

KRISTINA HERRMANN-FIORE

DIE FRESKEN FEDERICO ZUCCARIS IN SEINEM
RÖMISCHEN KÜNSTLERHAUS

INHALTSVERZEICHNIS

<p>Der Palazzo Zuccari als Haus eines römischen Patriziers, Künstlers und Akademikers 37</p> <p>Der Gang zur Sala Terrena 46</p> <p style="padding-left: 20px;">Herkulestaten – Herkules am Scheidewege – Rahmenmotive, Tiere – Philosophenhermen – Inschriften, Übergang zur Sala Terrena</p> <p>Die Sala Terrena 56</p> <p style="padding-left: 20px;">Apotheose des Künstlers – Eros und Anteros, Drei Grazien – Eigenschaften des Künstlers – Porträts – Gesamtprogramm</p> <p>Die Sala del Disegno 72</p>	<p style="padding-left: 20px;">Funktion – Dekorationssystem – Disegno und Künste – Wissenschaften – Gesamtprogramm</p> <p>Die Sala degli Sposi 90</p> <p style="padding-left: 20px;">Dekorationssystem, Grottesken, Landschaften – Tugenden – Das Ehepaar</p> <p>Die Sala di Ganimede 99</p> <p style="padding-left: 20px;">Funktion – Quadratura – Ganymed: Komposition – Ganymed: Bedeutung</p> <p>Die Fresken der fünf Räume und Zuccaris Lehre vom Disegno 110</p> <p>Mehrfach zitierte Literatur 111</p>
--	---

DER PALAZZO ZUCCARI ALS HAUS EINES RÖMISCHEN PATRIZIERS, KÜNSTLERS UND AKADEMIKERS

Federico Zuccari besaß in Rom ein privilegiertes Grundstück, auf dem er nach eigenen Plänen sein Haus bauen und dekorieren konnte (Abb. 1). Das Gelände gehörte im 16. Jh. zur suburbanen Zone und hatte ländlichen Charakter. Gleichwohl war die Gegend am Pincio durch die Villa des Kardinals Ricci di Montepulciano, die spätere Villa Medici, und durch die Kirche der Ssma. Trinità dei Monti geprägt. In Nähe dieser Bauten bildete der Palazzo Zuccari das Kopfstück zweier sich treffender Straßenzüge, der Via Gregoriana und der Via Sistina, einer damals von Sixtus V. neu angelegten Hauptader Roms¹. Die schmale Nordfront des Palazzo hatte ferner Teil an der Piazza della Ssma. Trinità. Der Blick vom hoch gelegenen Palazzo Zuccari, der seine Wirkung bereits auf van Mander² nicht verfehlte, umfaßte den größten Teil des damaligen Rom³. Ein so gelegener Immobilienbesitz war für einen Maler in Rom um 1600 durchaus selten.

Den Aufstieg des Hauses Zuccari in Rom hatte die Tatsache begünstigt, daß Federico Zuccari als „nobile familia ortus“ einer adeligen Familie aus S. Angelo in Vado entstammte⁴. Zuccari verfügte ferner über gute gesellschaftliche Beziehungen zu damals entscheidenden römischen Institutionen und Familien, und durch seine wenn auch umstrittenen Erfolge als Maler in Italien, ja Europa, hatte er ein beträchtliches Sozialprestige gewonnen. Zuccari malte für die römischen Jesuiten und für die Familien Mattei, Grimani, Farnese, Orsini u. a. Der Kardinal Federico Borromeo war Zuccaris Gönner, Ferdinando II. della Rovere unterstützte ihn, Philipp II., König von Spanien, überhäufte ihn mit Ehren und am englischen Hof fand er Anerkennung. Zuccari war ferner Mitglied der Accademia degli Insensati in Perugia, Mitglied der Accademia del Disegno in Florenz und Gast der Accademia degli Innominati in Parma. Darüber hinaus stand Zuccari der römischen Congregazione dei Virtuosi del Pantheon vor. Er hatte maßgeblich zur Neugründung der Accademia di S.

Luca in Rom beigetragen und wirkte als erster Principe derselben. Im Jahre 1591, während des Baubeginns des Palazzo, wurde Zuccari im Alter von 48 Jahren das römische Bürgerrecht und die Würde des Patriziates verliehen⁵. Dieser an äußeren Ehren reiche und begüterte Patrizier brachte also seinen Status in dem neuen Palazzo auf der Höhe des Pincio zum Ausdruck.

Nicht nur das Haus eines römischen Patriziers, sondern auch das Haus des akademischen Malers stellte sich im Palazzo dar, denn die Fassaden zeigten zwei Bauten: Wohnhaus und Ateliergebäude waren in Form und Höhe deutlich unterschieden. Der Palazzo des Malers Zuccari stand dabei allgemein in einer Tradition von Künstlerhäusern, welche, wenn die Überlieferung zutrifft, erst seit dem ausgehenden 15. Jh. repräsentative Formen annahmen. Diese frühen italienischen Künstlerhäuser wurden meist nicht im alten Kern der Stadt, sondern an der Peripherie, nach Art einer Villa angelegt. Im Folgenden werden die historischen Voraussetzungen skizziert, die die Stellung des Palazzo Zuccari in der Geschichte der Künstlerhäuser näher zu kennzeichnen erlauben.

*

Bei den frühen Häusern von Künstlern aus dem späten 15. und frühen 16. Jh. ist die Tatsache des Hausbesitzes an sich und bei einigen auch die architektonische Gestalt überliefert. Die Ausstattung mit Fresken, Gemälden, Stuck oder Skulptur dagegen ging verloren oder war nur in geringem Maße vorhanden. Das Interesse an einer Fassaden- oder Innendekoration war relativ gering und erst in der Phase des Manierismus begannen die Künstler der Ausmalung und Dekoration ihrer Häuser erhöhte Bedeutung beizumessen. Diese Tatsache reflektiert sich auch in Vasaris Äußerungen zu Künstlerhäusern in den Viten.

In Mantegnas Vita beschränkte sich Vasari auf die Angabe, daß der Künstler in Mantua ein herrliches Haus gebaut und zeitlebens genossen habe⁶. Mantegnas Haus lag an einer urbanistisch bedeutsamen Stelle nahe der Kirche von S. Sebastiano und an der Hauptstraße vom Stadt-

5 Körte, 77.

1 Körte, 79, Dok. Nr. 3.

2 KAREL VAN MANDER, *Het Schilder Boeck*, Amsterdam 1618, 118 v.

3 H. B. V. STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Paris 1873, I, 18.

4 Dokument bei V. LANCIARINI, *Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vado*, Jesi 1893, 48.

zentrum zum Palazzo del Tè. Etwa gleichzeitig hatte Biagio Rossetti sein für die ferraresische Baukunst beispielhaftes Haus errichtet⁷. Auch Dürers Haus stand an günstiger Stelle im Stadtgefüge, vom Zentrum abgerückt am Fuße der Burg von Nürnberg⁸. Giuliano da Sangallo d. J. hatte in Rom an der neuen Prachtstraße, der Via Giulia, sein großes Haus errichtet⁹. Vasari berichtet von den Häusern Peruginos¹⁰, und auch von den Häusern des Michelangelo¹¹ und des Giulio Romano¹² in Rom sind Nachrichten überliefert. Vor allem aber Raffaels Haus im Borgo hatte für die römischen Künstler Maßstäbe gesetzt¹³. Vasari schweigt über eine eventuelle Dekoration im Hause von Raffael. Auch vom Haus des Michelangelo bestand nur eine quasi legendäre Überlieferung, daß bei der Treppe ein Skelett mit Sarg auf den Schultern gemalt gewesen sei, begleitet von einem Memento Mori in Versen¹⁴.

Was den exemplarischen Hausbau Raffaels im Borgo Nuovo betrifft, so führt Vasaris Äußerung zu diesem Werk in eine besondere Auffassung des 16. Jh. ein. Vasari berichtet, Raffael habe sich auf der Höhe seines Ruhmes, damit eine „Memorie“ von ihm bestünde, einen Palazzo im Borgo Nuovo mauern lassen, welchen Bramante unverzüglich ausführen ließ¹⁵. Hausbau zur Errichtung einer Gedächtnisstätte, vergleichbar einem Denkmal für den Künstler, das ist zumindest für die Vasarizeit ein bezeichnender Gedanke, dessen Voraussetzungen in früheren Epochen noch ungeklärt sind. Die Architektur des Künstlerhauses wird dabei als ein fest gemauerter, weit hin sichtbarer Ausdruck für den Ruhm und Nachruhm seines Besitzers gewertet.

Das früheste erhaltene und von Vasari beschriebene Künstlerhaus mit aufwendiger Dekoration stellt Giulio

Romanos Haus in Mantua dar¹⁶. In der monumentalen Wanddekoration seines großen Saales malte Giulio Romano die Götter des Olymp, und Vasari hat die reiche Innenausstattung sowie die fantastische Fassade des Hauses hervorgehoben.

Vom Haus des Leone Leoni in Mailand überliefert Vasari, der Künstler habe, um die Größe seiner Gesinnung, seine wunderbare Naturbegabung und die Gunst seines Glückes darzustellen, mit großen Kosten ein prachtvolles Haus errichtet, reich an originellen Erfindungen, einzigartig in Mailand. In der folgenden Beschreibung des Hauses nennt Vasari auch die Darstellungen im Fries der Fassade, die sich auf die verschiedenen „Instrumente der Kunst des Disegno“ beziehen¹⁷. Zum Lebensstil des Leoni, der sich auch in seinem Hause äußerte, kommentierte Vasari an anderer Stelle: Wenn Michelangelo wieder am Leben wäre, sagte er wohl dazu, die Kunst sei eine andere geworden, denn in der Tat, diese Künstler seien nicht mehr Philosophen, sondern Fürsten, und er, Vasari, freue sich, denn er habe selbst erlebt, wie die Kunst aus Gemeinheit und Schurkerei ein Stück weit herausgekommen sei¹⁸.

Diese schon von Richter¹⁹ beachtete Vasaristelle zeigt, daß sich nach Vasaris Überzeugung die allgemeine Situation für die Künstler seit Michelangelo sehr geändert hatte. Für den neuen Status war auch die Tatsache kennzeichnend, daß die Künstler die Notwendigkeit empfanden, die eigenen Häuser aufwendig zu dekorieren.

6 VasMil III, 407; EARL E. ROSENTHAL, The House of A. Mantegna in Mantua, in: *GazBA* 60, 1962, 327–348.

7 B. ZEVI, *Biagio Rossetti*, Turin 1960, 42 ff.

8 M. MENDE, *Dürerbibliographie*, Wiesbaden 1971, 37 f.

9 Frommel II, 315, III, 132.

10 VasMil III, 589.

11 E. STEINMANN, Wohnung und Werkstatt des Michelangelo in Rom, in: *Deutsche Rundschau* 28, fasc. 8, 1902, 284.

12 Frommel II, 216–23, III 86.

13 Frommel II, 80–87, III, 32–34.

14 Steinmann (s. oben Anm. 11), 287: „... wie wenig Wert Michelangelo auf alle Dinge legte, welche das äußere Leben schmücken, beweist auch der kleine, aber besonders charakteristische Umstand, daß er die Rechnungen für seine täglichen Ausgaben an die Wand seines Schlafgemaches zu schreiben pflegte.“

15 VasMil IV, 353: „... Laonde di grandezza fu la gloria di Raffaello accresciuta, e de' premi parimente; perchè per lasciare memoria di sè fece murare un palazzo a Roma in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre di getto.“

16 VasMil V, 549: „... Fabbriçò Giulio per sè una casa in Mantova dirimpetto a San Barnaba, alla quale fece di fuori una facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti, e dentro la fece tutta dipingere e lavorare similmente di stucchi, accomodandovi molte anticaglie condotte da Roma, ed avute dal duca ...“. K. W. FORSTER und R. J. TUTTLE, The Casa Pippi, Giulio Romano's House in Mantua, in: *Architectura* 3, 1973, 104–130.

17 VasMil VII, 540: „... Il quale Lione, per mostrare la grandezza del suo animo, il bello ingegno che ha avuto dalla natura, ed il favore della fortuna, ha con molta spesa condotto di bellissima architettura un casotto nella contrada de' Moroni, pieno in modo di capricciose invenzioni, che non n' è forse un altro simile in tutta Milano. Nel partimento della facciata sono sopra a pilastri sei prigioni di braccia sei l'uno, tutti di pietra viva; e fra essi, in alcune nicchie fatte a imitazione degli antichi, con terminetti, finestre, e cornici tutte varie da quel che s' usa, e molto graziose; e tutte le parti di sotto corrispondono con bell' ordine a quelle di sopra: le fregiature sono tutte di vari stromenti dell'arte del disegno ...“

18 VasMil VIII, 405: „... Mess. Lione, nostro aretino, impazza di letizia, e ci ha fatto e fa cose che se Michelagnolo resuscitassi e vedessi come si vive, diria che l'arte che l'ha fatto tener sì raro, fussi diventata un' altra, perchè nel vero questi maestri non son più filosofi, ma principi: e me ne rallegrò, poichè ho visto questa arte uscir un tratto fuori e della furfanteria e delle bestiacce.“ Vgl. auch U. NEBBIA, *La casa degli Omenoni in Milano*, Mailand 1963.

19 J. P. RICHTER, *The literary Works of Leonardo*, 3. Aufl., Phaidon 1970, I, 22.

1. Anonymer Meister
1. H. 17. Jb., Vedute
des Palazzo Zuccari,
Albertina, Wien



Ausführlich beschreibt Vasari den Freskenschmuck seiner Häuser in Arezzo und Florenz²⁰. Im Zibaldone hält er den Programmwurf fest, den ihm Vincenzo Borghini für das Florentiner Haus empfohlen hat²¹. In seiner Vita überliefert Vasari ferner die Concetti, die er den Fresken seiner Häuser zugrundegelegt hat²². Die Themen betreffen dabei die Tugenden und Künste, Disegno, Fama, Fortuna, Invidia, den mythischen Maler Apelles und Porträts berühmter Maler. Wie Winner und Heikamp hervorgehoben haben, hat Vasari eine spezifische Kunstikonographie in die Dekoration des Künstlerhauses eingeführt²³. Der enge Zusammenhang der Fresken des Palazzo Zuccari mit Vasaris Beispielen, den schon Körte andeutete²⁴, wird im folgenden noch zu behandeln sein.

Ein Beispiel für eine inhaltlich betonte Dekoration bestand bereits in Zuccaris Elternhaus in S. Angelo in Vado. Wohl der Vater Ottaviano Zuccari hatte dort in einem Fresko die Künste mit dem Motto „Unica parandi honoris via“ dargestellt²⁵.

Auch bei seinem Haus in Florenz vor 1579 hatte Zuccari ein reiches Dekorationsprogramm entwickelt und in den Reliefs der Fassade die Zeichen des Disegno gestaltet²⁶.

Bei den reich dekorierten Künstlerhäusern waren vor allem die Fassaden beliebt, um die Interessen ihrer Besitzer öffentlich auszudrücken. Die Fassaden zeigten Stuckfiguren, wie bei den erwähnten Häusern von Giulio Romano, Leone Leoni und Zuccari; oder sie waren mit Malereien geschmückt, die meist nur in Zeichnungen oder literarisch überliefert sind, so die Hausfassade des Lelio Orsi in Novellara mit noch ungeklärter Ikonographie²⁷, die Fassade von Francesco da Volterras Haus in Rom²⁸, oder der Giebel von Bartholomäus Sprangers Haus in Prag²⁹. Zeichen des Disegno, Fama, Genius und Virtus bilden in diesen Fassaden Leitmotive, die noch im 18. Jh. z.B. an der Fassade des Asamhauses in München nachwirken³⁰.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen: Im Unterschied zu den Künstlerhäusern der Renaissance mit relativ bescheidener Dekoration gehört der Palazzo Zuccari

20 L. BERTI, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, Florenz 1955; Winner, *Pictura* 19f., 24; D. HEIKAMP, *La maison de Vasari à Florence*, in: *L' Oeil* 137, 1966, 2-9, 42; Kemp, 230; A. M. MUETZKE, *Restauro nella casa del Vasari ad Arezzo*, *La sala del camino*, Arezzo 1977.

21 Vasari Zibaldone, 16ff.

22 VasMil VII, 685, 671, 667.

23 s. oben Anm. 20.

24 Körte, 10.

25 Heikamp, F.Z. Firenze, 20 Anm. 41, hält das Fresko für Federico Zuccaris Werk. Lanciarini, 50, der das Fresko noch sah, schloß die Autorschaft Federico Zuccaris aus stilistischen Gründen aus.

26 Heikamp, F.Z. Firenze, 3f.

27 *Mostra di Lelio Orsi*, Catalogo a cura di R. SALVINI e A. M. CHIODI, Reggio Emilia 1950, 112.

28 Baglione, 25.

29 van Mander, 272 v., zitiert bei Winner, *Pictura*, 53.

30 E. HANFSTAENGL, *Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam*, München 1955, Abb. 67f.

jener neuen Phase der Dekorationsform an, die mit Giulio Romanos Haus in Mantua um 1545 einsetzt. Durch Vasari wird in der Folge die Kunstthematik als Hauptgegenstand für den Schmuck des Künstlerhauses eingeführt. Die Dekorationsprogramme der Häuser von Künstlern zielten vor allem darauf ab, die besondere Würde des Künstlers, seine Virtus und die Vornehmheit seiner Kunst zu propagieren. In Romano Albertis Traktat über die *Nobiltà della Pittura* sind die Argumente für solche Ansprüche ausführlich dargelegt³¹.

*

Der Palazzo Zuccari, zur Gruppe von reich dekorierten Künstlerhäusern des 16. Jh. gehörend, weist ferner eine Sonderform auf, die Federico Zuccari für die Erscheinungsweise des Künstlerhauses erfunden hat. Bereits bei seinem Florentiner Wohnhaus hatte er Kunststudio und Wohnhaus architektonisch unterschieden, was auch bei seinem römischen Haus der Fall ist³². Die Fassaden seiner kapriziösen Studiobauten demonstrierten, daß es sich dabei um das besondere Gehäuse eines akademischen Künstlers handelte und nicht um eine einfache Werkstatt im Sinne einer Bottega.

Die von Zuccari entwickelte Zweigestaltigkeit des Hauses bezeichnet die Selbsteinschätzung des gelehrten Künstlers im ausgehenden 16. Jh. Zuccari nannte seinen römischen Atelierbau im übrigen „lo studio“, wie die Dokumente bezeugen³³. Dabei wurde ein Terminus aus der Gelehrtenwelt auf die der Künstler übertragen. Die Zweiheit von Studio und Wohnhaus sollte auch bald die Anlage des Hauses von Rubens (1613–17), wie auch von Jakob Jordaens in Antwerpen anregen³⁴.

Die Voraussetzungen dieser Komponente des Akademikerhauses beim Palazzo Zuccari sollen im Folgenden näher geklärt werden.

Die reichen Dekorationsprogramme mit Hinblick auf den sozialen Rang der Künstler stehen in engem Zusammenhang mit Vorstellungen, die vor allem in Humanistenkreisen gepflegt wurden. Für Vasaris Haus ist die Programmberatung durch Vincenzo Borghini gesichert, ebenso wie in den Fresken der Häuser Zuccaris Anregungen des Anton Francesco Doni und des Pier Leone Ca-

sella nachgewiesen wurden³⁵. Die enge Zusammenarbeit von philosophisch geschulten Programmspezialisten und Künstlern im 16. Jh. ist vielfach betont worden. Darüber hinaus aber scheinen insbesondere die Humanisten in Florenz zu einem relativ frühen Zeitpunkt Wert auf eine lehrreiche Dekoration ihrer eigenen Häuser gelegt zu haben, die in Statuen, Fresken und Inschriften bestand. Wie die Dichter, etwa Ariost in Ferrara, so konnten sich auch die Humanisten als illustre Persönlichkeiten Häuser einrichten, die nachträglich für ihre Anhänger zu Gedächtnisstätten werden sollten³⁶.

So war etwa Jacopo di Poggio Bracciolinis Accademia Valdarnina mit Virtusexempeln geschmückt. Der Philosoph verteidigte den Wert solcher Dekorationen in einem fingierten Streitgespräch zwischen Nicolò und Lorenzo de Medici: Das Argument, Abbilder hervorragender Personen könnten die Virtus des Betrachters schwerlich von außen fördern, wird widerlegt durch Berufung auf die Autoritäten der Antike, wie Cicero und Aristoteles. Diese hätten es hoch geschätzt, zur Übung und Verfeinerung des Geistes täglich beispielhafte Bilder vor sich zu sehen³⁷.

Die Grundfrage, ob Bilder in der täglichen Umgebung das Verhalten der Betrachter positiv beeinflussen könnten, wurde von den Florentiner Humanisten bejaht. Marsilio Ficino ließ in seiner Akademie an der Wand des Studio ein Fresko ausführen, das einen Erdglobus zeigte, begleitet von einem lachenden Demokrit und einem Heraklit, der weinte. Ferner waren dort die Wände mit lehrhaften Sprüchen beschriftet, wie „fuge excessum, fuge negotia, laetus in praesens“. Ficino hatte sich bei der Ausstattung seiner Akademie an das Beispiel Platos gehalten, vor dessen Büste im Hause Ficanos im übrigen ein ewiges Licht brannte³⁸.

Die Villa Ficanos wurde noch in der Mitte des 16. Jh. von Anton Francesco Doni in seinem Traktat über die Villen erwähnt³⁹. In den 1564 erschienenen *Pitture* äußerte er ferner, daß ihn der „Gran Ficino“ angeregt habe bei der Dekorationserfindung seiner eigenen imaginären Villa. Doni führte sein Dekorationsprogramm von Giudizio, Prudenza und Bontà aus über viele Zwischenstufen wie Vigilanza, Temperanza, Perseveranza zu Honore,

31 R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Rom 1585.

32 Heikamp, F.Z. Firenze, 13.

33 Körte, 81, Dok. Nr. 15.

34 Bereits Körte, 14, verwies auf die Antwerpener Häuser. Vgl. auch E. Mc GRATH, *The Painted Decoration of Rubens's House*, in: *Warburg Journal* XLI, 1978 (im Druck).

35 Körte, 26, 31 zu Pier Leone Casalla. – Heikamp, F.Z. Firenze, 18ff. zu Doni.

36 A. SAGLIO, *Maisons d'hommes celebres*, Paris 1893.

37 Della Torre, 539, 540 Anm. 1.

38 Della Torre, 538, 641, 639f.

39 ANTONFRANCESCO DONI, *Le Ville*, ed. U. Bellocchi, Modena 1969, 52: „... cotesta è honorata villa e bella quanto si sia quella la qual donò il mirabile Lorenzo de Medici a Marsilio Ficino.“

Nobiltà, Principato und endlich zur Gloria⁴⁰. Jede der Stufen war zusätzlich mit jeweils positiven und negativen Begleitbildern versehen, etwa wie die Stufe des Honor mit Invidia einerseits und Honestas andererseits.

Der Einfluß Donis auf Zuccaris Disegno-Theorie und auf die Ikonographie der Fresken seiner Häuser ist in der Literatur bereits behandelt worden⁴¹. Darüber hinaus sind Beziehungen zwischen der Casa Zuccari, dem imaginären Haus des Doni und der Villa Ficinios festzustellen; wir werden im Zusammenhang mit den Fresken der Sala del Disegno darauf zurückkommen. Donis Hausbeschreibung zeigt ferner Anklänge an jene imaginären Bauten, die Antonio Filarete etwa ein Jahrhundert früher in seinem Architekturtraktat behandelt hatte. Wesentliche Züge verbinden dabei Filaretos Haus des Architekten „Onitoan“ mit dem Haus der Tugend in der Stadt Sforzinda. So ist auch Zuccaris Künstlerhaus als ein Haus der Virtus oder Arete angelegt, und die bei Filarete beispielhaft gegebenen Dekorationselemente von Virtus, Vitium, Fama, Ingenium entsprechen den Themen bei Zuccari. Das Motto, mit dem Virtus in das Haus der Arete einleitet, lautet bei Filarete: „Questo è la via ad andare acquistare la virtù con fatica.“⁴² Dies entspricht dem Grundgedanken des Virtusganges der Casa Zuccari, wie er sich in den Inschriften und bildlichen Zeichen äußert. Die genannten und weiteren Analogien sprechen für eine direkte Anregung Zuccaris durch Filaretos Text⁴³.

Filarete wie die Humanisten hatten also das eigene Haus im Sinne einer moralischen Anstalt konzipiert. Lehrreiche Bilder, Skulpturen oder Porträts vorbildlicher Personen und die Inschriften sollten vor Augen führen, welcher Art Virtus sein könne, und zur Nachfolge anregen. Gleichzeitig konnten diese Bilder auch implizieren, daß der Besitzer sich eben in Gesellschaft beispielhafter Virtuosen befinde⁴⁴.

Eine solche Freskendekoration in Häusern der Philosophen und später der Künstler stellte eine Sonderform der allgemeinen Palastdekoration dar. Bei den Fresken in Bauten des Klerus und der Fürsten betrafen die Darstellungen vorwiegend historisch-mythologische Themen in dekorativem Kontext, während das Hauptgewicht bei den Häusern der Künstler und Humanisten auf moralphilosophischen Allegorien, Lehrinhalten, Inschriften im Imperativ und Porträts der Vorbilder lag. So weist auch die Dekoration der Casa Zuccari kein Historienbild auf, keine von der Dichtung angeregte Fabel, Mythologisches klingt im Hinweis auf Ganymed und Herkules an, dagegen sind personifizierte Begriffe, meist in Gestalt einer Figur in statuarischer Haltung, umgeben von zahlreichen Attributen, Hauptgegenstand der Dekoration.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß die „Demokratisierung der Nobiltà“ zuerst im Haus des Marsilio Ficino bildlich gestaltet wurde⁴⁵.

Bis sich in den Dekorationen der Künstlerhäuser ein ähnlicher Sozialstatus darstellen konnte, verging noch etwa ein halbes Jahrhundert, vorausgesetzt, daß nichts Früheres verloren ist und das Haus des Giulio Romano als der Beginn einer anspruchsvollen Dekoration des Künstlerhauses gelten kann. Vasaris Äußerungen in den Viten scheinen den historisch überkommenen Bestand in dieser Hinsicht zu bestätigen.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen: Um die Mitte des 16. Jh. hatten die Künstler jenen Grad von sozialem Ansehen erreicht, der ihnen erlaubte, sich nicht nur durch die Tatsache des Hausbesitzes darzustellen, sondern sich als besondere Vertreter der Virtus zu stilisieren in aufwendigen Innendekorationen der Häuser, bzw. öffentlich an den Fassaden. Diese allgemeine Steigerung des Standesbewußtseins setzte einerseits das Prestige der Künstler der Hochrenaissance, insbesondere Michelangelo und Raffaels voraus, andererseits die Theorien der älteren Kunstliteratur über den Künstler als „Schöpfer“ von Werken und schließlich das Bemühen der Künstler um Akademien als wissenschaftliche Institutionen. Künstler konnten damals als „Uomini Illustri“ apostrophiert werden, wie etwa von Paolo Giovio⁴⁶.

Vasaris Fresken in seinen Häusern in Arezzo, um 1542–8, und Florenz, um 1573, stellen eine neue Wendung in der Ikonographie der Künstlerhäuser dar, indem

40 *Le Pitture del Doni*, Padua 1564, 6: „... Quando si fabbricò la mia casa (per non dir palazzo), che fu in quel tempo, che il Gran Ficino fece fare il fondamento del suo Museo, io entrai in bizzzeria di far dipingerla tutta di dentro, mosso dal suo dire che così al suo palazzo voleva fare, si perchè l' adornando con poca spesa, si per mostrar nuove inventioni ...“ – Die fingierte Gleichzeitigkeit Ficinios und Donis – wenn mit dem Gran Ficino Marsilio gemeint ist – ließe sich durch den fiktiven Charakter des gesamten Werkes der Pitture von Doni erklären.

41 Grassi, 20f.; Heikamp, F.Z. Firenze, 18f.

42 Filarete, II, 535

43 s. unten 51, 53, 56. Winner, *Pittura*, 27, hatte bereits bei Federico Zuccaris Porta Virtutis Anregungen von Filaretos Traktat vorausgesetzt.

44 Zu den Quellen der Vorstellung des Erziehungshauses in mittelalterlichen und altindischen Traditionen: G. GOEBEL, *Poeta Faber*, Heidelberg 1971, 37f. (frdl. Hinw. von D. Schmidt).

45 Della Torre, 159.

46 VasMil VII, 681: „... disse monsignor Giovio, avendo avuto sempre gran voglia, ed averla ancora, d'aggiungere al Museo ed al suo libro degli Elogi un Trattato, nel quale si ragionasse degli uomini illustri nell' arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri ...“

sie spezifischer dem Thema der Kunst gewidmet sind, wie Winner und Heikamp hervorgehoben haben⁴⁷. Diese Emanzipation der Kunstthematik vor allem bei Vasaris Florentiner Haus stand in engem Zusammenhang mit Vasaris Akademievorhaben. Die Institutionalisierung der Akademien und die Ausbildung einer eigenen Ikonographie des Kunstschaffens können als verschiedene Ausdrucksformen eines neuen Selbstbewußtseins der Künstler begriffen werden. Inwieweit dabei die von den Künstlern vertretenen Ansprüche auf Virtus, Nobilitas, Fama und dergleichen sich in der Gesellschaft des späteren 16. Jh. durchzusetzen vermochten, bleibt eine offene Frage. Wenngleich die Akademiebestrebungen der Künstler etwa in Florenz und Rom relativ kurzlebig waren – ein Scheitern, das von einer Summe noch zu klärender Gründe bedingt war –, so ist doch die Tatsache von historischer Bedeutung, daß die sozialgeschichtliche Situation in der 2. Hälfte des 16. Jh. überhaupt eine derartige Selbstdarstellung den Vertretern des Künstlerstandes nahelegte.

Die Dekoration des Palazzo Zuccari stellt in dieser Hinsicht einen unerreichten Höhepunkt dar. Zuccari hatte sein eigenes Haus a priori auch als Versammlungsort für die Accademia di San Luca, die römische Akademie der Maler, Bildhauer und Architekten, konzipiert⁴⁸. Das Programm der Fresken verbildlichte die in den Akademievorträgen und Schriften von Federico Zuccari verfochtenen Vorstellungen. Zahlreiche Inschriften in der Dekoration des Hauses ermahnen im Imperativ zum Weg der Tugend, wie es einer Akademie angemessen ist, oder sie halten die in der Accademia di S. Luca verkündeten Lehren in Kurzformeln fest.

*

Die Beurteilung des Palazzo Zuccari und seiner Freskendekoration unterlag im Lauf der Jahrhunderte starken

47 s. oben Anm. 20.

48 Der Versammlungsort der Accademia di S. Luca war zur Zeit des Prinzipates von Federico Zuccari ein großer Heuschuppen nahe der Kirche von S.S. Luca e Martina, der mit Tischen, Stühlen und einem Altar mit dem Bild der Madonna und des hl. Lukas eingerichtet war. Im Gegensatz zur Bescheidenheit des Raumes wird der Habitus des Principe Zuccari beschrieben: eminent thronend, mit dem akademischen Szepter, vor ihm der Tisch mit der Glocke, ringsum die Ratgeber.

Vgl. auch Zuccari, Lettera a Principi, ed. H. 116 „... Et se ben' io sono il minimo intendente di questi studij, e non hò ricchezza da Principe, o Signor grande; nondimeno per l' affetto, che tengo a queste nobilissime professioni, hò nella casa mia di Roma di già ordinato, e fabricato del mio proprio (bontà di Dio) un luogo conveniente per farsi un Academia, et ospitio per poveri studiosi di queste professioni. Ma il bisogno è in più luoghi ...“

Schwankungen. Von der Erbauungszeit bis zum Ende des 18. Jh. war die Meinung vorwiegend positiv. 1593, zu einer Zeit, als der Palazzo noch im Bau war, schreibt der urbinatische Gesandte aus Rom an Francesco II. Maria della Rovere, Zuccari habe sich mit seinem Bauunternehmen auf ein poetisches Capriccio eingelassen, das leicht zu einem finanziellen Ruin seiner Kinder werden könnte, denn Zuccari habe sich vorgenommen, ein Palais ohne gleichen in einer höchst ausgefallenen Lage zu erbauen, welche schön sei wie in einem Bild⁴⁹. Karel van Mander betonte, es sei ein Glück, daß Zuccari einen so hohen Palast besitze, also werde auch sein Name hoch gerühmt, erhoben und vermehrt; auch die Schönheit und die weite Aussicht des Baus werden erwähnt⁵⁰. Mancini und Baglione folgen im Lob des Bauwerkes und seiner Dekoration, mit der Einwendung allerdings, Zuccari habe seine finanziellen Kräfte bei dem Unternehmen überschätzt⁵¹. Auch Sandrart hebt Zuccaris schönen Palast mit vier Portalen hervor⁵², und die Guidenliteratur vermerkt langehin die schönen Fresken des Künstlerhauses⁵³.

49 Körte 81, Dok. Nr. 7; 1593, 21 Juli, Grazioso Graziosi, Gesandter aus Urbino, in einem Brief an Francesco Maria II. della Rovere „... Il Federico Zuccaro ... si è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli, essendosi posto à fabbricare un Palazzotto senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbisce facilmente quanto fin qui ha fatto di capitale ...“ Vgl. auch Körte, Dok. Nr. 8.

