden, der eine Art Bindeglied zwischen dem Dorf, das gleich einer kleinen *Zweit*-Hauptstadt des Herzogtums umgestaltet worden war, und dem Park bilden würde.⁶⁰¹

Der Bau wurde nun derart weitergeführt, dass auf den ursprünglichen Festungsmauern der Zugangsbereich zur Talseite hin geöffnet und die Hauptstraße des Ortes in Zielrichtung des Palazzo Farnese (Abb. 35) umgestaltet wurde.⁶⁰² Zur Bergseite hin ausgerichtet befanden sich im *piano nobile* die privaten Räumlichkeiten, die in Sommer- (Richtung Nordosten / Norden) und Winterappartements (Südwesten / Westen)⁶⁰³ aufgeteilt waren und von denen aus die Gartenanlagen erreicht werden konnten. Die für öffentliche Zwecke bestimmten Repräsentationsräume lagen an der Frontseite zum Tal.⁶⁰⁴

⁵⁹⁸ Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 185.

⁵⁹⁹ Zu einer ausführlichen Darlegung der Baugeschichte und Dekoration des Palazzo Farnese siehe u.a. Gérard Labrot: Le palais farnèse de Caprarola. Paris: Klincksieck 1970. S. 129–144 und David R. Coffin: The Villa in the Life of Renaissance Rome. Princeton: Princeton Univ. Press 1979. S. 281–286.

⁶⁰⁰ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 185.

⁶⁰¹ Fagiolo: Römische Villen. S. 86.

⁶⁰² »Vignola hat in der Tat eine erstaunliche Einheitlichkeit des Komplexes erreicht, indem er die kriegerischen Elemente sehr geschickt einpasste und eine perfekte Integration zwischen den gedeckten und den offenen architektonischen Räumen herstellte. Dabei fungieren die letzteren als verbindende Elemente zwischen dem Gebäude und seiner Umgebung.« (Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 191). Vgl. hierzu auch Kliemann: Caprarola. S. 432.

⁶⁰³ Im konventionellen Sinne des Villenlebens sind die für die Sommermonate vorgesehenen Bereiche der *vita activa* und jene für der Winterzeit zugeordnete Wohnbereiche der *vita contemplativa* gewidmet. Zur Bedeutung der saisonbedingten Nutzung der verschiedenen Appartements siehe Coffin: The Villa. S. 296 f. Alessandro hielt sich wohl vornehmlich im Sommer in der caprarolischen Anlage auf. Die Benennung nach Sommer- und Winterappartement erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach erst a posteriori und gibt »kaum die Funktionen der Appartements wieder.« Kliemann: Caprarola. 433.

⁶⁰⁴ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 188; Coffin: The Villa. S. 296 f. Zur schematischen Ansicht der gesamten Raumaufteilung siehe Kliemann: Caprarola. S. 438.

III.2.4 Zur malerischen Ausgestaltung des Sommerappartements

Da die architektonische Basis der Anlage bereits vorhanden war, konnten die Ausmalungsarbeiten der rechten, nach Norden ausgerichteten Gebäudeseite unter der Leitung Taddeo Zuccaris⁶⁰⁵ 1560/61 noch während der weiteren Baumaßnahmen eingeleitet werden.⁶⁰⁶ Der Maler Taddeo selbst, der wohl lediglich für eine begrenzte Zeit in der Anlage präsent sein musste und nur die Zeichnungen für die auszuführenden Malereien erstellte, überließ die Realisierung der Malereien in den Räumen größtenteils seinen Mitarbeitern, darunter seinem jüngeren Bruder Federico Zuccari.⁶⁰⁷

Im Gegensatz zum Erdgeschoss, das mit Sujets der klassisch-antiken Mythologie und Motiven vielfältigen Charakters versehen wurde und zum Hauptvestibül, das Landschaftsansichten zeigt, sind die öffentlichen Räumlichkeiten des ersten Stocks von offensichtlich herrschaftslegitimierenden Themen durchzogen.⁶⁰⁸ Die Anticamera beziehungsweise Sala del Concilio etwa sind vorrangig auf die Glorifizierung Pauls III. als friedensstiftender Papst ausgerichtet und setzen die Familie Farnese und Alessandro selbst in Szene.⁶⁰⁹ Die Räume des *piano nobile* sind zudem »sehr dezidiert auf den Hausherrn und die Funktion der einzelnen Räume«⁶¹⁰ abgestimmt. Die Programme wurden, neben dem humanistischen Berater Annibale Caro, von den Literaten Onofrio Panvinio und Fulvio Orsini erarbeitet.⁶¹¹ In den für die Öffentlichkeit vorgesehen Räumen, wie etwa der Sala dei Fasti Farnesiani⁶¹², »Saal der Taten der Farnese«, gilt die Ausmalung primär der solennen Selbstinszenierung der Farnese-Dynastie sowie dem Portraitieren

⁶⁰⁵ Ursprünglich sollte die Leitung der Ausmalung Girolamo Muziano (1528–1592) übergeben werden; dieser jedoch begab sich in den Dienst des »größten Rivalen Alessandros« (Kliemann: Caprarola. S. 432), nämlich Ippolito d'Este.

⁶⁰⁶ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 432; Robertson. »Il Gran Cardinale«. S. 90; Coffin: The Villa. S.286.

⁶⁰⁷ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 432 f.

⁶⁰⁸ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 433; Coffin: The Villa. S. 289. Zur Ausmalung im Erdgeschoss vgl. Kliemann: Caprarola. S. 433 u. Coffin: The Villa. S. 289 u. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 90 u. 92. Zu den Programmen in den einzelnen Räumen siehe Labrot: Le palais farnèse. S. 41–73.

⁶⁰⁹ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 433 f.; Coffin: The Villa. S. 297 f. »Die Darstellung einzelner Ereignisse aus der Familiengeschichte hatte bei den Farnese bereits eine längere Tradition: Alessandro selbst hatte die Taten Pauls III., in allegorischer Form [...] festhalten lassen [...], jedoch gab es bisher keinen Zyklus, der die Geschichte der Farnese in derart ausführlicher Weise vom Mittelalter bis zur Gegenwart darstellte.« (Kliemann: Caprarola. S. 433). Im Fall der Medici ist die innerdynastische Papstnachfolge bereits erfolgt, nämlich durch Leo X. und Clemens VII., und das, »obwohl sie als Emporkömmlinge erst seit wenigen Generationen eine Rolle in der italienischen Politik spielten. Dies mußte Alessandro ein Dorn im Auge sein, und so betonte er in seinem Zyklus sowohl das sehr viel höhere Alter der Familie als auch ihre kontinuierlichen Verdienste um die Kirche.« Kliemann: Caprarola. S. 433.

⁶¹⁰ Kliemann: Caprarola. S. 433.

⁶¹¹ Vgl. Azzi Visentini: Die italienische Villa. S. 191.

⁶¹² In diesem Hauptsaal wird die Farnese-Historiographie sequenzartig zur Darstellung gebracht. Siehe hierzu Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 95–97.

wichtiger Mitglieder, wie Kardinal Alessandros Farnese selbst, der in den Darstellungen als würdiger Nachfolger seines Großvaters Pauls III. in Erscheinung treten sollte. Auch Verbündete des Hauses sind in die Bildfolgen eingebunden worden. Wie auch die Sala dei Fasti Farnesiani und die Anticamera⁶¹³ befindet sich an der Frontseite des ersten Stockes die Sala d'Ercole, die als Speisezimmer genutzt wurde und als herrschaftliches Zeichen der Tugend auf den Herkules-Mythos ausgerichtet war.⁶¹⁴

Die Themenwahl der im *piano nobile* befindlichen privaten Gemächer des Sommerappartements – dem Ankleide- und Schlafzimmer, Stanza dei Lanefici und Camera dell'Aurora sowie dem Studiolo des Kardinals, die Stanza della Solitudine – zeichnen sich, wie Clare Robertson bemerkt, durch eine geistreiche und ausgeklügelte Themenwahl aus.⁶¹⁵ Die bildprogrammatischen Schriften beider zuletzt genannten Zimmer, dem Studiolo und dem »Zimmer der Morgenröte«, dem Schlafgemach Alessandros Farnese, sind noch erhalten.⁶¹⁶

Entwickelt wurden die sogenannten *invenzioni*, die Bild(er)findungen, von Annibale Caro, der die Konzeptualisierung der Bildprogramme auf die jeweilige Funktion der Räumlichkeiten anpasste. In den nach einzelnen *concetti* ausgerichteten Räumen sind vornehmlich klassisch-mythologische und allegorische Themen vertreten.⁶¹⁷

III.2.5 Die Camera dell'Aurora

Ihren Namen verdankt die Camera dell'Aurora Ameto Orti, »der das Fresko in seinen Versen auf Caprarola detailliert beschrieb«⁶¹⁸ und »Aurora zur Protagonistin einer nicht wirklich dargestellten Handlung [macht]«⁶¹⁹:

In Auroram Orientem. Excevit Oceano nitidum caput aurea mater / Memnonis, et roseo provocat ore diem. / Paecurrent horae, dubiaeque crepuscola lucis, / Menstruaque emenum Luna recurrit iter. / Nox cedit, stallasque vehit: cadere undique credas / Sidera, et Hesperio, mergier amne faces / Ipse operum inventor Cyllenius excitat artes / Pervigil, et tardas increpat ore moras. / Picta vides, sed viva putes! In imagine Pictor / Haeret, et ipse suum fallere sentit opus.⁶²⁰

⁶¹³ Zu diesen beiden Räumlichkeiten öffentlichen Charakters im ersten Stock des Palazzo Farnese in Caprarola vgl. auch Julian Kliemann: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*. Mailand: Silvana 1993. S. 55–68.

⁶¹⁴ Zur Sala d'Ercole siehe Azzi Visentini: *Die italienische Villa*. S. 191; siehe auch Coffin: *The Villa*. S. 281.

⁶¹⁵ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 103, Anm. 155–157.

⁶¹⁶ Zur Stanza dei Lanefici siehe Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 104 u. Kliemann: *Caprarola*. S. 435.

⁶¹⁷ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 103; Coffin: *The Villa*. S. 298.

⁶¹⁸ Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 146.

⁶¹⁹ Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 147.

⁶²⁰ Fritz Baumgart: *La Caprarola di Ameto Orti*. In: *Studi romanzi*. 25 (1935). S. 77–179. S. 116, zitiert nach Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 146. In der deutschen Übersetzung von Eike Schmidt heißt es:

Die von Caro für die Camera dell'Aurora zugrundeliegende schriftliche Basis hat Giorgio Vasari in seiner Biographie über Taddeo Zuccari en détail niedergeschrieben – »perché meglio s'intenda il tutto«. ⁶²¹ Der Künstlerbiograph rezitiert darin einen Brief, den Annibale Caro am 11. November 1562 an Taddeo Zuccari richtete. ⁶²² Aus der Abfassung geht hervor, dass Alessandro Farnese Caro Themen vorgeben hatte, für die der Humanist und Gelehrte eine entsprechende *invenzione* entwickeln sollte. Darüber hinaus bescheinigt der Text, dass, abgesehen von den Absprachen über die Programmidee zwischen Annibale Caro und dem Kardinal, wohl auch Vereinbarungen zwischen dem Maler Zuccari und Alessandro Farnese über die gestalterischen Ausführungen getroffen wurden. ⁶²³ Aus dem Brief wird deutlich, dass der Kardinal genaue Vorstellungen ⁶²⁴ für die Ausmalung seiner Camera hatte und Caro dezidierte Angaben hinsichtlich der bildkünstlerischen Umsetzung gemacht hat:

I soggetti che il Cardinale mi ha comandato che io vi dia per le pitture del Palazzo di Caprarola, non basta che ci si dichino a parole, perché, oltre all'invenzione, vi si ricerca la disposizione, l'attitudini, i colori et alter avvertenze assai, secondo le descrizioni che io truovo delle cose che mi ci paiono al proposito. Per che distendarò in carta tutto che sopra ciò mi occorre più brevemente e più distintamente ch'io potrò. ⁶²⁵

Auch, wenn »Caros Arbeit [...] in der Hauptsache in einer genauen Zusammenstellung dessen [bestand], was man zu seiner Zeit über die darzustellenden Personifikationen wußte« ⁶²⁶, »the extent of his knowledge of ancient literature should not be

»An die Morgenröte. Es erhebt ihr strahlendes Haupt aus dem Ozean des Memnos Mutter und ruft mit rosafarbenem Mund den Tag herbei. Die Stunden eilen voraus, hinfort eilt das zögerliche Licht der Dämmerung, und zurück läuft der Mond auf der Bahn, die er durchmessen. Es weicht die Nacht und nimmt die Sterne mit sich fort: Überall, so möchte man meinen, gehen die Gestirne unter, ihr Leuchten versinkt im westlichen Meer. Der Kyllenier selbst [sc. Merkur], der Erfinder der Kunstwerke, treibt die Nacht hindurch die Künste voran und tadelt laut säumigem Aufschub. Man sieht Gemälde vor sich, doch könnte man meinen, sie seien lebendig. Der Maler verweilt bei seinem Bilde und ist selbst der Meinung, sein Werk sei täuschend echt.«

⁶²¹ Giorgio Vasari: Le vite. S. 576. »Damit man das Ganze besser versteht.« VL. S. 95.

⁶²² Vgl. VL. S. 180.

⁶²³ So heißt es gegen Ende des Briefes von Annibale Caro an Taddeo Zuccari: »Et avendo già ripiene tutte le parti dell'opera così di dentro come di fuori della camera, non ci occorre dirvi altro, se non che conferiate il tutto con Monsignor illustrissimo, e secondo il suo gesto, agiungendovi o togliendone quel che bisogna, cerchiate voi dalla parte vostra farvi onore.« (Vasari: Le vite. S. 585). – »Und nachdem wir nun alle Bereiche des Zimmers sowohl an den Innenseiten als auch in den Durchblicken ausgefüllt haben, bleibt uns hier nichts anderes hinzuzufügen, als daß Ihr das Ganze mit dem hochverehrten Monsignore besprechen mögt, nach seinem Geschmack hinzufügt oder wegnehmt, was nötig ist, und Eurerseits versucht, Euch dort Ehre zu machen.« (VL. S. 106).

⁶²⁴ Vgl. hierzu auch Vasari: Le vite. S. 576.

⁶²⁵ Vasari: Le vite. S. 576. – »Es genügt nicht, die mir vom Kardinal in Auftrag gegebenen Sujets, die ich Euch für die Malereien im Palast von Caprarola vorlegen soll, mündlich zu erläutern, da dort außer den Bildfindungen die Anordnung, die Haltungen, die Farben und viele andere Anweisungen gemäß den Beschreibungen zu beachten sind, die ich zu den mir dort als passend scheinenden Motiven ausgedacht habe. Ich werde deshalb alles, was mir dazu einfällt, so kurz und klar wie möglich zu Papier zu bringen.« (VL. S. 95).

⁶²⁶ Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst. S. 146.

underestimated.«⁶²⁷ Darüber hinaus verfügte Annibale Caro offenbar über ein besonderes Vermögen an Erfindungsgabe. Denn obwohl »die Vorschläge der gelehrten Programmgestalter [...] zusehends überflüssiger [wurden]«⁶²⁸, so Marianne Zehnpfennig, verstand es der Gelehrte, die Funktion des jeweiligen Raumes mittels eines entsprechenden Leitthemas passend zum Ausdruck zu bringen. Das gewählte Sujet war zudem in eine in sich stimmige Bilderfolge umzusetzen. Fernerhin war es nicht allein die Aufgabe des Programmschreibers, die vorhandenen Text- und / oder Bildvorlagen zusammenzutragen, sondern diese bei den einzelnen Darstellungen, wie etwa *Casa del sonno*, zu einem harmonischen Gesamtgefüge zu vereinen. Darüber hinaus entwickelte Caro durchaus eigene Empfehlungen und ausgeklügelte Kunstgriffe zur Gestaltung, die in Ermangelung einer entsprechenden mythographischen Grundlage notwendig waren.⁶²⁹

In der Eröffnung des Textes wird das für die malerische Ausgestaltung nonkonformistische, der Funktion des Raumes jedoch adäquate Sujet, die Nacht, thematisiert, die sowohl für die Programmkonzeption als auch für die bildkünstlerische Ausführung eine Herausforderung darstelle:

E prima, quanto alla camera della volta piatta [...] mi pare che, essendo ella destinata per il letto della propria persona di Sua Signoria illustrissima, vi si debbano fare cose convenienti al luogo e fuor dell'ordinario, sì quanto all'invenzione, come quanto all'artificio. Ma per dir prima il mio cencetto in universale, vorrei che vi si facesse una Notte, perché, oltre che sarebbe appropriata al dormire, sarebbe cosa non molto divulgata e sarebbe diversa dall'altre stanze e darebbe occasione a voi di far cose belle e rare dell'arte vostra, perché i gran lumi e le grand'ombre che ci vanno soglion dare assai di vaghezza e di rilievo alle figure.⁶³⁰

Keine tiefschwarze Nacht, sondern die Zeit bei Einbruch des Tages solle in dem Fresko sichtbar werden: »E mi piacerebbe che il tempo di questa Notte fosse in su l'alba, perché le cose vi si rapresenteranno siano verisimilmente visibili.«⁶³¹

Nachdem allgemeine Aspekte, wie die Aufteilung der zu freskierenden Flächen im Raum und sogar die beabsichtigte Ausrichtung des Bettes angesprochen werden, kommt

⁶²⁷ Robertson: Annibal Caro. S. 166.

⁶²⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 94.

⁶²⁹ So etwa im Falle der *Quiete*, der Personifikation der Stille.

⁶³⁰ Vasari: *Le vite*. S. 576. – »Zuallererst scheint mir hinsichtlich des Zimmers mit der flachen Decke [...], daß man dort wegen seiner Funktion als persönliches Schlafzimmer Seiner hochverehrten Herrschaft Themen darstellen muß, die dem Ort angemessen und sowohl in bezug auf die Erfindung als auch hinsichtlich der Kunstfertigkeit außergewöhnlich sind. Um aber zunächst meine allgemeine Grundidee zu erläutern: Ich möchte dort eine Nacht dargestellt haben, da dies nicht nur zum Schlafen passen würde, sondern auch ein Motiv wäre, das nicht sehr verbreitet ist und zudem von den anderen Zimmern verschieden wäre. Außerdem gäbe es Euch Gelegenheit, Schönes und Einzigartiges in Eurer Kunst zu schaffen, weil die dort vorkommenden starken Licht- und Schattenkontraste den Figuren viel Liebreiz und Körperlichkeit zu geben pflegen.« (VL. S. 95 f).

⁶³¹ Vasari: *Le vite*. S. 576. – »Und es würde mir gefallen, wenn es eine Nachtdarstellung bei Anbruch des Tages wäre, damit die dort wiedergegebenen Dinge auf natürliche Weise sichtbar würden.« (VL. S. 96).

Annibale Caro auf das künstlerisch zu Überführende zu sprechen:

Primieramente lo sfondato della volta, o veramente l'ovato, secondo che il Cardinale ha ben considerato, si finga che sia tutto cielo. Il resto della volta, che saranno i quattro peducci, con quel ricinto che avemo già detto che abbraccia intorno l'ovato, si farà parer che sia la parte non rotta dentro dalla camera e che posi sopra le facciate con qualche bell'ordine di architettura a vostro modo. [...] Ripigliando poi tutta la parte di dentro della camera insieme, mi parrebbe che ella dovesse esser per se stessa tutta in oscuro, se non quanto li sfondati, così dell'ovato disopra come de'finestroni dalli lati, gli dessero non so che di chiaro, parte del cielo con I lumi celesti, parte della terra con fuoch che vi si faranno, come si dirà poi. E con tutto ciò dalla mezza stanza in giù vorrei che quanto più si andasse verso il da piè, dove sarà la Notte, tanto vi fusse più scuro; e così dal l'altra metà in su, secondo che da mano in mano più si avvicinasse als capo dove sarà l'Aurora, si andasse tuttavia più illuminando.⁶³²

Im Weiteren führt Annibale Caro detaillierte Darstellungsempfehlungen für die Göttin Aurora aus, deren Verbildlichung eine »der bedeutendsten Topoi der Villendekoration«⁶³³ war.⁶³⁴ Die lichtbringende und den Tag ankündigende Gottheit solle in dem nach ihr benannten »Zimmer der Morgenröte« an der unteren Seite des Deckenovals gezeigt werden. Hierbei betont der Literat besonders die Lieblichkeit, die durch das Erscheinungsbild der Figur Ausdruck erhalten solle.⁶³⁵ Im Mittelfeld der Lünette hinter ihr sei die Wachsamkeit, Vigilanza, darzustellen, die von Auroras Gatten Tithonos im rechten und Kephalus, ihrem Geliebten, im linken Bereich flankiert werden solle.⁶³⁶

Auroras Gegenstück, die Nacht, sei auf der gegenüberliegenden Ovalhälfte von dunklem Kolorit dominiert erkennbar zu machen. Als Mutter von Schlaf und Tod solle sie ein weißes und ein schwarzes Kind bei sich tragen und, wie die Göttin der Morgenröte, einen Wagen lenken. Im Zentrum der Lünette hinter der Nachtfigur solle Quiete⁶³⁷, die

⁶³² Vasari: *Le vite*. S. 577 f. – »Zunächst soll, wie vom Kardinal wohl überlegt, der Gewölbegrund oder richtigerweise das ovale Feld ganz mit einem vorgetäuschten Himmel ausgestaltet werden. Den Rest des Gewölbes, also die vier Zwickel mit jener Einfassung, die, wie wir bereits sagten, das Oval umschließt, lasse man so erscheinen, als sei dieser Teil im Inneren des Zimmers nicht durchbrochen und würde dank einer schönen, nach Eurem Belieben gestalteten architektonischen Ordnung auf den Wänden ruhen. [...] Um nochmal einmal das Innere des Zimmers insgesamt aufzugreifen, so scheint mir, es müsse selbst ganz in Dunkelheit getaucht sein und nur dank der Durchblicke durch das Oval oben und die großen Fenster an den Seiten eine wie auch immer geartete Helligkeit empfangen. Diese Helligkeit soll teils vom Himmel mit seinen Himmelslichtern herrühren und teils von der Erde und dem Feuer, die man, wie später auszuführen sein wird, dort gestaltet. Darüber hinaus möchte ich, daß es ab der Mitte des Zimmers und zum Fußende mit der Darstellung der Nacht hin immer dunkler werde. Und ebenso soll es von der anderen Hälfte zur Stirnseite hin nach und nach heller werden, je mehr man sich der Aurora am oberen Ende nähert.« (VL. S. 97).

⁶³³ Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 145.

⁶³⁴ Wie Elisabeth Oy-Marra anführt, unterscheidet sich das Erscheinungsbild der personifizierten Morgengöttin von weiteren Darstellungstraditionen. In der Villa Farnesina und Galleria Farnese etwa wird sie als Liebhaberin des Cephalus erkennbar. Vgl. Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 145.

⁶³⁵ Zur ausführlichen Darstellungsempfehlung der Aurora und der ihr beigeordneten Figuren Thitonas, Vigilanza und Cephalus in Caros an Zuccari adressierten Brief siehe: Vasari: *Le vite*. S. 578 f.

⁶³⁶ Vgl. Vasari: *Le vite*. S. 578 f.

⁶³⁷ Für Quiete hat Caro in Ermangelung einer entsprechenden Ikonographie selbst Darstellungsempfehlungen entwickelt: »Questa Quiete truovo bene che ell'era adorata e che l'era dedicato

personifizierte Stille, und zu deren Linken und Rechten Atlas und Oceanus zu sehen sein.⁶³⁸

Aus Caros Beschreibung von Morgen und Nacht wird deutlich, dass sowohl die Personifikationen dieser beiden Tageszeiten als auch deren atmosphärische Gestaltung auf der Gewölbedecke zur Erscheinung kommen sollten.

Anschließend gibt Annibale Caro Instruktionen zur Ausführung für den Bereich des Deckenovals, auf dem die Mondgöttin Luna zu sehen sein solle, ebenso wie für die Figuren, die sich auf der Lünette zu ihrer Rechten befinden sollten: Endymion, eine Szene mit Lemurenopfern, »die man bei Nacht vollzog, um böse Geister aus dem Haus zu jagen«⁶³⁹ sowie Pan.⁶⁴⁰ Auf der anderen Seite des Ovals, zur Linken des Nacht- und Morgensinnbildes, gibt Caro an, Merkur mit seinem Stab in Ausrichtung zum Bett des Kardinals zu zeigen⁶⁴¹:

L'attitudine fate a vostro modo, pur ch'e'mostri di calarsi dal cielo per infonder sonno, e che, rivolto verso la parte del letto, paia di voler toccare il padiglione con la verga.⁶⁴²

Clare Robertson stellt Merkur hier irrtümlicherweise als Gott des Schlafes dar: »mercury, in an uncommon role as god of sleep«.⁶⁴³ Dieser jedoch sollte, wie im Folgenden ausgeführt, oberhalb des Ruhelagers Alessandro Farneses zu sehen sein. Gleichwohl steht

il tempio, man non truovo già come fosse figurata: se già la sua figura non fosse quella della Sicurtà; il che non credo, perché la Sicurtà è dell'animo e la Quietè è del corpo. Figuraremo dunque la Quietè da noi in questo modo: una giovane di aspetto piacevole, che come stanca non giac[c]a, ma segga e dorma con la testa appoggiata sopra al braccio sinistro. Abbi un'asta che se gli posi sopra nella spalla e da piè ponti in terra, e sopra essa lasci cadere il barccio spendolone e vi tenga una gambe cavalcioni in atto di posare per ristoro e non per infingardia. Tenga una corona di papaveri et un scettro aparato da un canto, man non sì che non possi prontamente ripigliarlo. E dove la Vigilanza ha in capo un gallo che canta, a quasta si puol fare una gallina che covi, per mostrare che ancora posando fa la sua azione.« (Vasari: Le vite. S. 580). – »Über diese Ruhe habe ich zwar erfahren, daß man sie verehrt und ihr einen Tempel geweiht hatte, doch konnte ich bisher nicht herausfinden, wie sie darzustellen ist, sollte ihre Figur nicht mit jener der Sicherheit identisch sein, was ich aber nicht glaube, da die Sicherheit seelischen Ursprungs und die Ruhe eine körperliche Eigenschaft ist. Daher werden wir die Ruhe bei uns in folgender Weise gestalten: eine junge Frau von anmutigem Äußeren, die vor Müdigkeit nicht im Liegen, sondern mit dem Kopf auf dem linken Arm im Sitzen schläft. Über einen Stab, der oben an ihrer Schulter ruhe und unten gegen den Boden gestemmt sei, soll sie ihren Arm herunterhängen lassen, und ein Bein habe sie zur Entspannung und Stärkung und keineswegs aus Faulheit über das andere geschlagen. Sie trage einen Kranz aus Klatschmohn und etwas entfernt liege zu einer Seite ein Zepter, doch nicht so, als könne sie es nicht schnell ergreifen. Und so wie die Wachsamkeit einen krähenden Hahn auf dem Kopf hat, kann man bei ihr eine brütende Henne darstellen und damit zum Ausdruck bringen, daß sie ihre Aufgabe verrichtet, obwohl sie ruht.« (VL. S. 100).

⁶³⁸ Zu Annibale Caros eingehenden Beschreibung des Nacht-Sinnbildes sowie der ihr in der Lünette beizustellenden Figuren Okeanos und Atlas siehe Vasari: Le vite. S. 579 f.

⁶³⁹ VL. S. 102.

⁶⁴⁰ Zu diesem Teil der *invenzione* siehe Vasari: Le vite. S. 580–582.

⁶⁴¹ Zur gesamten Beschreibung des jugendlichen Erscheinungsbildes Merkurs siehe Vasari: Le vite. S. 581 f.

⁶⁴² Vasari: Le vite. S. 581 f. – »Seine Haltung malt, wie es Euch beliebt, laßt erkennen, daß er vom Himmel herabkommt, um den Schlaf zu bringen, und laßt es so aussehen, als wolle er mit einer Drehung zum Bett den Baldachin mit seinem Stab berühren.« (VL. S. 102).

⁶⁴³ Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 103.

Merkur mit dem Schlaf insofern in einem Zusammenhang, als der Götterbote unter anderem, wie auch Somnus, als Überbringer des Schlafes gilt: Hermes beziehungsweise Mercurius nämlich, »[rief] man vor dem Einschlafen [an]«; »ihm [war] der letzte Becher, der Schlaftrank geweiht.«⁶⁴⁴ Seinem Stab wird in den mythologischen Schriften von Homer und Ovid eine schlafbringende, wie auch erweckende Wirkung zugeschrieben.⁶⁴⁵ Dennoch kann die Gottheit, »die immer nur der Schlafbringer ist, [...] nie als personifizierter Schlaf aufgefaßt werden.«⁶⁴⁶ Trotzdem fügt sich Hermes passend in das der Aurora gewidmete Schlafzimmer und somit in die unmittelbare Nähe zu der lichtbringenden Göttin auf dem Fresko ein – wurde doch die Götterbotenfigur selbst, dem Homerischen *Hymnus* folgend, wohl zur Morgenstunde geboren.⁶⁴⁷ Die Positionierung des Schlafgottes zwischen der finsternen und lichtbringenden Tageszeit ist folglich treffend gewählt.

Im mittleren Teil des linken Lünettenflügels solle eine dem Merkur geweihte Opferszene dargestellt werden, sodass »der Schlaf nicht unterbrochen würde.«⁶⁴⁸ Für den unteren Lünettenflügel gibt der Humanist Darstellungsempfehlungen für Merkurs Söhne, die Laren, »zwei Jünglinge, die Schutzgottheiten für Privathäuser waren«⁶⁴⁹ und im hiesigen Kontext für den Schläfer.⁶⁵⁰ Für den oberen Teil weist Caro die Freskierung des Battos an, jener Figur, der laut der klassischen Mythologie den Diebstahl der Kühe durch Merkur denunzierte und von diesem daraufhin in einen Prüfstein verwandelt wurde.⁶⁵¹ Als Bindeglied zwischen der Nacht- und Morgenfigur schlägt Annibale Caro vor, Crepuscolo, die Dämmerung, im Zentrum des Deckenovals zu platzieren:

⁶⁴⁴ Johannes André Jolles: Hypnos. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 17. Halbband: Hyaia-Imperator. Begonnen von Georg Wissowa. Hrsg. von Wilhelm Kroll. Stuttgart: Metzler 1914. Sp. 323–329. Sp. 325.

⁶⁴⁵ So heißt es in Homers *Ilias* XXIV. 342–44: »[Er] [n]ahm den Stab, mit dem er die Augen der Menschen bezaubert, / Welche er will, mit dem er auch wieder die Schlafenden / aufweckt«. Nach der deutschen Übersetzung von Roland Hampe, in: Homer: *Ilias*. S. 345. In Ovids *Metamorphosen* I. 670–71 heißt es: »Rasch beflügelt sich dieser [Mercurius] die Füße, ergreift mit der starken / Hand den schlafzeugenden Stab und faßt nach dem Hute.« Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 48.

⁶⁴⁶ Jolles: Hypnos. Sp. 325.

⁶⁴⁷ »Wenn daher im Hymnus auf Hermes Vers 17 die erste Morgenstunde ausdrücklich als die Geburtsstunde dieses Gottes genannt wird, so dürfte der Grund davon schwerlich in etwas Anderem als eben jener wohl bezeugten Thatsache zu erblicken sein, dass der Wind sich mit der Morgenröthe zu erheben pflegt.« (Wilhelm Heinrich Roscher: Studien zur griechischen Mythologie und Kulturgeschichte vom vergleichenden Standpunkte. Erstes Heft: Hermes der Windgott. Leipzig: Teubner 1878. S. 103).

⁶⁴⁸ VL. S. 103.

⁶⁴⁹ VL. S. 102.

⁶⁵⁰ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 213.

⁶⁵¹ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 213 f. Zur Darstellungserläuterung Caros für den linken Lünettenflügel siehe Vasari: *Le vite*. S. 582.

Nel mezzo dell'ovato, per empier tutta la parte del cielo, farei il Crepuscolo, come mezzano tra l'Aurora e la Notte. Per significare questo, truovo che si fa un giovanetto tutto ignudo, talvolta con l'ali talvolta senza, con due facelle accese, l'una delle quali faremo che si accenda a quella dell'Aurora e l'altra che si stenda verso la Notte. Alcuni fanno che questo giovanetto con le due faci medesime cavalchi sopra un cavallo del Sole o dell'Aurora: ma questo non farebbe componimento a nostro proposito. Però lo faremo come di sopra e volto verso la Notte, ponendogli dietro fra le gambe una gran stella, la quale fosse quella di Venere, perché Venere e Fosforo et Espero e Crepuscolo pare che si tenga per una cosa medesima.⁶⁵²

Nach den ausführlichen Illustrationsvorschlägen für das Deckenoval und die Lünetten an jeder Raumseite, kommt der Programmschreiber auf die Wandmalereien zu sprechen, die in den die Deckenansicht umgebenden Fresken auszuführen seien. Die Erläuterungen zu dem Fresko, das das »Haus des Schlafes« zeigen soll, führt Caro als erstes von den vieren aus:

E cominciando da quello che è sopra 'l letto, che viene a essere tra la facciata sinistra e quella da piè, facisi il Sonno; e per figurare lui bisogna prima figurare la sua casa. Ovidio la pone in Lenno e ne' Cimerii, Omero nel mare Egeo, Stazio appresso alli Etiopi, l'Ariosto nell'Arabia. Dovunque si sia, basta che si finga un monte, qual se ne può imaginare uno, dove siano sempre tenebre e non mai sole. A piè di esso una concavità profonda, per dove passi un'acqua come morta, per mostrare che non mormori, e sia di color fosco, perciò che la fanno un ramo di Lete. Dentro questa concavità sia un letto, il quale fingendo d'essere d'ebano, sarà di color nero e di neri panni si cuopra. In questo sia collocato il Sonno, un giovane di tutta bellezza, perché bellissimo e placidissimo lo fanno, ignudo secondo alcuni, e secondo alcuni altri vestito di due vesti, una bianca di sopra, l'altra nera di sotto, con l'ali in su gl'omeri, e, secondo Stazio, ancora nella cima del capo. Tenga sotto il braccio un corno, che mostri rovesciare sopra 'l letto un liquorelivido per denotare obliuione, ancora che altri lo facciano pieno di frutti. In una mano abbi la verga, nell'altra tre vesiche di papauero. Dorma come infermo, col capo e con le membra languide e come abandonate nel dormire.⁶⁵³

⁶⁵² Vasari: *Le vite*. S. 582. – »Um [schließlich] den ganzen Himmel auszufüllen, würde ich in der Mitte des Ovals die Dämmerung als eine Zwischenstufe von Morgenröte und Nacht darstellen. Um dies auszudrücken, gestaltet man, wie ich herausgefunden haben [sic], einen ganz nackten Jüngling, manchmal mit und manchmal ohne Flügel, dem zwei kleine brennende Fackeln beigegeben sind, wovon wir die eine so einführen, daß sie von jener Auroras entzündet wird, und die andere der Nacht entgegengestreckt ist. Einige stellen diesen Jüngling mit seinen Fackeln auf einem Pferd der Sonne oder der Morgenröte reitend dar, doch würde sich dies mit unserem Vorhaben nicht vertragen. Deshalb führen wir ihn wie oben beschrieben und der Nacht zugewandt aus, wobei wir hinten zwischen seinen Beinen einen großen Stern platzieren, der jener der Venus sein soll, denn es scheint, als würde Venus und Phosphoros sowie Hesperos und die Dämmerung für jeweils dieselbe Sache halten. Und hinter diesem Stern, zur Aurora hin, lasst alle kleinen Sterne verschwunden sein.« (VL. S. 103).

⁶⁵³ Vasari: *Le vite*. S. 582 f. – »Und beginnend mit jenem [Gewölbezwickel] über dem Bett, der sich zwischen der linken Wand und jener am Fußende befindet, male man dort den Schlaf, dessen Darstellung erfordert, daß man zuerst sein Haus gestaltet. Ovid verlegt es nach Lemnos und zu den Kimmeriern, Homer dagegen ins Ägäische Meer, Statius zu den Äthiopiern und Ariosto nach Arabien. Wo es auch sein mag, es genügt, einen Berg darzustellen, wobei man einen erdenken kann, um den ständig Dunkelheit herrscht und die Sonne niemals scheint. An seinem Fuß soll eine tiefe Höhle sein, durch die ein scheinbar totes Gewässer fließt, um zu zeigen, daß es nicht plätschert. Auch sei es von dunkler Farbe, da sie [die antiken Autoren] in ihm einen Arm des Lethe sehen. Im Inneren der Höhle soll ein Bett stehen, das Ebenholz vortäuschend von schwarzer Farbe und mit schwarzen Tüchern bedeckt sei. Hierauf sei der Schlaf, ein vollkommen schöner Jüngling platziert, denn als wunderschön und sehr sanftmütig wird er beschrieben. Einigen zufolge ist seine

Weiter spricht Annibale Caro von den Söhnen des Schlafes, Morpheus, Icelus und Phantasos sowie von den verschiedenartigen Träumen, die diesen umgeben sollen:

D'intorno al suo letto si vegga Morfeo, Icalo e Fantaso, e gran quantità di Sogni, che tutti questi sono suoi figliuoli. I Sogni siano certe figurette, altre di bell'aspetto, altre di brutto, come quelli che parte diletano e spaventano. Abbiano l'ali ancor essi et i piedi storti come instabili et incerti, che se ne volino e si girino intorno a lui, facendo come una rappresentazione con trasformarsi in cose possibili et impossibili. Morfeo è chiamato da Ovidio artefice e fingitore di figure, e però lo farei in atto di figurare maschere di variati mostacci, ponendone alcune di esse a' piedi. Icalo dicano che si trasforma esso stesso in più forme, e questo figurerei per modo che nel tutto paresse uomo et avesse parti di fiera, di uccello, di serpente, come Ovidio medesimo lo descrive. Fantaso vogliano che si trasmuti in diverse cose insensate, e questo si puole rappresentare ancora, con le parole di Ovidio, parte di sasso, parte d'acqua, parte di legno. Fingasi che in questo luogo siano due porti: una di avorio, onde escano I sogni falsi, e una di corno, onde escano I veri; et I veri sieno coloriti più distinti, più lucidi e meglio fatti; I falsi, confusi, foschi et imperfetti.⁶⁵⁴

Danach kommt Annibale Caro auf die drei anderen rundförmigen Fresken zu sprechen. Die mit Schlaf und Traum in Verbindung stehenden Gottheiten – Somnus in *Casa del Sonno*, und, diesem auf der schmalen Seite gegenüberliegend, Brizo, die Göttin der Weissagung und der Traumdeutung – sollten an der Ovalseite, auf der die personifizierte Nacht dargestellt ist, zu sehen sein und über den Schläfer wachen.⁶⁵⁵ In dem die Aurora flankierenden Zwickel sollten Harpokrates, der Gott der Stille, und Angerona, die Göttin der Verschwiegenheit abzubilden sein. Besonders interessant erscheint die Schilderung zu Brizo. Ähnlich der Erläuterung zur Darstellung der Traum-Figürchen, die die schlafende Gestalt in *Casa del Sonno* umschwirren, sind es bei der Traumdeuterin

Gestalt unbekleidet, einigen anderen nach in zwei Gewänder gehüllt, wovon das obere weiß und das untere schwarz ist. An den Schultern hat er Flügel und laut Statius auch oben auf dem Kopf. Unter seinem Arm trage er ein Füllhorn, aus dem sich zum Zeichen des Vergessens eine dunkle Flüssigkeit über das Bett ergießen soll, auch wenn andere es voller Früchte abbilden. In einer Hand halte er den Stab, in der anderen drei Mohnkapseln. Wie krank liege er mit kraftlos herunterhängendem Kopf und schlaffen Gliedern in tiefem Schlaf versunken.« (VL. S. 103 f).

⁶⁵⁴ Vasari: Le vite. S. 583. – »Um sein Bett sehe man Morpheus, Ikelos, Phantasos und eine große Zahl von Träumen, die alle seine Kinder sind. Die Träume sollen als kleine Figuren mit teils schönem und teils häßlichem Äußeren erscheinen, so wie sie einerseits Freude und andererseits Schrecken bringen. Auch sollen sie als unbeständige und flatterhafte Wesen Flügel besitzen, krumme Füße haben und den Schlaf umschwirren und umkreisen, und dabei eine Vorführung davon geben, wie sie sich in reale und irreale Dinge verwandeln. Morpheus wird von Ovid der Schöpfer und Gestalter der Figuren genannt, weshalb ich ihn beim Gestalten verschiedener Gesichtsmasken zeigen und ihm einige davon zu Füßen legen würde. Von Ikelos sagt man, er verwandele sich selbst in verschiedene Erscheinungsformen, was ich folgendermaßen darstellen würde: Im ganzen erscheine er als Mensch, sei jedoch mit Körperteilen eines Raubtiers, eines Vogels und einer Schlange versehen, wie Ovid selbst es beschreibt. Phantasos, heißt es, verwandele sich in Wahnbilder unterschiedlicher Art, weshalb man ihn wieder mit den Worten Ovids teils aus Stein, teils aus Wasser und teils aus Holz darstellen kann. Man gebe an diesem Ort zwei Türen vor: Durch jene aus Elfenbein kommen die falschen Träume und durch die andere aus Horn treten die wahren Träume. Und so wie die wahren in den Farben deutlicher, klarer und besser ausgeführt sein sollen, seien die falschen verschwommen, dunkel und unvollkommen.« (VL. S. 104).

⁶⁵⁵ Vgl. Robertson: Annibal Caro. S. 170.

»unendlich viele Bilder«⁶⁵⁶, die diese Gottheit umgeben:

[A]sisa a piè di quell'olmo descritto da Vergilio, sotto le cui frondi pone infinite imagini, mostrando che, sì come caggiano dalle sue fronde, così gli volino d'intorno nella forma che avemo loro data, e, come si è detto, quale più chiare, quale più fosche, alcune interrotte, alcune confuse e certe svanite quasi del tutto, per rappresentare con esse i sogni, le visioni, gli oracoli, le fantasme e le vanità che si veggono dormendo, che fin di queste cinque sorti par le faccia Macrobio.⁶⁵⁷

Diese Äußerung zeigt, dass Caro nicht nur sinnbildliche und auf der klassisch-antiken Mythologie basierende Anweisungen zur Visualisierung der Brizo formuliert, sondern diese auch mit der spätantiken Traumtheorie des Macrobius vereint oder genauer, die in Vergils *Aeneis* benannte Diversität der von der Ulme fallenden schimärischen Träume durch die macrobianische Fünfteilung der Träume begründet.⁶⁵⁸

In Caros Programmschrift werden im Weiteren Anweisungen zur Sichtbarmachung von Harpokrates sowie von Angerona erörtert. Die vier das Hauptdeckenfeld umgebenden Fresken stehen in einer aufeinander bezogenen Verbindung; sie alle zeigen Gottheiten, die mit dem Themenfeld des Traumes oder des Träumens verknüpft sind. Harpokrates fordert diejenigen, die den Raum betreten, dazu auf, Stille zu bewahren, sodass der Schlaf ungestört bleibt und das Träumen ermöglicht wird. Brizo ist dafür zuständig, das Geträumte zu deuten, während Angerona die das Schlafgemach verlassende Person zur Geheimhaltung des dort Erfahrenen auffordert.

In seiner Beschreibung der Darstellungsmöglichkeiten kommt der Verfasser des Programmes zuletzt auf die Dekoration des Frieses zu sprechen. Grotesken, menschliche und tierische Figuren sollten hiernach den hell gestalteten Bereich im Umfeld der Aurora und jenen dunklen der Nachtpersonifikation umgeben, wobei alle positiv konnotierten Figurationen der Morgengöttin zuzuordnen und das Düstere, Üble und Trügerische auf der Nachtseite abzubilden seien⁶⁵⁹:

Hier sollten Eulen, Käuze, Fledermäuse und andere Nachttiere dargestellt werden, ferner kleine Figuren von Nachtarbeitern: Schmiede, Literaten in der Studierstube, Jäger auf dem Felde, Maultiertreiber, nächtliche Fischer, Hexen, ferner Astronomen, Münzfälscher,

⁶⁵⁶ VL. S. 104.

⁶⁵⁷ Vasari: *Le vite*. S. 584. Zur ausführlichen Beschreibung dieser Gottheit und ihrer Visualisierungsempfehlungen siehe Vasari: *Le vite*. S. 583 f. Zu zeigen sei Brizo laut Caro »sitzend am Fuß der von Vergil beschriebenen Ulme, in deren Laubkrone unendlich viele Bilder hängen, und wenn sie aus ihren Zweigen herunterfallen, umschwirren sie Brizo in der von uns ersonnenen und geschilderten Art, die einen heller, die anderen dunkler, einige unterbrochen, andere verschwommen und manche fast ganz verflüchtigt. Auf diese Weise werden die Träume, Visionen, Vorhersehungen, die Trugbilder und körperlosen Erscheinungen dargestellt, die man im Schlaf sieht und Macrobius zufolge in diese fünf Kategorien eingeteilt sind.« (VL. S. 104).

⁶⁵⁸ Siehe hierzu Kap. II.1.

⁶⁵⁹ Siehe hierzu die Ausführungen Caros bei Vasari: *Le vite*. S. 584 f.

Schatzgräber, Diebe, Spione, Ehebrecher.⁶⁶⁰

Die vorgesehenen Malereien auf dem Fries wurden jedoch letztlich nicht realisiert.⁶⁶¹

Zuccari und seine Maler haben sich – zumindest im Rahmen der medialen und räumlichen Möglichkeiten – bei der bildkünstlerischen Umsetzung des niedergeschriebenen Programms weitgehend an die Anweisungen Caros gehalten.⁶⁶² Ebenso ist bei der visuellen Konzeption und Realisierung des *Casa del sonno*-Freskos der enge Bezug zu der detailliert ausformulierten Schriftvorlage erkennbar.⁶⁶³

Auf dem Mittelfeld des großen Deckenovals im »Zimmer der Morgenröte« ist im unteren Bereich die geflügelte Morgengestalt mit ihrem von zwei weißen Pferden gezogenen Gespann zu erkennen. Wie aus einer Wolke emporsteigend wird die Gottheit der Morgenröte von einem strahlend gelben, nahezu aureolenförmigen Feld hinterfangen. In ihrer Linken hält sie dem zentral positionierten »Gott des Zwiellichtes«⁶⁶⁴ eine Fackel entgegen, der wiederum seinen brennenden Leuchter am aurorischen Feuer entzündet. Wie in der schriftlichen Grundlage von Annibale Caro vorgegeben, bildet der geflügelte Jüngling, dessen Unterkörper von einem hellen Stück Stoff bedeckt wird, das Verbindungsstück zwischen den beiden Entitäten Morgen und Nacht. Das nächtliche Pendant Auroras mit den dunklen, grau melierten Flügeln, den ihrem Wagen vorgespannten Pferden und den Söhnen Hypnos und Thanatos, wird von den anderen Figuren auf dem Oval durch eine Wolkendecke abgegrenzt. Abweichend von Caros Vorgabe ist nicht die Hinteransicht, sondern, in Entsprechung zu Aurora, die Vorderansicht des Nacht-Sinnbildes gezeigt. Ihr Hintergrund zeigt eine azurblaue, mit Sternen übersäte Fläche. Das blaue Kolorit setzt sich im mittleren Ovalfeld fort, wobei die Anzahl der Himmelskörper in Richtung des hellen Morgenbereichs abnimmt. Im Mittelfeld wird der die Abendröte symbolisierende Jüngling, *Crepuscolo*, von Luna, die in ihrer rechten Hand eine Fackel hält, und dem Götterboten Merkur, seinen Stab umfassend, flankiert. Der Wagen der Göttin wird von zwei Rindern gezogen.

⁶⁶⁰ Kliemann: Caprarola. S. 435.

⁶⁶¹ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 435.

⁶⁶² Bemerkenswerterweise jedoch werden jene Figuren, die Caro für die linke beziehungsweise rechte Seite vorgesehen hat, in der Freskierung in umgekehrter Anordnung dargestellt.

⁶⁶³ In der folgenden Darstellungsbeschreibung wird lediglich ein Überblick des letztendlich wandmalerisch realisierten Mittelfeldes der Decke dargelegt, da dort die allegorischen Hauptakteure des Bildprogrammes abgebildet sind. Von einer eingehenden Beschreibung der in Anlehnung an die Programmbeschreibung realisierten Figuren in den Lünettenfeldern und den rundförmigen Fresken – das *Casa del sonno*-Fresko ausgeschlossen – wird an dieser Stelle abgesehen.

⁶⁶⁴ Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst. S. 146.

Das Deckenoval in der Camera dell'Aurora offenbart eine Art offenen Himmel⁶⁶⁵ – wie bereits in Caros Schrift gefordert: »Primieramente lo sfondato della volta, o veramente l'ovato, secondo che il Cardinale ha ben considerato, si fingerà che sia tutto cielo.«⁶⁶⁶ In diesem ersonnenen Himmel treffen Gegensätze aufeinander, die durch den Kontrast der Kolorierung und jenem zwischen Licht und Schatten sowie Tag und Nacht entstehen. Die im Zentrum des Ovals sichtbar werdende Gestalt Crepuscolos ermöglicht als lenkendes und verbindendes Glied zwischen der Nachtfigur und Aurora einen zyklischen, beständigen Ablauf und somit eine Vereinigung der gegensätzlichen Entitäten im Sinne einer *coincidentia oppositorum*.⁶⁶⁷ Es ist allerdings anzumerken, dass das zyklische Moment in der Ausmalung weniger offenbar wird, als in der schriftlichen Empfehlung Caros:

Nell'opposita parte, a piè dell'ovato, sia la Notte, e come l'Aurora sorge, questa tramonti; come ella ne mostra la fronte, questa ne volga le spalle; quella esca di un mar tranquillo, questa se imerga in uno che sia nubiloso e fosco; i cavalli di quella vengano con il petto inanzi, di questa mostrino le groppe; e così la persona istessa della Notte sia varia del tutto a quella dell'Aurora.⁶⁶⁸

Im Bereich des Deckenovals zwischen der Nacht und dem Morgen gemalt, nimmt Merkur, wie auch Crepuscolo, eine Übergangs- oder Schwellenfunktion zwischen diesen beiden Zeiten des Tages ein. Merkur ist demnach eine ambivalente Figur, die, wie Gasbarri behauptet, als solche ebenso in der alchemistischen Lehre aufgegriffen wird.⁶⁶⁹ Das System von Gegensätzen setzt sich bei den Figuren auf den Längsseiten fort. So ist Endymion, auf Höhe der Aurora, Pan als Lunas betrügerischer Geliebter auf der Ebene der Nachtfiguration entgegengestellt; Luna ist zwischen ihnen auf der Höhe Crepuscolos gemalt worden. Es entsteht hier eine Dreieckskomposition zwischen Endymion, Pan und Luna – Pans physische Liebe zu Luna steht jener spirituellen zwischen dem Menschen Endymion und der Göttin Luna entgegen.⁶⁷⁰

⁶⁶⁵ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 201 f.

⁶⁶⁶ Vasari: Le vite. S. 577. – »Zunächst soll, wie vom Kardinal wohl überlegt, der Gewölbegrund oder richtigerweise das ovale Feld ganz mit einem vorgetäuschten Himmel ausgestaltet werden.« (VL. S. 96).

⁶⁶⁷ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 215; vgl. Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 46.

⁶⁶⁸ Vasari: Le vite. S. 579. – »Auf der gegenüberliegenden Seite am unteren Ende des Ovals gestalte man die Nacht; und so wie Aurora nach oben steigt, soll diese untergehen. So wie jene sich von vorne zeigt, dreht uns diese den Rücken zu, und während jene einem ruhigen Meer entsteigt, tauche diese in ein trübes und dunkles ein. Die Pferde jener gehen mit der Brust voran, ihre aber sollen die Hinterteile zeigen. Und so soll auch die Gestalt der Nacht von jener Auroras ganz verschieden sein.« (VL. S. 99).

⁶⁶⁹ »La figura di Mercurio [...] è legata al tema della fusione degli elementi, e quindi all'idea dell'ambiguità, della doppia natura e della dualità insita in tutti i processi naturali.« Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 48.

⁶⁷⁰ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 210 f.

III.2.6 Das Fresko *Casa del sonno* von Taddeo Zuccari

Bevor die Darstellung von *Casa del sonno* analysiert wird, soll an dieser Stelle das Augenmerk zunächst auf dem Passus des Programmes liegen, in dem es sich um die Vorschläge zur Visualisierung dieses Freskos handelt. Es soll dargelegt werden, welche Quellen der Literat für die Zusammenstellung der Niederschrift womöglich konsultierte.⁶⁷¹ Wie bereits erwähnt, war Vincenzo Cartaris renommiertes Werk *Imagini*, in dem der Autor in Anlehnung an antike mythologische Schriften Beschreibungen zur bildkünstlerischen Wiedergabe unterschiedlicher Sinnbilder verfasste, dafür eine wichtige mythographische Grundlage.

Gleich zu Beginn der Darstellungsempfehlung für das Fresko, das das Haus des Schlafgottes verbildlichen soll, beruft sich Caro auf Cartaris Schrift; nahezu übereinstimmend wird Bezug auf die antiken Autoren genommen.⁶⁷² Ähnliches gilt für die Visualisierungsvorgabe zum Bett⁶⁷³ des Schlafgottes sowie zu dessen jünglingshaftem Äußeren, welches Cartari auf Statius zurückführt.⁶⁷⁴

Die Empfehlung Caros, einen Berg zu malen, der in Dunkelheit gehüllt ist und an dessen Fuß sich eine Höhle befinden solle, die von dem Fluss Lethe durchflossen wird, beruht in diesem Fall unmittelbar auf einer klassisch-mythologischen Schilderung. Es handelt sich dabei um den Abschnitt aus dem elften Buch der *Metamorphosen* Ovids zu Somnus, seiner Umgebung und seinen Söhnen, der dem *Casa del sonno*-Fresko in der Hauptsache zugrunde liegt. Entgegen der Bezeichnung Annibale Caros zu dem Fluss Lethe als »totes Gewässer«, »un'aqua come morta«, ist es in dem Primärtext Ovids Lethe, die, umgeben von umhüllender Stille, als einzig zu vernehmendes Geräusch plätschert und murmelt:

Nah beim Land der Chimmerier erstreckt sich im hohlen / Gebirge / Tief eine Höhle, das Haus und Gemach des untätigen / Schlafgotts. / Phoebus' Strahlen vermögen dort nie sich zu nahen: beim / Aufgang / Nicht, um Mittag und nicht, wenn er sinkt; mit Dunkel / vermischte / Nebel entsteigen dem Boden und Zweilichts / Dämmerungsschleier. / [...] / Still ist alles und stumm; nur tief am Grunde des Felsens / Quillt das Bächlein ‚Vergessen‘, und murmelnd gleiten der / Lethe / Wellen: sie plätschern am Kieselgrunde und laden

⁶⁷¹ Im Folgenden beziehe ich mich, sofern nicht anders kenntlich gemacht, auf die Erkenntnisse Clare Robertsons, die die möglichen Inspirationsquellen, auf denen das Programm für die Camera dell'Aurora basiert, in umfassendem Maße herausgearbeitet hat: Robertson: Annibal Caro as iconographer. S. 179 f.

