

# VERLORENE FRÜHWERKE DES FEDERICO ZUCCARI IN ROM

Von Werner Körte

Als König Philipp II. von Spanien sich im Jahre 1585 entschloß, die Gemälde des Hochaltars im Escorial dem römischen Maler Federico Zuccari anzuvertrauen, da glaubte er offenbar für seine künstlerischen Pläne eine besonders glückliche Wahl getroffen zu haben. „Der König, unser Herr, ließ Zuccari aus Rom kommen, denn das war der berühmteste Maler von ganz Italien“, heißt es in einem Briefe des dem Hofe nahestehenden Fray Juan de San Geronimo<sup>1</sup>, und das internationale Ansehen, das Zuccari nach seinen weiten Reisen in fast ganz Europa genoß, schien den Entschluß des Königs zu rechtfertigen. Erst durch den offenbaren Mißerfolg am spanischen Hofe wurde dieser Ruhm gefährdet, und es ist immerhin lohnend zu fragen, wie in einer Zeit, in der Paolo Veronese, Tintoretto und Federigo Barocci auf der Höhe ihres Wirkens standen, eine solche Verzerrung künstlerischer Wertmaßstäbe überhaupt möglich war.

Den einen Grund dafür bietet die warme, aber in der Folgezeit immer weniger begründete Anerkennung des Vasari; er hatte vor dem Abschluß seiner zweiten Auflage der Viten die gewandten Anfängerarbeiten des jungen Federico in Rom gesehen und in der Lebensbeschreibung seines älteren, ungleich begabteren Bruders Taddeo rühmend hervorgehoben. Dem leichten und flüssigen Stile des Bruders verdankte Federigo das Beste seiner Kunst, und je mehr er nach seinem frühen Tode gezwungen war, auf eigenen Füßen zu stehen, um so mehr verlor seine Kunst jede spontane Kraft. Der völlig phantasiearme, gleichsam ausgelaugte Stil des letzten Jahrhundertviertels, etwa der Stil der Florentiner Domkuppelfresken, in dem wir nichts von der Geschmeidigkeit des „jüngeren Manierismus“ der Zeitgenossen mehr finden, bestimmt heute gewöhnlich das Urteil über Federico Zuccaris Leistung. Will man aber das überschwengliche Urteil, das jenem Briefe zugrunde liegt, nicht für eine leere Phrase halten, so muß man die im Originale nicht erhaltenen römischen Frühwerke berücksichtigen, auf die sich Vasaris Anerkennung gründet.

Nach den ersten Proben eines frühreifen Könnens durfte Vasari sich in der Tat berechtigt fühlen, dem jungen Federico durch eine ehrenvolle Erwähnung in seinem großen Werke eine glückliche Laufbahn zu sichern; denn schon die erste große Arbeit, die Federico selbständig, ohne die Hilfe des Bruders, an einer öffentlich besonders sichtbaren Stelle ausführen durfte, enthielt so kühne Neuerungen, daß sie mit Recht allgemeines Aufsehen erregte.

Messer Tizio da Spoleti, der Kämmerer des Kardinals Alessandro Farnese, übertrug dem jungen Maler 1561<sup>2</sup> die Fassadendekoration seines Hauses auf der Piazza

<sup>1</sup> Vgl. Jean Babelon, Un peintre Italien de Philippe II., Federico Zuccari à l'Escorial. Revue de l'Art, Mai 1920.

<sup>2</sup> Mit 18 Jahren, sagt Borghini (il Riposo, p. 570), malte (der 1543 geborene) Zuccari diese Fassade: also 1561.



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 1. Entwurf zu der „Bekehrung des hl. Eustachius“.  
Lavierte Federzeichnung. Uffizien

della Dogana, gegenüber der Kirche Sant' Eustachio. Deutliche Spuren dieser Fresken sind noch heute sichtbar. Vasari<sup>1</sup> erzählt in novellistischer Freude ausführlich von dem Zwischenfall, der die beiden Brüder damals vorübergehend entzweite. Federico, der sich jetzt selbständig fühlte und seiner Kraft bewußt geworden war, verbat sich zornig die Einmischung des Bruders in seine Arbeiten und wollte sich wenigstens keine Korrekturen der fertigen Teile mehr gefallen lassen. Ein ernstes Zerwürfnis war die Folge, das schließlich aber in dem Sinne beigelegt wurde, daß

<sup>1</sup> Vasari ed. Milanesi VII, p. 89 f.