50 KAREL VAN MANDER, *Het Schilder Boeck*, Amsterdam 1618, 186 v.: „... Hy (Zuccari) is teghenwoordich woonachtich binnen Room / daer hy op eenen bergh by Ternita een schoon Paleys met vier thorens heeft ghebbouwt / von waer hy Room can oversien / en woont daer / ghehouwt wesende / in redelijcken ouderdom. En gelijck hy een hooge plaetse besit: also is zijnen naem oock door een hoogh gerucht verheven en vermaert.“

51 GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. Marucchi, Rom 1956, Bd. I, 205: „... edifitio che fece nel monte della Trinità di sua inventione et architettura, dove si conosce, per quel edifitio, che quello che fa bene in pittura non fa ben in essere, onde vi spese gran denari e gran tempi, havendovi fatte moltissime pitture di sua mano di bell' inventione e varietà d' invention o poesie ...“

GIOVANNI BAGLIONE, *Le Vite de pittori, scultori et architetti*, Rom 1642, 124, Facsimile a cura di V. Mariani, Rom 1935: „... Vennegli intanto voglia di fabricare sopra il monte Pincio vicino alla Trinità de' Monti in capo a strada Gregoriana, e vi fece una gran casa, e a comparatione delle sue forze vi spese gran quantità di danari, tutta dipinta di sua mano, e di suo capriccio a fresco ... Egli hebbe animo maggiore delle forze, e fu amatore della virtù, ed amò in particolare l'Accademia Romana, come se ne vede il contrasegno nella sua fabrica, ove fatto havea una sala a posta per l'Accademia, e per suoi studij, e nel suo testamento la fece sottoposta a fidecomisio, che morendo i suoi heredi senza successori, lascia herede universale l'Accademia, e Compagnia di s. Luca di Roma; tanto era l'amore, che portava al luogo, fonte del Disegno.“

52 JOACHIM VON SANDRART, *Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malereikünste*, Nürnberg 1675, Bd. I, 182: „... Seiner Werke sind mehr / als ich erzehlen kan; er ware wohnhaft zu Rom / wo er auf

Kurz vor 1800 wird dann in der vernichtenden Sentenz des Abate Luigi Lanzi, Zuccari erscheine in den Fresken seines Hauses als „trivialer Maler und als Hauptmeister der Dekadenz“, eine tiefgehende Geschmackswandlung greifbar⁵⁴. Diese wirkt noch in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts bei Körte und Adolfo Venturi nach⁵⁵. Für Venturi repräsentieren die Fresken des Hauses Zuccari „die letzte Dekadenz jener Art von Freskendekoration, die Zuccari in Rom und Latium verbreitet“ habe. Venturi äußert auch, nicht einmal die Porträts in Zuccaris Haus hätten die gleiche Lebendigkeit wie die zeitlich nahen Porträts in Zuccaris Altargemälde von S. Angelo in Vado. Diese noch heute zutreffende Beobachtung legt die Annahme nahe, daß auch der im Laufe der Jahrhunderte immer schlechter werdende Erhaltungszustand der Fresken des Palazzo Zuccari zu ihrer Verurteilung beigetragen hat.

Positive Urteile finden sich erst wieder in der neueren Literatur. 1955 sprach Graf Wolff Metternich von den „reizvollen Kompositionen“ der Fresken⁵⁶. Die Studie

einem Berg bey Trinita einen schoenen Palast mit vier Thüren gebaut / kame zu einem zimlichen Alter / und ist sein Name wol bekandt / und er von allen Künstlern sehr geliebet und gerühmet worden.“

53 *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna opera postuma dell' Abate RIDOLFINO VENUTI Cortonese ...*, Rom 1767, Bd. I, parte II, 368: „A sinistra della detta Chiesa nella strada, che va alle Quattro Fontane, sulla man dritta è il Palazzo, con Giardino, che fu abitato dalla Regina Maria Casimira di Polonia, e prima di essa da i celebri Pittori Taddeo, e Federico Zuccheri, e perciò ornato da' medesimi d' una bizzara facciata, e dentro di varie loro belle pitture.“

54 LUIGI LANZI, *Storia pittorica d' Italia*, Rom 1795, Bd. I, 442: „... Fabbricò una casa nel Monte Pincio e la ornò di pitture a fresco, ritratti di sua famiglia, conversazioni, altre idee curiose e nuove eseguite coll' aiuto della sua scuola e con poco impegno: e in questo luogo più che altrove comparisce pittor triviale, e veramente caposcuola di decadenza.“

55 ADOLFO VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, Mailand 1932, Bd. IX, 5, 889: „... Gli affreschi nella casa dello Zuccari alla Trinità de' Monti rappresentano l'ultima decadenza del genere decorativo da lui diffuso nei palazzi e nelle ville di Roma e del Lazio. In essi vien meno anche la vivezza ritrattistica che allietta la pala d' altare nel municipio di S. Angelo in Vado.“ Körte, 9: „... (der Besucher) wird finden, daß die Malereien des Palazzo Zuccari für römische Ansprüche nicht erheblich über den allgemeinen Durchschnitt herausragen ... für die Jahre, in denen der junge Caravaggio seine Matthäusgeschichten in S. Luigi dei Francesci vollendet und der europäischen Malerei die Proben für ein ganzes Jahrhundert stellt, gewöhnt sich unser Urteil unwillkürlich an Maßstäbe, vor denen Zuccaris schon etwas müdes Spätwerk kaum sehr ehrenvoll bestehen kann.“

56 FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH, Die Bibliotheca Hertziana und der Palazzo Zuccari zu Rom, in: *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein Westfalen*, Heft 46, 1955, 56: „... Der Freskenschmuck der Räume des Erdgeschosses teils von Zuccari allein, teils unter Mitwirkung der Gehilfen ausgeführt, veran-

Württembergers aus den 60er Jahren feierte die Dekoration des Palazzo Zuccari und apostrophierte das Malerhaus als „Kathedrale für den Genius des Künstlers“ bzw. als „Heilige Hallen der Kunst“⁵⁷. Freedberg bemerkte 1971, daß Zuccari in seinem Haus eine weite Skala von Möglichkeiten der Freskendekoration vorführe, und kennzeichnete seine stilistische Tendenz zu einem ungezwungenen Klassizismus mit Orientierung auf Raffael in der Situation um 1590 als progressiv⁵⁸. Die vorliegende Studie schließt sich der Meinung Freedbergs an, gleichzeitig betonend, daß die Fortschrittlichkeit eines Zuccari auf einer anderen Ebene liegt, als diejenige eines Caravaggio, damals in der Contarellikapelle von S. Luigi dei Francesci tätig, oder der Carracci in der Galleria Farnese, welche eine neue Epoche in der Geschichte der Malerei einleiteten.

Das Hauptinteresse dieser Untersuchung gilt dem kulturgeschichtlichen Phänomen des dekorierten Künstlerhauses und den Bildinhalten der Fresken, deren künstlerische Gestaltung auch mitberücksichtigt wird⁵⁹. Ihre Grundlage bildet Werner Körtes Monographie des Palazzo Zuccari von 1935. Körtes Forschungen, in denen bereits Theorie und Praxis der Malerei Zuccaris aufeinander bezogen wurden, haben bleibende Ergebnisse insbesondere zur ikonographischen Interpretation des Mittel-

schaulicht den Lebens- und Berufsweg des Künstlers. Die z.T. reizvollen, kleinen, nach den Vorbildern klassischer Kunst geformten Kompositionen ...“

57 FRANZSEPP WÜRTEMBERGER, *Der Manierismus*, Wien, München 1962, 183: „... Für die Entstehung von Ästhetik und Kunstwissenschaft ist Zuccaris Gedankengebäude so grundlegend und richtungweisend gewesen, daß noch Winckelmann glaubte, aus ihm Anregung und Systematik schöpfen zu können. Der Palazzo Zuccari selber, in dem Winckelmann später wohnte, ist eine gebaute und gemalte und erdachte Kathedrale für den Genius des seiner selbst bewußt gewordenen Künstlers ... Mit seiner Existenz wurde sichtbar, daß es neben den Kirchen der Theologie und neben den Alchimistenstuben der Wissenschaft auch heilige Hallen der Kunst gibt ...“

58 S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*. Pelican History of Art, 1971, 446: „... And at his best Federico could still, in his latest years, approach some part of the liveliness of his youthful Maniera ductus. The elaborate decoration of his own house varies room by room in its emphasis among these modes that Federico could employ, but for all the resistant and occasionally still vital elements of Maniera in them, it is his newest mode - naturalistic, classicizing, and retrospectively Raphaellesque - that dominates. In good time, but not soon enough to count among its leaders, Federico aligned himself with the conservative reform that in the late Maniera context stood for progress.“

59 Die Fragestellung des dekorierten Künstlerhauses ist in Abhandlungen zur Sozialgeschichte der Kunst merkwürdig unberücksichtigt geblieben, z. B. bei A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.



2. Fed. Zuccari, Eingang und Sala Terrena des Pal. Zuccari, Rom

bildes der Sala del Disegno erbracht. Von großem Wert sind ferner die Regesten zur Vita Zuccaris und die Dokumente im Anhang von Körtes Monographie.

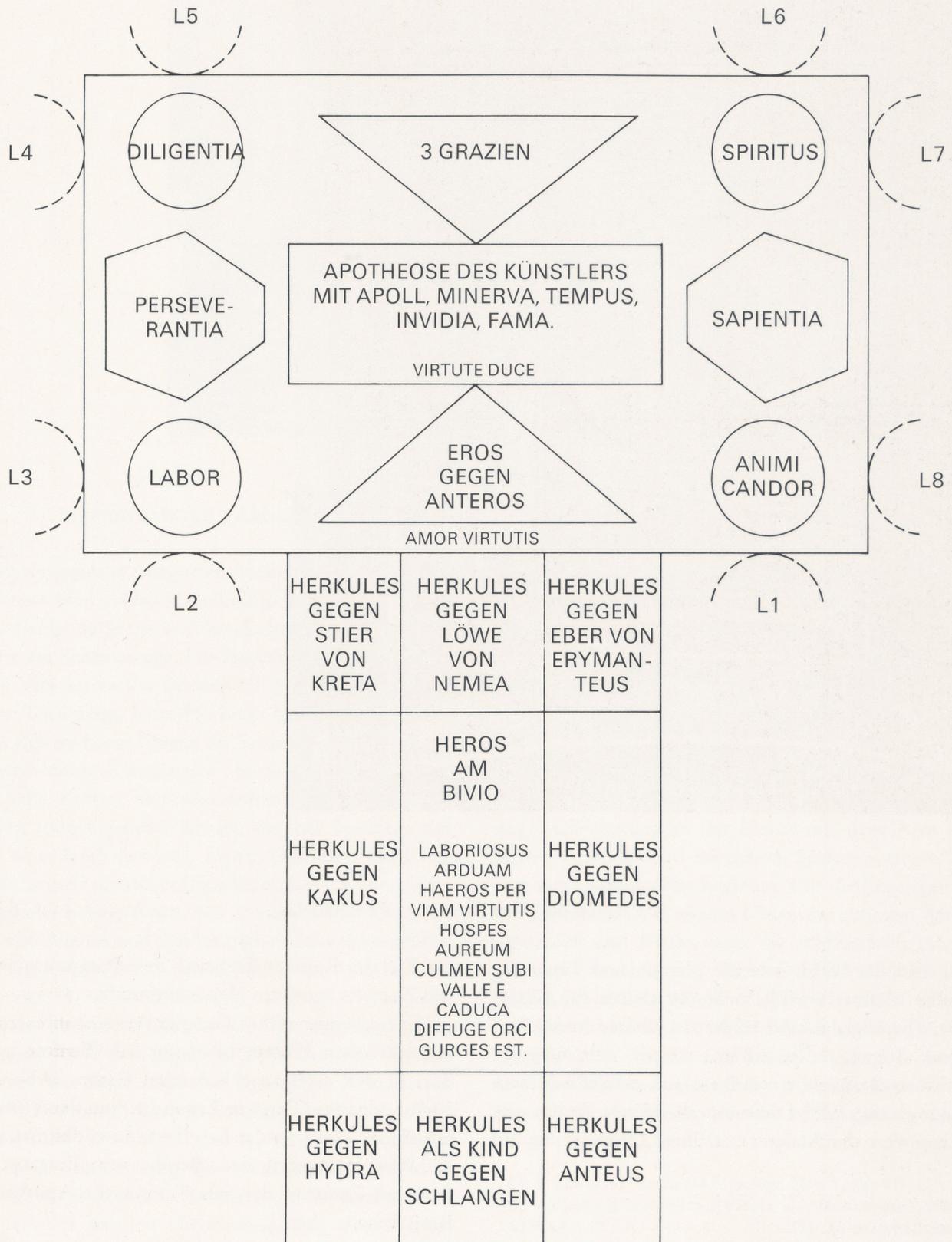
Die kunsthistorische Forschung seit 1935 hat vor allem auf dem Gebiet der Künstlerikonographie und der Disegnodarstellung neue Ergebnisse gewonnen, die auf Zuccaris Fresken anzuwenden sind. Im Unterschied zu Körte werden auch die Bildprogramme der Säle in ihrer Gesamtheit mehr berücksichtigt. Körtes Betonung „paganer“ Elemente in der Dekoration läßt sich bei näherer Untersuchung nicht mehr aufrecht erhalten. Den Inschriften widmet diese Studie ein besonderes Interesse,

wobei die darin angesprochenen Begriffe mit der allgemeinen Situation der römischen Künstler um 1600 in Beziehung gebracht werden, etwa bei dem Begriff der Nobilitas. Die Sala di Ganimede, nach Körte ohne besondere inhaltliche Bedeutung, wird auf Grund ihres theoretischen Zusammenhanges mit Zuccaris Schriften interpretiert. Die Verbindung von fünf bisher unbeachteten Zeichnungen zu den Fresken ergänzt das von Körte zusammengetragene Material; die Lesung des Grundrisses mit Berücksichtigung des Aufrisses verändert Körtes Beurteilung von Lage und Funktion der einzelnen freskierten Räume.

GANG UND SALA TERRENA

(6,50 × 2,30 m)

(4,70 × 6,50 m)





DER GANG ZUR SALA TERRENA

„Während die Poesie nur die Namen und Taten der berühmten Männer erzählt, stellt die Malerei ihr Aussehen wie lebendig dar und führt uns all ihre heroischen Taten vor Augen, indem sie uns einlädt, dem Weg der vorgestellten Beispiele zu folgen, um schließlich zum Ruhm zu gelangen.“⁶⁰ Diese moralisierende Auffassung vom Eigenwert der Malerei und ihrer Orientierung auf

das Ziel des Ruhmes liegt auch dem Programm der Fresken Zuccaris in seinem Hause zugrunde.

Ein tonnengewölbter Gang in Art einer Rosenpergola mit lehrhaften Bildern führt zur Sala Terrena und von dort in den einst anschließenden Garten (Abb. 2). Zunächst wird im Gang ein Leben im Sinn der Virtus empfohlen, das dann in der Sala Terrena zu demjenigen des Künstlers präzisiert wird. Bereits vom Eingang aus ist ferne im Zentrum der Sala Terrena die Apotheose des Künstlers zu sehen.

⁶⁰ Zuccari, Idea, ed. H., 252.



HERKULESTATEN (Abb. 2, 14)

Als mythologische Allegorien erscheinen die Taten und Leiden eines Heros. Das Mittelbild in der Pergola enthält die entscheidende Szene aus dem Leben des Herkules, er meditiert am Scheidewege. Die Begleitbilder gelten dagegen der Vita activa des Helden. Wie die Anfangsszene über der Türe zeigt, hatte Herkules bereits als Kind begonnen, sich im Kampf gegen die Schlangen zu bewähren. Es folgen weitere Kämpfe des Heros gegen verkörperte verderbliche Kräfte: Herkules erdrosselt Antäus in der Luft, den todbringenden Riesen, der bei Berühren des Bodens neue Kraft gewinnt. König Diomedes wird von Herkules seinen menschenfressenden Rossen vorgeworfen. Herkules besiegt ferner den erymantischen Eber, den Löwen von Nemea und den kretischen Stier. Er erschlägt den Riesen Kakus, der in seiner Höhle am Aventin Rinder aus der Herde des Herkules verborgen hatte; und schließlich vernichtet Herkules die siebenköpfige Hydra. Das Thema des Zweikampfes wird in der Sala Terrena fortgesetzt, wo der Kampf des Eros gegen Anteros anschließt⁶¹. Die moralisierende Exegese, die den Herkulesabenteuern im 16. Jh. zuteil wurde, verdeutlicht den inhaltlichen Zusammenhang der Herkulestaten mit dem Sieg des Eros, gleich amor virtutis; denn die Kraftproben eines Herkules wurden christlichem Sieg über Versu-

chungen und das Böse auf Erden gleichgesetzt⁶². Die formalen Vorbilder für die Lehrbildchen der Herkuleskämpfe in Zuccaris Rosenpergola entstammen, wie Körte bereits gezeigt hatte, dem Formenarsenal der Antike und des Raffaelkreises⁶³.

HERKULES AM SCHEIDEWEGE (Abb. 3–13)

Im Vordergrund lagert ein antikischer Ignudo, nach oben blickend zu einem Flügelwesen, das in die Höhe zeigt. Gleichzeitig ist der Heros mit dem Arm auf ein Schwein gestützt und auf tieferer Stufe von einem Liebespaar mit Lautenspieler begleitet. Für die Bezeichnung des Protagonisten als Herkules fehlen die üblichen Attribute, Löwenfell und Keule, auch die Bildinschrift gibt keine genauere Bezeichnung: LABORIOSUS ARDUAM HAEROS PER VIAM VIRTUTIS HOSPES AUREUM CULMEN SUBI. VALLE E CADUCA DIFFUGE, ORCI GURGES EST. Der Imperativ der Inschrift lautet also: Steige auf dem steilen Pfad der Tugend als ein Heros, der die Mühen erträgt, und ein

61 E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, 127.

62 F. GAETA, L' avventura di Ercole, in: *Rinascimento* 5, 1954, 241.

63 Körte, 22.



5. Holzschnitt-Illustration der *Divina Commedia*, ed. 1544

Gast zum goldenen Gipfel empor, – das Tal und das Vergängliche aber fliehe, es ist der Schlund des Orkus.

Trotz der Allgemeinheit der Darstellung des Heroen am Scheideweg ist die Allusion an Herkules deutlich. Dafür sprechen die begleitenden Bilder der Herkuleskämpfe, sowie auch die Haltung des Heroen im Mittelfeld. Diese zeigt Anklänge an eine antike Liegefigur des Herkules, die sich einst im Park der Villa d'Este an zentraler Stelle befand⁶⁴ (Abb. 4). Zuccari, der in der Villa Fresken gemalt hatte, modifizierte im Herkulesbild seines Hauses die Haltung des antiken Exempels vor allem in der Kopfwendung, entsprechend der Situation seines Heroen zwischen dem Laster und der höheren Eingebung. Das wesentliche Moment der Szene von Herkules am Scheidewege wird darin sichtbar, daß sich Herkules inmitten der Alternati-

ven seiner Wahl befindet und sich für den steilen Weg entscheiden kann⁶⁵.

Die Thematik der Herkuleszene klingt in verwandten Sequenzen im Hintergrund des Freskos weiter. Dort erklimmen zwei Figuren den steilen Berg, während die drei Bestien, Panther, Löwe und Wolf vor ihnen auftauchen. Nach Körte handelt es sich dabei um Dante und Vergil⁶⁶, die wie zu Beginn der Göttlichen Komödie den drei Tieren, Symbolen der Laster Wollust, Hochmut und Habgier begegnen. Auch kompositionell lehnte sich Zuccari an eine Illustration der Danteaussgabe von 1544 an⁶⁷ (Abb. 5).

Die Deutung des Wanderers vor den drei Tieren als Dante stößt allerdings auf ikonographische Schwierigkeiten. Dante wurde traditionell in langem Gewande dargestellt, auch von Zuccari in seinen Danteausschnitten⁶⁸. Dagegen trägt die Figur des Freskos einen Panzer, wie er bei Äneas üblich ist. Doch wird man Äneas selbst eher in dem zweiten Wanderer erblicken dürfen, der einen goldenen Zweig in der Hand trägt. Eine solche Figur wird von Federicos Sohn Ottaviano in seiner „*Idea de' concetti politici, morali e cristiani*“ beschrieben: „Der junge Mann mit einem Goldzweig meint Äneas und der Goldzweig bedeutet die Sehnsucht nach Virtus. (Federico) Zuccari stellte also den Jüngling dar mit besagtem Zweig in der Hand, im Begriffe, den heftig begehrten Berg der Tugend hinaufzusteigen zum Tempel der Virtus auf dem Gipfel. Am Fuße des Berges verläuft eine ebene Straße, auf der viele gerade tanzen und die verschiedenen Vergnügen genießen, bis sie schließlich in einen großen Abgrund stürzen. Und da der Weg der Virtus überaus schwierig ist, stellte er dar, daß viele, schon auf halber Höhe des Berges oder gar schon oben, dennoch in die Tiefe stürzen.“⁶⁹

⁶⁴ C. LAMB, *Die Villa d' Este in Tivoli*, München 1966, Abb. 116.

⁶⁵ E. PANOFKY, *Herkules am Scheidewege*, Berlin 1930, 62, und 164. Körtes Hinweis auf die Analogie zum Paris-Urteil ist daher weder inhaltlich noch formal begründet. Körte, 23. Vgl. auch W. HARMS, *Homo viator in bivio*, München 1970, 186 f., 200 f.; TH. MOMMSEN, Petrarch and the Story of the Choice of Hercules, in: *Warburg Journal* 16, 1953, 178 ff.; W. BULST, Der italienische Saal der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm, in: *MüJbK*, F. 3. 26, 1975, 123–176.

⁶⁶ Körte, 23; so auch Heikamp, F. Z. Firenze, 29.

⁶⁷ PRINCE D' ESSLING, *Les livres a figures venetiens*, I, 2, Florenz 1908, 21.

⁶⁸ Ricci, Illustration zu S. 4, Dante und die drei Tiere

⁶⁹ OTTAVIANO ZUCCARO, *Idea de' concetti politici, morali e cristiani*, Bologna 1628, 28. A. VÖLKER, *Beziehungen zwischen Theorie und Praxis im Werk Federico Zuccaris*, ungedr. Diss. Wien 1972, 47 hat bereits die formale Beziehung der Calunniakartusche zum Herkulesfresko bemerkt, ohne Ottaviano Zuccaris Text zu erwähnen. – Zur Ikonographie des goldenen Zweiges: R. PREIMESBERGER, Pontifex Romanus per Aeneam praesignatus. Die Galleria Pamphilij und ihre Fresken, in *RömJbK* 16, 1976, 273 f., Anm. 302–7.



6. Fed. Zuccari, Entwurfszeichnung, Kunsthalle Hamburg, für den Calunniastich von C. Cort 1572

Die Beschreibung Ottavianos bezieht sich allerdings auf ein früheres Gemälde von Federico Zuccari, die Calunnia (Abb. 6), aus der verschiedene Elemente in der Dekoration der Casa Zuccari ausgewertet wurden⁷⁰. Im Bild des Heroen am Scheideweg wirkt z.B. im Hintergrund auch der Concetto des Sturzes von Figuren auf der Höhe des Berges und die Begegnung mit den hinderlichen Tieren des Lasters weiter.

Zusammenfassend läßt sich also zum Mittelbild des Pergolaganges feststellen, daß Zuccari auf Herkules am Scheidewege, Dante vor den drei Bestien der Laster und Äneas auf dem Weg zum Gipfel der Virtus anspielte, wobei keine der drei Gestalten spezifisch gemeint ist, vielmehr das Tertium Comparationis ihrer Situation, als derjenigen eines Menschen, der inmitten der Welt auf dem Wege der Meditation sich heroisch für den steilen Pfad entscheidet, der zum Höchsten führt.

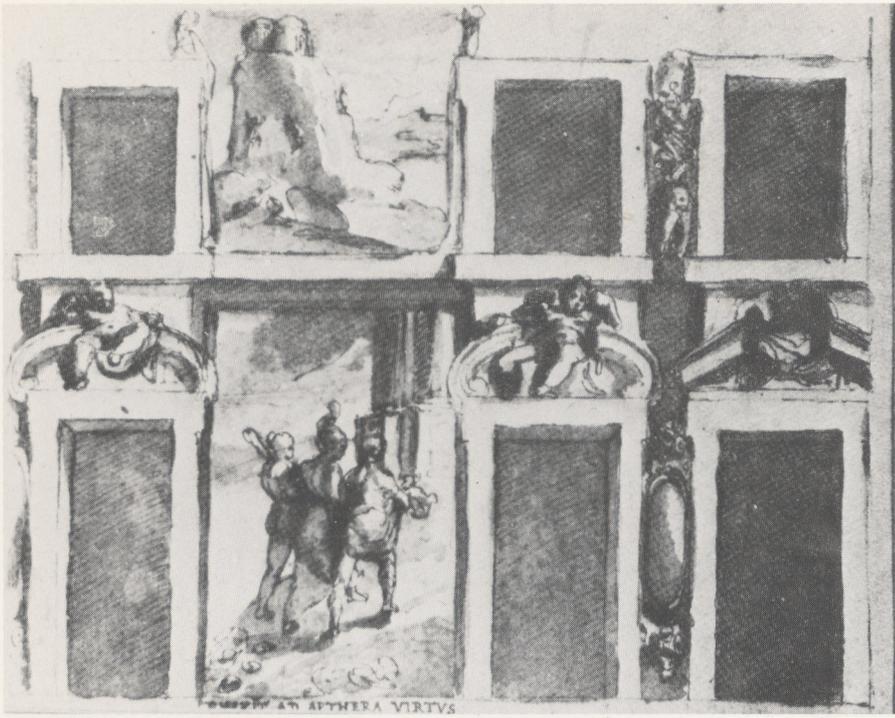
Eine unmittelbare bildliche Vorstufe für ein Herkules-Virtus-Programm bei einem Künstlerhaus bot die Fassade von Francesco da Volterras Wohnhaus in Rom. Baglione beschreibt die Fassade des Architektenhauses, an der Raffaellino da Reggio gemalt habe, wie die Virtus den Herkules und den Genius bei der Hand nehme und sie gemeinsam zum Tempel der Ewigkeit gingen⁷¹.

Der Concetto für die Fassadendekoration Raffaellinos, die in seiner römischen Zeit 1572–8 entstand, lag bereits in einem unbeachteten Werk seines Lehrmeisters, Federico Zuccari, vor, d.h. einem Kartuschenentwurf zur Calunnia der Hamburger Kunsthalle (Abb. 10). Von den fünf Zeichnungen, die mit dem Text Bagliones in Verbindung gebracht und Raffaellino da Reggio zugeschrieben wurden (vgl. Abb. 7–10), steht die Münchner Variante (Abb. 9) dem Fresko des Heroen am Scheidewege im Palazzo Zuccari besonders nahe⁷². Sie stimmt mit den

⁷¹ Baglione, 25f.

⁷² R. HARPRATH, Kat. Ausst. der graph. Sammlung München, *Italienische Zeichnungen des 16. Jh.*, München 1977, Nr. 72.

⁷⁰ Heikamp, *Vicende*, 179 mit Lit.



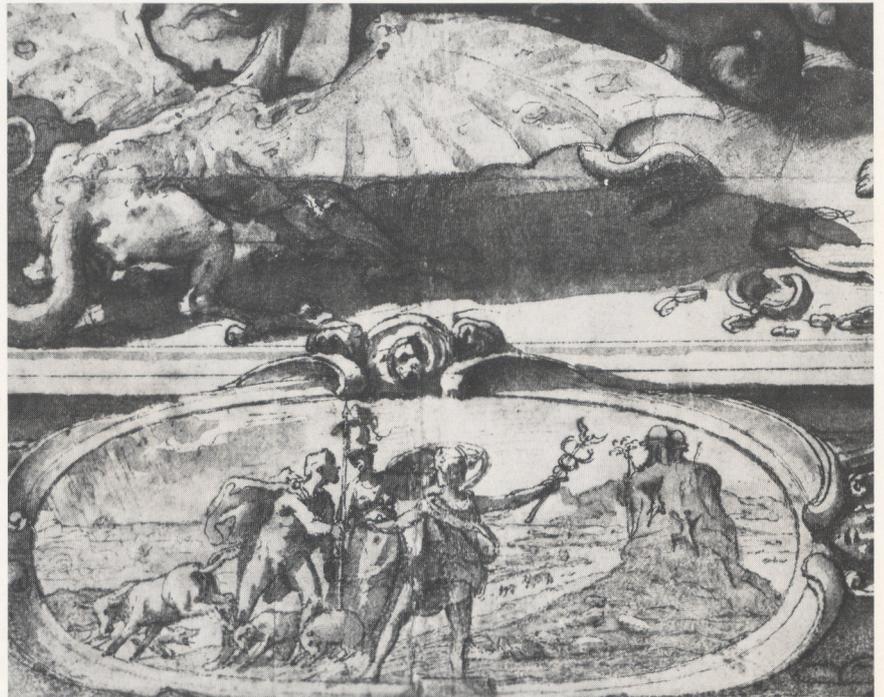
7. Raffaellino da Reggio, Fassadendekorationsentwurf, Slg. Weld Lulworth



8. Raffaellino da Reggio, Herkules, Virtus und Genius, Brit. Mus., London



9. Federico Zuccari, Heros, Merkur und Virtus, Graph. Sammlung München



10. Federico Zuccari, Heros, Merkur und Virtus, Detail der Calunnia, Kunsthalle Hamburg

anderen überein in der monumentalen Darstellung einer von hinten gesehenen Dreiergruppe. Jedoch treten in ihr nicht wie im Text Bagliones Genius allgemein, sondern spezifisch Merkur, nicht Herkules mit Keule und Löwenfell, sondern ein Heros auf. Wegen dieser ikonographi-

schen Differenzen und des graphischen Duktus der Zeichnung – sie ist weniger koloristisch lichthaltig, mehr sachlich, auch in beträchtlich breiterem Format behandelt als Raffaellinos Werke – halte ich die Münchner Zeichnung für ein Werk von Federico Zuccari. Dieser griff



11. Federico Zuccari, *Der Garten der Künste*, Slg. J. Scholz, New York

darin auf Raffaellinos Fassadenentwürfe zurück, wie auch auf die Calunniakartusche, so in der Einführung des Merkur und des Heroen ohne Attribute des Herkules, ferner in der Verbindung mit den Kletternden zur Höhe des Berges. Zuccari ergänzte, wie in Filaretos Text⁷³, den Aufstieg des Heroen um eine Gruppe der Freuden der Welt, sei es in Form von Tieren, wie in der Calunniakartusche, oder Bachus und Venus in der Münchner Zeichnung oder schließlich Lautenspieler, Liebespaar und Schwein im Fresko der Casa Zuccari. Dem Bildgedanken nach steht also die Münchner Zeichnung dem Fresko des römischen Hauses von Zuccari besonders nahe, wenn sie

auch nicht im Sinne einer Entwurfszeichnung zu bewerten ist.

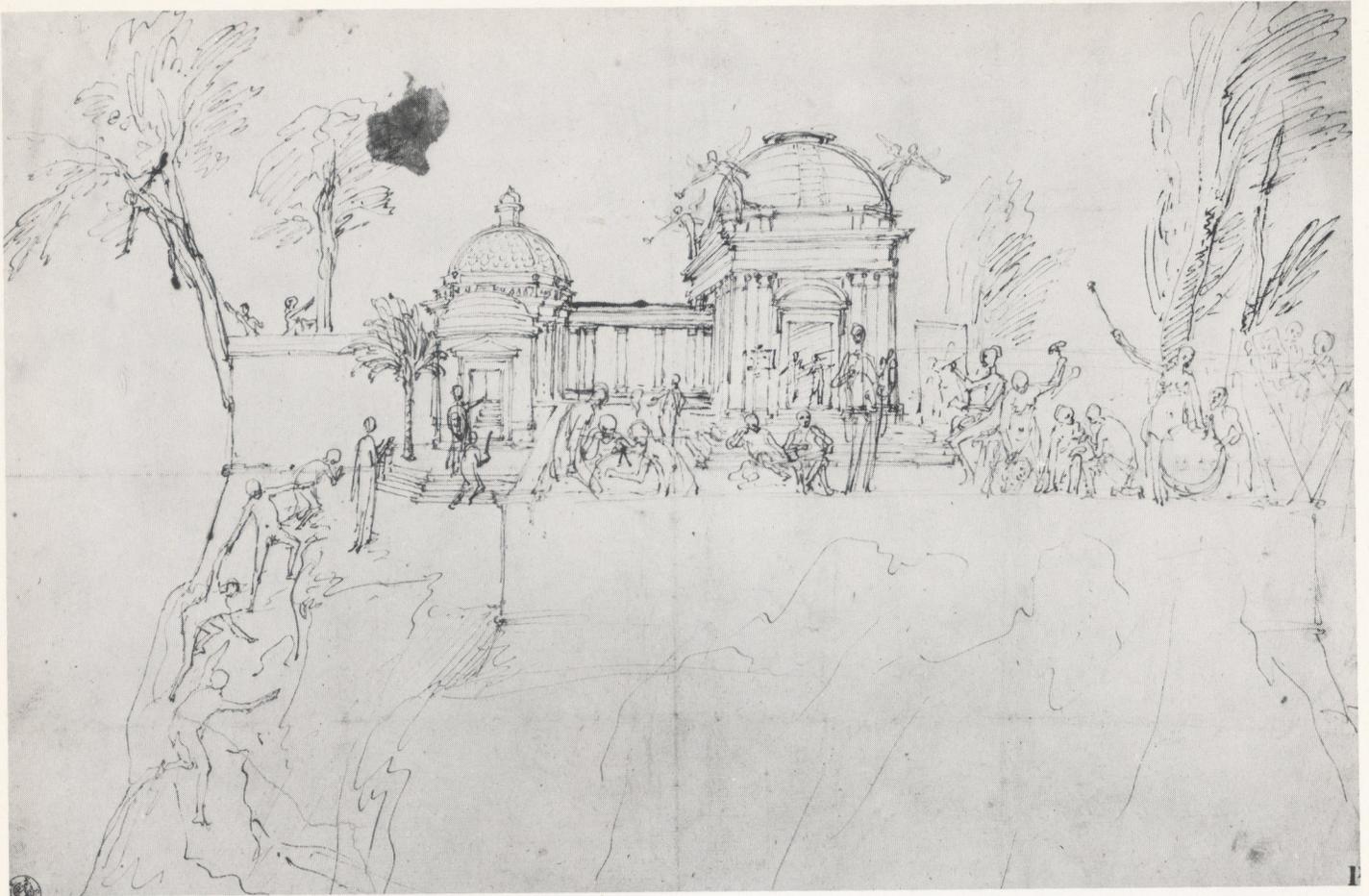
Zwei weitere Zeichnungen Zuccaris stehen mit dem Fresko des Heroen am Scheidewege der Casa Zuccari in engem Zusammenhang. Ihr Verhältnis zum Fresko soll im folgenden neu untersucht werden. – Während die Zeichnung des Gartens der Künste in der Sammlung Scholz, New York (Abb. 11) wohl für einen anderen Zusammenhang entstanden war, stellt die Berliner Skizze (Abb. 12) m. E. zweifellos eine Vorzeichnung zum Tugendberg im Hintergrund des Freskos in der Casa Zuccari dar (Abb. 13)⁷⁴. Zuccaris Verfahren wird dabei deutlich, aus der älteren Bildkomposition der Sammlung Scholz Elemente für einen Teilbereich im Hintergrund des neuen Werkes wieder zu verwenden.