⁶⁷² »Ouidio, poscia che hà descritto il luoco, oue habita il Sonno, qual fa che sia appreso de'Cimmerij popoli, che hanno quasi sempre note, ancor che in Lenno lo mette Homero, isola nel mare Egeo, & Statio appreso de gl'Ethiopi, &l'Ariostovltimamente l'ha posto nell'Arabia.« (Cartari: *Imagini*. S. 176).

⁶⁷³ »Ouidio [...] mette lui à dormire sopra vn letto di Hebeno coperto tutto di panni negri«. Cartari: *Imagini*. S. 176.

⁶⁷⁴ »il sonno è giouine, che il medesimo Statio lo fa tale, chiamalo piacevolissimo di tutti i dei.« Cartari: *Imagini*. S. 175.

zum Schlafe.⁶⁷⁵

Für die Nacktheit des Jünglings sind von Robertson keine Quellen ausfindig gemacht worden. Da es keine schriftliche Grundlage für das Unbekleidetsein der Personifikation gibt, lässt sich die Inspiration wohl eher in der bildenden Kunst verorten. So wird der Schlafgott auf den Alkyoneusvasen »als kleine, meist nackte Flügelfigur, die sich in der Nähe des Riesen oder sogar auf ihn selbst hingesezt hat«⁶⁷⁶ erkennbar gemacht. Bezüglich der beiden Gewänder, von denen eines schwarz, das andere weiß ist⁶⁷⁷, wie auch für das mit schwarzer Flüssigkeit gefüllte Horn, das er unter seinem Arm trägt, führt Robertson wiederum das mythographische Werk Cartaris als zugrundeliegenden Text an.⁶⁷⁸ Für den Passus »ancora che altri lo [= il corno, H. C.] facciano pieno di frutti« mutmaßt Clare Robertson, dass Annibal Caro eine weitere mythographische Schrift herangezogen haben könnte, nämlich Lilio Gregorio Giraldi's *De deis gentium*, das 1548 publiziert wurde. Hierin werden zwar keine Früchte, jedoch Mohnblumen beschrieben, die sich in dem Horn befinden.⁶⁷⁹ Als Attribut des Schlafgottes kommt das Horn in den *Eikónes*, einer Zusammenstellung von Gemäldebeschreibungen des Sophisten Flavius Philostratos (2./3. Jh.) zur Sprache, wobei es sich in diesem Fall wohl vielmehr um ein Ruf- denn ein Füllhorn handelt: »Er [= der Traumgott⁶⁸⁰] hält auch ein Horn in den Händen, da er die Träume durch die Pforte der Wahrheit heraufführt.«⁶⁸¹ Der Bringer des Schlafes wird von mehreren antiken Autoren als geflügeltes Wesen beschrieben; so etwa in Kallimachos *Hymnen*, in den Orphischen Argonautika oder in dem Epos *Dionysiaca* des Nonnos von Panopolis.⁶⁸² Bezüglich des Stabs, den der Schläfer in *Casa del sonno* in einer Hand hält, verweist Robertson wiederum auf Cartaris' Leitfaden für Sinnbilder. Die Mohnkapseln in der anderen Hand finden ihren Ursprung unmittelbar in den Ovidischen

⁶⁷⁵ Ovid: Metamorphosen. XI. 592–604. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: Metamorphosen. S. 369 f.

⁶⁷⁶ Jolles: Hypnos. Sp. 326.

⁶⁷⁷ »con due vesti, l'una bianca di sopra, l'altra di sotto negra.« (Cartari: Imagini. S. 176).

⁶⁷⁸ »gli mette in mano un Corno [...] dal quale par, che sparga il riposo sopra de' mortali.« Cartari: Imagini. S. 176.

⁶⁷⁹ »Eidem & cornu attribuitur. Silius lib. decimo curvoque volucris per tenebras portat medicata papavera cornu.« (Lilio Gregorio Giraldi: De deis gentium [Basel 1548]. New York: Garland 1976. S. 431).

⁶⁸⁰ Philostratos spricht in dieser Bildbeschreibung eines Gemäldes von einem »Traumgott«, wobei freilich kein verbindliches Sinnbild in Form einer Gottheit für den Traum existiert. Vielmehr trifft die Schilderung des Philostratos auf den Gott des Schlafes zu.

⁶⁸¹ Flavius Philostratos: *Eikónes*. I. 27. Nach der deutschen Übersetzung von Otto Schönberger in: Philostratos: Die Bilder. Hrsg., übers. u. erl. von Otto Schönberger. 2. Aufl. München: Heimeran 1968. S. 157 u. 159.

⁶⁸² Vgl. Jolles: Hypnos. Sp. 326. »[M]anchmal sind es Nachtigallenflügel (Nonn. Dionys. V 411), manchmal fliegt er in der Weise der Schwalben«. Jolles: Hypnos. Sp. 326. Anmerkung von mir.

Metamorphosen zur Beschreibung der Grotte des Somnus.⁶⁸³ Ebenso deutet der »kraftlos herunterhängende[...] Kopf«⁶⁸⁴ auf das von Ovid veranschaulichte lethargische Wesen des »untätigen Schlafgott[es]«⁶⁸⁵, »die Glieder gelöst von Erschlaffung«⁶⁸⁶ hin – »con tutte le membra languide«. Die Herleitung der »Sogni« verortet Robertson in Giraldis *De deis gentium*.⁶⁸⁷ Für die Schilderung des humanistischen Beraters Kardinal Alessandro Farneses zu den »certe figurette«, die auf dem Fresko signitiv für die Träume stehen sollen, wie auch für die bildkünstlerische Wiedergabe dieser sind jedoch noch weitere Text- und visuelle Bezüge möglich, wie nachstehend besprochen wird.

Die »due porti«, die der Maler laut Annibale Caro in das *Casa del sonno*-Bildnis integrieren sollte, sind eindeutig auf das Homerische Epos *Odyssee* zurückzuführen.⁶⁸⁸ Im neunzehnten Gesang erläutert Penelope Odysseus die Bedeutung der Träume:

[E]s gibt doch dunkle und unerklärbare Träume, / Und nicht alle verkünden der Menschen künftiges Schicksal. / Denn es sind, wie man sagt, zwei Pforten der nichtigen Träume. / Eine von Elfenbein, die andre von Horne gebauet. / Welche nun aus der Pforte von Elfenbein herausgehn, / Diese täuschen den Geist durch lügenhafte Verkündung; / Andere, die aus der Pforte von glattem Horne hervorgehn, / Deuten Wirklichkeit an, wenn sie den Menschen erscheinen.⁶⁸⁹

Das letztlich realisierte rundförmige Fresko zeigt, wie aus der Programmschrift Annibale Caros und aus dem daraus entwickelten Titel hervorgeht, das »Haus des Schlafes« beziehungsweise jenes des Schlafgottes Somnus. Zu erkennen sind hier menschliche beziehungsweise anthropomorphe Gestalten, wie auch Mischfiguren und geflügelte Wesen. Im Mittelfeld der Wandmalerei liegt eine männliche, junge Gestalt – Somnus – den Unterkörper von einer gelben Draperie bedeckt und den Rücken auf ein Polster gestützt, auf einer Lagerstätte. Auf dem weißen Kissen zeichnen sich seine Flügel ab und zwischen Arm und Flanke auf der rechten Seite ist ein Gefäßteil zu erkennen, aus dem eine Flüssigkeit heraussickert. Mit der rechten Hand hält er einen Stab, den er auf der

⁶⁸³ »Vorn blüht Mohn, der an Samen so reiche, am Eingang zur / Grotte« Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid. Met. XI. 604 f.

⁶⁸⁴ VL. S. 103 f.

⁶⁸⁵ Ovid: Met. XI. 593. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 369. Anmerkung von mir.

⁶⁸⁶ Ovid: Met. XI. 612. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 370.

⁶⁸⁷ »incerto Somnia nigra pede'. Sed & Orpheus [...] Somnio deo hymnum composuit [...] cui et fuscas alas alas attribuit«. Giraldi: *De deis gentium*. S. 431.

⁶⁸⁸ Anmerkung von mir. Clare Robertson verweist in diesem Kontext erneut auf Cartaris *Imagini*, wobei der Autor dort auf die entsprechende Stelle des siebten Buches von Vergils *Aeneis* hindeutet: »Però Vergilio finse, che due fossero le porte, per le quali à ci vengono i Sogni, l'una di corno, l'altra di avorio, & che per quella passano i veri, & per questa i falsi.« (Cartari: *Imagini*. S. 176).

⁶⁸⁹ Homer: *Odyssee*. XIX. 560–567. Nach der deutschen Übersetzung von Johann Henrich Voß, in: Homer: *Ilias / Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. 5. Aufl. München: Winkler 2010. S. 712.

Liegefläche neben sich abgelegt hat. Der Arm ist angewinkelt, wobei er seinen rechten Handrücken an die Stirn des zur Seite gedrehten Kopfes gelegt hat und in dieser Hand Mohnkapseln hält. Die Beinstellung verläuft jeweils diagonal zu den Armen. Das Gesicht dieser menschlichen Gestalt lässt, trotz der weniger detailgetreuen, denn vielmehr formandeutenden Ausführung, den Ausdruck von Kummer oder Schmerz erkennen – »[d]orma come infermo, col capo e con le membra languide e come abbandonate nel dormire«, wie es in der *invenzione* Caros heißt. An der Fußseite des Bettes und am untersten Rand der Rundmalerei ist ein kleiner Knabe zu sehen, der, mit dunkel gestalteten Flügeln ausgestattet, auf einer orangefarbenen Draperie sitzt und mit seinen Händen an einem vor ihm liegenden Objekt hantiert. Es handelt sich um Morpheus, der wohl gerade dabei ist, Masken mit anthropomorphem Erscheinungsbild zu formen. Auf dem Geröll an seiner linken Seite liegen bereits vollendete »Maskenköpfe«. Der schlafende und der, der Beschreibung des Schlafgottes durch Statius folgend, jugendlich gestaltete Somnus wird von zwei menschlichen Mischgestalten flankiert. Auf der rechten Seite seines Bettes ist ein bärtiger Mann zu sehen, von dessen Körper lediglich der unbekleidete Torso und die Arme sichtbar sind. Der Unterkörper der Figur wird durch eine wolkenhafte Formation verdeckt. Der linke Arm der Gestalt zeigt nach unten, der rechte ist in die Höhe gestreckt. Sein Blick folgt der Richtung des Armes, aus dessen Enden anstelle von Händen und Fingern ein Geäst herauswächst. Es ist Phantasos, der laut dem Ovidischen Epos *Metamorphosen* dazu imstande ist, sich in »leblose Dinge«, in »Felsen und Balken und Wasser und Erde«⁶⁹⁰ zu verwandeln. Als seien sie dem »Handgeäst« des Traumgottes entwachsen, ordnen sich die fliegenden puttohaften Figürchen sichelförmig oberhalb des Bettes des Schlafenden an. Es sind jene »figurette, altre di bell’aspetto, altre di brutto, come quelli che parte diletta e spaventano«, die wie auch Morpheus, Phantasos und Phobos-Icelos, die Träume in abstrakter Form verkörpern sollen. Je weiter diese sich von Phantasos entfernen, desto dunkler wird der wolkenverhangene Hintergrund, wie auch das Kolorit der geflügelten, durcheinander wirbelnden Wesen selbst. Links des Schlafgottes erscheint der Oberkörper einer weiteren menschlichen Figur, die gleichfalls im rötlichen Inkarnat der fliegenden »figurette« auf der rechten Seite des Freskos gemalt wurde. Phobos ist mit zwei Flügeln ausgestattet, die einen dunkelgrünen Farbton aufweisen. Aufgrund des heute nicht ganz unversehrten Zustandes

⁶⁹⁰ Ovid: Met. XI. 642 f. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: Metamorphosen. S. S. 371 f.

des Freskos und der zum Teil abgeblätterten Farben, sind die Ansätze raubtier-, vogel- und schlangenartiger Elemente im unteren Bereich des geflügelten Mann-Mischwesens lediglich zu erahnen – »paresse uomo et avesse parti di fiera, di uccello, di serpente«, wie es in der *invenzione* heißt. Ebenso nur zu vermuten sind hier die »due porti«, von denen der Programmschreiber spricht und die dem 19. Gesang aus Homers *Odyssee* entspringen.

Obwohl Zuccaris bildkünstlerische Ausführungen überwiegend den schriftlichen Hinweisen und Vorgaben zur Visualisierung entsprechen, lassen sich doch auch Abweichungen feststellen. Diese könnten zum einen, wie bereits angesprochen, durch die medialen Gegebenheiten, so wie auch durch den begrenzten Darstellungsraum begründet werden. Zum anderen ist davon auszugehen, dass der Maler mit dem Auftraggeber Alessandro Farnese selbst, auf der Grundlage von Caros Niederschrift, für die finale bildkünstlerische Realisierung Vereinbarungen traf, die dem ursprünglich aufgestellten Programm nicht in Gänze entsprachen. Darüber hinaus stand es dem Künstler, wie an entsprechenden Stellen des Programmes angemerkt, frei, seine Kreativität – wenn auch in begrenztem Maße – einzubringen.

Den von Caro erwähnten Berg etwa hat Zuccari nicht in seine Darstellung aufgenommen. Auch sind am Fuße des Bettes weder eine Höhle noch ein Gewässer auszumachen, welches auf den Fluss Lethe hindeuten würde. Ebenso wurde von den zweifarbigem Gewändern, einem schwarzen und einem weißen, in die der Gott des Schlafes laut einiger antiker Autoren gehüllt sein soll, abgesehen. Somnus hat zwar Flügel am Rücken, jedoch trägt er keine an seinem Kopf. Morpheus dafür wurde ebenfalls mit Flügeln ausgestattet, auch wenn dies nicht in Caros Programmaufzeichnung genannt wird. Als geflügeltes Wesen jedoch beschreibt ihn Ovid in seinen *Metamorphosen*:

[D]er Traumgott fliegt: er bewegt die Schwingen / geräuschlos / Durch das Dunkel der Nacht. Es dauert nicht lange, so kommt / er / In die haemonische Stadt und legt die Flügel beiseite.⁶⁹¹

Diese Ergänzung kann einerseits von dem Maler selbst stammen und lässt seine Kenntnis über das besagte Epos Ovids vermuten. Ebenso liegt es nahe, dass Kardinal Alessandro Farnese als humanistisch hoch gebildete Persönlichkeit den Künstler aufforderte, Morpheus, beruhend auf zuvor genannter Textpassage des Ovidischen Werkes, mit Flügeln abzubilden. Der Literat Caro empfiehlt Zuccari in seiner Anleitung, den Gestaltwandler Icelos als Mensch mit tierischen Körpermerkmalen auszustatten. Diesen

⁶⁹¹ Ovid: Met. XI. 650–652. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: Metamorphosen. S. 372.

Darstellungshinweis überträgt Taddeo ebenso auf Phantasos, dessen Oberkörper als jener einer anthropomorphen männlichen Gestalt klassifiziert werden kann. Bei diesem Traumgott, der die Fähigkeit besitzt, sich in »Felsen und Balken und Wasser und Erde«⁶⁹² zu transformieren, tritt das metamorphotische Moment einer Verwandlung »in leblose Dinge«⁶⁹³ besonders deutlich zutage – ähnlich diverser Visualisierungen der von Apollon verfolgten und sich in einen Lorbeerbaum verwandelnden Daphne.⁶⁹⁴

Besonders bemerkenswert sind Empfehlung und Ausführung der »große[n] Zahl von Träumen«.⁶⁹⁵ Neben den drei mit Namen aufgeführten Traumgöttern sind sie, laut der *Metamorphosen* Ovids, Kinder des Schlafgottes.⁶⁹⁶ Eine nähere Schilderung zum äußeren Erscheinungsbild dieser Traumwesen gibt es bei Ovid jedoch nicht. Desgleichen wird das Aussehen der Träume in Homers *Odyssee*, auf die Caro in seinem Programm für die Camera dell'Aurora ganz eindeutig Bezug nimmt, nicht näher definiert. Auch in Hesiods *Theogonie*, in dem der Schlaf beziehungsweise der Gott des Schlafes erstmals erwähnt wird, wird lediglich von einem »schwärmenden Volke der Träume«⁶⁹⁷ gesprochen. Aufgrund der mangelnden Beschreibung der die Träume symbolisierenden Erscheinungsformen in den Hesiodischen und Homerischen Versen sowie den entsprechenden Textstellen bei Ovid, ist der Rezipient dazu angehalten, sich mit nur kargen Hinweisen ein Bild dieser ungreifbaren Phantasmen zu imaginieren. Vor dem inneren Auge formiert sich ein Gedankenbild, das die beschriebenen Wesensarten der »schwärmenden« Träume nachempfindet. Gerade die ungreifbare, unbeständige und flüchtige Charakteristik der Träume veranlasst dazu, eine assoziative Verknüpfung zu Entitäten zu wagen, die, auch physisch, schwer zu fassen sind – wie etwa kleine, fliegende, flüchtige und rätselhafte Geschöpfe. Anschaulich ist daher Caros Darstellungsempfehlung der »gran quantità di Sogni«, die als »figurette, altre di bell'aspetto, altre di brutto, come quelli che parte diletta e spaventano« und mit »l'ali ancor essi et i piedi storti come

⁶⁹² Ovid: Met. XI. 642. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 372.

⁶⁹³ Ovid: Met. XI. 642. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 371 f.

⁶⁹⁴ Exemplarisch sei an dieser Stelle der von dem sogenannten Meister IB mit dem Vogel zwischen 1500 und 1510 geschaffene Holzschnitt *Apollo und Daphne* und die berühmte, rund achtzig Jahre nach Fertigstellung der Camera dell'Aurora geschaffene Marmorskulptur der vor Apollon fliehenden Daphne von Gian Lorenzo Bernini angeführt.

⁶⁹⁵ VL. S. 104.

⁶⁹⁶ »Doch von den Söhnen, den tausend, erweckt sich der Vater / den einen«. Ovid: Met. XI. 632. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 371.

⁶⁹⁷ Hesiod: *Theogonie*. 209. Nach der deutschen Übersetzung von Johann Heinrich Voß, in: Hesiod: *Theogonie oder: Der Götter und Göttinnen Geschlecht*. Übersetzt v. Johann Heinrich Voß. Tübingen: Mohr 1911. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/theogonie-3295/1> (Zugriff: 15.09.2018).

instabili et incerti« in eine entsprechende visuelle Form umzusetzen sind. In Vincenzo Cartaris *Imagini delli dei de gl'antichi*, das Annibale Caro, wie bereits erwähnt, für die Konzeption des Schlafzimmer-Bildprogrammes neben weiteren mythographischen Handbüchern konsultierte, finden die Träume lediglich im Zusammenhang der Sinnbilder Nacht und Schlaf Erwähnung. Bei seinen Ausführungen über die dunkle Tageszeit beruft sich der Autor der *Imagini* wiederum auf Ovids Werk *Fasti*: »Ouidio le dà vna ghirlanda di papauero che le cinge la fronte, & manda con lei vna gran compagnia di negri sogni.«⁶⁹⁸ Abermals übermittelt jene die Nachtfigur umgebende Traum-»compagnia« das Bild einer flüchtigen, flatterigen Schar von Kreaturen. Ähnliche Merkmale haben die »innumerabili Sogni in diverse forme figurati«⁶⁹⁹, die laut Cartari den Schlafgott umringen. Etwas eingehender berichtet die Erzählinstanz in dem phantastisch-parodistischen Werk *Verae Historiae* des Lukian von Samosata über eine Schar von Wesen, die der Protagonist als Bewohner der Insel der Träume beschreibt. An entsprechender Stelle im zweiten Buch dieser satirischen Schilderung heißt es, dass »[es] unter ihnen einige geflügelte [gab]«.⁷⁰⁰ Es ist anzunehmen, dass Annibale Caro neben den älteren und klassischen Epen ebenfalls Inspiration in dem fiktiven Reisebericht des im zweiten Jahrhundert wirkenden Autors fand. Darüber hinaus wird hier der Eindruck einer Vielgestaltigkeit der Traum-Kreaturen erweckt, die in den *Verae Historiae* durch die Umschreibung als »gran quantità di Sogni« suggeriert wird.

Im Zusammenhang mit den sich durch Unbeständigkeit auszeichnenden fliegenden »certi figurette« aus Caros Programm, sind auch jene Flatterwesen von besonderem Interesse, die die Zukunft offenbarende Brizo umschwärmen. Es handelt sich hier um das Rundfresko, das *Casa del sonno* räumlich am nächsten ist. Wie auch Somnus wird die Göttin von geflügelten Figürchen umringt:

Nell'altro peduccio, tra la facciata da piè et a man destra, farete Brinto, Dea de' vaticinii et interpretante de' sogni. [...] [L]a farei ad uso di Sibilla, asisa a piè di quell'olmo descritto da Vergilio, sotto le cui frondi pone infinite imagini, mostrando che, sì come caggiano dalle sue fronde, così gli volino d'intorno nella forma che avemo loro data, e, come si è detto, quale più chiare, quale più fosche, alcune interrotte, alcune confuse e certe svanite quasi del tutto, per rappresentare con esse i sogni, le visioni, gli oracoli, le fantasme e le vanità che si veggono dormendo, che fin di queste cinque sorti par che le faccia Macrobio; et ella

⁶⁹⁸ Cartari: *Imagini*. S. 175.

⁶⁹⁹ Cartari: *Imagini*. S. 176.

⁷⁰⁰ Lukian: *Verae Historiae*. II. 34. Nach der deutschen Übersetzung von Manuel Baumbach, in Lukian: *Wahre Geschichten*. 62. Zu einer detaillierteren Ausführung dieser Textstelle siehe auch Kap. III.1.

stia come in astratto per interpretarle.⁷⁰¹

Caro hat bei der Empfehlung für die Verbildlichung der weissagenden Göttin und den sie umgebenden Schwarm eine Passage des sechsten Gesangs aus Vergils *Aeneis* herangezogen. Die entsprechende Stelle, in der von einer Ulme mit in ihr wohnenden trügerischen Träumen die Rede ist, wird von Caro mit der Diversität der Träume nach macrobianischer Theorie verknüpft. In dem Epos Vergils heißt es:

In der Mitte des Vorhofs breitet eine riesige schattenspendende Ulme ihre Zweige und ihr bejahrtes Geäst aus. Gemeinhin heißt es, darin hätten die trügerischen Träume ihre Nester und hingen unter allen Blättern.⁷⁰²

Die fast elfengleichen Figürchen sollen hier alle Traum-Kategorien umfassen: »die Träume, Visionen, Vorhersehungen, die Trugbilder und die körperlosen Erscheinungen«.⁷⁰³ Das Flügel-Motiv, das bei den »unbeständige[n] und flatterhafte[n] Wesen«⁷⁰⁴ auszumachen ist, unterstreicht auch in diesem Fresko die assoziativ hervorgerufene Verbindung zum launenhaften Naturell der Träume. Darüber hinaus kann das Fliegen als Symbol des Abhebens in eine andere Daseinsebene interpretiert werden.⁷⁰⁵ Das Sujet des Fliegens in Verbindung der Träume und des Träumens manifestiert sich bereits im allgemein vorherrschenden Traumglauben der Antike: Der Traum als eine »Außenverursachung«⁷⁰⁶ trat der gängigen Anschauung nach als geflügeltes Wesen an den schlafenden Menschen heran.⁷⁰⁷ Bildkünstlerische Arbeiten, wie etwa eine Vasenmalerei aus dem vorchristlichen sechsten Jahrhundert, auf dem *Herakles und der eingeschläferte Gigant Alkyones*⁷⁰⁸ dargestellt sind, bekräftigen die

⁷⁰¹ Vasari: *Le vite*. S. 583 f. – »Im nächsten Zwickel, zwischen der Wand am Fußende und der zur rechten, stellt Brizo dar, die Göttin der Weissagung und Traumdeutung. [...] [Ich] würde [...] sie in der Art der Sibyllen gestalten: sitzend am Fuß der von Vergil beschriebenen Ulme, in deren Laubkrone unendlich viele Bilder hängen, und wenn sie aus ihren Zweigen herunterfallen, umschwirre sie Brizo in der von uns ersonnenen und geschilderten Art, die einen heller, die anderen dunkler, einige unterbrochen, andere verschwommen und manche fast ganz verflüchtigt. Auf diese Weise werden die Träume, Visionen, Vorhersehungen, die Trugbilder und körperlosen Erscheinungen dargestellt, die man im Schlaf sieht und Macrobius zufolge in diese fünf Kategorien eingeteilt sind. Und sie [Brizo] sei wie entrückt in ihre Deutung versunken«.
(VL. S. 104).

⁷⁰² Vergil: *Aeneis*. VI. 282–284. Nach der deutschen Übersetzung von Volker Ebersbach, in: Vergil: *Aeneis*. S. 166.

⁷⁰³ VL. S. 104.

⁷⁰⁴ VL. S. 104.

⁷⁰⁵ Der Aspekt des Fliegens als analog-symbolische Übertragung des Emporsteigens in eine andere (transzendente) Erfahrungsebene ist bereits im Zusammenhang des Tageszeitenzyklus in den Stanze *Nuove Ercoles II*. (siehe Kap. III.1; Girolamo da Carpi: *Der Raub des Ganymed*) angesprochen worden.

⁷⁰⁶ Rudolf Hiestand: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf: Droste 1994. S. 5–14. S. 9.

⁷⁰⁷ Vgl. Meier: *Die Bedeutung des Traumes*. S.76.

⁷⁰⁸ Malerei auf einer Vase des Nikosthenes: *Herakles und der eingeschläferte Gigant Alkyones*. 6. Jh. v. Chr. Siehe hierzu Giulio Guidorizzi: *Ikongraphische und literarische Modelle der Traumdarstellung in der*

Ansicht der abstrakt-bildhaften Übersetzung eines oder mehrerer geflügelter Traumwesen.

In der schriftlichen Grundlage für *Casa del sonno* greift Annibale Caro demnach die in den Passagen der genannten antiken Schriften evozierte Gedankenverbindung der Träume als »instabili et incerti«, als unsteten Gegenstand auf. Marianne Zehnpfennig weist in ihrer Ausführung zu dem *Casa del sonno*-Fresko auf eine gleichnamige Zeichnung Jacopo Zucchis (Abb. 36) hin.⁷⁰⁹ In einer Weiterentwicklung des in dem Rundfresko von Taddeo Zuccari Gezeigten greift Zucchi das Motiv des Schlafgottes, der von einer polymorphen Schar an Traumwesen umgeben wird, auf. In seinem Werk, in dem Zucchi »den Angaben bei Ovid bzw. Caro viel wörtlicher [folgt]«⁷¹⁰, wird die Vielfältigkeit der Kinder des Schlafgottes allerdings noch deutlicher, als es in dem der Ausmalung in der Camera dell’Aurora zugehörigen Rundfresko ersichtlich wird.⁷¹¹

Kompositorisch weist das Fresko in der Camera dell’Aurora, wie bereits durch Eckhardt Leuschner festgestellt, eine Korrespondenz mit Michelangelos 1533 geschaffener Zeichnung *Il Sogno* auf.⁷¹² In Form eines Halbkreises im Bildhintergrund angeordnet, umgeben die dort skizzenhaft angedeuteten Laster einen Jüngling, der auf einem mit Masken gefüllten Kasten sitzt. Mit Hilfe göttlicher »Erweckung« vermag er den irdischen Sünden zu entsagen. Wie Marianne Zehnpfennig in ihrer Dissertationsschrift bemerkt, ist die sichelförmige Anordnung von Figuren in *Il Sogno* bereits in mittelalterlichen Darstellungen auszumachen. So findet ein entsprechendes »Schema der Rundform«⁷¹³ etwa bei der Veranschaulichung der Sieben Freien Künste im *Hortus Deliciarum* Herrad von Landsbergs Anwendung. In ähnlicher Weise sind es die flatterhaften Traumnaturen, die den Schlafenden in *Casa del sonno* sichelförmig umgeben.

III.2.7 *Casa del sonno* als Spielart politischer Ikonographie?

Als fester Bestandteil des Bildprogrammes für die Camera dell’Aurora kann die Wandmalerei *Casa del sonno* bei der Untersuchung zum Herrschaftsbezug kaum singulär

Spätantike. In: Giorgio Stabile u. Paravacini Bagliani (Hrsg): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart: Belser 1989. S. 241–249. S. 241 f.

⁷⁰⁹ Vgl. Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 95 f.

⁷¹⁰ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 96.

⁷¹¹ Vgl. hierzu Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 95 f. u. Edmund Pillsbury: Drawings by Jacopo Zucchi. In: Master Drawings 12 (1974) H. 1. S. 3–33 u. 65–88. S. 3, 14 u. 21.

⁷¹² Vgl. Leuschner: Persona, Larva, Maske. S. 213.

⁷¹³ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 49.

behandelt werden. Vielmehr steht sie in Korrelation mit den anderen gemalten Figuren, die thematisch mit den Themen der Tageszeiten, dem Schlafen, Träumen und der Ruhe sowie mit der Funktion des Raumes als Schlafgemach verbunden sind. Wie im Folgenden dargelegt wird, lassen sich sowohl das Gesamtprogramm als auch nur einzelne Bildsequenzen in Bezug zu dem Kardinalnepoten und Auftraggeber Alessandro Farnese setzen.

Wie zu Beginn dieses Kapitels angesprochen wurde, waren die Bildsujets der öffentlich-repräsentativen Räumlichkeiten im Palazzo Farnese in Caprarola vornehmlich jenen Themen gewidmet, die die Taten Papst Pauls III., der Farnese-Dynastie und jene des Kardinal Farneses selbst rühmten. In den privaten Gemächern, wie dem Ankleidezimmer, dem Studierzimmer und dem Schlafzimmer des Kardinals, welche zu Beginn der 1560er-Jahre im sogenannten Sommerappartement des Gebäudes eingerichtet und nahezu zeitgleich malerisch ausgestaltet wurden, waren es vor allem aber mythologische Themen, die nicht unmittelbar auf eine enkomiasische Funktion hin ausgerichtet waren. Wie Julian Kliemann in seiner Monographie zu Wandmalereien in Italien anmerkt, sind es vor allem die dem privaten Gebrauch der Herrschaftsperson vorbehaltenen Kabinette, in denen auch geheimnisvolle Motive Einzug fanden.⁷¹⁴

Annibale Caro, der neben der Konzeption für die Camera dell'Aurora wohl auch für die anderen, nicht-öffentlichen Zimmer des heute als Sommerappartement bekannten Bereichs im Gebäudekomplex zuständig war, kreierte in seinen *invenzioni* die jeweilige Funktion des Raumes mit adäquaten Sinnbildern und Narrationen der klassischen Mythologie. In den dem öffentlichen Publikum nicht zugänglichen Gemächern fand ihre Darstellung Raum und Beachtung; sie dienten dem Wohlgefallen des Hausherrn, der sich durch seine tiefgreifende humanistische Bildung als Experte für antik-mythologische Themen auszeichnete. Es ist anzunehmen, dass diese weniger auf die Lobpreisung des Herrscherhauses ausgelegten, als vielmehr auf die Ästhetik und auf die Funktion des Raumes abgestimmten Malereien die profane Stellung des Kardinals innerhalb des klerikalen Amtes zum Ausdruck brachten.

Wie aus der Programmschrift für das »Zimmer der Morgenröte« hervorgeht, wählte Caro für diesen privaten Raum des Kardinals das Thema der Nacht – »perché, oltre che sarebbe appropriata al dormire, sarebbe cosa non molto divulgata e sarebbe diversa dall'altre

⁷¹⁴ Vgl. Julian Kliemann: Profane Bildwelten. In: Ders. u. Michael Rohlmann (Hrsg.). In: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600. München: Hirmer 2004. S. 7–51. S. 47.

stanze«.⁷¹⁵ Die Nacht zeichnet sich demnach als unkonventionelles Bildthema aus, das überdies mit der Bestimmung des Raumes als Schlafgemach verquickt ist. Es ist ein recht exklusives Thema, dessen Programm »ohne [...] [Annibale Caros] Erklärungen in seinem Brief an den Maler Taddeo Zuccari kaum verstanden worden [wäre].«⁷¹⁶ In der Bilderfindung des humanistischen Beraters wird kein unmittelbarer Bezug der Darstellungsinhalte auf den *Gran Cardinale* hergestellt.

Die Verknüpfung der Freskenmalereien zwischen dem fürstlichen Schlafgemach und Alessandro Farnese selbst wurde, wie Elisabeth Oy-Marra anführt, erst zu späterer Zeit durch Ameto Orti hergestellt, auf dessen poetische Äußerung zum »Zimmer der Morgenröte« die Betitelung der Camera dell'Aurora zurückzuführen ist⁷¹⁷:

In somni cubiculum, Parce tibi, atque animum, Princeps, furare labori, / Dum sopor obrepens ad tua tecta venit. / Proderit amplexu blandam excepisse quietem, / Et placidam gremio continuisse Deam. / At tu ne properes, Aurora, excere iacentem, / Et vigilem ingrante luce referre diem. / Sic ne te evellat dilecti e coniugis ulnis / Humida Nox tardis pigra vehatur equis.⁷¹⁸

Der Dichter Orti bekräftigt die von Caro in seiner *invenzione* beschriebene positive Konnotation der personifizierten Morgenröte und »empfiehlt Alessandro [...] sich zu schonen, weist andererseits aber ›Aurora‹ an, den Schlafenden wieder zu wecken.«⁷¹⁹ Die Nacht, der gemeinhin eine negative Konnotation inhärent ist, jedoch für den beständigen zyklischen Ablauf und als notwendige Stufe der Regeneration unabdingbar ist⁷²⁰, wird, wenn auch »nicht visuell nachvollziehbar von Aurora verdrängt.«⁷²¹

Die zu Beginn von Caro in der Programmschrift genannten »cose [...] fuor dell'ordinario« in der Abgeschiedenheit des privaten Umfeldes darzustellen, kann in mehrfacher Hinsicht begründet werden. Zuerst – und so wird es auch von dem Gelehrten in der schriftlichen

⁷¹⁵ Vasari: *Le vite*. S. 576.

⁷¹⁶ Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 146. Papst Gregor XIII., dem, als er in der Farnese-Herrschaftsresidenz zu Gast war, wohl die »Camera dell'Aurora«, die »Stanza de Lanefici« und die »Stanza della Solitudine« für die Zeit seines Aufenthaltes überlassen wurde, legt in einem Bericht »eine ausführliche Beschreibung aller Fresken [...] [und] Dinge« ab, »die nicht dargestellt, sondern nur im Programm von Annibal Caro zu finden waren.« (Kliemann: *Caprarola*. S. 436).

⁷¹⁷ Vgl. Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 146 f.

⁷¹⁸ Baumgart: *La Caprarola di Ameto Orti*. S. 116, zitiert nach Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 146. In der deutschen Übersetzung von Eike Schmidt heißt es: »Über das Schlafgemach. Schone dich, Fürst, und entziehe deinen Geist der Mühsal, wenn der Schlaf unvermerkt über dein Haus kommt. Es wird nützen, die gefällige Ruhe zu umarmen und die huldvolle Göttin im Schoß zu halten. Du aber, Aurora, halte an dich, den Schlafenden zu wecken und mit unwillkommenem Licht den wachen Tag heraufzubringen. Und um dich nicht aus der Umarmung des geliebten Gatten zu reißen, soll die taubenetzte Nacht müßig auf säumigen Rossen dahingleiten.«

⁷¹⁹ Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 147.

⁷²⁰ Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 207 f.

⁷²¹ Oy-Marra: *Profane Repräsentationskunst*. S. 146.

Überlieferung erläutert – gestalten sich die Entitäten des Schlafes und der Tageszeiten sowie die mit diesen in Verbindung stehenden Gottheiten als »convenienti al luogo«, also als angemessene Themen, die sich semantisch passend in den Schlafbereich einfügen. Zudem lassen sich die figurierten Tageszeiten als Symbol für das Verrinnen der Zeiten verstehen. Es ist ein Aspekt, dem, wie von Paolo Gasbarri geäußert, eine moralisch-didaktische Dimension inhärent ist, wenn das Dahinfließen der Zeit gleichsam die Reflektion über die Vergänglichkeit und die Bedeutung des (eigenen) Lebens mit sich zieht.⁷²² Zweitens sind Schlaf und Traum intime und singulär erfahrbare physisch-psychische Erlebnisse des Individuums, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit vollzogen werden. Das Traumsujet ist also für das private Umfeld angedacht und hieran gebunden. Nicht umsonst mahnt die Figur Angerona die den Raum Verlassenden an, Stillschweigen über das Gesehene und Geschehene zu wahren. Im Verborgenen soll, wie Paolo Gasbarri bemerkt, auch ein weiterer Aspekt bleiben, der über das im Programm Niedergeschriebene hinausgeht und einen nahezu subversiven Kern hat: Die Versöhnung der Alchemie und der vom Neuplatonismus durchzogenen Gnostik mit der christlich-religiösen Frömmigkeit.⁷²³ Die Schlichtung der beiden antithetischen Themenfelder, die laut der These Gasbarris symbolhaft in der Gewölbmalerei sichtbar gemacht wird, gestalte sich, wie der Autor ausführt, als durchaus problematisch für einen Fürsten, der als Kardinal ein klerikales Amt bekleidete. Gerade deshalb kann die Verlagerung dieses Themenbereichs in das Umfeld des vornehmlich Privaten als gerechtfertigt angesehen werden. Darüber hinaus lassen sich die Darstellungen, in diesem Fall mit einer weniger kontroversen Behaftung, insofern auf den Auftraggeber Alessandro Farnese beziehen, als durch *Casa del sonno* und in den weiteren Darstellungen der Camera dell'Aurora antikes Gedankengut in bildgemachter Form zur Erscheinung kommt. Topoi der altertümlichen Mythologie und Lehren bringen das Traumthema im humanistischen Sinne zum Ausdruck.

In seinen privaten Gemächern dargestellt, spiegeln die der klassischen Mythologie entnommenen Motive das persönliche Interesse des humanistisch orientierten Kardinalnepoten Pauls III. für das klassische Altertum wider. Der Hang zu antiken Themen, wie der griechisch-römischen Mythologie, findet demnach im Umfeld des Privaten Raum und Legitimation. Überdies lässt sich, wie schon bemerkt, eine Verbindung

⁷²² Vgl. Gasbarri: *La Stanza dell'Aurora*. S. 43.

⁷²³ Vgl. Gasbarri: *La Stanza dell'Aurora*. S. 47.

der Person Alessandro Farnese zu seiner Tätigkeit als Kardinal herstellen. Seitdem Paul III. als Pontifex und sein Enkel Alessandro Farnese als Kardinal walteten, war es vor allem letzterer, der den Papst durch die Übernahme der profanen Verpflichtungen innerhalb des klerikalen Amtes entlastete. Die Bildmotive, die antike und, aus christlich-religiöser Perspektive, gar heidnische Gottheiten – so etwa Morpheus, Icelos und Phantasos auf *Casa del sonno* – zeigen, bringen, so meine These, die vornehmlich säkulare Einstellung des kirchlichen Nepoten zum Ausdruck. Bestärkt wird diese Ansicht durch die Behauptung Paolo Gasbarri, der einen tieferen Deutungsgehalt in der Gestaltung und Motivik des Deckenovals sieht. Wie aus Caros Schrift ersichtlich wird, hatte der Inventor des Bildprogrammes für das Schlafgemach des Farnese-Kardinals dezidierte Vorstellungen bezüglich der Kolorierung der Fresken. Gasbarri merkt an, dass derart exakte Vorgaben von einem Gelehrten wie Caro recht ungewöhnlich waren.⁷²⁴ Der Literat spricht in seinen an Zuccari gerichteten Empfehlungen etwa von »giallo oro«, »rosso«, »rosa«, »bianco«, »turchino«, »violetto«, »verde e nero«.⁷²⁵ Gasbarri stellt hier eine Relation mit den unterschiedlichen Stufen her, die ein Rohmetall im alchemistischen Umwandlungsprozess zu Gold durchläuft. Im Speziellen, so Gasbarri, deuteten die im Programm genannten Kolorierungen auf die Transmutationsstufen *nigredo* [= Schwärzung; erste Stufe], *albedo* [= Weißung; zweite Stufe] und *rubedo* [= Rötung; vierte Stufe] hin.⁷²⁶ Gasbarri zieht die Aussage zur Farbigkeit als Bekräftigung seiner These heran: Der Autor vertritt in seinem Beitrag über die Camera dell'Aurora die Ansicht, in den Malereien auf dem ovalen Deckenfeld seien Hinweise auf die Wandlungsprozesse der Alchemie auszumachen.⁷²⁷

Die Vereinbarung der Antagonismen von Finsternis und Licht, von schattenhafter Nacht und verheißungsvollem Morgen sowie, gleichnishaft, von glaubensfester Frömmigkeit und neuplatonisch-gnostischen Ideen, deren bildhafte Gestaltung auf dem Deckenmittelfeld der Camera eine metaphorische Umsetzung gefunden haben mag,

⁷²⁴ Vgl. Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 45. Als bemerkenswert herauszustellen ist, dass selbst die Grotesken innerhalb des Programmgefüges des »Zimmers der Morgenröte« neben ihrer eigentlichen Funktion als reine Dekorationselemente auch in inhaltlicher Übereinstimmung mit den sie umgebenden Hauptthemen zum Vorschein kommen sollten.

⁷²⁵ Hier zusammengefasst durch Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 49.

⁷²⁶ Vgl. Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 49. Darüber hinaus lässt sich in diesem Kontext, wenn auch von Gasbarri ausgespart, angesichts des in der Programmniederschrift spezifizierten »giallo oro« ebenso die dritte Stufe des Transformationsprozesses, *citrinitas* [= Gelbung] anführen.

⁷²⁷ Vgl. Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 44. Alchemistische und astrologische Themen erfuhren im 16. Jahrhundert und im Speziellen zu Wirkzeiten Kardinal Alessandro Farneses und Papst Pauls III. im gelehrten Umfeld einen enormen Aufschwung. Vgl. hierzu auch Kodera: Die gelehrte Magie der Renaissance. S. 345–387.

spiegelt wohl ebenso den Ausgleich der durchaus zwiespältigen Persönlichkeit Alessandro Farneses wider. Es scheint von Gasbarri nicht zu weit gegriffen, die in der Forschungsliteratur gemeinhin als *Crepuscolo*⁷²⁸ identifizierte, zentral dargestellte Figur auf dem ovalen Deckenfeld als »catalizzatore«⁷²⁹ zu bezeichnen. Es handelt sich um eine Mittlerfigur zwischen Nacht und Morgen als Träger oder Überbinger des Lichtes. Dieser Figur ist insofern eine besondere Bedeutung beizumessen, als sie als Sinnbild der Schlichtung beziehungsweise Überwindung entgegengesetzter Pole aufgefasst werden kann. Ich meine, dass die im Deckenfresko unübersehbare Präsenz des fackeltragenden Jünglings metaphorisch auf den Kardinal selbst hinweist – war dieser doch darum bemüht, seinen Hang zu neuplatonischen Themen und sein auf weltliche Aufgaben ausgerichtetes Amt mit christlich-religiösen Glaubenssätzen harmonisch zu vereinbaren. Analog kann die Person Alessandro Farnese als (Über-)Mittlerfigur zwischen christlicher Glaubensfestigkeit und ›weltlichem‹ Humanismus begriffen werden. Sinnbildlich lässt sich die Bemalung im zentralen Feld der Decke in der Camera dell’Aurora folglich mit der philosophischen Leitidee des Renaissance-Neuplatonismus auslegen, die der Kardinal in einer Person zu vereinen bemüht war: Die Auflösung der Diskrepanz zwischen weltlichen Freuden und religiöser Frömmigkeit – »der Mensch als Mikrokosmos, der alle Gegensätze in sich vereint, hat selbst die Fähigkeit, diese Gegensätze zu überwinden.«⁷³⁰

Aus politischer Perspektive kommt dem Aspekt der Aussöhnung im Bezug auf die Amtsausübung Kardinal Alessandro Farneses ebenso große Bedeutung zu – hingewiesen sei an dieser Stelle auf das Bestreben der relativen politischen Neutralität gegenüber den rivalisierenden Mächten Frankreichs und Spaniens und den in Feindseligkeit gegenüberstehenden Herrschern Karl V. und Heinrich II.

Der von den sowohl untadeligen als auch sündigen Träumen umkreiste Schläfer in *Casa del sonno*, der laut der Caroschen Programmschrift den Schlafgott figuriert, zeigt in seiner Position und Gestaltung ebenso die profane Tätigkeit des Schlafens selbst.⁷³¹ Das Fresko wurde, wie aus der *invenzione* Caros hervorgeht, vis-à-vis der Schlafstatt Alessandro

⁷²⁸ = »Abenddämmerung«, »Zwielicht«.

⁷²⁹ Gasbarri: *La Stanza dell’Aurora*. S. 49.

⁷³⁰ Zehnppfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 71.

⁷³¹ Die sinnbildhafte Verschmelzung von der Tätigkeit des Schlafes und der Figur des Schlafgottes findet seine Begründung darin, dass »im Laufe der Zeit das Koboldartige dem Göttlichen vollständig Platz gemacht hat und dass der Schlafspender mit der Person des Schlafes ganz zusammenfällt« (Jolles: *Hypnos*. Sp. 324). Bereits schlafend wird der Schlafgott auf der sogenannten »Kypseloslade« gezeigt. Pausanias (um 115–180) schreibt in *Graeciae descriptio* V 18,1 von einer weiblichen Figur, womöglich Nyx, die links und rechts einen weißen und einen schwarzen Jungen, Hypnos und Thanatos trägt, die beide als schlafend dargestellt sind. Vgl. Jolles: *Hypnos*. Sp. 326.

Farneses gemalt. Wie Annibale Caro anmerkt, hätte der personifizierte Schlaf eigentlich im Lünettenzentrum gegenüber der *Vigilanza* dargestellt werden sollen – »ma perché mi pare meglio che stia sopra il letto, per alcune ragioni, porremo in suo luogo la Quiete.«⁷³² Durch die Platzierung des »Hauses des Schlafes« oberhalb des Bettes des Kirchenfürsten ergab sich der Eindruck der Ebenbildlichkeit zwischen dem *Gran Cardinale* und dem gemalten Schlafenden.

Schlaf ist eine der sieben von Marsilio Ficino angeführten Formen der *vacatio animae*. Eine weitere definiert einen schwermütigen Zustand, der noch vor der Wende zur Renaissance verfeimt war.⁷³³ Wieder war es Ficino, der die Auffassung über die zuvor als schmächtig erachteten Phänomene Traum, Phantasie und auch Melancholie aufwertete.⁷³⁴ Die schwarze Galle setzt sich laut Ficino zum einen »durch Verbrennung«⁷³⁵ und zum anderen in ihrer natürlichen Form im Körper zusammen, wobei letztere, wenn nicht übermäßig vorhanden, vorteilhaft für eine kreative Befähigung eingesetzt werden könne.⁷³⁶ Wie auch der Schlaf und die Imagination ist die Melancholie eine Eigenart der »Innenschau«⁷³⁷. Traum und Melancholie werden in einen gemeinsamen Kontext gerückt; »[d]as Meditieren des Melancholikers ist dem Zustand der Traumverlorenheit vergleichbar, die jedoch nach Synesius gerade die Voraussetzung für die ›höchste Entrückung‹ der Seele [...] ist.«⁷³⁸

Das Schlafzimmer als abgeschiedener Rückzugsort dient – wenigstens in seiner funktionalen Bestimmung – der inneren Andacht des Kardinals; »[d]ie Einsamkeit, als eine der Voraussetzungen der ›vacatio mentis‹, fördert die Kontemplation und die ›innere Sammlung‹.«⁷³⁹ Die Lokalisierung des hier in eine gestalterische Bildsprache übersetzten Traumsujets entspricht metaphorisch einer innerlichen Versenkung im mehrfachen Sinne: Erstens kann die Villa, in der sich die Camera dell'Aurora und mit ihr das *Casa del*

⁷³² Vasari: *Le vite*. S. 580. – »Da er mir aber aus verschiedenen Gründen besser über dem Bett zu passen scheint, werden wir an seiner Stelle die Ruhe zeigen.« (VL. S. 100).

⁷³³ So wurde die Melancholie als pathologisches Symptom gedeutet, das durch ein gestörtes Gleichgewicht des Säftehaushalts im Körper und durch einen Überschuss an schwarzer Galle hervorgerufen wurde, was schwermütiges Verhalten zur Folge hatte. Vgl. Doosry: Einleitung. S. 13.

⁷³⁴ Vgl. Gantet: *Der Traum in der Frühen Neuzeit*. S. 136; vgl. Scharold: *Vom Wunderbaren*. S. 241 f. u. 258.

⁷³⁵ Werner Friedrich Kümmel: *Der Homo litteratus und die Kunst, gesund zu leben. Zur Entfaltung eines Zweiges der Diätetik im Humanismus*. In: Rudolf Schmitz u. Gundolf Keil (Hrsg.): *Humanismus und Medizin*. Weinheim: Acta Humaniora 1984. S. 67–85. S. 76.

⁷³⁶ Vgl. Kümmel: *Der Homo litteratus*. S. 76; vgl. Wittstock: *Melancholia translata*. S. 64.

⁷³⁷ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 24.

⁷³⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 24.

⁷³⁹ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 26. Zehnpfennig bezieht sich hier auf Hugo von Trimberg: *Der Renner*. 1290-1313. Erstdruck: 1549. Zeile 10326 ff. Vgl. hierzu auch Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 232.

sonno-Fresko befinden, in ihrer Tradition der *villeggiatura* als Rückzugsort und Stätte der Kontemplation und »Rekreation der eigenen Kräfte«⁷⁴⁰ angesehen werden. Die zweite Begegnungsebene der Meditation findet im Schlafzimmer statt, in dem der Kardinalsfürst im Zustand des Sinnierens und Schlafens die reinste Form mentaler Vertiefung erfährt. In der Denkart Heraklits, »[d]ie Wachen haben eine einzige gemeinsame Welt, im Schlaf wendet sich jeder seiner eigenen zu«⁷⁴¹, umgibt Alessandro Farnese während seines Ruhezustandes ein Umfeld des Schlafes und Traumes, eine eigene Welt des Geheimnisvollen.

In vergleichbarer Weise gestaltet sich der Schlaf als Form der inneren Einkehr und Versenkung als ein konstitutives Motiv der *Hypnerotomachia Poliphili* Francesco Colonnas, das gleich zu Beginn des Romans in Erscheinung tritt: Zunächst fällt der Protagonist in einen tiefen Schlaf, woraufhin er, bereits schlafend, in eine weitere Ebene des Traumes eintaucht.⁷⁴² Die mehrfach eingebettete »Schlafmeditation« wird bei Colonna von »tieferer[n] Einsichten«⁷⁴³ begleitet.

Im Schlafgemach Alessandro Farneses begegnen sich Schlaf und Meditation. In diesem Kontext ist Francesco Gandolfos Äußerung zur Stellung und Bedeutung der Endymion-Darstellung von besonderem Interesse. Für die spirituelle Liebe stehend, stellt der Hirte durch die »Erleuchtung« Lunas im Schlafe den höchsten Grad der Vereinigung mit dem Göttlichen dar. Bezugnehmend auf das Phänomen der *vacatio animae* zieht Gandolfo eine Parallele zwischen Endymion und dem in der Camera dell’Auora Ruhenden: Wie auch dem jungen Hirten durch göttliche Einwirkung und »Reinigung« ein Aufstieg zu transzendenten Sphären ermöglicht wird, so ist es im Schlafzimmer Alessandro Farneses der Götterbote, der dem Schlafenden mit seinem Merkurstab dazu verhilft, dem Göttlichen nahe zu kommen. Der hier beschriebene Schlaf ist folglich eine Form des Erkenntnisgewinns⁷⁴⁴; Schlaf und Traum, die Metathemen des Raumes, offenbaren sich dem Schlafenden metaphorisch als Wege zur Weisheit und zu den göttlichen Geheimnissen.

Die im Vorfeld erwähnte Analogie zur 1533 geschaffenen Zeichnung Michelangelos, *Il sogno*, beruht nicht alleine auf dem bereits genannten formal-kompositionellen Aspekt,

⁷⁴⁰ Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst. S. 147.

⁷⁴¹ Heraklit: Fragmente. 6., unveränd. Aufl. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Bruno Snell. München: Heimeran 1976. B 89.

⁷⁴² Siehe hierzu die Ausführungen in Kap. II.2.

⁷⁴³ Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo. S. 55.

⁷⁴⁴ Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 214.

sondern lässt sich darüber hinaus auch hinsichtlich inhaltlich-semantischer Gesichtspunkte erfassen: So wie der Jüngling auf *Il sogno* den irdischen Verlockungen durch Tugendhaftigkeit entsagen soll, obliegt es ebenso der schlafenden Figur auf *Casa del sonno*, die wahren von den falschen Träumen zu trennen. Die Entscheidung erfolgt im Zustand des Schlafes, was ein Äquivalent zu einem weiteren Bildwerk, nämlich Raffaels *Il sogno del cavaliere* eröffnet. Im Sinne des auf Prodikos zurückgehenden Mythos des Herakles am Scheideweg muss sich der schlafende Ritter zwischen dem beschwerlichen, aber untadeligen Weg und jenem mühelosen, jedoch verwerflichen entscheiden. In entsprechender Weise wird die schlafende Gestalt in *Casa del sonno* von zweierlei gearteten Naturen – »I sogni falsi« und »I veri« umgeben. Ebenso wie die wahren und die falschen Träume auf den Schläfer wirken, so möge auch der im Schlummer versunkene Farnese-Kardinal in gleichnishafter Weise zwischen den übel-trügerischen und wahren, untadeligen Träumen unterscheiden. Es ist ebenso möglich, dass die falschen und wahren Träume allegorisch für die irdischen Freuden (»sogni falsi«) und die gänzliche Hinwendung zum Göttlichen (»I veri«) stehen könnten. Die konträren Auffassungen in sich harmonisch in Einklang zu bringen, »ist das Resultat der Erkenntnisfähigkeit des Menschen«. ⁷⁴⁵

Man kann vermuten, dass die sowohl in Caros Bildprogramm als auch die im Bild für die Träume stehenden und in zwei Lager unterteilten Flatterwesen wiederum eine Allusion auf das zwiespältige Wesen des Kardinals darstellen. Der sorgenvolle Gesichtsausdruck des jungen Schläfers in dem Fresko lässt sich, wie zuvor angesprochen, als Zeichen des melancholischen Sinnierens lesen. Der Schlafende in dem Fresko ließe sich demnach als symbolisches Konterfei des Kardinals deuten, der Reflexionen über die mannigfachen Zwiespälte anstellt.