Taddeo seine Korrekturen künftig auf die Entwürfe und Kartons des Bruders beschränken sollte<sup>1</sup>.

Besser als die verblaßten Freskenreste an dem Hause selbst (Via della Palombella 43/44) geben uns Stiche und Zeichnungen eine Vorstellung von der vielbewunderten Leistung. Das Thema ergab sich zwanglos durch den Titelheiligen der nahen Kirche, nach der zugleich die ganze Stadtregion benannt war. Die Szenen aus dem Leben des hl. Eustachius, die Zuccari in drei Feldern zwischen den Fenstern des zweiten Obergeschosses darzustellen hatte, waren die Bekehrung, die Taufe und die Marter des Heiligen; die erstere an der Seite nach der Sapienza hin, die beiden anderen an der Front gegen die Kirche. Von der Marter des Heiligen<sup>2</sup> haben sich weder originale Spuren an dem Hause, noch Entwürfe oder Reproduktionen erhalten. Besser aber sind wir über die beiden anderen Felder unterrichtet.

Zu der Bekehrung des Heiligen bewahrt die Handzeichnungssammlung der Uffizien einen schönen Entwurf (Abb. 1)<sup>3</sup>, noch ängstlich im Federstrich, aber gewandt und sicher in der Wirkung. Das Blatt zeigt nicht nur, wie zu erwarten, den Stil des älteren Bruders selbst, sondern auch mit besonderer Deutlichkeit die correggeske Komponente in seiner Kunst, auf die H. Voß<sup>4</sup> mit Recht hingewiesen hat. Die geschmeidige Bewegung des knienden Heiligen in die Tiefe des Bildes hinein, die für die Devotion correggesker Gestalten so bezeichnend ist, wurde bei der Ausführung dann freilich von Federico in die römisch-raffaelische Art zurückübersetzt und der dramatischen Gebärde des Entsetzens angenähert, die von dem Knienden auf Raffaels Ananiasteppich in so viele spätere Kompositionen überging. Das ausgeführte Fresko wurde 1575 von Cherubimo Alberti in einem (seitenverkehrten) Stiche (B. 52) (Abb. 2) festgehalten, und noch getreuer, wenn auch sehr viel roher, durch den Stich der Diana Ghisi von 1580 überliefert (B. 22)<sup>5</sup>.

Der gleichen Hand verdanken wir die Kenntnis des Hauptbildes, das die Taufe (Abb. 3) des Heiligen mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen darstellt und in

<sup>1</sup> Bei dieser Verabredung scheint es dann auch geblieben zu sein. In der Graphischen Sammlung zu München liegt ein prachtvoller Entwurf zu dem 1563 datierten Fresko „Moses vor Pharaon“ im vatikanischen Belvedere, das von Federico ausgeführt wurde. Auf diesem Blatte sieht man über einer zarten Lapisvorzeichnung sehr temperamentvolle Federkorrekturen mit der Unterschrift: „fa così poi bene“, mach es so, dann wird's gut!

<sup>2</sup> Nach der Legende starb der Heilige zusammen mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen den Feuertod in einem ehernen Stier, in den man ihn eingeschlossen hatte.

<sup>3</sup> Als „Taddeo Zuccari“ in den Uffizien, Nr. 11.173. Lavierte Federzeichnung, mit Kreide quadriert.

<sup>4</sup> H. Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, II, p. 438.

<sup>5</sup> Auch dem Taddeo scheint die frische Leistung seines Bruders Freude gemacht zu haben, denn er nahm Einzelheiten wie den liegenden Jagdhund des Florentiner Entwurfes getreu in sein eigenes Supraportenfresko der „Schenkung Karls d. Großen“ in der Sala Regia des Vatikans hinüber (begonnen 1564). Auch Girolamo Muziano hat sich in seiner Hubertuskomposition (gestochen von Cornelis Cort) deutlich an das Eustachiusfresko des Zuccari angeschlossen.



Abb. 2. Stich von Cherubino Alberti nach dem Fassadenfresko der „Bekehrung des hl. Eustachius“. 1575. B. 52

seinem oberen Teile noch leidlich erhalten ist<sup>1</sup>. Die nah begrenzte, architektonisch gefestigte Bühne, und der streng symmetrische Aufbau sind für die Einfügung in eine reale Fassadenarchitektur noch geeigneter als die diagonale Tiefraumkomposition der „Bekehrung“. Wie sich die beiden Täuflinge hier verehrend bei dem Empfang des Sakramentes neigen, das ist so unverkennbar corregges<sup>2</sup>, daß der entscheidende Anteil Parmas an der Stilbildung des römischen Manierismus keines weiteren Beweises mehr bedarf.