Die Inschriften und die Deutlichkeit der Zeichnung der Sammlung Scholz, die Winner ausführlich behandelte⁷⁵, sind auch für das Fresko aufschlußreich. Links oben stürzt ein Versucher vom todbringenden Baum der Erkenntnis. Die „Virtuosen“ nahen sich, von Minerva emp-

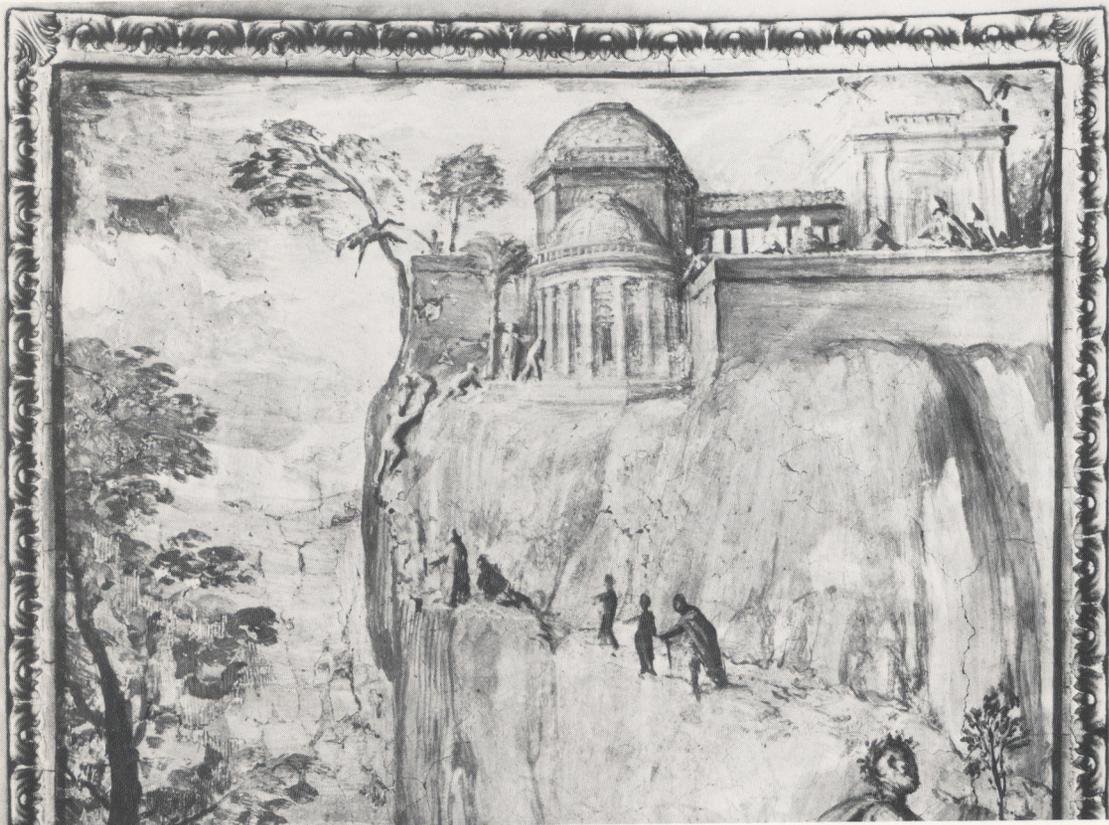
73 Filarete I, 264: „... e'l Vizio l'ho disegnato in questa forma: io ho disegnata una ruota con sette braccioli ..., i quali rappresentano i sette vizii principali, e di continuo gettano per la bocca fastidio; e di questo fo una fonte a' piè, donde gli sta porci a giacere in questa bruttura e fango. E poi, di sopra a questa ruota, gli ho figurato una figura d'uomo grasso, ed è ignudo col viso saterigno, il quale da una mano tiene uno tavoliere con tre dadi da giuocare, e da l'altra mano tiene uno piattello di roba da mangiare e da bere; e sta in un luogo oscuro, cioè in una grotta della montagna, dove è la Virtù in cima. E su per questa montagna ho figurata la difficoltà che è a venire a questa Virtù la quale è molto difficile e ardua a salire, e per nuove vie e con grande fatica si perviene a questa Virtù. Il Vizio è per l'opposito, che sta a' piè della montagna, e abilmente vi si va.“

74 Heikamp, F.Z. Firenze, 28 beurteilte beide Zeichnungen als Vorstudien für ein hypothetisches Fresko im Florentiner Haus des Zuccari.

75 Winner, *Kunsttheorie*, 168f.



12. Federico Zuccari: *Mons Virtutis*, Kupferstichkabinett, Berlin



13. Federico Zuccari, *Mons Virtutis*, Detail, Eingang des Pal. Zuccari, Rom

fangen, dem Tempel der Virtus. Darüber erhebt sich der Tempel des Honor. Eine Kolonnade führt zum Tempel der Fama, dem größten Kuppelbau, von dessen Höhe der Ruhm in alle vier Winde ausposaunt wird, während sich die Vertreter der Künste und Wissenschaften im Garten um Apoll versammeln.

In der Berliner Skizze hat Zuccari die Tiefenkomposition aus der Zeichnung der Sammlung Scholz zugunsten einer friesartigen Reihung verändert und einen tieferen Standpunkt gewählt, beides Elemente, die für die Anlage eines Berges im Bildhintergrund günstiger sind. Ikonographisch bemerkenswert ist vor allem die Tatsache, daß die Gruppe der bildenden Künste nun nicht mehr fern am Rande erscheint, sondern im Zentrum, in der Nähe Apolls; zunächst die Malerei, sodann die Skulptur und schließlich die Architektur. Die Distanz der kleinen Figuren in der Berliner Zeichnung spricht ebenfalls für eine Projektion in den Hintergrund eines beabsichtigten Bildes. Vor allem aber kann die große leere Fläche in der Mitte der Zeichnung, in der Felsgestein angedeutet ist, nur sinnvoll auf eine Szenerie im Hintergrund hin interpretiert werden. Der Linienverlauf der Bastion und des Felsens links vor der Gruppe der Kletterer kehrt auch im Fresko wieder. Die Berliner Skizze lag also in wesentlichen Zügen dem Virtusberg im Fresko des Heroen am Scheidewege zugrunde, dieser wurde jedoch bereits mit dem Tempel der Fama abgeschlossen. Die winzige Größe der Figürchen machte wohl eine nähere Kennzeichnung und vollständige Aufreihung der Vertreter der verschiedenen Disziplinen irrelevant. Das Fehlen besonderer Attribute im Hinblick auf die Künste verdeutlicht auch, daß Zuccari im zentralen Fresko seines Hauseinganges die Virtusthematik auf einer ganz allgemeinen Ebene ansprach.

Hier stellt sich nun die Frage, was Federico Zuccari unter dem Begriff der Virtus verstanden haben mag, und welche allgemeinen Voraussetzungen in der Kunst und Gesellschaft seiner Zeit ihn beeinflussen konnten, die Dekoration seines Hauses im Zeichen des Herkules-Virtus-Programmes beginnen zu lassen.

In seiner grundlegenden Herkulesstudie hatte Panofsky nachgewiesen, daß die Darstellung von Virtus an sich, bzw. eigentliche Entscheidungsbilder, spezifisch neuzeitlich sind und eine veränderte Weltanschauung auch hinsichtlich des Begriffes von Willensfreiheit reflektieren⁷⁶. Zuccari war bei seiner Themenwahl eben dieser Richtung gefolgt.

Herkulesallegorien fanden im 16. Jh. vor allem bei der Dekoration von Fürstenhäusern Verwendung, so in den Zuccari bekannten Beispielen von Caprarola⁷⁷, der Sala Ducale des Vatikanspalastes⁷⁸ oder im Gartenprogramm der Villa d' Este, das vor allem der Thematik des Herkules am Scheidewege galt⁷⁹. Die Wahl des Herkulesmythos für die Dekoration in einem Künstlerhaus ist dagegen erst in der zweiten Hälfte des 16. Jh. nachweisbar. Es ist zwar nicht auszuschließen, daß sich bereits im frühen 16. Jh. Künstler bisweilen auch im Bilde des Herkules darstellen konnten, wie etwa in Dürers Herkulesstich, oder in Raffaels Stanza d' Eliodoro, wo Herkules sich von den Mühen ausruht⁸⁰. Auch das Sonett Michelangelos, in dem er sich mit dem Heroen David vergleicht, ist ein analoger Fall⁸¹. Eine so eindeutige und demonstrative Beziehung des Künstlers auf den Heroen der Virtus wie im Haus des Francesco da Volterra oder Federico Zuccaris scheint aber eine Neuerung des späteren 16. Jh. Theoretisch hatte Filarete das Thema der Virtusdekoration bereits an verschiedenen Stellen behandelt, d. h. bei der Eingangsloggia des Fürstenhauses, beim Erziehungsgebäude der Tugend und des Lasters und schließlich beim Haus des Künstlers⁸². Die drei Momente, Haus eines Principe, d. h. der Accademia di S. Luca, Erziehungsgebäude für die Akademiker und Haus eines Künstlers waren in der Casa Zuccari gegeben. Man darf annehmen, daß der kunsttheoretisch interessierte Federico Zuccari auch den Traktat Filaretos kannte, insbesondere durch seine engen Beziehungen zu Vasari, der nachweislich Filarete in der Bibliothek der Medici studiert hatte⁸³.

Einerseits dürften also die besprochenen literarischen und bildlichen Exempel zur Virtusthematik direkt auf Zuccari gewirkt haben. Andererseits gediehen besonders im römischen Klima des 16. Jh. gelehrte Gesellschaften, die den Begriff der Virtus als oberstes Ziel ihres Bemühens betrachteten, was auch im Namen ihrer Vereinigungen zum Ausdruck kam. Der Begriff der Virtus bildete zweifellos einen Teil jenes heroischen Ideals, das im 16. Jh. zu neuer Aktualität gelangen sollte, wie Georg Weise grundlegend dargelegt hat⁸⁴. Die Verknüpfung der

77 G. LABROT, *Le Palais Farnese de Caprarola*, Paris 1970, 37

78 D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Rom 1967, Fig. 61.

79 Coffin, 78.

80 E. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton 1948, Bd. I, 73 – Den freundlichen Hinweis auf Raffael verdanke ich Dr. W. Bulst. Vgl. auch J. Traeger in *RömJbKg* 13, 1971, Abb. 49.

81 MICHELANGELO BUONAROTTI, *Le Rime*, ed. Testori, Mailand 1975, 341.

82 Filarete, 264, 532, 561.

83 Winner, *Pittura* 27.

84 G. WEISE, *L'ideale eroico e le sue premesse umanistiche*, Neapel 1961.

76 Panofsky, Herkules (s. oben Anm. 57), 157.

Dreieit der Begriffe des Göttlichen, des Heroischen und der Virtus ging dabei auf Aristoteles' Nikomachische Ethik zurück.

Unter den römischen Gesellschaften im Zeichen der Virtus war die Academia Vitruviana oder Accademia della Virtù von Bedeutung. Diesem Kreis humanistischer Gelehrter gehörten Marcello Cervinio, Pirro Ligorio, Alessandro Farnese u. a. an⁸⁵. Zuccari konnte durch seinen Auftraggeber Alessandro Farnese mit den Ideen dieser Akademie in Berührung gekommen sein.

Ferner hatten sich die Künstler aller Zweige in der Pontificia Congregazione dei Virtuosi al Pantheon zu einer Körperschaft vereint. Diese religiös orientierte Gemeinschaft der Virtuosi del Pantheon hatte sich, abgesehen vom geistlichen Heil ihrer Mitglieder, die Verbreitung von Kunst zum Nutzen der Religion zum Ziele gesetzt⁸⁶.

Wie sehr der Virtusgedanke auch für die Accademia di San Luca verbindlich war, zeigt jene Antrittsrede, die Federico Zuccari am 14. November 1593 als erster Principe der unter dem Protektorat des Kardinal Federico Borromeo gegründeten Akademie gehalten hatte⁸⁷. Nach Anrufung der Hl. Dreifaltigkeit und der Patrone der Künstler SS. Luca und Martina erläuterte Zuccari den Akademikern in acht Empfehlungen den Wert der Virtus: Diese an sich, als allgemeine Virtus, sei geeignet den Menschen glücklich zu machen. Sie werde gemehrt durch die Güte der Gesinnung, ehrbare Sitten, Umsicht beim Handeln, Gehorsam gegen Höhergestellte, Freundlichkeit gegen Gleichgestellte und Herzlichkeit gegen Geringerstellte. Die Virtus der Akademiker bewirke, daß diese allenthalben geschätzt und geehrt würden und Protektoren fänden. Virtus speziell verpflichte auch, daß sie vor allem den Jüngeren mitgeteilt würde, und sie wachse im Gespräch derer, die sich einträchtig Erfahrungen austauschen.

In seiner Antrittsvorlesung betonte Zuccari also, daß das Virtus- und das Akademieprogramm eng miteinander verknüpft waren, wobei Virtus weit über die Konzeption eines optimalen Fachkönnens der Künstler hinausging, indem sie als ethisches Verhalten aufgefaßt wurde, das die bestmögliche Entfaltung des Einzelnen und des Standes fördern sollte in Anerkennung der bestehenden Rangordnungen⁸⁸.

85 J. HESS, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Rom 1967, 249, hat auf diese unerforschte römische Gesellschaft aufmerksam gemacht.

86 C. L. VISCONTI, *Sulla istituzione della insigne artistica Congregazione Pontificia dei Virtuosi al Pantheon*, Rom 1869, 31.

87 Zuccari, *Origine*, ed. H., 14.

88 M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca*, Rom 1823, 23f.; N. PEVSNER, *Accademies of Art*,

Der reiche Rahmen des Mittelbildes zeigt gleich eingangs die Wappenzeichen des Hausherrn, den Zuckerhut und Flammenstern, ferner enthält er kleine ländliche Szenen auf schwarzem Grund all'antica, deren Sinn bisher ungeklärt ist. Die lehrreichen Herkuleszenen als Virtus-symbole sind in das leichte Gestänge der gemalten Pergola eingefügt; wemgleich sie sich auf kleinen Erdbasen vor offenem Himmel vollziehen, ergibt sich keine optische Dissonanz, denn die Herkulesbilder sind nur Chiffren für Gedanken, fern von anschaulicher Plastizität und können so mühelos in einer Rosenpergola aufgehen.

Das Motiv der gemalten Pergola war seit Giovanni da Udine vielfach weiter ausgebildet worden, da es sich besonders eignete, in einer Architektur dekorativ zwischen außen und innen zu vermitteln⁸⁹. Auch Zuccaris Rosenlaube öffnete sich einst zum Garten und wie in den Gärten der Fürsten seltene Tiere gehalten wurden, so präsentierte Zuccari auf dem Gesims der Pergola Prachtexemplare der Tierarten: Pfau, Biber, indischer Truthahn, Affe, Kronenkränich, Höckergans, Hahn u. a., während im Gezweige der Pergola Wiedehopf, Specht, Meisen und andere einheimische Vögel erscheinen. – Mit den großen Tieren in der Pergola des Ganges sind nach Körte allegorisch Laster gemeint, während sie in der Sala Terrena Tugenden verkörpern⁹⁰. Mag in einzelnen Tierdarstellungen über die Tradition der Bestiarien ein allegorischer Gehalt mitschwingen – bei Zuccaris Pergola handelt es sich vor allem um eine zoologische Schau. Denn die zwei großen Vögel links auf dem Gesims des Pergolaganges, nämlich Kronenkränich und Höckergans, hatte Zuccari nachweislich in den königlichen Gärten von Aranjuez bewundernd kennengelernt und als „Carcambe und Pauris“ in einem

Past and Present, Cambridge 1940, Kap. II; D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947, 157f.; L. OLSCHKI, *Geschichte der neu sprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg 1919, Bd. II, 188.

89 Körte, 23 wies auf die Vorstufen in der Villa del Belcaro bei Siena von Peruzzi, in der Camera di S. Paolo in Parma von Parmigianino und in Taddeo Zuccaris Pergola in der Villa Giulia in Rom hin.

90 Körte, 23, u. 25 Anm. 13: „Noch in den Pergolati der Loggien Gregor XIII turnen Affen, Hund und Katze von Tugenden und Lastern unbeschwert auf Gebälk und Gesimsen. Paul Bril und Guido Reni geben dem exotischen Getier diese fröhliche Unschuld wieder zurück.“ Hier wird Körtes tendenziöse Interpretation einer „allegorischen Last dieser spätmanieristischen Dekoration“ deutlich. Methodisch zweifelhaft dabei ist auch die Auswertung später Ripaausgaben.



14. Federico Zuccari, Herkuleskämpfe, Eingang des Pal. Zuccari, Rom



15. Federico Zuccari, Supraporte, Eingang des Pal. Zuccari, Rom

Brief nach Rom mit ornithologischer Genauigkeit beschrieben (Abb. 14)⁹¹.

Was die Darstellung von Tieren allgemein betrifft, so hatte Zuccari in seiner „Idea“ empfohlen, daß die jungen Maler, um universal zu werden, sich bemühen sollten, auch die Tiere des Wassers, des Landes und der Luft zu kennen und wiederzugeben⁹².

PHILOSOPHENHERMEN (Abb. 15)

Unter dem Gesims der Pergola gliederte Zuccari die Wandflächen mit fingierter Marmorverkleidung all'antica und Philosophenhermen. Die meisten Philosophenköpfe hatte Zuccari bereits in der Villa d'Este für die Sala della Nobiltà vorgeformt, wo sie als Büsten in ähnlicher Scheinmarmorverkleidung mit hoher Säulenordnung eingefügt waren⁹³. Mit der Darstellung der Philosophen in seinem Erziehungshaus folgte Zuccari einer allgemeinen Auffassung, die Lomazzo in seinem Malereitratat nannte, nämlich, daß Gemälde berühmter Philosophen besonders für eine Schule oder ein Gymnasium geeignet seien⁹⁴. Auch Filarete ließ Porträtfiguren von Künstlern und Erfindern seit der Antike in das Haus des Architekten Onitoo einführen⁹⁵. Wie Filarete bezeichnete auch Zuccari seine antiken Philosophen namentlich.

Die Tatsache, daß Zuccari nur berühmte Griechen erwähnt, spielt möglicherweise auf die Ursprünge der akademischen Einrichtungen an (Abb. 15). Mit Euripides ist im Dekorationsprogramm des Ganges der einzige Hinweis auf die Dichtung gegeben. Zuccari hatte in seinen Schriften den Topos von der Malerei als stummer Poesie

übernommen, und im weiteren betont, daß die Dichtkunst von der Malerei an plastischer Wahrheit und unmittelbarer Wirkung auf das Empfinden des Betrachters weit übertroffen werde⁹⁶.

Nach Körte sind die Philosophenhermen im Palazzo Zuccari als Träger von Zuccaris Lehre gemeint. Diese Auffassung erscheint problematisch, etwa hinsichtlich einer Verbindung der Werke des Diogenes und Euripides mit Zuccaris Doktrin. Die gemalte Erinnerung an Philosophen und Dichter der griechischen Antike betrifft vielmehr eine ganz allgemeine Ebene. Der Hinweis auf Dichter und Philosophen entspricht besonders auch der Orientierung der römischen Akademie der Künstler, die durch Zuccaris Interessen vorwiegend auf weltanschauliche Fragen ausgerichtet war, während naturwissenschaftliche Fächer wie etwa die Perspektive von sekundärer Bedeutung blieben.

INSCRIFTEN, ÜBERGANG ZUR SALA TERRENA (Abb. 15)

Die Philosophenhermen der Casa Zuccari rahmen ferner rechts und links des Ganges über den Türen je ein Puttenpaar mit Inschrifttafel. Ähnlich umschließen Pilaster in einer Florentiner Zeichnung Zuccaris ein Puttenpaar mit Tafel⁹⁷. Die Inschriften im Gang der Casa Zuccari beziehen sich nicht wie Körte vermutet auf die hinter den Türen liegenden Räume, sondern auf die Raumfolge Pergolagang und Sala Terrena⁹⁸. Diese Inschriften erläutern, was in den Bildern der Pergola und der Sala Terrena dargestellt ist. Sie lauten über der linken Türe:

Le frondi e i fior che qui
vaghezza danno
vanità fanno se piu opltra
non vedi
Ma se più addentro il lor
fin possiedi
intendere potrai
che non giamai
senza fatica si possi
sperare
Honore ricchezza nè virtù.

91 Raguaglio di Federico Zuccaro dell'Escuriale, di Arangouis e di Tolledo, veröff. in J. DOMINGUEZ BORDONA, Federico Zuccari in España, in: *Archivo Español* III, 1927, 86: „... Qui vedemmo numero infinito di Pavoni d'ogni sorte e Galli, Galline, Galloncelli del Mondo nuovo et dell'Indie stravagantissimi, tra quali son questi dua degni d'essere notati, l'uno de'quali è chiamato Carcambe, questo è simile alla Cicogna di forma col collo lungo da Grua, ha un cåpeletto in testa nero come velluto, l'orecchie da braccio parte rosse e parte bianche, il becco di Gallina, il collo, l'ale el petto pardo, la punta delle ali parte lionata e parte bianca, la coda nera, le coscie e gambe simili alla Cicogna nera, camina con una gravità mirabile, ha in testa una cresta di raggi d'oro tutti a cordoncini ritorti che pare proprio un diadema. L'altro chiamato Pauris è di forma e di corpo simile a una grossa oca di color scuro negrino, ha in testa una cresta azzurina et dentro essa una pietra come un grosse ovo di color beretina, ha il becco rosso e grosso come la Cornacchia.“

92 Zuccari, *Idea*, ed. H., 239.

93 Coffin, 56 f.

94 Lomazzo, *Trattato*, 348.

95 Filarete, 563.

96 Zuccari, *Origine*, ed. H., 42 „... (la Pittura) come si dice, è una muta poesia“; ferner Zuccari, *Idea*, ed. H., 188, 252. Vgl. auch R. W. LEE, *Ut pictura poesis*, New York 1967.

97 Zeichnung des Fitzwilliammuseums Cambridge, Photo Corpus Gernsheim 48 689.

98 Körte, 23, 31, Anm. 2.

also d.h.: „Laub und Blüten, welche hier zur Zier gereichen, sind ohne Sinn, wenn du nicht weiter siehst. So du jedoch mehr innerlich ihr Ziel erfaßt, wirst du verstehen können, daß niemand je, ohne sich anzustrengen, erhoffen kann Ehre, Reichtum oder Virtus.“

Über der rechten Türe steht:

O giovanil pensier
ferma qui il corso
e gli anni tuoi non consumar
più in vano
Mira et osserva qui
il camin sovrano
mira più là la luce
e chi è duce
se de l'esempio qui
gusto haverai
Lieto e felice ancor
esser potrai.

„O jugendliches Denken, halte hier im Lauf und verbräuche nicht weiter deine Jahre im Leeren. Schau und betrachte hier den höchsten Weg. Schau weiter dort zum Licht und wer der Leiter ist. Wenn du am Beispiel hier Gefallen finden magst, heiter und glücklich kannst du noch werden.“

Im Text über der rechten Tür wird also die Thematik des erkennenden Schauens behandelt und gleichzeitig fortgesetzt in der rechten Hälfte des Gewölbes der Sala Terrena, wo Animi Candor, Sapientia und Spiritus erscheinen. Die Thematik der äußeren Mühe, wie in der linken Inschrift über der Tür, bestimmt auch die Allegorien links im Gewölbe der Sala Terrena, nämlich Labor, Perseverantia und Diligentia (Abb. 16 bzw. Schema der Sala).

Pergolagang und Sala Terrena hängen inhaltlich und optisch eng zusammen: sie haben gemeinsam ein durchgehendes Rosengewölbe, die Herkuleskämpfe setzen sich in Amors Kampf fort, die Inschriften des Ganges verweisen auf die Allegorien rechts und links im Gewölbe der Sala Terrena und der Heros am Scheidewege erfährt die Apotheose. Im Schrägblick vom Eingang aus wird das Ganze bereits erfaßt⁹⁹.

Dieser enge Bezug verschiedener Raumabschnitte mittels der Dekoration entspricht einer Gestaltungstendenz, die im späteren 16. Jh. in Rom beobachtet wurde, so etwa bei der Dekoration der kleineren Schiffe um die Vie-

runbspfeiler von St. Peter, in der Grabplastik beim Motiv der ewigen Anbetung, oder in der Cerasikapelle von Sta. Maria del Popolo¹⁰⁰.

DIE SALA TERRENA

APOTHEOSE DES KÜNSTLERS (Abb. 17–19)

Der Künstler über Wolken thronend erscheint gleich einem Heiligen in der Glorie. Er wendet Blick und Hand zum Licht des Himmels. In der Rechten hält er Pinsel und Federkiel, die Zeichen seines gelehrten Künstler-tums. Beim Schall des Ruhmes, den Famaboten aus der Höhe blasen, unterstützen Apoll und Athena den Virtuosen. Darunter fügt sich die Schlange der Ewigkeit zum Ring, während Kronos, der geflügelte Vater der Zeit, die Daten in sein Buch der Denkwürdigkeiten einträgt. Seitlich fern schlängeln sich Neid und Verleumdung machtlos in ihren trüben Höhlen.

Nach Körte spielt die Figur des Künstlers auf Federico Zuccari an, der um einer allgemeinen Aussage willen vermieden habe, dem Künstler in der Glorie die Züge seines Porträts zu verleihen¹⁰¹. Strinati dagegen interpretierte die Apotheose als diejenige des Bruders Taddeo Zuccari, was er aus den vielfältigen Versuchen des späten Federico Zuccari ableitete, die künstlerischen und persönlichen Werte seines Bruders als beispielhaft zu propagieren¹⁰². Letztere These kann auch durch die Darstellung selbst bestätigt werden. Denn der Künstler ist als heroischer antikischer Ignudo mit einer Draperie dargestellt. Diese Art der Wiedergabe galt im 16. Jh. als angemessen bei verstorbenen Künstlern. Als Beispiele lassen sich etwa Vasaris Fresko des Palazzo Vecchio mit Cosimo I. im Kreise seiner Architekten und Ingenieure anführen¹⁰³,

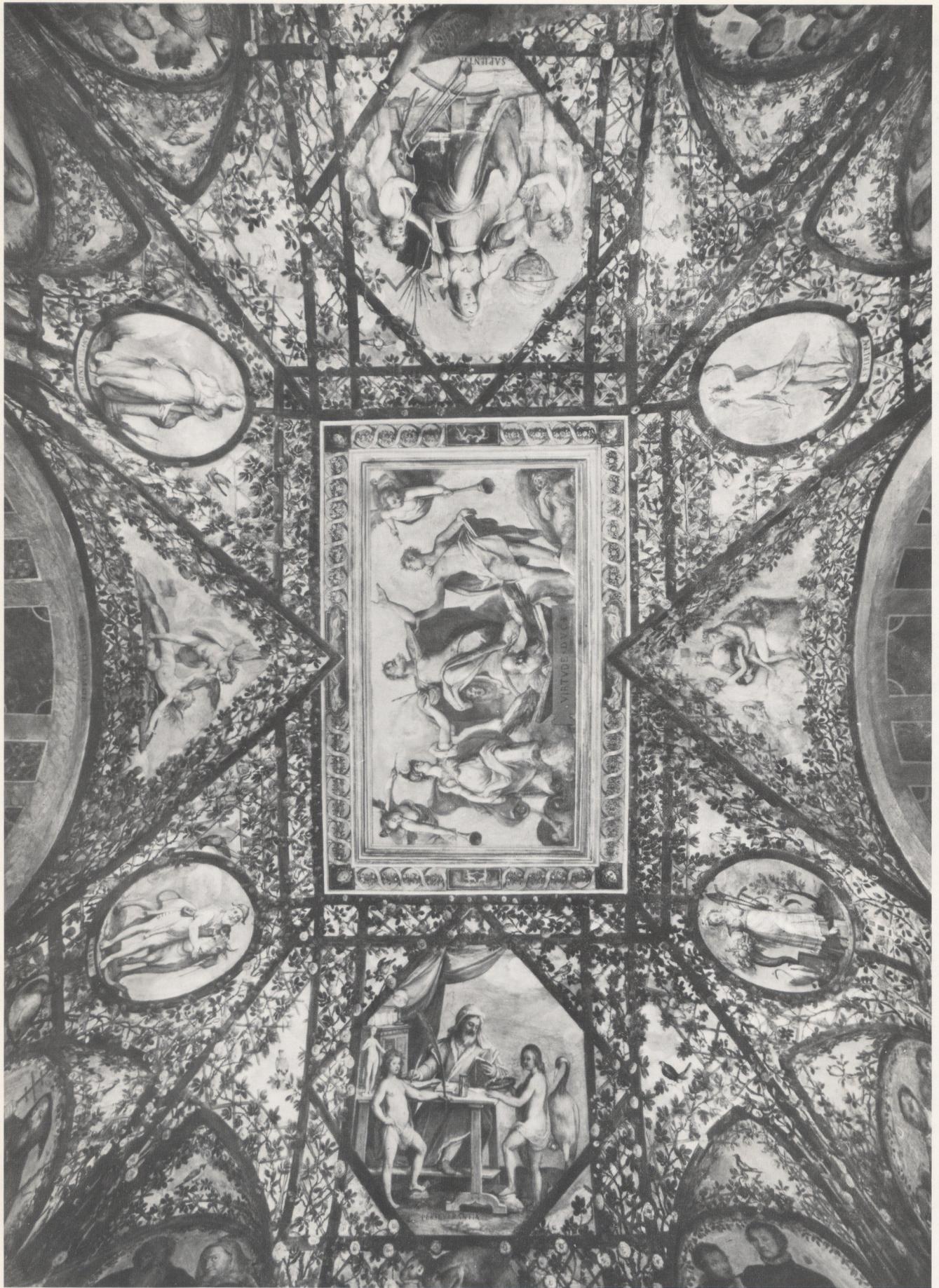
100 L. BRUHNS, Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jh., in: *RömJbKg* 4, 1940, 288–426; L. STEINBERG, Observations in the Cerasi Chapel (Sta. Maria del Popolo, Rome), in: *ArtBull* 41, 1959, 189; M. L. CHAPPELL – CH. W. KIRWIN, A Petrine Triumph, The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII, in: *Storia dell'arte* 21, 1974, 119.

101 Körte, 26.

102 C. STRINATI, Gli anni difficili di Federico Zuccari, in: *Storia dell'arte* 21, 1974, 112ff.

103 CH. W. KIRWIN, Vasari's Tondo of Cosimo I with Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio, in: *FlorMitt* 15, 1971, 105.

99 W. SCHÖNE, Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: *Festschrift K. Badt*, Berlin 1961, 144–172.



16. Federico Zuccari, Sala Terrena des Pal. Zuccari, Rom



17. Federico Zuccari, *Apotheose des Künstlers*, Pal. Zuccari, Rom

oder die Darstellung des Giovanni Alberti als heroischer Ignudo in der Sala Clementina des Vatikan¹⁰⁴.

Der Künstler der Glorie ist gleichzeitig durch seine Haltung, Draperie und bärtiges Haupt in Art einer Sitzfigur eines antiken Philosophen gegeben, etwa des Metrodoros der Sammlung Farnese im Archäologischen Museum in Neapel. Wie sehr Zuccari die Malerei sub specie der Philosophie auffaßte, zeigen sein kunstphilosophischer Versuch der Idea, die Vielzahl der darin zitierten philosophischen Autoren und sein Akademieprogramm¹⁰⁵.

104 K. HERRMANN-FIORE, Kunst und Wissenschaft in einer Allegorie der Sala Clementina des Vatikan, in: *Kunstchronik* 1977, Heft 2, 85.

105 Zuccari, Scritti, ed.H., zitierte Aristoteles 24 mal (besonders dessen Logik, Ethik, Physik), Plato 14 mal (besonders Idea), Plinius 3mal, Horaz 2 mal, Mercurius Trismegistus 1 mal, Ficino 2 mal, hl. Augustin 3 mal, hl. Thomas von Aquin 2 mal, hl. Anselm 1 mal, hl. Gregor 1 mal.

Winner, *Pictura*, 123 wies in der Kunstliteratur nach, daß ein Topos für die Gleichsetzung des vollkommenen Malers mit einem Philosophen bestand.

„Virtute Duce“, mit Virtus als Führerin, kommentiert das Motto die Apotheose des Künstlers im Fresko. Dieses Motto, einst für die Krönung Papst Leos X. aus Ciceros Episteln gewählt, hielt Zuccari für geeignet, die Glorie des Künstlers in der Casa Zuccari zu begleiten¹⁰⁶.

Noch anspruchsvoller hatte Zuccari das ikonographische Schema der Glorie aus der Bildtradition der Heiligenglorien entwickelt, um das Gedächtnis seines Bruders vor Augen zu führen. Er hatte dem Bruder auch eine illustrierte Vita in Art einer Heiligenlegende gewidmet, die Teil der einstigen Ausstattung des Palazzo Zuccari war und sich heute im Palazzo Venezia befindet. Möglicherweise war diese Vita in Nähe der Apotheose des

106 J. KLIEMANN, Vertumnus und Pomona, in: *FlorMitt* XVI, 1972, 322 identifizierte die Krönungsschrift von Leo X. „Virtute duce, comite fortuna“ als Zitat aus Ciceros Epist. in familiares X, 3,2. – Körte, 26, Anm. 21 wies darauf hin, daß die heutige Lesart „virtute duce“ anstelle von „virtute“ erst seit der Restaurierung von 1904 besteht.

Taddeo, d.h. in der Sala Terrena ausgestellt¹⁰⁷. Wie Heikamp bereits beobachtete, war Taddeo in dieser Vita illustrata auf gleiche Stufe mit Michelangelo und Raffael gestellt. Auch das Grabmal Taddeos im Pantheon neben demjenigen Raffaels hatte Federico Zuccari durchgesetzt¹⁰⁸.

In der Bildtradition bedeutete die Apotheose des Künstlers, wie sie in der Sala Terrena des Palazzo Zuccari erscheint, einen ungewöhnlichen und isolierten Fall. Das einzige mir bisher bekannte Beispiel, das sich von ferne vergleichen läßt, ist Giulio Romanos „Immortalità“ in Detroit, Institute of Arts, die den Begriff der Unsterblichkeit eines Künstlers oder Gelehrten in mythologischem Gewand verbildlicht¹⁰⁹.