Für den angesprochenen Gewissenskonflikt des Kardinals sind fernerhin biographische Aspekte anzuführen. 1560 wurde Gian Pietro Carafa nach der nur einmonatigen Amtszeit Marcellus' II. zum neuen Papst ernannt. Carafa beziehungsweise Paul IV. kollidierte als tonangebender Fürsprecher der Inquisition und seiner skrupellos geführten Kirchenpolitik mit dem vornehmlich irenischen Vorgehen und der neutralen Haltung Papst Pauls III., der sich Kardinal Alessandro Farnese verschrieben hatte. Dies galt im Besonderen für den Neffen Pauls IV., der von seinem Onkel mit maßgeblichen Vollmachten betraut wurde. Durch das Bündnis Kardinal Carafas mit dem König von

⁷⁴⁵ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 72.

Frankreich wurde das auf Ausgeglichenheit abzielende taktisch-diplomatische Verhältnis zwischen dem Kirchenstaat und den Rivalen Heinrich II. sowie dem Haus Habsburg zunichtegemacht.

Die innere Divergenz, der Kardinal Alessandro Farnese womöglich ausgesetzt war, basierte auf der einen Seite auf seiner Aufgabe als dem kirchlichen Oberhaupt unterstehender Amtsträger und auf der anderen Seite auf seiner Verachtung der perfiden, inhumanen Politikausübung der Carafa-Familie.

Die Camera dell'Aurora als Schlafgemach Alessandro Farneses gestaltet sich als ein durchaus exklusiver Bereich, in dem der Kardinal im Zustand des Schlafes und der inneren Versunkenheit zu bedeutungsvollen Eingebungen und Erkenntnissen über göttliche Geheimnisse gelangt und seine dualistische Persönlichkeit und Gesinnung auf symbolische subtile Weise zur Erscheinung kommt. Darüber hinaus gibt es Bildbestandteile auf *Casa del sonno*, die auf die feudale Herkunft des Kardinalfürsten hinweisen könnten. Es handelt sich um die Darstellung von Morpheus, Phantasos und Phobetor-Icelus. In den *Metamorphosen*, in denen Ovid die Eigenschaften der Traumgötter zur Sprache bringt, wird der fürstliche Bezug explizit herausgestellt:

Diese [= die Söhne des Somnus, H. C.] pflegen sich nächtlicherweise nur Fürsten zu zeigen / Und dem Adel, doch andre durchschweifen die Leute des / Volkes.⁷⁴⁶

Da sich die gestaltwandlerischen Söhne des Schlafes Alessandro Farnese auf dem über der fürstlichen Ruhestätte platzierten *Casa del sonno* »nächtlicherweise [...] zeigen«, wird die Exklusivität und vorrangige Stellung des Kardinalfürsten vor der einfachen Bevölkerung zum Ausdruck gebracht. Bernhard Maaz hat diesen Aspekt in ähnlicher Weise bereits im Zusammenhang mit dem Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, Ercole II. d'Este, und dem im vorherigen Kapitel III.1 behandelten Ölgemälde *Un sogno* von Battista Dossi, das etwa zwanzig Jahre vor *Casa del sonno* gemalt wurde, angesprochen. Maaz richtet seinen Fokus hierbei auf die hybriden Tiergestalten, die einen wesentlichen Teil des Dossi-Gemäldes einnehmen und für den Traumgott Icelus stehen könnten.⁷⁴⁷ Die Ehre gebührte im »Zimmer der Morgenröte« freilich dem Kardinal selbst, jedoch auch jenen auserwählten Persönlichkeiten, die Zutritt zu der Camera erhielten –

[j]e intimer und privater der Empfang eines Gastes inszeniert wurde – und was macht den Besucher neugieriger als ein fremdes Schlafzimmer? –, umso grösser war das Privileg und

⁷⁴⁶ Ovid: Met. XI. 644. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: Metamorphosen. S. 372.

⁷⁴⁷ Vgl. Maaz: Denkbilder. S. 410. Siehe hierzu auch Kap. III.1.

die Verpflichtung, die ihm damit zuteil wurden.⁷⁴⁸

Die eigentliche Geisteshaltung des Kardinals findet also im Schutze des (formal) privaten Bereichs ihre Verbildlichung, die außer dem Kardinalsfürsten selbst wohl lediglich seinen engen Verbündeten beim gestatteten Zugang zu den Privatgemächern zu Teil wurde.

Die Themenfelder Nacht, Schlaf und vor allem Traum gestalten sich als durchaus humanistische Themen, die mittels einer raffinierten *invenzione* und virtuoser visueller Umsetzung unter Ausschluss der Öffentlichkeit der nur hochrangigen Betrachterschaft verfügbar waren. Deshalb ist den mystisch wirkenden Fresken mit ihren teils unkonventionellen Motiven, die lediglich ausgewählten Persönlichkeiten, wie Gregor XIII., vorbehalten waren, eine politische Bedeutung inhärent. Als Gast in der Farnesianischen Residenz in Caprarola wurden dem ab 1572 amtierenden Pontifex maximus offenbar die privaten Gemächer Alessandros im Sommerappartement, die Stanza dei Lanefici, die Stanza della Solitudine und die Camera dell'Aurora, zur Verfügung gestellt.⁷⁴⁹

Dem in die Camera dell'Aurora Eintretenden offenbart sich hier nicht nur der durch die enigmatischen Themenfelder Schlaf und Traum ausgelöste Exklusivitätscharakter, sondern es eröffnete sich überdies ein Ambiente, in dem wichtige Unterredungen intra muros stattfinden konnten. Wie die Päpste gewährten auch Kardinäle (geheime) Audienzen.⁷⁵⁰ Diese konnten auch in nicht-öffentlichen Gemächern, wie dem Schlafbereich, geführt werden, womit den Empfängen der Charakter einer konspirativen Zwiesprache zukam⁷⁵¹ und »das *cubiculum* auch einen öffentlichen Charakter und

⁷⁴⁸ Tristan Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance. Emsdetten: Ed. Imorde 2006. S. 101. An dieser Stelle sei angemerkt, dass das Schlafzimmer Camera dell'Aurora von Kardinal Alessandro Farnese wohl tatsächlich als solches genutzt und nicht lediglich als derartiges arrangiert wurde. In anderen Fällen etwa »wurden spezifische Räume für Empfänge mit Prunkbetten ausgestattet und dahinter lag ein weiterer Raum, der dann tatsächlich nur zum Schlafen diente«. (Ilaria Hoppe: Das Bett in der Frühen Neuzeit: Praktiken der Vergesellschaftung am Beispiel Florenz. In: Irene Nierhaus u. Kathrin Heinz (Hrsg.): Matratze, Matrice. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur. Bielefeld: transcript 2016. S. 389–410. S. 395. Hoppe bezieht sich hier auf Michael H. Sprenger: Das höfische Bett. Überlegungen zu einem bedeutenden Möbel in der fürstlichen Repräsentation der Frühen Neuzeit. In: Barockberichte (2007) H. 48 / 49. S. 162–175. S. 165). Vgl. hierzu auch Andreas Tönnemann: Le palais ducal d'Urbino. Humanisme et réalité sociale. In: Jean Guillaume (Hrsg.): Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. Paris: Picard 1994. S. 137–153. S. 146.

⁷⁴⁹ Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 436.

⁷⁵⁰ »Die Audienz war seit dem Mittelalter Bestandteil des fürstlichen Tagesablaufs und ermöglichte eine geregelte Kommunikation mit Untertanen und anderen Machthabern.« (Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. S. 137).

⁷⁵¹ Vgl. Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. S. 139. Päpstliche »Privat- und Geheimaudienzen [fanden manchmal] in einer nicht näher bezeichneten [...] camera sua statt. Dabei handelt es sich tendenziell um einen Privatraum in der Art der Stanzen oder wahrscheinlicher um die camera sua cubicolare, das cubiculum.« Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. S. 139.

repräsentativen Anspruch hatte.«⁷⁵² Hier wird die symbolische Funktion der Göttin der Verschwiegenheit, Angerona, deutlich, indem sie dem den Raum Verlassenden ermahnt, die möglicherweise geheimen Inhalte wichtiger Unterredungen nicht öffentlich preiszugeben.

Die vornehmlich in den privaten Gemächern dargestellten wohldurchdachten Verbildlichungen repräsentieren Ingeniösität und Können des humanistischen Beraters und des Malers, mit denen sich der Kardinal zu rühmen wusste. Dies trifft insofern besonders auf Zuccaris Rundfresko *Casa del sonno* zu, als für die Visualisierung des Traumthemas, wie bereits ausgeführt, keine normative Ikonographie vorhanden ist. Aufbauend auf vorhandenen (literarischen) Quellen und ergänzt mit eigener Phantasievorstellung erhält der Traum eine ästhetische Form, die eklektisch und innovativ zugleich ist.

III.2.8 Die ›Rechristianisierung‹ des Kardinals – Das Traumsujet als biblisches Motiv in der Stanza dei sogni

Die Freskendarstellung in der Stanza dei sogni des Winterappartements, dessen Ausgestaltung in der Residenz in Caprarola zwischen 1569 und 1575 erfolgte⁷⁵³, deutet auf eine Veränderung der Geisteshaltung des Kardinals hin. Es ist nicht nur das Traumthema, das sich in Sommer- und Winterappartement durch eine heterogene Bildmotivik auszeichnet. Auch andere Bereiche der funktional und räumlich äquivalenten Zimmer des Winterappartements, welche für die private Nutzung vorgesehenen waren, stehen nun unter dem Zeichen einer apodiktischen Glaubensfestigkeit, die es zu vertreten galt.

Nachdem die Innendekoration der Gemächer im Sommerappartement Mitte der 1560er-Jahre fertiggestellt worden war, übernahm Federico Zuccari die Leitung der Malerarbeiten, mit der zuvor sein zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbener älterer Bruder Taddeo betraut war. Federico wiederum wurde, nach zahlreichen Disputen mit Kardinal Farnese, von Jacopo Bertoja (Jacopo Zanguidi) von seiner Position abgelöst. Diesem trug Alessandro Farnese auf, die privaten Räumlichkeiten auf der linken, in

⁷⁵² Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. S. 139. Weddigen thematisiert das Schlafzimmer an genannter Stelle im Kontext Julius' II.

⁷⁵³ Vgl. Coffin: The Villa. S. 287.

Richtung Süden gerichteten Palazzo-Seite auszumalen.⁷⁵⁴ Im Gegensatz zu den in Funktion, Bauweise und Anordnung deckungsgleichen privaten Räumen des Sommerappartements wurden in dem rund ein Jahrzehnt später ausgestalteten Schlaf-, Umkleide- und Studierzimmer auf der Südseite des Gebäudes keine klassisch-mythologischen, sondern religiös-theologische Motive zur Darstellung gebracht – »weitaus angemessener für einen Kardinal zur Zeit der Gegenreformation [...], wobei jedoch die Prinzipien, die die Themenwahl bestimmten, beibehalten wurden.«⁷⁵⁵ Es entsteht der Eindruck, als stünde die Ausmalung der Privatgemächer auf der Südseite des Baukomplexes, entgegen der privaten Räumlichkeiten im Norden, in keinem in sich geschlossenen Zusammenhang mit den komplexen Programmen der humanistischen Literaten, die im Dienste Alessandro Farneses die ikonographischen Raumprogramme erstellten.⁷⁵⁶ Vielmehr wirken die Themen hier disparat und willkürlich zusammengefügt. Clare Robertson ist in ihrer Annahme beizupflichten, wenn sie die nun auf explizit religiöse Themen fixierte Ausmalung der privaten Räumlichkeiten im Winterappartement auf die intensivere persönliche Auseinandersetzung des Kardinals mit christlicher Frömmigkeit und im Speziellen mit der gegenreformatorischen Entwicklung zurückführt.⁷⁵⁷

Das entsprechende Gegenstück zum Schlafzimmer auf der Nordseite der Anlage, Camera dell'Aurora, bildet im Bereich des Winterappartements die sogenannte Stanza dei sogni – das »Zimmer der Träume«. Da Kardinal Guglielmo Sirleto (1514–1585) nachweislich die *invenzione* für das Studiolo, die Sala della Penitenza, zusammenstellte, kann vermutet werden, dass er ebenso für die Konzeption der Stanza dei sogni verantwortlich war.⁷⁵⁸ Im »Zimmer der Träume«, dem Schlafgemach des formal für die Wintermonate vorgesehenen Appartements, zeigt sich das Traumsujet im Mittelfeld des Deckenovals in Form der wohl geläufigsten biblischen Traumdarstellung: Zu sehen ist »Der Traum Jakobs von der Himmelsleiter« (Gen 28, 10–18) (Abb. 37) – ein Motiv, das seit alters her einer festen Bildtradition verschrieben ist. Die Veranschaulichung zeigt nicht nur den

⁷⁵⁴ Vgl. hierzu auch Coffin: The Villa. S. 287 f.

⁷⁵⁵ Kliemann: Caprarola. S. 435. Der mittlere Raum, Stanza dei Giudizi, weicht in dieser Hinsicht jedoch von der symmetrisch angeordneten Stanza dei Lanefici ab, da in diesem Pendant des Winterappartements keine einem Ankleidezimmer nahestehende Thematik, sondern gerichtliche Geschehnisse, wie etwa das Urteil des Salomon, gezeigt werden. Vgl. Kliemann: Caprarola. S. 435; Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 105.

⁷⁵⁶ Vgl. auch Coffin: The Villa. S. 289.

⁷⁵⁷ Vgl. Robertson: »Il Gran Cardinale«. S. 116 u. 122 f.

⁷⁵⁸ Vgl. Loren Partridge: The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender. In: The Art Bulletin. 83 (2001) H. 2. S. 259–293. S. 287, Anm. 4.

schlafenden Protagonisten Jakob, sondern auch das Traumgeschehen, wobei die Leiter »die Verbindung der irdischen mit der Himmelswelt«⁷⁵⁹ versinnbildlicht. In den Tondi und Kassettenausmalungen sind weitere biblische Themen aus dem Alten Testament visualisiert worden, die alle auf einen göttlichen Einfluss im Zustand des Schlafes respektive Traumes hindeuten: Gezeigt werden Adam, dem Gott während seines tiefen Schlafes Fleisch aus seiner Rippe schneidet und hieraus Eva erschafft (Gen 2, 21–22) sowie der Prophet Elija in der Wüste, der während seines Traumes von einem Engel gestärkt wird und so den Gottesberg Horeb erreicht (3 Kön 19, 4–8). Außerdem ist hier der zweite Traum Nebukadnezars zu sehen, der im Buch Daniel geschildert wird und in dem der babylonische König von einem mächtigen, besiedelten Baum träumt, dessen Fällung von Daniel als Vorwarnung begriffen wird, weshalb er Nebukadnezar zum Tilgen seiner Sünden durch rechtes Handeln rät (Dan 4, 7–24). Überdies werden in der Stanza dei sogni die Träume Josefs aus dem Buch Genesis angedeutet, in denen Getreidegarben und Sterne sich ihm zuneigen und sich vor ihm verbeugen und ihn so als König kennzeichnen (Gen 37, 5–10). In den Kassetten im Zentrum der vier Lünetten sind vier weitere biblische Traum- und Schlafszenen gemalt worden: der erste Traum König Nebukadnezars von einem gewaltigen Standbild aus unterschiedlichen Metallen und Füßen aus Ton, das durch einen einzelnen gelösten Stein zerstört wird (Dan 2, 31–45). Weiter ist die im sechzehnten Kapitel des Buches der Richter geschilderte Szene zu sehen, in der Samson auf den Knien seiner Ehefrau Dalila eingeschlafen ist und diese ihm seine Locken, welche ihn unbesiegbar machen, abschneidet (Ri 16, 19). In den anderen beiden Kassettenfeldern werden die Träume des Pharaos von sieben wohlgenährten und sieben mageren Kühen und von ebenso vielen vollen und ausgedörrten Ähren dargestellt. Diese pharaonischen Träume werden von Josef als Zeichen für sieben Jahre des Überreichtums und sieben Jahre der Hungersnot gedeutet (Gen 41, 1–36). Weiter ist Josef, der die Träume des im Dienste des Pharaos stehenden Mundschenks und Bäckers ausgelegt hat (Gen 40, 5–19), im Gefängnis gemalt worden.⁷⁶⁰

Die Entscheidung, in der Stanza dei Sogni Traumdarstellungen schaffen zu lassen, die auf biblischen Grundlagen beruhen, begründet sich zum einen wohl in der sich im Zuge der

⁷⁵⁹ Jan Harasimowicz: Traum und Politik. S. 183. Francesco Gandolfo meint in der Darstellung des Himmelsleiter-Traumes eine »perfetta allegoria« (Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 223) im Sinne des Neuplatonismus zu erkennen, die den Aufstieg des Menschen zum Göttlichen in visuell unmittelbar erkennbarer Form zum Ausdruck bringt. Als weitere neuplatonische Komponente erachtet Gandolfo das Erkennen des Traumgehaltes durch den Träumer. Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 223.

⁷⁶⁰ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 221.

gegenreformatorisches Bewegung in den 1560er-Jahren entwickelnden »reuevolle[n] Frömmigkeit«⁷⁶¹ italienischer Kardinäle. Zum anderen und vor allem ist besagter Gesinnungsumschwung, der sich im Winterappartement widerspiegelt, möglicherweise auf Begebenheiten persönlich-biographischen Charakters zurückzuführen, die sich in den letzten drei Lebensjahrzehnten Alessandros ereigneten. In diesem Kontext sei zunächst auf die Seeschlacht von Lepanto im Oktober des Jahres 1571 hingewiesen, die von Papst Pius V. und der von ihm gegründeten Heiligen Allianz angebahnt wurde. Der Sieg, den der Kirchenstaat zusammen mit Venedig, Genua und Spanien gegen die osmanische Flotte davontrug, hatte eine fundamentale Bedeutung für das katholische Christentum, da es das »tatsächliche Ende der türkischen Vorherrschaft im Mittelmeer«⁷⁶² anzeigte. Als Verfechter der Kirchenpolitik Pius' V., den Alessandro Farnese im Konklave von 1565/66 selbst für die Papstwahl aufgestellt hatte, musste der Kardinal seine der christlichen Lehre entsprechende Einstellung in angemessenem Maße demonstrieren. Ein weiterer Grund für die augenfällige Hinwendung zu dezidiert christlichen Themen im Winterappartement ist in der Absicht des Kardinals zu vermuten, im Konklave von 1572 selbst zum Pontifex ernannt zu werden. Dieses Bestreben blieb jedoch aufgrund des Eingreifens Philipps II. erfolglos.

Bei der Ausgestaltung des Winterappartements im Palazzo Farnese hat sich folglich ein semantischer Wandel vollzogen, der vor dem Hintergrund gegenreformatorischer und biographischer Ereignisse als Konsequenz der ideologischen Wende Alessandro Farneses angesehen werden kann und folglich die mit voranschreitender Zeit (wieder-)erlangte Spiritualität des Kardinalnepoten Pauls III. widerspiegelt.

III.2.9 Zwischenfazit

Im 16. Jahrhundert wurde im Besonderen das Traummotiv im Sinne der christlichen Lehre als prophetisches Medium verstanden, mittels dessen, wie in diversen Bibelstellen aufgegriffen, göttliche Botschaften überbracht werden konnten. Im Gegensatz zu anderen klerikalen Amtsinhabern, die beispielsweise eine ihre kirchliche Stellung legitimierende Visionsdarstellung in Auftrag gaben, veranlasst Kardinal Alessandro Farnese für sein Ruhegemach in der Camera dell'Aurora die Schlaf- beziehungsweise Traumthematik in

⁷⁶¹ Firpo: Der Kardinal. S. 140.

⁷⁶² Salvatore Bono: Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16.–19. Jahrhundert. Stuttgart: Klett-Cotta 2009. S. 35.

antik-mythologischer Gestaltung visualisieren zu lassen – ohne visionäres Moment. Anstelle eines biblisch überlieferten Themas entwickelt Caro ein traumaffines Bild, das dieses abstrakte Phänomen, rekurrierend auf Schlaf- beziehungsweise Traumtopoi der klassischen Mythologie, in sinnbildhafter Form verkörpert. Der Darstellung des Freskos »Haus des Schlafes«, die sich wohl kaum mit dem streng christlichen Traumverständnis vereinbaren lässt, ist dennoch ein Glaubensaspekt inhärent. Dieser wird nicht durch den narrativen Gehalt des Bildes übermittelt, sondern dem humanistisch-gelehrten Betrachter in subtiler Weise suggeriert: Der neuplatonischen Auffassung über den Traum folgend ist die unsterbliche Seele des tugendhaft lebenden Menschen imstande, in diesem Zustand eine höhere Form der Erkenntnis und eine Annäherung an das Göttliche, Transzendente zu erreichen. Dies berührt die Annahme Gasbarri, der, wie bereits zuvor angeführt, in den Darstellungen des ovalen Zentralfreskos eine Analogiesetzung des alchemistischen und, im übertragenen Sinne, des geistigen Reinigungsprozesses und letztendlich das Erfahren der »sapienza filosofica« – der »philosophischen Weisheit« – vermutet. Das Vermögen, eine übersinnliche Erfahrungsebene zu erlangen, ließe sich mit der Begrifflichkeit einer »philosophischen Göttlichkeit« benennen, die weniger im Lichte einer christlichen Gottgefälligkeit, als vielmehr vor dem Hintergrund der Anschauung des Renaissance-Neuplatonismus aufgefasst werden kann. Durch den Übergang vom Dunkel in das Helle, vom Nächtlichen zum Tagesanbruch als Zeichen des sukzessiven Prozesses der Klärung und Transformation von einem Roh- in das Edelmetall und Endprodukt, Gold, erfolgt, in gleichnishafter Übertragung, eine Läuterung der menschlichen Seele. Als Zeichen der »sapienza filosofica«⁷⁶³ steht die Göttin der Morgenröte nach alchemistischer Auffassung für eine übergeordnete Form des Wissens.⁷⁶⁴ In der Camera dell'Aurora fungieren Schlaf und Traum als Wege zur Weisheit und Klarsicht und werden somit zu Schlüsselementen der gesamten Bildprogrammatis.

Der Weg zur Erkenntnis, der in Etappen erfolgt, ruft sogleich eine traumaffine Schilderung aus dem literarischen Genre ins Gedächtnis: nämlich Dantes *Divina Commedia*. Beginnend in der finsternen Hölle und schrittweise in das strahlende Paradies aufsteigend, manifestiert sich die geführte Traum- beziehungsweise Visionsreise des Protagonisten als Weg zu einem verklärten Bewusstseinszustand, wobei auch hier der Morgen als ankündigendes Phänomen eingesetzt wird. Freilich untersteht diese Schilderung dem

⁷⁶³ Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 49.

⁷⁶⁴ Vgl. Gasbarri: La Stanza dell'Aurora. S. 49.

seinerzeit gemeinhin prädominierenden Weltbild einer gottväterlichen Allmacht, deren Absolution man lediglich durch die gänzliche Lossagung aller weltlichen Genüsse zu erlangen glaubte. In positiv aufsteigenden Erzählstufen baut sich ebenfalls der in Kap. II.2 thematisierte Alchemistenroman *Della Tramutazione metallica sogni tre* von Giovan Battista Nazari auf, der rund zehn Jahre nach der malerischen Ausgestaltung in der Camera dell'Aurora verfasst wurde.⁷⁶⁵ Das Ziel des Erkenntniszuwachs, sei es in Dantes *Divina Commedia* oder Nazaris Roman, wird auf dem Wege des Schlafes erreicht. Es ist dieser Schlaf als eine Form der *vacatio animae*, der in der Camera dell'Aurora durch den Kardinal vollzogen wird und bei diesem nach Erwachen am Morgen eine höhere Geisteskraft bewirken soll. Entsprechend markiert »[d]as Erwachen [...] den Erkenntnisprozeß des Jünglings«⁷⁶⁶ in Michelangelos *Il sogno*, wobei dieser »während des Schlafes seinen sinnlichen Vorstellungen erlegen war«.⁷⁶⁷

Der Gegenstand des Traumes erfährt etwa zehn Jahre nach Fertigstellung von Taddeo Zuccaris *Casa del sonno* in der dem Winterappartement zugehörigen Stanza dei Sogni im Zuge historischer Umstände eine grundlegende Wandlung in seiner visuellen Gestaltung und Motivik. Aus der Gegenüberstellung der traumbezogenen Fresken in der Camera dell'Aurora und jener in der erst zu einem späteren Zeitpunkt ausgestalteten Stanza dei sogni geht hervor, dass das Traumsujet in der Kardinalsresidenz in Caprarola einen persönlichen Gesinnungswandel desselben Auftraggebers andeutet, der sich in den unterschiedlichen Darstellungsarten des Themas niederschlägt.

Im ersten Fall präsentiert sich der Traum als abstraktes Phänomen im neuplatonischen Sinne durch eine kopflastige Ausdrucksform, die an eine »weltliche«, rinascimentale Kultur gebunden«⁷⁶⁸ ist und die sich durch vornehmlich klassisch-antike (Traum-)Topoi manifestiert. Im zweiten zeichnet sich, als Folge gegenreformatorischer Entwicklungen und dem damit einhergehenden gemeinhin »gottgefälligen« Denken sowie zusätzlich biographischer Ereignisse Alessandro Farneses, in dem althergebrachten und ikonographisch tradierten biblisch-religiösen Motiv des *Traumes Jakobs von der Himmelsleiter* eine zunehmende Frömmigkeit des Kardinals ab.

⁷⁶⁵ Analog zum schrittweisen Prozess vom Sinisteren zum (Er-)Leuchtenden an der Decke des Raumes als Zeichen der graduellen Klärung und Umwandlung der Stoffe zum höchsten Edelmetall Gold, symbolisiert durch Aurora, durchläuft der Sprecher in der *Tramutazione* Nazaris auf seiner dreigeteilten Traumreise eine allmähliche Entwicklung hin zur höchsten Alchemie der Philosophen und eigener Wissensbereicherung. Siehe hierzu Kap. II.2.

⁷⁶⁶ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 62.

⁷⁶⁷ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 62.

⁷⁶⁸ »legata [...] alla cultura »laica« rinascimentale«. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 235.

Beide Schlafgemächer behandeln den Traum als Weg zur Erkenntnis des Göttlichen, zum Transzendenten, wobei in der nach ›neuplatonischen‹ und gar heidnischen Formen ausgemalten Camera dell'Aurora der im Schläfe erfolgende Aufstieg zum Göttlichen metaphorisch erschlossen werden muss, während dieser Vorsatz durch das auf das Alte Testament zurückgehende Himmelsleiter-Motiv in der Stanza dei sogni unmittelbar erkennbar gemacht wird.

III.3 Okkulte Wissenschaften, Verwandlungskunst und Traum – Giovanni Battista Naldinis *Allegoria dei Sogni* im Studiolo Francescos I. de' Medici

III.3.1 Einleitung und Forschungsstand

Wie im Falle der beiden durch fürstliche Persönlichkeiten in Auftrag gegebenen Traumdarstellungen, *Un sogno* von Battista Dossi für Ercole II. d'Este und *Casa del sonno* als Teil der Deckenbemalung der Camera dell'Aurora des Kirchenfürsten Alessandro Farnese, bereits herausgestellt wurde, stellt der Traum als vordergründig profanes Phänomen eine Besonderheit für die Ikonographie der herrschaftlichen Tugend- und Machtrepräsentation dar. Einen derartigen, die Traumthematik betreffenden Sonderfall der Auftragskunst veranschaulicht ebenso *Allegoria dei Sogni* (siehe Abb. 5) des Malers Giovanni Battista Naldini, welches 1571 für das Studiolo (Abb. 38) im Palazzo Vecchio in Florenz für den Großherzog der Toskana, Francesco I. de' Medici, geschaffen wurde.

Giorgio Vasari leitete die bildliche Ausstattung des Studiolo im Florentiner Palazzo Vecchio. Für die Konzeption des Programmes wandte er sich an Don Vincenzo Borghini, der als humanistischer Berater Francescos I. de' Medici für geraume Zeit am florentinischen Hofe tätig war. Borghinis *invenzione* für das Studiolo des toskanischen Großherzogs ist in dem Zeitraum von Ende August bis Anfang Oktober 1570 entstanden. Das ikonographische Raumprogramm ist, neben anderen schriftlichen Korrespondenzen zwischen Giorgio Vasari und weiteren Fürsten und Gelehrten, durch Karl Freys zweibändiges Werk *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*⁷⁶⁹ dokumentiert.

Der fürstliche Rückzugsraum, das Studiolo, dessen Programm in diesem Kapitel genauer betrachtet wird, wurde 1586 auf Veranlassung Francescos I. wieder zerlegt, wobei einige Objekte in die Tribuna der Uffizien gelangten. Die ursprüngliche Anordnung von den an den Wänden und teils vor Schränken angebrachten Gemälden ist nicht überliefert. Eine Erforschung und Rekonstruktion des Studiolo sind erst im anbrechenden 20. Jahrhundert erfolgt. 1908–1910 haben Alfredo Lensi und Giovanni Poggi⁷⁷⁰ die Ausstattung des

⁷⁶⁹ Giorgio Vasari: Der literarische Nachlass. Hrsg. u. mit krit. App. versehen von Karl Frey. Bd. 1. München: Müller 1923 [nachfolgend kenntlich gemacht mit: Vasari (1): Nachlass] u. Giorgio Vasari: Der literarische Nachlass. Hrsg. u. mit krit. App. versehen von Karl Frey. Bd. 2. München: Müller 1930 [nachfolgend kenntlich gemacht mit: Vasari (2): Nachlass]. Zur *invenzione* Vincenzo Borghinis siehe Vasari (2): Nachlass. S. 886–891.

⁷⁷⁰ Giovanni Poggi: Lo Studiolo di Francesco I. nel Palazzo Vecchio di Firenze. In: Il Marzocco (1910). o. S. Neu erschienen in: Il Vasari 13 (1942). S. 86–91. S. 87 f. u. 89.

Raumes anhand von Briefwechseln aus dem Jahre 1570 zwischen Vincenzo Borghini und Giorgio Vasari wiederhergestellt.

Das Studiolo Francescos I. ist seitdem bereits umfassend erforscht worden. Ausgehend von den Untersuchungen Poggis und Lensis haben Luciano Berti in seiner Publikation *Il principe dello Studiolo*⁷⁷¹ sowie Scott Schaefer in seiner Dissertationsschrift *The Studiolo of Francesco I. de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*⁷⁷² zur Ausweitung der Erkenntnisse über die Ausstattung des Studiolo beigetragen.

Das Werk *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*⁷⁷³ von Wolfgang Liebenwein gilt als vielbeachtetes Hauptwerk für die Geschichte des Raumtypus Studiolo in Italien. Von Bedeutung in diesem Kapitel ist Liebenweins Untersuchung dieser Räumlichkeit Francescos I. Eine veränderte Rekonstruktion der Gemäldehängung im Studiolo basiert auf seinerzeit neu entdeckten archivalischen Dokumenten und stammt von Michael Rinehart⁷⁷⁴, der eine andere räumliche Verortung der Bilder vorschlägt als Poggi und Lensi.⁷⁷⁵

In jüngerer Zeit hat sich Valentina Conticelli in diversen Publikationen umfassend mit dem Studiolo des toskanischen Großherzogs befasst.⁷⁷⁶ Hierin macht die Autorin unter anderem auf die Rekonstruktionsproblematik der Gemäldeanordnung aufmerksam. Conticelli verfolgt einen auf ikonographischen Zusammenhängen und dokumentarischen

⁷⁷¹ Luciano Berti: *Il principe dello Studiolo. Francesco I. dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Florenz: Ed. Edam 1967. S. 61–84.

⁷⁷² Scott Schaefer: *The Studiolo of Francesco I. de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*. Diss. Bryn Mawr College: 1976.

⁷⁷³ Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Berlin: Mann 1977. S. 154–159. Als weitere Sekundärquellen hierzu sind zu nennen: Ettore Allegri u. Alessandro Cecchi: *Palazzo Vecchio e i Medici*. Guida storica. Florenz: Studio per ed. scelte 1980. S. 323–351 sowie Ugo Muccini u. Raffaello Bencini: *The apartments of the Priori in the Palazzo Vecchio*. Florenz: Le Lettere 1992. S. 63–111.

⁷⁷⁴ Vgl. Michael Rinehart: *A Document for the Studiolo of Francesco I.* In: Moshe Barasch (Hrsg.): *Art, the ape of nature*. New York: Abrams 1981. S. 275–289. S. 279–284. Einen schematischen Überblick der Bilderhängung nach Rinehart liefert Larry J. Feinberg: *The Studiolo of Francesco I. reconsidered*. In: Christina Accidini Luchinat (Hrsg.): *The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence*. Ausst. Kat. Palazzo Strozzi Florenz. New Haven: Yale Univ. Press 2002. S. 47–65. S. 55 f. Vgl. hierzu auch Allegri u. Cecchi: *Palazzo Vecchio*. S. 326.

⁷⁷⁵ Mehrere namhafte Maler beteiligten sich mit jeweils zwei Werken an der bildlichen Ausstattung des Studiolo. Dem Rekonstruktionse Entwurf Rineharts zufolge wurden jene zwei Gemälde eines Malers paarweise vertikal übereinander gehängt. Vgl. Rinehart: *A Document*. S. 279.

⁷⁷⁶ Valentina Conticelli: *Ars aemula naturae. L'eredità della tradizione classica e medievale nella decorazione dello Studiolo di Francesco I. de' Medici in Palazzo Vecchio*. Diss. Università degli studi di Siena: 2004; Valentina Conticelli: *Lo Studiolo di Francesco I e l'alchemia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563–1581)*. In: Philippe Morel (Hrsg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy, Ed. d'Art 2006. S. 207–268; Valentina Conticelli: *«Guardaroba di cose rare et preziose». Lo Studiolo di Francesco I. de' Medici. Arte, storia e significati*. Lugano: Agorà 2007; Valentina Conticelli: *La decorazione dello studiolo di Francesco I. (1569)*. In: Tomo 1 (2015). S. 499–503.

Quellen basierenden Forschungsansatz, der teilweise sowohl von der Anordnung der Gemälde im Studiolo Rineharts als auch jener Poggis abweicht.⁷⁷⁷

Das Ölbild *Allegoria dei Sogni*, »Allegorie der Träume«, auf dem in diesem Kapitel der Fokus der Untersuchung liegt, wurde 1571⁷⁷⁸ von dem florentinischen Maler Giovanni Battista Naldini für das großherzogliche Studiolo in Florenz geschaffen. Kunsthistorische Beiträge zu Naldini⁷⁷⁹ liegen hauptsächlich in Form von Aufsätzen über sein zeichnerisches Werk und seine Lehrjahre in Rom vor.⁷⁸⁰ Zu den recht wenigen Forschungsbeiträgen des malerischen Schaffens Naldinis gehören einzelne Publikationen über das Werk *Allegoria dei Sogni*. Eine eingehende und aufschlussreiche Einzelbetrachtung dieses Gemäldes ist als erstes von Francesco Gandolfo⁷⁸¹ unternommen worden, auf dessen Untersuchungen die darauffolgenden Forschungen zu dem Gemälde größtenteils aufbauen und die auch für diese Arbeit eine maßgebliche

⁷⁷⁷ Zur angesprochenen Problematik vgl. Conticelli: »Guardaroba di cose rare et preziose«. S. 172–175. Zur Beschäftigung mit den Gemälden und der Zuteilung dieser im Raum siehe Conticelli: »Guardaroba di cose rare et preziose«. S. 179–394. Bei der Betrachtung der räumlichen Positionierung von *Allegoria dei Sogni* im florentinischen Studiolo (siehe Kapitel III.3.3.3) wird Conticellis Argumentation der Hängung zu diesem Gemälde thematisiert.

⁷⁷⁸ Einen Hinweis auf das Entstehungsjahr 1571 des Werks *Allegoria dei Sogni* liefert eine schriftliche Korrespondenz zwischen Vincenzo Borghini und Giorgio Vasari. Aus einem Brief von 1571 geht hervor, dass ein Gemälde von Giovanni Battista Naldini »sehr gut gelungen sei«: »Quella [pittura] di Batista [Naldini] è riuscita molto bene.« Vasari (2): Nachlass. S. 578, Brief DCCLXXXVIII, 7.4.1571. Es kann vermutet werden, dass beide oder eines der Gemälde des Malers für das großherzogliche Studiolo, *Allegoria dei Sogni* oder *La raccolta dell'ambracane*, »Die Ernte des Bernsteins«, um dieses Jahr entstanden sind.

⁷⁷⁹ Der Maler wurde 1535 in Florenz geboren und starb 1591 in seiner Geburtsstadt. Nach einer künstlerischen Ausbildung bei dem florentinischen Maler Pontormo, in dessen Schrift *Diario* (1554–1556) sich ein erster schriftlicher Beleg über Naldini findet (Vgl. Jacopo Pontormo: *Diario* (1554–56) [1556]. Hrsg. von Emilio Cecchi. Florenz 1956. S. 45, 52, 56, 66 u. 79. In einer anderen Quelle aus dem 16. Jahrhundert wird Naldini ab dem Jahr 1560 in einem Briefwechsel zwischen Vincenzo Borghini und Giorgio Vasari genannt. Vgl. Vasari (1): Nachlass. S. 582, Brief CCCXX (21.9.1560)), war er von 1560–1562 Lehrling von Borghini und Vasari. In dieser Zeit partizipierte er unter anderem an Auftragsarbeiten im florentinischen Palazzo Vecchio. Vgl. Mauro Vincenzo Fontana: Naldini, Giovambattista, detto Battista degli Innocenti. In: *Dizionario biografico degli italiani* 77 (2012). [http://www.treccani.it/enciclopedia/naldini-giovambattista-detto-battista-degli-innocenti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/naldini-giovambattista-detto-battista-degli-innocenti_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 24.02.2016).

Zum Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Giovanni Battista Naldini und sowohl Giorgio Vasari als auch Vincenzo Borghini siehe Zygmunt Ważbiński: Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: Il caso di G. B. Naldini. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Florenz: Olschki 1985. S. 285–299.

1584 wird Naldini in dem Werk *Il Riposo* einer der bedeutendsten Kunstkritiker des Cinquecento, Raffaello Borghini, im Zusammenhang seiner Traumdarstellung für das großherzogliche Studiolo erwähnt. Vgl. Raffaello Borghini: *Il Riposo*. Reprogr. Nachdr. der Ausg. Florenz 1584. Hildesheim: Olms 1969. S. 101, 112, 114, 190, 197, 205, 588 u. 613–619.

⁷⁸⁰ Zu nennen sind hier u. a.: Marco Quabba: Battista Naldini's imitatio. Repositioning the drawn copy within the context of Cinquecento artistic imitation. In: Shigetoshi Osano (Hrsg.): Between East and West: Reproductions in art. Krakau: IRSA 2014. S. 45–60; Eliana Carrara: Su alcuni disegni di Naldini presenti in un manoscritto di Vincenzio Borghini. In: Fontes. Rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica 6 (2006). S. 135–155; Eliana Carrara: Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Naldini: pratica del disegno e studio dell'antico nella Roma del settimo decennio del Cinquecento. In: Saggi di letteratura architettonica 1 (2009). S. 151–159.

⁷⁸¹ Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 263–312.

Grundlage bilden. Auch Marianne Zehnpfennig widmet dem Traum-Werk von Naldini in ihrer Dissertationsschrift⁷⁸² eine kurze Betrachtung. Harvey Hamburgs Beitrag⁷⁸³ zu *Allegoria dei Sogni* bildet in diesem Kapitel insofern eine wichtige Basis, als der Autor das Hauptaugenmerk der Untersuchung auf den schon von Gandolfo in den Blickwinkel gerückten ovalen und gläsernen Gegenstand legt, der zentral im Gemälde auszumachen ist und welchem auch in diesem Kapitel aufgrund seiner offenbar richtungsweisenden Funktion besondere Wichtigkeit zugestanden wird. Valentina Conticellis Aufsatz »Conoscere per immagini: L'invenzione di Vincenzo Borghini per l'*Allegoria dei sogni* nello Stanzino di Francesco I. de' Medici«⁷⁸⁴ bildet ebenfalls eine wichtige Grundlage für die hier angestellten Untersuchungen zu dem Bild, da Conticelli zwar vor allem an Francesco Gandolfos und Harvey Hamburgs Schlüsse anknüpft, diese jedoch auch in Frage stellt. Sie stützt sich bei ihrer Untersuchung hauptsächlich auf eine *invenzione* Borghinis, die möglicherweise für ein Fresko in einer anderen Räumlichkeit vorgesehen war, jedoch mit den Themen Schlaf und Traum in Zusammenhang steht⁷⁸⁵ und frappierende Analogien zu Naldinis Traumbild aufweist. Auch wenn der Titel der letztgenannten Publikation die Vermutung zulässt, es existiere ein festgeschriebenes Programm zu Giovanni Battista Naldinis Traum-Allegorie, so ist anzumerken, dass die Bildkonzepte zu den einzelnen Gemälden im Studiolo Francescos I. heute nicht mehr erhalten sind, wenn sie überhaupt existiert haben.⁷⁸⁶ Da die Bildwerke im Rahmen des Programmes für das gesamte Studiolo des toskanischen Großherzogs entstanden sind, lassen sich vor dem Hintergrund dieser Gesamtkonzeption Rückschlüsse auf die Sujetwahl des Traumes in diesem Werk Naldinis ziehen. Dieses Vorhaben wird Teil der hier folgenden Betrachtungen sein.

Ziel dieser Untersuchung ist es, die Beweggründe zur Auftragserteilung für diese nicht gängige, fürstliche Repräsentationsthematik zu ergründen. Die Ausgangsebene dafür bilden bereits bestehende Forschungen und Deutungsversuche zum Studiolo, insbesondere jene zum Gemälde *Allegoria dei Sogni*. Zudem soll das vordergründig im

⁷⁸² Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 84–89.

⁷⁸³ Harvey Hamburg: Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici. In: *Sixteenth Century Journal* 27 (1996) H. 3. S. 679–704.

⁷⁸⁴ Valentina Conticelli: Conoscere per immagini: L'invenzione di Vincenzo Borghini per l'*Allegoria dei sogni* nello Stanzino di Francesco I. de' Medici. In: *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*. Bd. 2. Au XVI^e siècle. Besançon: La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance 2005. S. 105–147.

⁷⁸⁵ Vgl. Conticelli: Conoscere per immagini. S. 112.

⁷⁸⁶ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 156 f.

profanen Kontext eingebundene Traumsujet auf seinen Bezug zur Person Francesco I. hin analysiert werden. Dabei werden sowohl die im Bild dargestellten als auch jene davon unabhängigen Bezüge zum Fürsten eingebunden. Die Verbindung von Traumthematik und herrschaftlicher Repräsentation, welche in vorherigen Betrachtungen zum Teil bereits angedeutet, jedoch nicht näher ausgeführt wurde, soll in diesem Kapitel umfassender aufgeschlüsselt werden. Darüber hinaus soll der Aspekt der Bildwürdigkeit des Traumes in dem großherzoglichen Studiolo untersucht werden. Anhand einer Analyse des Dargestellten werden des Weiteren die im Bild enthaltenen ikonographischen Gesichtspunkte beleuchtet und verschiedene innerbildliche Traum-Referenzen skizziert, die sich hierin erkennen lassen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sollen schließlich zum philosophischen, humanistisch-neuplatonischen Diskurs über den Traum in Bezug gesetzt werden, um daraufhin Aspekte des rinascimentalen Traumwissens anhand des vorliegenden Gemäldes ausfindig zu machen.

III.3.2 Francesco I. de' Medici, die Alchemie und der Traum

Francesco I. gliedert sich als toskanischer Großherzog in die Reihe der Medici-Fürsten ein, die zur Zeit der Renaissance das wirtschaftliche, kulturelle und geistesgeschichtliche Geschehen der Stadt Florenz vorantrieben. Florenz war Schauplatz und Wirkungsstätte namhafter Künstler, die zu einem großen Teil von den Medici gefördert wurden. In dieser Stadt entstanden bahnbrechende, neuplatonische Ideen, wie jene des wohl einflussreichsten Philosophen und Humanisten Italiens, Marsilio Ficino. Um Ficino bildete sich ab 1460 eine Anhängerschaft von Gelehrten, die sich als Gemeinschaft als platonische Akademie bezeichneten.⁷⁸⁷ Auch Francesco I. war dieses neuplatonischen Diskurses in der Renaissance kundig, der vor allem durch den erstmals von Cosimo de' Medici geförderten Ficino angestoßen wurde.

Der 1541 in Florenz geborene und 1587 verstorbene Francesco I. de' Medici war der Sohn Cosimos I. und Eleonoras di Toledo. Nach einer bereits zehnjährigen Vertretung im Amt seines Vaters wurde er 1574 Großherzog der Toskana.⁷⁸⁸ Am 13. Dezember 1565 heiratete er die Erzherzogin Johanna von Österreich⁷⁸⁹, aus deren Ehe sechs Töchter und

⁷⁸⁷ Vgl. Paul Oskar Kristeller: Acht Philosophen der italienischen Renaissance. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Telesio, Patrizi, Bruno, Weinheim: Acta Humaniora 1986. S. 34–36 u. 44.

⁷⁸⁸ Vgl. Gino Benzoni: Francesco I de' Medici, granduca di Toscana. In: Dizionario Biografico degli Italiani 49 (1997). [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-i-de-medici-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-i-de-medici-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 22.02.2016).

⁷⁸⁹ Vgl. Benzoni: Francesco I de' Medici.

ein Sohn hervorgingen. 1578, ein Jahr nach der Geburt des einzigen Sohnes, Filippo, starb die Großherzogin. Auch Filippo, der als männlicher Nachkomme das Amt seines Vaters weiterführen sollte, starb bereits 1582 im Kindesalter. Noch im Todesjahr seiner ersten Gemahlin heiratete der Medici-Fürst seine Favoritin Bianca Capello.⁷⁹⁰ Der uneheliche Sohn der beiden, Antonio de' Medici, wurde bereits im Jahre 1576 geboren.⁷⁹¹

Francesco I. hegte seit seiner Jugend eine Neigung zur Alchemie und zu den okkulten Wissenschaften.⁷⁹² Die Umwandlung vom rohen, naturbelassenen Material in ein bearbeitetes und veredeltes Produkt faszinierte den Großherzog in einem solchen Maße, dass er selbst eigene, die Verwandlungskunst betreffende ›wissenschaftliche‹ Versuche mit Hingabe durchgeführt haben soll.⁷⁹³ Das 1574 von Bernardo Buontalenti errichtete sogenannte *Casino*⁷⁹⁴ in San Marco diente als Sitz der verschiedenen, von den Medici geförderten Kunstgewerben, wie beispielsweise die Glasbläserei, sowie als Laboratorium, in dem chemische Experimente zur Herstellung von Glas durchgeführt wurden. Der toskanische Großherzog selbst, dem ein ›melancholisches Gemüt‹ nachgesagt wurde, verbrachte einen großen Teil seiner Zeit im *Casino*, um dort, vornehmlich in Zurückgezogenheit, praktische Forschung zu betreiben.⁷⁹⁵

Das Interesse an chemischen Prozessen und den damit verbundenen Sonderbarkeiten spiegelt sich in der nachstehend dargelegten Gesamtkonzeption des Studiolo wider, das in der ersten Hälfte der 1570er-Jahre ausgestattet wurde.

Neben den Naturwissenschaften schien noch eine andere Thematik das besondere Interesse des Großherzogs von Florenz hervorzurufen: Der Traum.⁷⁹⁶ Dies kann mit dem

⁷⁹⁰ Vgl. Massimo Winspeare: I Medici. L'epoca aurea del collezionismo. Florenz: Sillabe 2000. S. 82.

⁷⁹¹ Vgl. Benzoni: Francesco I de' Medici; vgl. Jaqueline Marie Musacchio: Antonio de' Medici and the Casino at San Marco in Florence. In: John Jeffries Martin (Hrsg.): The Renaissance World. New York: Routledge 2007. S. 481–500. S. 482.

⁷⁹² Vgl. Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 85; Benzoni: Francesco I de' Medici.

⁷⁹³ Vgl. Schaefer: The Studiolo. S. iv, 181, 186 u. 189.

⁷⁹⁴ Das Casino stand unter der Aufsicht Niccolò Sistis. Vgl. Detlef Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. Archivalien, Entwurfszeichnungen, Gläser und Scherben. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 30 (1986) H. 1/2. S. 11–423. Zur Glaskunst zur Zeit des Großherzogs Francesco I. de' Medici siehe Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63–80. S. 69.

⁷⁹⁵ Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 67 f.; vgl. Benzoni: Francesco I de' Medici. vgl. Schaefer: The Studiolo. S. 186. Eine Hingabe zum Experimentieren mit verschiedenen Rohstoffen zeigte sich auch bei Antonio de' Medici, der das *Casino* in San Marco von seinem Vater übernahm. Das Laboratorium diente zusätzlich als Repräsentationsraum Antonios. Vgl. Musacchio: Antonio de' Medici. S. 482, 488 u. 490.

⁷⁹⁶ Conticelli merkt an, dass schon Lorenzo de' Medici eine Neigung zum Traumsujet aufwies und sogar ein Sonett mit dem Titel *O sonno placidissimo omai, vieni* zu dieser Thematik verfasste. Vgl. Conticelli: Conoscere per immagini. S. 109.

im Zeitgeist liegenden und rege geführten Gelehrten Diskurs über den Traum⁷⁹⁷ erklärt werden. Das noch im Mittelalter gemeinhin negativ konnotierte Sujet scheint einen prägenden Eindruck auf Francesco I. gemacht zu haben. Zu dessen Hochzeit 1566 ließ der Großherzog einen Triumphzug, den sogenannten *Trionfo de' Sogni*, von Vincenzo Borghini und Giovanni Battista Cini konzipieren, dessen Aufstellung durch Vasari überliefert ist.⁷⁹⁸ Möglicherweise war der Großherzog selbst an der Konzeption des Umzuges, der am 2. Februar des Jahres 1566 durch die Straßen von Florenz führte, beteiligt.⁷⁹⁹

Im vorderen Bereich des durch mehrere Darsteller inszenierten nächtlichen Zuges befanden sich Figuren, die die menschlichen Begierden symbolisierten, wie Liebe, Schönheit, Ruhm und Reichtum, und die als »trügerische Begierden wie Träume«⁸⁰⁰ verstanden werden sollten. Der hintere Teil des Triumphzuges war dem Schlafgott mit seiner »sowohl göttliche[n] als auch menschliche[n] Natur«⁸⁰¹ gewidmet. Dieser letzte Wagen wurde von sechs Bären gezogen, deren Köpfe mit Mohnpflanzen geschmückt waren. Hierzu gehörte die personifizierte Stille, die von drei stattlichen, blau gekleideten Frauen begleitet wurde, welche als Zeichen der Ruhe jeweils eine Schildkröte auf dem Kopf trugen. Auf diesem sechseckigen Wagen war ein großer Elefantenkopf zu sehen, in welchem sich die Höhle des Schlafgottes befand, der von seinen Söhnen Morpheus, Icelus und Phantasos umgeben wurde. Oberhalb der Höhle wurde Alba, die Morgendämmerung, mit vom Tau nassem blondem Haar nachgestellt. Vor dem erdachten Haus des Schlafes war eine Personifikation der Nacht positioniert, die sich auf einen Dachs stützte und das Tier wohl als Polster nutzte. Unterhalb der Nacht befand sich ein auf einem Wildschweinkopf sitzender Satyr als orphisches Symbol des Traumes, der sowohl den

⁷⁹⁷ Vgl. Gregor Weber: Träume und ihre Deutung. Kontinuitäten und Rezeptionen von der Antike bis zur Renaissance. In: Ders. u. Peer Schmidt (Hrsg.): Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten in Europa von Renaissance und Barock. Berlin: Akad.-Verl. 2008. S. 27–56. S. 33. Siehe hierzu auch Kapitel II.1.

⁷⁹⁸ Vgl. Gaetano Milanesi (Hrsg.): Le Opere di Giorgio Vasari. Florenz: Sansoni 1973; Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 263. Die verschiedenen Motive greifen zu einem erheblichen Teil auf den Fundus der antiken mythologischen Überlieferung zu Schlaf und Traum zurück. Beschreibungen des Zuges finden sich in den folgenden zeitgenössischen Schriften: Anonymus: Descrizione del canto de sogni. Mandato dall'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe di Fiorenza et di Siena, & il secondo gorno di Febbraio 1565 in Fiorenza. Florenz: Giunti 1566; Giovanni Battista Cini: Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de'Medici Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria. In: Gaetano Milanesi (Hrsg.): Le Opere di Giorgio Vasari. Bd. 8. Florenz: Sansoni 1973. Vgl. hierzu Conticelli: Ars aemula naturae. S. 233.

⁷⁹⁹ Vgl. Conticelli: Ars aemula naturae. S. 233. Die Vermutung der Autorin stützt sich allem voran auf die Auswahl der am Triumphzug beteiligten Personen, die dem toskanischen Großherzog nahegestanden haben sollen. Vgl. Conticelli: Ars aemula naturae. S. 233.

⁸⁰⁰ »desideri vani come sogni«. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 264.

⁸⁰¹ Zehnppennig: »Traum« und »Vision«. S. 91.

Menschen als auch den Göttern als eigen angesehen wurde. Die verschiedenen Szenenabschnitte sind unter anderem von Hexen, nächtlichen Tieren, Satyrn und Mohngirlanden tragenden Putti separiert worden. Die Rückseite des Wagens zeigte eine Darstellung der mythologischen Begebenheit von Luna und Endymion.⁸⁰² Der geradezu petrarkistische Blick auf das Leben – ein Leben, das einem (kurzen) Traum ähnele⁸⁰³, da »Reichtum, Schönheit, Krieg, Ruhm und sogar die Liebe [...] nichts als Phantasiegebilde [seien], denen der Mensch vergeblich nachjagt«⁸⁰⁴ – trug zum großen Aufsehen des Zuges bei.⁸⁰⁵

III.3.3 Der Raumtypus »Studiolo« in Italien und das Studiolo Francescos I.

Der Raumtypus Studiolo entwickelte sich zur Zeit der Frührenaissance in Italien und entstand als Ort des »reinen Studierens«. Der Begriff »Studiolo« beschreibt einen »Schreibtisch« oder »Schreibschrank« und somit eigentlich ein Möbelstück, woraus sich jedoch die Bezeichnung »Studiolo« als Raumtypus ableitete, in dem Kunstwerke, profane Gegenstände, Handschriften und Bücher gesammelt werden.⁸⁰⁶ Das in einer Kammer konzentrierte Sammeln und Studieren sollte zum Wissensgewinn des Besitzers beitragen⁸⁰⁷; es war ein »abgeschiedener Raum, der dem gesellschaftlichen Rückzug und dem einsamen Bücherstudium vorbehalten war.«⁸⁰⁸

⁸⁰² Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 264–267; vgl. Milanesi: Le Opere di Giorgio Vasari. S. 580–586.

