

Blick des Betrachters nicht auf einen Fluchtpunkt fixiert, sondern an einer „Fluchtachse“ emporgleiten lässt; dadurch wird die andere Seinsart des Auferstehenden verdeutlicht. In Antonio Rossellinos Assunta-Relief an der Innenkanzel von Prato²⁵ wirkt der als himmlisch gekennzeichnete Bezirk um Maria raumlos im Vergleich zu der Landschaft, in der die Jünger zurückbleiben. Der Entwurf eines Vergil-Denkmal²⁶ aus dem Umkreis Mantegnas löst die Figur des verherrlichten Dichters durch einen Bruch in der perspektivischen Darstellung leicht vom Sockel.

Wenn Uccello auch durch seine Auftraggeber gezwungen worden sein mag, dem figürlichen Teil des Hawkwood-Grabmals einen eigenen Horizont zu geben, ist also festzustellen: er legte es nicht darauf an, diesen Sprung der Perspektive zu entschärfen, und es ist mindestens möglich, dass der Bruch der Perspektive ihm aus künstlerischen Gründen willkommen war. Eine richtige Anbringung des Freskos sollte auch deshalb die Wirkung der perspektivischen Diskrepanz wieder herstellen.

²⁵ *Leo Planiscig*, Bernardo und Antonio Rossellino, Wien 1942, Abb. 76, 77.

²⁶ *Giovanni Paccagnini*, Andrea Mantegna (Katalog der Ausstellung in Mantua 1961), Venedig 1961, Nr. 126, Tafel 144.

RIASSUNTO

L'affresco rappresentante lo Hawkood dell'Uccello è oggi collocato nel suo posto originale, nel Duomo di Firenze, però in posizione troppo bassa. Il punto prospettico del piedistallo e del sarcofago dovrebbe essere all'altezza visuale. Le parti inferiori avrebbero allora pieno sviluppo in prospettiva sporgendo in avanti. Cavallo e cavaliere, avendo un diverso orizzonte, darebbero la sensazione di staccarsi dal basamento. La genesi dell'affresco non è sufficiente per interpretare questa discrepanza nella proiezione prospettica, la quale invece accenna ad una cesura significativa che separa due sfere di realtà.

Bildnachweis:

Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 1. – Zeichnung des Verf.: Abb. 2.

Hubertus Günther: UFFIZIEN 135 A — EINE STUDIE BAROCCIS

Die Genauigkeit, mit der Federigo Barocci seine Bilder plante, ist und war schon zu seiner Zeit berühmt. Die grosse Menge der erhaltenen Zeichnungen legt noch heute beredtes Zeugnis davon ab.¹ Sie zeigen, wie Barocci Komposition und Figuren durchdachte und ausfeilte. Kaum belegt ist allerdings die Durchgestaltung des Hintergrundes; abschliessende Zeichnungen, die zur Übertragung in das Bild oder den Karton dienten, aus diesem Teil der Planung sind bisher nicht bekannt.² Das lässt vermuten, dass Barocci den Hintergrund nicht so ausführlich wie die anderen Teile des Bildes plante; bei seiner sonstigen Genauigkeit ist es aber nicht wahrscheinlich, dass er dafür abschliessende Studien überhaupt nicht anfertigte.

¹ Eine Beschreibung der Planung gibt *Gio. Pietro Bellori*, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, I, Rom 1672, p. 169-196. Cf. auch *Harald Olsen*, *Federico Barocci*, Kopenhagen 1962 (im folgenden zitiert als *Olsen*), p. 115-125; zu *Olsen* cf. die Rezensionen von *Marilyn Aronberg Lavin*, in: *Burlington Magazine* 99, 1957, p. 166, und: *Art Bulletin* 46, 1964, p. 251-254; *Walter Friedlaender*, in: *Burlington Magazine* 106, 1964, p. 186 f.

² Ein Katalog der Zeichnungen bei *Olsen*; Studien zu Landschaften sind überliefert durch das Inventar des Ateliers Baroccis, cf. *Egidio Calzini*, *Per Federico Barocci*, in: *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* 1, 1898, p. 103-108; drei Landschaftsstudien aufgeführt bei *August Schmarzow*, *Federigo Barocci's Zeichnungen*, Leipzig 1909-13, Bd. II, p. 13.