Auf anderer Ebene stellte sich Albrecht Dürer schon um 1500 in göttlicher Weise dar, indem er im Münchener Selbstbildnis seine Züge denen des Salvator Mundi analog¹¹⁰. Während Dürer seine Imitatio Christi in persönlicher Form veranschaulichte, stellte Zuccari in allgemeinen antikischen Formen die Hommage an seinen Bruder, bzw. den Künstler schlechthin dar. Erst am Ende des 16. Jh. erlaubte die allgemeine Situation, daß ein Vertreter des Künstlerstandes im Fresko eine solche Glorie erhielt. Die theoretischen Voraussetzungen für eine solche Verherrlichung liegen in jenem seit dem 14. Jh. in Italien wirksamen Streben nach Ruhm, dessen Grundlagen Jakob Burckhardt in seiner Studie über den modernen Ruhm in der Kultur der Renaissance als Ausdruck eines sich durch die Antike neu begreifenden Individuums gekennzeichnet hatte¹¹¹.

In der Apotheose des Künstlers am Beispiel Taddeos hatte Zuccari jene Auffassung vom göttlichen Künstler als Schöpfer der Werke ins Bild übertragen, deren theoretische Grundlagen in der frühen Renaissance ausgebildet worden waren, vor allem von L. B. Alberti, Leonardo da Vinci und Marsilio Ficino¹¹².

Die Gestalt des göttlichen und virtuosen Künstlers im Fresko wird begleitet von einer Reihe anderer Figuren aus dem ikonographischen Repertoire des Federico Zuccari.

Minerva und Apollo, Protektoren der Kunst, unterstützen die Arme des Malers. Sie sind nach einem Conetto des Antonfrancesco Doni von Sonne und Mond gekrönt. Dieser hatte in seinem Buch der „Pitture“ empfohlen, die Darstellung der Gloria durch zwei Figuren mit Sonne und Mond zum Zeichen einer ewigen Dauer des Ruhmes zu ergänzen¹¹³. Den Gedanken Donis hatte Zuccari bereits ins Bild übertragen, sowohl im Fresko der Gloria der Villa d'Este als auch in einem wenig bekannten Kartuschen-Entwurf der Calunnia, der sich am oberen Bildrand unter der aufklappbaren zweiten Fassung der Kartusche mit dem Wagen der Juno befindet (Abb. 18, 6.19).

Die Gruppierung von Minerva und Apoll im Fresko geht speziell auf die erste Calunniakartusche zurück in der frontalen Aufreihung der Figuren, den Standmotiven, dem seltenen Attribut des Buches bei Apoll. Zuccaris Projektion des Bildentwurfes von Doni auf die Gloria des Künstlers führte dabei zur ungewöhnlichen Darstellung einer Minerva mit Mondsichel, einem Attribut, das nach der Bildtradition der Diana vorbehalten war. – Der Schild mit dem Medusenhaupt, Attribut der Minerva, schirmt im Fresko den gloriosen Künstler. Nach Valeriano konnte dieser Schild auch Herkules beigegeben werden,

molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta voluptà si riconoscono.“ 77: „... Adunque in se tiene questa lode la pittura che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate e sentirà sè quasi giudicato un altro iddio.“ Leonardo, 5 r: „... Come il pittore è signore d'ogni sorte di gente, e di tutte le cose. Sel pittore vol vedere bellezze che lo innamorino egli n'è signore di generarle et se vol vedere cose mostruose che spaventino o che sieno bufonesche, e risibili o veramente compassionevoli e n'è signore et dio (creatore) et se vol generare siti, e deserti, lochi ombrosi, o freschi ne'tempi caldi esso li figura ... se vol valli, se vole delle alte cime de monti scoprire gran campagne, et se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare egli ne signore ... et in effetto ciò che nel universo per essentia, presentia o' imaginatione esso l'ha prima nella mente e poi nelle mani ...“ Bemerkenswert im Codex Urbinas das durchgestrichene Wort „dio“ und die Überschreibung mit „creatore“. – Vgl. auch A. CHASTEL, *Marsilio Ficino et l'art*, Genf 1954, 57 – 61: Kap. Deus in terris. L'homme artiste universel; ferner 133.

113 Bereits Coffin, 59 sowie Heikamp, F.Z. Firenze, 18 haben auf die Zusammenhänge des Programmes von Doni der Dekoration der Villa d'Este und der Häuser von Zuccari hingewiesen.

Le Pitture del Doni trattato primo, Padua 1564, 8 v: „... colui che vuole stabilirsi a tanta altezza bisogna che pigli per guida la gloria ... et due mantengono continuamente costei famosa, et eterna: questo è un uomo coronato di sole che é il giorno, et una femina con la luna in testa per la notte, e questi due hanno una tavola innanzi di pietra, dove scolpiscono tutti i fatti memorabili e degni.“

107 Körte, 68 vermutete für diese illustrierte Vita als Aufstellungsort die Sala del Disegno. Zur Vita ferner Heikamp, Vicende, 200 ff.

108 Heikamp, Vicende, 176.

109 M. ALISTER JOHNSON, Giulio Romanos Allegory of Immortality, in: *Art Quarterly* 32, 1969, 3–22. – Der bisher als „Diener“ bezeichnete Begleiter Apolls ist nach Boccaccio zweifellos Prometheus, der mit seiner Fackel das Feuer vom Wagen Apollos stiehlt. Prometheus aber stand allegorisch für den Künstler oder Wissenschaftler. Vgl. G. BOCCACCIO, *Genealogia de gli dei degli antichi*, Venedig 1547, 76.

110 Panofsky, Dürer (s. oben Anm. 80), Bd. I. 43.

111 J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, ed. Kaegi, Berlin 1930, 95.

112 L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, ed. L. Mallè, Florenz 1950, 76: „... Tiene in sè la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia, quale fa li huomini assenti essere presenti ma più i morti dopo



18. Federico Zuccari, *Gloria*, Villa d'Este, Tivoli



19. Federico Zuccari, *Gloria*, Detail der Calunnia, Kunsthalle Hamburg

womit eine Beziehung zum Heroen am Scheidewege des Einganges hergestellt wäre¹¹⁴.

Auch die Allegorie der Zeit beruht auf früheren Bildversionen Zuccaris in der Villa d'Este und in Zuccaris Florentiner Haus¹¹⁵. Tempus erscheint dort allerdings als ganze Figur, während er in der Casa Zuccari auf die

Kopfpartie beschränkt ist, ähnlich wie in einem Vorschlag Vasaris¹¹⁶.

Hinter Tempus im Fresko schließt sich die Schlange der Zeit, des Jahres, der Unsterblichkeit oder des Universums zum Kreis. Aus dem Spektrum von Bedeutungen der zum Kreis gefügten Schlange, die die hieroglyphische Interpretation im 16. Jh. erlaubte, scheint die Schlange bei

114 Valeriano, 122: „... caput Gorgonis cernere est in scuto Herculis apud Hesiodum ...“

115 Coffin, Abb. 73; Heikamp, F.Z. Firenze, Abb. 3.

116 Vasari, Zibaldone, 8: „Immortalità con un mondo in mano nella sinistra, et un ramo di lauro nella destra, ... sotto i piedi un oriuolo o una testa d'un vecchio per il tempo con armi e libri, a quali ella si appoggi.“

der Apotheose des Künstlers den Bereich der Unsterblichkeit des Ruhmes besonders zu betreffen¹¹⁷.

Geflügelte Genien blasen aus der Höhe die Schalmeien der Fama des Künstlers. Ähnlich verkündeten sie den Ruhm des Taddeo in seiner illustrierten Vita in der Szene der Dekoration des Palazzo Mattei¹¹⁸.

Unter den geflügelten Famaboten im Fresko Zuccaris verharren in den Niederungen Neid und Verleumdung. Die Thematik des Neides wie der Fama war häufig Gegenstand des ikonographischen Programmes von Künstlerhäusern¹¹⁹. So setzte Leone Leoni in die Mitte des Frieses seiner Hausfassade den Löwen, der die Niedertracht vernichtet; das Mittelbild einer Sala in Vasaris Haus in Arezzo galt der Virtus zwischen Fortuna und Invidia.

Die vielfältigen Elemente des Bildes der Apotheose des Künstlers entwickeln Bildvorstellungen weiter, die vor allem in Florenz im Kreis der Vasari ausgebildet wurden, etwa anlässlich der schon von Körte erwähnten Katafalkentwürfe für Michelangelo¹²⁰. Vincenzo Dantis Zeichnungen behandelten dabei das Thema der Fama, Ingenium überwindet Ignorantia, Virtus siegt über Vitium. Zuccari ging gleichwohl in der Direktheit seiner Künstlerglorie weit über die in Florenz als angemessen betrachteten Grenzen hinaus. Die Ausnahmestellung Zuccaris verdeutlicht etwa auch der Vergleich mit den Fresken zum Gedächtnis des Michelangelo der Casa Buonarrotti in Florenz¹²¹.

Körte hatte mit Recht betont, daß Zuccari im Bilde der Apotheose einen sehr ernst gemeinten Anspruch im Namen der Künstler verbildlichte und sich dabei antikisch mythologischer Figuren bediente¹²². Die Verwendung solcher Figuren dürfte für die Akademiker aber kaum im Sinne des Heidnischen gewirkt haben, wie Körte andeutete, denn der traditionelle Gebrauch der Mythologie zielte auch im 16. Jh. dahin, aus antiken Bildgedanken über die verfremdende Allegorie *Exempla* für moralphilosophische Lehren zu gewinnen¹²³.

In den Fresken der Casa Zuccari hieß diese Lehre offensichtlich die *Via Virtutis*, der Weg der Tugend, vom Kampf des Herkules als Kind über die Entscheidung am Bivio bis zur Glorie in der Sala Terrena. Die kirchlichen Kreise dürften keine geistliche Gefährdung darin gesehen haben, wenn den Akademikern von S. Luca die Sache der Künstler in mythologischem Gewand dargeboten wurde. Einer der strengsten Vertreter der Gegenreformation, der sich in seinen Schriften gegen die Bilder der falschen Heidengötter gewandt hatte, Kardinal Gabriele Paleotto, war stellvertretender Protektor der Accademia di S. Luca und es ist nicht bekannt, daß er Anstoß an Zuccaris Freskendekoration genommen hätte¹²⁴. Die Fresken der Sala Terrena und des Herkulesganges sind Beispiele für die Relativität gegenreformatorischer Zwänge bei der Wahl des Bildgegenstandes um 1590 in Rom; allerdings handelte es sich bei Zuccaris Innendekoration um die eines privaten Hauses, das nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten, den Mitgliedern der Akademie und Gästen zugänglich war.

EROS UND ANTEROS, DREI GRAZIE (Abb. 16)

Zwei Dreiecksbilder in Stichkappen umklammern das Mittelbild und sind auch inhaltlich eng mit diesem verknüpft. Das Duell von Eros und Anteros setzt die Virtuskämpfe des Herkules auf einer anderen Ebene fort und führt inhaltlich geradezu auf die Glorie. Wie Panofsky gezeigt hat, muß der Kampf des *Amor sacro* mit dem *Amor profano*, wenn dieser keine Binde vor Augen trägt, im Sinne einer Psychomachie gedeutet werden¹²⁵. Die Liebe zum Irdischen erkennt dabei ihre Überwindung durch die Liebe zum Himmlischen oder zur Tugend sehend an. „*Amor virtutis*“ lautet auch die entsprechende Inschrift an der Bogenstirn¹²⁶. Formal hat Zuccari hier auf eine Figurenkomposition zurückgegriffen, die er etwa

117 Ripa, 1603, 21: „... il serpe posto in circolo, che morde la coda è antichissima figura dell'anno, percioche l'anno si rivolge in se stesso, et il principio di un anno consuma il fine dell'altro ...“

Valeriano, 102 E: „... Mundum universum Aegyptii sacerdotes scribere volentes, anguem qui caudam propriam depasceretur“; 104 B: „aliud hieroglyphicum serpentis, caudam suam sub guttur attractum occultantis, eaque species in Saturni dextera manu staturatur, quem pro annuo circuitu, pro tempore, pro aetate, pro immortalitate poni ex moltorum scriptis accepimus.“

118 Winner, Kunsttheorie, Abb. 9.

119 P. BAROCCHI, *Vasari Pittore*, Florenz 1964, Nr. 34; U. NEBBIA, *La casa degli Omenoni in Milano*, Mailand 1963, 66.

120 Körte, 28; H. Utz, *Drawings and Letters by Vincenzo Danti*, in: *Master Drawings* 13, 1975, 8ff.

121 U. PROCACCI, *La casa Buonarrotti a Firenze*, Florenz 1965.

122 Körte, 28.

123 J. SEZNEC, *The survival of the Pagan Gods*, 2. Aufl. Kingsport 1953, 257ff.

124 Zuccari, *Origine*, ed. H. 3.

125 Panofsky, *Studies* 126, Anm. 79a, klärte, daß die Deutung als Kampf der geistigen gegen die sinnliche Liebe auf einer Interpretation moralisierender bzw. platonisierender Humanisten beruht, während die ursprüngliche Bedeutung im Sinne von Liebe und Gegenliebe mehr in antiquarisch gebildeten Kreisen vertreten wurde, z. B. von Cartari. Zuccari ist zweifellos dem Kreis der Moralisten zuzuzählen.

126 Wahrscheinlich entsprach dieser Inschrift eine auf dem gegenüberliegenden Bogen unter den drei Grazien, die heute nicht mehr vorhanden ist.

zwanzig Jahre früher in seiner Allegorie des Frühlings für das Florentiner Haus entworfen hatte¹²⁷. Auch im Rahmen der Calunnia hatte Zuccari eine ähnliche Gruppe gestaltet. Während aber in den früheren Fassungen die Putten kräftiger ringen, wirkt die Darstellung des Palazzo Zuccari, als hülfte Eros dem am Boden liegenden Anteros auf.

In der Stichkappe des gegenüberliegenden Bogens, der sich einst zum Garten hin öffnete, sind die drei Grazien vereint. Sie halten gemeinsam einen Kranz, während Putten bei ihnen Blumen streuen. Ikonographisch ist das Sitzmotiv der Grazien relativ selten. Zuccari selbst hatte allerdings in der Villa d'Este eine vorbereitende Version gestaltet¹²⁸. Zuccari hat sich auch theoretisch zu den drei Grazien geäußert und sie in den *Idea* als Gleichnis für die drei Künste, Malerei, Skulptur und Architektur erklärt: denn die drei Künste schenken wie die Grazien der Welt vor allem Schönheit, Anlaß zur Freude und Erholung, und wie die drei Grazien reichen die Künste einander die Hand¹²⁹. Diese Gleichsetzung der drei Grazien mit den Künsten, die auch in der Sala Terrena gemeint ist, beruht nicht auf Zuccaris eigener Erfindung, vielmehr entsprach sie einer Bildvorstellung, die in Künstlerkreisen des späteren 16. Jh., besonders in Florenz geläufig war. So erschien das Motiv im Festapparat anläßlich der Hochzeit des Francesco de Medici mit Johanna von Österreich¹³⁰. Vasari kommentierte, die gegenseitige Abhängigkeit der drei Künste zeige sich darin, daß sie sich die Hand reichen. Auch eine Zeichnung des Goltzius mit den sitzenden Grazien, die sich gegenseitig halten und mit Lorbeerkränzen bekrönen, bezieht sich auf die gleiche Bedeutungsschicht¹³¹. In die Reihe der Grazien als Künste-Dar-

stellungen gehört auch ein Werk von B. Spranger, das Winner in anderem Zusammenhang hervorgehoben hat¹³². Jan Müllers Stich nach Spranger zeigt Fama, welche die drei Künste in Gestalt der drei Grazien in den Olymp entführt.

Im Fresko der drei Grazien gab Zuccari also den Hinweis auf die drei in der Akademie vertretenen Disziplinen der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Primär ist im Freskenprogramm der Sala Terrena wie in Zuccaris Theorie jedoch die Malerei angesprochen, was sich im Attribut des gloriosen Künstlers, dem Malpinsel, neben dem allgemeinen Zeichen des Federkiesels zeigt¹³³.

EIGENSCHAFTEN DES KÜNSTLERS (Abb. 16, 20)

Wie oben erwähnt, gelten die übrigen Allegorien des Gewölbes der Sala Terrena in der rechten Hälfte dem Bereich der *Begabung* und *Einsicht*, während in der linken Hälfte *Fleiß* und *Arbeit* die Äquivalente bilden¹³⁴. *Perseverantia*, die Beständigkeit oder Ausdauer, erscheint im Bilde eines ergrauten Gelehrten, der unablässig weiter forscht. Der Alte ist winterlich gekleidet, hat einen Schuh unter dem Tisch ausgezogen und liest und schreibt zugleich, so etwa wie Zuccari aus der Lektüre zahlreicher Autoren seine *Idea* entwickelt hatte. Das Inventar der im Bilde abgekürzten Studierstube enthält in der Sanduhr den Hinweis auf Zeit und Vergänglichkeit, in der Venusstatuette den Begriff der Schönheit und in der Armillarsphäre den Bezug zum Kosmos. Zwei Putten halten dem Gelehrten zur Anerkennung Palmzweig und Ruhmeskranz entgegen¹³⁵, und der Kranich der Wachsamkeit assistiert, daß die Beständigkeit im Forschen nicht erlahme¹³⁶.

Labor zeigt sich in Gestalt eines Bauern mit seinem Ochsen, während ein Joch vor ihnen liegt. Körte hat zu Recht bemerkt, daß für Zuccari, der vier Jahre seines Lebens auf schwankenden Gerüsten in der Kuppel Brunelleschis zugebracht und riesige Mauerflächen mit seinem Pinsel bewältigt hatte, die körperliche Mühsal als ein wesentlicher Teil seines künstlerischen Schaffens gelten mußte¹³⁷.

127 Heikamp, F.Z. Firenze, 22 und Taf. 6 a, 6 b hat die Zeichnung des Gabinetto delle Stampe in Rom als Entwurf für ein Fresko in Zuccaris Haus in Florenz identifiziert. Bereits Körte, 25 nannte diese Zeichnung als Vorstufe für die Figurengruppe der Casa Zuccari in Rom. Körte wies auch darauf hin, daß Baglione, der Zuccaris Nachlaß schätzte, bereits einige Jahre nach Entstehung des Freskos die Eros-Anteros-Gruppe bei seiner Darstellung der himmlischen und irdischen Liebe verwandte.

128 Coffin, 56: „This group may simbolize Friendship“ (amicitia).

129 Zuccari, *Idea*, ed. H., 241 f.: „... Si potrebbe ancora con più proprio, e gratioso simbolo rassomigliar queste tre nobilissime professioni à quelle tre sorelle da famosi greci dette le Gratie, cioè Aglaia, Eufrosina, e Thalia, poichè tutte tre unite insieme rendono questo mondo più gratioso a gli occhi nostri, fregiandolo, abbellendolo, ornandolo e facendolo assai più comodo per li nostri bisogni, e per le recreazioni. E queste à similitudine delle Gratie si prendono per le mani, e l'una rimira l'altra ...“

130 VasMil VIII, 530: „... le tre arti Pittura, Scoltura ed Architettura, che guisa delle tre Grazie prese per mano, denotando la dipendenza che l'una arte ha dall'altra ...“

131 E. K. J. REZNICEK, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961, Kat. Nr. 133, Abb. 79.

132 Winner, *Pictura*, 96.

133 s. unten zur Paragonefrage bei Zuccari, 80ff.

134 s. oben, 56.

135 Körtes Interpretation des Palmenträgers im Sinne der Perseverantia nach Ripa (wobei der Knabe im Baume hängt) überzeugt nicht. Körte, 24 Anm. 6.

136 Valeriano, 128, De Grue.

137 Körte, 24.



Korrespondierend erscheint im Medaillon *Diligentia*, ein junges Mädchen im Bordürenkleid, und hält einerseits Spaten, Rechen und Hacke, die Geräte der Landarbeit, andererseits ein Füllhorn, von Blumen und Früchten überquellend, als der Ernte des Fleißes¹³⁸. Auch hier begleitet der Kranich.

138 Die Inschrift *Diligentia*, die noch auf der Abbildung von Körte zu sehen ist, ging bei der letzten Restaurierung verloren. Körte, Taf. 14B.

Das Zentrum der Allegorien der rechten Gewölbehälfte bildet *Sapientia*, die Weisheit (Abb. 20). Zwei Putten helfen ihr im Umgang mit Instrumenten der Künste und Wissenschaften. Ein Putto hebt dabei eine Armillarsphäre empor, die noch nach ptolemäischem System die Erde im Zentrum des Kosmos vorstellt¹³⁹. Die übrigen Geräte gelten der Malerei, Baukunst, Skulptur, der Mu-

139 E.L. STEVENSON, *Terrestrial and celestial globes*, New York 1971, 212.

sik, und der Bücherweisheit allgemein. Im Bild der Sapientia nimmt Zuccari Elemente vorweg, die in der Sala del Disegno weiter behandelt werden. Sie entsprechen auch einer Maxime Zuccaris, daß der Künstler sich bemühen solle, universal zu werden, also Einsicht in allen Fächern der Sapientia zu besitzen¹⁴⁰.

Wie im Text der *Idea Spirito*, der Geist, im Gefolge mit Urteilskraft und Begabung, als Eigenschaft des hervorragenden Malers erklärt wird, so bildet auch im Gewölbefresko die Allegorie des Spirito ein Korrelat zur Sapientia¹⁴¹. Ein Knabe mit geflügelten Schläfen schwebt über die Erde und wendet sich nach oben, auch seine Arme und Füße sind geflügelt. Gleich dem Adler, Zeichen der Schnelligkeit der Gedanken, vermag sich Spirito, der Geist des Künstlers, in die Höhe zu schwingen.

Nicht nur der Geist, sondern auch die Seele des Künstlers soll nach Zuccaris Auffassung in bestimmter Weise disponiert sein, um den Virtuosen zur Gloria zu führen. *Animi Candor*, die Reinheit der Seele, stellt sich in Gestalt einer jungen Frau vor, die ein Herz in der Hand trägt und zum Himmel blickt, während die Tauben der Unschuld sie umfliegen und außerdem ein Hermelin, Symboltier der Reinheit auf ihrer linken Hand sitzt. Ein Säulenstumpf und eine Basis unter dem Fuß verstärken ihre Standfestigkeit¹⁴². Die Einführung dieser Figur entspricht den moralisierenden Tendenzen Zuccaris, der künstlerische und ethische Qualitäten vereint im hervorragenden Künstler postulierte¹⁴³.

140 Zuccari, *Idea*, ed. H. 237: „... ornamenti, ... fontane, ... scene, apparati di feste, ... sfere, forme mathematiche, fortezze, ... machine, molini, cifre, horologij, chimere, ... e di queste deve l'eccellente Pittore, Scultore, et Architetto esser copioso inventore, e più di tutti il buon Pittore, come universale, e di concetti vario, et ove ciascuno scuopre il giudicio, e l'ingegno, lo spirito, e la prontezza al disporre, et ordinare.“

141 Ripa 1603, 238 s.v. Intelletto mit Adler; 389 s.v. Pensiero; 220 s.v. Ingegno. Die beiden letztgenannten Ripastellen bereits bei Körte, 24, Anm. 8.

142 Candor-Allegorien sind im 16. Jh. relativ selten. Vgl. P. GIOVIO, *Ragionamento sopra immotti e disegni d'arme*, Venedig 1556, 33: „... Et volendo Papa Clemente (VII) mostrare al mondo, che il candore dell'animo suo non si poteva offendere da i maligni ... usò questa Impresa ... col motto, CANDOR ILLAESUS. – Eine verwandte Allegorie zu Animi candor befindet sich als Wahrheit am rechten Bildrand von Zuccaris Calunniadarstellung. – Zu den Attributen: Herz und Tauben s.v. sincerità, Ripa 1603, 456; Hermelin s.v. continenza, Ripa 1603, 90; Basis unter dem Fuß s.v. costanza, Ripa 1603, 86.

143 Körte, 24 bemängelte an der Allegorie des Animi Candor, daß sie zwar religiös gemeint, aber mit den Mitteln einer blassen Allgemeinheit gestaltet sei etwa gegenüber Glaube, Liebe, Hoffnung. Demgegenüber sei betont, daß in Künstlerhäusern, abgesehen von der Dekoration der Schlafzimmer, allgemein eine speziell religiöse Thematik vermieden wurde zugunsten einer mythologischen Allegorie.

Während Vasari in den Lunetten eines Saales in seinem Aretiner Haus sein Selbstporträt mit den Porträts berühmter Künstler wie Signorelli, Michelangelo und Andrea del Sarto vereint hatte, verwendete Zuccari die Lunetten seiner Sala Terrena, um eine Familiengalerie einzurichten. Der Familienkult in Bildnissen hat ferne Wurzeln in antiken Gepflogenheiten, die etwa Armenini bei seinen Anweisungen für die Dekoration von Loggien zitierte¹⁴⁴.

Zuccaris Interesse an seiner Familie scheint sehr ausgeprägt gewesen zu sein, was nicht nur die Bemühungen um das Gedächtnis seines Bruders Taddeo, sondern auch die feinen Porträtzeichnungen, eine Lunette seines Florentiner Hauses oder die ungewöhnliche Altartafel in S. Angelo in Vado bezeugen, welche die Malerfamilie im Schutz der Madonna und der Heiligen zeigt.¹⁴⁵ Aus Zuccaris Testament geht ferner hervor, daß Zuccari geradezu dynastische Absichten mit seiner Familie im römischen Kunstbetrieb verfolgte. Seine Familie sollte auf das engste mit der Accademia di S. Luca verknüpft werden. Zuccari hatte vor, seinen Palazzo der Akademie zur Verfügung zu stellen, der jeweils älteste Zuccari-Nachfahre sollte von den Akademikern als Autorità und Superiore geachtet werden und seinerseits als Hausherr die Einhaltung der von Federico Zuccari aufgestellten Akademiesatzung gewährleisten und auf ein geziemendes Verhalten der Kunststudenten achten¹⁴⁶. Wenngleich sich eine solche Familienpolitik nicht verwirklichen ließ, scheint doch der Hintergrund der Vorhaben Zuccaris für das Verständnis seiner Familiengalerie in den Lunetten der Sala Terrena erhellend.

Die formalen Voraussetzungen dafür, Besitzerporträts in die Dekoration von Innenräumen einzufügen, lagen, wie Körte bereits zeigte, vielfach vor¹⁴⁷. Zuccari nutzte jedoch die illusionistischen Möglichkeiten des Motives nur in geringem Maße.

144 Armenini, 181.

145 Heikamp, F. Z. Firenze, Abb. I, II, 207.

146 Körte 82, Dok. Nr. 15, Testamento di Federico Zuccari: „... Item voglio che detti miei heredi, il primogenito ò il maggiore di essi, di mano in mano habbino particular cura et authorità di essercitare essi accademici et spiriti nobili, di cui si voglia ridurli a studii et indirizzi di se stessi, ... Item che detti accademici siano obligati osservare le sodette costituzioni et ordini di studii, esser quieti, studiosi et pacifici, et riconoscer li heredi miei per superiori et da loro riconoscer et dare detta commodità et piacendoli di gratitudine, ... Item che li miei heredi non possino vietare nè impedire l'uso di detta Accademia, mentre detti accademici studiosi esserciteranno nobilmente et virtuosamente senza risse, discordie et in tal caso possono vietarli et licentiarli. ...“

147 Körte, 28.

Chronologisch beginnt die Reihe der Porträts mit dem Großvater des Hausherrn *Taddeo*. Die lateinische Inschrift lautet: TADAEUS ZUCCARUS OCTAVIANI PATER.

Dargestellt ist ein würdiger Greis, der mit einem Federkiel ein Blatt beschreibt, während er in der Linken ein Buch geöffnet hält, das Buch seines Lebens. 1520, das Datum seines Todes, steht im Buch zu lesen. Dieser Taddeo hatte einst das ehrenvolle Amt eines Priors in der Comune von S. Angelo in Vado bekleidet¹⁴⁸.

In der nächsten Lunette folgt sein Bruder, *Fra Angelo*¹⁴⁹, der Kapuzinermönch mit Pilgerstab und Kreuz. Während Fra Angelo auf einer Pilgerreise nach Jerusalem unterwegs war, hatte die Pest seine Familie hinweggerafft mit Ausnahme eines Sohnes von Taddeo, nämlich Oktavian. Diesen hatte Fra Angelo bei der Brautwahl beraten und somit beigetragen, daß die Familie vor dem Erlöschen bewahrt blieb. Die Inschrift berichtet ausführlich: F. ANGELUS ZUCCARUS A S. ANGELO IN VADO URBINAS MIRACULIS CORRUSCANS E PRIMIS FRANCISCANIS QUI CAPUCINORUM FAMILIAM HABITUMQ RENOVARUNT HIEROSOLYMA REVERSUS MDXXVIII SOLUM OCTAVIANUM THADAEI FRATRIS FILIUM ADOLESCENTEM REPERIIT EX COMMUNISS. PESTILENTIA SUPERSTITEM CUIUS CONSILIO UXOREM DUXIT ET PROGENIEM PROPAGAVIT.

Eine jüngst im Londoner Kunsthandel aufgetauchte Zeichnung stellt den Entwurf einer Lunette dar, in der Fra Angelo und Taddeus der Großvater gemeinsam erscheinen. Die wohl nicht eigenhändige Zeichnung überliefert ein Planungsstadium Zuccaris für die Ausmalung der Sala Terrena, das dem endgültigen vorausging, da jedem der beiden Vorfahren schließlich ein eigenes Lunettenfresko gewidmet wurde.^{149a}

Die folgende Lunette gilt den Eltern von Federico Zuccari, nämlich *Ottaviano* und *Antonia Neria*, sowie deren kleiner Tochter Bartolomea. Die Inschrift lautet:

OCTAVIANUS ZUCCARUS THADAEI FILIUS ANTONIA NERIA UXOR BARTHOLOMAEA FILIA (Abb. 16).

Ottaviano war Maler und galt als mittelmäßiger Künstler, ein Urteil, gegen welches Federico Zuccari in den

Randbemerkungen zu Vasari Viten Einspruch erhoben hatte¹⁵⁰. Von der Mutter sind keine weiteren Nachrichten überliefert, die Schwester Bartolomea soll später in den Konvent der Nonnen der hl. Katharina zu S. Angelo in Vado eingetreten sein.

Zu dieser Lunette sind zwei Vorzeichnungen bekannt, die den Werkprozeß Federico Zuccaris verdeutlichen, eine Porträtstudie des Vaters in Stockholm¹⁵¹ und eine Kompositionszeichnung für die Lunette in der Ecole des Beaux-Arts, Paris¹⁵². Ferner überliefert eine Zeichnung der Sammlung Scholz die Züge der Mutter, wenngleich diese Zeichnung nicht in direktem Zusammenhang mit der Lunette steht¹⁵³. Während die Studie nach der Natur das Gesicht des Alten ungewöhnlich lebendig erfaßte und im feinen Spiel von Schatten, Licht und Glanzeffekten die Züge des Vaters kennzeichnete, war der Kompositionsentwurf summarischer gehalten, wogegen das Fresko die Personen schematisch wiedergibt. Die Mattigkeit der Figuren im Fresko, in dem Zuccari die Eltern knapper zusammenrückte und in der Ecke noch die kleine Tochter unterbrachte, resultiert auch aus dem mangelhaften Erhaltungszustand des Freskos.

Die folgende Lunette zeigt die beiden Söhne Octavians, die Maler waren (Abb. 21). THADAEUS FEDERICUS OCTAVIANI FILII lautet die Inschrift. *Federico* Zuccari stellte sich als Knabe dar, der zu seinem Bruder aufblickt. Federico hält einen Zeichenstift in der Hand, während *Taddeo*, sein Lehrmeister, eine Zeichnung faßt und ins Weite blickt. – Ihm verdankte Federico, daß er seit seinem siebten Lebensjahr nicht „lettere“, wie seine Eltern wünschten, sondern Malerei studieren durfte und zwar in der Schule seines erfolgreichen Bruders, der ihm gleichzeitig auch die Wege zu den damals entscheidenden römischen Auftraggebern ebnete. „Federico setzte in der Lunette seines Hauses seinem Lehrmeister, der alle künstlerischen Kräfte in ihm weckte, ein schönes Denkmal brüderlichen Dankes.“¹⁵⁴ Zur Pysiognomie des Bruders sind zwei Zeichnungen im Louvre erhalten, deren eine wahrscheinlich für den Kopf des Bruders im Fresko

148 Körte, 29; Lanciarini, 6. Schema oben S. 45: L 1.

149 Lanciarini, 8. Körte, Taf. 20. Schema oben S. 45: L 2.

149a Prof. Lotz wies mich freundlicherweise auf die Londoner Zeichnung hin, die nach Drucklegung dieser Arbeit publiziert wurde in: BurlMag 75, 1978, XXXIV.

150 Lanciarini, 9; dort bereits Zuccaris Vasarikommentar. VasMil VII, 73: „... che non è stato tanto ordinario pittore massime nella sua gioventù studiando in Firanze la maniera di Andrea del Sarto con assai buona gratia.“ Körte, 29. Schema S. 45: L 3.

151 Körte, Taf. 22B.

152 B. DEGENHART, Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte des Palazzo Zuccari, in: *RömJbKg* 4, 1940, 433.

153 Die Einbeziehung der Zeichnung bei F. DEUHLER, *Zuccaristudien*, unveröff. Manuskript der Bibliotheca Hertziana.

154 Körte, 29; Lanciarini, 9. Schema S. 45: L 4.



21. Federico Zuccari, Taddeo und Federico Zuccari, Pal. Zuccari, Rom

22. Federico Zuccari, Büste des Taddeo Zuccari, Protomoteca Capitolina, Rom



spiegelbildlich verwendet wurde¹⁵⁵. Auch die von Federico Zuccari geschaffene Porträtbüste des Taddeo für dessen Grabmahl neben Raffael im Pantheon überliefert plastisch die Züge Taddeos und stellt ihn in ähnlicher Haltung wie das Lunettenporträt dar (Abb. 22)¹⁵⁶.

Die übrigen Brüder des Federico Zuccari sind in der folgenden Lunette vereint. Einer dieser Brüder ist als Goldschmied in Rom nachweisbar, während von den anderen keine Nachrichten überliefert sind¹⁵⁷. Der Zustand des Freskos kann als ruinös bezeichnet werden. Die Inschrift nennt die Brüder: IO. ANTONIUS. LUCIUS. IO. IACOBUS. MAURITIUS. ALOISIUS ZUCCARI OCTAVIANI FILII.