⁸⁰³ Hierbei beziehe ich mich auf das erste Sonett im *Canzoniere*: »Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono«. Siehe hierzu Kap. II.2.

⁸⁰⁴ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 91. Das Motto, das die menschlichen Begierden als lediglich leere und trügerische Träume diffamiert, wird ebenfalls von den den letzten Teil des Triumphzuges begleitenden Figuren besungen. Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 267.

⁸⁰⁵ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 266 f. Die Darstellung des Triumphzuges weist, wie im weiteren Verlauf des Kapitels gezeigt werden soll, Analogien zu dem Gemälde *Allegoria dei Sogni* von Naldini auf.

⁸⁰⁶ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 9. S. 144 f. Michael Rinehart merkt an, dass sich der Begriff *Studiolo* für diese Räumlichkeit Francescos I. erst nach der Rekonstruktion 1910 etabliert hat. Der in den Dokumenten Borghinis verwendete Begriff des *Studiolo* sei ein Hinweis auf einen Schrank, der sich an der südlichen Längswand befunden haben muss; der Raum selbst sei als *Stanzino* und in späterer Literatur auch als *Scrittoio* bezeichnet worden. Vgl. Rinehart: A Document. S. 279; Andreas Grote: Die Medici. Ikonographische Propädeutik zu einer fürstlichen Sammlung. In: Ders. (Hrsg.): *Macrocosmos in microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen: Leske + Budrich 1994. S. 209–242. S. 232. Der Einheitlichkeit halber wird im Falle des Sammlungsraumes von Francesco I. in dieser Arbeit der Begriff *Studiolo* durchgehend verwendet.

⁸⁰⁷ Vgl. Heike Frosien-Leinz: Das Studiolo und seine Ausstattung. In: Herbert Beck, Dieter Blume u. Peter Bol (Hrsg.): *Natur und Antike in der Renaissance*. Ausst.-Kat. Ausstellung im Liebighaus Frankfurt am Main 1985. S. 258–281. S. 276; Reinhard Brandt: Das Sammeln als Erkenntnis. In: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen: Leske + Budrich 1994. S. 21–34. S. 22.

⁸⁰⁸ Elisabeth Oy-Marra: Der Sammlungsraum als Wissensraum und seine Repräsentation im Bild. In: Diess., Katharina Bahlmann u. Cornelia Schneider (Hrsg.): *Gewusst wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik*. Berlin: Akademie 2008. S. 75–90. S. 76.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelte sich das ursprünglich schlichte Zimmer zu einem Ort, der durch die Verbindung von humanistischen Studien und aktiver Politik eine neue Bedeutung erlangte⁸⁰⁹ – hier »[vollzog sich] [d]ie humanistische Symbiose tätiger Anteilnahme an Wirtschaft und Politik mit Liebe zur Literatur und andächtiger Einsamkeit«.⁸¹⁰ Wegweisend hierfür war folgende Äußerung des Kanzlers Coluccio Salutati (1331–1406): Angelehnt an die *Epistolares* konstatierte Salutati, dass der Autor dieser Schrift, Cicero, sowohl politische Prozesse vollzog als auch als Gelehrter anzuerkennen sei.⁸¹¹ Adelige und Gelehrte nutzten das Studiolo als Studien- und Rückzugsort, welcher durch die individuelle Ausstattung in direktem oder indirektem Zusammenhang mit der jeweiligen Person stand. Neben wissenschaftlichen Gegenständen wurden nun auch Kleinkunstobjekte und Gemälde in den Studierzimmern verwahrt.⁸¹² Deren Gestaltungen, die meist von den humanistischen Beratern für ihre Auftraggeber konzipiert und auf deren Persönlichkeit und Motti zugeschnitten wurden, dienten diesen gemeinhin zur Repräsentation und Legitimation ihres (politischen) Handelns.⁸¹³ Neben Gemälden konnten sich profane und wertvolle Sammlungsgegenstände und aufwendig gefertigte Intarsien-Ausstattungen in diesen Räumlichkeiten befinden.⁸¹⁴ Die Herrscher schmückten ihr Studiolo vor allem mit Darstellungen von Idealen und Tugenden aus – wurden diese doch von den Regenten mitunter zu repräsentativen Zwecken genutzt, um die »Legitimation der eigenen Dynastie«⁸¹⁵ und politische Aktivitäten des Amtes zu begründen und moralische

⁸⁰⁹ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 129 u. 134 f.; Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 260 f.

⁸¹⁰ Orest Ranum: Refugien der Intimität. In: Philippe Ariès u. Roger Chartier (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens. Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1991. S. 213–267. S. 231. Das in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts errichtete Studiolo im Palast von Belfiore des Marchese von Ferrara, Lionello d'Este, kann als Vorreiter für diesen neu begründeten Typus des Rückzugsortes angesehen werden. Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 264. Das Studiolo von Lorenzo il Magnifico ist geprägt durch »profane Sammlungsgegenstände [...], aber vor allem die Pracht einer weltlichen und geistlichen Schatzkammer.« Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 265. Als modellhaftes italienisches Studiolo zur Zeit der Renaissance kann das zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandene Studiolo mit der zugehörigen Grotta der einflussreichen Fürstin Isabella d'Este genannt werden. Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 271. Zum Studiolo der sogenannten »prima donna del mondo« siehe u.a. Stephen John Campbell: The cabinet of eros. Renaissance mythological painting and the »Studiolo« of Isabella d'Este. New Haven: Yale University Press 2006; siehe auch Liebenwein: Studiolo. S. 9, 103–127.

⁸¹¹ Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 260 f.

⁸¹² Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 129 u. 134 f.; Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 260 f.

⁸¹³ Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 261.

⁸¹⁴ Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 264. Liebenwein spricht in diesem Zusammenhang von einer Entwicklung des Studierzimmers hin zu einem »Aufbewahrungsort für wertvolle Gegenstände und Kunstwerke«. (Liebenwein: Studiolo. S. 9).

⁸¹⁵ Liebenwein: Studiolo. S. 276.

Ansichten des Fürsten zu offenbaren.⁸¹⁶ Neben dem Anspruch zum Bildungsgewinn, der ursprünglich alleinig mit dem Studiolo verknüpft war, kam nun auch die Funktion zur herrschaftlichen Repräsentation hinzu; das Studiolo avancierte zu einem Aushängeschild der idealisierten, humanistisch geprägten Herrschergestalt.⁸¹⁷

Der Zeitraum der Ausgestaltung des Studiolo Francescos I. de' Medici ist um 1570–1572 anzusetzen.⁸¹⁸ Dieser vornehmlich private Rückzugsraum im ersten Stock des Palazzo Vecchio, den außer dem Großherzog selbst wohl nur wenige, auserwählte Personen⁸¹⁹, unter anderem Familienangehörige und womöglich favorisierte Bekannte und Vertraute oder gar exklusive Gesandtschaften betraten, schließt durch einen kleinen Zugang direkt an den sehr viel größeren und prunkvoller ausgestatteten Salone dei Cinquecento an (Abb. 39).⁸²⁰

Bei dem Studiolo des Principe Francesco I. handelte es sich um einen Raum, der vornehmlich einer strukturierten Sammlung von kostbaren (Natur-)Gegenständen gewidmet war und somit den Charakter einer Wunderkammer annahm.⁸²¹ Hierin wurden keine Tugenden in personifizierter Form offenbart, sondern die Ergebnisse der durch Menschenhand bearbeiteten Produkte und umgewandelten Naturstoffe und Materialien aufbewahrt.

Die tonnengewölbte Decke, deren Ausmalung zeitgleich mit der Anfertigung der Gemälde 1570 begonnen haben soll, gliedert sich in sechs kleine und neun große rechteckige Bildpartien auf.⁸²² Die beiden Entitäten, Natur und Kunst, die Oberthemen dieser Studiolo-Programmatik, werden in sinnbildlicher Form als Natura und Prometheus auf dem Mittelfeld der Decke dargestellt.⁸²³ Zu Natur und Kunst heißt es in der *invenzione*

⁸¹⁶ Vgl. Klaus Minges: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster: Lit 1998. S. 37.

⁸¹⁷ Vgl. Tönnemann: Le palais ducal d'Urbino. S. 147.

⁸¹⁸ Vgl. Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 84.

⁸¹⁹ Vgl. Conticelli: ›Guardaroba di cose rare et preziose‹. S. 63; Berti: Il principe dello Studiolo. S. 66. Das Gegenstück zu diesem nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmten Rückzugsort bildet ein Sammlungsraum öffentlich-repräsentativen Charakters, den der *Principe* Francesco I. um 1580 ausstatten ließ, womit die »Differenz zwei verschiedener Räume des Wissens« (Oy-Marra: Der Sammlungsraum als Wissensraum. S. 76) deutlich wird. »Während hier [= im Studiolo Francescos I., H. C.] noch eine Gelehrsamkeit des Geheimnisses, der Exklusivität zelebriert wurde, war die Bestimmung des vom gleichen Fürsten erdachten Sammlungsraums diesem Zweck insofern entgegengesetzt, als jener für eine weitaus größere Öffentlichkeit konzipiert wurde.« Oy-Marra: Der Sammlungsraum als Wissensraum. S. 77.

⁸²⁰ Vgl. Feinberg: The Studiolo. S. 47.

⁸²¹ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 157 f.

⁸²² Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 155; Vasari (2): Nachlass. S. 881.

⁸²³ Zur Visualisierung der Natura-Figur und der ikonographischen Verschmelzung derselben auf dem besagten Fresko siehe Valentina Conticelli: Prometeo, Natura e il genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I.: Fonti letterarie, iconografiche e alchemiche. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes

Vincenzo Borghinis, die sich durch ein »stringente[s], schlüssig begründete[s] Ordnungsprinzip«⁸²⁴ auszeichnet:

Pur per dire quel che m'è uenuto in fantasia, considerando che simil cose non sono tutte della natura ne tutte dell'arte, mi ha ui hanni ambedue parte, aiutandosi l'una l'altra, – come, per dare un esempio, la natura da il suo diamante ò carbonchio ò cristallo et simile altra materia rozza et informe, et l'arte gli pulisce, riquadra, intaglia etc. – però hauea pensato che tutta questa inuentione fusse dedicata alla natura et all'arte.⁸²⁵

Beide Personifikationen auf dem von Francesco Morandini geschaffenen Deckenfresco können symbolisch als übergeordnete Instanzen für das Verhältnis zwischen dem Makrokosmos der Natur und dem Mikrokosmos des Menschen aufgefasst werden.⁸²⁶ In der Darstellung reicht Natura dem Prometheus einen unbearbeiteten, steinernen Gegenstand. Dieser soll – so ist die Darstellung unter der programmatischen Leitlinie Don Vincenzo Borghinis aufzufassen – von Menschenhand in einen kostbaren Diamanten transformiert werden⁸²⁷:

Et però nel tondo del mezzo, che è nel cielo, sara dipinta la Natura, che hara in compagnia sua Prometheo, il primo inuentore delle pietre pretiose et degl'anelli, come testimonia Plinio, et per cio dette occasione alla fauola del'essere sato legato nel monte Caucaso. Mentre che ui s'affatica grandemente intorno con infinita industria per cavarne i diamanti et altre gioie.⁸²⁸

Auf dem Deckenfresco werden Natura und Prometheus von den Personifikationen der vier sinnbildhaft visualisierten Elemente umgeben. Als Bindeglieder sind jeweils zwei Putti als *primae qualitates* hinzugefügt. Um das mittlere Hauptfeld mit Prometheus und Natura sind außer den vier Elementen die vier Personifikationen der menschlichen

in Florenz 46 (2002) H. 2/3. S. 321–356. S. 327–334. Valentina Conticelli weist auf die Bedeutung des Prometheus in der antiken und mittelalterlichen Literatur hin, in der die Figur dem Menschen den Umgang mit dem Feuer nahegebracht hat und die Stellung als »Erschaffer der Künste« (»l'inventore delle arti«, Conticelli: Prometeo, Natura e il genio. S. 323) einnimmt. Vgl. hierzu auch Liebenwein: Studiolo. S. 157. Zur Untersuchung der Prometheus-Figur siehe Conticelli: Prometeo, Natura e il genio. S. 323–327.

⁸²⁴ Grote: Die Medici. S. 225 u. 228.

⁸²⁵ Vasari (2): Nachlass S. 887. – »in der Überlegung, daß viele Dinge weder ganz zur Natur noch ganz zur Kunst gehören, sondern daß beide an ihnen gleichermaßen teilhaben, wie – um ein Beispiel zu nennen – die Natur Diamanten, Kristalle und ähnliches roh und ungeformt liefert, die Kunst sie aber bearbeitet und formt, deshalb also habe ich gedacht, daß diese ganze invenzione der Natur und Kunst gewidmet sein muß«. (Sinngemäß übersetzt von Liebenwein: Studiolo. S. 155).

⁸²⁶ Vgl. Conticelli: Prometeo, Natura e il genio. S. 321; Liebenwein: Studiolo. S. 156. Liebenwein verweist in diesem Kontext auf die *Theologia Platonica* des Marsilio Ficino, in der die »[Würde] [des] Menschen und seine[r] Werke [...] gleichberechtigt neben [...] [der] Natur« (Liebenwein: Studiolo. S. 157) stehend erachtet werde.

⁸²⁷ Vgl. Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 84 f.

⁸²⁸ Vasari (2): Nachlass. S. 887. »Daher soll in der Mitte der Wölbung, die dem Himmel entspricht, die Natur gemalt werden, und als Begleiter Prometheus, der Erfinder der kostbaren Steine und Ringe; denn, wie Plinius berichtet hat, hat er, als er am Kaukasus angekettet war, trotz seiner Leiden mit unendlichem Fleiß sich bemüht, Diamanten und andere Edelsteine zu bearbeiten.« (Sinngemäß übersetzt von Liebenwein: Studiolo. S. 155).

Temperamente⁸²⁹ sowie die vier Zustände Hitze, Kälte, Trockenheit und Feuchtigkeit angeordnet.⁸³⁰

Im Einklang mit der Deckenbemalung erfolgte die Einteilung der vier Wände nach den vier Naturelementen:

Et perche la natura ha per subietto nelle sue operationi et effetti principalmente i quattro elementi, de quali due sono come il corpo et le materie di queste cose, che è la terra et l' acqua, gli altri due seruono per efficienti et per operatori, che è l' aria et molto più il fuoco, essendo le facce quattro, io ne accomoderei uno per ciascuna in quel miglior modo che si potessi (che gia non si possono queste cotali inuentiotioni cosi schizare per l' appunto), et accomodando la natura delle cose alla qualità di questi elementi il più gentilmente che si puo et talmente che si distinguessino le materie et si adornassi la stanza di varietà di figure d' ogni età , sesso, qualita et proportionone, accio che l' arte et gl' artefici ci habbino campo da poter mostrar l' ingegno dell'inuentione et l' industria delle mani.⁸³¹

Das Element der Erde ist, in Richtung des Salone dei Cinquecento, der Ost- und das der Luft der Westwand zugeordnet. Die Längsseiten sind den beiden anderen Elementen vorbehalten. Das Element Wasser befindet sich an der Süd- und das des Feuers an der Nordwand des Studiolo (Abb. 40).⁸³² Vierunddreißig Tafelbilder wurden auf die vier Wände in eine untere und eine obere Wandzone aufgeteilt. In der oberen Reihe befinden sich die Gemälde mit rechteckigem Format und in der unteren die hochovalen Bildwerke. Hinter diesen sind im unteren Wandbereich Schränke eingelassen, in denen kostbare Sammlungsgegenstände aufbewahrt wurden. Die mythologischen und allegorischen Darstellungen, die sich in der unteren Reihe befinden, und jene darüber positionierten, mit quasi wissenschaftlichem Charakter⁸³³, beziehen sich jeweils auf das Element der entsprechenden Wand. In den mythologischen oder historischen Bildern werden Szenerien des Zutageförderns von natürlichem Rohmaterial sowie dessen handwerkliche Verarbeitung dargestellt.⁸³⁴ Zudem ist jeder Seitenwand und somit jedem Element die entsprechende Gottheit zugeordnet: Eine Bronzestatue der Venus ergänzt die Wand des

⁸²⁹ Abgeleitet von der humoralpathologischen Theorie des Menschen als Choleriker, Melancholiker, Sanguiniker und Phlegmatiker.

⁸³⁰ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 156; Conticelli: Conoscere per immagini. S. 106; Berti: Il principe dello Studiolo. S. 64.

⁸³¹ Vasari (2): Nachlass. S. 887. – »Da die Natur allein durch die vier Elemente wirksam wird, von denen zwei – nämlich Wasser und Erde – als ihre Gestalt und Materie dienen, Feuer und Luft aber – die beiden anderen – als ihre Kräfte und Wirkungen, ordne ich jeder der vier vorhandenen Wände ein Element zu. Wenn so die Natur der Objekte auf die vier Elemente bezogen ist, kann man einerseits die verschiedenen Materialien unterscheiden und andererseits den Raum mit einer Vielfalt von Figuren jeden Alters und Geschlechts ausschmücken. Somit haben Kunst und Künstler Gelegenheit, ihre Erfindungsgabe und ihr Können zu zeigen.« (Sinngemäß übersetzt von Liebenwein: Studiolo. S. 155).

⁸³² Vgl. Poggi: Lo Studiolo. S. 89.

⁸³³ Hiermit ist beispielsweise die Gewinnung eines Rohstoffes oder dessen (kunst-)handwerkliche Verarbeitung gemeint. Vgl. hierzu auch Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 274.

⁸³⁴ Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 277.

Wassers, Zephir die der Luft, Juno die der Erde und Apollo die des Feuers.⁸³⁵ Diese Statuen wurden in Nischen an den Wänden aufgestellt. An den beiden Stirnseiten des Raumes befinden sich mittig Portraits der Eltern des Großherzogs. Diese von Alessandro Allori in Tondi gemalten Darstellungen von Cosimo I. und Eleonora di Toledo werden von Sternkreiszeichen umgeben, die auf den Jahresablauf hindeuten. Die edlen Objekte wurden – so ist der *invenzione* Borghinis nach zu folgern – in den Schränken hinter den Malereien in der unteren Wandzone aufbewahrt, weshalb sie ein entsprechend angepasstes Maß erhalten sollten.⁸³⁶ Hier offenbart sich ein wichtiger Gegensatz zu anderen Studioli, wie beispielsweise dem von Isabella d’Este. Dort wurden die Sammlungsgegenstände offen und gut sichtbar präsentiert. Im Studiolo des Palazzo Vecchio dagegen wiesen lediglich die Darstellungen vor den verschlossenen Schränken auf die darin aufbewahrten (Natur-)Gegenstände hin.⁸³⁷ Diese Objekte – kostbare Gesteine, Mineralien, Münzen und Korallen – waren die Herzstücke des Studiolo. So konstatiert Vincenzo Borghini gleich zu Beginn seiner *invenzione*:

Lo stanzino, che di nuouo si fabrica, per quello intendo ha da seruire per una guardaroba di cose rare et pretiose et per ualuta e per arte, come sarebbe à dire gioie, medaglie, pietre inagliate, cristalli lauorati et vasi, ingegni e simil cose, non di troppa grandezza, riposte ne proprij armadij, ciascuna nel suo genere.⁸³⁸

Das kosmologische Prinzip von Natur und Kunst, von dem Makrokosmos der Natur und dem Mikrokosmos des Menschen⁸³⁹, manifestiert sich im Studiolo, in dem die »Gleichwertigkeit der Schöpfung des Menschen mit der Natur«⁸⁴⁰ präsentiert wird, durch ein verkleinertes »Abbild der Welt«⁸⁴¹ mittels exemplarischer Naturgegenstände. Diese sollen der Veranschaulichung und dem – auch wörtlichen – Begreifen dienen, um dadurch zu höherer Erkenntnis zu gelangen.⁸⁴²

⁸³⁵ Vgl. Vasari (2): Nachlass. S. 887 f.; Liebenwein: Studiolo. S. 156.

⁸³⁶ Vgl. Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 276 f.; Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 88; Liebenwein: Studiolo. S. 155 f.

⁸³⁷ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 155.

⁸³⁸ Vasari (2): Nachlass. S. 886. – »Das kleine Zimmer, welches nun eingerichtet wird, dient der Aufbewahrung von seltenen und wertvollen Gegenständen, sei es auf Grund ihres Preises, sei es wegen ihrer künstlerischen Form; das sind Edelsteine, Medaillen, geschnittene Steine, geschliffenes Kristall, Gefäße, mechanische Erfindungen und ähnliche Dinge, die nicht allzugroß sind; das alles liegt in Schränken, ein jedes nach seiner Art.« (Sinngemäß übersetzt von Liebenwein: Studiolo. S. 155). Valentina Conticelli äußert die Vermutung, dass Francesco I. auch die Endprodukte seiner chemischen Experimente in den Studiolo-Schränken aufbewahrt haben könnte. Vgl. Conticelli: »Guardaroba di cose rare et preziose«. S. 62.

⁸³⁹ Vgl. Berti: Il principe dello Studiolo. S. 62 u. 83. Wie Wolfgang Liebenwein anmerkt, werden die Begriffe *macrocosmo* und *microcosmo* nicht verwendet, jedoch erfüllten die Begriffe *maggior mondo* und *minore* dasselbe Prinzip. Vgl. Liebenwein Studiolo. S. 242, Anm. 204.

⁸⁴⁰ Liebenwein: Studiolo. S. 157.

⁸⁴¹ Minges. Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. S. 39.

⁸⁴² Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 39 f.

In dem Studiolo Francescos I. offenbarte sich nicht allein eine Wunderkammer mit gesammelten Preziosen verschiedenster Naturobjekte, sondern auch und vor allem ein strukturiertes System, welches als »enzyklopädische[...] Sammlung«⁸⁴³ angesehen werden kann. Lina Bolzoni vergleicht dieses Konzept des großherzoglichen Studiolo mit der Form des Gedächtnistheaters des Gelehrten Giulio Camillo. Mittels der Mnemotechnik, einem Verfahren, bei welchem mithilfe von mentalen Stützen bestimmte Informationen für lange Zeit im Gedächtnis bleiben sollen, wurde dem Betrachter in diesem Theater die Kenntnis über die Welt in Form von Bildern nahegebracht.⁸⁴⁴ Auch das Studiolo Francescos I. kann durch die den vier Elementen zugeteilte bildliche Ausstattung und die Verbindung dieser zu den natürlichen Gegenständen als eine Art der Gedächtniskunst begriffen werden.⁸⁴⁵

Dieses Prinzip des enzyklopädischen Wissens erinnert ebenso an die *Sala delle Carte Geografiche*, die Cosimo I. 1563 im Palazzo Vecchio einrichten ließ. Landkarten verwiesen dort auf die Herkunft des Inhalts der dahinter verbauten Wandschränke, in denen sich Objekte aus verschiedensten Gegenden der Erde befanden.⁸⁴⁶

Der Großherzog knüpfte somit an die Traditionslinie des Studiolo als Raum der Erkenntnis und des Wissenserwerbens an; als Hausherr dieses humanistisch geprägten Sammlungsraums machte der Medici-Fürst seinen Anspruch geltend, durch diesen »Miniatur-Kosmos« Weisheit zu erlangen. Die Macht-Repräsentation Francescos I. unterscheidet sich jedoch von der seines Vaters. Cosimo I. verstand sich als omnipotenter *rex artifex* in seinem sogenannten Tesoretto, einem Raum, der dem Typus Studiolo zugeordnet werden kann.⁸⁴⁷ Im Gegensatz dazu propagierte Francesco I., dessen Studiolo der inneren Einkehr diene, seine Herrschaftsbefähigung in maßvollerer Weise.

⁸⁴³ Liebenwein: Studiolo. S. 157.

⁸⁴⁴ Zur Mnemotechnik und dem Gedächtnistheater Giulio Camillos vgl. Lina Bolzoni: L'»invenzione« dello Stanzino di Francesco I. In: Candace Adelson (Hrsg.): *Le Arti del Principato Mediceo*. Florenz: SPES 1980. S. 255–299. S. 257–260; Manegold: Wahrnehmung. S. 32. In ihrer Monographie über die den kunsttheoretischen Schriften Giovanni Paolo Lomazzos zugrundeliegende Gedächtnistheorie fasst Cornelia Manegold den mnemotechnischen Modus wie folgt zusammen: »Eine mnemotechnische Topik besteht in der Regel aus fünf oder zehn Orten (*loci*), an denen Bilder (*imagines*) aufgestellt werden, die den einzuprägenden Gedanken oder Gegenstand repräsentieren.« (Manegold: Wahrnehmung. S. 30).

⁸⁴⁵ Vgl. Conticelli: Prometeo, Natura e il genio. S. 327.

⁸⁴⁶ Vgl. Grote: Die Medici. S. 222 f. Es sei hier jedoch darauf hingewiesen, dass Francesco I. diesen Raum Cosimos I. als »rein geographisch-astronomische[...] Lehrveranstaltung« (Grote: Die Medici. S. 224) herabstufte.

⁸⁴⁷ Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 151 f; Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63; Frosien-Leinz: Das Studiolo. S. 277; Feinberg: The Studiolo. S. 47. Im *Tesoretto* stellten Wissenschaft und Kunst die Hauptthemen dar. Der Raum diene Cosimo I. womöglich als Archiv für amtliche Unterlagen und grenzte an sein Schlafzimmer, das ab 1570 von Francesco I. als Studiolo genutzt wurde, an. Das Tesoretto war ein quadratischer, verhältnismäßig kleiner Raum und zeichnet sich durch seine manieristische

Einige in das Programm eingebundene Gemälde lassen einen direkten Bezug zur Person des Großherzogs Francesco I. erkennen. So könnte es sich bei *Allegoria dei Sogni* von Giovanni Battista Naldini um ein Werk handeln, welches aufgrund persönlichen Ansinnens Francescos I. geschaffen wurde.⁸⁴⁸

III.3.4 Giovanni Battista Naldinis *Allegoria dei Sogni* im Studiolo Francescos I. de' Medici

Das Gemälde *Allegoria dei Sogni* ist eines von zwei Gemälden, das Naldini in den 1570er-Jahren für das Studiolo Francescos I. im Palazzo Vecchio schuf. Neben Francesco Morandini, der das Hauptfeld der Studiolo-Decke ausmalte, erhielt der Künstler eines der Themen, welches am schwierigsten zu verbildlichen war.⁸⁴⁹ Das Gemälde, das vermutlich erst zu einem späteren Zeitpunkt den heutigen Titel *Allegoria dei Sogni* erhielt, wurde von dem Kunstkritiker Raffaello Borghini in seinem Hauptwerk, *Il Riposo*, mit »il sonno co' sogni attorno«⁸⁵⁰ bezeichnet. In *Il Riposo* heißt es in diesem Kontext zu den beiden Ölbildern Naldinis:

Di sua [= Giovanni Battista Naldini, H. C.] mano sono nello Scrittoio del Gran Duca Francesco, fatti à concorrenza con molti altri pittori, due quadri à olio, l'vno de' quali è di lastra di pietra, in cui apparisce il modo, che si tiene à far l'Ambracane, e l'altro è di legno rappresentante il sonno co' sogni attorno con bellissime considerationi sì dell inuentione, come dell'arte.⁸⁵¹

Das Bild, das von dem sehr persönlichen Interesse Francescos I. an dem ungreifbaren Mysterium Traum zeugt, offenbart sich durch eine vielschichtige Spezifik, die nachstehend analysiert werden soll.

Innenarchitektur und prunkvolle Stuckausstattung aus. Im Zentrum der Decke sind die vier um eine Kugel angeordneten Evangelistensymbole zu erkennen; mythologische und historische Szenen demonstrieren Künste und Wissenschaften in den rechteckigen Bildfeldern. Bildende und darstellende Künste werden mittels Allegorien in den Eckfeldern wiedergegeben. Vgl. Liebenwein: Studiolo. S. 150 f. u. 154; Conticelli: »Guardaroba di cose rare et preziose«. S. 17–25.

⁸⁴⁸ Vgl. Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 86.

⁸⁴⁹ Vgl. Conticelli: La decorazione. S. 500.

⁸⁵⁰ »Der von Träumen umgebene Schlaf«.

⁸⁵¹ Borghini: *Il Riposo*. S. 614. – »Von seiner [= Giovanni Battista Naldinis] Hand sind im *Scrittoio* des Großherzogs Francesco, in Konkurrenz mit vielen anderen Malern, zwei Ölgemälde entstanden, eines ist ein Gemälde auf Stein, auf dem dargestellt ist, wie Bernstein gemacht wird, das andere ist auf Holz gemalt und zeigt den Schlaf, der von Träumen umgeben ist, mit wunderschöner Betrachtung hinsichtlich der Erfindung, wie auch der Kunst.« (Von mir sinngemäß ins Deutsche übersetzt).

III.3.4.1 Beschreibung und ikonographische Analyse

Das hochovale Ölbild *Allegoria dei Sogni* von Naldini zeigt im vorderen und mittleren Bildbereich teils unverhüllte, teils spärlich bekleidete Figuren, die lediglich Tücher oder leichte Gewänder tragen sowie eine Vielzahl phantastischer, fliegender Wesen. Im Hintergrund ist eine antikische Architektur zu erkennen. Auf den Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilt werden die verschiedenen Bildelemente durch ein zyklisches Bewegungsmoment kompositorisch miteinander verbunden. Mittel- und Hintergrund sind in dunklen Farbtönen gehalten, während sich die Szene im Vordergrund durch ein helles Farbspektrum auszeichnet. Durch die Dreieckskomposition wird das Auge des Betrachters über die beiden Repoussoir-Figuren im untersten Bildrand, zwei Putti mit Mohnkapseln in den Händen, direkt auf die zentrale Figur gelenkt. Es ist eine junge weibliche Gestalt, die zusätzlich durch Helligkeits- und stärkere Farbwerte hervorgehoben wird. Betont wird diese Helligkeit durch die Blässe ihrer Haut und ihr leuchtend gelbes Gewand, das lediglich ihren unteren Körperteil bedeckt. Die blonden Locken sind mit Bändern zusammengebunden, wobei sich ein Teil ihrer Haare in Strähnen aus dem Zusammenhalt am Hinterkopf gelöst hat. Die Vorderansicht ihres Körpers ist vom Betrachter weggedreht, den Kopf jedoch hat sie über ihre rechte Schulter nach hinten gewendet, sodass ihr Blick auf die beiden nackten Putti zu ihren Füßen fällt. Ihren linken Fuß hat sie auf dem Boden aufgesetzt; den rechten hebt sie leicht davon ab. Die Gestalt hält einen verhältnismäßig großen, durchsichtigen ellipsenähnlichen Gegenstand in den Händen, der die hochovale Form des Gemäldes wiederaufgreift. Dieses transparente Gebilde, das eine angedeutete Lichtreflexion am Ovalrand und eine Wölbung im Glas erkennen lässt, wird von einer weiteren halbnackten weiblichen Figur anvisiert, die sich rechts davon befindet. Deren ebenso blondgelockter, mit einer kleinen Mondsichel geschmückter Kopf ist dem Glasobjekt zugewandt. Der Ausdruck auf ihrem blassen Gesicht könnte Neugier als auch Furcht anzeigen; ihr Körper ist weit nach vorne über gebeugt. Lediglich ihre Scham und der untere Teil ihres rechten Beines sind von einem rosafarbenen Tuch oder Gewand, das sich hinter ihrer Rückenpartie aufgebauscht hat, bedeckt. Ihren rechten Unterarm hat sie auf einem Dachs abgestützt. Eine Eule mit braunem Federkleid sitzt nah an ihrem Oberschenkel. Zwischen ihrem linken angewinkelten Bein und dem Putto im rechten Vordergrund ist, gegen eine niedrige Stufe gelehnt, eine Maske mit männlichen Zügen zu erkennen, deren Profil eine ausgeprägte Hakennase sowie einen Oberlippenbart zeigt. Das sichtbare leere Auge scheint auch auf

das gläserne Objekt gerichtet. Oberhalb dieser Szene sind am rechten Bildrand zwei weitere Gestalten zu erkennen. Die vordere ist eine barbusige Frau, mit Blumenschmuck im blondgelockten Haar, die sich mit ihrem leicht seitlich ausgestrecktem linken Arm nach vorne hin zum Rücken der vorherigen Frauenfigur neigt. Ihren Kopf hat sie zur linken Schulter gedreht und der Blick fällt auf die zweite Gestalt hinter ihr, von der nur der Kopf und der entblößte, knotige und dunklere rechte Schulterbereich zu erkennen sind. Es könnte sich hier um eine alte Frau oder aber auch um einen Mann handeln. Das Gesicht und der Blick sind auf die davor gebeugte weibliche Figur und auf das Geschehen in der Mitte des Bildes gerichtet. Auf dem Kopf im dunklen zottigen Haar sind kleine Hörner zu erahnen. Auf der linken Seite der zentralen Frauenfigur ist ein unbekleideter Jüngling zu sehen, dessen Gesicht von dem Betrachter abgewandt ist.⁸⁵² Er sitzt auf einem grünen Tuch, dessen Farbton gleich dem des Unterkleides der vor ihm Stehenden ist. Seinen Oberkörper hat er wohl gegen einen älteren Mann gelehnt, von dem lediglich dessen bärtiges Gesicht und ein Teil seiner grauen Haarpracht oder eine Art Helm über der rechten Schulter des Jünglings hervorschauen. All diese Gestalten dominieren den Vordergrund über die gesamte untere Hälfte des ovalen Gemäldes.

Im Mittelgrund sind zwei weibliche Figuren zu erkennen, die in dynamischen Bewegungen fixiert scheinen. Jene auf der linken Bildseite trägt ein rosafarbenes Gewand, das ihre Brust freigibt und hält in ihrer rechten Hand einen langen Stab. Die rechte, in ein grüngräulich-braunes Kleid ebenso spärlich gehüllte Figur streckt beide Arme, wie, um ihr Gleichgewicht halten zu wollen, zu beiden Seiten weit aus. Auch sie umfasst, jedoch mit ihrer linken Hand, einen langen sich zuspitzenden Stab.

Hinter diesen beiden Frauengestalten sind weitere Figuren, seltsame Kreaturen und ein massives architektonisches Gebilde auszumachen. Die einzelnen Bestandteile dieses Bildhintergrundes sind wegen des insgesamt sehr dunkel gehaltenen Kolorits nur schwer zu deuten. Es lassen sich lediglich schemenhafte Formen menschlicher und kleiner geflügelter Gestalten erkennen. Es ist nicht genau zu bestimmen, ob sich das Geschehen in einem Interieur oder im Freien abspielt. Am rechten oberen Bildrand gibt es ein Portal, von dem nur eine flankierende Säule mit korinthischem Kapitell sowie ein Teil des Architravs und Giebels sichtbar sind, die die Portalöffnung abschließen. Das antikische Tor ist Teil einer mit Pfeilern toskanischer Ordnung sowie mit korinthischen Säulen

⁸⁵² Francesco Gandolfo vermutet bei dieser Figur einen Zustand des Wiederaufwachens: »che sembra come risvegliarsi.« (Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 276).

ausgestatteten, gewaltigen Architektur, die zur Mitte des oberen Bildovals hin im Schatten der dunklen Kolorierung fast verschwindet. Im Hintergrund der linken Bildhälfte sind die vom Betrachter noch weiter entfernten Umrisse eines zweiten Portals auszumachen, welches bautechnisch dem erstgenannten gleicht. Aus beiden Öffnungen scheinen kleine skurrile Wesen unter- und übereinander herauszuquellen und zu fliegen. Es könnte sich um verschiedenförmige, teils puttoartige Kreaturen handeln, von denen die im linken Torbogen eine schwärzlich-rote, die im rechten Portal eine blau-graue Farbgebung aufweisen. Im mittleren dunklen Bildhintergrund ist zwischen der linken Pforte und der Säulenwand rechts nur schemenhaft ein Bett zu erkennen. Dies ist mit einem schweren Baldachin und mit Vorhängen ausgestattet. Schwach sichtbare, hautfarbene Gliedmaßen lassen vermuten, dass sich etwa eine anthropomorphe Figur in dem Bett befindet. Davor sitzen zwei lediglich vage dargestellte, jedoch wohl menschliche Gestalten, die einander zugeneigt scheinen.

Francesco Gandolfo hat als erster die Analogie zwischen der *Notte* Michelangelos in der Medici-Kapelle von S. Lorenzo und der mondsicheltragenden weiblichen Figur im Werk Naldinis hergestellt.⁸⁵³ Die Ähnlichkeit gründet auf den Attributen, die ihr zugeordnet werden. Es handelt sich um die Eule, die Maske⁸⁵⁴, und jene Mondsichel (Abb. 41), die wie ein Schmuckstück das Haupthaar der weiblichen Gestalt ziert und als Referenz auf die michelangeleske *Notte* aufgefasst werden kann. Die Skulptur *Notte* ist eine innovative Schöpfung Michelangelos für ein Sinnbild der Nacht. Einen Teil des Grabmals Giulianos de' Medici bildend, gestaltet sich die Marmorfigur als bahnbrechende Renaissance-Ikonographie der Nacht, für die Giovanni Battista Naldini auf seinem Gemälde *Allegoria dei Sogni* eine eigene Interpretation entwickelt hat. Das Erscheinungsbild von Naldinis Darstellung der personifizierten Nacht erinnert weniger an den muskulösen Frauenkörper der *Notte* in S. Lorenzo. Vielmehr lässt sich in den üppigen Formen der ›weiche‹ Darstellungsstil Jacopo Pontormos, dem Lehrmeister Naldinis, erkennen. Mit den genannten Attributen schafft Naldini jedoch eine Referenz auf das von Michelangelo

⁸⁵³ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 275 f. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Giovanni Battista Naldini, wie viele weitere Künstler, zu Beginn der 1560er-Jahre während seiner Studienreise in Rom unter anderem Zeichnungen in den Medici-Grabkapellen in S. Lorenzo angefertigt hat. Die Inspiration durch Michelangelo erscheint somit evident. Vgl. Raphael Rosenberg: The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy. Drawings and prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort. In: Francis Ames-Lewis u. Paul Joannides (Hrsg.): Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century. Aldershot: Ashgate 2003. S. 114–136. S. 119–126; Beate Reifenscheid: Giovanni Battista Naldini. In: Ernst Gerhard Güse u. Alexander Perrig (Hrsg.): Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos. München: Prestel 1997. S. 178–185. S. 178.

⁸⁵⁴ Zur ikonographischen Bedeutung der Maske siehe Kap. II.3 (Michelangelos Zeichnung *Il Sogno* (1533)).

kreierte Nacht-Sinnbild. Dass sich Naldini bei der Schaffung der Nacht-Personifikation der Bildsprache der *Notte* in der Medici-Kapelle in S. Lorenzo bedient, spiegelt nicht nur eine Kontinuität im künstlerischen Schaffen unter der florentinischen Herrschaft wider, sondern lässt sich auch semantisch auf den Fortbestand der Medici-Dynastie übertragen.

Francesco Gandolfo setzt bei seiner Untersuchung das Ölbild Naldinis in den Kontext des sogenannten *Trionfo de' Sogni*, der anlässlich der Hochzeit von Francesco I. und Johanna von Österreich 1566 stattfand. Diese Verbindung ist insofern plausibel, als, wie bereits angemerkt, Vincenzo Borghini zusammen mit Giovan Battista Cini für die Gestaltung dieses Triumphzuges verantwortlich war. Ein Detail der Nacht-Figuration Naldinis lässt eine offensichtliche Parallele zwischen der *Allegoria dei Sogni* und dem nächtlichen Hochzeitstriumphzug *Trionfo de' Sogni* erkennen. Bei besagtem Triumphzug, dessen Gesamtkonzept von Michelangelos *Il sogno* inspiriert wurde⁸⁵⁵, war der am Fuße der Somnus-Grotte lagernden »Nacht« ein Dachs beigegeben, auf den sie ihren Kopf stützte⁸⁵⁶; »sotto a i piedi della quale [= la Notte, H. C.] era un tasso.«⁸⁵⁷ Auch auf dem Traum-Gemälde Naldinis ist die personifizierte Nacht auf das nachaktive Tier gelehnt. Mit der These einhergehend, es handele sich bei besagter weiblicher Figur auf dem Gemälde um eine Personifikation der Nacht, schreibt Gandolfo auch der zentral positionierten Gestalt und dem Jünglings-Akt allegorische Funktionen zu. Die den ovalen Glasgegenstand haltende Figur im Gemälde Naldinis wird hier als allegorisch besetzte Personifikation des Morgens gedeutet. Diese Darstellung Auroras lässt jedoch keine schlüssigen Referenzen auf die Skulptur *Aurora* (Abb. 42) in der Medici-Grabkapelle zu. Auch die Beschreibungen der Aurora in Cartaris *Imagini*⁸⁵⁸ und Ripas *Iconologia*⁸⁵⁹ unterscheiden sich in großen Teilen von der bildlichen Realisierung der Morgen-Personifikation durch Naldini.

⁸⁵⁵ Vgl. Chiara Rabbi Bernard: Francesco I. de' Medici, la vita e il sogno. In: Diess., Alessandro Cecchi, u. Yves Hersant (Hrsg.): *Il Sogno nel Rinascimento*. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 48–55. S. 53.

⁸⁵⁶ Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 276.

⁸⁵⁷ Anonymus: *Descrizione del canto de sogni*. S. 21. – »unterhalb ihrer [= jene der Nacht, H.C.] Füße war ein Dachs.«

⁸⁵⁸ »Immagine dell'Aurora, & del cavallo Pegaseo, che tira il suo carro, dinotante quell' hora essere la più comoda, & di maggior profitto per lo studiare, & la gloria che ne risulta al dotto & virtuoso.« (Cartari: *Imagini delli dei*. S. 53). – »Bild der Morgendämmerung und des Pferdes Pegasus, der ihren Wagen zieht; ausdrückend, dass diese Stunde die ruhigste und die günstigste zum Studieren ist und der Ruhm, dem sie den Gebildeten und Tugendhaften beschert.« (Sinngemäß von mir ins Deutsche übersetzt).

⁸⁵⁹ In Ripas *Iconologia* wird das Sinnbild der Aurora ähnlich wie in Cartaris *Imagini* dargestellt: »Una fanciulla alata di color incarnato con un manto giallo in dosso, haverà in mano una lucerna fatta all'antica accesa, starà a sedere sopra il Pegaso cavallo alato.« (Ripa: *Iconologia*. S. 34). – »Ein Mädchen mit hautfarbenen Flügeln und mit einem gelben Mantel bekleidet, in der Hand eine antike Lampe haltend und sich oberhalb des geflügelten Pegasus befindend.« (Sinngemäß von mir ins Deutsche übersetzt).

Lediglich das gelbe, ihren Unterkörper umhüllende Gewand gibt einen Hinweis auf die Zuordnung auf die Personifikation des Morgens. Wie Conticelli herausstellt, ist vor allem anhand der gelben Farbe des Stoffes in *Allegoria dei Sogni* darauf zu schließen, dass es sich bei der zentralen Figur um den allegorischen Morgen handelt.⁸⁶⁰ Die Vermutung gründet auch auf der schriftlichen Überlieferung eines weiteren Triumphzuges, dem *Mascherata degli Dei de' Gentili*, der von Vincenzo Borghini konzipiert und ebenfalls im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten Francescos I. und Johannis von Österreich präsentiert wurde.⁸⁶¹

Aus der Niederschrift für den Zug geht hervor, dass Aurora einen gelben Mantel getragen habe: »Dopo l'Anno, l'Authore [= Boccaccio, H. C.] finse l'Aurora, la quale egli figurò vna fanciulla di color' incarnato con vn ma[n]to giallo indosso«. ⁸⁶²

Eine gewisse Ähnlichkeit der Morgenfigur in Naldinis Gemälde lässt sich bei der Aurora-Darstellung in dem von Battista Dossi 1544 geschaffenen Gemälde *Il Mattino: Aurora con i cavalli di Apollo*, (»Der Morgen mit den Pferden Apolls«) (siehe Abb. 23) erkennen.⁸⁶³ Dort ist der personifizierte Morgen in helle, leuchtend orangegelbe Kleidung gehüllt. Ähnlich erscheint auch die Gestaltung der Haare; bei beiden Figuren zeigt sich eine mit Bändern durchflochtene Lockenfrisur.

Die Aurora Naldinis trägt weder eine Fackel oder Lampe in ihren Händen, wie es in besagten Handbüchern Cartaris oder Ripas geschrieben steht, noch hält sie Zügel in ihren Händen, wie es bei Dossis Interpretation der Morgen-Personifikation der Fall ist. Naldinis Aurora präsentiert eine Linse, die sie wie einen Schild⁸⁶⁴ gegen die Nacht-Personifikation hält, welche das Glas direkt fokussiert und offenbar gar zu fürchten scheint. Somit schafft der Maler von *Allegoria dei Sogni* eine eigene Interpretation des personifizierten Morgens. Der gläserne Gegenstand in ihren Händen ist in der Forschung unterschiedlich gedeutet worden. Scott Schaefer⁸⁶⁵ meint hierin einen Spiegel, Harvey Hamburg eine Linse zu

⁸⁶⁰ Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 234 f.

⁸⁶¹ Der Inhalt des Zuges, in dem nachgestellte Allegorien auf Triumphwagen durch die Stadt zogen, basiert auf dem mythographischen Werk *Genealogia Deorum Gentilium* (um 1360) Boccaccios. Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 235.

⁸⁶² Baccio Baldini: *Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degl'iddei de' Gentili*. Florenz: Giunti 1565. S. 34.

⁸⁶³ Dieses Gemälde Battista Dossis war, wie auch *Allegoria della Notte*, Teil des bildlich gemachten Tageszyklus in den sogenannten Stanze Nuove des Herzogs Ercole II. d' Este in Ferrara. Siehe hierzu Kapitel III.1.

⁸⁶⁴ »come uno scudo« (Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 276). Es ist nachvollziehbar, dass Francesco Gandolfo in dieser bildlichen Konstellation den Gegensatz zwischen Morgen und Nacht festmacht. Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 276.

⁸⁶⁵ Vgl. Schaefer: *The Studiolo*. S. 385.

erkennen, der er im Kontext der figurierten Morgengestalt die Bedeutung als Symbol für klare Morgenträume beimisst. Da das Glas transparent und keine Reflexion der Aurora zu erkennen ist, handelt es sich offenbar, wie Hamburg bereits erkannt hat⁸⁶⁶, nicht um einen Spiegel. Valentina Conticelli widerspricht der These Hamburgs, es handele sich um eine Linse. Sie setzt das Objekt in Bezug zu einer Äußerung des Macrobius.⁸⁶⁷ In Anlehnung an die *Commentarii* des antiken Philosophen Porphyrios (233–305 n. Chr.) legt der Autor des Kommentars zu Ciceros *Somnium Scipionis* die Thematik der Traumportalen dar:

Gemäß der angeführten Porphyriusstelle vermag selbst die im Schlaf teilweise von ihren körperlichen Aufgaben befreite Seele nicht unmittelbar zu sehen, sondern nur durch einen dazwischengeworfenen Schleier. Daß die Traumporte, aus der die wahren Träume kommen, aus Horn sein soll, bedeutet nichts anderes, als daß der Schleier in diesem Fall weniger undurchlässig ist, weil mindestens dünnes Horn durchsichtig ist. Wenn der Blick hingegen zurückgeworfen wird und nicht durch den Schleier dringt, dann spricht man von der elfenbeinernen Pforte, denn Elfenbein ist so dicht, daß es selbst dünngeschliffen dem Seh sinn keinen Durchlaß gewährt.⁸⁶⁸

Conticelli vermutet, dass das ovale Objekt eben diesen Schleier repräsentiert, von dem Macrobius bei seiner Auslegung der Traumportalen spricht.⁸⁶⁹ Fraglich bleibt hierbei, weshalb das Objekt nicht als Schleier dargestellt wurde, sondern vielmehr die Form eines oval gekrümmten Glases und folglich einer Linse offenbart. Auf diese übergroße Linse soll an anderer Stelle in diesem Kapitel genauer eingegangen werden.

Die vermutlich gerade erwachende Jünglingsgestalt zur Linken Auroras deutet Gandolfo wiederum als Personifikation des Tages. Es erscheint bemerkenswert, dass Gandolfo die Tages-Allegorie der Figur des Jünglings zuordnet und nicht der offensichtlich älteren, bärtigen Figur dahinter – hat doch Michelangelos Statue des Tages am Grabmal Giulianos de' Medici, *Giorno*, das Erscheinungsbild eines älteren und bärtigen Mannes (Abb. 43). Dem offensichtlich alten Mann, dessen Kopf hinter der rechten Schulter des Jünglings auftaucht, schreiben sowohl Gandolfo als auch Conticelli die Bedeutung des Alters zu. Auch die Putti, die sich am untersten Rand des Gemäldes befinden, werden als weiteres Element im Zusammenhang der Lebensabschnitte aufgefasst⁸⁷⁰: Die Putti stehen

⁸⁶⁶ Vgl. Hamburg: Naldini's Allegory of Dreams. S. 692.

⁸⁶⁷ Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 243.

⁸⁶⁸ Thomas Ricklin: *Der Traum der Philosophie im 12. Jahrhundert. Traumtheorien zwischen Constantinus Africanus und Aristoteles*. Leiden: Brill 1998. S. 119 f. Vgl. Macrobius: *Comm.* 1. 3. 17–20.

⁸⁶⁹ Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 243.

⁸⁷⁰ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 123; Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 276.

demnach für die Kindheit, die Aurora-Erscheinung für das Jugend- und die ältere Männergestalt hinter dem sinnbildhaften Tag für das fortgeschrittene Alter.⁸⁷¹

Entgegen dieser Interpretation kann jedoch vermutet werden, dass die Putti hier lediglich als Verbindungs- oder Füllelemente dienen. Neben Satyrn, Hexen, Kreaturen der Nacht und Mänaden hatten Putti auch im Hochzeitstriumph 1566 die Funktion von Bindegliedern zwischen den Wagen des Festzuges.⁸⁷² Ein weiteres Bildelement war auch Bestandteil des besagten *Trionfo*: Es handelt sich um Mohnkapseln⁸⁷³, die die beiden Knaben in *Allegoria dei Sogni* in den Händen halten und die sich zwischen ihnen auf dem Boden befinden. Auch im *Trionfo de' Sogni* tragen die Putti Mohngirlanden. Bei Cartari ist der Schlafmohn ein Attribut der sinnbildlich gemachten Nacht, die einen Kranz dieses Gewächses auf dem Kopf trägt.⁸⁷⁴

Die Darstellung der bereits erwähnten, den *Trionfo de' Sogni* begleitenden Hexen vermutet Valentina Conticelli in den beiden nicht eindeutig definierten menschlichen Gestalten hinter der Nacht-Personifikation am rechten Bildrand von *Allegoria dei Sogni*. Eine weitere These Conticellis ist, dass es sich bei diesen beiden Figuren um die Personifizierung zweier Laster handelt.⁸⁷⁵ Conticelli macht in diesem Kontext darauf aufmerksam, dass die Nacht in einem Passus von Hesiods *Theogonie* als Mutter diverser Laster bezeichnet wird.⁸⁷⁶ Ferner hat Boccaccio in Anlehnung an Hesiod in seinem mythographischen Werk *Genealogia Deorum Gentilium* die Nacht als eine von weiteren Lastern beschrieben.⁸⁷⁷

In diesem Zusammenhang kann, wie auch schon Conticelli angemerkt hat, die Zeichnung *Il Sogno* (siehe Abb. 1) von Michelangelo als Vergleich herangezogen werden.⁸⁷⁸ Sehr viel offensichtlicher als bei Naldinis Werk wird der mittig auf einem Kasten mit Masken⁸⁷⁹ platzierte Jüngling von schemenhaft dargestellten, menschlichen Umrissen im

⁸⁷¹ Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 244; Bernard: Francesco de' Medici. S. 50.

⁸⁷² Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 267.

⁸⁷³ Im Zusammenhang der Traum- und Schlafthematik besteht die Möglichkeit, dass es sich hier um Kapseln des Schlafmohns handelt, der seit der Antike als Opiat verwendet wurde.

⁸⁷⁴ Siehe Anm. 425.

⁸⁷⁵ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 124–126; Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 245.

⁸⁷⁶ Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 245; Hesiod: *Theogonie*. 211–225.

⁸⁷⁷ Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 245; Giovanni Boccaccio: *Della genealogia de gli dei di m. Giovanni Boccaccio libri qvindecì: ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli dei de' gentili: con la spositione, & sensi allegorici delle fauole & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia*. Hrsg. von Giuseppe Betussi. Venedig: Lorenzini 1564. 1. 14–34.

⁸⁷⁸ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 124.

⁸⁷⁹ Wohl bemerkt ist die Maske, wie zuvor angesprochen, auch im Traumbild Naldinis Bestandteil und Attribut der *Notte*. In Anbetracht einer im 16. Jahrhundert geläufigen Bedeutungszuschreibung der Maske als negativ konnotierte Erscheinung scheint die Annahme gerechtfertigt, dass es sich im Gemälde Naldinis tatsächlich um lasterhafte Gestalten handelt.

Bildhintergrund umringt. Die hintere Figur in Naldinis Gemälde ordnet Conticelli aufgrund ihres zottigen Haars *Invidia*, »Neid«, zu und die jüngere, barbusige Figur *Lussuria*, »Fleischeslust«.⁸⁸⁰ Anknüpfend an diese Vermutung Conticellis sollte ein genauerer Blick auf die vermeintlich ältere der beiden Gestalten geworfen werden. Es kann nicht genau festgestellt werden, ob es sich um eine männliche oder weibliche Gestalt handelt; ihre markanten Gesichtszüge und der ohne weibliche Brust erkennbar gemachte und etwas knotige obere Körperteil lassen jedoch auch die Vermutung zu, dass es sich hier um eine männliche Figur handeln könnte. In diesem Fall kann weiterführend daraus geschlossen werden, es handele sich um die sinnbildliche Verkörperung des Lasters, *Vizio*, selbst. *Vizio* wird in Ripas *Iconologia* als schielender Zwerg mit unproportioniertem Körperbau beschrieben. Er hat einen bräunlichen Hautton, rote Behaarung und hält eine Hydra in seinen Armen.⁸⁸¹ Auf Naldinis Gemälde sind zwar weder eine Hydra noch die rote Behaarung ausmachen, dennoch könnte es sich, da lediglich der obere Teil der Gestalt sichtbar ist, um besagten Zwerg handeln. Es ist allerdings ebenso möglich, dass es ein Satyr sein könnte, der der Personifikation der »Fleischeslust« beigegeben wurde. Es war ein Satyr, der als Symbol für die Rätselhaftigkeit des Traumes den letzten Teil des *Trionfo de' Sogni* begleitete. Wie bei dem Nacht-Sinnbild in Naldinis Gemälde richtet sich der Blick der Gestalt mit den vermeintlichen Hörnern auf das hochovale Glas in der Bildmitte von *Allegoria dei Sogni*.