<sup>1</sup> Stich der Diana Ghisi, B. 24, von 1578. Als Erfindung in der Aufschrift irrig dem Taddeo Zuccari zugewiesen.

<sup>2</sup> Man vergleiche etwa die hl. Katharina des Madonnenbildes in der Galerie zu Parma.

Eine umwälzende Neuerung, die für das Stadtbild Roms im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert bedeutsame Folgen gehabt haben muß, hat Federico Zuccari an dieser Fassade mit der Einführung einer unbeschränkten Farbenskala und einer ungehemmten Bildillusion gewagt. Wohl hatte man Loggien und Binnenhöfe von jeher bunt bemalt. Vergleicht man aber einmal die zahlreichen Quellenbelege<sup>1</sup>, in denen von römischer Fassadenmalerei des sechzehnten Jahrhunderts die Rede ist, so ergibt sich, daß gerade in ihrer klassischen Zeit, das heißt gerade in den Jahren, in denen Polidoro da Caravaggio und Maturino Fiorentino so viele römische Paläste bemalten, die Monochromie durchaus herrschend blieb. Die *chiaroscuro*, mit denen Raffael und Pierin del Vaga, Polidoro und selbst noch Taddeo Zuccari (an seiner berühmten Fassade des Palazzo Mattei 1548) arbeiteten, erstrebten keine selbständige Bildillusion, sondern sie sollten Marmor- und Bronzereliefs vortäuschen. Gerade von Polidoro, dem Meister dieser Gattung, betont Vasari (ed. Mil. V, p. 149), er habe eine Fassade geschmückt „con un' infinità di figure di bronzo, che non di pittura, ma paiono di metallo“. Diese meist friesartigen, reliefmäßigen Kompositionen, in denen keine Ansprüche an eine tiefe Bildbühne gestellt wurden, kamen den Wünschen der Architekten entgegen, weil sie den Bestand des geschlossenen Baublockes nicht angriffen. Erst seit Zuccaris Eustachiusfresken werden, soweit wir erkennen können, die Fassaden bunt bemalt. Nun arbeiten auch Cherubino Alberti, Raffaellino da Reggio und Giuseppe Cesari „a colore“ — nun wird für jedes einzelne Feld eine selbständige Bildillusion in natürlicher Farbigkeit geschaffen. Der strenge Flächencharakter der Fassadendekoration wird aufgehoben und jener neue, dualistische Flächenbegriff geschaffen, der zugleich räumlich-illusionistisch und flächig-„dekorativ“ ist. Damit wird eine Auflösung der Fassade erreicht, die im Norden, etwa in Holbeins Baseler Entwürfen, längst gewagt worden war.

Eine weit reifere Lösung aber fand Zuccari für den monumentalen Auftrag, den er, dreiundzwanzigjährig, das heißt in der ersten Hälfte des Jahres 1566 erhielt, und durch den er für sein ganzes Leben mit der größten kirchenpolitischen Macht seiner Zeit verbunden wurde, das Verkündigungsfresko mit überlebensgroßen Figuren in der Jesuitenkirche Santa Maria Annunziata<sup>2</sup> (in der heutigen Via di Sant' Ignazio).

<sup>1</sup> Übersichtlich zusammengestellt in der Dissertation von Werner Hirschfeld, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Halle 1911.

<sup>2</sup> Das Fresko befand sich nicht eigentlich, wie schon frühzeitig die Quellen berichten, „im Collegio Romano“, das ja erst unter Gregor XIII. 1581—1584 von Bartolommeo Ammanati errichtet wurde, sondern in der benachbarten Jesuitenkirche, die seit 1626 dem Neubau von Sant' Ignazio hat weichen müssen. Vasari (ed. Milanese VII, p. 101) berichtet, das Fresko sei gemalt worden „nella chiesa de' preti riformati del Gesù alla guglia di San Mauro“. San „Mauro“ ist zweifellos eine Entstellung aus San Maut' = San Macuto, denn auf dem kleinen Platze vor San Macuto stand damals in der Tat eine „guglia“, der Obelisk, der von Clemens XI. vor das Pantheon gestellt wurde. An der Ostseite dieses Platzes aber ist richtig auf dem großen Romplan von Dupérac-Lafrery (1577) unter Nr. 66 die Kirche „S. Mariae Annuntiatæ Jesuitarum“