Die nächsten drei Bogenfelder gelten speziell der Familie des Hausbesitzers. Zunächst stellt sich Federico Zuccari mit seiner Frau *Francesca Genga* auf der Höhe seiner Laufbahn dar (Abb. 23). Die Inschrift besagt:

FEDERICUS ZUCCARUS OCTAVIANI FI-

155. J. GERE, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Exposition du cabinet des dessins du Louvre, Paris 1969, Nr. 42, 43.

156. V. MARTINELLI e C. PIETRANGELI, *La Protomoteca Capitolina*, Rom 1955 26, 87, Nr. 91.

157. Lanciarini, 10. Schema S. 45: L 5.

23. Federico Zuccari,
Selbstporträt mit seiner
Frau, Pal. Zuccari,
Rom



LIUS FRANCESCA GENGA UXOR¹⁵⁸. Federico präsentiert sich kostbar gekleidet von vorn, eine Hand graziös zum Kinn erhoben, in der anderen ein großes Buch haltend und seiner Frau den Rücken zuwendend. Er blickt aus der Lunette herab, während die Ehrenkette mit dem Medaillon des spanischen Königs daran erinnert, daß Philipp II. ihn u.a. beauftragt hatte, das Hochaltargemälde für S. Lorenzo im Eskorial zu malen¹⁵⁹. Tatsächlich war allerdings Zuccaris spanische Tätigkeit mehr ein Gewinn an Sozialprestige und Einnahmen als ein künstlerischer Erfolg, denn der König, an Werke eines Tizian gewöhnt, zeigte sich nicht sonderlich befriedigt¹⁶⁰. – Während Federicos Selbstbildnis nahezu die Lunette füllt,

158 Lanciarini, 9 konnte noch im Anschluß an das Wort Uxor in der Inschrift die Jahreszahl 1598, das Datum der Fresken also, lesen. Die Jahreszahl existiert wieder seit der Restaurierung 1968.

159 Zu den Werken Zuccaris in Spanien: A. CLOULAS, Les peintures du grand retable au Monastère de l'Escorial, in: *Mélanges de la casa de Velasquez IV*, 1968, 173; J. ZARCO CUEVOS, *Pintores italianos in San Lorenzo el Real*, Madrid 1932, 201–215.

160 Korrespondenz des Frhr. von Kevenhüller und Rudolfs II., in: *JbKbSW XIII*, 1892, anno 1589 Jan. 7: „... Federico Zuccaro ist ... nach Italia verreist und unangesehen er wenig Sotisfaction in seinen Gemälden geben, fuert er doch bis in die sibentauseducatten par mit weck, zue disem hat ihn der Khuni auf sein lebenslang jährlich zwaihundert ducatten pension ... gegeben, also das er fur sich selbs nicht übl gemahlt.“

24. Federico Zuccari, Selbstporträt, Pinacoteca Capitolina, Rom





25. Hendrik Goltzius, Porträt des Federico Zuccari, Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin



25a. Federico Zuccari, Vorzeichnung für eine Lunette der Sala Terrena, Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

blickt hinter der Schulter des Malers auch noch seine Frau hervor, die in einfachem Gewande abgemalt ist¹⁶¹. Francesca Genga entstammte einer alten Künstlerfamilie aus Urbino und war die Nichte oder die Tochter des bekannten Architekten Girolamo Genga¹⁶². Ihre Züge sind in einer Zeichnung des Städelschen Kunstmuseums, Frankfurt, sowie in einer Zeichnung des Musée Wicar in Lille bewahrt¹⁶³.

Zuccaris Porträt ist in einer Reihe von Selbstbildnissen erhalten, die sich in den Uffizien, dem Museum von Lucca, der Pinacoteca Capitolina in Rom, im Palazzo Zuccari als Gruppenbild mit Vincenzo Borghini, und in der römischen Accademia di S. Luca befinden. Dem Selbstbildnis des Federico Zuccari in der Pinacoteca Capitolina steht ferner die Porträtzeichnung eines Unbekannten von H. Goltzius in Berlin so nahe, daß sie als das Porträt Federico Zuccaris zu identifizieren ist¹⁶⁴ (Abb. 24, 25). Übereinstimmend erscheinen in Zeichnung und Selbstbildnis der Bau des Kopfes, die Haartracht, die auffallend kurzen Augenbrauen, die Schwingung der Nase, das relativ lange Ohrläppchen. Die sensible Silberstiftzeichnung interpretiert das Gesicht des Federico als das eines klug und empfindlich blickenden Mannes; um dessen Auge spielen Fältchen, wenn nicht als Spuren des Humors, so doch der Freundlichkeit. Der von Goltzius schwungvoller gezeichnete Schnurrbart des Federico beruht auf einer Eigenheit der Haardarstellung in Goltzius' Porträtzeichnungen. – Anno 1591 Aetatis suae 47, – diese Jahreszahlen auf der Zeichnung des Goltzius betreffen also genau jenes Jahr 1591, als Goltzius vom 10. Januar bis 13. August in Rom studierte, dort nachweislich in Zuccaris Haus verkehrte und von ihm entscheidende künstlerische Anregungen empfangen hatte¹⁶⁵. In demselben Jahr 1591 war auch Federico Zuccari 47 Jahre, wie der Dargestellte in der Zeichnung.

Die Porträts der sieben Kinder im Malerhause Zuccaris beleben die nächsten zwei Lunetten. Sie sind ihrem Alter

161 Körte, 30 Anm. 27. Francesca Genga, 1598 noch im Status animarum von S. Andrea della Fratte erwähnt, 1602 nicht mehr genannt, scheint um 1600 gestorben zu sein.

162 Lanciarini, 10, Anm. 11.

163 Körte, Taf. 22 A; A. CHÂTELET, *Dessins italiens du Musée de Lille*, Kat. Ausst. Lille 1968, Nr. 123, Taf. 36. Die Zeichnung in Lille zuerst bei F. Deuchler in unveröff. Manuskript der Bibliotheca Hertziana erwähnt.

164 E. K. J. REZNICEK, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961, Nr. 303, Mann mit hängendem Schnurrbart, Kupferstichkabinett Berlin, 171 : 133. Bezeichnet: Anno 1591 AETAT. SUAE 47 H Goltzius fecit.

165 Reznicek (s. oben Anm. 164), 6, 84f, 148, 221f, Kat. Nr. 47, 25, 271.

26. Federico Zuc-
cari, Porträt
der drei Töch-
ter, Pal. Zuc-
cari, Rom



27. Federico Zuc-
cari, Porträt
der drei Töch-
ter, Louvre,
Paris





nach nummeriert und namentlich in den Inschriften genannt.

Die Inschrift bei den vier Söhnen besagt also:

1. OCTAVIANUS 3. ALEXANDER THADAEUS 4. HORATIUS 7. HIERONYMUS. ZUC-CARI FEDERICI. FILI I. Die Knaben sind um ein Buch in ihrer Mitte gruppiert, Orazio hat noch ein weiteres Buch vor sich. Die Söhne folgen also dem Beispiel des Vaters in seinem Büchereifer. Von Ottaviano, dem Älte-

sten wird überliefert¹⁶⁶, daß er später Rechtsgelehrter und Potestà von Cesena wurde, ferner Uditor der Sacra Rota von Lucca, Bologna und Genua, daß er Vertrauter des Herzogs von Mantua war und gelehrte Werke verfaßte, darunter eines mit dem bezeichnenden Titel: Lehrge-

166 Lanciarini, 11 erwähnt Schriften Ottavianos: Decisiones civiles et criminales almae Ritae Lucensi, Venedig 1630, Concetti politici, morali e cristiani, Bologna 1628. – Körte, 30 Anm. 38. Schema S. 45: L7.

bäude der politischen, moralischen und christlichen Begriffe. Orazio trat später in den Jesuitenorden in Rom ein¹⁶⁷. Von Alessandro Taddeo ist bemerkenswert, daß er den Kardinal Alessandro Farnese zum Taufpaten hatte¹⁶⁸.

Unter den Zeichnungen Villamenas im Berliner Kupferstichkabinett verwies M. Winner auf eine Vorzeichnung Zuccaris zur Lunette der Söhne, die mit seiner freundlichen Einwilligung hier publiziert wird (Abb. 25 a). Die feine Rötelseichnung zeigt eine stärker frontale Komposition; im Fresko posieren die Kinder lebhafter, vor allem durch die Schulterdrehung des Ältesten und die veränderten Blickrichtungen der Brüder. Alessandro Taddeo und Orazio haben mit Girolamo die Seiten gewechselt. Im Fresko trägt Ottaviano nicht mehr die festliche Schärpe quer über den Oberkörper^{168a}.

Die drei Töchter des Malers beschließen in der nächsten Lunette den Familienkreis: Die Inschrift nennt sie:

2. ISABELLA 3. CYNTHIA 6. LAURA. ZUCCARAE FEDERICI FILIAE. (Abb. 26).

Das Los der Töchter im Bilde ist es, eifrig zu handarbeiten. Isabella, die Älteste, stickt, Cynthia wickelt das Garn, und die Kleinste schaut gerade über den Tisch, das Tun der Schwestern beobachtend.

Eine bisher unbeachtete Vorzeichnung zu dieser Lunettenkomposition befindet sich im Louvre (Abb. 27). Sie zeigt Isabella weniger steif bei ihrer Arbeit, ihr Gesicht ist weicher gerundet, und allgemein sind die Figuren im Halbkreis der Lunette mehr zusammengedrängt¹⁶⁹.

DIE SALA DEL DISEGNO

FUNKTION

Die Sala del Disegno liegt im fünfachsigen Haupttrakt des Palazzo Zuccari. Ihre beiden Fenster erscheinen in der Fassade der Via Sistina und sind seitlich des alten Haupteinganges symmetrisch zu den Fenstern der Sala di Ganimede angeordnet. Im Grundriß bildet die Sala del Disegno das Pendant zur Sala degli Sposi, beide Räume

Was das Gesamtprogramm der Fresken in der Sala Terrena betrifft, so wird also ein ähnlicher Bereich wie in Vasaris Hausdekoration in Arezzo umschrieben. Lunetten mit Porträts, der Triumph der Virtus, die Überwindung der Invidia, Sapientia, ferner Fatica (vgl. Zuccaris Labor) und Copia (vgl. Zuccaris Diligentia mit Füllhorn) korrespondieren, wenngleich die Ansprüche vor allem im Mittelbild der Apotheose des Künstlers bei Zuccari ungleich weiter getrieben sind.

Das Programm der Sala Terrena hängt aber vor allem mit Concetti zusammen, die Zuccari in seiner Porta Virtutis (Abb. 28) gestaltet hatte: So entsprechen Fatica und Diligentia der Porta Virtutis den Allegorien von Labor und Diligentia der Sala Terrena, oder Studio, Spirito und Intelligentia am Bogen der Porta sind Sapientia, Spirito und Animi Candor verwandt. Die drei Grazien kommen in beiden Werken vor. Virtus im Zentrum der Porta Virtutis wird im Fresko durch den Virtuosen ersetzt, darunter befinden sich jeweils Neid und Verleumdung, während Famaboten in der Höhe den Ruhm verkünden. Die vier Kardinaltugenden oben bei der Porta sowie, im Durchblick dahinter, Disegno thronend mit den drei Töchtern kehren dagegen im Freskenschmuck der Sala del Disegno der Casa Zuccari wieder. Auf Grund der vielfachen Analogien mit der Porta Virtutis könnte die Sala Terrena auch als Sala Virtutis bezeichnet werden.

kommunizieren mit dem Gang zur Sala Terrena. Die Orientierung der Fresken legt den Hauptzugang zur Sala auf die Südwestseite, d. h. vom Herkulesgang her fest.

Die Funktion der Sala del Disegno war nach Körtes Auffassung diejenige eines Versammlungsraumes für die Akademiker von S. Luca, dessen Existenz auch Baglione bezeugt¹⁷⁰. Der Wortlaut des Testaments von Zuccari dagegen präzisiert, daß der Versammlungssaal für die Akademiker von S. Luca im ersten Stock des Vorderhauses mit dem Blick über die Piazza della Trinità und über ganz Rom beabsichtigt war¹⁷¹.

167 Bei Körte unerwähntes Dokument im Archiv der Jesuiten, Rom: Doc. 172 F 35, 2, P. 92, Ingressus novitiorum ab anno 1594 usque ad 1630. – Orazio stirbt bereits 1619 im Collegio Romano. Körte, 30.

168 Brief Zuccaris an den Kardinal, in: A. RONCHINI, *Atti e memorie delle RR deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmesis*, V, Modena 1869, 12; bei Körte zitiert S. 30.

168a KdZ Nr. 18451 roter und schwarzer Stift, 12,3 : 12,8 cm.

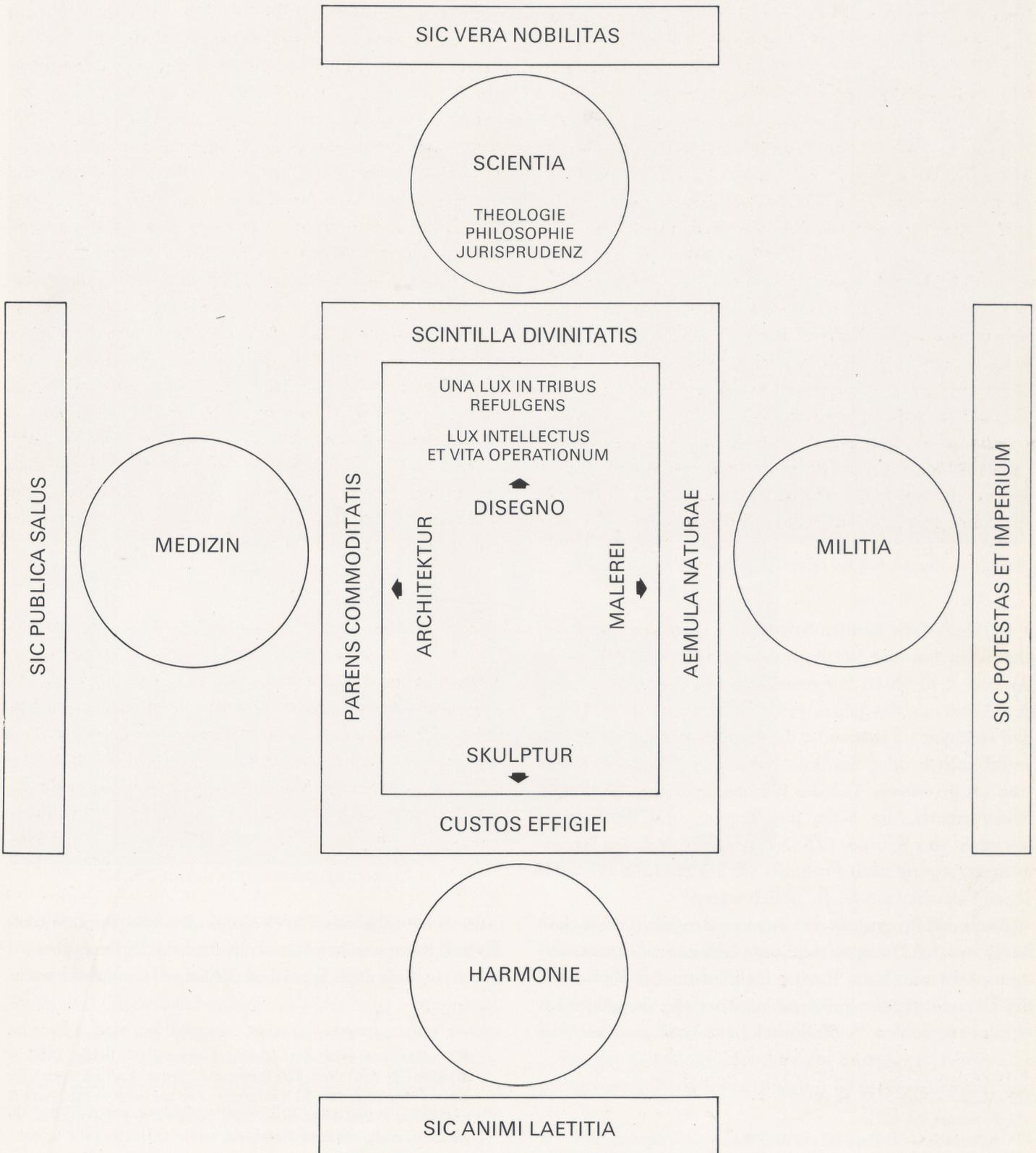
169 Die unbekannt Zeichnung des Cabinet des Dessins du Louvre hat die Inventarnummer 4573; Technik: Rötelse, Maße 10,4 : 6 cm. Wasserz. nicht erkennbar. Schema S. 45: L 8.

170 Körte, 35, Anm. 2; Baglione, s. oben Anm. 51.

171 Testament Zuccaris nach Körte, 81 „... Item dichiaro che la casa di sopra su la piazza della Sma Trinità sopra l'entrata, ove è ordinato il studio per me et miei figlioli sul prospetto della piazza et di tutta Roma, con patto intentione, che habbia a servire ancora per la professione mia del disegno et sia luogo et ricetto della Accademia per pittori, scultori et architetti et altri nobili spiriti di Belle Lettere ...“

SALA DEL DISEGNO

(5,55 × 7,00 m)





29. Federico Zuccari, Sala del Disegno, Pal. Zuccari, Rom

Bei der relativ kleinen Sala del Disegno handelt es sich also nicht um den Sitzungsraum der Akademiker, deren Anzahl, d. h. 50–60 Personen, sich aus der Mitgliedsliste der Akademie des Jahres 1593 erschließen läßt¹⁷². Dagegen vereinigt sie Elemente, die eine Interpretation als Privatbibliothek oder Studiolo nahelegen. Denn die Situation im privateren Teil des Hauses, d. h. gegenüber dem Schlafgemach, die Nähe der Treppe, und die relative Kleinheit des Raumes (5,5 : 7 m) entsprechen den Bedingungen, wie sie nach Frommel für ein Studiolo im römischen Palastbau des 16. Jh. üblich waren¹⁷³.

Auch das Programm der Fresken der Sala del Disegno hängt mit der Tradition der Studiolodekorationen zusammen. Armenini hatte für die Dekoration der Bibliothek die Darstellung der Religion, begleitet von den Artes Liberales empfohlen¹⁷⁴. Bibliothek bzw. Studiolo waren die

geeigneten Räume, die besonderen Interessen der Hausbesitzer im Freskenschmuck vorzustellen. Obwohl theoretisch keine strenge Unterscheidung für das Dekorationsprogramm in einem Studiolo, einer Loggia oder anderer kleinerer Empfangsräume getroffen wurde¹⁷⁵, liegt der Akzent bei Fresken in Bibliothek und Studiolo des 16. Jh. besonders auf der Darstellung der im Hause gepflegten Tätigkeiten¹⁷⁶.

DEKORATIONSSYSTEM (Abb. 29, 30)

In einer relativen Chronologie der von Zuccari freskierten Räume seines Hauses ist die Sala del Disegno zwischen der Sala degli Sposi und der Sala di Ganimede anzu-

¹⁷² Armenini, 200.

¹⁷⁶ s. a. Schlosser; W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977. J. MANUEL, P. ANDRADE, *Las Pinturas Al Fresco En El Escorial*, in: *Goya* 1963, 56/7, 158; E. VERHEYEN, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971; J. LAVALLEY, *Le palais ducal d'Urbino*, Brüssel 1964.

¹⁷² Zuccari, *Origine*, ed. H. 96.

¹⁷³ Frommel, Bd. I, 73.

¹⁷⁴ Armenini, 167f.



30. Federico Zuccari, Sala del Disegno, Südostecke, Pal. Zuccari, Rom

setzen. Sie wurde etwa um 1599 gemalt. Während Zuccari in der Sala degli Sposi das Dekorationssystem des Gewölbes auf der Basis der traditionellen „quadri riportati“, von Stuck und Grottesken begleitet, gebildet hatte, entwickelte er in der Sala del Disegno eine Gliederung, die das Gewölbe aufzusprengen scheint (Abb. 31). Dieser Effekt wird durch die ungewöhnliche Größe der Bildfelder im Verhältnis zur übrigen Fläche des Gewölbes betont. Eine solche Dekoration steht an der Schwelle zum System der

Siebdecke, das gerade in den 90er Jahren in Rom fortgebildet wurde, wie Würtenberger zeigte¹⁷⁷. In der Sala di Ganimede benutzte Zuccari dann auch dieses neue System, das vor allem durch die Werke der Brüder Alberti in Rom aktuell wurde.

Bei der Gestaltung der Sala del Disegno ist ferner eine weitgehende Zertrümmerung des alten Verhältnisses von

177 Würtenberger, 110, zum Begriff der Siebdecke.



31. Federico Zuccari, *Disegno und die drei Künste*, Pal. Zuccari, Rom



Muster und Grund deutlich, z. B. in der Verwendung der Ornamentgrotesken, die kennzeichnend für die Spätphase dieser Dekorationsart im 16. Jh. ist¹⁷⁸. Eine weitere Eigenart der Dekoration besteht in der farblichen Zersplitterung. Die einzelnen Kompartimente wirken viel-

schichtig zusammen und überschneiden sich vor allem in der Vertikalachse. Dadurch wird der Zusammenhang von Mittelbild, den Ovalen mit den großen Allegorien und den Motti darunter verstärkt, entsprechend dem gedanklichen Gefüge des Dekorationsprogrammes.

178 N. DACOS-CRIFÒ, *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, London 1969, 128ff.

Entlang dem Sockelansatz zieht sich eine illusionistisch gemalte marmorne Sockelbank, auf der Putten die Kartuschen mit den Motti unter den Allegorien begleiten. In

den Ecken umgeben die Putten mit ihren Girlanden die Wappen von Federico Zuccari und Francesca Genga (Abb. 32). Die Kinderkörper, Blumen- und Fruchtestillen sind von einer malerischen Lebendigkeit, die der Schematik der Allegorien darüber weit überlegen ist. Diese Partien setzen Studien nach der Natur voraus, wie etwa in der Uffizienzzeichnung eines Putto bei der Scintilla¹⁷⁹. Die Allegorien dagegen sind formelhaft behandelt. Sie beinhalten eine Reduktion des Besonderen auf das Allgemeine. Für die Deutung dieser Allegorien sind die Inschriften wichtiger als etwa die Variation ihres statuarchischen Sitzmotives. Den Inschriften gilt auch im folgenden eine besondere Aufmerksamkeit.

DISEGNO UND KÜNSTE (Abb. 31)

Das Mittelbild (Abb. 33) öffnet das Gewölbe im Zentrum der Sala zum Licht des Himmels. Über den vier Seiten des Rahmens thronen Figuren und blicken nach oben. Bereits Körte identifizierte sie: Disegno, der Allvater der Künste, regiert in nahezu göttlicher Majestät. Er vereinigt in seiner Hand Zirkel, Zeichenbrett und Winkel des Architekten, den Hammer des Bildhauers, Tintenfaß und Feder des Gelehrten, während er in der Rechten das akademische Zepter erhebt¹⁸⁰.

Die drei übrigen Figuren verkörpern Malerei, Skulptur und Architektur. Sie halten die Geräte der drei Künste und weisen jeweils das Instrument, das ihnen eigen ist, besonders hervor. Hinter den Allegorien sind Künstler am Werk gezeigt, um die Schule und die Praxis des künstlerischen Schaffens zu illustrieren. So zeigt ein kleiner Malerknabe sein Zeichenblatt mit den Elementarstudien von Auge, Nase, Mund und Ohr, während ältere Gefährten bereits einen Bildentwurf an der Staffelei komponieren. Die Bildhauer bemühen sich um Porträt, Akt- und Gewandfigur. Die Architekturstudenten vermessen die Proportion eines Kapitells, ein junger Architekt hebt seinen Grundriß zur Ansicht hoch. Ähnliche Szenen aus dem römischen Akademiebetrieb zur Zeit Zuccaris hat

dieser in einer Zeichnung der Ambrosiana oder Pier Francesco Alberti in einem Kupferstich festgehalten¹⁸¹.

Das Bild im Zentrum der Sala del Disegno führt ein Motiv weiter, das bereits in den Mittelbildern der Sala Terrena, des Herkulesganges und der Sala degli Sposi betont war, nämlich ein glorienartiges Licht in der Höhe. Die Hauptfiguren orientieren sich jeweils auf dieses Licht. Wohl durch seine lichtlose Darstellung in einem trüben gelblich Weiß entging Körte dieses Motiv. In der Sala del Disegno heben ferner die Inschriften das Licht hervor: LUX INTELLECTUS ET VITA OPERATIONUM, also Licht der Erkenntnis und Leben der Werke steht unter dem Allvater Disegno zum Zeichen des meditativen und des tätigen Lebens. Ferner heißt es: UNA LUX IN TRIBUS REFULGENS, – ein Licht in dreien aufleuchtend, womit das in den drei Künsten wirksame Licht des Disegno gemeint ist¹⁸². Schließlich steht noch geschrieben: SCINTILLA DIVINITATIS, oder der Funke des Göttlichen. Auch in einer Inschrift des Herkulesganges war das Licht angesprochen: MIRA PIÙ LA LUCE.

In den Fresken seines Hauses wie in Zuccaris Theorie hatte die Lichtmetaphorik eine grundlegende Bedeutung. Bereits in den Erklärungen der Akademievorträge, wie später in der Idea, umschrieb Zuccari seinen Disegnobegriff mit dem Bilde des Lichtes, der Erleuchtung, des göttlichen Funkens u. ä.¹⁸³. Während Zuccari in den Akademievorträgen allgemeiner formuliert hatte, betonte er in der Idea, daß Disegno, jener Funke des Göttlichen, als eine kreative Kraft im Menschen wirksam sei, und diesen dem Schöpfergott annähere. Der göttliche Funke sei freilich nicht Teil oder Eigenschaft der göttlichen Substanz, sondern derselben ähnlich¹⁸⁴.

179 Vorzeichnung zu den Kartuschen im Small Talman Album des Ashmolean Museums, Oxford, Foto Corpus Gernsheim 48751. Im Fotomaterial der Bibliotheca Hertziana bereits vorliegend. – Körte, 36 f., Taf. 18 b, Puttenstudie, Uffizien.

180 Körte, 37 hielt das Attribut in der Rechten des Disegno-Vaters für einen Malstock. Es scheint mir zweifelhaft, daß der Rechten des Disegno nur ein solches Hilfswerkzeug der Malerei gegeben ist. Gewöhnlich erscheinen Pinsel und Malstock. Vielmehr scheint eine Szepter dargestellt, wohl jenes akademische Szepter, das in der Origine, ed. H. 14 als „sceptro academico“ genannt ist.

181 G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976, 125; J. SHEARMAN, An Episode in the History of Conservation: The Fragments of Perino's Altarpiece from S. Maria sopra Minerva, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, 360 f.

182 Körte, Taf. 33 zeigt noch die sinnvolle Inschrift, UNA LUX IN TRIBUS REFULGENS, während nach der Restaurierung heute UT LUX geschrieben steht.

183 Zuccari, Origine, ed. H. 85. – Zuccari, Idea, ed. H. 155, 185, 287, 289, 292.

184 Zuccari, Idea, ed. H. 162: „... Questo Disegno interno humano si chiama oggetto attuale, ed immateriale, d'una ò di più forme espresse della cosa intesa, ond'io col consiglio de Dotti lo chiamai nel libro dell' Academia di Roma Scintilla della Divinità; perchè l'huomo nel formare questo interno Disegno si rassomiglia à Dio produttore in se stesso il suo concetto interno: che nel resto intendessi questo Disegno esser Scintilla della Divinità, cioè parte della sostanza Divina, o accidente di quella, havrei detto male, per le ragioni sopra addotte, in particolare perche Iddio è semplicissimo e purissimo atto sostanziale ...“

Zuccari hatte bei diesen Vorstellungen eine Lichtmetaphorik adaptiert, die in theologisch-philosophischen Auffassungen seiner Zeit ausgebildet vorlagen und insbesondere dem Gedankengut des Neuplatonismus der Humanisten verbunden war¹⁸⁵. In den Schriften des Marsilio Ficino sind z. B. eine Reihe ähnlicher Vergleiche für das Wirken der Ideen als Funken des göttlichen Lichtes nachweisbar. Wie Panofsky dargelegt hat, entsprach der Disegno-Begriff von Zuccari weitgehend demjenigen der Idea¹⁸⁶.

Auch in der Accademia del Disegno in Florenz hatte die Symbolik des Lichtes eine große Rolle gespielt. Dort war sie bereits auf den Disegno-Begriff übertragen worden, wie Kemp hervorhob¹⁸⁷. Dieser stellte auch die Abhängigkeit der Theorien Zuccaris von Kommentaren Benvenuto Cellinis fest¹⁸⁸. Cellini hatte den Entwurf für das Siegel der Florentiner Akademie mit der Darstellung des Lichtgottes Apollon als eine Allegorie des Disegno erklärt. Cellini unterschied ferner zwischen dem Licht des Disegno im Bereich der Vorstellung und dem Licht des Disegno bei der praktischen Ausführung im Werk, was mit der Inschrift in Zuccaris Fresko „lux intellectus et vita operationum“ inhaltlich übereinstimmt.

Während die schöpferische Energie als immaterielles Licht im Fresko erscheint, ist auf einer anderen Ebene Disegno als Allvater der Künste personifiziert. Die Vergöttlichung des Disegno hat ihre Voraussetzungen in der älteren Kunsttheorie, insbesondere in Leonardo Maleritratat¹⁸⁹. Leonardo führte darin aus, der Disegno sei etwas so Hervorragendes, daß er nicht nur die Werke der Natur erfasse, sondern unendlich viele mehr; daher sei der Disegno nicht nur eine Wissenschaft, sondern gebüh-

rend eine Gottheit zu nennen, denn eben diese Gottheit ahme alle Werke des höchsten Gottes nach. Man darf annehmen, daß Zuccari die Theorien Leonardos bekannt waren. Es ist nicht auszuschließen, daß Zuccari in der Bibliothek seines Gönners Francesco II. Maria della Rovere Einblick in den gut leserlichen Codex Urbinas 1270 hat nehmen können, jene berühmte Kompilation aus dem schriftlichen Nachlaß von Leonardo¹⁹⁰.

Auch Zuccari hatte sich auf die Theorie der Ebenbildlichkeit beim Vergleich seines höchsten Prinzips, des Disegno, berufen: Disegno ist ihm das wahre Symbol und Abbild Gottes im Menschen¹⁹¹. Andererseits aber ist in der Künstlersicht Zuccaris, die auf älteren Anschauungen beruht, Gott selbst der Maler, Bildhauer und Architekt des Weltgebäudes¹⁹². Es besteht also eine Wechselbeziehung zwischen beiden Bereichen, die im Bilde geradezu zur Verwechselbarkeit führt¹⁹³. Die bei Körte angedeutete Auffassung, Zuccari habe mit seiner Vergöttlichung des Disegno gewissermaßen eine Ersatzgottheit kreiert, erscheint in der allgemeinen römischen Situation um 1600 als problematisch. Es dürfte der Orthodoxie eines Zuccari keinen Abbruch getan haben, seine Disegno-Vaterfigur, entsprechend der Theorie der Ebenbildlichkeit, an die traditionelle Darstellungsweise Gottvaters anzulehnen. Dem Betrachter um 1600 konnte die Verschiedenheit der Bezugsebenen zwischen der Darstellung des Disegno-Vaters in der Casa Zuccari und derjenigen Gott-Vaters, z. B. in der Chigikapelle von Sta. Maria del Popolo, nicht entgehen.

185 Zur Lichtmetaphysik allg. *Lexikon für Theologie und Kirche*, begr. von M. BUCHBERGER, Freiburg 1961, Bd. 6, Sp. 1023f.; zum Einfluß der aristotelisch-thomistischen und der neuplatonischen Lehren allgemein bei Zuccari: Panofsky, *Idea*, 47f., 96.

M. FICINO, *Sopra lo amore over convito di Platone*, Florenz 1544, 72, 119 oder 201: „... in questo certamente consiste tutta la fecondità della anima, che ne' segreti seni di quella risplende la luce eterna di Dio, pienissimo delle ragioni et Idee di tutte le cose. A la qual luce l'Anima ... risplende di scintille delle Idee ...“

186 Panofsky, *Idea*, 47ff.

187 Kemp, 221.

188 Kemp, 231f.

189 Leonardo, 50r. „... Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura cioè lineamenti che circondano le figure de corpi finti li quali lineamenti si dimanda disegno la seconda è detta ombra ma questo disegno è di tanta eccellentia che non solo ricerca l'opere di natura ma infinite più che quelle che fa natura, ... e per questo concluderemo non solamente esser scientia, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità rippette tutte l'opere evidenti fatte dal sommo iddio ...“ Winner, *Pittura*, 48 erwähnte diese Leonardostelle bereits im Hinblick auf den Disegno-begriff von Manders.

190 J.P. RICHTER, *The literary works of Leonardo*, 2. Aufl., Phaidon 1970, Bd. I, 6.

191 Zuccari, *Idea*, ed. H. 278: „... parimento questo nome (Disegno) ... ne arguisse vero simbolo, imagine, e similitudine di Dio in noi, amministrando, come agente naturale la facoltà datali da Dio, quando disse, faciamus hominem ad imaginem, et similitudinem nostram, formando avviando quasi, et alimentando un'altra natura, un altro esser di forme artificiale.“

Zur Theorie der Imitatio auch E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento*, in: *Commentari VII*, 1956, 86f., 249ff.

192 Zuccari, *Idea*, ed. H. 158: „... Iddio come Pittore, Scultore et Architetto (per ragionar di S. Maestà à modo nostro); *Idea*, ed. H. 277, zitiert auch bei Körte, 39: „... Iddio adunque è il vero Disegno, e vero author, e perfetto, e divin Pittore, Scultore et Architetto ...“; B. CELLINI, *Trattato dell' Oreficeria e della Scultura*, ed. Milanesi, Florenz 1857, 229: „... Tutte le opere che si veggono fatte dall' Iddio della natura in cielo, ed in terra sono di scultura ...“. VasMil I, 261: „... Dio ... divin architetto del tempo e della natura ...“. Ficino (siehe oben Anm. 184), 96: „... Questo raggio divino ... dipinge lo ordine di tutto il Mondo ...“; 97 ...“ questa Pittura del mondo.“

193 Körte, 39. Zur Problematik einer Beurteilung der Fresken nach den Gegensätzen orthodox oder pagan grundsätzlich: E. GARIN, Rezension zu A. Chastel, *Marsilio Ficino et l'Art*, in: *Paragone* 73, 1956, 39.