Sehr viel rätselhafter erscheint die Zuordnung der verschiedenen Elemente im Hintergrund des Bildes von Naldini. Dies ist zum einen den ikonographisch nicht eindeutig zuordenbaren Bestandteilen, zum anderen den formalen Gegebenheiten des Bildes, dem dunkel gehaltenen Hintergrund und der nahezu sfumatohaften Gestaltung, geschuldet.

An dieser Stelle ist der Beitrag Valentina Conticellis besonders aufschlussreich, deren Analyse auf einer weiteren *invenzione* Vincenzo Borghinis beruht, welche wiederum mit großer Wahrscheinlichkeit für ein Fresko in einem anderen Raum bestimmt war. Aus dem von Conticelli aufgefundenen Text wird nicht deutlich, ob es sich um ein anderes Zimmer

⁸⁸⁰ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 124.

⁸⁸¹ »Sceleratezza [= Frevelhaftigkeit, H. C.], o Vitio: Un nano sproportionato, guercio, di carnagione bruna, di pelo rosso, & che abbracci vn' Hydra.« (Ripa: *Iconologia*. S. 443, Abb. S. 515).

innerhalb des Palazzo Vecchio gehandelt haben mag; ebenso ist nicht klar, ob die Bilderfindung jemals realisiert wurde.⁸⁸²

Die *invenzione* ist in vier Szenen eingeteilt, wobei die erste die Figur des Schlafes beschreibt und die zweite das den Schlaf begleitende Sinnbild der Vergessenheit.⁸⁸³ So heißt es zur Darstellung des Sonno:

addormentato sotto un padigl[i]one nero, et finto tutto di notte, et in aria pipistrelli et gufi et simili altri; in terra, intorno al letto, ghiri et tassi, con certi vasi pieni di papaveri o ver in cornucopia co' medesimi papaveri.⁸⁸⁴

Der Schlafgott befindet sich vermutlich in dem baldachinbekrönten Bett in der Dunkelheit zwischen den antikisierenden Toren. In Ovids *Metamorphosen* heißt es, die Behausung des Somnus sei eine neblige Höhle, vor der Mohn wächst und plätschernde Geräusche des Lethe-Flusses zu vernehmen sind.⁸⁸⁵ Zwar ist nicht direkt eine Grotte zu erkennen, jedoch legt die dunkle Kolorierung des Bildhintergrundes eine derartige Atmosphäre nahe. Die Mohnkapseln, die hier dem »untätigen Schlafgott«⁸⁸⁶, oder lediglich dem personifizierten Schlaf als Attribut beigegeben sind, dienen den Putti im Vordergrund offensichtlich als Spielzeug.

Die beiden weiblichen Figuren im Mittelgrund bezeichnet Gandolfo als Bacchantinnen⁸⁸⁷; auch sie sollen bei dem hochzeitlichen Triumphzug der Träume als Verbindungsglieder zwischen den Wagen fungiert haben. Valentina Conticelli wagt den Versuch, auf der Grundlage der Überlieferung des *Trionfo de' Sogni* die beiden nicht näher zuordenbaren Gestalten genauer zu deuten. Sie vermutet, dass es sich bei diesen Figuren um die *Ore*, die »Stunden«, handelt, die den Sonnenwagen im *Trionfo de' Sogni* begleitet haben. In der Beschreibung des Triumphzuges werden die *Ore* als zwei junge Frauen beschrieben, wobei die eine rosafarben und die andere braun gekleidet ist. Auch in Naldinis Ovalbild

⁸⁸² Das entsprechende Schreiben entdeckte Conticelli in der Biblioteca Nazionale di Firenze, II. X. 114, cc. 85v-86r [im Folgenden als BNCF II. X. 114, cc. 85v-86r. kenntlich gemacht]. Siehe Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 112.

⁸⁸³ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 113 f.

⁸⁸⁴ Siehe Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 113 – »eingeschlafen unter einer schwarzen Halle, und [es hat den] Anschein von Nacht, und in der Luft [sind] Fledermäuse und Eulen und ähnliche andere [Tiere]; auf dem Boden, ringsherum um das Bett, [sind] Siebenschläfer und Dachse, mit gewissen Gefäßen[,] gefüllt mit Mohn oder in Füllhörnern mit demselben Mohn.« (Von mir sinngemäß ins Deutsche übersetzt).

⁸⁸⁵ »Tief eine Höhle, das Haus und Gemach des untätigen / Schlafgotts. / [...] Still ist alles und stumm; nur tief am Grunde des Felsens / Quillt das Bächlein »Vergessen«, und murmelnd gleiten der / Lethe / Wellen: sie plätschern am Kieselgrunde und laden zum Schlafe. / Vorn blüht Mohn, der an Samen so reiche, am Eingang zur / Grotte« (Ovid: Met. XI. 593 u. 602–605. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 369 f).

⁸⁸⁶ Ovid: Met. XI. 593. Nach der deutschen Übersetzung von Hermann Breitenbach, in: Ovid: *Metamorphosen*. S. 369.

⁸⁸⁷ Vgl. Gandolfo: *Il »Dolce Tempo«*. S. 277.

sind die Gewänder der beiden Figuren im Mittelgrund ähnlich koloriert, was Conticellis These stützt. In Anbetracht der Versinnbildlichung der zwei Tageszeiten und des Alters im Bildvordergrund, ist die Zuordnung der beiden zuvor von Gandolfo benannten *baccanti* als *Ore* eher schlüssig. Bekräftigung findet diese Vermutung in der antiken Mythologie.⁸⁸⁸ In Homers *Ilias* werden die Stunden als Wächterinnen der Himmelstore beschrieben:

Dröhnend ging auf von selber des Himmels Tor, das die Horen / Hüteten, denen der Himmel ward anvertraut und der / Olympos, / Bald die dichte Wolke zu öffnen, bald sie zu schließen.⁸⁸⁹

Zwar sind es offensichtlich nicht die Himmelstore, die die mutmaßlichen Wächterinnen hier beaufsichtigen, sondern, wie Francesco Gandolfo festgestellt hat, die Traumtore, von denen in der *Odyssee* Homers⁸⁹⁰ und später in Vergils *Aeneis*⁸⁹¹ die Rede ist. Der Erzählung dieser Epen folgend kommen aus dem horngefertigten Tor die Wahrheits- und aus dem elfenbeinernen die Trugträume.⁸⁹² Die Vermutung liegt nahe, dass die von Naldini gemalten Kreaturen, die aus den Toren herausdrängen, den Wesen dieser zwei Traumtypen entsprechen sollen. Es ist nicht eindeutig ersichtlich, welche Wesen die trügerischen Träume und welche jene mit Wahrheitscharakter darstellen sollen.

Valentina Conticelli weist in diesem Zusammenhang auf den bereits erwähnten sujetnahen *invenzione*-Text Borghinis hin, in welchem die letzte der vier Szenen, die Giorgio Vasari in Form von Zeichnungen visualisiert hat⁸⁹³, den personifizierten Traum beschreibt. Dort wird die Figur als eine schlafende, mit zwei Flügeln ausgestattete Gestalt geschildert, neben der die personifizierte Imagination sitzt. Den Traum umgeben verschiedenartige Geschöpfe, umherschwirrende und schöne »Engelchen« mit Schmetterlingsflügeln und Spiegeln⁸⁹⁴ in den Händen. In der Luft tummeln sich bizarre Chimären⁸⁹⁵:

[il sogno] farei pure adormentato sopra un prato di fiori con 2 alette alle sue tempie con una damigella accanto [a lato: la imaginativa], piena di occhi, che gli aprissi come fussi una scarsella di granchio la parte di dietro del capo, detta nuca. Et in aria certi angeletti vaghi et belli, ma con ale di farfalle, che tenessin in mano specchi et gli volgessino verso il capo

⁸⁸⁸ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 117 f.

⁸⁸⁹ Homer: *Ilias*. V. 749-751. Nach der deutschen Übersetzung von Roland Hampe, in: Homer: *Ilias*. S. 104.

⁸⁹⁰ Siehe hierzu Kap. III.2.

⁸⁹¹ Vergil: *Aeneis*. VI. 893–896.

⁸⁹² Siehe hierzu Kap. III.2.

⁸⁹³ Vgl. hierzu Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 138; vgl. Bernard: *Francesco I. de' Medici*. S. 51.

⁸⁹⁴ Zur Erläuterung der Spiegel siehe Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 120.

⁸⁹⁵ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 115.

di colui. Et fra nugoli in aria, o in cambio di nugoli, come forme bizzarre di castelli chimere ecc. che sieno come bozza et non appien.⁸⁹⁶

Die besagte Beschreibung der Engelchen und seltsamen, umherschwirrenden Wesen weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den aus den Toren fliegenden Kreaturen in *Allegoria dei Sogni* auf.

Die kleinen geflügelten Gestalten lassen, neben der bereits erwähnten offensichtlichen Anlehnung an die mythologische Grundlage der Traumpforten aus dem 19. Gesang der *Odyssee* Homers, noch andere Interpretationen zur Bedeutsamkeit für das Traumbild zu. Abgesehen von den besagten traumbezogenen Textstellen in Homers und Vergils Werken können in Bezug auf die verschiedenartigen Wesen noch weitere Passagen antiker Autoren genannt werden. So erscheint der vorher bereits thematisierte Abschnitt aus Lukian von Samosatas Werk *Verae Historiae* besonders interessant, in welchem der Autor über eine Insel der Träume schreibt, auf der sich diese bizarren Formen in verschiedensten Erscheinungsweisen zeigen.⁸⁹⁷

Marianne Zehnpfennig deutet die geflügelten Geschöpfe im Traumbild Naldinis als Manifestationen der »Fähigkeiten der Söhne des Schlafgottes«⁸⁹⁸, Morpheus, Phobetor-Icelus und Phantasos, die sich in andere Lebewesen und Formen verwandeln können.⁸⁹⁹ Die Figürchen in Naldinis »Allegorie der Träume« zeigen allerdings keinerlei Ähnlichkeiten mit den drei in den *Metamorphosen* Ovids beschriebenen Traumgöttern.

Für eine genauere Betrachtung der kleinen Wesen können als Vergleich die bereits erwähnte Zeichnung Michelangelos, *Il Sogno*, und das von Taddeo Zuccari 1562 geschaffene Fresko, *Casa del Sonno* in der Camera dell'Aurora der Villa Farnese in Caprarola, hinzugezogen werden. Zwar sind es bei der von Michelangelo gefertigten Zeichnung keine geflügelten Kreaturen, wie sie bei *Allegoria dei Sogni* zu erkennen sind, die sich in der Darstellung von 1533 sichelförmig um den Genius und den sitzenden Jüngling scharen. Dennoch wohnt den Hintergrundgestalten in Michelangelos Arbeit, wie bereits herausgestellt, eine negative Bedeutung inne, was ebenso bei einem Teil der fliegenden Kreaturen in Naldinis Traumbild zutreffen könnte. Die von Panofsky als Todsünden identifizierten schemenhaften Körper⁹⁰⁰ in Michelangelos Zeichnung stehen

⁸⁹⁶ BNCF II. X. 114, cc. 85v–86r, zitiert nach Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 238.

⁸⁹⁷ Vgl. Lukian: *Verae Historiae*. II. 34. Siehe hierzu auch Kap. III.1.

⁸⁹⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 87.

⁸⁹⁹ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. XI. 638–643. Siehe hierzu auch Kap. III.1.

⁹⁰⁰ Vgl. Panofsky: *Studien zur Ikonologie*. S. 286. Siehe hierzu auch Kap. II.3. (Michelangelos Zeichnung *Il Sogno* (1533)).

sozusagen in Analogie zu den falschen, sündhaften Träumen, die laut klassisch-antiker Überlieferung aus einem elfenbeinernen Tor fliegen und hier auf *Allegoria dei Sogni* aus einem der beiden Tore herausschwirren.

Ebenso bemerkenswert ist der Vergleich mit den »sogni-figurette«, die Annibale Caro in seiner Bilderfindung für das Schlafgemach Kardinal Alessandro Farneses beschreibt.⁹⁰¹ Sowohl deren Darstellungsempfehlung in der *invenzione* Annibale Caros für *Casa del Sonno* und jener Vincenzo Borghinis für das wohl heute nicht mehr existente, falls überhaupt jemals realisierte Fresko als auch die bildkünstlerische Umsetzung der kleinen Flügel-Gestalten auf Zuccaris Rundfresko in der Camera dell'Aurora und dieser auf *Allegoria dei Sogni* lassen auf eine direkte Bezugnahme untereinander schließen. Dieser Umstand ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Giorgio Vasari, der ja die anleitende Person für die bildliche Ausstattung des florentinischen Studiolo Francescos I. war, in regem Austausch mit Annibale Caro wie auch mit Vincenzo Borghini stand. Die Bilderfindung des humanistischen Beraters für das Schlafgemach von Alessandro Farnese, Camera dell'Aurora, war Giorgio Vasari durchaus bekannt – hat der Künstlerbiograph doch in seiner Lebensbeschreibung über Taddeo Zuccari die Darstellungsempfehlungen Caros an die Maler eingebunden.

Wie auch das Fresko in Caprarola, *Casa del Sonno*, zeigt das Gemälde Naldinis im großherzoglichen Studiolo kleine Wesen mit teils engelhaftem Aussehen, die mit ihren Flügeln in Zuccaris Fresko um den Schläfer, in Naldinis Ovalgemälde aus den antikisierenden Toren herausschwirren. Ebenso zeigen beide Werke Kreaturen, die ein teils puttoähnliches Aussehen haben. Sie weisen ein dunkles bis ins Rote und Schwarze gehende Kolorit auf und evozieren durch ihr Durcheinanderschwirren einen unruhigen Eindruck. Die teils dunklen Gestalten erinnern zudem an die Beschreibung des Nacht-Sinnbildes in Vincenzo Cartaris *Imagini*, wo er der nach antikem Vorbild dargestellten Nacht »negri sogni«, »schwarze Träume«, an die Seite stellt.⁹⁰²

Im letzten Teil der schriftlich überlieferten *invenzione* Annibale Caros zur Darstellungsempfehlung für die »Sogni« eröffnet sich ein weiterer Aspekt der Interpretation. Hier spricht Caro in Bezug auf die kleinen Geschöpfe von »trasformazioni [delle figurette, H. C.] in cose possibili ed impossibili«. Dieser Punkt der »Verwandlungen [der Figürchen, H. C.] in mögliche und unmögliche Dinge« erinnert an die Grotesken, über

⁹⁰¹ Siehe hierzu Kap. III.2.

⁹⁰² Siehe hierzu Kap. III.1.

deren Darstellungswürdigkeit sowohl in der Antike als auch wieder in der Renaissance ein reger Disput ausgetragen wurde – stellten sie doch das konträre Bild zum in der Malerei hochgeschätzten *Mimesis*-Grundsatz dar. Von Befürwortern und Gegnern dieser Formen und Geschöpfe, die nicht das Abbild der Realität, sondern phantastische Kopfgeburten der Maler zeigten, wurden die Grotesken, sowohl in negativer als auch positiver Hinsicht mit dem Traum in Verbindung gebracht.⁹⁰³ Möglicherweise könnten demnach die aus den Toren fliegenden Wesen auf *Allegoria dei Sogni* zusätzlich als »Marker« einer Traumwelt fungieren, in der Kreaturen erscheinen, die nicht Teil der Wachwirklichkeit sind.⁹⁰⁴

Valentina Conticelli äußert die Vermutung, dass es sich bei den Wesen ebenso um die sogenannten *phantasmae* handeln könnte⁹⁰⁵, die nach der Kategorisierung des Macrobius Trugbilder bezeichnen, die zwischen dem Schlaf- und dem Wachzustand entstehen können.⁹⁰⁶ Daran anknüpfen könnte auch der Text Ficinos aus der *Theologia Platonica*, der das Freisein der menschlichen Seele während des Schlafes im Zustand der *vacatio animae* thematisiert. Marsilio Ficino spricht davon, dass der Mensch, der ein sündhaftes Leben führe, Gefahr laufe, sinnlose Träume in Form von grässlichen Bildern zu empfangen. Folglich kann in Bezug auf die geflügelten Geschöpfe im Bildhintergrund von *Allegoria dei Sogni* vermutet werden, dass diese Gestalten im Kontext und gleichzeitig im Kontrast zur im Vordergrund zentral positionierten Linse stehen. Die Phantasiewesen könnten demnach die wirren und unklaren Bilder im Traum eines im Exzess lebenden Menschen symbolisieren. Dagegen ist die Linse, neben ihrer Symbolträchtigkeit für den ungetrübten Morgentraum, ein Zeichen für die klaren, nicht angsteinflößenden Traumbilder desjenigen Menschen, der ein sittsames Leben führt.

Auf *Allegoria dei Sogni* werden die Bedingungen und das Verhältnis von »guten« und »schlechten« Träumen kompositorisch durch das Bewegungsmoment im Bildaufbau veranschaulicht: Aus beiden Toren, vor denen die Wächterinnen positioniert sind, quellen die die Träume symbolisierenden Gestalten hervor. Diese vom Schläfer ausgehenden Träume auf der rechten Bildhälfte bewegen sich in Richtung der lasterhaften Gestalten und der versinnbildlichten Nacht; es handelt sich hier demnach offenbar um negativ

⁹⁰³ Siehe hierzu den Exkurs zu den Grotesken in Kap. II.

⁹⁰⁴ In diesem Kontext sei auf eine Äußerung Dorothea Scholls hingewiesen, die in den geflügelten Geschöpfen in *Casa del Sonno* von Taddeo Zuccari den »Bezug zwischen Traum und Groteske« (Scholl: »Grottesken«, S. 171) vermutet.

⁹⁰⁵ Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 116.

⁹⁰⁶ Vgl. Manuwald: *Traum und Traumdeutung*. S. 25 f.

konnotierte Träume. Diese Annahme könnte aus dem beunruhigten Gesichtsausdruck der Nacht-Figur, des Satyrs beziehungsweise der versinnbildlichten Frevelhaftigkeit und der Fleischeslust gefolgert werden. Die besorgte Aufmerksamkeit dieser Gruppe ist wie die Maske am rechten Rand darunter auf die zentral positionierte Linse der Aurora gerichtet. Diese hält das gekrümmte Glas wie einen abwehrenden Schild gegen die die trügerischen Bilder der Nacht und die lasterhaften Versuchungen, die schauderhafte Erscheinungen im Traume verursachen. Es entsteht der Eindruck, als fürchteten die frevelhaften Gestalten, ihr trügerisches Wesen könne von der Morgengestalt durch die Linse abgewehrt oder entlarvt werden. Es scheint, als setze Aurora gerade dazu an, mit der Linse eine Rotationsbewegung nach links zu machen, um auf diese Weise die vor dem Sichtglas erscheinenden Objekte erfassen zu können und somit deutlich erkennbar werden zu lassen.

Die Traumwesen, die sich auf der linken Seite des Bildhintergrundes befinden, könnten folglich als die klaren Träume gedeutet werden, die sich, nach ungehindertem Passieren an der Linse, in ihrer Untadeligkeit offenbaren können. Die Protagonistin des Bildes, Aurora, veranschaulicht damit die eigentliche Bedeutung des Dargestellten, nämlich den Zeitpunkt der Erzeugung von guten und schlechten Träumen, wobei sie als Morgenpersonifikation den Übergang und die Grenze zwischen Schlaf und Wachen, den Wendepunkt zwischen Nacht und Tag verkörpert.

III.3.4.2 Die Linse als ›Knotenpunkt‹ von *Allegoria dei Sogni*

Die große Linse, die in *Allegoria dei Sogni* von der Personifikation des Morgens in den Händen gehalten wird, nimmt nicht nur kompositorisch eine zentrale Rolle ein. Auch stellt sie wohl gleich in mehrfacher Hinsicht eine innerbildliche, geistesgeschichtliche Signifikanz für den Großherzog dar, die mit ihm in Bezug gesetzt werden kann. Das ovale Glas wird hier als ›Knotenpunkt‹ bezeichnet, da hierin unterschiedliche Facetten zusammenkommen, die, in ihrer Gesamtheit betrachtet, wiederum eine stimmige Einheit bilden. Da seinerzeit die ungetrübten Bilder des Morgentraumes gemeinhin mit Wahrheitsträumen in Verbindung gebracht wurden, erscheint, wie auch Harvey Hamburg ausführt, die zentrale Positionierung der Aurora⁹⁰⁷ und die folglich mit

⁹⁰⁷ Aurora, die sich bei dem *Trionfo de' Sogni* (1566) am letzten Teil des Zuges an der Somnus-Grotte befand, spielte wohl bereits bei dieser Inszenierung eine besondere Rolle. Vgl. Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 111.

dieser Positionierung begründete Bedeutsamkeit in *Allegoria dei Sogni* überzeugend. Am Morgen werde, so die vorherrschende Auffassung, der Körper lediglich in geringem Maße von den Körpersäften beeinflusst, weshalb sich der Traumgehalt in besonders deutlicher Form dem träumenden Menschen offenbart. An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass Marsilio Ficino in seiner *Theologia Platonica* bei der Ausführung über den Zustand der Seele während des Schlafes den mutmaßlichen Wahrheitscharakter der Morgenträume lediglich als weitverbreiteten Volksglauben herabmindert. Seiner Ansicht nach lasse sich der vermeintliche Wahrheitsgehalt dieser Träume dadurch erklären, dass der Mensch zur Morgenstunde gelassener und die Sinne des Menschen geschärfter seien.⁹⁰⁸

Wenn auch über den Wahrheitscharakter der Morgenträume disputiert wurde, so herrschte doch Einigkeit darüber, dass die ›innere Sicht‹ auf die im Kopf produzierten Bilder im Schlaf am Morgen als geschärft angesehen werde – selbst, wenn diese lediglich physiologisch bedingt waren. In Giovanni Battista Naldinis Traumbild im florentinischen Studiolo wird mittels der übergroßen klaren Linse geschickt auf jene Schärfe besagter Bilder verwiesen.

Wie Harvey Hamburgh in seiner Publikation bemerkt, erhält die Linse, ein Objekt, das dem wissenschaftlichen Sektor zuzuteilen ist, in *Allegoria dei Sogni* eine besondere Stellung. Als allegorisches Mittel wird sie überdies vermutlich wohl das erste Mal als positiver Bedeutungsträger in das Zentrum einer Traumdarstellung gesetzt.⁹⁰⁹ Außerhalb des wissenschaftlichen Bereichs wurde lange Zeit angenommen, dass eine Linse eine verzerrte Sicht erzeuge. Dies änderte sich vermutlich mit der Veröffentlichung von Girolamo della Portas *Magia Naturalis* 1558/59, in dem er im 17. Buch dem konvex oder konkav gekrümmten Glas die Eigenschaft zuschreibt, Gesehenes deutlicher erkennbar werden zu lassen.⁹¹⁰

Die Linse, die dem Auge als Sehhilfe dient, könnte im Kontext des Traumes auf dem Ölbild auch als Instrument für das ›innere Auge‹ angesehen werden, vor dem die Bilder des Geistes entstehen.⁹¹¹ Das ›Sehen‹ in Bezug auf den Traum spielt aus philologischer Sicht

⁹⁰⁸ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 57 u. 289; vgl. Ficino: Platonic theology. S. 158 u. 160 f. Vgl. hierzu auch Kap. II.1.

⁹⁰⁹ Vgl. Hamburgh: Naldini's Allegory of Dreams. S. 692 u. 695.

⁹¹⁰ Vgl. Della Porta: Della magia naturale. S. 490–492; Hamburgh: Naldini's Allegory of Dreams. S. 695; Nicole Gronemeyer: Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit. Bielefeld: transcript 2004. S. 100.

⁹¹¹ Harvey Hamburgh macht in diesem Zusammenhang auf eine Äußerung Platons aufmerksam, in der der antike Philosoph vom Sehen als Tugend und höherer Erkenntnis spricht. Vgl. Hamburgh: Naldini's Allegory of Dreams. S. 692. Vgl. hierzu auch Ernst Hans Gombrich: Symbolic Images. London: Phaidon 1972. S. 147.

bereits in Traumtheorien der Antike eine Rolle – sprach man da doch meist von einem Traum, den man ›sehe‹ und nicht ›habe‹.⁹¹²

Der Aspekt der Sehergabe in Bezug auf den Traum sowie das Vermögen, Gut und Übel unterscheiden zu können, wird ferner in Platons *Timaios* thematisiert:

Daß nämlich ein Gott dem menschlichen Unverstand die Seherkraft verlieh, dafür gibt es einen ausreichenden Beleg; denn niemand erlangt gottbegeisterte und wahrhafte Seherkraft, wenn er im Besitz seines Verstandes ist, sondern entweder wenn er im Schlaf in der Kraft seiner Vernunft behindert ist oder auf Grund einer Krankheit oder einer göttlichen Besessenheit von Sinnen ist. Vielmehr kommt es dem Verständigen zu, die Aussagen, welche die Sehergabe und die göttliche Besessenheit im Schlaf oder im Wachen gemacht hat, sich in das Gedächtnis zurückzurufen und zu deuten und alle Erscheinungen, die gesehen wurden, durch *nüchterne* Überlegung zu unterscheiden, in welcher Weise und wem sie etwas bevorstehendes oder vergangenes oder gegenwärtiges Gutes oder Übles anzeigen.⁹¹³

»Die Deutung solcher Wahrträume«, so Peter-André Alt, »obliegt den Weisen, die über die notwenige Einsicht in die Existenz höherer Mächte verfügen.«⁹¹⁴ In seiner vorgeblich tugendhaften Lebensweise meinte Francesco I. jene Seherkraft und jene ›klare‹ Sicht auf die Träume (zur Morgenstunde) symbolisch für sich beanspruchen zu können.

Vor dem Hintergrund der Regentschaft Francescos I. erscheint ein Aspekt, zu dem sich Platon in seinem politphilosophischen Werk *Politeia* im Kontext des geschärften Sehens äußert, besonders erwähnenswert. In einem Passus aus dem zweiten Buch der *Politeia* vertritt der Philosoph die Annahme, dass Recht und Unrecht wie durch ein Vergrößerungsglas zu betrachten und zu erkennen sei:

Glaukon nun und die Anderen baten mich [= Sokrates, H. C.] auf alle Weise ihr [= der Gerechtigkeit, H. C.] zu helfen und die Rede nicht loszulassen, sondern auszuforschen, was jedes von beiden [=Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, H. C.] sei und wie es sich mit ihrem Nutzen nach der Wahrheit verhalte. Ich sagte also, wie ich dachte, daß die Untersuchung, die wir unternehmen, nichts geringes [sic] wäre, sondern ein sehr scharfsichtiger [sic] dazu gehöre, wie mir scheint. Da wir nun dazu nicht tüchtig genug sind, dünkt es mich gut, sprach ich, die Untersuchung darüber so anzustellen, wie wenn uns jemand befohlen hätte sehr kleine Buchstaben von weitem zu lesen, da wir nicht eben sehr scharf sehen, und dann einer gewahr würde, daß dieselben Buchstaben auch andernwärts größer und an größerem [sic] zu schauen wären, es uns offenbar, denke ich, ein großer Fund sein würde, nachdem wir diese zuerst gelesen, dann erst die kleineren zu betrachten, ob sie wirklich dieselben sind.⁹¹⁵

⁹¹² Vgl. Manuwald: Traum und Traumdeutung. S. 16.

⁹¹³ Platon: *Timaios*. 71e–72a. In: Platon: Werke in acht Bdn. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Gunther Eigler. Bd. 7: *Timaios* – *Kritias* – *Philebos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. S. 151.

⁹¹⁴ Alt: Der Schlaf der Vernunft. S. 35.

⁹¹⁵ Platon: *Politeia*. II. 368 c–d. In: Platon: Sämtliche Werke in zehn Bdn. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Sussemihl u. a. Hrsg. von Karlheinz Hülser. Bd. 5: *Politeia*. Frankfurt am Main: Insel 1991. S. 135.

In analoger Übertragung obliegt es dem *Principe* als humanistischer Herrscher, mit einer gewissen Scharfsichtigkeit den Unterschied zwischen Recht und Unrechtmäßigkeit zu erfassen.

Über die genannten Aspekte hinaus kann angenommen werden, dass die Linse in dem Gemälde außerdem einen merkantilistischen Gesichtspunkt aufgreift. So ist es möglich, dass dieser »Knotenpunkt« des Bildes ein Hinweis auf das Glasgewerbe der Medici-Dynastie seit Cosimo I. de' Medici ist, wie Harvey Hamburg *h* bereits erwähnt hat.⁹¹⁶ Cosimo I. führte seit 1569 die Mediceische Glasproduktion in Florenz ein. Nachdem er den florentinischen Botschafter Cosimo Bartoli aufgefordert hatte, angesehene Glasbläser aus Venedig anzuheuern, bestellte dieser Bartolo alli Tre Monti⁹¹⁷, einen Glasbläser aus Murano, nach Florenz ein.⁹¹⁸ In den neu entstandenen, florentinischen Glashütten wurde vor allem Kunstglas hergestellt. Diese Tradition des ursprünglich der Stadt Venedig vorbehaltenen Glasgewerbes wurde von den Söhnen des Medici-Fürsten, Francesco I. und später Ferdinando II., weitergeführt.⁹¹⁹ Francescos Hingabe für die kunsthandwerklichen Gewerbe sowie seine Leidenschaft am Experimentieren, insbesondere in der Glasherstellung, manifestiert sich in seinem Studiolo im Palazzo Vecchio. In Jacopo Stradanos *Gli alchimisti*, »Die Alchimisten«, besser bekannt als »Die Alchimistenküche«, einem Gemälde, das sich in der oberen Wandzone des Studiolo befindet, ist der Großherzog selbst zu erkennen. Er wird als ein experimentierender Mann mit hochgekrempelten Ärmeln und Schürze zwischen Glasgefäßen an einem Ofen sitzend gezeigt, wobei er wohl Ratschläge von der älteren, neben ihm stehenden männlichen Person erhält.⁹²⁰ Trotz der für einen Fürsten bescheidenen Präsentation zeigt die Darstellung, die verschiedene Gerätschaften in der Hütte detailliert wiedergibt, neben der

⁹¹⁶ Vgl. Hamburg: Naldini's Allegory of Dreams. S. 696–703.

⁹¹⁷ Bartolo alli Tre Monti trug wohl maßgeblich zur Entwicklung des sogenannten »vetro cristallino« bei. vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 56. Zum »vetro cristallino« vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 13–46.

⁹¹⁸ Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 17, 47 u. 54. Heikamp spricht sogar von einer regelrechten »Besessenheit« (Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 47) Cosimos I., die Glasproduktion in Florenz einzuführen.

⁹¹⁹ Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 17, 63 u. 70. Es ist anzunehmen, dass das Kunstglasgewerbe von Antonio de' Medici, dem Sohn Francescos I. und dessen Favoritin und zweiten Ehefrau, Bianca Capello, weiterhin gefördert wurde. Antonio Neri widmete ihm 1612 sein Werk *L'arte vetreria*, »Die Glaskunst«. Vgl. Musacchio: Antonio de' Medici. S. 488.

⁹²⁰ An diesem Gemälde lässt sich einerseits erkennen, welches Interesse der Medici-Fürst für das Experimentieren bei der Produktion und Umwandlung von Stoffen gehegt haben muss. Zum anderen offenbart sich hier hinsichtlich der Repräsentation erneut der Bruch zwischen Vater Cosimo und Sohn Francesco. Stradanos Gemälde präsentiert den Fürsten Francesco I. in einer solch moderaten Manier, wie sie von Cosimo I., der den standesgemäßen Portraitaufbau vorzog, für eine Gemälderealisierung mutmaßlich abgelehnt worden wäre. Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63.

persönlichen Experimentierfreudigkeit Francescos eine »Idealvorstellung vom Fürsten in der Spätrenaissance«.⁹²¹ Schon sein Vater Cosimo I. betrachtete diese Hochachtung für sein Amt als unentbehrlich – wurde doch der nach humanistischen Grundsätzen strebende Herrscher zu dieser Zeit als Persönlichkeit angesehen, die neben »den Regierungsgeschäften in allen Wissenschaften und Handwerken zu Hause ist [und] doch stets neue Verfahren [...] erprob[t], um das Wirtschaftsleben des Staates zu heben«.⁹²² Eine seinerzeit geläufigere Fürsten-Repräsentation wird in einem anderen Gemälde des Studiolo gezeigt. Es handelt sich um die »Glasfabrik«, *La Vetreria*, von Giovanni Maria Butteri. Darauf ist Francesco I. als eine schlicht gekleidete Person zu erkennen, die mutmaßlich gerade die Qualität eines Glasgefäßes prüft, das er in seiner Hand hält. Der toskanische Fürst wird hierin in einer Position gezeigt, die für die Medici vor allem seit der Amtszeit Cosimos I. von Bedeutung war – als großherzoglicher Kenner und Förderer des kunsthandwerklichen Gewerbes.⁹²³ Ähnlich wie in Stradanos Werk offenbart sich bei Butteri eine detaillierte Sicht auf die Arbeiter in den Werkstätten sowie eine realitätsgetreue Abbildung⁹²⁴ der Gerätschaften, die für dieses Handwerk verwendet wurden. Entsprechend wirklichkeitsnah werden auch andere Handwerkssparten im Studiolo des Fürsten in Gemälden präsentiert, zu sehen beispielsweise bei Francesco Morandis, genannt il Poppi, *L'invenzione della polvere pirica*, »Die Erfindung des Schießpulvers«, bei Mirabello Cavaloris *Il Lanificio*, »Die Wollspinnerei«⁹²⁵ (Abb. 44) und Alessandro Feis *La bottega dell'orefice*, »Die Goldschmiedewerkstatt«.

Den Studierraum des toskanischen Großherzogs zeichnet eben jene bemerkenswerte Tatsache aus, dass die genannten Gewerbe in einem realitätsgetreuen Detailreichtum den Darstellungen wissenschaftlicher Traktate sehr nahe kommen und somit als bildwürdige Sujets einen ästhetischen Stellenwert erhalten haben.⁹²⁶

Nicht nur die kunsthandwerkliche Herstellung von Glas, wie sie dem Betrachter in dem strukturierten Sammlungsraum des Medici-Großherzogs von Butteri vor Augen geführt

⁹²¹ Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 58.

⁹²² Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63.

⁹²³ Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63; Grote: Die Medici. S. 222.

⁹²⁴ Detlef Heikamp äußert die Vermutung, dass die von Cosimo I. seit 1569 in Betrieb genommene Glashütte Bartolo alli Tre Montis als Anschauungsbeispiel für den Maler fungiert haben könnte. Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63.

⁹²⁵ Andreas Grote weist darauf hin, dass die Produktion von Wolle im *Quattro-* und *Cinquecento* wesentlich für die Vermögenssteigerung der Medici-Dynastie war. Vgl. Grote: Die Medici. S. 228. Somit kann dies, wie beispielsweise auch das Bildnis der Glasherstellung, als ein Werk der Zurschaustellung der merkantilistisch angelegten Gewerbeförderung durch die Medici angesehen werden.

⁹²⁶ Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 63.

wird, nahm eine tragende Rolle hinsichtlich des merkantilistischen Aspekts in der Familie der Medici ein. Neben dem ausschließlich in Florenz hergestellten »vetro cristallino«, Vasen und anderen Objekten vornehmlich ästhetischer Funktion, war es eben diese Familiendynastie, die eine maßgebliche Position bei der Fabrikation von optischem Glas einnahm.

Bereits im *Quattrocento* wurde in Florenz optisches Glas hergestellt, das der Verbesserung des menschlichen Sehvermögens dienen sollte und für wissenschaftliche Gerätschaften, wie Teleskope, bestimmt war. Für die gewerbsmäßige Förderung der Produktion von konvex und konkav gekrümmtem Glas, das eine große Nachfrage auslöste, waren zunächst Piero di Cosimo de' Medici sowie Lorenzo de' Medici verantwortlich. Im 16. Jahrhundert wurde die Produktion von optischem Glas weiterhin von Cosimo I. und seinen Söhnen gefördert.⁹²⁷

An dieser Stelle können einige Punkte zur Linse im Traumbild Naldinis festgehalten werden. Das Glas, das als Linse eine offensichtlich der Optik dienende Funktion einnimmt, kann, wie Harvey Hamburg dies bereits ausgeführt hat, als Symbolträger für den weit verbreiteten Glauben an die Klarheit des morgendlichen Traumes interpretiert werden, dessen Wahrheitsgehalt sich dem Betrachter durch die übergroße allegorische Linse⁹²⁸ offenbart. Zudem steht das gekrümmte Glas, das vormals den Ruf hatte, eine lediglich verzerrte Sicht zu erzeugen, als ein nun optisches Hilfsmittel für den Fortschritt. Gleichwohl ist das gläserne Oval als Metapher für die durch das Glasgewerbe vorangetriebene Wirtschaftsmacht der Medici zu bewerten.

Auf diese Weise ist in der von Naldini geschaffenen, vielschichtigen Darstellung des Traumsujets eine geschickte Verknüpfung verschiedenster Gesichtspunkte gelungen: Hierin wird das neuplatonische Gedankengut über den Traum, das durch Marsilio Ficino in den humanistischen Diskurs gebracht wurde, mit dem Morgentraum verbunden, der für die Klarheit der Träume charakteristisch ist. Verknüpft wird diese Thematik mit der persönlichen Neigung des toskanischen Großherzogs für das Traumsujet sowie mit seiner charakteristischen Experimentierfreudigkeit. Darüber hinaus deutet das Gemälde auf die

⁹²⁷ Vgl. hierzu Vincent Ilardi: Florence's Leadership in the Development of Eyeglasses in the Fifteenth Century. In: *Arte lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte* 105/107 (1993). S. 159–162; Vincent Ilardi: Eyeglasses and concave lenses in fifteenth-century Florence and Milan. In: *Renaissance quarterly* 29 (1976). S. 341–360.

⁹²⁸ Vgl. Hamburg: Naldini's Allegory of Dreams. S. 692. In Anbetracht des offenbar allegorischen Gehaltes der Linse und ihres dementsprechend übergroßen Formates auf dem Ölbild Naldinis erscheint eine Äußerung Valentina Conticelli hinfällig, in der die Autorin die Möglichkeit der Produktion einer derartig großen Linse infrage stellt. Vgl. hierzu Conticelli: *Conoscere per immagini*. S. 120, Anm. 64.

Signifikanz des florentinischen Kunsthandwerks hin, vor allem jenes des Glasgewerbes, das maßgebend für die Wirtschaftskraft der Medici war.⁹²⁹

Die philosophische, neuplatonische und persönliche Gesinnung des toskanischen Großherzogs, wie auch die Anspielung auf die wirtschaftliche Signifikanz des Glasbetriebs für das Großherzogtum der Medici wird in *Allegoria dei Sogni* auf virtuose Weise zusammengebracht. Angesichts der Bündelung dieser Aspekte im ›Traum-Gemälde‹ Naldinis, das sich wiederum passend in das Hauptkonzept des Studiolo einfügt, kann hier von einer höchst angemessenen Repräsentation Francescos I. gesprochen werden, die in gleich mehrfachem Sinne durch die angeführten Faktoren zustande kommt.

Über die genannten Punkte hinaus, die einen Zusammenhang zwischen der Linse und im weiteren Sinne der Optik und des Traumes zulassen, kann das gekrümmte Glas vor dem Hintergrund des raumkonzeptionellen Aspekts auch als Symbol für die Relation von Optik und magischer Wirkung interpretiert werden. Der These des arabischen Gelehrten al-Kindi (9. Jh.), der einen grundlegenden Beitrag zur Beschäftigung mit der Schwarzen Kunst zur Zeit der Renaissance leistete, folgend, besitzen Sehstrahlen das Vermögen, äußere Vorgänge zu beeinflussen – »die Gesetze der Optik werden hier zu einer fundamentalen Disziplin der magischen Wissenschaften«.⁹³⁰

III.3.4.3 Zur räumlichen Positionierung von *Allegoria dei Sogni* im großherzoglichen Studiolo

Stützt man sich auf Poggis 1910 entwickelte Rekonstruktion des Studiolo sowie jene Version, die Michael Rinehart, der zusätzlich eine Entwurfsskizze Don Vincenzo Borghinis zu Hilfe nahm, 1981 erarbeitete, wäre *Allegoria dei Sogni* auf der südlichen Längswand positioniert gewesen, welche dem Element des Wassers zugeordnet war. Richtet man sich nach dem 1981 entstandenen Rekonstruktionsschema, so hätte sich das ebenfalls von Naldini geschaffene hochrechteckige *La raccolta dell'ambracane*, »Die Ernte des Bernsteins«, oberhalb von *Allegoria dei Sogni* befunden. Das Gemälde Naldinis zum Traumsujet dem Element des Wassers zuzuordnen, ist allerdings in der Forschung als problematisch angesehen worden. So stellen Scott Schaefer und Harvey Hamburg die Behauptung auf, das Gemälde müsse in unmittelbarer Nähe zu Giovanni Maria Butteris *La scoperta del vetro*, »Die Entdeckung des Glases« und *La vetreria*, »Die Glasfabrik« (Abb. 45) desselben Künstlers sowie nahe Jacopo Stradanos »Alchimistenküche« dem Element

⁹²⁹ Vgl. Heikamp: Studien zur mediceischen Glaskunst. S. 70.

⁹³⁰ Kodera: Die gelehrte Magie der Renaissance. S. 355.

des Feuers an der nördlichen Längswand zugeordnet werden.⁹³¹ Schaefer begründet dies plausibel damit, dass die Linse als gläsernes Produkt aus einem chemischen Vorgang hervorgeht, der mithilfe des Feuers in Gang gesetzt wird.⁹³²

Valentina Conticelli vertritt eine weitere These zur Hängung des Werkes *Allegoria dei Sogni*. Ausgehend von Schriften des Universalgelehrten Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) hätte dieses Gemälde auch an der dem Element der Luft gewidmeten Westwand hängen können. Im Kontext der Traumthematik schreibt Agrippa im ersten Buch seines Werkes *De occulta philosophia* über dieses Element, dass es von vielen Philosophen als Quelle für Träume angesehen wird.⁹³³ Unterstützung findet die These, Naldinis Traum-Allegorie hätte sich ursprünglich an der westlichen Wand befunden, darin, dass sich zum einen hinter dieser das Schlafzimmer⁹³⁴ des *Granduca* befunden haben müsse⁹³⁵, womit sowohl eine räumliche als auch semantische Verbindung zum Träumen bestünde.⁹³⁶ Zum anderen befanden sich wohl zwei Gemälde, *La miniera di diamanti* und *La caduta di Icaro* von Maso da San Friano an dieser Seite des Studiolo, die ebenso mit der Traum- und Schlafthematik in Zusammenhang stehen könnten – wird doch deren Bildthema von der Darstellung eines Diamanten dominiert. Dieser nämlich wurde laut Girolamo Cardanos Werk *Somniorum Synesiorum* als ein Kristall angesehen, der einen merklich positiven Einfluss auf Träume habe. Womöglich befand sich auch in dem hinter dem Gemälde eingelassenen Wandschrank ein Kristall.⁹³⁷ Darüber hinaus findet der Diamant in Cardanos ›Handbuch der Träume‹ nicht allein als zauberkräftiges Hilfsmittel zum Evozieren bestimmter Träume Erwähnung. Der Edelstein wird ferner als Objekt thematisiert, das, wenn es vor dem träumenden inneren Auge erscheine, als Sieg zu deuten sei: »Adamas [significat], ob duritiem, victoriam«.⁹³⁸

⁹³¹ Vgl. Hamburgh: Naldini's Allegory of Dreams. S. 703; Schaefer: The Studiolo. S. 270.

⁹³² Vgl. Schaefer: The Studiolo. S. 270.

⁹³³ Vgl. Conticelli: Conoscere per immagini. S. 128 f.; Agrippa von Nettesheim: Die Magischen Werke. Bd. 1. Berlin: Schikowski 1995. S. 23 f.

⁹³⁴ Ursprünglich *Camera di Cosimo*, *Camera verso la dogana* oder *Camerino del granduca* genannt. Vgl. Rinehart: A Document. S. 278.

⁹³⁵ Vgl. Rinehart: A Document. S. 278.

⁹³⁶ Vgl. Conticelli: Conoscere per immagini. S. 128.

⁹³⁷ Vgl. Conticelli: Conoscere per immagini. S. 126 f; Gandolfo: Il »Dolce Tempo«. S. 284 f.

⁹³⁸ Girolamo Cardano: Opera omnia [Lyon 1663]. Bd. 3. Stuttgart: Frommann 1966. S. 622. – »Der Diamant bedeutet aufgrund seiner Härte Sieg«. Hier und im Folgenden von mir auf Grundlage der altdeutschen Version von Cardanos *Somniorum Synesiorum* ins Hochdeutsche übersetzt: Girolamo Cardano: Traumbuch Cardani. Warhafttge, gewüsse vnd vn betrüglliche vnderweisung, wie allerhandt Traum, Erscheinungen vnnd Nächtliche gesicht ... eingebildet vnd fürbracht werden, wie solche natürlich vnnd recht erklärt vnnd außgelegt werden sollend ... ; Auch von den Kleinsten vnd Nächsten dingen. Vnd vom aller Besten vnd Säligsten läben / Durch den Hochgelerten Hieronymum Cardanum, Doctorn der Artzney ... warhafttig vnd

Der Kristall unterliegt zudem einer besonderen Deutung, die mit dem Themenbereich der Erkenntnis verknüpft ist. So heißt es an entsprechender Stelle im 29. Kapitel des ersten Buches von *Somniorum Synesiorum*:

Crystallus autem ob precium vile, libros raros & pulchros. Aureæ, inuidiam cum honore [...] vrides, spem, amicos, vxorem probam. Cæruleæ, studium, sapientiam, dignitas. [...] Gemmæ significant rara & insperata bona.⁹³⁹

In diesem Kontext benennt Cardano auch andere Edelsteine, die, wenn sie als Traumgesichte in Erscheinung träten, unter anderem mit Weisheit in Bezug zu setzen seien:

Gemmæ autem magni pretij, significant libros de rebus secrets, aut raros, aut non significant: & gemmæ referunt sermones diuinos: Margaritæ verò etiam præter religionem, significant sapientiam.⁹⁴⁰

Der Aspekt, dass laut Cardano manche Gesteine symbolisch auf besondere Bücher hindeuten, verweist dementsprechend auf den Raum des Studiolo, in dem exklusives (und dem Hausherrn vorbehaltendes) Wissen aufbewahrt wurde.

In der deutschen Übersetzung des Traumbuches von Cardano, *Traumbuch Cardani*⁹⁴¹, wird ferner auf die etymologische Verbindung zwischen dem »Edlen« und dem »Edelmann« und »edlen Fürsten« verwiesen.⁹⁴² Wenngleich es hierfür keine im Lateinischen oder Italienischen adäquate Entsprechung gibt⁹⁴³, so lässt sich doch eine weitere Besonderheit in Bezug auf die Doppeldeutigkeit des italienischen Wortes »cristallino« als Abwandlung von »cristallo«, »Kristall«, herstellen. »Cristallino« bedeutet sowohl »kristallin« als auch »Linse«. Obschon sich die zuletzt genannte Wortbedeutung auf das lichtbrechende anatomische Gebilde im (menschlichen) Auge bezieht und nicht auf die künstlich hergestellte Sehhilfe, definieren sich beide Objekte dennoch durch die Sehkraft und die Optik. Auf diese Weise wird wiederum ein Bogen zu dem in Naldinis *Allegoria dei Sogni* in Übergröße sichtbar gemachten und prominent positionierten

gewuß erfunden, vnnd neüwlich in Latin außgangen vnd beschriben. Jetzunder ... gantz fleissig vnd auff das treüwlichst verteütscht. Übers. von Johann Jacob Huggelin. o. O.: o. V. 1563. S. 144.

⁹³⁹ Cardano: Opera omnia. S. 622. – »Der Kristall aber [...] bedeutet seltsame und schöne Bücher. Die goldenen bedeuten Vernunft [...] Die grünen Hoffnung, Freund[e] und fromme Frauen. Die himmelblauen bedeuten *Fleiß, Ernst, Weisheit* und *Würde* [Hervorh. H. C.] [...] Das Edelgestein bedeutet auch ein unverhofftes Glück.« (Cardano: Traumbuch Cardani. S. 143).

⁹⁴⁰ Cardano: Opera omnia. S. 622. – »Die restlichen edlen Gesteine *bedeuten Bücher von heimlichen Sachen oder seltsame Bücher, die man nirgends findet* [Hervorh. H. C.] und die edlen Gesteine bedeuten göttliches Reden. Die *Perlen aber bedeuten auch außerhalb der Religion die Weisheit* [Hervorh. H. C.]« (Cardano: Traumbuch Cardani. S. 144).

⁹⁴¹ Siehe Anm. 938.

⁹⁴² Vgl. Cardano: Traumbuch Cardani. S. 144.

⁹⁴³ So wird »Edelmann« beziehungsweise »Ehrenmann« im Italienischen mit »gentiluomo« und im Lateinischen mit »vir honestus« übersetzt.

gewölbten Glaskörper geschlagen. Auch entspricht »cristallino« dem deutschen Adjektiv »kristallklar«; abermals wird hier also eine Parallele zur gemalten Traumallegorie Naldinis gezogen, in der der Klarheit (der Morgenträume) eine vorrangige Relevanz eingeräumt wird.

Die Zuordnung des Traumbildes auf die Längswand des Elementes Wasser könnte insofern ebenso überzeugen, als man glaubte, dass Dämpfe, »die aus dem nassen, empfindsamen Herzen in das trockene und kalte Hirn aufsteigen«⁹⁴⁴, Auslöser für die im Schlaf entstehenden Traumbilder waren. Zum anderen kann das nasse Element mit Lethe, dem Fluss der Unterwelt aus der griechischen Mythologie, in Verbindung gebracht werden. Lethe findet in antiken Epen wie Ovids *Metamorphosen* im Kontext der Schlaf- und Traumthematik Erwähnung.⁹⁴⁵ Der Fluss der Vergessen- und Verborgenheit⁹⁴⁶ kann auf einer Metaebene im Zusammenhang mit dem Phänomen des Traumes⁹⁴⁷ insofern als relevant angesehen werden, als dem Träumenden im Zustand des Schlafes Dinge aus der Wachwirklichkeit in Vergessenheit geraten können. Die natürliche Eigenschaft des Wassers, das normale Erscheinungsbild von Dingen durch Brechung auf der Wasseroberfläche zu modifizieren oder gar zu entfremden⁹⁴⁸, kann als analoges Kuriosum zu den Bildern des inneren Auges während des Schlafes bezeichnet werden. Möglicherweise war es dieser Aspekt, der Künstler wie Marcantonio Raimondi und Giorgio Ghisi in ihren inhaltlich komplexen und kryptischen Stichen, die beide mit *Il Sogno di Raffaello* betitelt sind, dazu bewegte, das Gewässer besonders hervorzuheben.⁹⁴⁹ Obgleich die zuvor hier angesprochenen Thesen zur Hängung der Bilder in dem Studiolo ihre Berechtigung haben, so ist die ursprünglich rekonstruierte und heute noch gültige Positionierung nach Lensi und Poggi durchaus schlüssig, selbst wenn das Element des Wassers hier nicht direkt zutage tritt, sondern durch den Betrachter metaphorisch erschlossen werden muss.

⁹⁴⁴ Bredekamp: Traumbilder. S. 63.

⁹⁴⁵ Siehe hierzu Anm. 470.

⁹⁴⁶ Vgl. Ingeborg Kader: Und es lösten die Glieder. S. 16.

⁹⁴⁷ Anzumerken sei an dieser Stelle, dass in der von Valentina Conticelli entdeckten *invenzione* Vincenzo Borghinis, deren Realisierung zu einem Fresko oder Ölbild nicht nachgewiesen wurde, in der zweiten Szene das Sinnbild der Lethe dargestellt werden sollte. Vgl. Conticelli: Conoscere per immagini. S. 113 f.

⁹⁴⁸ Bemerkenswert erscheint hier eine bereits angesprochene Passage zur Traumthematik in Lukian von Samosatas *Verae Historiae*, in dem der Autor das Träumen mit »Verschwommenem« in Analogie setzt: »Nach kurzer Zeit zeigte sich die Insel der Träume; sie erschien undeutlich und verschwommen und hatte etwas den Träumen sehr Ähnliches an sich: Denn als wir näher kamen, wich sie zurück, entfloh und enteilte in größere Ferne.« (Lukian: *Verae Historiae*. II. 32. Nach der deutschen Übersetzung von Manuel Baumbach, in: Lukian: Wahre Geschichten. S. 60).

⁹⁴⁹ Siehe hierzu Kap. II.3.

III.3.5 Zur Bildwürdigkeit des Traumes im Studiolo Francescos I.

Nach dem Versuch einer Ausdeutung des Bildes und der ikonographischen Analyse seiner verschiedenen Bestandteile ist an dieser Stelle zu bemerken, dass es sich bei *Allegoria dei Sogni* nicht um die Darstellung eines durch einen Traum vorangekündigten Ereignisses handelt und der Traum auch nicht als Mittel einer dem Fürsten voraussagenden Entität, das heißt als Weissagetraum aufzufassen ist. Es wurde ebenso nicht der Versuch unternommen, ein Traumgesicht oder Traumerlebnis, das heißt Bilder, die im Schlafe vor dem inneren Auge entstehen, durch die Malerei in visualisierter Form sichtbar werden zu lassen. Die direkte Verbindung des Fürsten zum Göttlichen während des Traumes, die in Mittelalter und Frührenaissance nach fest tradierten Darstellungsformen verbildlicht wurde, ist auf *Allegoria dei Sogni* in besagter Form von Träumer und Traumgesicht nicht vorhanden.

Dennoch spielt der göttliche Aspekt offensichtlich auch in diesem Traumbild der Hochrenaissance eine wichtige Rolle, bedenkt man die Äußerung Ficinos in seiner *Theologia Platonica*, dass die Seele des Tugendhaften im Traume eine Verbindung mit dem Göttlichen eingehen könne. Vor dem Hintergrund des Neuplatonismus kann in diesem Kontext jedoch vielmehr von einer ›philosophischen Göttlichkeit‹ anstelle einer christlich-frommen gesprochen werden. Die Form der Darstellung, die meist den Schläfer beziehungsweise den Träumer sowie die von der göttlichen Entität gegebene Vision zeigte, wird hier von einer neuen, nicht geläufigen Form der Verbildlichung des Traumsujets ersetzt. Es handelt sich bei *Allegoria dei Sogni* um ein Gemälde, das die Traumthematik in einer durch die Einbindung der allegorischen Linse beispiellosen und innovativen Weise veranschaulicht. Bei Naldinis Werk kann von einem ›Traum-Konstrukt‹ gesprochen werden, das als eine Zusammenfügung verschiedener, angedeuteter Wissens- und Diskurselemente zum Traum zu verstehen ist, wobei schriftliche Grundlagen bildlich umgesetzt werden. Hierbei nehmen zum einen die Referenz auf die antike Mythologie, zum anderen der Renaissance-Diskurs in Philosophie und Malerei einen wichtigen Stellenwert ein, indem antikes und rinascimentales Wissen über den Traum im Bild miteinander verwoben werden. Für dieses Phänomen werden keine eindeutig zugeordneten Symbole verwendet, da in den mythographischen Schriften lediglich von indirekten Komponenten des Traumes gesprochen wird. So erhalten der Schlaf und die Nacht eigene Sinnbilder. Wie zuvor erwähnt, tauchen Träume hingegen

lediglich, wie es bei Cartaris »negri sogni«⁹⁵⁰ der Fall ist, als beigefügte Kuriositäten auf. In Naldinis Werk sind es die kleinen geflügelten Wesen, die als Traumkreaturen aufgefasst werden können. Als Sujet, das vom Betrachter metaphorisch erschlossen werden muss, nimmt hier der Traum jedoch das gesamte Bild ein.