1 Federigo Barocci, Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja. Rom, Galleria Borghese.

In besonderem Masse gilt dies für den in Barocci's Oeuvre singulären architektonischen Hintergrund in der „Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja“³, der in ungemein ausführlicher Weise durchgestaltet ist (Abb. 1).

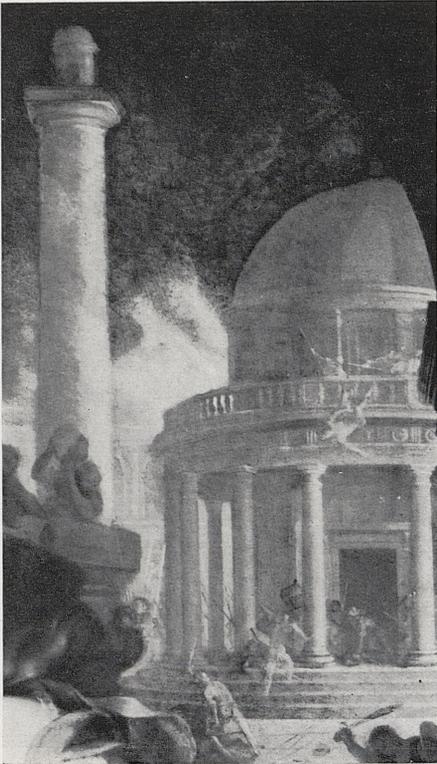
Es fällt ins Auge, dass die Bauten, die das brennende Troja vorstellen, keine Phantasiearchitekturen sind. Sie sind als die Libreria Sansoviniana und der Tempietto Bramantes gedeutet worden.⁴ Ist auch die Deutung der Doppelloggia durchaus nicht zwingend, so ist die Ähnlichkeit des Rundtempels mit dem Tempietto im Hof von S. Pietro in Montorio nicht zu verkennen. Die Triumphsäule unterscheidet sich von der römischen Marc Aurel- und Trajanssäule durch das Fehlen des Figurenfrieses.

Während sich Barocci in seinen häufigen Abbildungen des Herzogspalastes in Urbino eng an sein Vorbild hält⁵, zeigt der Rundbau der „Flucht des Aeneas“ (Abb. 2) beträchtliche Abweichungen vom Tempietto. Dessen schlanke Proportionierung (Abb. 3) wird zugunsten der Breite geändert; und da der Rundbau des Bildes erheblich grösser gedacht ist als der Tempietto, werden die Masse der Eingangstür verändert. Die drei Stufen und der Sockel mit der kleinen Eingangstreppe werden durch einen Ring von vier Stufen ersetzt; statt der geistlichen Embleme tragen die Metopenfelder des Frieses Bukranien und Schilde (und zwar so, dass in jedem Interkolumnium die Schilde das Bukranion einrahmen statt

³ Zum folgenden vgl. *Olsen*, Kat. Nr. 39; wir beziehen uns immer, ohne das besonders anzumerken, auf die zweite Version des Bildes in der Galleria Borghese, die mit der ersten, verlorenen, genau übereinstimmt.

⁴ *Olsen*, Anm. 153.

⁵ Vgl. *Olsen*, Kat. Nr. 33, 37, 41, 49, 60, Zeichnung zur „Heimsuchung“, Kat. Nr. 38; „Die Verkündigung“, Kat. Nr. 37, später verändert, der ursprüngliche Zustand in einem Stich Barocci's überliefert, *Olsen*, Abb. 55b.