Abb. 3. Stich von Diana Ghisi nach dem Fassadenfresko der  
„Taufe des hl. Eustachius“. 1578. B. 24

Aus zahlreichen Quellen sind wir über die Anordnung der Fresken in der Kapelle und über die Form des Hauptbildes genau unterrichtet. Es schmückte, wie Karel van Mander<sup>1</sup> berichtet, „een groote facciate oft verwelf half rondt“, also einen Schildbogen, und darunter malte Zuccari in zwei Feldern die Geburt und die Beschneidung Christi<sup>2</sup>.

zu sehen, in der Zuccari jene Kapelle malte. Mancini erwähnt noch um 1625 das Fresko in seiner knappen Weise, kurz bevor es zugrunde gegangen sein muß: „La Nuntiata di San Maut' di Federigo“ (ed. L. Schudt, p. 97) und mit den gleichen Worten in seiner noch unveröffentlichten Zuccari-Vita der „alcune considerazioni“, cod. Barberinus lat. 4315 des Vatikans.

<sup>1</sup> Karel van Mander, *Het Schilder Boek*, Amsterdam 1618, fol. 110.

<sup>2</sup> Baglione ed. 1733, p. 115 und R. Borghini, *il Riposo*, Florenza 1584, p. 572.

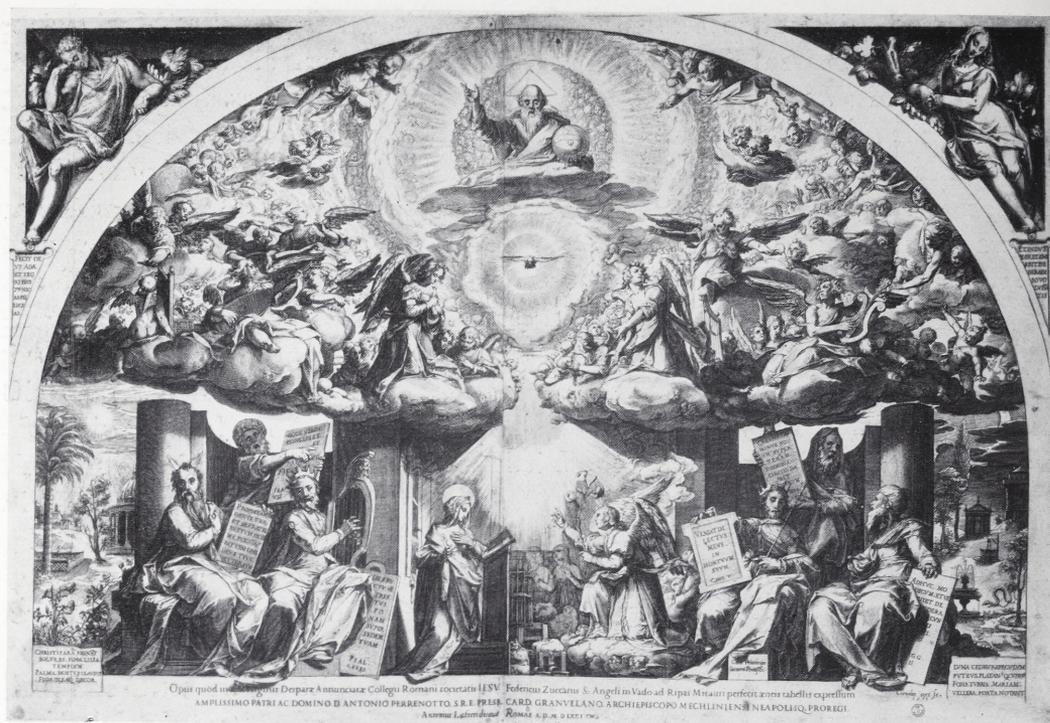


Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 4. Stich von Cornelis Cort (1571) nach dem Verkündigungsfresko in Santa Maria Annunziata