Obleich aufgrund einer fehlenden verbindlichen ikonographischen Basis keine einheitliche Traumpersonifikation als Sinnbild existierte, lassen die verschiedenen Bildelemente in Naldinis Gemälde eine Assoziation zur Traumthematik zu: Der des humanistischen Diskurses kundige Betrachter war imstande, eine Verbindung zu diesem ungreifbaren Kuriosum herzustellen. Dieses Phänomen manifestiert sich in *Allegoria dei Sogni* in Form des Traumes als Gegenstand des antiken und rinascimentalen Diskurses. Weiter kann konstatiert werden, dass hier mit der synkretistisch komponierten Allegorie eine kunstvolle Lösung gefunden wurde, das Sujet des Traumes, der sich ja durch seinen amimetischen Charakter auszeichnet, in einer ästhetischen Form »fassbar« werden zu lassen. Die Allegorie ermöglicht es auch hier, das »Unfaßbare in die Welt des Sinnlichen«⁹⁵¹ zu bringen. In Naldinis Traumbild kommt es zu einer Synthese unterschiedlicher Referenzen auf rinascimentale und philosophische Wissensdiskurse sowie auf schriftlich überlieferte antike Mythologien über den Traum und den Schlaf. Diese Traumallegorie ist eine Art Collage mannigfaltiger Bestandteile aus antiker Traumvorstellung und den darüber philosophischen Auffassungen der Zeitgenossen des endenden fünfzehnten und fortgeschrittenen sechzehnten Jahrhunderts; das Gemälde ist ein verbildlichtes »Wissens-Konglomerat« über den Traum-Gegenstand.

Im Gegensatz zu den anderen Bildern im Studiolo zeigt das Traum-Gemälde Naldinis nicht nur *eine* historische oder mythologische Erzählung.⁹⁵² Ebenso wurde keine dem geläufigen ikonographischen Muster folgende, formal unmittelbar erkennbare und primär christlich konnotierte Visionsdarstellung geschaffen. Dennoch war der Traum für den Fürsten offensichtlich eine hinreichende Thematik, um als Bild in Auftrag gegeben zu werden – sind doch hierin vielfach geartete Hinweise auf Francesco I. enthalten.

Besonders frappant ist vor diesem Hintergrund die in den Händen Auroras befindliche optische Linse, die als greifbares, naturwissenschaftliches Instrument zwischen den sinnbildlichen Darstellungen gar hybrid erscheint und als signifikanter Bedeutungsträger

⁹⁵⁰ Siehe hierzu Kap. III.1.

⁹⁵¹ Wolfgang Haubrichs: Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden. In: Walter Haug (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Stuttgart: Metzler 1979. S. 243–264. S. 252.

⁹⁵² Vgl. Conticelli: *Ars aemula naturae*. S. 246.

hervorsticht. Zum einen wird durch das optische Glas auf die klaren, morgendlichen Träume angespielt, zum anderen ist die Linse als wissenschaftliches Werkzeug einzustufen, das es erlaubt, einen ›klaren Blick‹ auf das Phänomen des Traumes zu ermöglichen. Die optische Linse dient folglich als ein Instrument, mittels dessen sowohl im wörtlichen Sinne Dinge klarer erkennbar werden und dem Betrachtenden so auch in gleichnishafter Übertragung eine besondere Sehergabe gewährt wird. Diese ermöglicht einen Wissenszugewinn und gleichwohl das Vermögen, Obskures und Deutliches, Übel und Tadellosigkeit voneinander zu unterscheiden.

Zudem lässt sich das Glas, wie bereits ausgeführt, als Hinweis auf das Glashandwerk und das florierende Gewerbe der Medici mit der Produktion des für Florenz eigenen »vetro cristallino« als auch der Herstellung gläserner Sehinstrumente verstehen.

Wie auch die anderen Bildthemen im Studiolo ist der Traum ein wissenschaftlicher Gegenstandsbereich und laut Cardano ein Produkt der Natur⁹⁵³, der durch den Menschen zu ›verarbeiten‹ ist. Im Raum der Erkenntnis, dem Studiolo, obliegt es dem Fürsten, den Trauminhalt zu *erkennen*, zu enträtseln und zu verstehen. Der Fürst wird somit zum Erforscher des Traumes und die Linse zum Sinnbild der Wissensanreicherung und Erkenntnis. Das ›Wissensbild‹ *Allegoria dei Sogni* fügt sich also als ›Wissens-Baustein‹ passend in einen Raum ein, in dem konzentriert der Wissensschatz über die Welt in Form eines Mikrokosmos gesammelt und bewahrt wird.

Bemerkenswert erscheint eine Anmerkung Harvey Hamburgs, in der der Autor eine persönliche Verbindung der Morgenfigur mit dem Auftraggeber des Ölbildes von Naldini herstellt. Hamburg macht auf einige Gedichte aufmerksam, die vermeintlich aus der Hand Francescos I. stammen, in denen der toskanische Fürst seiner Favoritin und späteren zweiten Ehefrau, Bianca Cappello, den Beinamen »l'Alba« gibt oder sogar von »Bianca aurora« spricht.⁹⁵⁴ Seine Bianca mit dem hellen Morgen zu vergleichen, ergab sich für den Großherzog bereits aufgrund ihres Namens als weibliche Form des Adjektivs »weiß« und ebenso wegen ihres äußeren Erscheinungsbildes – ihres blonden Haares: »Non veggio all'Alba mai quella sua bionda / Chioma ch'ombra ogni stella, / Ch'io non dice più bella«. ⁹⁵⁵

⁹⁵³ Vgl. Gandolfo: Il »Dolce Tempo«, S. 279 f.

⁹⁵⁴ Vgl. Hamburg: Naldini's Allegory of Dreams. S. 695. Hamburg bezieht sich hier auf Francesco I. de' Medici: Poesie di don Francesco dei Medici a mad. Bianca Cappello. Tratte da un codice della Torre al gallo dal conte Paolo Galletti. Florenz: o. V. 1894. S. 17 u. Appendix A. Vgl. auch Francesco I. de' Medici: Poesie. S. 51 u. 62.

⁹⁵⁵ Medici: Poesie S. 51.

Wie zuvor erwähnt, unterhielt Francesco I. noch während seiner Ehe mit Johanna von Österreich ein Liebesverhältnis mit Bianca Capello, die er nach dem Tod seiner ersten Gattin zu seiner zweiten Frau nahm. Bianca Capello spielte eine große Rolle im Leben des *Granduca*, dessen Bewunderung zu ihr er etwa in Form zuvor genannter Verszeilen Ausdruck verlieh. Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass, wie Harvey Hamburgh meint, Aurora in Naldinis Traum-Gemälde in Bezug zur Capello gesetzt werden kann.

Die Venezianerin wird bereits an anderer Stelle in den Kontext des Traumgegenstandes gestellt. Auf der rückwärtigen Seite ihres Portraits ließ der *Principe* zwischen 1570 und 1571 eine Reproduktion von Michelangelos Traum-Zeichnung durch Alessandro Allori fertigen, *Il sogno della vita umana*.⁹⁵⁶ Zwischen dem michelangelesken Bildthema des Traumes und der Darstellung Bianca Capellos besteht insofern eine Parallele, als beide Werke im Kontext eines Liebesverhältnisses stehen. Darüber hinaus sei mit diesem Werk, so Marianne Zehnpfennig,

deutlich die neuplatonische Auffassung von der Ekstase des Menschen durch den Anblick der Schönheit, die die Liebe entfacht, gemeint; die Entstehung der Tugend durch die Liebe zur wahren Schönheit.⁹⁵⁷

Bei dem mit Licht und Klarheit konnotierten Aurora-Sinnbild in Naldinis Gemälde ist eine Anspielung auf Bianca Capello zu vermuten.⁹⁵⁸ Hieran knüpft ferner der Aspekt, dass das ikonographielose Traumsujet eine Einbindung der Tageszeiten in das Bild ermöglicht und deshalb diese Assoziation nahelegt. Der Gesichtspunkt der zur Tugend und Erkenntnis führenden Liebe zur körperlichen Schönheit ist in entsprechender Weise in der im Studiolo befindlichen *Allegoria dei Sogni* veranschaulicht. Die Personifikation der Aurora ist ein geeignetes Sinnbild, um gemäß der besagten neuplatonischen Anschauung, durch das Erkennen von physischer Schönheit zur moralischen Reinheit zu gelangen. Dies wird hier mittels der visualisierten Traumthematik sichtbar zum Ausdruck gebracht. Der körperliche Liebreiz der Bianca wird folglich für Francesco I. in Form der Licht und

⁹⁵⁶ Zum Verhältnis der Wechselwirkung zwischen dem Werk und seinen Rezipienten vgl. Sigrid Ruby: Porträtkultur und Aufführungsanalyse: Alessandro Alloris Bildnis der Bianca Cappello. In: Diess. u. Eva-Bettina Krems (Hrsg.): Das Porträt als kulturelle Praxis. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016. S. 211–231.

⁹⁵⁷ Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹. S. 89. Zehnpfennig bezieht sich hierbei auf Alessandro Marabottini: Il »sogno« di Michelangelo in una copia sconosciuta. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi 1 (1956). S. 349–358. S. 352 f. Zum Begriff der Schönheit in der platonischen und neuplatonischen Philosophie siehe Marsilio Ficino: Über die Liebe oder Platons Gastmahl [lat.: De amore (1484)]. Hrsg. von Paul Richard Blum. Hamburg: Felix Meiner 2014 (= Philosophische Bibliothek 642); Jens Halfwassen: Die Idee der Schönheit im Platonismus. In: Méthexis 16 (2003). S. 83–96; Maria-Christine Leitgeb: Concordia mundi. Platons Symposium und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe. 3. Aufl. Wien: Holzhausen 2012.

⁹⁵⁸ Mit dem Licht wird Bianca Capello wiederum in den Liebesversen des Medici-Fürsten in Verbindung gebracht: »O di Bianca luce / Nuova Alba hoggi tra noi splende et s'asside!«. (Medici: Poesie S. 55).

Klarheit generierenden Aurora dargestellt, über die er die mentale, göttlich-transzendente Schönheit wahrnimmt und schließlich zu höherer Erkenntnis gelangt.

Durch die Figuration Auroras offenbart sich darüber hinaus eine weitere Facette. Wie in Kapitel III.2 bereits herausgestellt, stand die Morgenpersonifikation im Bereich der Alchemie als Symbol für das edelste Endprodukt bei der Umwandlung der Stoffe, dem Gold, wie auch für die erhabenste Form des Wissens. Durch die auf *Allegoria dei Sogni* dargestellte Aurora wird folglich metaphorisch die Absicht zum Ausdruck gebracht, die als Zielpunkt im Studiolo Francescos I., das unter dem Zeichen der (okkulten) Wissenschaften steht, gilt: das Erlangen der »sapienza filosofica«, der »philosophischen Weisheit«.

Durch die Örtlichkeit und Funktion des Studiolo wird ein weiterer Gesichtspunkt deutlich, der durch das vermeintlich melancholische Gemüt des Großherzogs begünstigt, wenn nicht sogar bedingt wird: Die Einsamkeit und Versunkenheit. Wie im vorherigen Kapitel geäußert, wurde die Abgeschiedenheit als Prämisse für die innere Sammlung und Melancholie – und folglich einer der von Marsilio Ficino genannten sieben Formen der *vacatio animae*, der »Befreiung der Seele« von dem grobstofflichen Körper – erachtet.

Im Studiolo des *Principe* treffen die beiden *vacatio-animae*-Zustände Schlaf beziehungsweise Traum und mentale Versunkenheit durch *Allegoria dei Sogni* aufeinander. Diese Verknüpfung wäre ferner noch dadurch bestärkt worden, falls Naldinis »Allegorie der Träume«, wie in der von Valentina Conticelli vorgeschlagenen möglichen Version der Gemäldehängung, ursprünglich an der Westwand seinen Platz gehabt hätte – befand sich doch hinter dieser das Schlafgemach des Medici-Fürsten.

Die von Naldini virtuos ästhetisch sichtbar gemachte Traumthematik lässt folglich einerseits, wie bereits ausgeführt, vielschichte Bezüge zum Auftraggeber zu. Andererseits fügt sich die bildgemachte Allegorie, die Erkenntnisse über das Faszinosum Traum veranschaulicht, stimmig in den Gesamtkontext des Raumes der (alchemistischen) Wissenschaften ein.

In adäquater Weise schließt sich dem Studiolo als Stätte des Wissens und der Besinnlichkeit ein weiterer kleiner Raum an, in dem Giorgio Vasari vermutlich die biblische Figur Salomo im Schlummerzustand gemalt hatte. Die Darstellung ist nicht mehr erhalten, doch gibt ein 1571 von Vincenzo Borghini verfasster Brief⁹⁵⁹ Auskunft über das

⁹⁵⁹ Vgl. Vasari (2): Nachlass. S. 560–562. Brief DCCLXXVI.

Bild, das möglicherweise in dem heute als Tesoretto benanntem Zimmer seinen Platz fand⁹⁶⁰:

Vi haueuo a dire, un pezzo fa, che il Principe, quando hebbe la lastra di Sandro, ne hebbe gran piacere et poj grande et se l ha messa *nella camerina, doue voj facesti Salamone che dorme* [Hervorh. H. C.] et doue ha glj altri quadrettj che sapete, talche io mi pensai che e [è] uorebbe quanto prima anche gli altri.⁹⁶¹

Die Malerei habe wohl die erste Vision Salomos dargestellt. Laut biblischer Erzählung⁹⁶² erschien dem König hiernach eine Gottheit, von der er sich die Weisheit erbat, sein »Volk [...] regieren und das Gute vom Bösen [...] unterscheiden«⁹⁶³ zu können. Es wird deutlich, dass das Thema des Traumes auch in diesem Raum als Mittel zur herrschaftlichen Legitimation gedient haben könnte und den Grundsatz des *Principe* als tugendhafter Regent widerspiegeln sollte: Dem salomonischen Idealbild einer redlichen Herrscherfigur entsprechend stellte sich der Großherzog Francesco I. als regierender Fürst der Toscana in sinnbildlicher Übertragung an die Stelle des israelischen Königs.⁹⁶⁴ Der Aspekt der im Traum des Salomo herbeigesehnten Weisheit schlägt wiederum einen Bogen zur Erforschung der Natur und somit zum fürstlichen Wissensraum Studiolo. Diesbezüglich stellt Marianne Zehnpfennig fest:

[D]ie vom Principe bevorzugte »sapienza« [beschränkt sich] nicht auf die ethisch-politische Seite, sondern [er, H. C.] [...] [versucht] die Geheimnisse der Natur zu erforschen.⁹⁶⁵

Im Alten Testament heißt es hierzu an entsprechender Stelle:

Gott gab Salomo Weisheit und Einsicht in hohem Maß und Weite des Herzens – wie Sand am Strand des Meeres. Die Weisheit Salomos war größer als die Weisheit aller Söhne des Ostens und alle Weisheit Ägyptens. Er war weiser als alle Menschen, weiser als Etan, der Esrachiter, als Heman, Kalkol und Darda, die Söhne Mahols. Sein Name war bekannt bei allen Völkern ringsum. Er verfasste dreitausend Sprichwörter und die Zahl seiner Lieder betrug tausendundfünf. Er redete über die Bäume, von der Zeder auf dem Libanon bis zum Ysop, der an der Mauer wächst. Er redete über das Vieh, die Vögel, das Gewürm und die Fische. Von allen Völkern kamen Leute, um die Weisheit Salomos zu hören, Abgesandte von allen Königen der Erde, die von seiner Weisheit vernommen hatten.⁹⁶⁶

Die in der göttlichen Vision des Salomo erbetene Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen Gut und Böse knüpft auch insofern an Naldinis »Allegorie der Träume« an, als hier die

⁹⁶⁰ Vgl. Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 88.

⁹⁶¹ Vasari (2): Nachlass S. 561.

⁹⁶² Vgl. 1 Kön 3, 5–15.

⁹⁶³ 1 Kön 3, 9. Nach der Einheitsübersetzung der Deutschen Bibelgesellschaft: <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/11/30001/39999/> (Zugriff: 27.07.2018).

⁹⁶⁴ Vgl. Battisti: *L'antirinascimento*. S. 69; Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 89; Hamburg: Naldini's *Allegory of Dreams*. S. 704.

⁹⁶⁵ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 89.

⁹⁶⁶ 1. Kön 5, 9–13. Bibel: Einheitsübersetzung.

wahren und die frevelhaften Träume aus den beiden unterschiedlichen Traumtoren herausschwirren. Daraus ergibt sich eine weitere Parallele zwischen der biblischen Königsfigur und Francesco I.: Wie auch Salomo durch erlangte Weisheit zwischen Gut und Böse zu unterscheiden bemüht war, so soll in der gleichen Weise der toskanische Großherzog befähigt sein, Tugendhaftes von Schändlichem zu erkennen und abgrenzen zu können.

III.3.6 Zwischenfazit

Mit Naldinis *Allegoria dei Sogni* wurde eine innovative Form der Traumdarstellung geschaffen, in der Wissen über den Traum visualisiert wird und die zugleich in mehrfachem Sinne eine Verbindung zum Auftraggeber Francesco I. zulässt. Ferner wird das Dargestellte mit der Funktion des Studiolo verknüpft.

Im großherzoglichen Studiolo wird das Thema der Umwandlung von einem Stoff in einen anderen im Bereich der Alchemie und der Naturwissenschaften in vielfältigen Facetten präsentiert. Die Einflechtung des Traumsujets erscheint in diesem Kontext insofern besonders, als die Umwandlung bei diesem Phänomen zunächst nicht unmittelbar greifbar wird. Die ›Verarbeitung‹ des Traumes als ein Produkt der Natur erfolgt auf metaphorischer Ebene, weshalb Naldinis *Allegoria dei Sogni* eine außergewöhnliche Stellung in diesem Raum einnimmt. Der Gegenstandsbereich des Traumes, der zusammen mit den Themen der Alchemie und der Wissenschaft zu den persönlichen Interessensgebieten des *Principe* zählte, wird durch Naldinis »Allegorie der Träume« eine in dieser Art einzigartige Ausdrucksform verliehen. Durch die ellipsenförmige Linse, die das ovale Format des Bildes aufgreift, erhält dieses nicht allein eine besondere Form von allegorischer Aufladung, sondern auch einen ausdrücklichen Appellcharakter.

Der Fokus in Naldinis Traumbild liegt auf der Morgengestalt in der Bildmitte und dem transparenten Objekt in ihren Händen, das, wie Harvey Hamburgh herausgestellt hat, allem Anschein nach eine Linse darstellt. Hamburgh betont den Symbolgehalt des ovalen Glases, das er als Zeichen für die ungetrübten, wahren Träume zur Morgenstunde deutet. Zugleich kann die Sehhilfe als Sinnbild für das unbeeinträchtigte *Erkennen* aufgefasst werden, mittels dessen der Fürst das im Traum Gesehene zu identifizieren und zu bewerten fähig ist. Im weiteren Sinne wird hier womöglich auf das Unterscheidungsvermögen Francescos I. zwischen Gut und Übel angespielt.

Der Vergleich von *Allegoria dei Sogni* mit der performativen Darbietung des »Triumphzuges der Träume« von 1566 hat frappante Parallelen zum Vorschein gebracht.

Dennoch ist ein Unterschied deutlich herauszustellen: Während im *Trionfo* die Falschheit der irdischen Versuchungen pointiert wird, steht diese Perspektive in dem behandelten Gemälde nicht im Vordergrund.⁹⁶⁷ Vielmehr manifestiert sich darin ein ›Traumwissens-Konglomerat‹, das auf enigmatische Weise – wie durch einen ›Traumfilter‹ – in Bezug zu dem toskanischen Großherzog gesetzt werden kann: Angedeutet werden das Mediceische Glasgewerbe, persönliche Neigungen Francescos I. – seine Experimentierfreudigkeit und seine Vorliebe für die Alchemie – sowie nicht zuletzt sein Interesse an der Traumthematik. Darüber hinaus ließe sich die Morgengestalt, die im Zentrum des Bildes steht, als Allusion für Bianca Capello, der Favoritin und späteren Ehefrau des Medici-Fürsten, deuten. Die Figur der Aurora wird hier zu einem Symbol für die höchste Form der Erkenntnis. Zwischen dem Traumbild, das im Zeichen des humanistisch-neuplatonischen Weltbildes steht, und dem Studiolo ist eine Analogie festzustellen: Sind dies doch Formen für die Speicherung von Wissen. Im Falle von *Allegoria dei sogni* handelt sich um ein Wissens-Konglomerat über den Traum und der Raum definiert sich als ein Aufbewahrungsort für enzyklopädisches Wissen.

⁹⁶⁷ Vgl. Bernard: Francesco I. de' Medici. S. 54.

IV. Fazit

Als flüchtiges und ambivalentes Phänomen, das lediglich vor dem inneren Auge Gestalt annimmt, stellt der Traum eine besondere Herausforderung für den Künstler dar. Im selben Zuge bietet dieses Faszinosum eine Fülle an Darstellungsmöglichkeiten, die, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, auch im herrschaftlich repräsentativen Kontext zum Ausdruck kommen.

Die visuellen ›Traum-Konstrukte‹ profanen Charakters manifestieren sich in den hier angeführten Bildwerken mit einer Vielzahl von Komponenten, die für sich stehend dem Traum zwar affin sind, jedoch erst in ihrer Kombination als Traumdarstellungen betrachtet werden können.

Anhand ausgewählter Beispiele wurde im Hauptkapitel (Kap. III) veranschaulicht, dass das für die fürstliche Auftragskunst besondere Bildsujet von einigen italienischen Renaissance-Herrschern als Teil von Programmmalereien in weitestgehend privaten Räumlichkeiten als eine Art politischer Ikonographie genutzt wurde. Die Traumbilder von Battista Dossi, Taddeo Zuccari und Giovanni Battista Naldini wurden allem Anschein nach individualisiert, das heißt auf den Herrscher bezogen entworfen.

Es ist deutlich geworden, dass der Traum in Form eines bildkünstlerischen Wissenskonstrukts über dieses Faszinosum eine außerordentliche Bandbreite für die Repräsentation herrschaftsbezogener Aspekte wie auch für die Demonstration der Kunstfertigkeit der jeweiligen Maler bietet.

Seit dem frühen *Cinquecento* haben Künstler vereinzelt versucht, sich in vielfältiger Weise diesem ›ikonographielosen Waisenkind‹ Traum als profanem Kuriosum anzunähern und dieses geheimnisvolle Phänomen zu visualisieren. In den hier thematisierten Traumbildern erfolgt weder eine Psychologisierung des Traumes, noch werden analeptische oder proleptische Visionen dargestellt. Vielmehr werden die Bilder durch Einbeziehung respektive Darlegung von Traumwissen in allegorisch-enigmatischer Form charakterisiert.

Untersuchung der Bildmittel

Mit Ausnahme des Ölbildes *Il sogno del cavaliere* von Raffael, das in seinem Formschema weitestgehend an das althergebrachte Scheideweg-Motiv angelehnt ist, versuchen die Kunstschaaffenden zunächst durch kleinformatige und volatile Medien wie Druckgraphik und Zeichnung das Thema Traum darzustellen. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts

findet dieses Sujet dann seinen Weg in die Malerei. Hierbei scheinen Michelangelos Zeichnung *Il sogno* und Marcantonio Raimondis Kupferstich *Il sogno di Raffaello* als paradigmatisch für die nachfolgenden bildkünstlerischen Traumdarstellungen profanen Charakters zu stehen. Im ersten Beispiel herrscht der symbolisch-allegorische und im zweiten der atmosphärisch-assoziative Aspekt vor.

Die Maler von Traumbildschöpfungen der Folgezeit orientieren sich an bereits bekannten, mit dem Onirischen konnotierten Darstellungsformen – wie zum Beispiel Michelangelos Nacht-Attribute oder Raimondis hybride Phantasiegestalten.

Es lassen sich gewisse Charakteristika herausstellen, welche, sowohl unmittelbar, das bedeutet, ohne spezielles Vorwissen, rein durch gestalterisch-formale Bildmittel als auch mittelbar, auf wissensbasierter Ebene zur Erschließung des Bildthemas führen.

Eine vornehmlich moralisch-allegorisierende Umsetzung des Traumthemas erreicht Raffael mit seinem Werk *Il sogno del cavaliere*. In Anlehnung an die altüberlieferte Erzählung des Herakles am Scheideweg muss hier der Protagonist im Zustand des Schlafes die wichtige Entscheidung zwischen dem unbeschwerten, aber sündhaften und dem mühsamen, aber sittenstrengen Weg treffen.

Michelangelos in der Forschungsliteratur bereits umfassend analysierte Zeichnung *Il Sogno* ist als allegorisch stark aufgeladenes Traumbild anzusehen. Der hier gezeigte Jüngling, umgeben von den irdischen menschlichen Lastern, steht, so die These Panofskys, als Sinnbild für den tugendhaften Menschen, der im Zustand des Traumes den sündhaften Versuchungen zu entsagen und eine Annäherung an das Göttliche zu erlangen vermag. In der vielfach rezipierten und adaptierten Zeichnung Michelangelos wird der Träumer zwecks Symbolisierung des Traumes durch eine wache Jünglingsgestalt dargestellt.

Marcantonio Raimondis Stich *Il sogno di Raffaello* fällt auf als eine Darstellung, die sich durch ihren hauptsächlich kryptisch-phantastischen Charakter auszeichnet und dem Betrachter bereits durch amimetische Bildelemente den Eindruck einer Traumsphäre suggeriert. Auf inhaltlicher Ebene wurde, so ist anzunehmen, Rekurs auf unterschiedliche Schlaf- und Traum-Passagen der antiken Literatur genommen. Deutlich offenbart sich dies in dem in der Nachfolge Raimondis stehenden *Sogno*-Gemälde von Battista Dossi wie auch in Giorgio Ghisis Interpretation des *Sogno di Raffaello*.

Taddeo Zuccari mit *Casa del sonno* und Giovanni Battista Naldini mit *Allegoria dei sogni* hingegen haben sich weniger an der ›phantastisch-boschschen Tradition‹ Raimondis orientiert, als vielmehr an Michelangelos Zeichnung *Il sogno*, die unter dem Gesichtspunkt

des Neuplatonismus geschaffen wurde. Die kompositorische Analogie des »Schema[s] der Rundform«⁹⁶⁸ wurde offensichtlich in dem Fresko von Zuccari in der Camera dell'Aurora und ebenso in Naldinis Ovalgemälde, das sich im Studiolo Francescos I. in Florenz befindet, adaptiert. Jedoch werden in den genannten Werken keine anthropomorphen Symbolgestalten der menschlichen Laster, die den Träumer, Schläfer oder Schlafgott umringen, sondern geflügelte, die wahre und falsche Natur der Träume symbolisierende Phantasiewesen dargestellt. Diese kuriose Szenerie ist in *Allegoria dei sogni* von Naldini zugunsten der Betonung auf die Tageszeiten, genauer, der Morgenpersonifikation – als Zeichen der höchsten Form des Wissens – im wahrsten Sinne in den Hintergrund gerückt worden. Die im Kontext und durch Auftrag herrschaftlicher Persönlichkeiten entstandenen Traumdarstellungen, die Teile programmatischer Bildzyklen sind, stehen stets im Zusammenhang mit den Tageszeiten. Hierbei wird dem Morgen eine besondere Signifikanz beigemessen: Dieser steht vornehmlich als positiv besetztes Pendant der Nacht gegenüber. Er »vertreibt« diese Zeit und mit ihr die unterschiedlichen und oft trügerischen Träume. Die Tageszeiten in ihrer atmosphärischen und / oder sinnbildhaften Veranschaulichung können folglich als ein Anhaltspunkt zur Erschließung des Bildthemas dienen.

Eine sichtbare Trennung von Träumer beziehungsweise Schläfer und dem (vermeintlich) Geträumten erfolgt in den hier angeführten Beispielen lediglich in Michelangelos *Il sogno*, Vasaris *Allegoria di un sogno* und in Battista Dossis *Un sogno*. Im ersten Beispiel erfolgt die »Abhebung« des (allegorischen) Traumgeschehens durch die nahezu sfumatohafte Darstellung der Traumgestalten. Vasari bedient sich, ähnlich wie in einem Comic, einer Art »Traum-Denkblase«, in der die Symbole der Lasterhaftigkeit präsentiert werden. Die Unterscheidung von Sein und Schein, Wachwirklichkeit und Traumsphäre zeigt sich in Battista Dossis *Un sogno* durch subtile Farbabstufungen.

In den traumaffinen Darstellungen mit phantastisch-kryptischem Inhalt, wie im Falle von *Il sogno di Raffaello* von Raimondi oder von Giorgio Ghisi sowie auch in Battista Dossis *Un sogno*, kommt es zu einer Erschütterung der Sehgewohnheiten, die durch sonderbare und polymorphe Bildelemente ausgelöst wird. Die Hybridität in diesen Bildern ist sowohl der formalen als auch der inhaltlichen Ebene inhärent. Die gestalterische Dimension ist auf jene aberwitzigen, teils angsteinflößenden Wesen bezogen, die – ähnlich den Grotesken –

⁹⁶⁸ Zehnpfennig: »Traum« und »Vision«. S. 49.

aus heterogenen Teilen zu kuriosen Geschöpfen geformt wurden.⁹⁶⁹ Somit fungieren sie als Marker einer der Wachwirklichkeit gegenüberstehenden Sphäre des Onirischen:

[S]ie [= diese Monster und Chimären] müssen nicht jemals im Traume so erschienen sein, sondern sie symbolisieren nur das Medium des Traumes. [...] Solche kompositen Fabelwesen werden die Attribute des Traumes.⁹⁷⁰

Diese bildlich gemachte Daseinsebene des ›Traumhaften‹ erscheint nicht als ein idyllischer Glücksort – im Gegenteil lösen Ver- und Entfremdung von Gewohntem Unbehagen bei dem Betrachter aus.

Inhaltlich ergibt sich in einigen der hier untersuchten Traumbilder ein synkretistisches Kompositum, in dem interepochal und -medial voneinander unabhängig existierende Wissensstränge miteinander verflochten werden. Die den Themenfeldern Traum, Nacht und Schlaf nahestehenden Personifikationen und Attribute wie Mohnkapseln, Masken und Eulen werden ebenso in einen neuen Kontext eingebunden.

In einem Teil der hier analysierten Auswahlbilder (Kap II.3 und III) ist eine Bezugnahme zur antiken Mythologie zu vermuten beziehungsweise, wie im Falle von Taddeo Zuccaris *Casa del sonno*, nachweislich intendiert. In diesen Traumdarstellungen handelt es sich allerdings nicht um eine konventionell gebräuchliche Antikenreferenz, indem etwa nur *ein* mythologisches Thema im Sinne eines Historienbildes wiedergegeben wird. Vielmehr geht es um eine Verknüpfung bildkünstlerisch umgesetzter mythologischer Erzählungen, in denen der Traum thematisiert wird und die in ihrer ursprünglichen Form unabhängig voneinander in den antiken Schriften zu finden sind. Dies kann als eine Art der Wertschätzung der Antike im Sinne der humanistischen Bewegung aufgefasst werden. Der collageartige Gesamtaufbau ist hier als ›Traumwissens-Konglomerat‹ zu verstehen. Dieses wird durch eine De- und Neukontextualisierung des Traumsujets in sowohl Form als auch Inhalt erreicht.

In ihrer strukturellen Daseinsform weist die Traumdarstellung, in der Wissen über den Traum visualisiert und zu einem Neuem verschmolzen wird, eine semantische Analogie zu den häufig ebenso eigenwillig zusammengefügt Traum auf.

Abgesehen von der inhaltlich-strukturellen Traumanalogie durch Hybridität und De- respektive Neukontextualisierung erfolgt sowohl in der Bildkunst als auch in der Literatur – zum Beispiel durch die Einbindung von Mischwesen – eine unmittelbare Assoziation zu Träumen. Man denke hier im Bereich der bildenden Kunst wiederum an

⁹⁶⁹ Vgl. auch Yves Hersant: *Dipingere il sogno*. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Alessandro Cecchi (Hrsg.): *Il Sogno nel Rinascimento*. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 13–18. S. 14 f.

⁹⁷⁰ Warnke: *Traumbilder*. S. 124.

die Äußerung Marcantonio Michels, der über ein Gemälde Boschs mit phantastischem Bildinhalt von einer »tela delli sogni« sprach. Die direkte Gedankenverknüpfung, wie auch die indirekte, wissensbasierte Assoziation zu Träumen vollzieht sich im Genre der Literatur in analoger Weise. In der Erzählung »Somnium« des Leon Battista Alberti oder in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* lassen Misch- und Fabelwesen, wie auch grotesk-aberwitzige Szenerien den Leser in eine fremdartige Daseinswelt eintauchen. Letzteres Werk weist, wie bereits Dorothea Scholl betont hat, in seinem vielschichtig heterogenen Aufbau selbst eine Strukturanalogie mit dem Traum auf.

Sowohl in der Bildkunst als auch in der Literatur eignet sich der Traum als ein »Mittel zum Zweck«, das mannigfaltig eingesetzt werden kann, um Dinge zum Ausdruck zu bringen, die sich in der »realen Wachwelt« kaum veranschaulichen lassen. In der traumbezogenen Renaissance-Literatur wird dieses nicht greifbare Kuriosum mal als »Grenzzone«⁹⁷¹, mal als Möglichkeit, Zugang zu vergangenen oder künftigen Zeitaltern zu erhalten, eingesetzt. Ferner kann sich durch das (Stil-)Mittel des Traumes eine fiktive Kommunikation zwischen Lebenden und Toten wie auch eine Form von Eskapismus in »andere Vorstellungswelten«⁹⁷² eröffnen. Auch bietet das Traumsujet die Möglichkeit, als Metapher für das Trügerische des irdischen Lebens zu stehen, wie in Petrarcas *Canzoniere* RVF 1 oder Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* deutlich wird.

Untersuchung des Bezugs der Traumdarstellung zum Auftraggeber

Das Sujet Traum fungiert in den in der Fokusanalyse untersuchten Traumdarstellungen, die im Kontext und im Auftrag fürstlicher Persönlichkeiten geschaffen wurden, als ein vielfältig einsetzbares Mittel. Der Traum bietet gerade aufgrund seiner Ungreifbarkeit und dem Mangel an verbindlichen Vorgaben mannigfaltige Darstellungsmöglichkeiten. Trotz des identischen Themas wurde die Verbildlichung individuell auf den jeweiligen fürstlichen Amtsträger »zugeschnitten« und allegorisch auf diesen angewandt. Persönliche Interessen, Motti und machtpolitische Gesinnungen des jeweiligen Auftraggebers sind hierbei auf vielfältige Weise ästhetisch konstruiert und an die Funktion der vornehmlich privaten Räumlichkeiten angepasst worden.

Die Würdenträger selbst wurden als Person nicht in die Traum-Szenerie einbezogen, wie es bei den hauptsächlich religiös motivierten Traumvisions-Darstellungen meist der Fall

⁹⁷¹ Scholler: Traumgrenze. S. 227.

⁹⁷² Weber: Der Traum. S. 46.

war. Eine solche eindeutig dargestellte göttliche Herrschaftslegitimation wurde nun durch eine vom Neuplatonismus geprägte ›Verkopfung‹ des Bildinhalts ersetzt. Im Zuge der neuplatonischen Bewegung, die sich weitestgehend an einer weltlichen Denkweise orientierte, gestalten sich die betreffenden Bilder als Versuch einer profanen Ausdrucksform für den Traum, dessen ›christlicher Kern‹ erst mittelbar erkennbar wird.

Bei Battista Dossis *Un sogno* bleibt ungeklärt, ob sich das Gemälde ursprünglich in einem privaten oder öffentlichen Umfeld befunden hat. Der Zyklus, der aufgrund seines Charakters der Wiederkehr einen zeitlichen Aspekt enthält, lässt sich in semantischer Übertragung auf das Beständigkeitsvermögen Ercoles II. und den angestrebten Fortbestand der Este-Dynastie auffassen. Ferner wird hiermit eine Gedankenverbindung zu dem Motto des Herzogs, »pazienza«, geknüpft – zeichnet sich doch auch die Geduld in ihrer Eigenschaft des besonnenen (Ab-)Wartens als eine ›Zeit-Tugend‹ aus. Die Versinnbildlichung der Geduld, Leitspruch und Anspruch des Este-Fürsten, lässt sich anhand verschiedener Indizien im Bild entdecken. Es ist nicht alleine die Schildkröte, die auf die »pazienza« des Auftraggebers hinweist, sondern auch die michelangeske weibliche Figur in ihrer gleichzeitigen Funktion als Figuration der Nacht, die durch ihren offensichtlich ungestörten Schlaf Ruhe und Beständigkeit verkörpert. Ebenso könnte das allem Anschein nach geduldige Verharren des Hahns am rechten Bildrand, der, auf den Morgen wartend, noch nicht kräht, auf diese Tugend hindeuten. Inmitten der Parade der den Traum kennzeichnenden Mischwesen wird die aufwartende, fast unterwürfige Stellung des Este-Fürsten gegenüber dem Pontifex durch die Darstellung des auf der Schildkröte reitenden Hummers – ein mögliches Symbol für das klerikale Oberhaupt – deutlich. Diese Szenerie im Zentrum des Bildes mit der beinahe spielerisch wirkenden Interaktion zwischen Schalentier, Reptil und den sie umgebenden Mischgestalten markiert den Kern der bildhaft übersetzten machtpolitischen Gesinnung des Fürsten. Hier offenbart das fürstlich-klerikale Duo, das den anscheinend gegnerischen Hybridgestalten mit einer papstflaggenbestückten Lanze drohend entgegensteht, auf gleichnishafte Weise das Bestreben des Fürsten, gemeinsam gegen die dem Papst feindlich gesinnten Truppen anzugehen, die einem Wiederaufbau des christlichen Imperiums nach dem Sacco di Roma im Wege stehen könnten. Ein Symbol für das ›Wiedererwachen‹ ist möglicherweise der bereits genannte und hier übergroß dargestellte Hahn.

Die vielfältigen, auf den Auftraggeber hinweisenden Bezüge werden in dem nächtlichen Traumbild von Battista Dossi ähnlich einem ›Traumfilter‹ in symbolischer Form

dargestellt und unter Einbeziehung metaphorischer Zitate auf traumaffine Passagen aus der antiken und rinascimentalen Literatur zu einem Gefüge verwoben. In der Este-Residenz bleibt diese kryptisch-phantastische Visualisierung des Traumes eine Besonderheit: Etwa dreißig Jahre nach Schaffung des Tageszeitenzyklus in den Stanze Nuove ist für die Darstellung der Nacht in der Sala dell'Aurora im Castello Estense wieder auf die tradierte mythologische Darstellung von Diana und Endymion zurückgegriffen worden.

Das Rundfresko *Casa del sonno* von Taddeo Zuccari ist als Bestandteil des räumlichen Gesamtprogrammes der Camera dell'Aurora, dem Schlafgemach Kardinal Alessandro Farneses, im engen Kontext mit den anderen in diesem Raum geschaffenen Fresken zu betrachten. Der Bezug zum Auftraggeber offenbart sich sowohl in dem Fresko selbst als auch in der gesamten Ausmalung des Raumes. Die Darstellung fügt sich – »convenienti al luogo«⁹⁷³ – in der Camera dell'Aurora, in der geschlafen und geträumt wird, passend ein. In *Casa del sonno* und den weiteren Fresken ist für die Darstellung des Traumthemas und die mit diesen verknüpften Entitäten nicht etwa, wie es für einen Mann der Kirche zu vermuten wäre, auf gängige religiöse Motive zurückgegriffen worden, sondern auf Traum-Topoi der klassischen Mythologie. Die Verwendung von antiken Motiven spiegelt wohl die persönliche Neigung des Farnesischen Kardinalnepoten wider als auch seine weltliche Funktion innerhalb des klerikalen Amtes. Diese aus streng christlicher Perspektive heidnische Auslegung des Traumthemas findet im Schutze des privaten Umfeldes seine Umsetzung. Wie bereits von Gandolfo und Gasbarri herausgestellt, liegt der gesamtprogrammatischen Ausmalung die Vereinbarkeit von Antagonismen zugrunde. An die genannten Gesichtspunkte anknüpfend, ließe sich der Aspekt der Versöhnung auf das Wesen des Kardinals selbst übertragen, der, im Sinne des rinascimentalen Neuplatonismus, die weltlichen Werte mit jenen der christlichen Frömmigkeit in seiner Person zusammenzuführen bemüht war. Hier zeigt sich auch vor dem Hintergrund politischer Divergenzen sein Wille zur Verständigung sowie sein Bestreben einer relativen Neutralität gegenüber den rivalisierenden Mächten Frankreich und Spanien. In dem Fresko *Casa del sonno*, das sich genau oberhalb des Bettes Alessandro Farneses befand, wird durch den ruhenden Schlafgott der profane Zustand des Schlafens veranschaulicht. Es könnte ebenso eine symbolhafte Verbildlichung des Kardinalsfürsten selbst sein, dem es obliegt, zwischen wahren und falschen Träumen, den »sogni falsi« und

⁹⁷³ Vasari (3): Le vite. S. 576.

»veri«⁹⁷⁴, zu unterscheiden. Der sorgenvolle Gesichtsausdruck der Gestalt im Bild weist womöglich auf die inneren Konflikte hin, mit denen Alessandro Farnese während seiner Amtszeit als Kardinal konfrontiert war. Auch ließe sich die bekümmert wirkende Miene des Schlafgottes als Melancholie deuten, die, wie auch der Schlaf, laut Marsilio Ficino zu den sieben Formen der *vacatio animae* gezählt wird. Beide Zustände können hiernach zu höherer, transzendenter Erkenntnis führen.

Etwa zehn Jahre später wird für die Visualisierung des Traumsujets in der Stanza dei Sogni in derselben Residenz auf das seit alters tradierte biblische Motiv der Jakobschen Himmelsleiter und weitere mit Traum und Vision in Verbindung stehende biblische Szenen zurückgegriffen. Dies ist eine (Rück-)Entwicklung, die sich nicht zuletzt auf die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts gemeinhin erstarkende gegenreformatorische Bewegung zurückführen lässt.

Das Bild *Allegoria dei Sogni* im Studiolo Francescos I. hebt sich durch seine rätselhafte Motivik deutlich von den anderen Darstellungen in diesem Raum ab, die mit den Themen Alchemie und Wissenschaft in Zusammenhang stehen.

Dennoch kann von einer sinnvollen Eingliederung in den Raum, der den Themen Natur und Kunst gewidmet ist, gesprochen werden – stellt doch auch der Traum einen Bereich der Natur dar, der vom Menschen erlebt wird und zu »verarbeiten« ist. Das von Giovanni Battista Naldini geschaffene Ovalgemälde offenbart auch hier vielschichtige Bezüge zum großherzoglichen Auftraggeber, der neben der Alchemie ein ausgeprägtes Interesse für die Thematik des Traumes hegte. Von besonderer Bedeutung sind die zentral positionierte Morgengestalt sowie das in ihren Händen befindliche übergroße Objekt, das als Vergrößerungsglas gedeutet werden kann. Unter anderem könnte, wie bereits Harvey Hamburg hervorgehoben hat, dieses als ein Symbol für die Klarheit und vermutete Wahrheit der Träume, die zu dieser Zeit des Tages vor dem inneren Auge erscheinen, aufgefasst werden. Gleichzeitig fungiert das gekrümmte Glas als Zeichen für das ungetrübte Sehen; das hiermit implizierte klare *Erkennen* kann auf die Fähigkeit der Unterscheidung zwischen den wahren von den falschen Träumen bezogen werden. Dies soll wohl das gute Urteilsvermögen Francescos I. verdeutlichen, sittsames von frevelhaftem Handeln unterscheiden zu können. Der Fürst beanspruchte in seiner Position als tugendhafter Mensch eine geschärfte Sicht auf die Dinge. Ihm oblag es, den Trauminhalt zu *erkennen* und zu verstehen, womit er zum Erforscher des Traumes und

⁹⁷⁴ Vasari (3): Le vite. S. 583.

die Linse zum Sinnbild der Erkenntnis und des Wissensgewinns werden. Das gläserne ovale Objekt kann auch als Allusion auf das mediceische Glasgewerbe aufgefasst werden, womit diesem Gegenstand, der inmitten aller Sinnbilder beinahe hybrid wirkt, ebenso ein merkantilistischer Aspekt inhärent ist. Gleichfalls wird auf die Experimentierfreudigkeit des *Principe* hingewiesen, der mit Hingabe chemische Versuche durchführte. Darüber hinaus mag das Glasobjekt als »kristallklarer« – »cristallino« – Gegenstand mit der mehrfachen Wortbedeutung des italienischen Begriffs, der auch für die anatomische Linse steht und somit eine gedankliche Brücke zu dem gläsernen Sichtobjekt bildet, als Verweis auf die Kristalle verstanden werden, die sich womöglich in dem eingelassenen Schrank hinter dem Gemälde befanden und zum Evozieren klarer und wahrheitsbehafteter Träume dienen sollten.

Die Personifikation des Morgens, als Bindeglied zwischen Nacht und Tag sowie Schlafen und Wachen, könnte gleichermaßen als Allusion für Bianca Capello aufzufassen sein, welche zunächst die Favoritin und schließlich die zweite Ehefrau Francescos I. war. Bianca-Aurora wird zum Sinnbild für die höchste Form der Erkenntnis, zu der der Fürst durch die Betrachtung der irdischen Schönheit – seiner Geliebten – gelangt. In ähnlicher Weise wie in der *Camera dell'Aurora* in Caprarola finden innere Versenkung und Schlaf beziehungsweise Traum – falls das Gemälde in seiner ursprünglichen Hängung an das großherzogliche Schlafzimmer angrenzt haben sollte – in einem Raum, welcher der breiten Öffentlichkeit verwehrt war, zusammen.

Wie in Kapitel III dargelegt, sind in jedem der mit dem Traum in Verbindung stehenden Darstellungen Bezüge zu dem jeweiligen Auftraggeber auszumachen. Die »individualisierte Nutzbarmachung« für die herrschaftliche Repräsentation wird durch subtile Weise in den Gemälden von Battista Dossi und Giovanni Battista Naldini – etwa durch das Einfügen der Schildkröte als Zeichen der »pazienza« für Ercole II. oder der Linse in Bezug auf Francesco I. – deutlicher erkennbar als in dem Fresko *Casa del sonno* von Taddeo Zuccari.

Das »Traumwissens-Konstrukt« im fürstlichen Gemach

In den fürstlichen Traumdarstellungen lässt sich der Wissensbegriff auf unterschiedliche Weise definieren. Es kommt, wie auch schon in den Auswahl-Werken aus Kap. II.3 gezeigt, zu einer Darlegung verschiedener Wissensdiskurse über den Traum. Zudem wird durch die Kompositionen neues Wissen generiert, indem etwa Phantastik und Hybridität zu

Paradigmen des Onirischen und Mischwesen zu Erkennungszeichen des Traumes avancieren. Mannigfaltig bizarre und geflügelte Wesen kennzeichnen die zwiespältige Natur der Träume. Auf einer Metaebene wird das Traumbild-Konstrukt im Sinne eines Mediums der Erleuchtung insofern zu einem Wissensbild, als der Traum selbst als Weg zur Erkenntnis erscheint. Die jeweiligen Fürsten als Auftraggeber und Besitzer der Bilder werden zu Empfängern dieser metaphysisch-transzendenten Kenntnis. Wissen und Macht sind eng miteinander verkettet, denn, so Julian Kliemann, die »Demonstration von Wissen [...] [ist] zugleich eine Demonstration von Macht.«⁹⁷⁵

Lediglich die humanistisch gelehrte Betrachterschaft verfügte über das erforderliche Vorwissen über den Traum. Der Bildinhalt und Sinn der besagten Traumdarstellungen erschloss sich folglich nur für eine exklusive Personengruppe.

Einen besonderen Stellenwert in Bezug auf das Wissen und Erkennen nimmt Naldinis *Allegoria dei sogni* ein. Dieses im zweifachen Sinne als Wissensbild beschriebene Gemälde befindet sich im Studiolo Francescos I., einem Raum der Wissenschaft und der Erkenntnis und stellt somit einen Baustein des dort verwahrten Mikrokosmos der Welt dar, welcher lediglich dem Großherzog und einem auserlesenen Besucherkreis vorbehalten war. Eine vergleichbare »räumliche Exklusivität« besteht auch im Falle der Camera dell'Aurora: Der Aufstieg zur Erkenntnis während des Traumes ist nur dem in seinem Gemach schlafenden Fürsten gewährt.

Als ebenso exklusiv ist der Emporstieg zum Göttlichen zu bezeichnen, der durch den Traum ermöglichte Weg zur Erleuchtung, der nach neuplatonischer Auffassung alleine dem tugendhaft Lebenden vorbehalten war. Den Leitgedanken der Loslösung vom Körper, *vacatio animae*, und der Annäherung an das Göttliche mögen sich die Fürsten aufgrund ihrer vorgeblichen Tugendhaftigkeit und ihrer privilegierten Stellung als Herrscher selbst zuerkannt haben. Das durch das Darstellungsgefüge in den fürstlichen Traumbildern chiffrierte Wissen, die metaphorisch und intellektuell zu erschließende Verbindung zum göttlich Transzendenten und das Empfangen (göttlicher) Erkenntnis sind in der Exklusivität der privaten Räume nur dem Fürsten und seinem ausgewählten Kreis zugänglich. Die Entschlüsselung der »Traumwissens-Konstrukte« erfordert ein vom Intellekt bestimmtes Denkvermögen. Gerade hierdurch wird die dem Humanismus und Neuplatonismus eigene Geisteshaltung hervorgehoben.

⁹⁷⁵ Kliemann: Caprarola. S. 436. Die Äußerung bezieht sich bei Kliemann auf die Sala del Mappamondo im Palazzo Farnese, Caprarola; der Inhalt lässt sich jedoch auf die exklusiven Traum-Wissensbilder übertragen.

Die Traumbilder fungieren als eine innovative Form von politischer Ikonographie, die jedoch wegen ihrer geheimnisvollen Motivik vornehmlich in Räumlichkeiten, die für die breite Öffentlichkeit unzugänglich waren, untergebracht wurden. Die politische Dimension des Privaten gründet folglich auf der Exklusivität des intellektuell anspruchsvollen Sujets mit enigmatischem Charakter.

Durch die Ungreifbarkeit dieses Faszinosums gestaltet sich der Gegenstand des Traumes als besondere Herausforderung und freies Experimentierfeld für den Künstler. Dieser kann mit dem »Übertreten der künstlerischen Grenzen«⁹⁷⁶ seine Vorstellungskraft und Kunstfertigkeit unter Beweis stellen und diesem Phänomen einen bildlichen Ausdruck verleihen. Das Traumthema bot den Auftraggebern die Möglichkeit, ihre politischen Gesinnungen, Motti und persönlichen Neigungen außerhalb der herkömmlichen (und begrenzten) Themen auf innovative Weise inszenieren zu lassen. Darüber hinaus war die Repräsentation des Könnens und der Ingeniösität der hofeigenen Künstler ein wichtiger Aspekt für das Ansehen des auftraggebenden Fürsten.

Trotz gemeinsamer Charakteristika wird weiterhin keine verbindliche Ikonographie des Traumes entwickelt und die bildkünstlerischen Traum-Konstrukte setzen sich in dieser Form in der Bildkunst nicht fort. Dass sich das Traumsujet in der Manier der hier angeführten Werke innerhalb fürstlicher Programmmalereien nicht durchgesetzt hat, ist wohl nicht zuletzt auf sein grundsätzlich ungreifbares und disparates Naturell zurückzuführen. Zudem waren wandfeste Bilder schwieriger reproduzierbar als etwa Schriften und Druckgraphiken. Der profane Traum verweigert sich weiterhin einer verbindlichen ikonographischen Festlegung und hat innerhalb fürstlicher Bildprogramme keinen Fortbestand. Nach dieser Phase »onirischer Phantastik« in der Malerei der italienischen Renaissance-Bildkunst kehrte man im Rahmen herrschaftlicher Programmmalereien etwa ab dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wieder zu konventionelleren – biblischen oder eindeutig mythologischen – ikonographischen Darstellungen zurück.

⁹⁷⁶ »trasgressione delle frontiere artistiche«; Hersant: *Dipingere il sogno*. S. 14.

Bibliographie

Archivmaterial

Archivio di Stato di Modena [ASMO]: CCCXXXI. Conto gen. della Munizione. Camera Ducale, Munizioni.

ASMO: CCCXXXIII. Conto gen. della Munizione.

ASMO: CLX. Camera ducale. Amministrazione della casa. Guardaroba.

ASMO: Fabbriche. 9/8.

Primärliteratur

Alberti: Intercenales.

Alberti, Leon Battista: Intercenales [1440]. Hrsg. von Franco Bacchelli u. Luca D'Ascia. Bologna: Pendragon 2003.

Alciat: Toutes les emblems.

Alciat, André: Toutes les emblèmes (Edit 1558 et 1564). Paris: Amateurs de Livres 1989.

Anonymus: Descrizione del canto de sogni.

Anonymus: Descrizione del canto de sogni. Mandato dall'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe di Fiorenza et di Siena, & il secondo gorno di Febbraio 1565 in Fiorenza. Florenz: Giunti 1566.

Baldini: Discorso sopra la Mascherata.

Baldini, Baccio: Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degl'iddei de' Gentili. Florenz: Giunti 1565.

Boccaccio: Genealogia.

Boccaccio, Giovanni: Della geneologia de gli dei di m. Giovanni Boccaccio libri qvindec: ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli dei de' gentili: con la spositione, & sensi allegorici delle fauole & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Hrsg. von Giuseppe Betussi. Venedig: Lorenzini 1564.

Borghini: Il Riposo.