2 Detail aus Abb. 1.



3 Bramante, Tempietto. Rom, S. Pietro in Montorio.

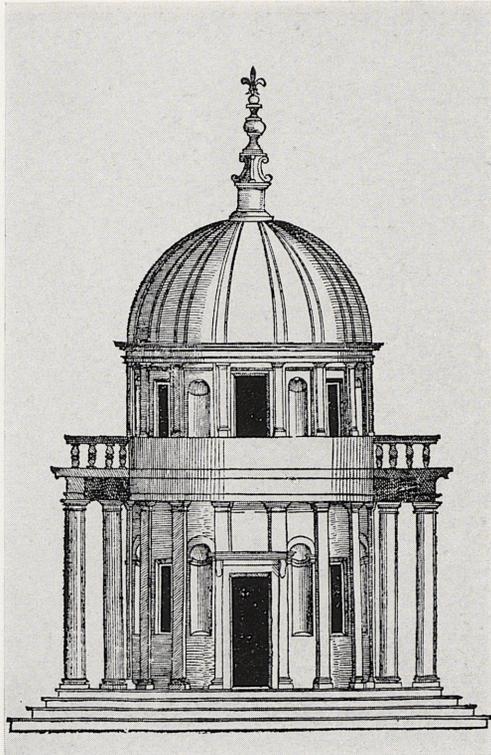
der üblichen gleichmässigen Abfolge beider Motive); in das Geländer über dem Umgang sind Pfosten eingestellt. Statt der einfachen Gliederung des Tambours Bramantes, in dem die Fenster und Nischen direkt in der Wand sitzen und nur von Lisenen getrennt werden, sitzen sie hier in rechteckigen Mauervertiefungen, die von Pilastern getrennt werden; das Gesims darüber wird schmaler und der Klötzchenfries fehlt.

Nun kann Barocci den Tempietto schlecht aus eigener Anschauung gemalt haben, da er zur Zeit der Entstehung des Bildes seit geraumer Zeit nicht in Rom gewesen war. Die festgestellten Abweichungen werden also von einer Vorlage bedingt sein, die er benutzt hat.

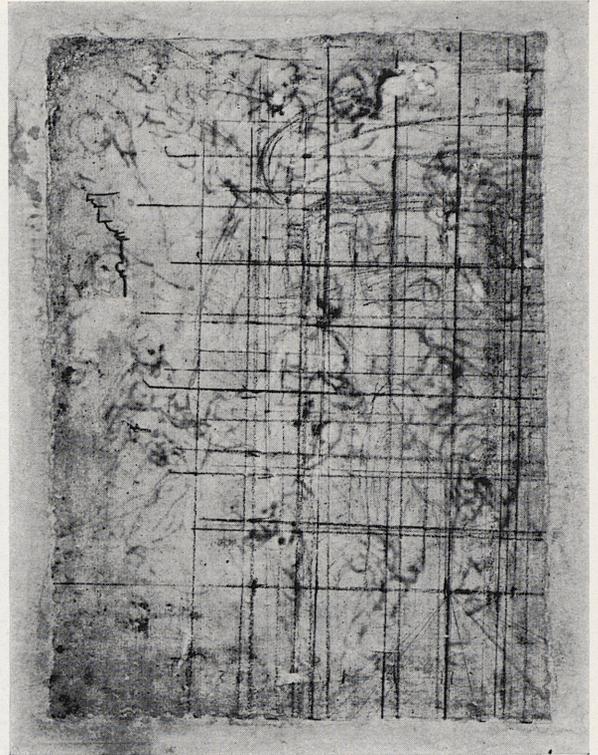
Abbildungen des Tempietto, einer Triumphsäule und eines Loggiengebäudes der Art des Bildes, der Trajanssäule und des Marcellustheaters, finden sich in Serlios drittem Buch über die „Antichità di Roma“.⁶ Mit diesen stimmen die Bauten des Bildes überein, insbesondere zeigt Serlios Darstellung des Tempietto (Abb. 4) die gleichen Abweichungen, die wir bei Barocci festgestellt haben. Barocci hat also offensichtlich seinen Rundbau und die beiden anderen Architekturen von Serlio, und zwar aus der Quartausgabe⁷, übernommen.

⁶ Sebastiano Serlio, *Il libro terzo, Antichità di Roma*, Venedig¹ 1540 (folio); cf. *William Bell Dinsmoor, The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in: *Art Bulletin* 24, 1942, p. 55-91, bes. p. 68, Anm. 68; die Darstellungen des Tempietto, der Trajanssäule, des Marcellustheaters in der ersten Ausgabe: fol. 43, 63, 49, in der Ausgabe 1619: fol. 68, 78, 71.