In dem technisch meisterhaften Stiche von Cornelis Cort (Abb. 4) (1571), der von nun an alle wichtigen Werke Zuccaris sofort publizierte, ist uns die monumentale Komposition mit ihren überlebensgroßen Figuren getreu erhalten. Eine Verkündigung Mariae bildet ihren Kern. Ursprünglich sollte sie, dem Titel der Kirche entsprechend, offenbar auch maßstäblich den größten Teil der Bildfläche beanspruchen, wie wir es auf dem schönen Entwurf der Uffizien (Abb. 5)<sup>1</sup> sehen. In der endgültigen Fassung aber ist die Mittelgruppe zugunsten der seitlichen Erläuterungsgruppen beträchtlich beschränkt worden und stimmt nun im Maßstab mit Gott-Vater oben überein. Denn nun mußte Raum geschaffen werden für das komplizierte ikonographische Programm, für das gewaltige Aufgebot von Vorboten und Zeugen des heiligen Vorganges. Jetzt erst hat die ursprünglich einfache Darstellung jene sinnvolle ikonographische Erweiterung und Komplikation erfahren, die Karel van Mander in seinem Lehrgedicht<sup>2</sup> als Muster für eine „vermeerderte History“ anführt. Zuccari beweist hier, gewiß beraten von seinen Auftraggebern, seine

<sup>1</sup> Als „Taddeo Zuccari“ im Fondo Santarelli der Uffizien, Nr. 818, Feder, braun laviert, weiß gehöht.

<sup>2</sup> Karel van Mander, das Lehrgedicht ed. Höcker, den Haag 1916, p. 123, V. Kapitel, v. 67.

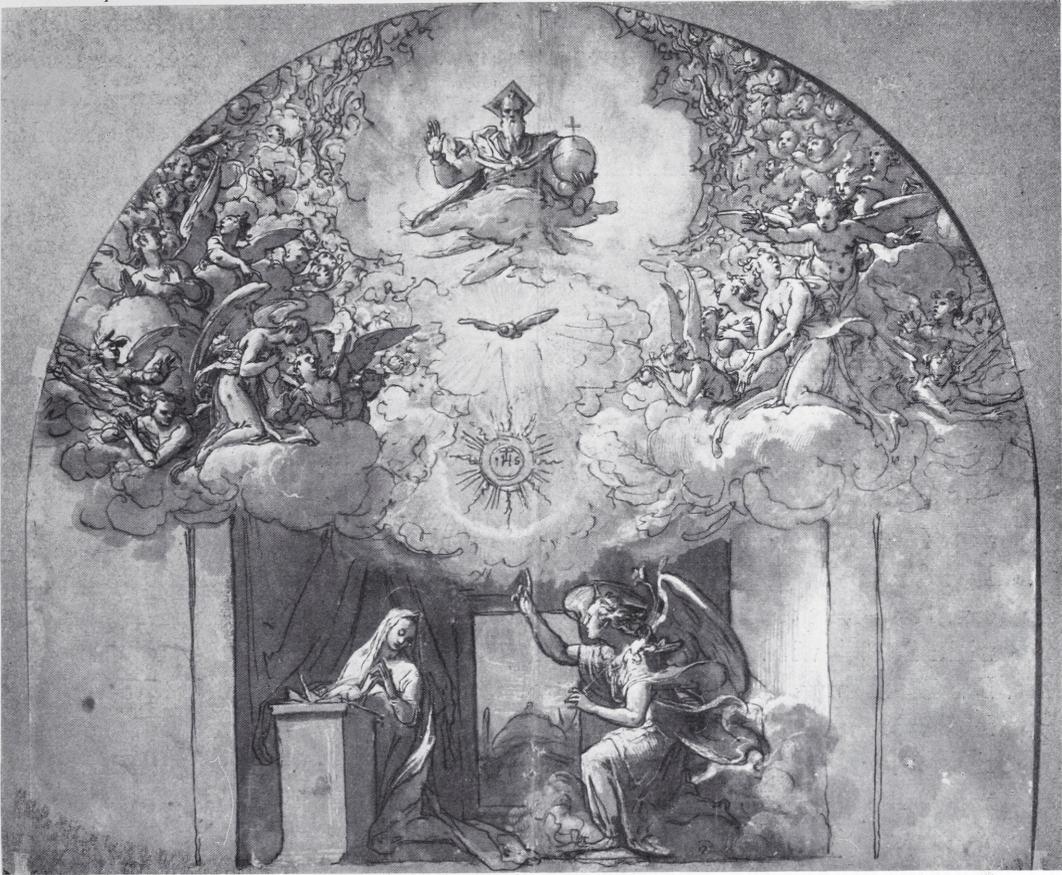


Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 5. Entwurf zu dem Verkündigungsfresko. Uffizien. Lavierte Federzeichnung

schöpferischen Kräfte im Dienste einer neuen Ikonographie; der einst so idyllisch behandelte Einzelvorgang der Verkündigung wird jeglicher Intimität entkleidet und eingestellt in einen großen teleologischen Zusammenhang. Gott-Vater, der Heilige Geist und die Chöre der Engel, aber auch die Propheten und Könige des Alten Bundes, die diesen Akt verhießen, sind nun seine Zeugen. Wie einst im Mittelalter, so ist hier wieder das ganze Heilssystem im Einzelvorgang gegenwärtig.