In Zuccaris Fresko ist die Vaterfigur des Disegno ferner ein Hinweis auf den gemeinsamen Ursprung der drei Künste. Wie bei Vasari der Disegno als Vater der Malerei, der Skulptur und der Architektur bezeichnet wird, so auch bei Zuccari¹⁹⁴.

Was die Bildtradition eines personifizierten Disegno betrifft, so hatte bereits Mandowsky erwiesen, daß Zuccaris Darstellung mit der Disegnofigur zusammenhängt, die im Hochzeitsapparat des Francesco de Medici und der Johanna von Österreich 1565 in Florenz errichtet worden war¹⁹⁵. Diese im Kreis des Vasari und Borghini entwickelte Figur hatte drei Köpfe zum Zeichen der Dreieinigkeit der Künste. In Vasaris Hausdekoration in Florenz und der entsprechenden Vorzeichnung der Uffizien hat sich noch eine solche dreiköpfige Allegorie des Disegno erhalten. Die Personifikation des Disegno verbindet dort die Bereiche von Kunst und Natur, wie Kemp erörterte¹⁹⁶. Winner identifizierte eine weitere Disegno-Vatergestalt im Zentrum einer Zeichnung Lomazzos in der Albertina zum Thema einer Kunstakademie. Lomazzos Disegno hält thronend eine Fackel des Lichtes in der Hand¹⁹⁷.

Zuccari hatte seinem Disegno in der Lichtglorie einen Nimbus aus drei Ringen verliehen. Die drei vereinten Ringe oder Kränze waren die Imprese Michelangelos zum Zeichen der Verbundenheit der drei Künste, Malerei, Skulptur, Architektur¹⁹⁸. 1597, also kurz vor Zuccaris Dekoration, hatte sich auch die Accademia del Disegno in Florenz endgültig auf ihr Siegel mit den drei verschlungenen Kränzen festgelegt¹⁹⁹.

Die drei den Disegno-Vater begleitenden Gestalten der Malerei, Skulptur und Architektur mit ihren Unterschriften reflektieren Zuccaris Auffassung vom Paragone, dem Rangstreit der Künste. Die Figuren halten die gleichen Instrumente und blicken gleichartig nach oben, dennoch

ist die Figur der Malerei dem Disegno-Vater am nächsten²⁰⁰.

Dem Beispiel Vasaris folgend hatte Zuccari die Gleichwertigkeit der Künste propagiert, wobei jeweils Michelangelo als das große Vorbild in der Meisterschaft der drei Künste genannt wird²⁰¹. Der Auffassung Vasaris ist diejenige Zuccaris auch darin verwandt, daß er trotz des Grundpostulates der Gleichheit der Künste die Architektur etwas absondert. Während Vasari, basierend auf der Vitruvtradition, die Architektur als die universale und die notwendigste Kunst, der Skulptur und Malerei schmückend dienen, begreift, kehrt Zuccari, wie einst auch Leonardo, das Verhältnis um. Er schätzt die Malerei an erster Stelle ein, zuletzt aber die Architektur, weil diese am wenigsten die Natur nachahme und vor allem für die notwendigen Bequemlichkeiten des Menschen Sorge.

Gerade auch die Inschriften unter den Allegorien der Künste sind für diese Hierarchie in Zuccaris Paragoneaufassung kennzeichnend. Die Texte entsprechen, wie Körte identifizierte, den Kurzdefinitionen für Disegno, bzw. Pittura, Scultura und Architettura, die nach Zuccaris Diktion in der Accademia di S. Luca festgesetzt wurden²⁰². Zuccari hatte im übrigen in den Akademiestatuten das strenge Verbot erlassen, daß die Paragonefrage keinesfalls in den Sitzungen der Akademiker erörtert werden dürfe²⁰³. Der hier angelegte Konflikt der Paragonefrage hatte bereits 1609 dazu geführt, daß in den neuen Statuten der römischen Akademie nur noch von Malern und Bildhauern, nicht mehr von Architekten die Rede war²⁰⁴.

Das Schlagwort PARENŒ COMMODITATIS trifft also in Zuccaris Inschrift die Allegorie der Architektur. Sie, die Bequemlichkeit bereitende, dient auch zum Schutz und der Freude ihrer Bewohner²⁰⁵.

Die Skulptur wird als CUSTOS EFFIGIEI, als die das Aussehen bewahrende verstanden und Zuccari gesteht ihr zu, sie ahme die Natur nach, wenn freilich in solider, harter, greifbarer Form; mit Schweiß und Mühe bilde sie die Figuren, ohne die Proportionen zu verzerren, deshalb überliefe sie die Gestalt der Menschen beson-

194 Kemp, 224 wies den Topos vom gemeinsamen Ursprung der Künste auch bei Petrarca, Cennini, Ghiberti und Filarete nach.

195 E. MANDOWSKY, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Diss. Hamburg 1934, 50; Körte, Regesten, 72; P. GINORI CONTI, *L'apparato per le nozze di Francesco de Medici e di Giovanna d'Austria*, Florenz 1936, 141, 142, 152. – Zuccari war an den Vorbereitungen zum Festapparat beteiligt, er malte einen Vorhang mit einer Jagdszene für den Palazzo Vecchio und 8 Bilder für den Brunnen der Ilarità.

196 Kemp, 230.

197 Veröffentlicht in einem Vortrag an der Bibliotheca Hertziana 1974. J. B. LYNCH, Lomazzo's Allegory of Painting, in: *GazBA* 72, 1968, 325–329.

198 W. BRAUNFELS, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, 12; Winner, *Pittura*, 59 Anm. 183, 55 Anm. 175.

199 Kemp, 220.

200 Winner, *Pittura*, 60 hat bereits die Nähe der Malerei zum Disegno-vater beobachtet.

201 VasMil, VIII, 292 ff., Lettere a M. Benedetto Varchi: Risposta alla domanda quale sia delle due arti più nobile la scultura o la pittura. – Zuccari, *Origine*, ed. H. 25: „... si come disse, et operò il gran Michelangelo, dicendo egli, che ogni Pittore dovrebbe essere Scultore, et Architetto, et ogni Scultore, et Architetto, Pittore; poiche è una sola scienza divisa in tre pratiche, e chi ne ha una sola, non è perfetto ...“.

202 Zuccari, *Origine*, ed. H. 56; Körte, 39.

203 Zuccari, *Origine*, ed. H. 25.

204 Ordini dell'Accademia de' Pittori e Scultori di Roma, Rom 1609.

205 Zuccari, *Origine*, ed. H. 49. – Zuccari, *Idea*, ed. H. 198, 245, 262.

ders treu und dauerhaft. Sie ziere Tempel und Städte und könne sogar kolossale Dimensionen erreichen²⁰⁶.

Erst die Malerei als AEMULA NATURAE ahme eigentlich die Natur nach, denn sie umfasse alle Dinge des Universums, ohne dabei materieller Substanz zu bedürfen, sie verleihe den Menschen und ihren Taten ein quasi unsterbliches Gedächtnis, rege zur Nachfolge des Exemplarischen und zur Kontemplation an. Sie fördere die Devotion, diene als Bibel der Ungebildeten, vermöge alle Vorstellungen und Empfindungen zu spiegeln, sie vermehre die Würde der Fürsten, sie könne die Erde in ein Paradies verwandeln, erfreue das Auge, verfeinere den Geist und ver helfe zur Virtus²⁰⁷. *→ Humanist.*

Der eigentliche Maßstab zur Wertung der Künste liegt also nach Zuccari in ihrer jeweiligen Nähe zur Natur. Auf die Vielschichtigkeit des Naturbegriffes im 16. Jh. kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Natur in Zuccaris Theorie eine so zentrale Rolle hat, und sich andererseits der Maler Zuccari in den von der Kunst vorgezeichneten Bahnen hält.

WISSENSCHAFTEN (Abb.32–38)

Während das Mittelbild der Sala del Disegno die besondere Beziehung der drei Künste zum Disegno als Idee oder Vorstellung verbildlicht, illustrieren die vier großen Allegorien in den Medaillons im Gewölbe, daß nach Zuccari jede menschliche Tätigkeit letztlich vom Disegno ausgeht²⁰⁸. Körte hat in diesem Zusammenhang bereits auf die Planetenlehre verwiesen, die Zuccari am Ende der Idea einfügte, um seine Rangordnung der Wissenschaften darzustellen. Disegno und die drei Künste mit ihrem Sitz in der Sonne stehen dabei unter Saturn (Sitz der Theologie), sowie Jupiter (Sitz der Staaten, Königreiche und Republiken) und Mars (Sitz der Waffengewalt). Die höhere Stellung dieser Planeten wird anscheinend bestätigt, gleichzeitig werden diese aber in einem heliozentrischen System auf die Sonne des Disegno bezogen²⁰⁹. Zuccaris

206 Zuccari, *Origine*, ed. H. 52. – Zuccari, *Idea*, ed. H. 254.

207 Zuccari, *Origine*, ed. H. 37. – Zuccari, *Idea*, ed. H. 244, 287; Zuccari, *Lettera a Principi*, ed. H. 110. Zum Begriff der Nachahmung in der Theorie Zuccaris s. auch Zuccari, *Scritti*, ed. H. 36, 169, 228, 231, 244, 245, 246, 255, 258.

208 Körte, 40 hat zuerst den inhaltlichen Zusammenhang von Disegnozentrum und Wissenschaftsallegorien bemerkt.

209 Der Gedanke, das System der Künste im Bilde eines Planetensystems auszudrücken, war bereits bei Lomazzo vorgebildet. In seiner 1590 erschienenen „*Idea del tempio della pittura*“ ließ Lomazzo den sieben Planeten sieben exemplarische Künstler entspre-

Darstellung stand im Kontrast zur traditionellen Hierarchie der Wissenschaften und unterscheidet sich auch von dem sonst in der Idea entfalteten System der Wissenschaften. Wenngleich sich die einzelnen komplexen Allegorien der Sala del Disegno nicht mit bestimmten Planeten der Lehre Zuccaris verbinden lassen, so verweist doch die zentrale Stellung von Disegno und den drei Künsten auf das heliozentrische Disegnogefüge in Zuccaris Theorie²¹⁰.

Unter den vier Allegorien im Gewölbe hat die *Scientia* (Abb.32) eine besondere Stellung, denn sie befindet sich unter dem Allvater Disegno und damit in der Hauptachse der Sala, die durch die große Figur des Disegno, die Inschrifttafel und die Putten bestimmt ist. – Ikonographisch hängt die *Scientia* mit der Allegorie der Religio in der Sala di Costantino des Vatikan zusammen, geht aber in ihrer komplexen Bedeutung über Religio hinaus, was bereits an den Attributen deutlich wird.

Die Frauengestalt auf hohem Sockel mit der Inschrift SCIENTIA erscheint gleich einer Sibylle im Tempel. Sie hält zwei große Inschrifttafeln auf dem Schoß, deren eine die Anfangsworte der Genesis in hebräischen Schriftzeichen trägt, während im Diptychon rechts die Metaphysik des Aristoteles in griechischen Lettern beginnt²¹¹. Am Fuße des Postamentes ist ein Buch aufgestellt mit der lateinischen Angabe „Ius Gentium et Civile“. Abzeichen der verschiedenen kirchlichen Würden sind dieser gekrönten Allegorie zugeordnet. Rechts im Hintergrund ist ein Wissenschaftler dabei, im Zeichen des Kreuzes zu studieren, umgeben von Bücherwänden, während links ein Gelehrter von der Kanzel aus mit seinen Hörern disputiert. Die Hintergrundszenen illustrieren also Theorie

chen. Zuccari ersetzte die Personen durch die Wissenschaften. Die vielfältigen Beziehungen der Theorie von Zuccari zu derjenigen Lomazzos sind noch nicht eingehend untersucht. S.a. J. v. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, 3. Aufl. Florenz 1964, 388 ff.; G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, Bd. I, a cura di R.P. Ciardi, Florenz, 1973; A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Turin 1966, 150; C. ONESTI, Manierismo e simbolismo in Lomazzo, in: *Arch. Stor. lodigiano* 21, 1973, 75–88; G.M. ACKERMAN, *The structure of Lomazzo's Treatise on Painting*. Ph.D. Thesis, Pennsylvania 1964; S. ROSSI, *Idea ed accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari*, in: *Storia dell'arte* 20, 1974, 54.

210 Zuccari, *Idea*, ed. H. 298: „... nel quarto grado, e nel mezo di tutti, per allumare, e vivificare, e giovare à tutti, se ne stà esso Sole, esso Disegno, con le sue singularissime professioni, Pittura, Scultura et Architettura, che saranno le tre proprietà, e qualità di esso Sole: cioè di allumare, alimentare, e vivificare: ò calore, splendore, e luce: ò vero gli tre Raggi di splendore che gli fanno circolo all'intorno accompagnandolo sempre, si come si scorge tall' hora che n'è concesso mirarlo, quando è da qualche vapore velato si che gli occhi nostri possino in quello fissarsi vediamo.“ Bereits in Zuccari, *Origine*, ed. H. 29 kommt der Vergleich Sonne-Disegno vor.

211 Körte, 41 identifizierte die Textstellen.

und Praxis des gelehrten Daseins. Das Motto unter dem Bild faßt das Ganze als Zeichen echter Vornehmheit zusammen: SIC VERA NOBILITAS.

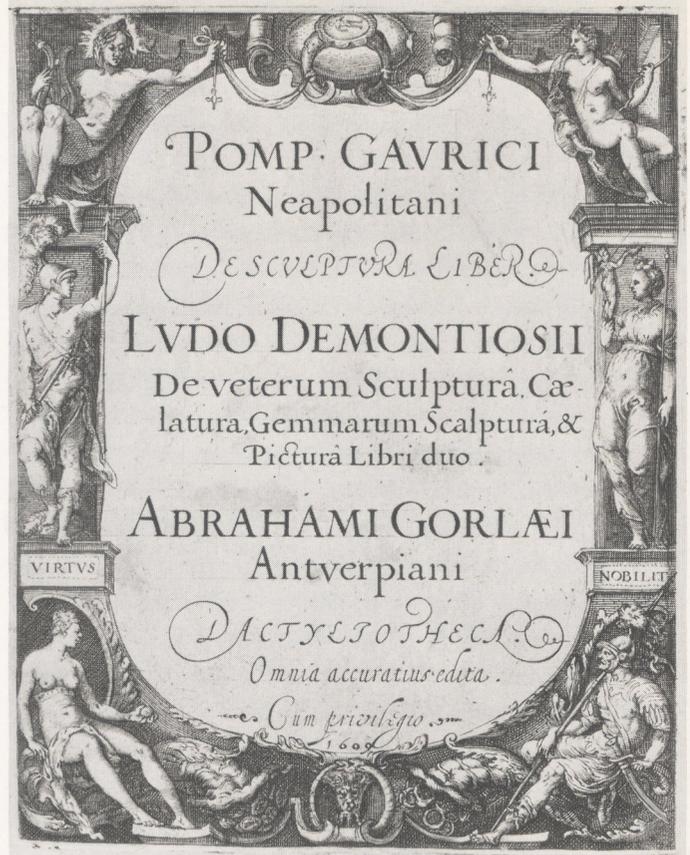
In der Figur der Scientia verschmelzen also Philosophie, Theologie und Jurisprudenz in einer Gestalt. Eine solche Figur läßt sich nicht aus der Bildtradition ableiten, wohl aber aus dem humanistischen Schrifttum. So wird z. B. in Marsilio Ficinos „Lettere“ dargelegt, daß Philosophie und Religion letztlich gleich seien, denn beide zielten auf das Erfahren von Wahrheit. Aus der Kontemplation des Göttlichen folge die Mitteilung an die Gemeinschaft und die Einrichtung der Gesetze²¹². Flavio Biondo hatte in seinem Werk „Roma trionfante“ die Rechtsverständigen nach antiker Auffassung als Priester apostrophiert und die Rechtswissenschaft die wahre Philosophie genannt, die Recht und Unrecht erkenne²¹³. Die Rechtswissenschaft habe bei den alten Römern über das Naturrecht hinaus das Ius Gentium et Civile eingerichtet. Die Tatsache, daß in der Allegorie Zuccaris das Kirchenrecht nicht erwähnt ist, weist insbesondere auf die antik römische Rechtstradition hin.

Während sich bei den genannten Quellen nicht nachweisen läßt, daß Zuccari diese verbreiteten Texte konsultiert hat, darf vorausgesetzt werden, daß Zuccari den Traktat „Della nobiltà della Pittura“ seines Akademiesekretärs Romano Alberti kannte²¹⁴. In diesem Traktat un-

212 *Lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci*, Bd. I, Venedig 1546, 103 v: „Se la filosofia altro no è che uno Amore e uno studio de la vertità e de la sapienza, come da ciascuno è definita, e la verita, e la sapienza è esso Iddio solo, ne segue che la legittima filosofia altro non sia che una vera religione, ne altro una legittima religione che una vera filosofia ... Questa à le città diede l'anima, allhora che ella pensò e ritrovò le terrene e humane leggi a la similitudine de le celesti e divine ...“; Bd. II, 192 r: „... Congiungimento de la filosofia con le leggi e che un filosofo è felice e nobile ...“; Bd. II, 193 r (Zitat des Propheten Daniel): „... di questa luce rifulgeranno e qui et in patria loro i dotti, e veramente santi huomini ... Ma coloro, che non solo per loro stessi le cose divine havranno contemplato, ma gl'altri anchora havranno ammoniti, e le leggi havranno date per osservar la giustizia, luceranno con piu manifesto fulgore sopra gl'altri, a guisa di stelle ...“. In einer der Akademiereden unter Zuccaris Prinzipat kam die Rede auf Ficino. Zuccari, Origine, ed. H. 40.

213 *Roma Trionfante di FLAVIO BIONDO da Forlì*, tradotta in volgare per Lucio Fauno, Rom 1543, 146: „... Vuole Ulpiano, che questa voce Ius, venga così detta da la giustitia; e l'definisce l'arte de l'equita, e del debito; mediante laquale sono i iurisconsulti chiamati sacerdoti; perche non hanno altrove l'occhio, che à la giustitia; e fanno professione di sapere quale sia il buono, quale il non buono ... e questa, dice, è la vera, e non simulata filosofia ...“.

214 R. ALBERTI, *Della nobiltà della pittura*, Rom 1585, 6f.: „... secondo la più universale opinione degli huomini Savij tre spetie di Nobiltà si trovano; la prima si chiama politica o vogliamo dir civile, la quale è detta accidentale, et estrinseca, cioe di fora via dipendendo piu tosto dall'altrui giudicio, ... La seconda e la naturale, la



33. Titelillustration zu Pomp. Gauricus, *De sculptura* und Lud. Demontiosius, *de veterum sculptura*.

terscheidet Alberti drei Arten von Nobilitas: eine politische bzw. zivile, eine natürliche bzw. philosophische und eine theologische. Je mehr sich die Malerei diesen drei Arten von Nobilitas näherte, um so weiter sei sie von allen gewöhnlichen und mechanischen Künsten entfernt. Eben diese drei Bereiche des Politisch-Zivilen (Buch des Ius), des Philosophischen (Buch des Aristoteles) und des Theologischen (Buch der Genesis) sind in den Attributen der Scientia angesprochen. Das Motto heißt zudem: „Sic vera nobilitas“.

Nobilitas aber war eine der Grundmaximen der Künstler des 16. Jh., um eine Anerkennung ihrer Werke, ihres sozialen Status und ihr Selbstverständnis zu fördern.

In diesem Zusammenhang sei ein Brief des Malers Giovanni Battista Paggi von 1591 an den Senat von Genua

quale consiste nella natura e perfettione della cosa, partecipando di Philosophia, et e ancor detta propria e intrinseca nobiltà, e queste due appartengono alli Savij e dotti del Mondo. La terza poi piu certa, et eccellente di tutte chiamasi Theologica, over spirituale, della quale sono adornati quelli, che Iddio se li e fatti grati per mezzo della sua santa gratia ... Tanto piu adunque vedremo esser lontana dall'essere vile e mecanica la Pittura, quanto piu appropinquarsi, e concorrere in lei ciascheduna di queste tre nobiltà dichiareremo ...“.

zitiert. Paggi äußert darin sein Vorhaben, die Nobilità der Malerei zu beweisen und die genuesischen Maler so zu organisieren, daß nicht jeder ärmliche Plebejer zugelassen sei, sondern die Sache der Maler diskret und langsam, aber beständig in die Hände des Adels zurückgeführt werde²¹⁵.

Im Unterschied zu einer solchen Standesideologie, hatte Zuccari die beispielhafte Lebensgeschichte seines Bruders Taddeo wie eine Heiligenlegende illustriert: Der arme Malerknabe Taddeo sei nach Rom gepilgert, allein von seiner Virtus begleitet, um schließlich zu höchsten Malerehren zu gelangen²¹⁶. Der Begriff der echten Vornehmheit in dem Bildmotto Zuccaris verläßt den Bereich einer sozialen Auseinandersetzung. Die vera nobilitas hat hier humanistischen Charakter. Zuccari folgte dabei jener vor allem von Dante und Landino geprägten Auffassung, die echte Vornehmheit beruhe allein auf Virtus, Reichtum und hohe Abstammung seien für sie irrelevant²¹⁷. Der antike Begriff der vera nobilitas wurde zum fundamentalen Kriterium der Wertvorstellungen der Künstler. So kreisten auch im oben erwähnten Paragonestreit der Künste die Argumente um die Frage, welche die „vornehmste“ der Künste sei²¹⁸. Den Künstlern war also der zunächst von Philosophen und Dichtern erörterte Begriff der vera nobilitas eine wichtige Stütze in ihrem Kampf um die Sache der Kunst. Nobilitas wurde dabei Komplementärbegriff der Virtus, was z. B. das Titelbild zu Pomponius Gauricus' und Ludovicus Dementosius' Traktaten über die Skulptur und Malerei von 1609 illustriert²¹⁹ (Abb. 33).

Gegenüber der Scientia und gleich ihr vorwiegend dem kontemplativen Bereich zugewandt, hat Zuccari das Bild des *Apoll* mit den musizierenden Musen angeordnet (Abb. 34). Apoll thront erhöht auf dem Postament und spielt die Lira da braccio. Weihegeschenke schmücken den Sockel der Götterfigur, an dem seitlich auch eine große Baßlaute und eine Laute lehnen. Putten mit Harfe und Tamburin rahmen ein Notenbuch mit angedeuteter Notation, vor dem Sockel auf dem Boden liegen Schalmeien und ein Zink. Die Musen mit ihren verschiedenen

215 G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla Pittura*, Mailand 1822, VI, 80: „... che non vi s'ammettesse ogni poveraccio plebeo, e tenterei di ridurla (la pittura), con bel modo, a poco a poco nelle mani della nobiltà.“

216 Heikamp, *Vicende*, 200ff.

217 M. Lentzen, Vorwort zur Edition von CHRISTOFORO LANDINO, *De vera nobilitate*, Genf 1970.

218 Siehe oben S. 64ff.

219 POMPONIUS GAURICUS, *De sculptura*, et LUDOVICUS DEMENTOSIUS, *De veterum sculptura et pictura libri duo*, Antwerpen 1609.

Instrumenten lassen sich folgendermaßen benennen²²⁰: links am Rand nach oben blickend mit Baßgambe Urania, es folgt Terpsichore mit der Laute, sodann Melpomene mit Zink, Thalia in Rückenansicht mit kleiner Geige, mit Schalmei im Profil ferner Klio; in der rechten Hälfte singt mit Notenheft Kalliope, spielt auf Schalmei Euterpe, auf Portativ Polyhymnia und mit kleiner Geige Erato. Apoll, der Gott der Musenkünste, ist in Zuccaris Darstellung ausschließlich von musizierenden Musen umgeben. Daher bedeutet die Apollo-Allegorie vor allem die Harmonie, denn in Einklang und Harmonie lag für Zuccari und seine Zeitgenossen das Wesentliche der Musik²²¹.

Auch Apolls Lira da braccio verkörperte jene wunderbare Harmonie, welche die Himmelsphären bei ihren abgestimmten Bewegungen hervorrufen²²². Jeder der Sphären war nach platonisierender Auffassung des 16. Jh. eine Muse zugeordnet²²³. Im Bilde des Zuccari kann mit dem Hinweis auf die Harmonie der Sphären die Besonderheit begründet werden, daß alle neun Musen Musikinstrumente halten, im Gegensatz etwa zu den Musen in Raffaels Parnaß, der für die Figur von Zuccaris Apoll vorbildlich war²²⁴.

In Zuccaris Darstellung übertreffen die Saiteninstrumente an Größe und Zahl die übrigen, wobei Zuccari der

220 Die musikhistorische Identifizierung der Instrumente verdanke ich Dr. V. Scherlies; die Identifizierung der Musen Dr. E. Schröter, s. a. E. Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtradition von der Spätantike bis zum 15. Jh.*, Hildesheim, New York 1977.

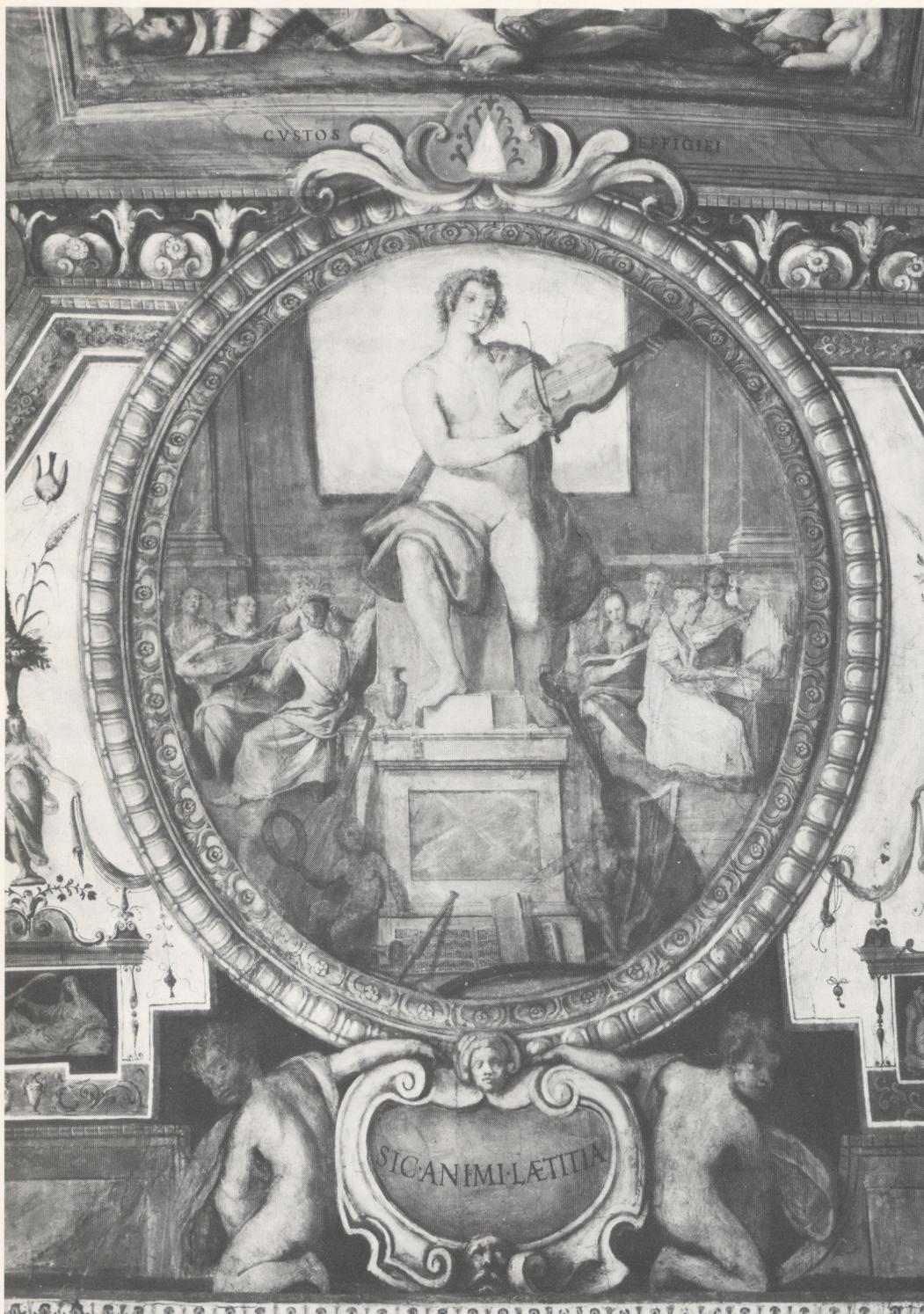
221 Zuccari, *Idea*, ed. H. 285: „... La Musica (attende) al suono, all'armonia di voce, e concerti.“ V. CARTARI, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Venedig 1580, 59: „... Aveva poi Apollo in mano una lira per mostrare la soavissima armonia, che fanno i Cieli, movendosi con quella proportione, ... E perche ogni Cielo ha la sua Musa secondo i medesimi Platonici, chiamata anco alle volte da loro Sirena, perchè soavissimamente canta, che si riferisce al dolce suono degli Orbi celesti, li quali sono nove, quante apunto sono le Muse, fu detto che Apollo è capo, e guida di queste, et è con loro sempre, come nel tempio, qual dice Pausania, che fu dedicato loro commune, cioè ad Apollo, et alle Muse.“ An die gefiederten Sirenen erinnert der Federschmuck auf dem Kopf der Muse in Rückenansicht bei Zuccari. Dazu auch VasMil, Bd. VIII, 596, wo im Carro del sole beim Festzug Orpheus mit den neun Musen „di penne coronate“ auftritt, d. h. mit Federn gekrönt.

222 E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, 152; dort grundlegende Bemerkungen zur Lira da Braccio als Rekonstruktion eines antiken Instrumentes in der Renaissance; ferner S. 96, 155.

223 Siehe oben Anm. 221.

224 Körte, 40 hat bereits auf die Abhängigkeit vom Apoll in Raffaels Parnaß aufmerksam gemacht. Im heutigen Zustand des Freskos ist die neunte Muse kaum mehr zu erkennen, während das Photo bei Körte Abb. 35 noch klar die ursprüngliche Neun-Zahl der Musen belegt. Als Beispiel für eine vor Zuccari bestehende ikonographische Tradition der neun musizierenden Musen: E. Winternitz (siehe oben Anm. 220), Taf. 95.

34. Federico Zuccari, Apoll
und die Musen, Pal. Zuccari,
Rom



Auffassung des 16. Jh. entspricht, nach der die Saiteninstrumente als Zeichen des Maßes, der mathematischen Einsicht und der Vernunft weit über den gefühlbetonten Blasinstrumenten bewertet wurden²²⁵.

Im Bilde des Apoll mit seinem Musenorchester hat

²²⁵ Winternitz (siehe oben Anm. 220), 96, 155.

Zuccari also das Thema der Harmonie als Pendant zu den Wissenschaften der *Scientia* gestaltet. Die Devise lautet dabei: *ANIMI LAETITIA*.

Laetitia war im 16. Jh. als antiker Begriff bekannt, wie er sich häufig auf römischen Münzen, die mit Vorliebe studiert und gesammelt wurden, zeigte. Meist als *laetitia temporum* begleitete er Darstellungen von öffentlichen

Spielen²²⁶. Aber auch im philosophischen Bereich spielte laetitia eine wichtige Rolle. So ließ Marsilio Ficino in seinem Hause, seiner „Accademia Phoebo sacrata“, auf zwei Wänden in seinem Studiolo Inschriften eintragen, in denen jeweils „laetus in praesens“ eine Maxime war²²⁷.

Wenn Zuccari die Laetitia als Motto für das Bild des Apollo gewählt hatte, so bezog er sich auf eine ähnliche Sphäre der intellektuellen Freude wie Ficino. Die gedankliche Verbindung von Apoll und Laetitia bei der Dekoration der Akademie legt die Annahme nahe, daß sich Zuccari auch an Ficino orientiert hatte.

In der Idea hatte Zuccari zur Laetitia bemerkt, daß sie Eigenschaft der Grazie Eufrosina sei, die der Skulptur entsprach²²⁸. Damit besteht ein Zusammenhang zwischen dem Motto und der Allegorie der Skulptur im Mittelbild. Es bleibt freilich noch zu klären, warum gerade die Apollallegorie unter der Skulptur ihre Anordnung fand. Ein mögliches Tertium Comparationis ist in der Bedeutung der Proportion gegeben, die sowohl für die Tonabstände der Noten, als auch für die Figuren maßgeblich ist. So lautete Zuccaris Kurzdefinition für Skulptur: *artificio di proportione e simmetria di corpo humano*²²⁹.

Die Langseiten der Sala del Disegno enthalten die großen Querovale der Militia und Medicina, zweier Bereiche also, die der Vita activa angehören.

Gleich einer Götterstatue thront *Asklepius*²³⁰ (Abb. 35) und hält seinen schlangenumwundenen Stab empor, während er in der Linken ein Buch mit der Illustration einer Heilpflanze geöffnet hat²³¹. Am Sockel des Denkmals sind goldene Geräte wie Schale, Vase und Ketten niedergelegt, entsprechend jener alttestamentarischen Empfehlung „Ehre den Arzt ...“; und weiter heißt es im Ecclesiasticus: „der Höchste schuf die Medikamente aus Erde und der Besonnene wird sie nicht verschmähen“, ein Satz, der lateinisch im Buche am Sockel des Askulap begonnen ist²³². Die Bücher mit den fundamentalen Lehren des

Hippokrates, Avicenna und Galen umgeben ferner das Bild der Heilkunst²³³. Im Studiensaal des Hintergrundes befinden sich Schmelzöfen und Destillatoren, wie sie auch in Alchimistenküchen des 16. Jh. verwendet wurden²³⁴. An der Wand hängen chirurgische Instrumente, links unkenntlich wegen des mangelhaften Erhaltungszustandes, rechts: eine Knochensäge, ein chirurgisches Messer, eine Pinze, ein Knochenbohrer, eine Pinze oder Schere, ein weiterer Bohrer²³⁵. Vor der Wand mit diesen Instrumenten vollziehen zwei Gesellen in Gegenwart von zwei Gelehrten eine anatomische Sektion entsprechend der vorvesalischen Einstellung, nach der ein Gelehrter nicht eigenhändig seziierte²³⁶.