⁷ Die Darstellung des Tempietto der Folioausgabe unterscheidet sich von derjenigen der Quartausgabe durch einen erheblich niedrigeren Stufensockel. Quartausgaben, die Barocci benutzen konnte, erschienen 1566, 1569 und 1584.



4 Der Tempietto des Bramante. Nach Sebastiano Serlio (Quartausgabe, Buch III).



5 Federigo Barocci, Vorstudie zur „Flucht des Aeneas“. Urbania, Biblioteca Comunale.

Eine Zeichnung in Urbania (Abb. 5) zeigt, dass Barocci, obwohl er seine Bauten fast unverändert übernimmt, bei der Umsetzung in die perspektivische Darstellung nicht flüchtig arbeitet.⁸ Er entwirft in ihr die Kapitelle des Peristyls und den bei Serlio nicht angegebenen Architrav. Die Proportionen der Kapitelle werden so abgeändert, wie sie dann im Bild erscheinen. Für den Architrav wird die Form übernommen, die Serlio dem korrespondierenden Fries an der Wand der Cella gibt. Obwohl der Blickpunkt schon in der Kompositionsstudie im Cleveland Museum of Art⁹ festgelegt ist, unterscheidet sich die Perspektive noch erheblich von der des Bildes.

Diese vorbereitende Studie und eine solche sogar für die im Bild nur ganz klein im Hintergrund erscheinenden Kämpfenden¹⁰ lassen weitere exakte Studien erwarten. Die berühmte Zeichnung des Tempietto Uff. 135 A (Abb. 6)¹¹ stimmt, wie schon Dagobert Frey aufgefallen ist¹², in fast allen Details mit Serlios Darstellung und also auch mit derjenigen unseres Bildes überein.

Die Zeichnung wurde von Heinrich von Geymüller veröffentlicht und Bramante als Vorstudie zum Tempietto zugeschrieben.¹³ Obwohl Frey gegen diese Zuschreibung wie gegen viele andere Geymüllers

⁸ Urbania (Prov. Pesaro e Urbino), Bibl. Comunale, Inv. Nr. 137 II; abgebildet in: (Lidia Bianchi), Cento disegni della Biblioteca Comunale di Urbania, Rom 1959², Kat. Nr. 3, Taf. 4.

⁹ Abgebildet in: Louise S. Richards, Federico Barocci, A Study for Aeneas' Flight from Troy, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 48, 1961, p. 63-65, Fig. 1, und Olsen, Abb. 64.

¹⁰ Uff. 11 353; diese und die Studie in Urbania von Olsen für die „Flucht des Aeneas“ in Anspruch genommen (p. 182).

¹¹ Weisses, braun getöntes Papier, Feder und braune Tusche, braune Lavierung, die Lichter mit Deckweiss aufgesetzt. Quadratnetz in schwarzem Zeichenstift. 420-430 × 460 mm; Höhe des Rundtempels: 366 mm (im Bild: 546 mm).

¹² D. Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen, Wien 1915, p. 6 f.

¹³ H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom, Wien-Paris 1875-1880, Nr. 82, p. 271 f.



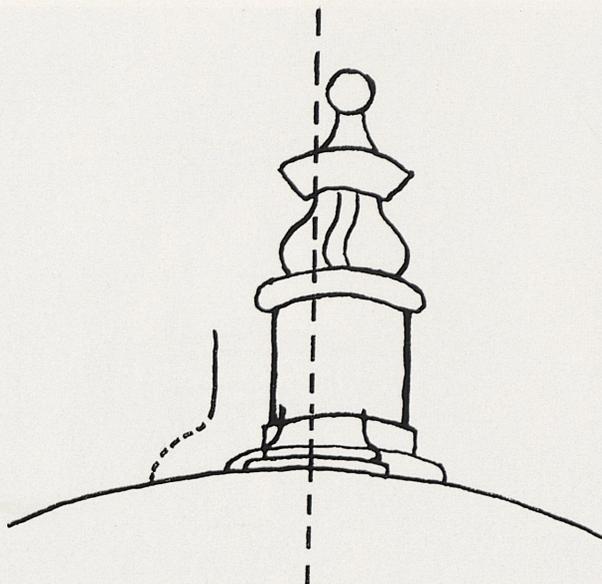
6 Federigo Barocci, Vorstudie zur „Flucht des Aeneas“. Uffizien 135 A.