Mit dem Thema der Verkündigung aber hat sich hier, wie Hermann Voß<sup>1</sup> bemerkt, das andere der immaculata conceptio verschmolzen, für das ein fester ikonographischer Typus noch nicht vorlag<sup>2</sup>. Schon in der Uffizienvorzeichnung finden sich Spuren davon. Sublimiert durch das Symbol, das zugleich das Zeichen des Jesuitenordens war, senkt sich der „Sohn“ vom Himmel auf Maria herab, wie man

<sup>1</sup> H. Voß a. a. O., II, p. 456.

<sup>2</sup> Vgl. die untereinander ganz verschiedenen Lösungen von Signorelli, Vasari oder Piero di Cosimo. Vgl. Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Freiburg 1910, p. 242 f.

es einst im Mittelalter ganz sinnfällig dargestellt hatte. Doch erschien dies vielleicht den Zeitgenossen, die nach dem Zeugnis Borghinis<sup>1</sup> das Thema der Concezione ja überhaupt lieber vermieden wissen wollten, bis die Kirche etwas Verbindliches darüber beschließe, noch immer als eine zu handgreifliche Andeutung. In der endgültigen Fassung jedenfalls ist der indirekte Hinweis auf dieses Thema Adam und Eva als den Trägern der Erbsünde überlassen worden<sup>2</sup>. Die Eigenschaften der Immaculata aber werden durch ihre Symbole aus dem Hohen Liede, den Sprüchen Salomonis, Hesekiel usw. angedeutet; der Maler stellt sie nebeneinander so wie der Dichter der Lauretanischen Litanei sie anruft — jener Litanei, die in diesen Jahren durch Canisius bei den deutschen Jesuiten verbreitet wurde und die auch nach Rom eindrang. Die im tieferen Sinne so problematische Verknüpfung zwischen der Kunst des Manierismus und der Gegenreformation — ein Thema, das nur mit der größten Vorsicht angefaßt werden darf — liegt bei diesem äußeren Auftrag einmal klar vor aller Augen<sup>3</sup>.

Für die formale Bewältigung eines so universalen Themas wurde Federico, auch äußerlich durch die gegebene Bildform, fast von selbst auf Raffaels Disputà hingewiesen. Raffael ist es ja neben Polidoro, Correggio und dem eigenen Bruder, den Zuccari in immer wiederholten Äußerungen als seinen eigentlichen Meister verehrt. Die Gliederung der heiligen Versammlung in drei Rängen mit Gott-Vater im Scheitel der Lünette übernahm er aus der Camera della Segnatura. Immer wieder aber leisten die Maler dieser Generation bei dem Anschluß an ein Vorbild der Hochrenaissance den gleichen charakteristischen Verzicht: trotz lokaler Vorstöße und Durchbrüche in die Tiefe der Bildbühne bleibt die Gesamtkomposition in der Fläche befangen. Die Wolkenbänke des Engelchores umkreisen den heiligen Vorgang nicht im Raume, die Glorie um Gott-Vaters Haupt bleibt nichts als ein reiner Kreis in der Fläche, der dadurch sogar noch flächiger erscheint, daß er den Lünettenrand tangiert. Die wohlige apsidiale Rundung der Komposition in die Tiefe hinein ist durch eine architektonische Form an sich gegenständlich noch viel sinnfälliger als bei Raffael angedeutet, aber die Figurengruppen schließen sich ihr nicht an. Dort, wo ein „Grundriß“ der Komposition etwa noch deutlich werden könnte, da wird er absichtlich verdeckt von den monumentalen, kühn gestaffelten Dreiergruppen der Propheten und Könige, die in der vordersten Bildebene verharren. In der Kraft ihrer Erfindung stellen sie das Beste dar, was Zuccari je gelang.

Die scharfen Lichteffekte, die die Bildfläche jäh zerreißen, sind für Zuccari ein ganz neues Element, das er nicht aus dem Erbe seines Bruders entwickelt hat. Fede-

<sup>1</sup> R. Borghini, *Il Riposo*, p. 117.

<sup>2</sup> Vermutlich wurden sie von Zuccari erst für die Veröffentlichung seines Werkes im Stiche hinzugefügt, denn über der Lünette hatten sie ja keinen Platz und auch schon mit den beiden kleinen Gestalten im Hintergrunde der Verkündigung war ja wohl ursprünglich das erste Menschenpaar gemeint.