Zuccari hat aber in diesem Bild weniger eine medizinische Anatomie, als vielmehr eine Künstleranatomie dargestellt. Denn in Zuccaris Fresko wird offensichtlich der Zusammenhang von Haut, Muskulatur und Knochengestüt untersucht, eine Thematik, die speziell die Künstler interessierte. In der Ikonographie der medizinischen Sektion dagegen wurde, wie Cetto zeigte, gewöhnlich die Öffnung einer der Leibeshöhlen dargestellt, die schulmäßig zuerst zum Studium der schnell vergänglichen inneren Organe unternommen wurde²³⁷.

Für die Künstler der Accademia di S. Luca war die Darstellung in Zuccaris Fresko auch mit der Erinnerung an eine zweiwöchige Anatomie verbunden, die seit der 6. Akademiesitzung am 26. Januar 1593 stattgefunden hatte. Zuccari ließ damals auch einen Gipsabguß nach dem seziierten Corpus fertigen und bestimmte, daß dieser zum öffentlichen Nutzen und Studium in der Accademia di S. Luca den Künstlern zur Verfügung stand²³⁸. Maß-

226 S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie de gli antichi*, Venedig 1559, 396.

227 Della Torre, 639.

228 Zuccari, Idea, ed. H. 242: „(queste tre professioni Pittura, Scoltura et Architettura) si portrebbe ancora con più proprio, e gratioso simbolo rassomigliar queste tre nobilissime professioni à quelle tre sorelle da famosi Greci dette le Gratie, cioè Aglaia, Eufrosina, e Thalia ... Aglaia in Greco significa splendida, Eufrosina letitia, e Thalia fiorente, e verdeggiante ...“.

229 Zuccari, Origine, ed. H. 55.

230 Körte, 40; Cartari, 87.

231 C. NISSEN, *Die botanische Buchillustration, Geschichte und Bibliographie*, Stuttgart 1966.

232 ECCLESIASTICUS 38: „Honora medicum propter necessitatem ... Altissimus creavit de terra medicamenta et vir prudens non abhorrebit illa ...“.

233 Körte, 41 Anm. 35 erwähnt, daß das Werk des arabischen Arztes Avicenna aus dem 10. Jh. 1593 in lateinischer Übersetzung in Rom erschien.

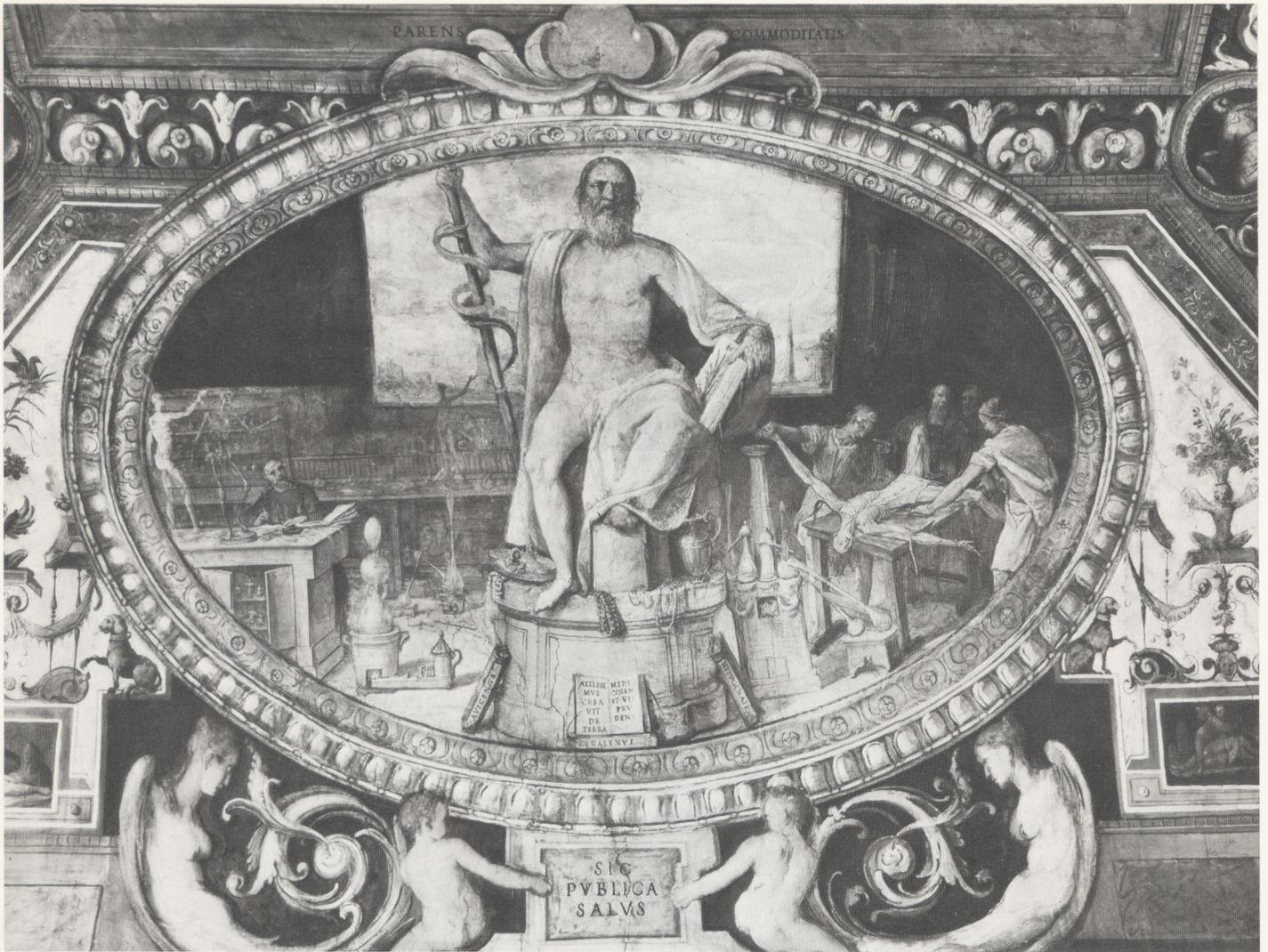
234 Z. B. Giovanni Stradanus, *Distillatio*, gestochen von Ph. Galle, Abb. in E. E. PLOSS/H. ROOSEN RUNGE/H. SCHIPPERGES/H. BUNTZ, *Alchimia, Ideologie und Technik*, München 1970, 186.

235 ANDREAS VESALIUS, *Humani corporis fabrica*, Basel 1542, 237, *Delineatio instrumentorum*; M. TABANELLI, *Lo strumento chirurgico e la sua storia*, Rom 1958, Taf. LXXXVIII, XC, XCIV, CV.

236 Dagegen Titelillustrationen zu Vesalius (siehe oben Anm. 235).

237 Diese ikonographische Beobachtung verdanke ich Frau Dr. Anna Maria Cetto. Vgl. auch A. M. CETTO, *Spicilegium anatomicum et vesalianum*, Basel 1964, 93; zu Künstleranatomien: G. WOLFF-HEIDEGGER/A. M. CETTO, *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*, Basel 1967, Abb. 246, 247, 248.

238 Zuccari, Origine ed. H. 40: „... disse il Sig. Principe esser bene pensare à qualche particolare studio, e che non ci lasciassimo scappare il tempo e l'occasione di fare una notomia, essendo la stagione molto commoda per li freddi e ghiacci assai grandi, ch'erano molto a proposito, e che essendosi fatto il giorno avanti una giustitia di parecchi disgratiati, non saria difficile ottenere un cadavero ... e quello che scorticato, e si fece diligente notomia, così per quindici giorni continui fù bonissimo studio, dissegnando tutti, e gustando



35. Federico Zuccari, *Asklepius*, Pal. Zuccari, Rom

stäblich verkleinert sind ferner in Zuccaris Fresko links die Statuen eines Ignudo, eines Muskel- und eines Knochenmannes zu sehen, die sich in der Umgebung des am Tische sitzenden Gelehrten befinden. Auch hier handelt es sich möglicherweise um einen gelehrten Maler, wie etwa im Selbstbildnis Passarottis der Warschauer Universitätsbibliothek (Abb. 36), in dem sich der Maler mit drei solcher Statuen gezeichnet hat²³⁹.

Unter der Allegorie der Heilkunst steht als Inschrift: SIC PUBLICA SALUS. Bereits auf antiken Münzen

di vedere, e di scoprire ogni muscolo, ossature, e vene, poi si prese partito à formarla, e così fecero il cavo di gesso con molta diligenza, e apresso il getto, e corpo d'esso; volse il Sig. Principe che si metesse nell'Academia à publico studio, e beneficio commune, com'hoggi si vede tutta intiera, e diligentemente formata.“

239 Z. AMEISENOWA, *The problem of the Ecorché and the three anatomical Models in the Jagellonian Library*, Warschau 1963, 34, Abb. 34: berühmter Ecorché Cigolis, der demjenigen in Zuccaris Fresko auf dem Tisch im Standmotiv ähnlich ist.

war die Darstellung von Asklepius mit der Legende „Salus Publica“ verbunden worden. Sebastiano Erizzo überlieferte in seinem Discorso „Sopra le medaglie degli antichi“ von 1559 ein entsprechendes Beispiel antiker Münzpropaganda²⁴⁰.

Die Frage nach einem verbindenden Element für die Superposition von Architektur und Medizin läßt sich mit dem Hinweis darauf beantworten, daß in beiden Bereichen „Gebäude“ Gegenstand der Wissenschaft sind. Wie sich die Architektur den Bauten widmet²⁴¹, so befaßt sich die Medizin mit der „fabbrica humani corporis“, um an den Titel von Vesals Werk von 1542 zu erinnern. Beide Wissenschaften tragen insbesondere zum öffentlichen Wohl, der Salus publica, bei.

240 S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie de gli antichi*, Venedig 1559, 441.

241 Zuccari, *Origine*, ed. H. 55, Kurzdefinition: Architettura Scienza di Fabrica.

Zuccari bezog also den Gedanken des öffentlichen Wohls in das Dekorationsprogramm seiner Sala del Disegno ein, was für seine römische Denkweise bezeichnend ist. Im gegenüberliegenden Motto POTENTIA ET IMPERIUM schließt Zuccari ferner eine Art Staatsgedanken in das Programm seines Studiolo mit ein.

Ausdruck von Potentia et Imperium, Macht und Staatsgewalt also, ist die antikische Panzerstatue der *Militia* (Abb. 37), die in Art eines lorbeergekrönten Cäsars ein Zepter und einen Reichsapfel erhebt²⁴². Unter Militia krümmen sich die an den Sockel gefesselten Sklaven, umgeben von Trophäen, während Palmzweige in der Krone auf dem Sockel als Siegeszeichen die Inschrift Militia begleiten. Im Hintergrund erscheint eine Stadt mit Architekturen des römischen Imperiums, ohne speziell als Rom identifizierbar zu sein.

Hinter der thronenden Militia üben sich römische Kämpferpaare in verschiedenen Waffengattungen entsprechend ihrem Stande: die Sklaven ringen unbewaffnet,

242 Körte, 40.



36. Bartolomeo Passarotto, Selbstbildnis, Univ. Bibl. Warschau

37. Federico Zuccari, Militia, Pal. Zuccari, Rom



die Soldaten des mittleren Standes begegnen sich mit Panzer, Schild und Schwert, und die Vermögenden reiten mit gefällten Lanzen aufeinander los²⁴³.

Zuccaris Darstellung der Militia orientierte sich allgemein an der römischen Antike, wie etwa der Vergleich mit dem Relief der Trajanssäule zeigt (Abb. 38). Die Bildaussage Zuccaris kommt auch der Beschreibung der Militia in Flavio Biondos *Roma Trionfante* nahe, wo es heißt²⁴⁴, zum Lob der Militia könnten unendlich viele Stellen antiker Autoren herangezogen werden. So habe Cicero in einer Rede geäußert, die militärische Virtus übertreffe weit alle übrigen, denn sie allein erwarb dem römischen Imperium einen so ewigen Ruhm und unterwarf ihm den Erdkreis, darüber hinaus bewahrt der Schutz der Militia alle übrigen Wissenschaften und Künste.

Auf einer anderen Ebene aber brachte Zuccari den Gedanken der Militia, bzw. des militare, in Verbindung mit den Vorhaben der akademischen Künstler, dies möglicherweise in Analogie zum militanten Geist der Jesuiten, denen Zuccari eng verbunden war²⁴⁵. In einer der Akademiereden gefiel sich Zuccari darin, sich selbst einem Feldherrn zu vergleichen, der durch sein Vorbild die Soldaten des Disegno anfeuert, jeden Widerstand zu überwinden, und der als erster die Standarte auf den feindlichen Stadtmauern errichtet²⁴⁶. Auch an anderen Stellen in den *Idea* ist die Rede von „militare sotto il disegno“²⁴⁷. Zuccari



38. Trajanssäule, Rom, Besiegte Daker vor Trajan

verstand also die Künstler als Streiter in der Sache des Disegno. Im übrigen entsprach auch der Charakter von Zuccaris Akademiestatuten einer streng reglementierten Organisation²⁴⁸.

Da Zuccari die Malerei als Hauptträger der Akademie vorgesehen hatte, besteht ein Zusammenhang zwischen der Allegorie der Malerei im Mittelbild der Sala und dem Oval der Militia darunter.

Die vier großen Allegorien in den Ovalen des Gewölbes beziehen ferner in einer weiteren Bedeutungsebene auch die vier Kardinaltugenden in die Dekoration der Sala del Disegno ein. Zuccari, dessen moralisierende Malerei bereits beim Eingang zur Sala Terrena deutlich ist, hat diese vier Tugenden auch in der „*Idea*“ behandelt und das 15. Kapitel im Buch vom Disegno interno dem Versuch gewidmet, nachzuweisen, daß auch die Kardinaltugenden Töchter des Disegno seien.

Im Hinblick auf die Allegorie der Militia ist eine Stelle der „*Idea*“ aufschlußreich, in der vom Feldherrn die Rede ist²⁴⁹: „... ein Feldherr, der den Feind bekämpfen will,

243 Ähnliche Zeichnung zum Sklavenkampf von Pirro Ligorio: s. Coffin, Abb. 105.

244 Roma Trionfante di Flavio Biondo da Forlì, tradotta in volgare per Lucio Fauno, Rom 1543, 208: „... e volendo cominciare da le lodi de la militia, egli sarebbono quasi infiniti i luochi, onde si potrebbono da gli antichi cavare ... M. Tullio in una sua Oratione diceva, cioè che la virtu militare avanza di gran lunga tutte le altre virtu, perciò che ella sola fu, che acquistò a l'Imperio Romano una così eterna gloria, che gli sottomise tutto il mondo, anzitutto le altre attioni lodevoli, e studii preclari de la citta si conservavano sotto la protettione del valor militare, e tosto, che ogni poco di suspitione di tumulto, s'udiva, tutte le altre arti ne la citta si chettavano, e solo quella delle arme si levava con molta dignita e autorita su, come signora di tutte le altre, e però dicea: ceda il Foro al campo, l'otio al la pena ... onde diceva ancho bene Vegetio scrivendo de la arte militare; che non con altra arte il popolo Romano soggiogò il mondo, che con lo essercitio de l'arme, e con la disciplina militare.“

245 P. J. DE GUIBERT, *La spiritualité de la compagnie de Jésus*, Rom 1953, 162, Spiritualité militaire; s. a. Körte, 43.

246 Zuccari, *Origine*, ed. H. 51.

247 Zuccari, *Origine*, ed. H. 26: „... ci sforziamo di conoscere, che sia il Disegno ... poichè sotto di questo come di general capitano, militiamo tutti“; Zuccari, *Origine*, ed. H. 47: „cose ... che aprono sempre più l'intelletto e la speculatione alle più alte e degne cogitationi, che un eccellente Pittore, Scultore et Architetto possa con ragione e fondamento fare, per così dovere più nobilmente e degnamente militare sotto questo titolo del disegno in questa nostra famosa Academia.“

248 Zuccari, *Origine*, ed. H. 18 ff.

249 Zuccari, *Idea*, ed. H. 166: „... si come il Capitano volendo combattere col nemico ... per ottenere la vittoria per la quiete, e la felicità politica del suo Stato, prima deve considerare diligentemente tutte le cose necessarie ... et in se stesso mirare i modi, e

muß alles genau bedenken, was zu seinem Ziel nötig ist ... indem er sich einen Disegno bildet, und dann kann er das Heer dementsprechend aufstellen ... Der Feldherr erwirbt auf Grund seiner vielen Taten in der Schlacht die Stärke, und ich würde sagen nicht nur die Stärke des Körpers, sondern auch diejenige des Geistes. Und was ich vom Feldherrn und der Tugend der Stärke sagte, gilt auch für jede andere Person und die jeweilige Moraltugend.“ Zuccari gebrauchte dabei die aristotelische Bezeichnung Moraltugend für die allgemein übliche der Kardinaltugend.

Zuccari hatte also in der zitierten Stelle die Tugend der Stärke an sich am Beispiel des Feldherrn beschrieben. Im Fresko der Militia scheint ebenfalls ein Hinweis auf die Tugend der Fortitudo mitgehalten, um so mehr als sich auch die drei übrigen Allegorien in den Ovalen der Sala del Disegno mit den Tugenden der Justitia, Temperanza und Prudentia verbinden lassen.

Die Allegorie der Scientia, die wie Moses mit den Gesetzestafeln thront und bei der das Buch des Ius gentium et civile aufgeschlagen ist, beinhaltet die Tugend der Gerechtigkeit. Diese läßt nach Zuccari jedem das Seine zuteil werden und ist höchst notwendig zum zivilen und politischen Leben²⁵⁰.

Apoll, der die Saiten seiner Lyra erklingen läßt, kann als Hinweis auf die Tugend der Temperantia gelten. Das Stimmen des Saiteninstrumentes konnte im 16. Jh. auch als temperare cordas bezeichnet werden²⁵¹. In Zuccaris Idea wurde der Musik vor allem die Fähigkeit zugeschrieben, den Ton, die Harmonie der Stimme und des Zusammenklanges zu bewirken²⁵². Ähnlich der Tugend der Temperantia ist also nach Zuccaris Auffassung das Moment der Ruhe von Geist und Körper, die Harmonie, die eigentliche Qualität der Musik.

mezi, li progressi, i pericoli, e simili, ... e col mezo di questo concetto pratico morale non pur l'huomo opera virtuosamente; mà anco acquista l'habito della virtù, come il Capitano per molte attioni fatte nella battaglia acquista la fortezza, non dirò del corpo solo; mà dell'animo; onde riesce invitto, e valoroso; ne fugge qual si voglia impresa, e ciò, che io dico del Capitano, e della virtù della fortezza, sie può dire di ogni huomo, et di ogni altra virtù morale.“

250 Zuccari, Idea, ed. H. 193: „... La seconda virtù morale è la Giustitia, la quale non è virtù intellettuale propriamente, ma morale, ... è un habito, secondo il quale l'huomo rende a ciascuno quello, che è suo. Virtù tanto necessaria al viver civile, e politico.“

251 Valeriano, 346.

252 Zuccari, Idea, ed. H. 285: „... la musica(attende) al suono, all'armonia di voce, e concerti“; Tomo primo delle divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci, 75: „... la musica ci è data concessa per domare il corpo, per temperare l'animo e per lodar Iddio“; Zuccari, Idea, ed. H. 194: „L'ultima virtù morale è la Temperanza, quiete dell'animo, e freno del senso ...“

Unter Berufung auf die vier in der Ethik des Aristoteles behandelten Moraltugenden kennzeichnet Zuccari ferner die Prudentia als Tugend der vernünftigen und weit-schauenden Ordnung des menschlichen Handelns und Zuccaris Text läßt sich mit der Allegorie des Asklepius verknüpfen²⁵³. Faßt man die Allegorie der Medizin im Sinne der Prudentia auf, so läßt sich auch erklären, warum im Buch am Sockel der Figur der Text so abrupt bei den Worten „et vir prudens“ abbricht, ohne den Satz des Ecclesiasticus mit „non abhorrebit illa“ zu beenden.

GESAMTPROGRAMM

Die verschiedenen Bedeutungsebenen, die in den Allegorien der Sala del Disegno vorliegen – die einzelnen Disziplinen, die römisch-antike Tradition, der Staatsgedanke, die Sache der Künstler, die Kardinaltugenden – vereinen sich im gemeinsamen Nenner, dem Begriff des Disegno bei Zuccari. Dieser umfaßt alle Bereiche des menschlichen Seins und Handelns. Für das Freskenprogramm der Sala del Disegno adaptierte Zuccari dabei eine aus der mittelalterlichen Scholastik ererbte Tradition, das gesamte Wissen in einem systematischen Zusammenhang bildlich darzustellen. Solche umfassenden Programme wurden vorwiegend bei Dekorationen von Bibliotheken und Rathäusern, abgesehen vom kirchlichen Bereich, gestaltet, wie Schlosser in seiner grundlegenden Studie zu Giustos Fresken in Padua und den Vorläufern der Stanza della Segnatura gezeigt hatte²⁵⁴.

Die engeren Voraussetzungen für Zuccaris Dekoration lagen im Kreis des Vasari und Borghini vor. Der mit Zuccari befreundete Vincenzo Borghini hatte ein Dekorationsprogramm für Vasaris Florentiner Haus vorgeschlagen, das dieser nicht berücksichtigte, das aber eng mit Zuccaris Sala del Disegno zusammenhängt²⁵⁵. Borghini hatte dabei vorgesehen, die Theologie mit Philosophie und Gratia, bzw. dem lume divino, darzustellen, sodann Iustitia, eventuell verbunden mit dem Kanonischen und dem Zivilrecht. Diese Allegorien sind in Zuccaris Scientia abgewandelt. Es folgt bei Borghini Arme, die Waffengewalt als sitzender Mars oder Bellona, d.h. bei Zuccari

253 Zuccari, Idea, ed. H. 193: „La Prudentia è un habito, ò virtù la quale è nell'intelletto pratico, con la quale l'huomo trova, e ritrovati i nostri mezzi gli ordina al desiderato fine; ... quella virtù, che di lontano vede, e prende questo nome dalla providenza, che è la sua più nobile parte, essendo che ogni sua attione, et operatione è ordinare con ragione tutte le cose nostre al proprio fine.“

254 Schlosser 13 ff.

255 Vasari, Zibaldone 16.

Militia. Borghinis Poesie ist in Zuccaris Apoll variiert. Die Medizin fehlt bei Borghini, verbindet Zuccaris Programm aber mit der älteren Tradition, etwa im Studiolo des Francesco d' Este in Urbino²⁵⁶.

Ferner bestehen, wie Mandowsky und Körte bereits klärten, Verbindungen zwischen dem Programm der Sala del Disegno und dem Festapparat, der 1565 anlässlich der Hochzeit des Francesco de Medici und der Johanna von Österreich nach Bilderfindungen von Vasari, Borghini u. a. ausgeführt wurde, insbesondere bei der Dekoration der Porta del Prato²⁵⁷. Dort stand eine Statue des Disegno, bei der auch eine Künstleranatomie im Sockel dargestellt war, ferner Apoll in der Nähe, sodann Arme, d. h. Militia und schließlich Lettere, eine Disziplin, die mit Zuccaris Scientia die Jurisprudenz gemeinsam hat.

In diesem Zusammenhang ist auch eine Bemerkung Vasaris in seiner Autobiographie aufschlussreich, in der Va-

sari sagt, er habe im Gewölbe seines Hauses in Arezzo alle Künste, die vom Disegno abhängen, dargestellt, im Zentrum die Fama und sie umgebend die besagten Künste. Der Raum in Vasaris Haus zeigt noch die Fama und an den Gewölbezwickeln Apoll mit den neun Musen als Repräsentanten der Artes Liberales. Diese entsprechen also Vasaris Text, der sie als „unter dem Disegno stehend“ bezeichnet²⁵⁸.

Gemäß der von Zuccari ins Universale gesteigerten Ausweitung und Systematisierung des Begriffes vom Disegno hatte Zuccari das Programm seiner Sala del Disegno entworfen. Die von Zuccari gewählten Allegorien stehen stellvertretend für eine Enzyklopädie des menschlichen Wissens und Handelns schlechthin²⁵⁹. Zuccaris ikonographische Neuerung bestand dabei darin, daß er die Allvater-Figur des Disegno zum zentralen Thema seines Dekorationsprogrammes ausgebildet hat.

DIE SALA DEGLI SPOSI

DEKORATIONSSYSTEM, GROTESKEN, LANDSCHAFTEN (Abb. 39)

Die für Zuccaris Sala degli Sposi Vorbildliche Gewölbe-einteilung bestand in einem Joch der Loggiendekoration der Villa Madama²⁶⁰, die ihrerseits auf antike Dekorationsschemata zurückging, wie etwa im Baptisterium des Lateran beim Gewölbemosaik der Johanneskapelle²⁶¹. Dabei wird ein zentrales Mittelfeld durch vier Blumenstränge diagonal mit dem Gewölbeansatz verbunden und im Grotteskengrund der Intervalle werden vier Tondis mit Bändern, Ketten oder Gurten festgehalten. Dieser dekorative Verband, der auch für die Fresken in Caprarola verbindlich war, ist dort in Fresken der 60er Jahre bereits stellenweise unterbrochen, dennoch weisen Reststücke

der Gurten auf das Grundschema, z. B. in der Stanza dell'Inverno von Taddeo Zuccari²⁶². In Federico Zuccaris Sala degli Sposi dagegen sind Bilder in ausladenden Stuckrahmen dem Gewölbe auferlegt und eingetieft. Das Verhältnis von Muster und Grund ist nahezu aufgehoben und hat sich in Vielschichtigkeit verändert.

Hauptmotive der gemalten Ornamentik stellen die großen Blütenkegel in den Kanten des Gewölbes dar. Während im Vorbild der Villa Madama die Blütenstränge schwebend die Diagonalen begleiteten, ziehen hier die Blütenkegel in Art von Sprungfedern in den Gelenkstellen der Wölbung Deckenspiegel und Wand zusammen. Weißgrundige Grotteskenfelder werden als Füllung zwischen anderen Kompartimenten behandelt, entsprechend der Endphase dieses Deckendekors um 1600.

Von den vier Landschaften in den Lunetten sind diejenigen der Fensterseite später neu angelegt²⁶³. Auch die Grottesken dort sind nicht so zierlich wie die übrigen von Zuccari. Die Landschaften der Türseite dagegen, deren eine Susanna und die Alten enthält, weisen die bei Zuccari üblichen Kompositionsformen auf.

256 J. LAVALLEYE, *Le palais ducal d'Urbino*, Brüssel 1964, Taf. CLXII-CLXVII.

257 Körte, 38 Anm. 13.

258 VasMil, Bd. VII, 671: „... dipinsi nella volta d'una camera che di mio ordine era stata murata nella già detta mia casa (die Arezzo), tutte l'arti che sono sotto il disegno, o che da lui dependono. Nel mezzó è una Fama, ... ed intorno a lei sono con ordine tutte le dette arti ...“.

259 Grassi, 27; C. M. STRINATI, Studio sulla teorica d'arte primoseicentesca tra Manierismo e Barocco, in: *Storia dell'arte* 13, 1972, 72; Kemp, 230 ff.

260 Bereits Körte, 31 verwies auf die Villa Madama, Caprarola und die Galerie Farnese.

261 W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome*, London 1967, Abb. 70, 71.

262 *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, a cura di ANNA GRELLI, Rom 1966, Nr. E 57799 (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale).

263 L. Maranzi, der die jüngste Restaurierung 1968 ausführte, hält die Landschaften für Arbeiten des 19. Jh. Mir scheint auch eine Datierung ins 17. Jh. möglich.

SALA DEGLI SPOSI

(4,85 × 5,60 m)

IN OMNIBUS VIIS TUIS

CASTITAS

DILIGENS PUDOREM SERVAT.
DILIGENTIA IN SOBOLE
CASTITATEM ADSERIT.

FELICITAS

GENEROSITATE SUA
PACEM PARET IN PACE
OPULENTIAM CORONAT

SCHUTZENGEL

FRANCESCA + FEDERICO
GENGA ZUCCARI

IN VINCULO PACIS

CONTINENTIA

HONORI PROCURIA EST

CONCORDIA

UNANIMITAS ET CONCORDIA
SE INVICEM DECORANT.

ANGELUS DOMINI CUSTODIAT TE



39. Federico Zuccari, Sala degli Sposi, Pal. Zuccari, Rom

Grotesken und Landschaft in der Sala degli Sposi gereichen der Dekoration im allgemeinen bedeutungsneutral zur Zierde, Fülle und Abwechslung im Sinne von Zuccaris Theorie²⁶⁴. Nur die zahlreichen kleinen in Herzen gefaßten Kinderköpfe scheinen mit der Thematik der Sala degli Sposi zusammenzuhängen.

TUGENDEN (Abb. 40–43)

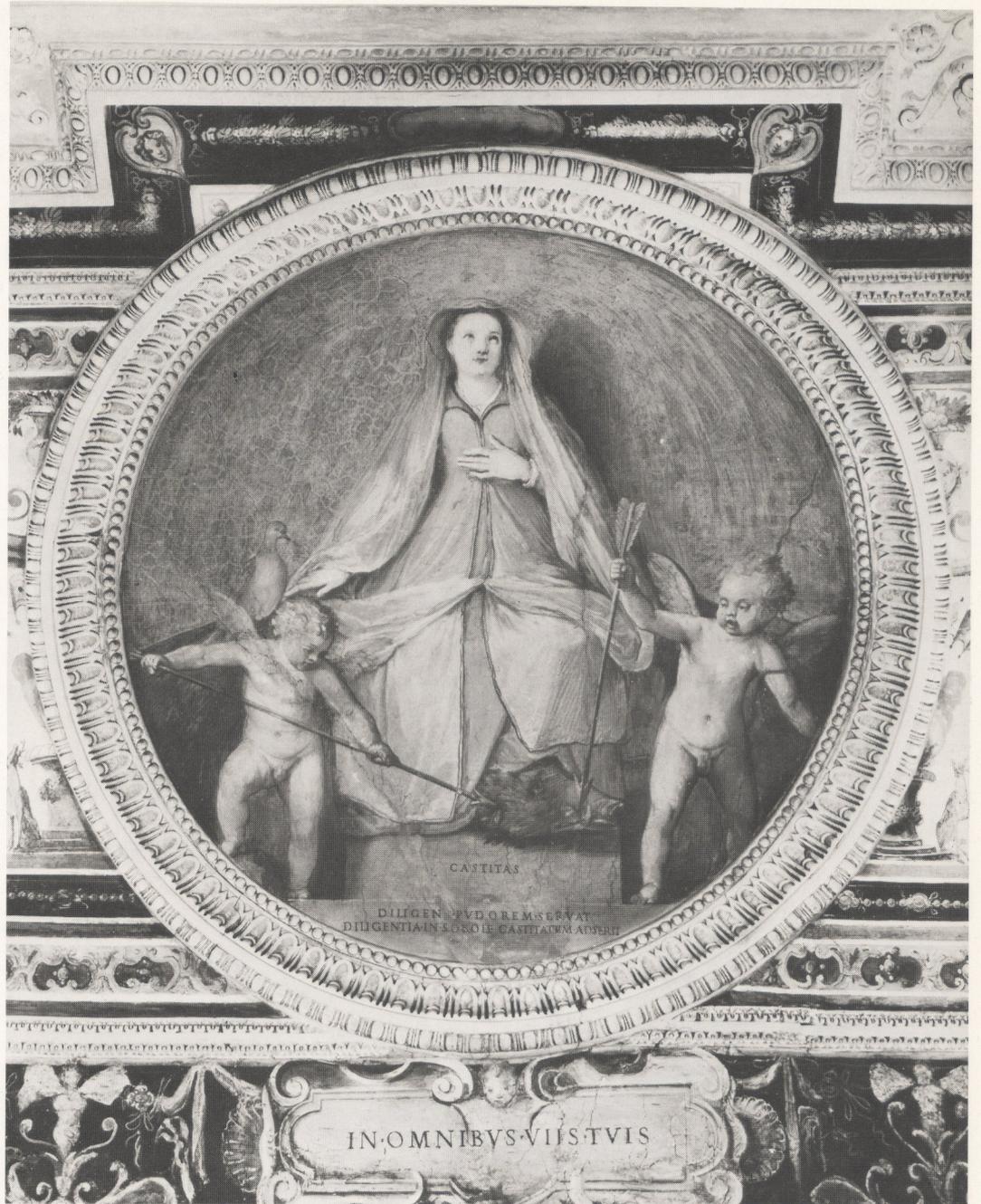
Im Dekorationsprogramm der Sala degli Sposi, die wahrscheinlich als Schlaf- oder Wohnzimmer diente, entfaltete Zuccari die Thematik der Ehe. Er stellte diese auf einer sehr allgemeinen Ebene dar und schloß Persönliches dabei ein. In den vier Eckmedaillons am Gewölbeansatz bildete er Gesichter seiner Kinder ab, während er sich und seine Frau als Ehepaar im Mittelbild des Gewölbes darstellte.

Vier Tugenden in Medaillons umgeben das Ehebild. Dabei sind Castitas und Concordia durch ihre Größe und Nähe als Hauptelemente gekennzeichnet.

Castitas (Abb. 40), die Allegorie der Reinheit in der Ehe, gleicht in ihrer Haltung Francesca Zuccari, indem sie die linke Hand im Gestus der Beteuerung ans Herz legt und nach oben blickt. Mit ihrer Rechten aber weist sie auf die Turteltaube, die als Symbol der Castitas und Pudicitia galt, da diese nach alter Auffassung die eheliche Treue auch nach dem Tod des Gefährten bewahrt²⁶⁵. Siegreich thront Castitas über einem Wildschwein, das zwei Putten mit langen Lanzen stechen. Der Eber ist hier ein Zeichen für die von Castitas bezwungenen Laster der Voluptas, Lascivia, des Luxus und ähnliche Bereiche des Unsittli-

²⁶⁵ Körte, 31. Ripa 1603, 66 s.v. castità matrimoniale: „una donna vestita di bianco, in capo haverà una ghirlanda di ruta, nella destra mano tenga un ramo d'alloro, e nella sinistra una tortora“; 67: „... Le tortori sono come riferisce Pierio Valeriano nel libro 22 de gli suoi Ieroglifici, il simbolo della castità, perciòche la tortora, perduto che hà la compagna, non si congiunge mai più“; Valeriano, 161 s.v. pudicitia.