schwerwiegende Bedenken erhoben hat¹⁴, konnte sie bis in neuere Zeit ohne diskutiert zu werden übernommen werden.¹⁵ Die Argumente, mit denen Geymüller in der Zeichnung eine Vorstudie zum Tempietto sehen will, hat schon Frey als nicht tragfähig erwiesen; eine stilistische Zuschreibung an Bramante ist kaum möglich, da Vergleichbares in seinem Oeuvre fehlt.¹⁶ Andererseits ist auch eine sti-

¹⁴ Siehe Anm. 12.

¹⁵ *Earl Rosenthal*, *The Antecedents of Bramante's Tempietto*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 23, 1964, p. 55-74; Anm. 4: „as far as I know, no one has questioned the attribution“. Freys Ablehnung angenommen von *Otto H. Förster*, *Bramantes erste Jahre in Rom*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 15, 1953, p. 176.

¹⁶ Die Vergleichsstücke *Geymüllers* sind seit *Freys* Arbeit alle Bramante zugeschrieben.



7 Umzeichnung des Kuppelaufsatzes in Uff. 135 A.

listische Zuschreibung an Barocci schwierig. Immerhin zeigt ein Vergleich mit einem Architektorentwurf Baroccis, zum Beispiel auf dem Karton für das Abendmahl des Domes in Urbino, Uff. 447, dass sie seinem Oeuvre nach Stil und Zeichentechnik durchaus verwandt ist.¹⁷

Die Abweichungen der Zeichnung von Serlios Holzschnitt stimmen mit denjenigen des Bildes überein: Die Proportionen der Kapitelle im Peristyl sind wie in der Zeichnung in Urbina verändert. Serlios Angabe der Balustrade ist wegen der perspektivischen Verkürzung so, dass zwischen jedem Intercolumnium nur ein Baluster im Geländer steht. Barocci musste hier eine eigene Lösung finden mindestens für die Anzahl der Baluster. In Uff. 135 überlegt er deren Anzahl — zwei Versionen sind deutlich unterscheidbar — und stellt darüber hinaus dem Zeitgeschmack entsprechend¹⁸ Pfosten über den Säulen ein. Die Behandlung der Kuppel ist wie im Bild ganz malerisch, die Bänder Serlios fehlen, sie ähnelt derjenigen Palladios.¹⁹

Ein Kuppelaufsatz ist nicht ausgeführt, sondern nur mit schwarzem Zeichenstift projektiert. Barocci wollte seine Form wohl nicht festlegen, weil sie vom überschneidenden Torbogen der Vordergrundarchitektur abhängig gestaltet werden musste. Der Zeichenstift ist stark abgerieben, so dass er heute nur noch schwer und bei günstiger Beleuchtung ganz erkennbar ist.²⁰ In der Umzeichnung (Abb. 7) werden drei Projekte deutlich: Barocci beginnt mit einem Kuppelaufsatz, der in der Grösse mit demjenigen Serlios übereinstimmt. Da dieser aber im Bild fast ganz überschritten würde, wiederholt er ihn in verkleinerter Form unter Verwendung der rechten Umrisslinie der ersten Version und deshalb aus der Mitte der Kuppel versetzt. Aber auch von dieser zweiten Version würde nur der Sockel sichtbar, deshalb

¹⁷ Die Zeichentechnik, s. Anm. 11, ist für die späten achtziger Jahre in Baroccis Schaffen charakteristisch, cf. *Olsen*, p. 108 ff.

¹⁸ Die entsprechende Darstellung der Balustrade im Kasseler Skizzenbuch auf fol. 42 r (*E. Rosenthal*, a.a.O., Fig. 5) stammt offensichtlich aus dem 18. Jh. Die richtige Balustrade im Querschnitt auf fol. 42 v, cf. *Tilmann Buddensieg*, Raffaels Grab, in: *Munuscula Discipulorum* (Festschrift Hans Kauffmann), Berlin 1968, p. 68, Anm. 82.