Borghini, Raffaello: Il Riposo. Reprogr. Nachdr. der Ausg. Florenz 1584. Hildesheim: Olms 1969.

Cardano: Traumbuch Cardani.

Cardano, Girolamo: Traumbuch Cardani. Warhafftige, gewüsse vnd vnbetrügliche vnderweisung, wie allerhandt Traum, Erscheinungen vnnd Nächtliche gesicht ... eingebildet vnd fürbracht werden, wie solche natürlich vnnd recht erklärt vnnd außgelegt werden sollend ... ; Auch von den Kleinsten vnd Nächsten dingen. Vnd vom aller Besten vnd Säligsten läben / Durch den Hochgelerten Hieronymum Cardanum, Doctorn der Artzney ... warhafftig vnd gewüß erfunden, vnnd neüwlich in Latin außgangen vnd beschriben. Jetzunder ... gantz fleissig vnd auff das treüwlichst verteütscht. Übers. von Johann Jacob Huggelin. o. O.: o. V. 1563.

Cardano: Opera Omnia.

Cardano, Girolamo: Opera omnia [Lyon 1663]. Bd. 3. Stuttgart: Frommann 1966.

Cardano: Lebensbeschreibung.

Cardano, Girolamo: Des Girolamo Cardano von Mailand eigene Lebensbeschreibung [De propria vita liber (Paris 1643)]. Aus dem Lateinischen übersetzt von Hermann Hefele. München: Kösel 1969.

Cartari: Imagini.

Cartari, Vincenzo: Imagini delli dei de gl'antichi. Nachdr. der Ausg. Venedig 1647. Vermehrt durch ein Inhaltsverz. u. neue Register. Hrsg. v. Walter Koschatzky. Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst. 1963.

Cini: Descrizione dell'apparato.

Cini, Giovanni Battista: Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de' Medici Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria. In: Gaetano Milanesi (Hrsg.): Le Opere de Giorgio Vasari. Bd. 8. Florenz: Sansoni 1973.

Colonna (1): Hypnerotomachia Poliphili.

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili. The strife of love in a dream [Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate (Venedig 1499)]. Übers. u. mit einer Einleitung von Joscelyn Godwin. London: Thames & Hudson 2005.

Colonna (2): Hypnerotomachia Poliphili.

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili. Übers. u. komm. von Thomas Reiser. 1. Aufl. d. Interlinearkommentarfassung. Breitenbrunn: Reiser 2014 (=Theon Lykos. Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance 1a).

Da Vinci: Traktat von der Malerei.

Da Vinci, Leonardo: Traktat von der Malerei [ital.: Trattato della pittura (um 1540)]. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Hrsg. u. eingel. v. Marie Herzfeld. Jena: Diederichs 1925.

Della Porta: Della magia naturale.

Della Porta, Giovan Battista: Della Magia naturale del Signor Gio: Battista della Porta Napolitano. Libri XX. Neapel: Bulifon 1677.

Ficino: Platonic theology.

Ficino, Marsilio: Platonic theology [lat.: Theologia platonica de immortalitate animorum (1482)]. Hrsg. von James Hankins. Übers. von Michael Allen. Bücher XII–XIV. Cambridge: Harvard University Press 2004.

Ficino: Über die Liebe.

Ficino, Marsilio: Über die Liebe oder Platons Gastmahl [lat.: De amore (1484)]. Hrsg. von Paul Richard Blum. Hamburg: Felix Meiner 2014 (= Philosophische Bibliothek 642).

Gilio: Dialogo.

Gilio, Andrea: Dialogo di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano degli Errori de' Pittori circa l'histoire [Camerino 1564]. In: Paola Barocchi (Hrsg.): Trattati d'arte del Cinquecento fra maniersmo e controriforma. Bd. II. Bari: Laterza 1961.

Giraldi: De deis gentium.

Gregorio, Giraldi Lilio: De deis gentium [Basel 1548]. New York: Garland 1976.

Heraklit: Fragmente.

Heraklit: Fragmente. 6., unveränd. Aufl. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Bruno Snell. München: Heimeran 1976.

Homer: Ilias / Odyssee.

Homer: Ilias / Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. 5. Aufl. München: Winkler 2010.

Homer: Ilias.

Homer: Ilias. Übers., Nachw. u. Register von Roland Hampe. Ditzingen: Reclam 2015.

Horaz: De Arte poetica liber.

Horatius Flaccus, Quintus: De Arte poetica liber. Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch. Einführung, Übersetzung und Erläuterung von Horst Rüdiger. Zürich: Artemis 1961.

Lomazzo: Scritti sulle arti.

Lomazzo, Gian Paolo: Scritti sulle arti. Hrsg. von Roberto Paolo Ciardi. Bd. 1. Florenz: Marchi & Bertolli 1973.

Lukian: Wahre Geschichten.

Samosata, Lukian von: Wahre Geschichten. Übers. von Manuel Baumbach. Zürich: Manesse 2000.

Macrobius: Somnium Scipionis.

Macrobius, Ambrosius Theodosius: Commentarii in somnium Scipionis / Commentary on the dream of Scipio. Hrsg. u. übers. von William Harris Stahl. New York: Columbia Univ. Press 1966.

Macrobius: Commentary.

Macrobius: Commentary on the dream of Scipio. Hrsg. u. übers. von William Harris Stahl. New York: Columbia Univ. Press [1952] 1990.

Medici, Francesco I. de'.

Medici, Francesco I. de': Poesie di don Francesco dei Medici a mad. Bianca Cappello. Tratte da un codice della Torre al gallo dal conte Paolo Galletti. Florenz: o. V. 1894.

Michiel: Notizia d'opere.

Michiel, Marcantonio: Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo. Hrsg. u. ill. von D. Iacopo Morelli. Venedig: Bassano 1800.

Nazari: Tramutazione.

Nazari, Giovanni Battista: Della tramutatione metallica sogni tre [1572]. Hrsg. von Pietro Maria Marchetti. Brescia: o. V. 1599.

Nettesheim: Die Magischen Werke.

Nettesheim, Agrippa von: Die Magischen Werke. Bd. 1. Berlin: Schikowski 1995.

Ovid: Heroides.

Publius Ovidius Naso: Heroides / Briefe der Heroinnen. Lateinisch / Deutsch. Hrsg. u. übers. von Detlev Hoffmann. Stuttgart: Reclam 2000.

Ovid: Metamorphosen.

Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Hrsg. u. übers. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung von L.P. Wilkinson [Zürich 1958]. Stuttgart: Reclam 2008.

Petrarca (1): Canzoniere.

Petrarca, Francesco: Das lyrische Werk. Italienisch und Deutsch. Canzoniere. Triumphe. Gedichte. Aus dem Italienischen von Karl Förster und Hans Grote. Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Hans Grote. Düsseldorf: Artemis und Winkler 2002.

Petrarca (2): Canzoniere.

Petrarca, Francesco: Canzoniere [Rerum vulgarium fragmenta (Venedig 1501)]. Hrsg. u. komm. von Marco Santagata. 3. Aufl. Mailand: Mondadori 2008.

Philostratos: Die Bilder.

Philostratos: Die Bilder. Hrsg., übers. u. erl. von Otto Schönberger. 2. Aufl. München: Heimeran 1968.

Platon: Werke.

Platon: Werke in acht Bdn. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Gunther Eigler. Bd. 7: Timaios – Kritias – Philebos. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.

Platon: Sämtliche Werke.

Platon: Sämtliche Werke in zehn Bdn. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u. a. Hrsg. von Karlheinz Hülser. Bd. 5: Politeia. Frankfurt am Main: Insel 1991.

Pontormo: Diaro.

Pontormo, Jacopo: Diario (1554–56) [1556]. Hrsg. von Emilio Cecchi. Florenz 1956.

Ripa: Iconologia.

Ripa, Cesare: Iconologia ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention. Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Rom: Faeij 1603. Hildesheim: Olms 1970.

Ruscelli: Le imprese illustri.

Ruscelli, Girolamo: Le imprese illustri del S. Ieronimo Ruscelli. Aggiuntovi nuovam il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo. Al serenissimo principe Guglielmo Gonzaga duca di Mantova et Monferrato. Venedig: o. V. 1584.

Statius: Der Kampf um Theben.

Statius, Publius Paphinius: Der Kampf um Theben. Einleit., Übers. u. Anm. von Otto Schönberger. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998.

Vasari (1): Nachlass.

Vasari, Giorgio: Der literarische Nachlass. Hrsg. u. mit krit. App. versehen von Karl Frey. Bd. 1. München: Müller 1923.

Vasari (2): Nachlass.

Vasari, Giorgio: Der literarische Nachlass. Hrsg. u. mit krit. App. versehen von Karl Frey. Bd. 2. München: Müller 1930.

Vasari: Le vite.

Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Bd. 3 Hrsg. v. Rosanna Bettarini. Florenz: Sansoni 1997.

Vasari: Das Leben.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Daniele da Volterra und des Taddeo Zuccaro [Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Quinta parte (1550)]. Neu übers. von Victoria Lorini. Hrsg., komm. u. eingel. von Christina Irlenbusch. Berlin: Wagenbach 2009.

Vasari: Das Leben des Michelangelo.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Michelangelo [Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Sesta parte (1550)]. Neu übers. von Victoria Lorini. Hrsg., eingel. u. komm. von Caroline Gabbert. Berlin: Wagenbach 2009.

Vergil: Aeneis.

Vergil: Aeneis. Prosaübert., Nachw. u. Namensverz. von Volker Ebersbach. Stuttgart: Reclam [1982] 2007.

Vitruvio: I dieci libri dell'architettura.

Vitruvio: I dieci libri dell'architettura [1567]. Übers. u. komm. von Daniele Barbaro. Mailand: Ed. il Polifilo 1987 (= Libri rari 8).

Zuccari: L' Idea de' pittori.

Zuccari, Federico: L' Idea de' pittori, scultori ed architetti [Turin 1607]. In: Detlef Heikamp (Hrsg.): Scritti d'arte. Florenz: Olschki 1961 (= Fonti per lo studio della storia dell'arte 1). S. 133–311.

Sekundärliteratur**Aikema u. Browne: Il Rinascimento a Venezia.**

Aikema, Bernard u. Brown, Beverly Louise (Hrsg.): Il Rinascimento a Venezia. Ausst.-Kat Mailand 1999.

Aikema: Giorgione.

Aikema, Bernard: Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta. In: Sylvia Ferino-Pagden u. Giovanna Nepi Scirè (Hrsg.): Giorgione. Mythos und Enigma. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2004. S. 85–104.

Allegri u. Cecchi: Palazzo Vecchio.

Allegri, Ettore u. Cecchi, Alessandro: Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica. Florenz: Studio per ed. scelte 1980.

Alt: Der Schlaf der Vernunft.

Alt, Peter-André: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München: Beck 2002.

Azzi Visentini: Die italienische Villa.

Azzi Visentini, Margherita: Die italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1997.

Barash: The Mask.

Barash, Moshe: The Mask in European Art: Meanings and Functions. In: Ders. (Hrsg.): Art, the ape of nature. New York: Abrams 1981. S. 253–264.

Bartsch: Le peintre graveur.

Bartsch, Adam von: Le peintre graveur. Bd. 14. Venedig: Degen 1813.

Battisti: L'antirinascimento.

Battisti, Eugenio: L'antirinascimento. Mailand: Feltrinelli 1962.

Beer: L'ozio onorato.

Beer, Marina: L'ozio onorato. Saggio sulla cultura letteraria del Rinascimento. Rom: Bulzoni 1996.

Bellini: Delle monete.

Bellini, Vincenzo: Delle monete di Ferrara. Ferrara: 1761.

Belting: Hieronymus Bosch.

Belting, Hans: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste. München: Prestel 2002.

Bentini: Bastianino e la pittura a Ferrara.

Bentini, Jadranka: Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo cinquecento. Bologna: Nuova Alfa Ed. 1985.

Bentini u. Curti: Arredi.

Bentini, Jadranka u. Curti, Patrizia. Arredi, supplementi »pitture famose« degli Estensi. Inventari 1663. In: Materiali per la storia di Modena Medievale e Moderna XI. Modena: Panini 1993.

Berenson: North Italian painters.

Berenson, Bernhard: North Italian painters of the Renaissance. New York; London: G. P. Putnam's Sons 1907.

Bernard: Francesco I. de' Medici.

Bernard, Chiara Rabbi: Francesco I. de' Medici, la vita e il sogno. In: Diess., Alessandro Cecchi u. Yves Hersant (Hrsg.): Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 48–55.

Berti: Il principe.

Berti, Luciano: Il principe dello Studiolo. Francesco I. dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino. Florenz: Ed. Edam 1967.

Boenke: Der Traum des Libripeta.

Boenke, Michaela: Der Traum des Libripeta. Ein Dialog von Leon Battista Alberti. In: Paul Richard Blum (Hrsg.): Sapientiam amemus. Humanismus und Aristotelismus in der Renaissance. München: Fink 1999, S. 63–70.

Bolzoni: L'«invenzione» dello Stanzino.

Bolzoni, Lina: L'«invenzione» dello Stanzino di Francesco I. In: Candace Adelson (Hrsg.): Le Arti del Principato Mediceo. Florenz: SPES 1980. S. 255–299.

Bono: Piraten und Korsaren.

Bono, Salvatore: Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16.–19. Jahrhundert. Stuttgart: Klett-Cotta 2009.

Boorsch u. Lewis: The Engravings of Giorgio Ghisi.

Boorsch, Susanne u. Lewis, Michael (Hrsg.): The Engravings of Giorgio Ghisi. Ausst.-Kat. The Saint Louis Art Museum New York 1985.

Borchhardt-Birbaumer: Imago Noctis.

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock. Wien: Böhlau 2003.

Borella: Der Palazzo di Corte.

Borella, Marco: Der Palazzo di Corte der Herzöge d'Este in Ferrara. In: Gregor J. M. Weber (Hrsg.): Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620. Ausst.-Kat. Castello Estense Ferrara 2002/2003 / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Residenzschloss 2003. S. 17–26.

Brandt: Das Sammeln als Erkenntnis.

Brandt, Reinhard: Das Sammeln als Erkenntnis. In: Andreas Grote (Hrsg.): Macrocosmos in microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen: Leske + Budrich 1994. S. 21–34.

Bredenkamp: Der ›Traum vom Liebeskampf‹.

Bredenkamp, Horst: Der ›Traum vom Liebeskampf‹ als Tor zur Antike. In: Herbert Beck u. Peter Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance. Ausst.-Kat. Ausstellung im Liebighaus Frankfurt am Main 1985. S. 139–153.

Bredenkamp: Traumbilder.

Bredenkamp, Horst: Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi. In: Werner Hofmann (Hrsg.): Zauber der Medusa. Ausst.-Kat. Wiener Festwochen Wien 1987. S. 62–71.

Brink: Fortuna.

Brink, Claudia: Fortuna. In: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler: Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 1. Abdankung bis Huldigung. München: Beck 2011. S. 353–359.

Brown: From Hell to Paradise.

Brown, Beverly Louise: From Hell to Paradise: Landscape and Figure in Early Sixteenth Century Venice. In: Bernard Aikema (Hrsg.): Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian. London: Thames & Hudson 1999. S. 424–498.

Brown: Die Bildniskunst.

Brown, Beverly Louise: Die Bildniskunst an den Höfen Italiens. In: Keith Christiansen u. Stefan Weppelmann (Hrsg.): Gesichter der Renaissance. Ausst.-Kat. Bode-Museum Berlin. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. München: Hirmer 2011. S. 26–47.

Browne: Girolamo Cardano's Somniorum.

Browne, Alice: Girolamo Cardano's Somniorum Synesiorum Libri III. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 41 (1979) H. 1. S. 123–135.

Bundy: The Theory of Imagination.

Bundy, Murray: The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Illinois: Univ. of Illinois Press 1927.

Burckhardt: Die Kultur der Renaissance.

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Neudruck der Urausgabe. Durchges. von Walter Goetz. Stuttgart: Kröner 1952.

Burrichter: Erzählte Labyrinth.

Burrichter, Brigitte: Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance. Köln: Böhlau 2003 (= Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 18).

Calvesi: »La Morte di Bacio«.

Calvesi, Maurizio: »La Morte di Bacio«. Saggio sull'ermetismo di Giorgione. In: Storia dell'arte 7 / 8 (1970). S. 179–233.

Campbell: The cabinet of eros.

Campbell, Stephen John: The cabinet of eros. Renaissance mythological painting and the »Studiolo« of Isabella d'Este. New Haven: Yale University Press 2006.

Campori: Gli artisti italiani.

Campori, Giuseppe: Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico. Modena: o. V. 1855.

Carrara: Su alcuni disegni.

Carrara, Elia: Su alcuni disegni di Naldini presenti in un manoscritto di Vincenzo Borghini. In: Fontes. Rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica 6 (2006). S. 135–155.

Carrara: Giovanni Antonio Dosio.

Carrara, Elia: Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Naldini: pratica del disegno e studio dell'antico nella Roma del settimo decennio del Cinquecento. In: Saggi di letteratura architettonica 1 (2009). S. 151–159.

Cavicchi: Nuove acquisizioni.

Cavicchi, Costanza: Nuove acquisizioni documentarie sulla trasformazione del Castello Estense di Ferrara ad opera di Girolamo da Carpi. In: Schifanoia (1992) H. 13–14. S. 41–45.

Cecchi: Battista Dossi.

Cecchi, Alessandro: Battista Dossi. Allegoria della Notte. Katalog: La Notte. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant (Hrsg.): Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat. Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 68 f.

Cecchi: Giorgio Vasari.

Cecchi, Alessandro: Giorgio Vasari (Arezzo 1511–Firenze 1574). Allegoria di un sogno. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant (Hrsg.): Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat. Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 184 f.

Cecchi: Raffaello Stanzino.

Cecchi, Alessandro: Raffaello Stanzino (Urbino 1483–Roma 1520). Il sogno del cavaliere. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant (Hrsg.): Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat. Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 92 f.

Chambers u. Martineau: Splendours of the Gonzaga.

Chambers, David u. Martineau, Jane (Hrsg.): Splendours of the Gonzaga. Ausst.-Kat. London Victoria and Albert Museum 1981.

Chastel: Die Groteske.

Chastel, André: Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei [frz.: Grotesque (1980)]. Hrsg. u. übers. v. Horst Günther. Berlin: Wagenbach 1997.

Cherry: Fabeltiere.

Cherry, John (Hrsg.): Fabeltiere. Von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen. Stuttgart: Reclam 1997.

Chiappini: Gli Estensi.

Chiappini, Luciano: Gli Estensi. Seconda Edizione. Mailand: Dall'Oglio 1967.

Coffin: Pirro Ligorio.

Coffin, David R.: Pirro Ligorio and decoration of the late sixteenth century at Ferrara. In: The art bulletin. 37 (1955). 167–185.

Coffin: The Villa.

Coffin, David R.: The Villa in the Life of Renaissance Rome. Princeton: Princeton Univ. Press 1979.

Conticelli: Prometeo, Natura e il genio.

Conticelli, Valentina: Prometeo, Natura e il genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I.: Fonti letterarie, iconografiche e alchemiche. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002) H. 2/3. S. 321–356.

Conticelli: Ars aemula naturae.

Conticelli, Valentina: *Ars aemula naturae*. L'eredità della tradizione classica e medievale nella decorazione dello Studiolo di Francesco I. de' Medici in Palazzo Vecchio. Diss. Università degli studi di Siena: 2004.

Conticelli: Conoscere per immagini.

Conticelli, Valentina: Conoscere per immagini: L'invenzione di Vincenzio Borghini per l'Allegoria dei sogni nello Stanzino di Francesco I. de' Medici. In: *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*. Bd. 2. Au XVI^e siècle. Besançon: La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance 2005. S. 105–147.

Conticelli: Lo Studiolo.

Conticelli, Valentina: Lo Studiolo di Francesco I e l'alchemia: nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563–1581). In: Philippe Morel (Hrsg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Paris: Somogy, Ed. d'Art 2006. S. 207–268.

Conticelli: »Guardaroba di cose rare et preziose«.

Conticelli, Valentina: »Guardaroba di cose rare et preziose«. Lo Studiolo di Francesco I. de' Medici. Arte, storia e significati. Lugano: Agorà 2007.

Conticelli: La decorazione.

Conticelli, Valentina: La decorazione dello studiolo di Francesco I. (1569). In: Tomo 1 (2015). S. 499–503.

Corwin: The fire landscape.

Corwin, Nancy: *The fire landscape: Its sources and its development from Bosch through Jan Brueghel I, with special emphasis on the mid-sixteenth century Bosch »Revival«*. Diss. University of Washington: 1976.

D'Ascia: Humanistic Culture.

D'Ascia, Luca: *Humanistic Culture and Literary Invention in Ferrara and the Time of the Dossi*. In: *Dosso's fate*. In: Luisa Chiammitti, Steven F. Ostrow u. Salvatore Settis (Hrsg.): *Dosso's fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*. Los Angeles: Calif 1998 (=The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 5). S. 309–331.

Dacos: La Découverte de la Domus aurea.

Dacos, Nicole: *La Découverte de la Domus aurea e la formation des grotesques à la Renaissance*. London: Warburg Institute 1969.

Del Torre Scheuch: Katalog.

Del Torre Scheuch, Francesca: Katalog. In: Sylvia Ferino-Pagden u. Giovanna Nepi Scirè (Hrsg.): Giorgione. Mythos und Enigma. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2004. S. 166-254.

Dempsey: Lorenzo's »ombra«.

Dempsey, Charles: Lorenzo's »ombra«. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Lorenzo il Magnifico e il suo mondo. Convegno internazionale di studi (Firenze, 9–13 giugno 1992). Florenz: Olschki 1994. S. 341–335.

Dickhaut: Positives Menschenbild.

Dickhaut, Kirsten: Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung. Wiesbaden: Harrassowitz 2012.

Doosry: Einleitung.

Doosry, Yasmin: Einleitung. Die nicht ganz zufällige Begegnung Man Rays mit Albrecht Dürer. In: Diess. (Hrsg.): Tagträume-Nachtgedanken. Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2012. S. 10–19.

Dussler: Raffael.

Dussler, Luitpold: Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Teppiche. München: Bruckmann 1966 (= Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft).

Emich: Territoriale Integration.

Emich, Birgit: Territoriale Integration in der Frühen Neuzeit. Ferrara und der Kirchenstaat. Köln: Böhlau 2005.

Engel: Kulturgeschichte/n?.

Engel, Manfred: Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes. In: KulturPoetik 10 (2010). S. 153–176.

Faber: Camera della Paziienza.

Faber, Kirsten: Die Ausstattung der Camera della Paziienza des Ferrareser Kastells unter Ercole II. d'Este (1534-1559). Politische Allegorien in der Dresdner Gemäldegalerie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1994/1995. 25 (1998). S. 45–57.

Fagiolo: Römische Villen.

Fagiolo, Marcello: Römische Villen und Gärten im Latium. München: Hirmer 1997.

Feinberg: The Studiolo.

Feinberg, Larry J.: The Studiolo of Francesco I. reconsidered. In: Christina Accidini Luchinat (Hrsg.): The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence. Ausst. Kat. Palazzo Strozzi Florenz. New Haven: Yale Univ. Press 2002. S. 47–65.

Ferino-Pagden u. Nepi Scirè: Giorgione.

Ferino-Pagden, Sylvia u. Nepi Scirè, Giovanna (Hrsg.): Giorgione. Mythos und Enigma. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2004.

Ferino-Pagden: Die vielen Gesichter der Maske.

Ferino-Pagden, Sylvia: Zum Geleit: Die vielen Gesichter der Maske. In: Dies. (Hrsg.): Wir sind Maske. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2009. S. 11–17.

Fierz: Girolamo Cardano.

Fierz, Markus: Girolamo Cardano (1501–1576). Arzt, Naturphilosoph, Mathematiker, Astronom und Traumdeuter. Basel: Birkhäuser 1977.

Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo.

Fierz-David, Linda: Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne. Zürich: Rhein 1947.

Firpo: Der Kardinal.

Firpo, Massimo: Der Kardinal. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 79–142.

Flemming: Die Groteske.

Flemming, Victoria von: Die Groteske. Frühneuzeitliche Bilder des Selbst als anderer. In: Eva Huber (Hrsg.): Technologien des Selbst. Zur Konstruktion des Subjekts. Basel: Stroemfeld 2000. S. 31–48.

Fossati: Dalla Luna alla balena.

Fossati, Clara: Dalla Luna alla balena...II. Ariosto, »Icaromenippo« e il »Somnium« di Leon Battista Alberti. In: Itineraria 5 (2006). S. 269–293.

Frosien-Leinz: Das Studiolo.

Frosien-Leinz, Heike: Das Studiolo und seine Ausstattung. In: Herbert Beck, Dieter Blume und Peter Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance. Ausst.-Kat. Ausstellung im Liebighaus Frankfurt am Main 1985. S. 258–281.

Gandolfo: Il »Dolce Tempo«.

Gandolfo, Francesco: Il »Dolce tempo«. Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento. Rom: Bulzoni 1978 (= Centro studi »Europa delle Corti« / Biblioteca del Cinquecento 5).

Gantet: Der Traum in der Frühen Neuzeit.

Gantet, Claire: Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte. Berlin: De Gruyter 2010.

Ganz: Medien der Offenbarung.

Ganz, David: Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter. Berlin: Reimer 2008.

Garms: Vedute di Roma.

Garms, Jörg: Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico. Neapel: Electa 1995.

Gasbarri: La Stanza dell'Aurora.

Gasbarri, Paolo: La Stanza dell'Aurora nel Palazzo Farnese di Caprarola. Un caso di decorazione alchemico-ermetica. In: Biblioteca e società. 26 (2007) H. 1/2. S. 43–50.

Gasparotto: Dal collezionismo principesco.

Gasparotto, Davide: Dal collezionismo principesco al museo pubblico. La Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746–1894). In: Stefano Casu u. Marcello Toffanello: Gli Este. Modena: Panini 2014. S. 73–81.

Gaßner: »Der Mond ist aufgegangen...«.

Gaßner, Hubertus: »Der Mond ist aufgegangen...«. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels. In: Stephanie Rosenthal, Bernhart Schwenk u. Antje Longhi (Hrsg.): Die Nacht. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 1998. S. 13–52.

Ghelfi: Palazzo di Renata.

Ghelfi, Barbara: Palazzo di Renata di Francia. In: Ferrara estense. Guida storico-artistica. Cinisello Balsamo, Mailand: Silvana Editoriale 2004. S. 46 f.

Gherardi: Descrizione delle pitture.

Gherardi, Pietro Ercole: Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria [1744]. Modena: Panini 1986.

Gibbons: Dosso and Battista Dossi.

Gibbons, Felton: Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara. Princeton: Princeton Univ. Press 1968.

Gibson: »Mirror of the Earth«.

Gibson, Walter S.: »Mirror of the Earth«. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting. Princeton: Princeton Univ. Press 1989.

Gibson: Bosch's Dreams.

Gibson, Walter S.: Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century. In: The Art Bulletin 74 (1992) H. 2. S. 205–218.

Gombrich: Symbolic Images.

Gombrich, Ernst Hans: Symbolic Images. London: Phaidon 1972.

Gombrich: »Sleeper Awake!«.

Gombrich, Ernst: »Sleeper Awake!« A Literary Parallel to Michelangelo's Drawing of »The Dream of Human Life«. In: Armin Gnann u. Heinz Oberhuber (Hrsg.): Festschrift für Konrad Oberhuber. Mailand: Electa 2000. S. 130–132.

Gouwens: Remembering the Renaissance.

Gouwens, Kenneth: Remembering the Renaissance. Humanist Narratives of the Sack of Rome. Leiden: Brill 1998.

Gronemeyer: Optische Magie.

Gronemeyer, Nicole: Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit. Bielefeld: transcript 2004.

Grote: Die Medici.

Grote, Andreas: Die Medici. Ikonographische Propädeutik zu einer fürstlichen Sammlung. In: Ders. (Hrg.): Macrocosmos in microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen: Leske + Budrich 1994. S. 209–242.

Guidorizzi: Modelle der Traumdarstellung.

Guidorizzi, Giulio: Ikonographische und literarische Modelle der Traumdarstellung in der Spätantike. In: Giorgio Stabile u. Paravacini Bagliani (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart: Belser 1989. S. 241–249.

Guthmüller: Studien.

Guthmüller, Bodo: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim: Acta Humaniora 1986.

Halfwassen: Die Idee der Schönheit.

Halfwassen, Jens: Die Idee der Schönheit im Platonismus. In: Méthexis 16 (2003). S. 83–96.

Hamburgh: Naldini's Allegory of Dreams.

Hamburgh, Harvey: Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici. In: Sixteenth Century Journal 27 (1996) H. 3. S. 679–704.

Harasimowicz: Traum und Politik.

Harasimowicz, Jan: Traum und Politik in der Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Peer Schmidt u. Gregor Weber (Hrsg.): Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock. Berlin: Akademie 2008. S. 183–199.

Hartlaub: Giorgiones Geheimnis.

Hartlaub, Gustav Friedrich: Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München: Allgeim. Verlagsanst. 1925.

Haubrichs: Offenbarung und Allegorese.

Haubrichs, Wolfgang: Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden. In: Walter Haug (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Stuttgart: Metzler 1979. S. 243–264.

Heckscher: Bernini's Elephant.

Heckscher, William S.: Bernini's Elephant and Obelisk. In: The Art Bulletin 29 (1947) H. 3. S. 155–182.

Heikamp: Studien zur medicaischen Glaskunst.

Heikamp, Detlef: Studien zur medicaischen Glaskunst. Archivalien, Entwurfszeichnungen, Gläser und Scherben. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 30 (1986) H. 1 / 2. S. 11–423.

Hersant: Dipingere il sogno.

Hersant, Yves: Dipingere il sogno. In: Ders., Chiara Rabbi Bernard u. Alessandro Cecchi (Hrsg.): Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 13–18.

Hersant, Bernard u. Cecchi: Il sogno nel Rinascimento.

Il Sogno nel Rinascimento. Hrsg. von Yves Hersant, Chiara Rabbi Bernard u. Alessandro Cecchi: Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013.

Hiestand: Einleitung.

Hiestand, Rudolf: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994. S. 5–14.

Hofmann: Phantasiestücke.

Hofmann, Werner: Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst. München: Hirmer 2010.

Hoppe: Das Bett.

Hoppe, Ilaria: Das Bett in der Frühen Neuzeit: Praktiken der Vergesellschaftung am Beispiel Florenz. In: Irene Nierhaus u. Kathrin Heinz (Hrsg.): Matratze, Matrise. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur. Bielefeld: transcript 2016. S. 389–410.

Huebner: Verzeichnis der Dresdner Gemälde Gallerie.

Verzeichnis der Dresdner Gemälde Gallerie. Mit einer historischen Einleitung von Julius Huebner. Dresden: o. V. 1867.

Humfrey u. Lucco: Paintings by Battista Dossi.

Humfrey, Peter u. Lucco, Mauro: Paintings by Battista Dossi. In: Andrea Bayer (Hrsg.): Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. New York: Metropolitan Museum of Art 1999. S. 249–263.

Humfrey u. Lucco: Paintings by Dosso Dossi.

Humfrey, Peter u. Lucco, Mauro: Paintings by Dosso Dossi. In: Andrea Bayer (Hrsg.): Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. New York: Metropolitan Museum of Art 1999. S. 84–228.

Ilardi: Eyeglasses and concave lenses.

Ilardi, Vincent: Eyeglasses and concave lenses in fifteenth-century Florence and Milan. In: Renaissance quarterly 29 (1976). S. 341–360.

Ilardi: Florence's Leadership.

Ilardi, Vincent: Florence's Leadership in the Development of Eyeglasses in the Fifteenth Century. In: Arte lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte 105/107 (1993). S. 159–162.

Jacoby u. Sonnabend: Raffael.

Jacoby, Joachim u. Sonnabend, Martin (Hrsg.): Raffael. Zeichnungen. Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main 2012.

Jedin: Geschichte des Konzils von Trient.

Jedin, Hubert: Geschichte des Konzils von Trient. Bologneser Tagung (1547/48). Zweite Trienter Tagungsperiode (1551/52). 2. Aufl. Freiburg: Herder 1982.

Jolles: Hypnos.

Jolles, Johannes André: Hypnos. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 17. Halbband: Hyaia–Imperator. Begonnen von Georg Wissowa. Hrsg. von Wilhelm Kroll. Stuttgart: Metzler 1914. Sp. 323–329.

Kader: Und es lösten die Glieder.

Kader, Ingeborg: Und es lösten die Glieder...Hypnos, Thanatos und Eros. In: Erika Oehring (Hrsg.): Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst. Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg. München: Deutscher Kunstverlag 2006. S. 13–23.

Kanz: Groteske Phantastik.

Kanz, Roland: Groteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus. In: Martin Zenck, Tim Becker u. Raphael Woebs (Hrsg.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. Paderborn: Fink 2008. S. 149–168.

Kliemann: Giorgio Vasari.

Kliemann, Julian: Giorgio Vasari. Allegoria con Geroglifi. In: Charles Davis (Hrsg.): Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554. Florenz: Edam 1981. S. 173 f.

Kliemann: Gesta dipinte.

Kliemann, Julian: Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento. Mailand: Silvana 1993.

Kliemann: Caprarola.

Kliemann, Julian: Caprarola, Palazzo Farnese. In: Ders. u. Michael Rohlmann (Hrsg.). In: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600. München: Hirmer 2004. S. 432–451.

Kliemann: Profane Bildwelten.

Kliemann, Julian: Profane Bildwelten. In: Ders. u. Michael Rohlmann (Hrsg.). In: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600. München: Hirmer 2004. S. 7–51.

Knaus: Invenit, Incisit, Imitavit.

Knaus, Gudrun: Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510-1700. Berlin: De Gruyter 2016.

Kodera: Die gelehrte Magie der Renaissance.

Kodera, Sergius: Die gelehrte Magie der Renaissance von Marsilio Ficino bis Giovan Battista della Porta. In: Herbert Jaumann u. Gideon Stiening (Hrsg.): Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin: De Gruyter 2016. S. 345–388.

Kristeller: Marsilio Ficino.

Kristeller, Paul Oskar. Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt am Main: Klostermann 1972.

Kristeller: Humanismus und Renaissance.

Kristeller, Paul Oskar: Humanismus und Renaissance. Bd. 2: Philosophie, Bildung und Kunst. München: Fink 1976.

Kristeller: Acht Philosophen.

Kristeller, Paul Oskar: Acht Philosophen der italienischen Renaissance. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Telesio, Patrizi, Bruno, Weinheim: Acta Humaniora 1986.

Kümmel: Der Homo litteratus.

Kümmel, Werner Friedrich: Der Homo litteratus und die Kunst, gesund zu leben. Zur Entfaltung eines Zweiges der Diätetik im Humanismus. In: Rudolf Schmitz u. Gundolf Keil (Hrsg.): Humanismus und Medizin. Weinheim: Acta Humaniora 1984. S. 67–85.

Labrot: Le Palais Farnese.

Labrot, Gérard: Le Palais Farnese de Caprarola. Paris: Klincksieck 1970.

Lachmann: Erzählte Phantastik.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Lang: Traumbuch.

Lang, Wolfram: Das Traumbuch des Synesius von Kyrene. Uebersetzung und Analyse der philosophischen Grundlagen. Hrsg. von Ernst Hoffmann u. Heinrich Rickert. Tübingen: Mohr 1926 (= Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte 10).

Law: Der Fürst.

Law, John: Der Fürst. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 21–48.

Leitgeb: Concordia mundi.

Leitgeb, Maria-Christine: Concordia mundi. Platons Symposion und Marsilio Ficinos Philosophie der Liebe. 3. Aufl. Wien: Holzhausen 2012.

Leuschner: Persona, Larva, Maske.

Leuschner, Eckhard: Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Lang 1997.

Liebenwein: Studiolo.

Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin: Mann 1977.

Longhi: Officina Ferrarese.

Longhi, Roberto: Officina Ferrarese. Florenz: Sansoni 1956.

Longhi: Orlando insonniato.

Longhi, Silvia: Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca. Mailand: Angeli 1990.

Lugli: Naturalia et Mirabilia.

Lugli, Adalgisa: Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa. Mailand: Mazzotta 1983.

Maaz: Denkbilder.

Maaz, Bernhard: Denkbilder. Der Tageszeiten-Zyklus der Werkstatt von Battista Dossi als Spiegel eines humanistischen Welt- und Herrscherbildes. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 76 (2013) H. 3. S. 409–415.

Manegold: Wahrnehmung.

Manegold, Cornelia: Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo. Hildesheim: Olms 2004 (= Studien zur Kunstgeschichte 158).

Manuwald: Traum und Traumdeutung.

Manuwald, Bernd: Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike. In: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994. S. 15–42.

Marle: Iconographie.

Marle, Raimond van: Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. Bd. 2: Allégories et symboles. New York: Hacker Art Books 1971.

Marabottini: Il »sogno« di Michelangelo.

Marabottini, Alessandro: Il »sogno« di Michelangelo in una copia sconosciuta. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi 1 (1956). S. 349–358.

Meier: Die Bedeutung des Traumes.

Meier, Carl Alfred: Die Bedeutung des Traumes. 2. Aufl. Olten: Walter 1975.

Mendelsohn: Das Werk der Dossi.

Mendelsohn, Henriette: Das Werk der Dossi. München: Georg Müller & Eugen Rentsch 1914.

Metze: Ars Nova.

Metze, Gudula (Hrsg.): Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts. Petersberg: Imhof 2013.

Meyer: Traum und bildende Kunst.

Meyer, Franz: Traum und bildende Kunst. In: Therese Wagner-Simon (Hrsg.): Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. S. 162–178.

Meyer zur Capellen: Raphael.

Meyer zur Capellen, Jürg: Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings. Bd. 1. Landshut: Arcos 2001.

Mezzetti: Il Dosso.

Mezzetti, Amalia: Il Dosso e Battista ferraresi. Mailand: »Silvana« Ed. d'Arte 1965.

Middeldorf: Die Dossi.

Middeldorf, Ulrich: Die Dossi in Rom. In: Gert von der Osten u. Georg Kauffmann (Hrsg.): Festschrift für Hubert von Einem zum 16. Februar 1965. Berlin: Mann 1965. S. 171–173.

Milanesi: Le Opere de Giorgio Vasari.

Milanesi, Gaetano (Hrsg.): Le Opere di Giorgio Vasari. Florenz: Sansoni 1973.

Minges: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit.

Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster: Lit 1998.

Morel: Les grotesques.

Morel, Philippe: Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance. Paris: Flammarion 1997.

Morelli: Le opere dei maestri.

Morelli, Giovanni: Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Bologna: o. V. 1886.

Muccini u. Bencini: The apartments.

Muccini, Ugo u. Bencini, Raffaello: The apartments of the Priori in the Palazzo Vecchio. Florenz: Le Lettere 1992.

Musacchio: Antonio de' Medici.

Musacchio, Jaqueline Marie: Antonio de' Medici and the Casino at San Marco in Florence. In: John Jeffries Martin (Hrsg.): The Renaissance World. New York: Routledge 2007. S. 481–500.

Nefzger: Traumsuche.

Nefzger, Ulrich: Traumsuche und Nymphenschlummer. Schlaf in mythologischen Schilderungen. In: Erika Oehring (Hrsg.): Süßer Schlummer. Der Schlaf in der Kunst. Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg. München 2006. S. 25–47.

Neumeister: Das Nachtstück.

Neumeister, Mirjam: Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte. Petersberg: Imhof 2003.

Nova: ›Inferno with Aeneas Anchises‹.

Nova, Alessandro: Giorgione's ›Inferno with Aeneas and Anchises‹ for Taddeo Contarini. In: Luisa Chiammitti, Steven F. Ostrow u. Salvatore Settis (Hrsg.): Dosso's fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy. Los Angeles: Calif 1998 (= The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 5). S. 41–63.

o. A.: Führer durch die vatikanische Skulpturen-Sammlung.

o. A.: Führer durch die vatikanische Skulpturen-Sammlung. Rom: o. V. 1925 (= Päpstliche Museen und Galerien 1).

Oy-Marra: Profane Repräsentationskunst.

Oy-Marra, Elisabeth: Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext. München: Deutscher Kunsterlag 2005.

Oy-Marra: Der Sammlungsraum als Wissensraum.

Oy-Marra, Elisabeth: Der Sammlungsraum als Wissensraum und seine Repräsentation im Bild. In: Diess., Katharina Bahlmann u. Cornelia Schneider (Hrsg.): Gewusst wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik. Berlin: Akademie 2008. S. 75–90.

Oy-Marra: Mimesis und »phantasia«.

Oy-Marra, Elisabeth: Mimesis und »phantasia«. Arcimboldo und die Beurteilung der Imaginatio in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Martin Zenck, Tim Becker u. Raphael Woebs (Hrsg.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. Paderborn: Fink 2008. S. 99–122.

Panofsky: Hercules.

Panofsky, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig: Teubner 1930.

Panofsky: Studien zur Ikonologie.

Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance [1962, 1967]. Köln: DuMont 1980.

Paschini: Domenico Grimani.

Paschini, Pio: Domenico Grimani. Cardinale di S. Marco. Rom: Ed. di Storia e Letteratura 1943.

Pattanaro: Il modello.

Pattanaro, Alessandra: Il modello per ›La Pazienza‹ di Ercole II. d'Este, da Ferrara a Firenze, »La maraviglia e il desiderio d'averlo«. In: Anna Bisceglia (Hrsg.): Giorgio Vasari e l'allegoria della pazienza. Livorno: Sillabe 2013. S. 35–45.

Paoli: Sognare nel Cinquecento.

Paoli, Marco: Sognare nel Cinquecento. Saggio su un microgenere editoriale tra Rinascimento e controriforma: I trattati sul sogno. In: Rara volumina [volumina]. 18 (2011/2012) H. 1/2. S. 29–57.

Partridge: The Farnese Circular Courtyard.

Partridge, Loren: The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender. In: The Art Bulletin. 83, 2 (2001). S. 259–293.

Penny: The Night.

Penny, Nicholas: The Night in Venetian Painting between Bellini and Elsheimer. In: Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana, 1550–1850. Ausst.-Kat. Ashmolean Museum Oxford/Accademia Italiana delli Arti e delle Arti Applicate London. Rom 1990. S. 21–45.

Perifano: La réécriture alchemique.

Perifano, Alfredo: Giovan Battista Nazari et Francesco Colonna: La réécriture alchemique de l'Hypnerotomachia Poliphili. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 66 (2004) H. 2. S. 241–259.

Perifano: Sogno, Alchimia e mnemotechnica.

Alfredo Perifano: Sogno, Alchimia e mnemotechnica nel ›Della Tramutazione sogni tre‹ di Giovan Battista Naldini. In: Ugo Rozzo u. Mino Gabriele (Hrsg.): Storia per parole e per immagini. Udine: Forum 2006. S. 131–145.

Pillsbury: Drawings by Jacopo Zucchi.

Pillsbury, Edmund: Drawings by Jacopo Zucchi. In: Master Drawings 12 (1974) H. 1. S. 3–33 u. 65–88.

Plazzotta: Eine Allegorie.

Plazzotta, Carol: Eine Allegorie (›Traum des Ritters‹). In: Diess., Hugo Chapman u. Tom Henry (Hrsg.): Raffael. Von Urbino nach Rom. Stuttgart: Belser 2004. S. 138–140.

Poeschke: Dürers ›Traumgesicht‹.

Poeschke, Joachim: Dürers ›Traumgesicht‹. In: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994. S. 187–206.

Poggi: Lo Studiolo.

Poggi, Giovanni: Lo Studiolo di Francesco I. nel Palazzo Vecchio di Firenze. In: Il Marzocco (1910). o. S. Neu erschienen in: Il Vasari 13 (1942). S. 86–91.

Posse: Die Staatliche Gemäldegalerie.

Posse, Hans: Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges Verzeichnis. Dresden: o. V. 1929.

Pozzi: Les Hiéroglyphes.

Pozzi, Giovanni: Les Hiéroglyphes de l'Hipnerotomachia Poliphili. In: Yves Giraud (Hrsg.): L'emblème à la Renaissance. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur 1980. S. 15–27.

Quabba: Battista Naldini's imitation.

Quabba, Marco: Battista Naldini's imitatio. Repositioning the drawn copy within the context of Cinquecento artistic imitation. In: Shigetoshi Osano (Hrsg.): Between East and West: Reproductions in art. Krakau: IRSA 2014. S. 45–60.

Rahn: Traum und Gedächtnis.

Rahn, Thomas: Traum und Gedächtnis. Memoriale Affizierungspotentiale und Ordnungsgrade der Traumgenera in der Frühen Neuzeit. In: Ars memorativa (1993). S. 331–350.

Ranum: Refugien der Intimität.

Ranum, Orest: Refugien der Intimität. In: Philippe Ariès u. Roger Chartier (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens. Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1991. S. 213–267.

Reifenscheid: Giovanni Battista Naldini.

Reifenscheid, Beate: Giovanni Battista Naldini. In: Ernst Gerhard Güse u. Alexander Perrig (Hrsg.): Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos. München: Prestel 1997. S. 178–185.

Richter: Giorgio da Castelfranco.

Richter, George Martin: Giorgio da Castelfranco, called Giorgione. Chicago: The University of Chicago Press 1937.

Ricklin: Der Traum der Philosophie.

Ricklin, Thomas: Der Traum der Philosophie im 12. Jahrhundert. Traumtheorien zwischen Constantinus Africanus und Aristoteles. Leiden: Brill 1998.

Riedl-Dorn: Wissenschaft und Fabelwesen.

Riedl-Dorn, Christa: Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldovrandi. Wien: Böhlau 1989 (= Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte 6).

Rinehart: A Document.

Rinehart, Michael: A Document for the Studiolo of Francesco I. In: Moshe Barasch (Hrsg.): Art, the ape of nature. New York: Abrams 1981. S. 275–289.

Robertson: Annibal Caro.

Robertson, Clare: Annibal Caro as iconographer. Sources and method. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45 (1982). S. 160–181.

Robertson: »Il Gran Cardinale«.

Robertson, Clare: »Il Gran Cardinale«. Alessandro Farnese, patron of the arts. New Haven: Yale Univ. Press 1992.

Roscher: Studien zur griechischen Mythologie.

Roscher, Wilhelm Heinrich: Studien zur griechischen Mythologie und Kulturgeschichte vom vergleichenden Standpunkte. Erstes Heft: Hermes der Windgott. Leipzig: Teubner 1878.

Rosenberg: The reproduction and publication.

Rosenberg, Raphael: The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy. Drawings and prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort. In: Francis Ames-Lewis u. Paul Joannides (Hrsg.): Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century. Aldershot: Ashgate 2003. S. 114–136.

Ruby: Mit Macht verbunden.

Ruby, Sigrid: Mit Macht verbunden. Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance. Freiburg im Breisgau: Fördergemeinschaft wiss. Publikationen von Frauen 2010.

Ruby: Porträtkultur und Aufführungsanalyse.

Ruby, Sigrid: Porträtkultur und Aufführungsanalyse: Alessandro Alloris Bildnis der Bianca Cappello. In: Diess. u. Eva-Bettina Krems (Hrsg.): Das Porträt als kulturelle Praxis. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016. S. 211-231.

Ruvoldt: Michelangelo's Dream.

Ruvoldt, Maria: Michelangelo's Dream. In: The Art Bulletin. 85 (2003) H. 1. S. 86–113.

Salet: Emblématique.

Salet, Francis: Emblématique et histoire de l'art. In: Revue de l'Art. 87 (1990) H. 1. S. 13–28.

Saudelli: Un dit d'Héraclite.

Saudelli, Lucia: Un dit d'Héraclite dans le traité Sur le songes de Synésios de Cyrène. In: Helmut Seng u. Lars Martin Hoffmann (Hrsg.): Synesios von Kyrene. Politik – Literatur – Philosophie. Turnhout: Brepols 2012. S. 231–246.

Saxl: Lectures.

Saxl, Fritz: Lectures. Bd. 1. London: The Warburg Institute 1957.

Schadewaldt: Die mittelalterliche Physiologie des Traumgeschehens.

Schadewaldt, Hans: Die mittelalterliche Physiologie des Traumgeschehens. In: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktion einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf: Droste 1994. S. 207–223.

Schaefer: The Studiolo.

Schaefer, Scott: The Studiolo of Francesco I. de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence. Diss. Bryn Mawr College: 1976.

Scharold: Vom Wunderbaren.

Scharold, Irmgard: Vom Wunderbaren zum Phantas(ma)tischen. Zur Archäologie vormoderner Phantastik-Konzeptionen bei Ariost und Tasso. Paderborn: Fink 2012.

Scherbaum: Phantastik und Traum.

Scherbaum, Anna: ›Was malt er nicht alles, was man nicht malen kann‹. Phantastik und Traum in der Graphik Albrecht Dürers. In: Martin Zenck, Tim Becker u. Raphael Woebis (Hrsg.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. München: Fink 2008. S. 123–147.

Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern.

Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1908.

Schmitt: Bildhaftes Denken.

Schmitt, Jean-Claude: Bildhaftes Denken – Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften. In: Giorgio Stabile u. Agostino Paravicini Bagliani (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart: Belser 1989. S. 9–24.

Scholl: »Grottesken«.

Scholl, Dorothea: Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster: Lit 2004.

Scholler: Marinos bukolische Stellvertreter.

Scholler, Dietrich: Marinos bukolische Stellvertreter zwischen Selbstautorisierung und Selbstverlust. In: Helmut Seng u. Irene M. Weiss (Hrsg.): Bukoliasmos. Antike Hirtendichtung und neuzeitliche Transformationen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. S. 145–169.

Scholler: Traumgrenze.

Scholler, Dietrich: Überlegungen zur Poetik der Traumgrenze in Petrarcas Canzoniere. In: Victoria del Valle u. Corinna Koch (Hrsg.): Romanistische Grenzgänge: Gender, Didaktik, Literatur, Sprache. Festschrift zur Emeritierung von Lieselotte Steinbrügge. Stuttgart: ibidem 2017. S. 227–241.

Scholler: »Morte al cor, vita al canto«.

Scholler, Dietrich: »Morte al cor, vita al canto«. Virtuoses Träumen und Scheitern in Marinos »Rime amorose«. In: Agnieszka Komorowska u. Annika Nickenig (Hrsg.): Poetiken des Scheiterns. Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens. München: Fink 2018. S. 205–216.

Scholler u. Xuan: Traumwissen.

Scholler, Dietrich u. Xuan, Jing (Hrsg.): Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Descartes. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020 (im Druck).

Schreurs-Morét: Pirro Ligorio.

Schreurs-Morét, Anna: Pirro Ligorio. Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583). Köln: König 2000.

Seznec: La survivance des dieux.

Seznec, Jan: La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l' Humanisme et dans l'art de la Renaissance Paris: Flammarion 1980.

Siraisi: The clock and the mirror.

Siraisi, Nancy G.: The clock and the mirror. Girolamo Cardano and Renaissance Medicine. Princeton: Princeton University Press 1997.

Stabile u. Paravicini Bagliani: Einleitung.

Giorgio Stabile u. Agostino Paravicini Bagliani: Einleitung. In: Diess. (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart: Belser 1989. S. 7 f.

Stanzani: Addizioni.

Stanzani, Anna: Addizioni, devoluzione, dispersione. In: Barbara Ghelfi (Hrsg.): Ferrara estense. Guida storico-artistica. Cinisello Balsamo, Mailand: Silvana Editoriale 2004. S. 12–21.

Stillers: Trecento.

Stillers, Rainer: Trecento. In: Volker Kapp (Hrsg.): Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler 2007. S. 30–86.

Stubbe: Trauerverhalten.

Stubbe, Hannes: Trauerverhalten und das Phänomen der verkehrten Welt. In: Zeitschrift für Ethnologie. 113 (1988) H. 2. S. 199–205, hier S. 199.

Speroni: Dante's Prophetic Morning-Dreams.

Speroni, Charles: Dante's Prophetic Morning-Dreams. In: Studies in Philology 45 (1948) H. 1. S. 50–59.

Sprenger: Das höfische Bett.

Sprenger, Michael H.: Das höfische Bett. Überlegungen zu einem bedeutenden Möbel in der fürstlichen Repräsentation der Frühen Neuzeit. In: Barockberichte (2007) H. 48/49. S. 162–175.

Sulzer: Traktate zur Emblematik.

Sulzer, Dieter: Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien. St. Ingbert: Röhrig 1992.

Tervarent: Instances.

Tervarent, Guy de: Instances of Flemish Influence in Italian Art. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 85 (1944) H. 501. S. 290–294.

Toffanello: Il mecenatismo

Toffanello, Marcello: Il mecenatismo dei duchi d'Este nel Cinquecento. In: Ders. u. Stefano Casu (Hrsg.): Gli Este. Modena: Panini 2014. S. 23–39.

Tönnemann: Le palais ducal.

Tönnemann, Andreas: Le palais ducal d'Urbino. Humanisme et réalité sociale. In: Jean Guillaume (Hrsg.): Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. Paris: Picard 1994. S. 137–153.

Tuohy: The court of Ferrara.

Tuohy, Thomas: The court of Ferrara in the fifteenth century. In: From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450–1628. An Exhibition in Aid of The Courtauld Institute of Art Trust Appeal. London: Matthiesen 1984. S. 29–33.

Venturi: Le belle arti a Modena.

Venturi, Adolfo: Le belle arti a Modena. Modena: Toschi 1878.

Venturi: L'Esposizione della pittura.

Venturi, Adolfo: L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento per il centenario ariostesco. In: L'arte (1933). S. 367–390.

Vestri: Leon Battista Alberti.

Vestri, Veronica: Leon Battista Alberti (Genova 1404-Roma 1472). Somnium. In: Alessandro Cecchi, Chiara Rabbi Bernard u. Yves Hersant (Hrsg.): Il Sogno nel Rinascimento. Ausst.-Kat Palazzo Pitti Galleria Palatina Florenz 2013. S. 158 f.

Volterrani: L'occhio di Morfeo.

Volterrani, Silvia: L'occhio di Morfeo. Per una tipologia di immagini di sogno nell'emblematica cinquecentesca. In: Diess. (Hrsg.): Le metamorfosi dei sogno nei generi letterari. Florenz: Le Monnier 2003. S. 51–67.

Walther: Gemäldegalerie Dresden.

Walther, Angelo (Hrsg.): Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Katalog der italienischen Gemälde von Angelo Walther. Leipzig: Seemann 1992.

Warnke: Traumbilder.

Warnke, Martin: Traumbilder. In: Karl Markus Michel, Ingrid Karsunke u. Tilman Spengler (Hrsg.): Kursbuch Träume. Berlin: Rowohlt 1999. S. 117–127.

Waźbiński: Giorgio Vasari.

Waźbiński, Zygmunt: Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: Il caso di G. B. Naldini. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Florenz: Olschki 1985. S. 285–299.

Weber: Italienische Kunsteinkäufer.