<sup>3</sup> Wertvolle ikonographische Hinweise zu diesem Thema verdanke ich Herrn Professor Dr. Hubert Schrade, Heidelberg.



Abb. 6. Entwurf für die linke Hauptgruppe des Verkündigungsfreskos. Stockholm, Nationalmuseum, lavierte Federzeichnung

rico bedient sich dieses Mittels erst, seitdem er 1565 aus Venedig heimgekehrt ist. Dort, wo die frühesten Bilder Tintoretto's in dem „Albergo“ der Scuola di San Rocco 1565 schon fertig gewesen sein müssen, wo Tintoretto's „Anbetung des goldenen Kalbes“ in Santa Maria dell'Orto wohl schon zu sehen war, hat Zuccari offenbar diese dramatische Lichtführung kennen gelernt.

Eine Grenzverwischung, die für Zuccari's spätere Werke wahrhaft verhängnisvoll werden sollte, deutet sich in diesem Fresko schon an. Bedeutungsvolle, ja aufdringliche Schrifttafeln, die statt der einst gebräuchlichen, ornamental so leicht verwendbaren Schriftbänder die Komposition zerschneiden, verleihen schon hier dem Wort ein störendes Übergewicht über die rein sinnliche Form, parallel der persönlichen Entwicklung des Malers, der von der Malerei immer mehr zur Schriftstellerei gedrängt wurde. Die Grenzen einer idealen Bildeinheit werden namentlich in den seitlichen Landschaften schon bedenklich gestreift. Noch versucht zwar Zuccari die mannigfachen Mariensymbole bildmässig zusammenzuschließen und in einen



Abb. 7. Engelstudie zu dem Verkündigungsfresko. Paris, Louvre, Federzeichnung

landschaftlichen Zusammenhang einzubinden; aber schließlich ist diese Zusammenstellung des „verschlossenen Gartens“ mit dem „Turme Davids“ und dem „Brunnen lebendiger Wasser“ usw. kaum etwas anderes mehr als eine Bilderschrift<sup>1</sup>.

Vor dieses Fresko wurde die jüngere Generation geführt, die sich bald um Zuccari scharte und mit Raffaellino da Reggio an der Spitze dem „jüngeren europäischen Manierismus“ zum Siege verhalf<sup>2</sup>. Die vielen erhaltenen Nachzeichnungen<sup>3</sup> beweisen, wie eifrig man Zuccaris Verkündigung studierte, und daß sie im Norden bekannt wurde, dafür sorgte außer dem schon genannten Blatte von Cort ein von Johann Sadeler in Köln 1580 ausgeführter Nachstich. Gerade die nordischen

Romfahrer haben sich Zuccaris Jugendwerk genau angesehen. Karel van Mander, der um 1575 mit Spranger in Rom war, benutzt es, wie E. Valentiner<sup>4</sup> nachgewiesen hat, für eine „Anbetung der Hirten mit 6 Propheten“, und die Art, wie er sein Vorbild nordisch umdeutet, ist ebenso bezeichnend für den niederländischen Maler wie für die latente Verwandtschaft der italienischen Vorlage.

Wie sorgfältig Zuccari in dieser Frühzeit noch ans Werk ging und wie er sich im Gegensatz zu den späteren, kollektiven Dekorationsleistungen, selbst über jede Figur bis ins einzelne Rechenschaft gab, bevor er die Arbeit al fresco begann, das beweisen seine Handzeichnungen, in die er seine besten künstlerischen Kräfte einströmen ließ. Die große quadrierte Vorzeichnung in Stockholm<sup>5</sup> für die linke Prophetengruppe (Abb. 6) mit den kühn bewegten Gestalten des Moses, David und

<sup>1</sup> Man kam daher in den römischen Kirchen später meist zu der sehr viel glücklicheren Lösung, die einzelnen Mariensymbole als Dekorationsmotive nebeneinander zu reihen und etwa in die Felder einer Balkendecke oder einer Gewölbstukkatur zu verteilen, ohne einen bildmäßigen Zusammenhang erzwingen zu wollen, so in S. Maria in Vallicella, in S. Marcello usw.

<sup>2</sup> Vgl. F. Antal, Zum Problem des niederländischen Manierismus. Kritische Berichte 1928/29.

<sup>3</sup> Vgl. die von Ugo da Como als „Muziano“ veröffentlichte Nachzeichnung der rechten Prophetengruppe in den Uffizien, Fondo Santarelli 7693 in „Girolamo Muziano“, Bergamo 1930, p. 69.