¹⁹ *Andrea Palladio*, libro quarto, *Tempij Antichi*, Venedig 1570, fol. 66.

²⁰ Das Übersehen des Zeichenstiftes hat bei *Geymüller* zu der Annahme geführt, Bramante habe den Tempietto ohne Kuppelaufsatz geplant. *Rosenthal* bemerkt als erster: "the faint guide lines of a lantern are, I believe, still visible in the Uffizi drawing itself" (p. 58).

entsteht die weiter verkleinerte dritte Version, die mit derjenigen des Bildes in der Grösse und, soweit das erkennbar ist, in der Form übereinstimmt.

Serlio schreibt zu den Proportionen des Tempietto: *quantunque egli sia piccolo, proportionatamente disegnato, e trasportato con le proprie misure da grande a piccolo*. Darin liegt für Barocci die Berechtigung zu seiner Vergrößerung des Baues im Bild. Und davon bedingt ist die Verkleinerung der Eingangstür.

Die aufgezeigte Entwicklung von Serlio über die Zeichnungen in Urbania und den Uffizien zum Bild scheint uns schon hinreichend auszuschliessen, dass Uff. 135 eine Studie Bramantes sein kann, die sowohl Serlio wie auch Barocci kopiert hätten. Dagegen sprechen auch der niedrigere Eingang in der Zeichnung, der für Bramantes Tempietto zu klein wäre, sich aber für den grösseren Bau des Bildes als sinnvolle Abänderung darstellt, die Beleuchtung von rechts, die im Hof von S. Pietro in Montorio nicht möglich ist, die exakte Konstruktion der Perspektive, schliesslich auch die unarchitektonische Behandlung der Kuppel. Bei genauer Betrachtung der Zeichnung fällt weiter auf, dass die rechte Seite des Tempietto, die im Bild nicht sichtbar wird, flüchtiger behandelt ist als die linke (man vergleiche die beiden Seiten der Balustrade über dem Umgang, der Cella und des Umganges, besonders die hinteren Säulen; im Tambour fehlt zum Beispiel die Muschel, die in der ersten Nische links der Mitte noch angegeben ist, in der Nische rechts). Entscheidend endlich ist die Lage des Fluchtpunktes des Rundtempels, der sowohl in der Zeichnung wie im Bild in Betrachterhöhe liegt, aber nicht genau in der Mitte der Eingangstür, sondern etwas nach rechts versetzt: er fällt mit dem Fluchtpunkt des ganzen Bildes zusammen.

Die Unsicherheiten in Balustrade, Kuppelaufsatz und Umriss der Kuppel sowie die exakte perspektivische Konstruktion zeigen, dass Uff. 135 die direkte Übersetzung aus Serlio ist. Die exakte Übereinstimmung mit dem Bild, der hohe Vollendungsgrad und schliesslich das Quadratnetz zeigen, dass sie zugleich auch die abschliessende Zeichnung ist, von der der Tempietto auf den Karton oder wahrscheinlicher noch direkt ins Bild übertragen wurde. Diese Art der direkten Übernahme bestätigt die Angabe Belloris, nach dem der Entwurf der „dintorni“ ganz an Schluss der Bildplanung steht. Anfang Januar 1589 wurde die „Flucht des Äneas“ abgeliefert. Da Barocci nur relativ kurze Zeit für die Ausführung seiner Bilder benötigte, kann man Uff. 135 in die Mitte des Jahres 1588 datieren. Das wird bestätigt durch die Studie in Urbania: Auf der Recto-Seite dieses Blattes befindet sich eine Studie zur Madonna von S. Lucia, die 1588 in Auftrag gegeben wurde.²¹

In eindrücklicher Weise hat besonders Herbert von Einem darauf hingewiesen, wie wesentlich die Kenntnis der Entwürfe zum Verständnis des Werkes beitragen kann.²² Die Bedeutung der Zuschreibung von Uff. 135 an Barocci scheint uns vor allem darin zu liegen, dass nunmehr der Verlauf der Bildplanung Baroccis am Beispiel der „Flucht des Aeneas“ ganz nachvollziehbar wird. Und damit wird zugleich ein Modell eines Entwurfsvorganges im späten Manierismus gewonnen.²³ *

²¹ Vgl. *Olsen*, Kat. Nr. 75.