Weber, Gregor J. M.: Italienische Kunsteinkäufer im Dienst der Dresdner Galerie. In: Dresdner Hefte 40 (1994). S. 32–42.

Weber: Battista Dossi. Die Nacht.

Weber, Gregor J. M.: Battista Dossi. Die Nacht (Der Traum). Katalogeintrag. In: Ekkehard Mai (Hrsg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Grafik. Mailand: Skira 1996. S. 202 f.

Weber: Battista Dossi.

Weber, Gregor J. M.: Battista Dossi, eigentlich Battista di Luteri: Die Nacht (Der Traum). Katalogeintrag. In: Gregor J. M. Weber (Hrsg.): Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620. Ausst.-Kat. Castello Estense Ferrara 2002/2003 / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Residenzschloss 2003. S. 132 f.

Weber: Träume und ihre Deutung.

Weber, Gregor: Träume und ihre Deutung. Kontinuitäten und Rezeptionen von der Antike bis zur Renaissance. In: Ders. u. Peer Schmidt (Hrsg.): Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock. Berlin: Akad.-Verl. 2008.

Weber: Der Traum.

Weber, Sebastian: Der Traum in der italienischen Renaissanceliteratur. Unveröff. Magisterarbeit. Johannes Gutenberg-Universität Mainz: 2015.

Weddigen: Raffaels Papageienzimmer.

Weddigen, Tristan: Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance. Emsdetten: Ed. Imorde 2006.

Wilcken: Der ›Traum‹.

Wilcken, Franziska: Der ›Traum‹ von Battista Dossi. Unveröff. Magisterarbeit. Kunsthistorisches Institut Berlin: 2003.

Winkler: Le vendita di Dresda.

Winkler, Johannes: Le vendita di Dresda. Modena: Panini 1989.

Winspeare: I Medici.

Winspeare, Massimo: I Medici. L'epoca aurea del collezionismo. Florenz: Sillabe 2000.

Wittkower: Allegorie.

Wittkower, Rudolf: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance [engl.: Allegory and the Migration of Symbols (1977)] [1984]. Köln: DuMont 1996.

Wittstock: Melancholia translata.

Wittstock, Antje: Melancholia translata. Marsilio Ficinos Melancholie-Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts. Göttingen: V&R Unipress 2011.

Woermann: Katalog.

Woermann, Karl: Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Dresden: Albans'sche Buchdruckerei 1896.

Wolf: Mise en abyme.

Wolf, Werner: Mise en abyme. In: Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Begriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. 5., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2013.

Wöhrle: Hypnos.

Wöhrle, Georg: Hypnos, der Allbezwinger. Eine Studie zum literarischen Bild des Schlafes in der griechischen Antike. Stuttgart: Steiner 1995.

Wunderlich: Dämonen.

Wunderlich, Werner: Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe. In: Ders. u. Ulrich Müller (Hrsg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. St. Gallen: Fachverlag für Wissenschaft und Studium GmbH 1999. S. 11–38.

Zehnpfennig: ›Traum‹ und ›Vision‹.

Zehnpfennig, Marianne: ›Traum‹ und ›Vision‹ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Diss. Universität Tübingen: 1980.

Zaiser: Pietro Bembo.

Zaiser, Rainer: Pietro Bembo. Ein orthodoxer Imitator Petrarcas? In: Italienische Studien 17 (1996). S. 186–200.

Zwanziger: Dosso Dossi.

Zwanziger, Walter Curt: Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Diss. Universität Halle / Saale: 1910.

Enzyklopädien**Blom: A Dictionary.**

Blom, Dirk: A Dictionary of Hallucinations. Heidelberg: Springer 2010.

Fleckner, Warnke u. Ziegler: Handbuch der politischen Ikonographie.

Fleckner, Uwe, Warnke, Martin u. Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 1. Abdankung bis Huldigung. München: Beck 2011.

Kretschmer: Lexikon der Symbole.

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst [2008, 2011]. Stuttgart: Reclam 2016.

Meißner: Saur Allgemeines Künstlerlexikon.

Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker [AKL]. Hrsg. von Günter Meißner. Bd. 29. München: Saur 2001.

Poeschel: Handbuch der Ikonographie.

Sabine Poeschel (Hrsg.): Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt: Primus 2005.

Roscher: Ausführliches Lexikon.

Roscher, Wilhelm (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hrsg. von [Leipzig 1897/1902]. Bd. 2. Hildesheim: Olms 1978.

Internetquellen

Abbondanza: Alciato.

Abbondanza, Roberto: Alciato, Andrea. In: Dizionario Biografico degli Italiani 2 (1960).
http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alcियो_%28Dizionario-Biografico%29/
(Zugriff: 08.03.2017).

Andretta: Farnese, Alessandro.

Andretta, Stefano: Farnese, Alessandro. In: Dizionario Biografico degli Italiani 45 (1995).
[http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-farnese_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-farnese_(Dizionario-Biografico)/)
(Zugriff: 30.08.2018).

Benzoni: Ercole II d'Este.

Benzoni, Gino: Ercole II d'Este. In: Dizionario Biografico degli Italiani 43 (1993).
[http://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ii-d-este_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-ii-d-este_(Dizionario-Biografico)/)
(Zugriff: 25.02.2017).

Benzoni: Francesco I. de' Medici.

Benzoni, Gino: Francesco I de' Medici, granduca di Toscana. In: Dizionario Biografico degli Italiani 49 (1997).
[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-i-de-medici-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-i-de-medici-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 22.02.2016).

Bibel: Einheitsübersetzung

Einheitsübersetzung der Deutschen Bibelgesellschaft
<https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/>
(Zugriff: 27.07.2018).

Brunelli: Marcello II.

Brunelli, Giampiero: Marcello II, papa. In: Dizionario Biografico degli Italiani 69 (2007).
[http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-marcello-ii_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-marcello-ii_(Dizionario-Biografico))
(Zugriff: 30.08.2018).

Feci: Pio V.

Feci, Simona: Pio V, papa, santo. In: Dizionario Biografico degli Italiani 83 (2015).
[http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-v-papa-santo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pio-v-papa-santo_(Dizionario-Biografico))
(Zugriff: 30.08.2018).

Fontana: Naldini.

Fontana, Mauro Vincenzo: Naldini, Giovambattista, detto Battista degli Innocenti. In: Dizionario biografico degli italiani 77 (2012).
[http://www.treccani.it/enciclopedia/naldini-giovambattista-detto-battista-degli-innocenti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/naldini-giovambattista-detto-battista-degli-innocenti_(Dizionario-Biografico)) (Zugriff: 24.02.2016).

Hesiod: Theogonie.

Hesiod: Theogonie oder: Der Götter und Göttinnen Geschlecht. Übersetzt v. Johann Heinrich Voß. Tübingen: Mohr 1911.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/theogonie-3295/1> (Zugriff: 15.09.2018).

Prosperi: Carafa.

Prosperi, Adriano: Carafa, Carlo. In: Dizionario biografico degli italiani 19 (1976).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-carafa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-carafa_(Dizionario-Biografico))
(Zugriff: 30.08.2018).

Serafini: Luteri, Battista.

Serafini, Alessandro: Luteri, Battista, detto Battista Dossi. In: Dizionario biografico degli Italiani. 66 (2006).

http://www.treccani.it/enciclopedia/luteri-battista-detto-battista-dossi_%28Dizionario-Biografico%29/ (Zugriff: 02.02.2017).

Abbildungen



Abb. 1: Michelangelo Buonarroti: *Il sogno* (»Der Traum«). Schwarze Kreide auf Papier, 398 x 280 mm, um 1533. The Courtauld Institute Gallery, London.



Abb. 2: Marcantonio Raimondi: *Il Sogno di Raffaello* (»Der Traum Raffaels«). Kupferstich, 235 x 333 mm, um 1508. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florenz.



Abb. 3: Battista Dossi: *Un sogno* («Ein Traum»). Öl auf Leinwand, 82,0 x 149,5 cm, 1543-1544.
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 4: Taddeo Zuccari: *Casa del sonno* (»Haus des Schlafes«). Fresko, ca. 1, 50m Dm, 1562. Palazzo Farnese, Caprarola.



Abb. 5: Giovanni Battista Naldini: *Allegoria dei sogni* («Allegorie der Träume»). Öl auf Holz, 117 x 67 cm, 1571. Studiolo, Palazzo Vecchio, Florenz.



Abb. 6: Rosso Fiorentino: *La Prima visione del Petrarca della morte di Laura* (Petrarca, »Standomi un giorno solo a la finestra«). Lavierung, Weißhöhungen auf schwarzer Kreide, 426 x 538 mm, um 1530. Oxford, The Governing Body, Christ Church.



Abb. 7: Anonym: *Schlafender Poliphilo unter einer Eiche*. Buchholzschnitt aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, fol. a VI verso. Um 1499.

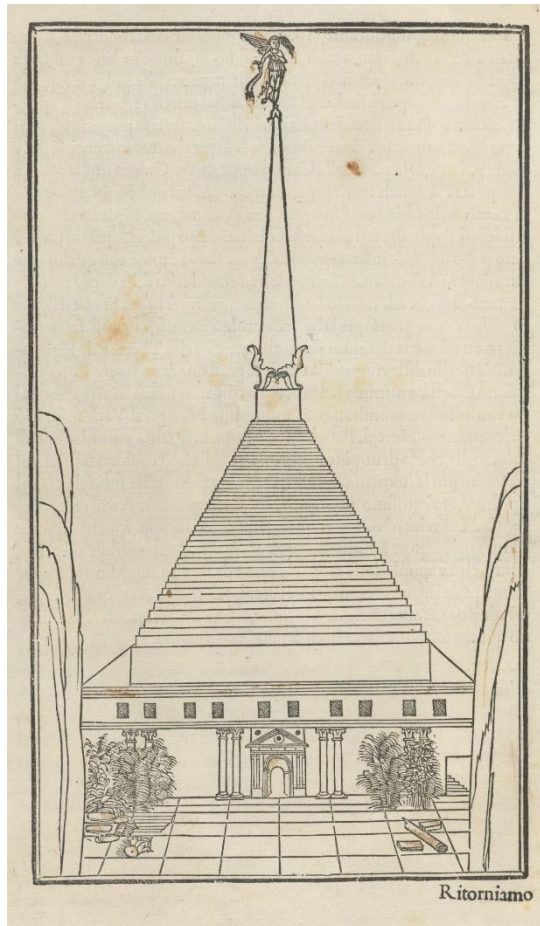


Abb. 8: Anonym: *Obeliskenkronende Pyramide*. Buchholzschnitt aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, fol. b I verso. Um 1499.

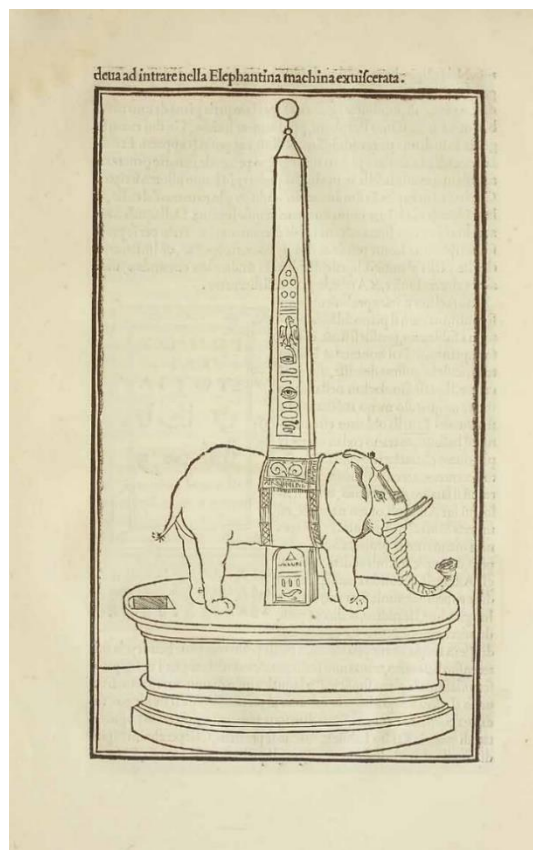


Abb. 9: Anonym: *Obeliskenkronender Elefant*. Buchholzschnitt aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, fol. b VII verso. Um 1499.

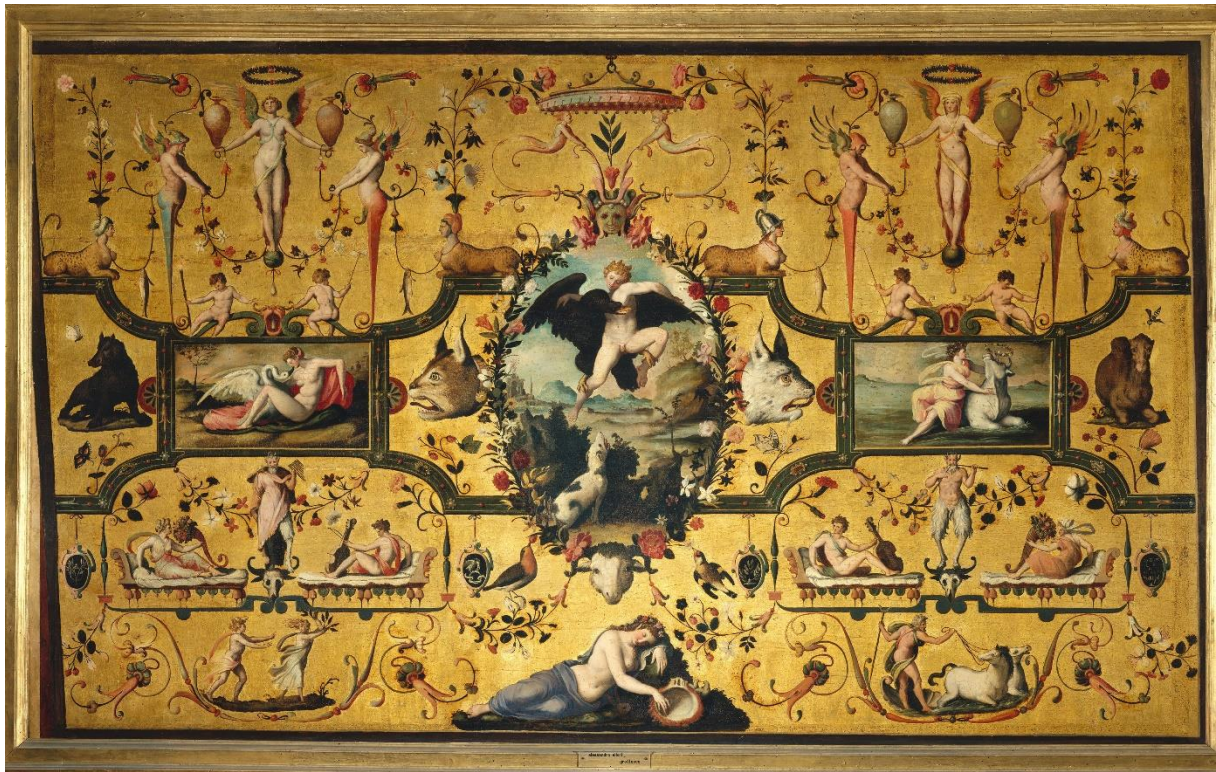


Abb. 10: Alessandro Allori: *Spalliera o fondo di letto con scene mitologiche e grottesche* (»Kopf- oder Fußteil eines Bettes mit mythologischen Szenen und Grottesken «). Öl auf Holz, 139,0 x 232,0 cm, 1572. Museo nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 11: Raffael Sanzio: *Il sogno del cavaliere* (»Der Traum des Ritters«). Öl auf Holz, 17,5 x 17,5 cm, um 1504. The National Gallery, London.



Abb. 12: Giorgio Ghisi: *Il Sogno di Raffaello* («Der Traum Raffaels»). Kupferstich, 378 x 539 mm, 1561. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz.



Abb. 13: Albrecht Dürer: *Der Traum des Doktors*.
Kupferstich, 189 x 121mm, um 1498.
Kunsthalle zu Kiel.



Abb. 14: Giorgio Vasari: *Allegoria di un sogno* (»Allegorie eines Traumes«). Braune Tusche und Feder auf Papier, 192 x 394 mm, um 1566-170. Devonshire Collection, Chatsworth.

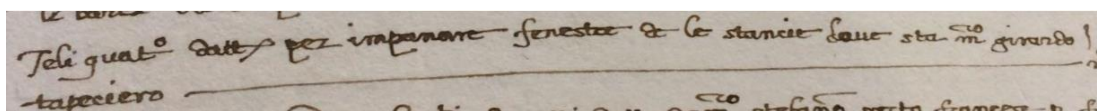
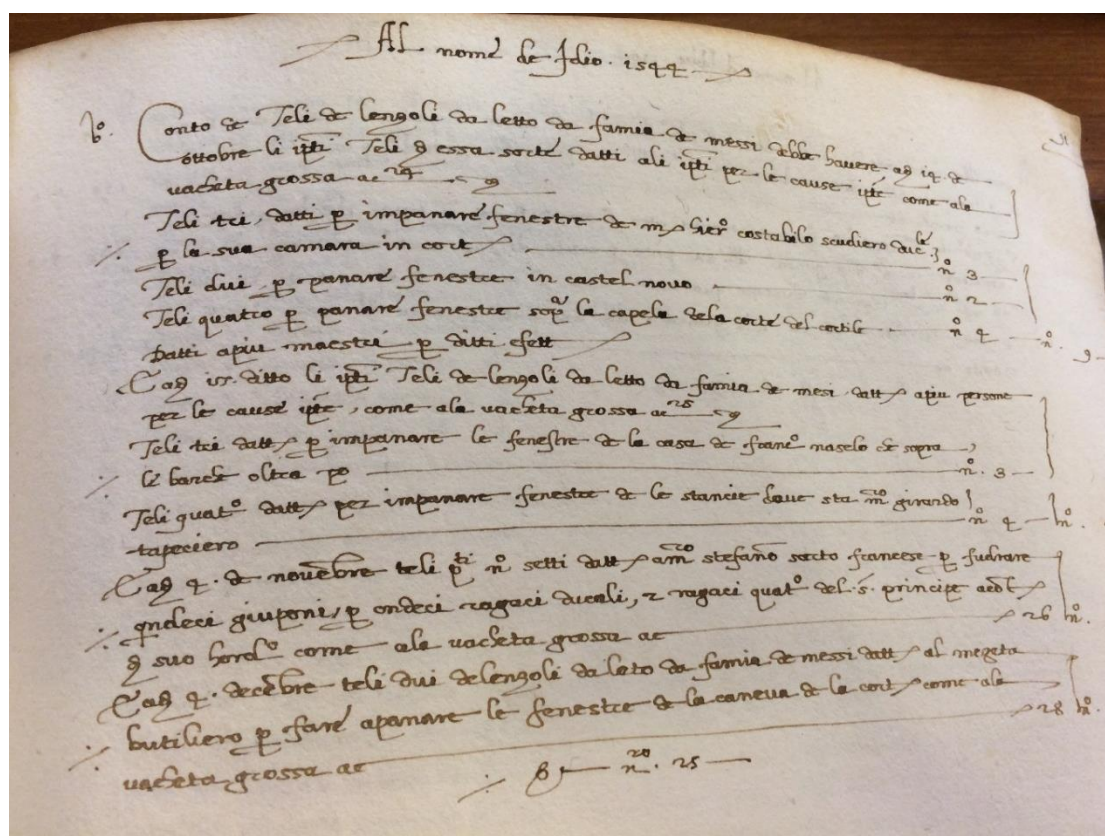
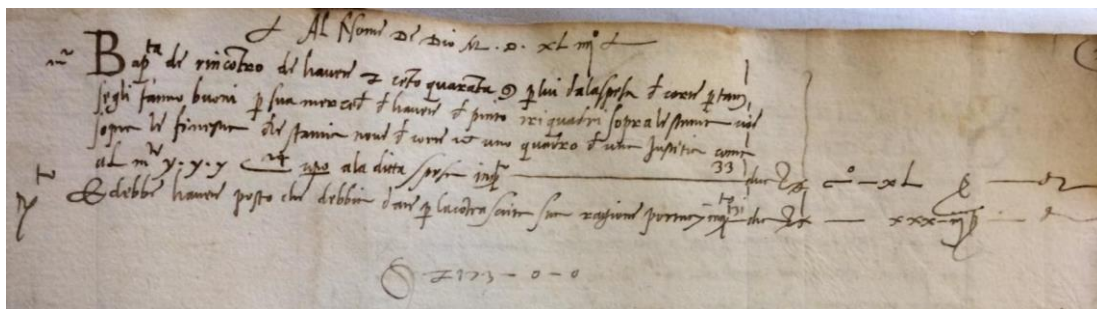




Abb. 18: Battista Dossi: *Pax* («Frieden»). Öl auf Leinwand, 211 x 109 cm, 1544. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 19: Battista Dossi: *Iustitia* («Gerechtigkeit»). Öl auf Leinwand, 200 x 105 cm, 1544. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 20: Girolamo da Carpi: *Kairos und Penitentia* (»Gelegenheit und Reue«). Öl auf Leinwand, 211 x 110 cm, 1541. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 21: Camillo Filippi: *Patientia* (»Geduld«). 186 x 97 cm, Öl auf Leinwand, 1554. Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena.

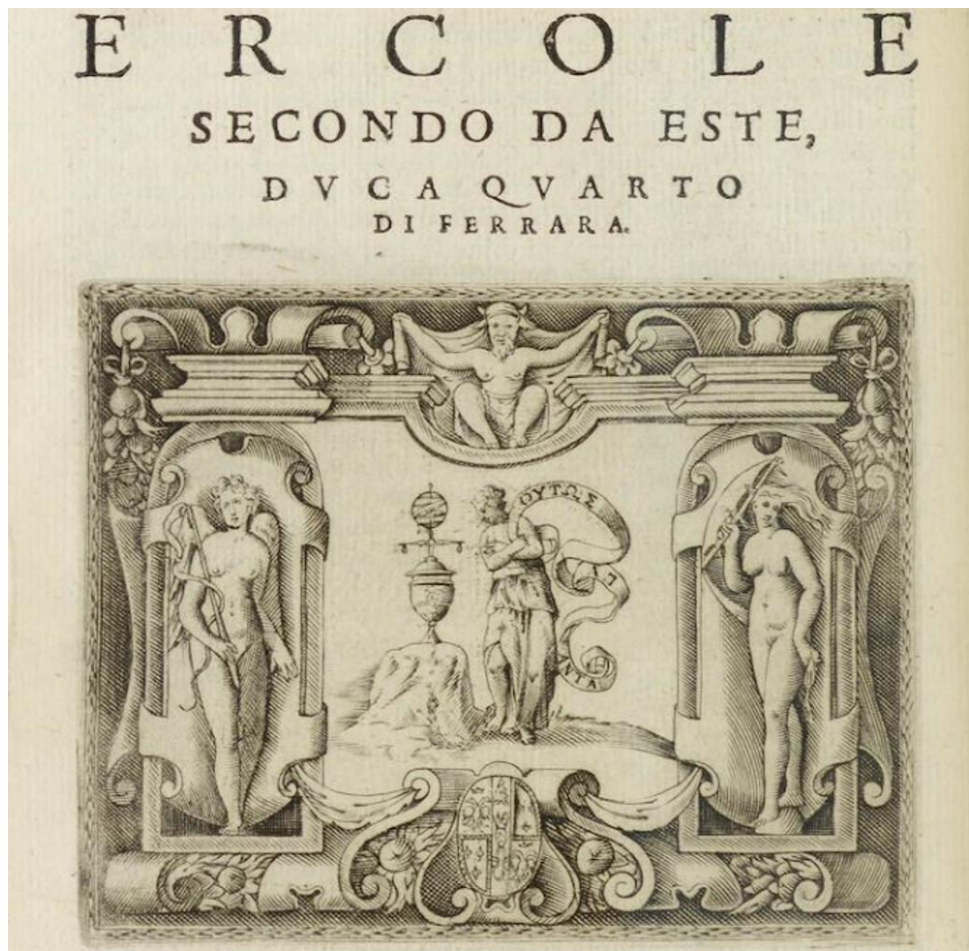


Abb. 22: Imprese Ercoles II. d'Este. La Pazienza. In: Girolamo Ruselli: Le Imprese Illustri. Venedig 1584. S. 156.



Abb. 23: Battista Dossi: *Aurora con i cavalli di Apollo*, (»Der Morgen mit den Pferden Apolls«) / Il Mattino (»Der Morgen«). Öl auf Leinwand, 89,0 x 155 cm, 1544. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 24: Girolamo da Carpi: *Il ratto di Ganimede* (»Der Raub des Ganymed«) / *Il Giorno* (»Der Tag«). Öl auf Leinwand, 80,5 cm x 145 cm, 1543/44. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 25: Garofalo: *Diana e Endimione* (»Diana und Endymion«). / *La sera* (»Der Abend«). Öl auf Leinwand. 94,5cm x 154 cm, 1543/44. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 26: Sala dell'Aurora (Saal der Morgenröte). Detail: Sebastiano Filippi (Bastianino): *Diana e Endimione* («Diana und Endymion»). / *La Notte* («Die Nacht»). Fresko, um 1575. Castello Estense, Ferrara.



Abb. 27: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici. Detail: *Notte* («Nacht»). Marmor, L. 194 cm, 1521-34. Medici-Kapelle. S. Lorenzo, Florenz.



Abb. 28: Michelangelo Buonarroti: *Die Sintflut*. Detail der Deckenbemalung der Sixtinischen Kapelle. Fresko, 1508-1512. Sixtinische Kapelle, Rom.

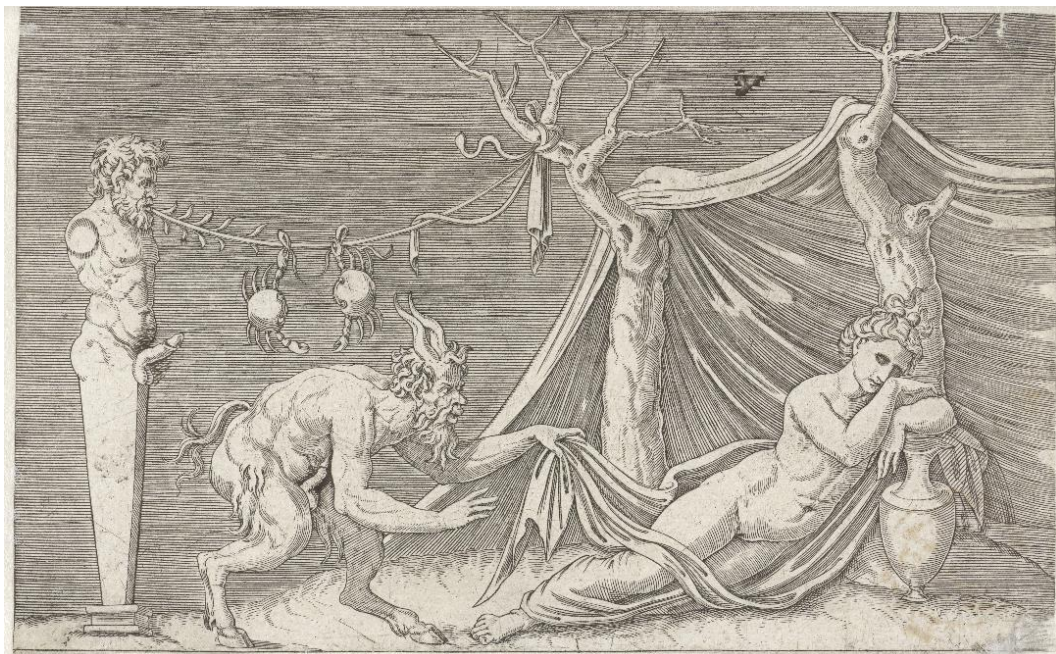


Abb. 29: Marcantonio Raimondi: *Satyr entdeckt eine schlafende Nymphe*. Kupferstich, 105 x 170 mm, 1510-1527. Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 30: Hieronymus Bosch: *Vier Jenseitsvisionen*.
Detail: *Höllensturz und Höllenpfehl*. Öl auf Leinwand, 88 x 44 cm,
1505-1510. Palazzo Grimani, Venedig.

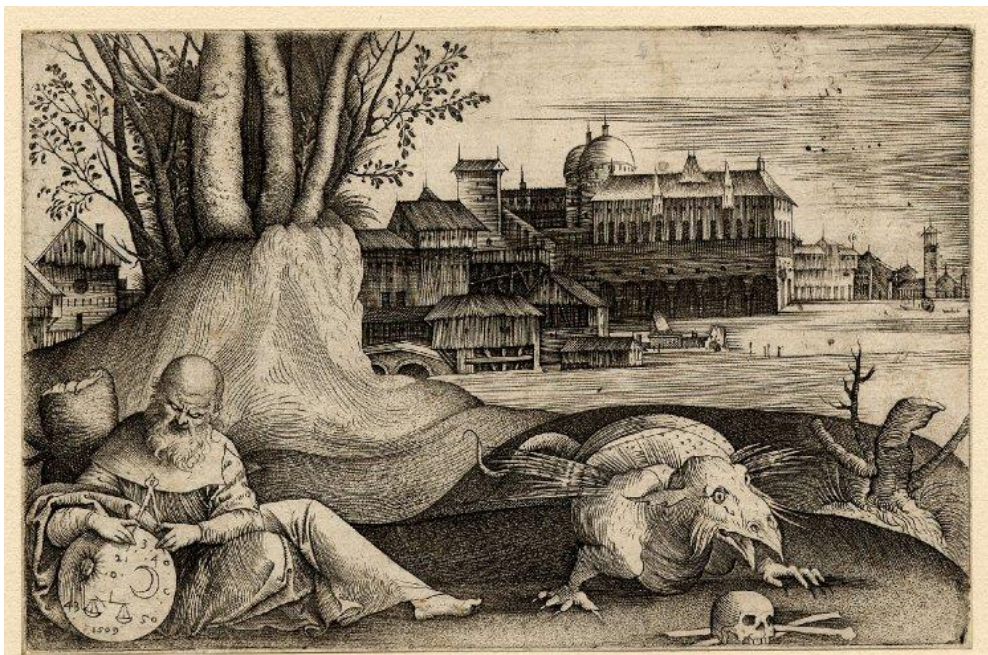


Abb. 31: Giulio Campagnola: *L'astrologo* («Der Astrologe»).

Kupferstich, 98 x 155 mm, 1509. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.



Abb. 32: Girolamo da Carpi: *Paesaggio con corteo magico* («Landschaft mit magischer Prozession»). Öl auf Leinwand, 110 x 159 cm, 1525. Galleria Borghese, Rom.



Abb. 33: Battista Dossi: *Un sogno* («Ein Traum») (Detail). Öl auf Leinwand, 82,0 x 149,5 cm, 1543-1544. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 34: Taddeo Zuccari: Camera dell'Aurora («Zimmer der Morgenröte»), Detail: Decke. Fresko, 1561-1579. Palazzo Farnese, Caprarola.

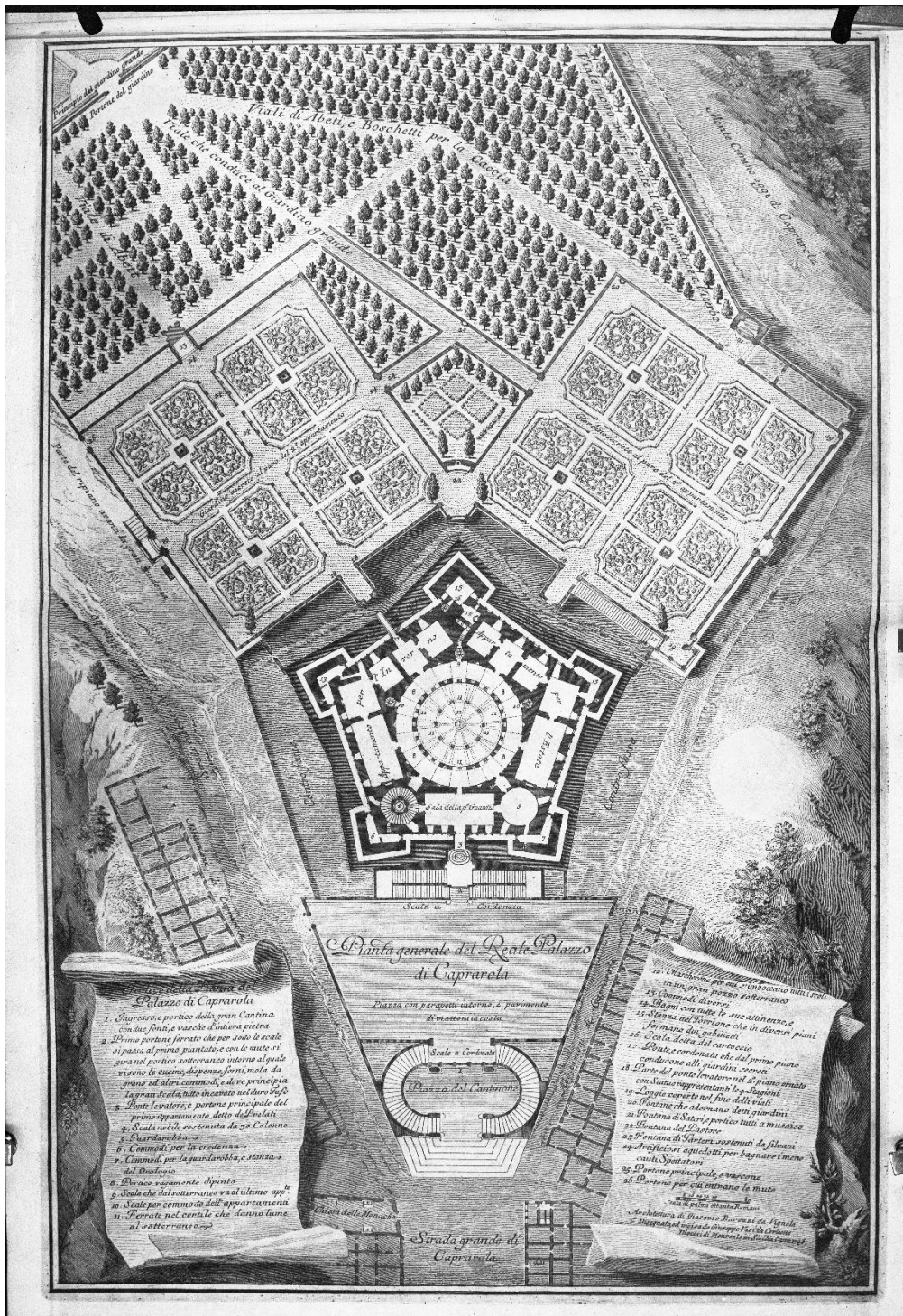


Abb. 35: Giuseppe Vasi: Gesamtplan des Palazzo Farnese in Caprarola mit einem Teil der Gartenanlage. 1746.



Abb. 36: Jacopo Zucchi: *Casa del sonno* («Haus des Schlafes»). Feder, braune Lavierung über schwarzer Kreide auf Papier, 496 x 325 mm, um 1568-70. Leipzig, Museum der bildenden Künste.



Abb. 37: Jacopo Bertozzi: *Sogno di Giacobbe* («Traum Jakobs»). Fresko, 1570/71. Stanza dei sogni, Palazzo Farnese, Caprarola.



Abb. 38: Studiolo, 1570-75, Palazzo Vecchio, Florenz.

PIANO PRIMO

- 1 - Salone dei Cinquecento.
- 2 - Studiolo di Francesco.
- 3 - Tesoretto.
- 4 - Camera di Cosimo.
- 5 - Stanza del quartiere di Cosimo.
- 6 - Bagno di Cosimo.
- 7 - Sala dei Dugento.
- 8 - Sala degli Otto.
- 9 - Ricetto.
- 10-11 - Passaggio del Falconieri.
- 12 - Udienza.
- 13 - Accesso al quartiere del Governatore Generale della Toscana.
- 14 - Camera del Governatore della Toscana.
- 15 - Sala di Leone X.
- 16 - Sala di Cosimo il Vecchio.
- 17 - Sala del Magnifico Lorenzo.
- 18 - Sala di Cosimo I.
- 19 - Scrittoio.
- 20 - Salotto di Clemente VII.
- 21 - Sala di Giovanni delle Bande Nere.
- 22 - Cappella.

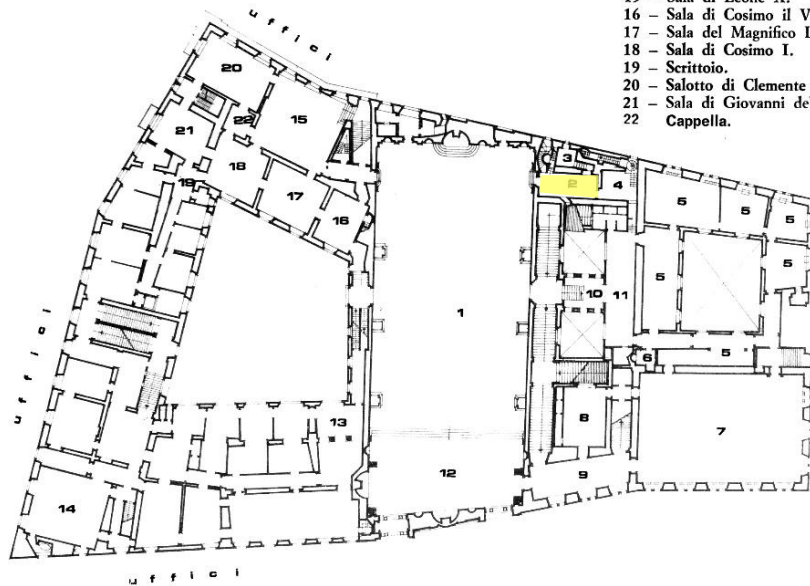


Abb. 39: Palazzo Vecchio, Florenz, Grundriss der ersten Etage (nach Giulio Lensi Orlandi).

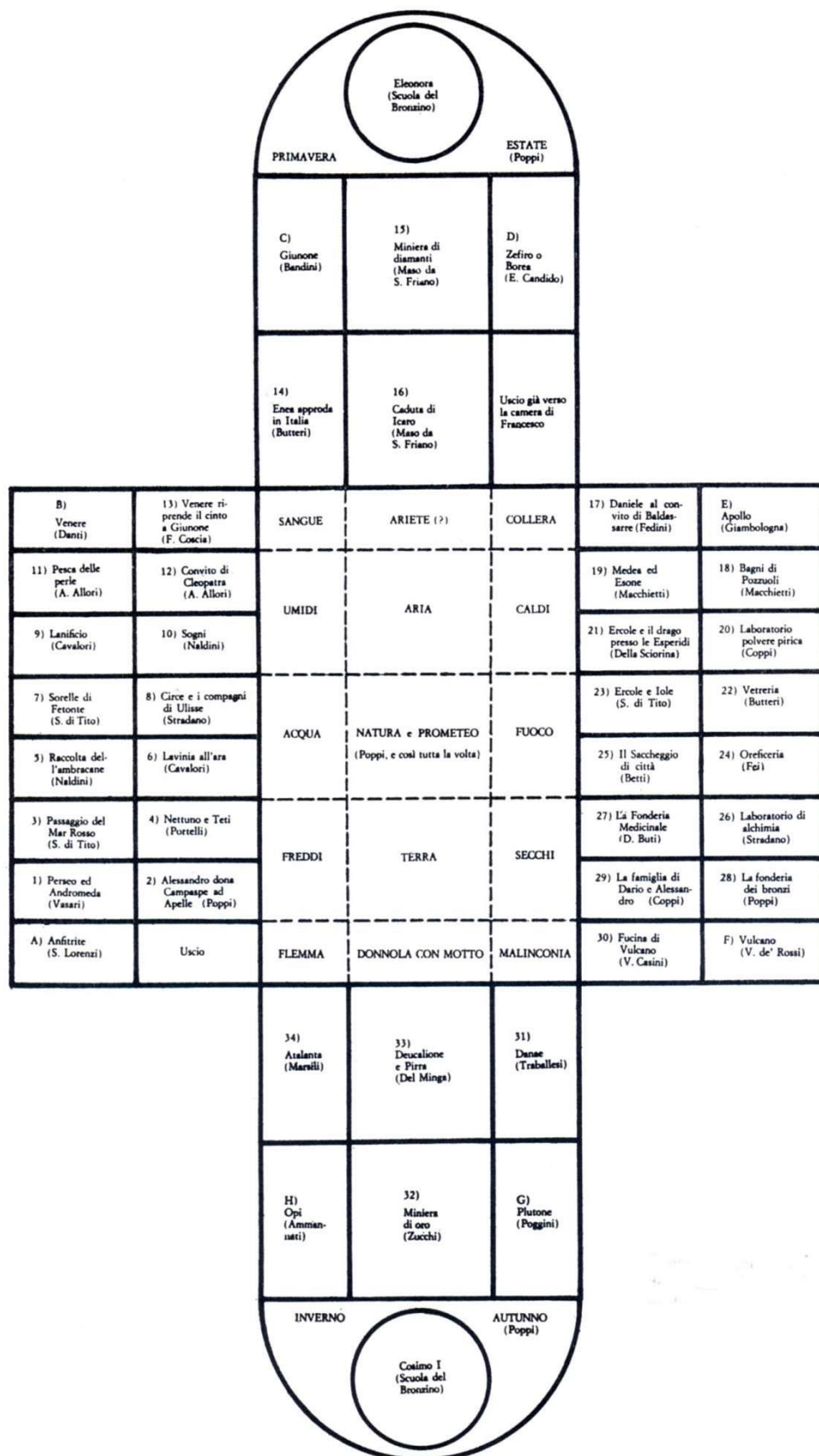


Abb. 40: Studiolo, Palazzo Vecchio, Florenz. Aufteilung der Bildthemen nach Poggi.



Abb. 41: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici. Detail: Kopf der *Notte* (»Nacht«). Marmor, 1521-34. Medici-Kapelle, S. Lorenzo, Florenz.

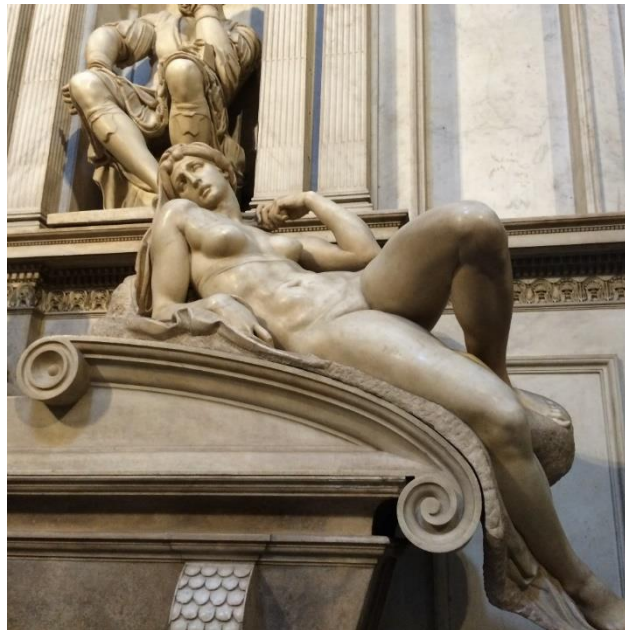


Abb. 42: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici, *Aurora* (»Morgendämmerung«). Marmor, 1521-34. Medici-Kapelle, S. Lorenzo, Florenz.



Abb. 43: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici, *Giorno* (»Tag«). Marmor, 1521-34. Medici-Kapelle, Florenz, S. Lorenzo.

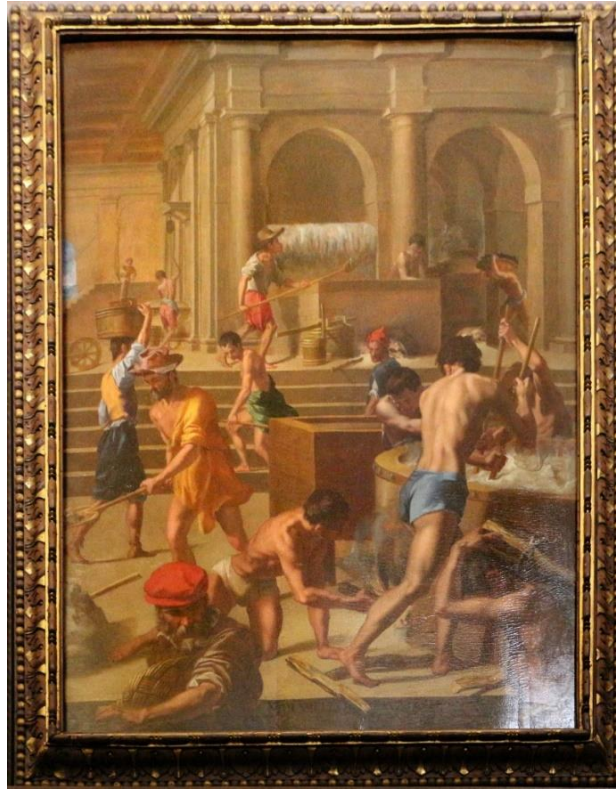


Abb. 44: Mirabello Cavalori: *Il Lanificio* (»Die Wollspinnerei«). Öl auf Holz, 127 x 104 cm, 1570-75. Studiolo, Palazzo Vecchio, Florenz.

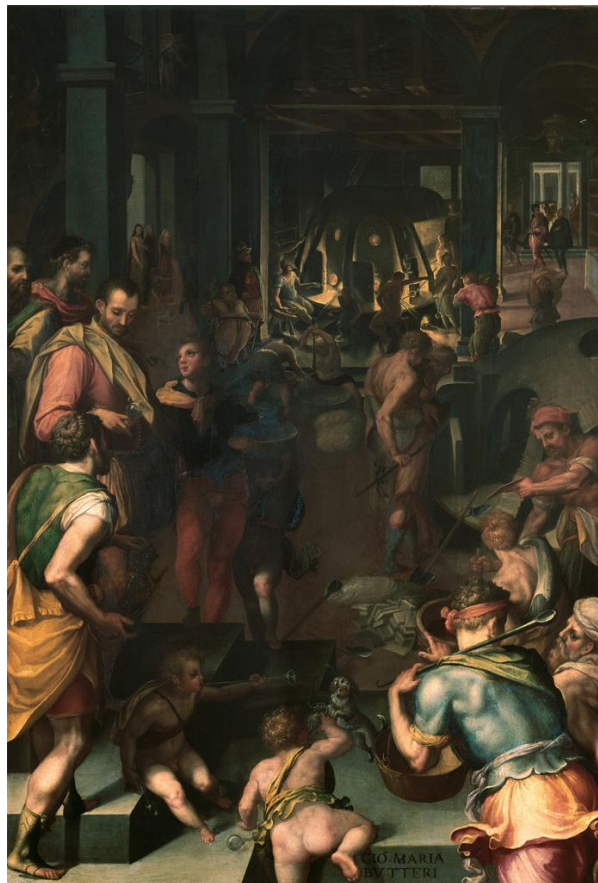


Abb. 45: Giovanni Maria Butteri: *La vetreria* (»Die Glasfabrik«). Öl auf Holz, 127 x 104 cm, 1570-75. Studiolo, Palazzo Vecchio, Florenz.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Michelangelo Buonarroti: *Il sogno*. © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London.

Abb. 2: Marcantonio Raimondi: *Il Sogno di Raffaello*. © bpk / The Trustees of the British Museum.

Abb. 3: Battista Dossi: *Un sogno*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 131. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

Abb. 4: Taddeo Zuccari: *Casa del sonno*. Entnommen aus: Paolo Portoghesi: Caprarola. Rom: Manfredi 1996. Tafel LXXVI.

Abb. 5: Giovanni Battista Naldini: *Allegoria dei sogni*. © bpk / Scala.

Abb. 6: Rosso Fiorentino: *La Prima visione del Petrarca della morte di Laura*. Wikimedia Commons: Rosso Fiorentino author QS:P170,Q312617 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fera-rosso-fiorentino.jpg>), „Fera-rosso-fiorentino“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> (Zugriff: 20.11.2018).

Abb. 7: Anonym: *Schlafender Poliphilo unter einer Eiche*. Entnommen aus: Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venedig 1499, <https://archive.org/details/A336080v1/page/n15/mode/2up> (Zugriff: 15.06.2020).

Abb. 8: Anonym: *Obeliskensbegründete Pyramide*. Entnommen aus: Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venedig 1499, <https://archive.org/details/A336080v1/page/n21/mode/2up> (Zugriff: 20.06.2020).

Abb. 9: Anonym: *Obeliskensbegründeter Elefant*. Entnommen aus: Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venedig 1499, <https://archive.org/details/A336080v1/page/n33/mode/2up> (Zugriff: 21.06.2020).

Abb. 10: Alessandro Allori: *Spalliera o fondo di letto con scene mitologiche e grottesche*. © bpk / Scala – Courtesy of the Ministero Beni e Att. Cultural.

Abb. 11: Raffael Sanzio: *Il sogno del cavaliere*. © The National Gallery, London.

Abb. 12: Giorgio Ghisi: *Il Sogno di Raffaello*. © Galleria degli Uffizi. Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo.

Abb. 13: Albrecht Dürer: *Der Traum des Doktors*. © The Metropolitan Museum of Art.

Abb. 14: Giorgio Vasari: *Allegoria di un sogno*. © Devonshire Collection, Chatsworth.

Abb. 15: Rechnungsdokument 1: Archivio di Stato di Modena [ASMO]: CCCXXXI. Conto gen. della Munizione. 1544. a.e. VIJ. – Camera Ducale, Munizioni. © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Modena.

Abb. 16: Rechnungsdokument 2: ASMO: CCCXXXIII. Conto gen. della Munizione. 1544. a c. 7. © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Modena.

Abb. 17: Rechnungsdokument 3: ASMO: CLX. Camera ducale. Amministrazione della casa. Guardaroba, p. 3. 1544. © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Modena.

Abb. 18: Battista Dossi: *Pax*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 127. Foto: Hans-Peter Klut.

Abb. 19: Battista Dossi: *Iustitia*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 126. Foto: Hans-Peter Klut.

Abb. 20: Girolamo da Carpi: *Kairos und Penitentia*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 142. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

Abb. 21: Camillo Filippi: *Patientia*. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto: Carlo Vannini.

Abb. 22: Imprese Ercoles II. d'Este. La Pazienza. In: Girolamo Ruselli: *Le Imprese Illustri*. Venedig 1584. S. 156. Entnommen aus: Girolamo Ruselli: *Le Imprese Illustri*. Venedig 1584. S. 156.

Abb. 23: Battista Dossi: *Aurora con i cavalli di Apollo*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 130. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

Abb. 24: Girolamo da Carpi: *Il ratto di Ganimede*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 145. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

Abb. 25: Garofalo: *Diana e Endimione*. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 139. Foto: Elke Estel.

Abb. 26: Sala dell'Aurora. Foto: Chegwin.

Abb. 27: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici. Detail: *Notte*. © Bibliotheca Hertziana. Foto: Tatjana Bartsch.

Abb. 28: Michelangelo Buonarroti: *Die Sintflut*. Detail der Deckenbemalung der Sixtinischen Kapelle. Wikimedia Commons: Michelangelo creator QS:P170,Q5592 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deluge_detail.jpg), „Deluge detail“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> (Zugriff: 20.06.2020).

Abb. 29: Marcantonio Raimondi: *Satyr entdeckt eine schlafende Nympe*. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 30: Hieronymus Bosch: *Vier Jenseitsvisionen*. Detail: *Höllensturz und Höllenpfehl*. Wikimedia Commons: Hieronymus Bosch artist QS:P170,Q130531, Jeroen Bosch. - Hieronymus Bosch artist QS:P170,Q130531 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jeroen_Bosch_Laatste_oordeel_venetie_veelluik.jpg), „Jeroen Bosch Laatste oordeel venetie veelluik“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> (Zugriff: 20.06.2020).

Abb. 31: Giulio Campagnola: *L'astrologo*. Wikimedia Commons: Giulio Campagnola, c. 1482 – c. 1515 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giulio_Campagnola_astrologer.jpg), „Giulio Campagnola astrologer“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> (Zugriff: 20.11.2018).

Abb. 32: Girolamo da Carpi: *Paesaggio con corteo magico*. Wikimedia Commons, Foto: Francesco Bini. Sailko ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_da_carpi_\(attr.\),_paesaggio_con_corteo_magico,_1525_ca._01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_da_carpi_(attr.),_paesaggio_con_corteo_magico,_1525_ca._01.jpg)), „Girolamo da carpi (attr.), paesaggio con corteo magico, 1525 ca. 01“, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode> (Zugriff: 20.07.2020).

Abb. 33: Battista Dossi: *Un sogno* (Detail). © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 131. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

Abb. 34: Taddeo Zuccari: *Camera dell'Aurora*. © Hirmer. Foto: Antonio Quattrone.

Abb. 35: Giuseppe Vasi: Gesamtplan des Palazzo Farnese in Caprarola mit einem Teil der Gartenanlage. © Bibliotheca Hertziana.

Abb. 36: Jacopo Zucchi: *Casa del sonno*. © bpk / Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Abb. 37: Jacopo Bertoja: *Sogno di Giacobbe*. Entnommen aus: Paolo Portoghesi: Caprarola. Rom: Manfredi 1996. S. LXXXV.

Abb. 38: Studiolo. Wikimedia Commons: Giorgio Vasari y colaboradores (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_del_Studiolo_de_Francisco_I.jpg), „Vista del Studiolo de Francisco I“, als gemeinfrei gekennzeichnet, Details auf Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> (Zugriff: 15.12.2018).

Abb. 39: Palazzo Vecchio, Florenz, Grundriss der ersten Etage. Entnommen aus: Giulio Lensi Orlandi: *Il Palazzo Vecchio di Firenze*. Florenz: Martello-Giunti 1977. o.S.

Abb. 40: Studiolo, Aufteilung der Bildthemen nach Poggi, Palazzo Vecchio, Florenz. Entnommen aus: Berti: *Il principe dello Studiolo*. S. 84.

Abb. 41: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici. Detail: Kopf der *Notte*. Foto: Chegwin.

Abb. 42: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici, *Aurora*. Foto: Chegwin.

Abb. 43: Michelangelo Buonarroti: Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici, *Giorno*. Foto: Chegwin.

Abb. 44: Mirabello Cavalori: *Il Lanificio*. Wikimedia Commons, Foto: Franscesco Bini. Sailko (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mirabello_Cavalori,_lanificio,_1570-73_circa.jpg), „Mirabello Cavalori, lanificio, 1570-73 circa“, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode> (Zugriff: 15.06.2020).

Abb. 45: Giovanni Maria Butteri: *La vetreria*. Wikimedia Commons, Foto: Francesco Bini. Sailko (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_maria_butteri,_vetreria,_1570-73_circa.jpg), „Giovanni maria butteri, vetreria, 1570-73 circa“, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode> (Zugriff: 15.06.2020).

Es war nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber*innen zu ermitteln. Es wird daher gegebenenfalls um Mitteilung gebeten.