<sup>4</sup> E. Valentiner, Karel van Mander als Maler. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 132. Straßburg 1930, p. 18 f.

<sup>5</sup> Italienska Handteckningar, Catalogue raisonné af Oswald Sirén, Stockholm 1917, p. 102, Nr. 400. Lavierte Federzeichnung. 27·3 × 32·8 cm.

Jesajas, macht es wohl glaublich, daß es Zuccari hier gelungen war, das überlebensgroße Format zu bewältigen. Das Blatt ist eine vortreffliche Probe für den einen der Zeichenstile des Meisters, die lavierte Federzeichnung. Die andere, für den Zuccarikreis besonders bezeichnende Technik in Röteln und Lapis finden wir auf einem Blatte der Uffizien (11.082), das die rechte der beiden Gruppen mit Salomo, Haggai und Jeremias darstellt, aber vielleicht nur von Schülerhand stammt. Ja, auch für jeden einzelnen der Engel in der großen Glorie scheint Zuccari genaue Einzelstudien in der Art des schönen Louvreblattes (Abb. 7) gemacht zu haben.

Diese hohe Qualität der Zeichnungen, die kaum nachläßt auch in den Schaffensperioden, in denen die malerische Durchführung immer flüchtiger wird, war Zuccari seinen Zeitgenossen gleichsam schuldig; er, der seinen Mitbrüdern von der Accademia di San Luca in unermüdlichen Reden die Verantwortung gegenüber dem Geiste des Disegno predigte — er, der diesen Begriff in seiner Bedeutung fanatisch steigerte und die ganze malerische Ausschmückung seines eigenen Hauses in Rom unter die Idee des Disegno stellte<sup>1</sup>, er wäre seinem Prinzip, das er als ein göttliches erkannte, untreu geworden, wenn er an die Durchführung des „disegno esterno artificiale“ nicht immer gleichbleibende Ansprüche gestellt hätte.

#### Résumé

Der Ruhm des Federico Zuccari gründete sich zu seiner Zeit einestheils auf die Anerkennung Vasaris, andernteils auf die frühen Werke des Künstlers, während heute das Urteil über ihn durch die späteren Arbeiten bestimmt wird. Sein erstes selbständiges Werk ist die Fassadendekoration am Hause des Kämmerers des Kardinals Alessandro Farnese vom Jahre 1561. Sie ist schlecht erhalten und läßt sich besser, wenn auch nur teilweise, nach einem Entwurf in den Uffizien und nach Stichen von Cherubino Alberti und Diana Ghisi beurteilen. Der Stil zeigt engsten Anschluß an den des älteren Bruders, des Taddeo Zuccari und neben Elementen Correggios römisch-raffaelische. Eine Neuerung bedeutet die Einführung einer unbeschränkten Farbenskala und einer ungehemmten Bildillusion, im Gegensatz zur älteren römischen Fassadenmalerei. Eine reifere Lösung als das genannte Werk bietet das monumentale Verkündigungsfresko in S. Maria Annunziata zu Rom von 1566, über welches zahlreiche Quellen, unter anderem ein Entwurf in den Uffizien und ein Stich von Cornelis Cort genau unterrichten. Ikonographisch ist der einst idyllisch behandelte Einzelvorgang jeglicher Intimität entkleidet und in einen großen theologischen Zusammenhang eingestellt. Kompositionell war Raffaels „Disputa“ bestimmend. In einem für die Maler dieser Generation charakteristischen Gegensatz zu Raffael bleibt jedoch, trotz lokaler Vorstöße und Durchbrüche in die Tiefe, die Gesamtkomposition in der Fläche befangen. Bestimmte Lichteffekte gehen auf Anregung Tintoretto zurück. Das Fresko hat auf die Generation des sogenannten Manierismus eine starke Wirkung ausgeübt. Von der sorgfältigen Arbeitsweise Zuccaris in seiner Frühzeit zeugen die Handzeichnungen, in denen seine besten Kräfte zum Ausdruck kommen und deren Qualität auch in den späteren Schaffensperioden kaum nachläßt. Charakteristische Stücke, Teile des Annunziatafreskos, befinden sich in Stockholm und in den Uffizien.

<sup>1</sup> Vgl. die „Idea dei pittori, scultori ed architetti, Turin 1607. Eine eingehende Publikation des Palazzo Zuccari soll in absehbarer Zeit erscheinen.