²² *H. v. Einem*, Rembrandt, Der Segen Jakobs, Bonn 1950.

²³ Auf die Ähnlichkeiten im Entwurf bei Tintoretto kann hier nicht eingegangen werden. Hingewiesen soll nur auf Tintoretts Verwendung von Serlios Tempiettodarstellung werden in der „Rettung des Leichnams des hl. Markus vom Scheiterhaufen“ in Brüssel. Tintoretto muss die Folioausgabe verwendet haben, da das Bild jedenfalls noch vor 1566 entstanden zu sein scheint. Darauf weist auch der niedrige Treppensockel, s. Anm. 7. Zur Bezeichnung des Bildes vgl. *Erich von der Bercken*, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto, München 1942, p. 54, 106. Gegen dessen Datierung um 1562: *Rodolfo Pallucchini*, La Giovinezza del Tintoretto, Mailand 1950, p. 109, Anm. 85: vor 1548; in die Zeit von 1547 bis 1549 datieren zwei weitere Bilder, in denen Tintoretto Architekturen Serlios anbringt: cf. *Erik Forssman*, Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, p. 105-139, und *Cecil Gould*, Sebastiano Serlio and Venetian Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 1962, p. 56-64; vgl. dagegen Vasaris Darstellung des Tempietto in der Sala Regia.

* *Abschliessend möchte ich Herrn Professor Lotz und Herrn Dr. Heusinger für die freundliche Unterstützung meiner Arbeit und für viele Anregungen danken.*

RIASSUNTO

Nella questione molto discussa dell'attribuzione del famoso disegno del Tempietto Uff. 135 A si inserisce un nuovo elemento, cioè la corrispondenza tra il disegno e la rotonda nello sfondo della „Fuga di Enea da Troia in fiamme“ del Barocci nella Galleria Borghese. Questa similitudine si può spiegare in due modi: o il disegno è di mano del Barocci oppure è anteriore e ne è stata la fonte. In ogni caso il Barocci deve aver avuto una traccia per le sue architetture poiché quando dipinse il quadro mancava da

Roma da molto tempo. I modelli per tutte le tre architetture sullo sfondo della „Fuga di Enea“ si trovano nel terzo libro delle „Antichità di Roma“ del Serlio. Il Serlio, un disegno in Urbania ed il disegno Uff. 135 A, rivelano come il Barocci sia giunto al concetto della rotonda nel quadro. Tutte le differenze della rotonda nel quadro e nel disegno Uff. 135 A dal Tempietto stesso trovano così una spiegazione; ne segue che Uff. 135 A — invece di essere di mano del Bramante, come fu supposto finora — fu il modello del Barocci per il quadro. Questa attribuzione viene convalidata da una serie di particolari del disegno stesso, spiegabili solo ritenendolo di mano del Barocci. Con l'aiuto del Bellori si può stabilire la data di Uff. 135 A nell'anno 1588; in questo disegno si è trovato per la prima volta un modello del Barocci per un fondo di pittura. L'importanza dell'attribuzione consiste nel potere ora seguire meglio lo sviluppo dei concetti del Barocci per i suoi quadri.

Bildnachweis:

Anderson: Abb. 1, 2. — Gabinetto Nazionale Fotografico, Rom: Abb. 3, 5. — Nach Serlio: Abb. 4. — Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 6. — Zeichnung des Verf.: Abb. 7.

Christel Thiem: EIN ENTWURF DES JACOPO DA EMPOLI VON 1598

Im letzten Heft der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (XIV. Band, Heft 1, Juni 1969) hat Eve Borsook in dem Aufsatz „Art and Politics at the Medici Court, III: Funeral Decor for Philip II of Spain“ zwölf der ursprünglich 24 zum Schmuck der Kirche von San Lorenzo im Jahre 1598 von heute nicht mehr bekannten Florentiner Malern geschaffenen Chiaroscuro-Gemälde veröffentlicht. Mit der Gesamtleitung der künstlerischen Ausstattung der Trauerfeierlichkeiten war Lodovico Cigoli betraut. Nach Aufzeichnungen des Vincentio Pitti aus dem Jahre 1598 stammen die Chiaroscuro-Gemälde, die Ereignisse aus dem Leben Philipps II. darstellen, von den besten Florentiner Malern: ...*le quali per mano de' più eccellenti Pittori della Città, di chiaro oscuro dipinte, al naturale...*¹ Diese Bemerkung ist auf die Entwürfe zu beziehen. Mit Sicherheit konnte Eve Borsook Gregorio Pagani als einen der beteiligten *pittori più eccellenti* anhand des in den Uffizien befindlichen Entwurfs zu „König Philipp II. wird das Modell des Escorial vorgeführt“ identifizieren.²

Mit der hier publizierten Zeichnung wird ein weiterer der *pittori più eccellenti* bekannt, Jacopo da Empoli. Das Kupferstichkabinett des Städel in Frankfurt bewahrt eine lavierte Federzeichnung, die sich jetzt als Entwurf zu dem Chiaroscuro „Treueschwur der spanischen Fürsten zum jungen König Philipp II. in Anwesenheit Karls V.“³ bestimmen lässt.⁴ In der Zeichnung ist die strenge Komposition des Themas besonders gut ablesbar. Horizontale und Vertikale dominieren. Die Perspektivlinien des Thrones und des Fussbodens, die teils mit Zahlen versehen sind, treffen unmittelbar über dem Haupt des jungen Königs Philipp zusammen. Es bildet die Spitze eines Dreiecks, durch die die isokepale Linie der Versammelten in der Höhe des Goldenen Schnitts verläuft. Die Handschrift des Künstlers weist noch Einflüsse Federico Zuccaris auf, von denen er sich bald nach der Jahrhundertwende ganz befreit. Insofern trifft der erste Attributionsvorschlag von Bodmer an Zuccari etwas Richtiges.

¹ *Vincentio Pitti*, Essequie della Sacra Cattolica Real Maestà del Re di Spagna D. Filippo II. D'Austria celebrate dal Serenissimo D. Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana nella Città di Firenze, Florenz, Sermartelli, 1598, p. 35.

² *E. Borsook*, Abb. 14; in meiner im Herbst 1969 erscheinenden Monographie über Gregorio Pagani: Kat. Z 32.

³ *E. Borsook*, p. 99, Abb. 8. Beschreibung des Gemäldes bei Vincentio Pitti p. 38: *La terza Pittura rappresentava quando da' Principi di Spagna fu con giuramento di fede ricognosciuto; la quale non solamente porgeva diletto in mostrare egregiamente effigiato in Regale stanza da un lato l'Imperatore Carlo Quinto in trono di Maestà residente, & dall'altro il Principe Filippo, davanti a cui stavano in atto reverente i Principi di Spagna, ma alla mente alla quale sovveniva la grandezza de' Personaggi, la Felicità dell'Imperatore, l'espettazione del Principe, la Fedeltà de' Popoli, tutte in sommo grado apportava non minor meraviglia, che gusto, & diletto, le parole dicevano così: KAROLO PATRE IMPERANTE HYS PANI PROCERES FIDEM IUREIURANDO PHILIPPO OBLIGANT LAETANTES REGALI INDOLSE SPEM OPTIMAM CONFIRMANTE.*

⁴ Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main: Inv. Nr. 4103, Jacopo da Empoli, 239 × 305 mm. Feder in Braun, laviert, teilweise in Rötel quadriert und weiss gehöht. Notiz auf dem Untersatzkarton von der Hand von *Elisabeth Paatz*: „Studie für Empolis Folgen von Hochzeitsdekorationen im Depot der Uffizien (vgl. *Busse, Thieme/Becker*, andere Studien in den Uffizien).“ *Heinrich Bodmer* (handschriftliche Notiz ebenda): „F. Zuccari.“ Dr. *Kurt Schwarzweiler* danke ich für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Zeichnung.