²⁶⁴ Zuccari, Idea, ed. H. 240.



chen²⁶⁶. – Die Umschrift verknüpft den Gedanken der Klugheit mit der Castitas und bezieht auch die Nachkommen in diese Tugend ein: *DILIGENS PUDOREM SERVAT. DILIGENTIA IN SOBOLE CASTITATEM ADSERIT.*

Concordia (Abb. 41), die eheliche Eintracht, präsentiert

Concordia (Abb. 41), die eheliche Eintracht, präsentiert sich in betonter Symmetrie. Mann und Frau in Purpur

266 Valeriano, 66 v: „... Pervetustum autem fuit apud hieroglyphicos Aegypti sacerdotes, delitias, victus luxum, et lasciviam, ex porci simulacro significare“; Ripa 1603, 108, s.v. dispregio della virtù: „Fù usanza presso agl' Egitij' quando volevano rappresentare un mal costumato dipinger un porco ...“.

Sie fassen ein Herz in der Mitte, von dem eine Kette ausgeht und sie zusammenschließt. Die Figuren, die so unzertrennlich eines Herzens sind, tragen Kränze von Ölzweigen auf dem Kopf als Zeichen des Friedens²⁶⁷. Der

267 Körte, 31 hat bereits auf die Beziehung zur Invention Casellas verwiesen. Ripa 1603, 80 s.v. concordia matrimoniale di Pier Leone Casella: „Un huomo à man dritta di una donna, ambi vestiti di porpora, e che una sola catena d'oro incateni il collo di ambidue, e che la detta catena habbia per pendente un core, ilquale venghi sustentato da una di detti huomo, e donna.

La collana ... dimostra, che il Matrimonio è composto di amore, di amicitia, e di benevolenza tra l'huomo, e la donna, ordinato dalla natura, e dalle divine leggi, le quali vogliono, che il marito, e la moglie siano due in una carne, che non possono essere divise se non per morte.“

41. Federico Zuccari, *Concordia*, Pal. Zuccari, Rom



42. Federico Zuccari, *Continentia*, Pal. Zuccari, Rom



Autor dieser Bilderfindung, die Zuccari nahezu wörtlich ausführt, ist durch Ripas Zitat als Pier Leone Casella überliefert. Dieser gelehrte Dominikaner war eng mit Zuccari befreundet. Ihm galt auch die Widmung von Zuccaris literarischem Werk „Passaggio per l'Italia“, Turin 1606²⁶⁸.

In der Umschrift schreibt Zuccari: UNANIMITAS ET CONCORDIA SE INVICEM DECORANT.

Continentia (Abb. 42) steht allegorisch für die Tugend der Selbstbeherrschung und die Einsicht in das rechte Maß²⁶⁹. *Continentia* stützt sich auf die Säule der Standhaftigkeit, von der Zügel und Kandare als Zeichen des Maßhaltens herabhängen²⁷⁰. Ein kleiner Hund bezeugt die eheliche Treue. Der Schlüssel, den *Continentia* emporhebt, ist in seiner Bedeutung verschieden interpretierbar, sei es als Attribut maßvoller Nüchternheit, oder als Hinweis auf *secretezza* im Sinn von Verschwiegenheit in Dingen der Freundschaft, auch die bei Valeriano mit dem Schlüssel verbundene *Pudor*-Assoziation könnte hier mitspielen. In der Legende zum *Continentia*-Medaillon betont Zuccari, daß diese Tugend Ehre bewirke: HONORI PROCURIA EST.

Felicitas (Abb. 43) thront königlich als die Allegorie des glücklichen Gedeihens der Ehe Zuccaris²⁷¹. Sie hält ihr



43. Federico Zuccari, *Felicitas*, Pal. Zuccari, Rom

Szepter aufrecht und umfaßt das Füllhorn, aus dessen Blüten kleine Zwillinge auftauchen und einander krönen²⁷². Diese Putten deuten auf Kindersegen wie die Blumen und das Füllhorn auf blühenden Wohlstand im Hause Zuccaris. *Felicitas* meint nicht nur die Güter des Glücks, sondern auch das Glücksempfinden, das nach Ripa in der Ruhe des Geistes liegt. So bezieht sich Zuccaris Legende zur *Felicitas* auf beide Bereiche des Friedens

268 FEDERICO ZUCCARI, *Il passaggio per l'Italia*, Turin 1606, ed. V. Lanciarini, Rom 1893.

269 Die Attribute weisen *Continentia* als Verwandte der *Temperanza*, *Sobrietà*, *Obedientia* und *Fedeltà* aus. Ripa 1603, 90 s.v. *Continentia*; 154 s.v. *Fedeltà*: „Donna, vestita di bianco, con la destra mano tiene una chiave, et alli piedi un cane. La chiave è inditio di secretezza, che si deve tenere delle cose appartenenti alla fedeltà dell'amicitia, il che ancora per singulare instinto di natura si significa per il cane. 363 s.v. *Obedienza*: Donna modesta, e humile, starà con la testa china, e con gli occhi rivolti al Cielo, donde esca un raggio di splendore, dal quale penda un freno ... Et oltre ciò gl'Egitij quando volevano rappresentare l'obedienza dipingevano un cane ...“; 456 s.v. *Sobrietà*: „Donna vestita semplicemente, che con la destra mano tenghi una chiave, la sinistra sopra il petto, e sotto alli piedi un pesce ...“

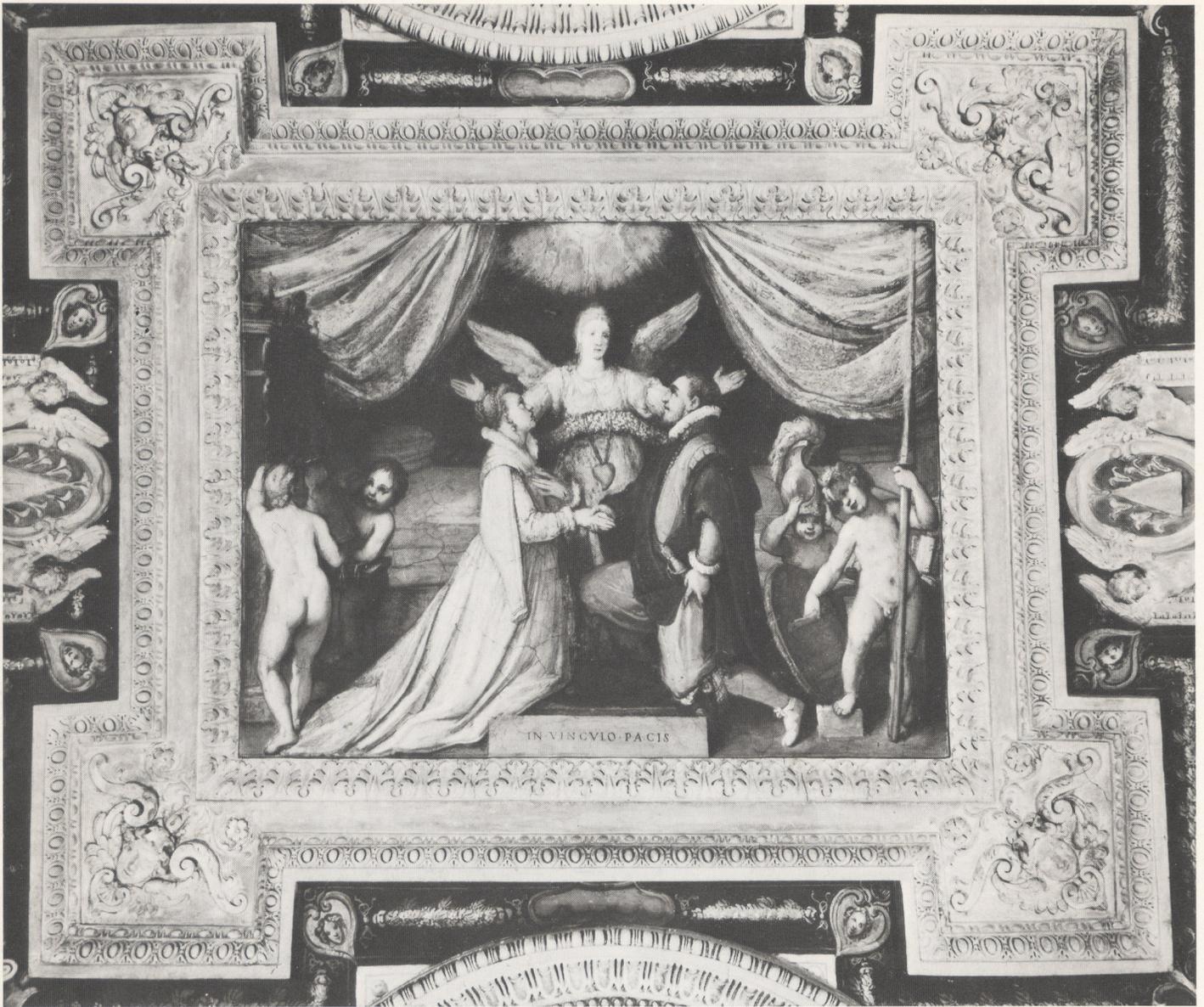
270 Ripa 1603, 480 s.v. *Temperanza*: „Donna vestita di porpora, nella destra mano tenga un ramo di palma, e nella sinistra un freno. La temperanza è una mediocrità determinata con vera ragione circa i piaceri, e dispiaceri del corpo, per conto del gusto, e del tatto ...“; Valeriano 367 s.v. *columnae*, Kapitel über die Allegorie der *Firmitas* in Gestalt einer Säule.

270 Valeriano, 360 s.v. *De clavi*, Allegorie des *Pudor* als Janus mit Schlüssel.

271 *Felicitas* ist mit Attributen ausgestattet, die nach Ripa auch den Allegorien der *Opulentia*, *Abondanza*, *Fortuna* und *Fecondità* verbunden sind. Ripa 1603, 1 s.v. *Abondanza*: „... con la destra mano tenga il corno della dovizia ...“; 148 s.v. *Fecondità*: „Donna, che con la sinistra tenga un cornocopia, e con la destra meni per mano un fanciullo ... intorno scherzino due fanciulli“; 154 s.v. *Felicitas publica*: „Donna, che siede in un bel seggio regale, nella destra mano tiene il Caduceo, e nella sinistra il Cornucopia pieno di frutti, et inghirlandata di fiori. La felicità è un riposo dell'animo in

un bene sommamente conosciuto, e desiderato, e desiderabile, però si dipinge à sedere, col caduceo ... I fiori sono inditio d'allegrezza, dalla quale il felice stato non si divide giamai, significa ancora il caduceo la virtù, et il cornucopia la ricchezza, però felici sono tra di noi coloro, che hanno tanti beni temporali, che possono provvedere alle necessità del corpo, e tanto virtuosi, che possono alleggerir quelle dell'anima.“ 169 s.v. *Fortuna*: „Donna co'l globo celeste in capo, e in mano il cornucopia“; 370 s.v. *Opulenza*: „Donna riccamente vestita, che stia à sedere sopra una seggia d'oro circondata di molti vasi d'oro ... tenendo nella mano destra una corona imperiale, e nella sinistra un scettro.“

272 Bereits Körte, 32 wies auf römische antike Tradition für das Füllhorn mit Zwillingen. Zwillinge konnten in der Emblematik auch vollkommene Ehe bedeuten, z.B. in *Emblemaz Moralizados* von Hernando de Soto, s. A. HENKEL/A. SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart 1967, 956.



44. Federico Zuccari, Ehebildnis, Pal, Zuccari, Rom

und des Wohlstands: GENEROSITATE SUA PACEM PARIT. IN PACE OPULENTIAM CORONAT.

Das Medaillon der Felicitas ist wie das der Continentia nach Art antiker Münzen mit rund umlaufender Legende beschriftet.

Was die Bilderfindung der Tugendallegorien betrifft, so hat sich gezeigt, daß ihre Quellen wesentlich dem literarischen Bereich angehören. Concordia ist ein Gedanke von Zuccaris Freund Pier Leone Casella, einem Mitarbeiter des Ripa. Für die übrigen Allegorien bestehen Verbindungen zu Ripas Handbuch der Iconologia oder zu Valerianos Hieroglyphica, jedoch nur in Einzelheiten. Die Kombination der Attribute, die Auswahl der Ehetugenden und die Legenden der Medaillons beruhen auf Zucca-

ris eigenen Absichten. Der Malergelehrte konnte also frei mit den allegorischen Elementen spielen, die Cesare Ripa, Piero Valeriano u. a. als Gedankengut ihrer Zeit kodifiziert hatten. Auch hierin sind die Verbindungen Zuccaris zur Florentiner Akademie, dem Promotor der Allegorik von Bedeutung²⁷³.

DAS EHEPAAR (Abb. 44–46)

Der Maler und seine Frau knien auf einer Stufe als Patrizier gekleidet. Sie reichen einander die Rechte und blicken nach oben zum Licht einer Glorie. Segnend er-

273 N. PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940.

hebt ein Engel in ihrer Mitte die Hände über beiden. Ein Joch aus Blüten, von dem ein Herz herabhängt, verbindet das Ehepaar²⁷⁴. Seitlich von Francesca fangen Putten im Spiegel das Bild der Szene auf, während hinter dem Rücken von Federico die Amoretten mit Helm, Schild und Lanze des Herren scherzen. Zuccari gliedert also die Attribute denjenigen von Mars und Venus in der Bildtradition an, wie Körte bereits feststellte.

Der Gestus des Handschlages bestimmt die Szene, der bereits auf antiken römischen Reliefs mit Ehepaaren vorgebildet war (Abb. 45). Körte hatte auf diese Antikenbeziehung hingewiesen und gefolgert, daß Zuccaris Darstellung eher der heidnisch antiken als der christlichen Welt angehöre²⁷⁵. In entscheidenden Punkten dagegen veränderte Zuccari den antikischen Typus: Die antiken Ehepaare stehen, sie sind durch Gesten und Gebärden nur aufeinander bezogen und Juno Pronuba oder Concordia in ihrer Mitte legt die Hände auf beider Schultern²⁷⁶. Federico und Francesca jedoch befinden sich in einer Haltung der Devotion, sie knien und orientieren sich auf ein Drittes, das Licht in der Höhe. Francesca hat ihre Linke ans Herz gelegt und entspricht der Gebärde bei einer ewigen Anbetung²⁷⁷. Ein Engel breitet segnend seine Hände über Francesca und Federico aus²⁷⁸. IN VIN-CULO PACIS, im Bande des Friedens, kommentiert die Inschrift auf der Stufe das Bild. Ort der Handlung ist ein Schlafzimmer. Zuccari verbindet also das Pathos des antikischen Handschlages, Attribute antiker Götter und Gebärden religiöser Devotion und läßt diese Elemente auf der Bühne eines privaten Innenraumes zusammenspielen. Er stellt seine Ehe im Schutz des Engels dar. Der Leitgedanke zu diesem Fresko ist in der Inschrift am Fuß des Gewölbes auch ausdrücklich genannt: ANGELUS DOMINI CUSTODIT TE IN OMNIBUS VIIS TUIS.

Ikongraphisch hat Zuccari mit diesem Fresko ein Unikum geschaffen. In der Typologie der Dekorationen für Schlafzimmer waren mythologische Themen üblich, wie in der Villa Farnesina Sodomas Fresko der Hochzeit Alexanders d. Gr.. Auch Begebenheiten des Alten Testaments waren beliebt, wie die Szene mit Salomon und der

274 Cartari, 193: „... (gli antichi) hanno dipinto il matrimonio con il giogo in collo ...“

275 Körte, 32.

276 Sarkophage in Rom: S. Lorenzo fuori le mura, Lateran Kreuzgang, S. Saba ect.

277 L. BRUHNS, Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jh., in: *RömJbKg* 4, 1940, 292 ff.

278 Körte, 32 hielt ihn für einen antikischen Genius. Dagegen Engelskleid und Inschrift am Fuß der Wölbung: ANGELUS DOMINI CUSTODIT TE IN OMNIBUS VIIS TUIS.



45. Grabmal des Kard. G. Fieschi, S. Lorenzo, Rom, Detail

Königin von Saba im Palazzo Corsini in Rom, oder die Segnung Abrahams in Vasaris Haus in Arezzo. Ferner konnten Begebenheiten aus dem Leben der Spösi wie in Mantegnas Mantuaner Camera dargestellt werden, oder das Ereignis der Eheschließung selbst, wie in der Sala dei Fasti Farnesiani in Caprarola, wobei es sich allerdings nicht um Schlafzimmer handelte. Federico Zuccari aber führt in seinem Fresko die Institution der Ehe am Beispiel der eigenen Person vor. Eine vergleichbare Vorstufe zu einer solchen Sonderform scheint in einem Fresko der Kapelle Pius' V. im Vatikan von J. Zucchi (Abb. 46) vorzuliegen, die jedoch die alttestamentarische Thematik der Ehe des Tobias betrifft.

Für Zuccaris Innovation bei seinem Ehebild stellt sich also die Frage nach ihren allgemeinen Voraussetzungen.



46. Jacopo Zucchi, *Ehe des Tobias*, Cappella di S. Pio V, Vatikanpalast

Im römischen Klima des Nachtridentinums um 1600 war sowohl die Thematik der katholischen Ehe, wie auch der Schutzengeldevotion von besonderer Aktualität. So erschien 1607 als Zusammenfassung der Tendenzen des Tridentinischen Konzils zur Einrichtung der katholischen Ehe die Abhandlung des Kardinal Gabriele Paleotti über das Sakrament der Ehe²⁷⁹.

Die Bemühungen vor allem der Jesuiten um den Schutzengelkult führten 1612 zur Bestätigung des Schutzengeloffiziums durch Papst Paul V. Die Engelmesse beginnt mit der Antiphone: *Angelis suis Deus mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis*²⁸⁰.

279 Cardinale GABRIELE PALEOTTI (gest. 1597), *Del sacramento del matrimonio, avvertimenti alli reverendi curati con la giunta di varii sermoni da potersi usare nella celebrazione de detti matrimoni*, Venedig 1607.

280 *Officium angeli custodis recitandum prima die non impedita alio officio novem lectionum post festum dedicationis B. Michaelis Archangeli*... Rom 1612.

Dieser aus Psalm 90, 11 gewählte Text ist in der Inschrift der Sala degli Sposi leicht abgewandelt. Das Schutzengeloffizium war ferner von dem Traktat des Jesuiten R.P. Francesco Albertino begleitet, in dem die Wohltaten der Engel definiert sind. Die in unserem Zusammenhang aufschlußreichen Kapitelüberschriften lauten: *Primo beneficio: L'Angelo Custode ci libera da molti pericoli. Secondo Beneficio: L'Angelo Custode ci aiuta a far buon matrimonio. Terzo Beneficio: L'Angelo Custode mette pace in casa. Quarto beneficio: L'Angelo Custode impetra da Dio prole. Quinto beneficio: L'Angelo Custode procura che i parenti allevino i loro figliuoli nell' amor di Dio. ect.* In diesem Traktat vom Wirken der Schutzengel ist also ihr Schutz speziell für Ehe, Hausfrieden und Kinder hervorgehoben, ein Bereich der in den Engeltraktaten des 16. Jh. weniger berücksichtigt ist²⁸¹. Einen besonde-

281 Lit. in: *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique, Doctrine et Histoire*, Bd. I, Paris 1937, 586f.

ren Anstoß zu diesen neueren Assoziationen dürfte die leidenschaftliche Meditation des Hl. Luigi Gonzaga gegeben haben, die mit dem Titel „Sopra gli angeli custodi“ 1606 posthum in Rom erschien²⁸².

Über Zuccaris enge Verbindungen zu kirchlichen Kreisen in Rom besteht kein Zweifel, insbesondere darf angenommen werden, daß Zuccari mit den Ideen des Hl. Luigi Gonzaga in Berührung gekommen ist. Denn Zuccari hatte den Auftrag erhalten, in der Jesuitenkirche Il Gesù in Rom eben die Kapelle der Schutzengel zu freskieren, ferner schuf er für den Orden eine große Lunettenkomposition im Collegio Romano. Nicht zuletzt war Zuccari durch seinen Sohn Orazio, der dem Orden der Jesuiten angehörte, diesem verbunden.

Auch Zuccaris eigene Schriften zeugen von seiner Neigung zum damals aktualisierten Schutzengelglauben²⁸³. In der Idea legte Zuccari ausführlich seine Auffassung vom Wesen und der Funktion der Schutzengel dar²⁸⁴. Diese Bemerkungen befinden sich zudem im Kapitel über den Disegno Angelico oder den Disegno der Engel.

Während in der Sala del Disegno zweifellos der Begriff vom Disegno den Grundgedanken der Dekoration bildete, kann entsprechendes nicht vom Disegno Angelico für die Sala degli Sposi angenommen werden. Denn dieser ist nach Zuccari weder vom Menschen wahrnehmbar noch auch darstellbar. Vielmehr sind die Hauptpersonen des Mittelbildes Federico und Francesca mit ihren Tugenden dem Schutz des Engels empfohlen. Die Ehe-Tugend-Konstellation nähert sich eher der Sphäre des Disegno morale, die Zuccari in der Idea behandelte. Das entsprechende Kapitel trägt die Überschrift: Il Disegno morale è genitore di tutte le virtù ed il disegno artificiale è genitore di tutte le opere artificiali²⁸⁵. Dennoch reichen die im Bild gegebenen Elemente nicht aus, um den Begriff des Disegno morale als Grundlage für die Dekoration der Sala degli Sposi anzunehmen.

282 S. LUIGI GONZAGA (gest. 1591), *Meditazione sopra gli angeli santi e particolarmente sopra gli angeli custodi*, Rom 1606; E. MÂLE, *L'art religieux après le concil de Trente*, Paris 1932, 300.

283 J. DOMÍNGUEZ BORDONA, F. Zuccari en Espana, in: *Archivio español* III, 1927, 83, Zuccari über sein Hieronymusbild im Eskorial: „... il terzo angelo sta alle orecchie di San Girolamo in atto di imprimerli nella Idea tutto quello che egli pensa, e scrive ... Questo ho posto quivi per l'Angelo della Custodia et per quella intelligenza et Idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose, et questo mi son ingegnato rappresentarlo incorporeo come spirito e trasparente cosa da pochi usata ...“ S. auch Engelgenius im Fresko des Heroen am Scheideweg der Sala Terrena des Pal. Zuccari.

284 Zuccari, Idea, ed. H. 158 ff.

285 Zuccari, Idea, ed. H. 165, 191, 206.

DIE SALA DI GANIMEDE

FUNKTION

Die Sala di Ganimede ist ihren Maßen nach der größte der freskierten Räume der Casa Zuccari (6,68 : 7,31 bzw. 7,08 m) Sie liegt im fünfschigen Haupthaus und nicht, wie Körte annahm, im Vorderhaus an der Piazza²⁸⁶. Die Fenster der Sala di Ganimede erscheinen in der Fassade zur Via Sistina symmetrisch zu denen der Sala del Disegno. An die Sala di Ganimede schließt sich im Inneren, nur durch eine dünne Wand getrennt, ein Raum, der zur Zeit der Königin Casimira von Polen im 18. Jh. als Hauskapelle eingerichtet war und möglicherweise schon früher eine solche Funktion hatte. – Ihrer Größe nach wäre die Sala di Ganimede als Sitzungssaal für die Akademie geeignet, aber Zuccari hatte dafür einen Raum im ersten Stock des Vorderhauses, im Studiobau, vorgezogen²⁸⁷.

Die Funktion der Sala di Ganimede dürfte derjenigen einer Sala Grande in römischen Palästen entsprochen haben, d. h. des großen Zeremoniensaales²⁸⁸. Wie die übrigen Räume der Casa Zuccari war auch die Sala di Ganimede apriori auf eine Mitbenutzung der Akademiker hin angelegt²⁸⁹. Dementsprechend haben die Fresken dieser Säle im Vergleich zu denen in Zuccaris Florentiner Haus einen betont offiziellen Charakter.

QUADRATUR (Abb. 47–49)

Wie bereits in der Sala Grande der Farnesina oder des Palazzo Venezia vorgebildet, bevorzugte Zuccari auch für die Dekoration seiner Sala Grande die Quadraturmalerei als Fassung für die Figurenszene²⁹⁰. Mit einem einzigen Deckenfresko faßt er den annähernd quadratischen Saal

286 Körte, 17 hatte die Gliederung des Grundrisses ohne Rücksicht auf den Aufriß behandelt, und ließ die Trennung zwischen Vorder- bzw. Atelierhaus und Wohnhaus Zuccaris im Gang verlaufen, der vom Hauptportal an der Via Sistina ausgeht. Die ursprünglichen 5 Achsen des Wohnhauses, die noch heute sichtbar sind, belegt auch eine Vedute des Palazzo Zuccari in einer Zeichnung des frühen 17. Jh. in der Albertina/Wien, s. Abb. 1.

287 S. Testament Zuccaris, oben Anm. 171.

288 Frommel, Bd. I., 66.

289 Die zeitliche Nähe von Hausbau, Zuccaris Prinzipat in der Akademie und seinem Testament sowie der Charakter der Dekoration zeigen, daß Zuccari a priori sein Haus auch als Kunstakademie vorgesehen hatte.

290 Ch. L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien München 1967/8, 87–90.



47. Federico Zuccari, Sala di Ganimede, Pal. Zuccari, Rom

zusammen. Die Lunetten sind in die Freskendekoration des Gewölbes eingeschlossen. Der Saal scheint sich nach oben zu öffnen. Das Blau des Himmels ist bis in die Lunette herabgezogen und umgibt von allen Seiten die dargestellte Architektur. Wie bei einem fantastischen Lichthof begrenzen Balkongitter das Bodenlose und Geländer mit Balustern spannen sich als Brücken durch die Luft. Die Architektur des Säulenhofes im Freien beginnt über dem Gebälk massiv und wird nach oben zu leichter. Von allen Seiten des Quadrats ziehen sich die Säulen in die Höhe, wo sie ein flaches Gebälk verbindet. Es schließt und öffnet zugleich in den Durchblicken den hypäthralen Säulenhof.

Nach Körte ist die Gestaltung der Sala di Ganimede bezeichnend für die Stufe der illusionistischen Architekturmalerei im damaligen Rom und gleichzeitig entwicklungsgeschichtlich ein Rückschritt gegenüber den Errungenschaften der Brüder Alberti in der Sala Clementina²⁹¹.

291 Körte, 35: „Der manieristische Flächeninstinkt ist stärker als das Streben nach optischer Täuschung ... Ja in gewissem Sinn geht er (Zuccari) entwicklungsgeschichtlich noch einmal hinter Alberti zurück, wenn er den freien Luftraum wieder einengt und noch

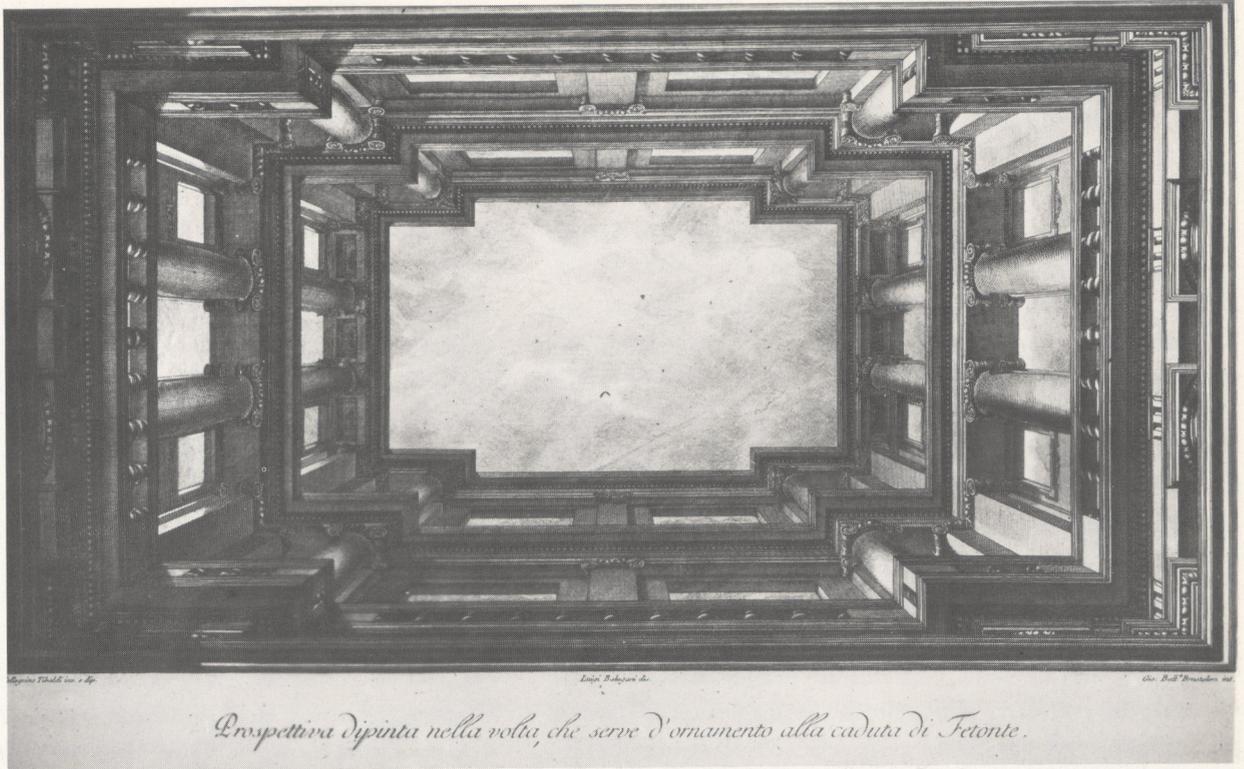
Dabei ging Körte von der Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung aus, welche in der Deckenmalerei von manieristischer Flächengebundenheit zu freier barocker Illusion führte. Ähnliche Entwicklungsvorstellungen werden auch in der neueren Literatur geteilt.

Demgegenüber ist gerade in Rom eine Konstante bemerkbar, die die Sala Clementina mit ihrer weitgehenden Raumillusion als Ausnahme erscheinen läßt²⁹². Diese römische Gestaltungsgewohnheit liegt darin, daß die Architektur von Innenräumen nicht durch eine illusionistische Deckenmalerei völlig aufgehoben werden soll. Die im

immer die für Rom so bezeichnende Hemmung verspürt, die Geschlossenheit des Gewölbes zu opfern.“

292 Bereits H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, Bd. I, 61ff. hat auf den architektonischen Grundcharakter der römischen Raumdekoration aufmerksam gemacht. In ähnlichem Sinn auch Th. Poensgen, *Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen*, Berlin 1969, 19: „... Es ist für das römische Kunstwollen charakteristisch, daß die dann von Cortona (Chiesa Nuova) gefundene und für Rom verbindlich gewordene Lösung unter allen anderen in Italien üblich gewordenen Deckengestaltungen diejenige ist, die am wenigsten die Raumschale beschädigt und das Gewölbe als architektonisches Gebilde am weitesten bestehen läßt.“

48. Stich nach Pellegrino Tibaldi,
Sala di Fetonte,
Universität
Bologna



49. Agostino Tassi und Domenichino, Sala di Apollo, Pal. Costaguti, Rom

Fresko gegebene Illusion wird gewöhnlich durch eine Rahmenform relativiert. Dieser Rahmen hat, wie bei Zuccari, eine Doppelfunktion: einerseits ist er horizontaler Abschluß der dargestellten Architektur, ein Kranzgesims, andererseits wirkt er als Rahmen für das Himmelsbild an der Decke, z. B. im Pal. Lancellotti ai Coronari (A. Tassi, O. Gentileschi, Allegorie), im Pal. Costaguti (Tassi, Domenichino, Sala d'Apollo), im Casino Ludovisi (Tassi, Guercino, Aurora und Fama), in der Villa Borghese (Lanfranco, Götterrat)²⁹³. Selbst bei Pietro da Cortona Fresko im Salone des Pal. Barberini bleibt der Himmelsrahmen berücksichtigt²⁹⁴. In der Sala Clementina dagegen besteht der besprochene Rahmeneffekt nicht, denn das Gebälk befindet sich mehr am Rande der Gewölbefläche; es verkröpft sich nach hinten der Tiefe zu und es kommt dabei nicht zu einer einfachen Flächenfiguration wie etwa bei Lanfranco oder Zuccari.

In der Sala di Ganimede wurde in der römischen Gewölbedekoration zum ersten Mal die Quadratur einer Säulenhalle mit den Figuren im Zentrum des Gewölbes so verbunden, daß das Kranzgesims der Architektur gleichzeitig als flächiger Rahmen der Figurengruppe erscheint. Voraussetzung für einen solchen Effekt ist die relative Nähe der illusionistischen Architektur, wodurch sie relativ stark verkürzt bis ins Zentrum des Gewölbes reicht. Darin weist die Sala di Ganimede auf die Lösungen Agostino Tassis voraus, die ca. 20 Jahre später entstanden. Zuccaris Quadratur steht den Werken Tassis näher als denen der Bolognesen des 16. Jh. die zweifellos die Vorstufe für Zuccaris Architekturmalerei bilden (Abb. 48, 49)²⁹⁵.

Von den Fresken des Pellegrino Tibaldi und Tommaso Laureti, die Körte bereits erwähnt, unterscheidet sich die Sala di Ganimede durch eine Dynamik des Aufbaus. Während die genannten Werke den Charakter der exakten perspektivischen Konstruktion haben – und darin sind sie Zuccari weit überlegen –, läßt Zuccari ein Fantasiegebilde auf steinernen Brücken und Konsolen den Raum durchdringen. Tibaldis Konstruktion der Sala des Phaeton in der Universität Bologna richtet sich entlang dem Wölbungsansatz auf und setzt die vier Wände nach oben hin fort. Bei Zuccari ragen die Säulen von allen Seiten bis tief in die Decke, sie enthalten ein gesteigertes Moment optischer Bewegung, das im Kranzgesims zu-

sammengefaßt wird. Der Effekt der Säulen, die vom geraden Rahmen des Mittelbildes auszustrahlen scheinen, bzw. zu ihm hinleiten, unterstützt die Zentriertheit der Wölbung. Dabei wird der Schachtcharakter vermieden, der Tibaldis Kolonnadenillusion eigen ist. Während bei Tibaldi, wie bereits bei Raffael²⁹⁶ im zweiten Loggiengeschloß (3., 5. Joch), prinzipiell die von Zuccari ausgewerteten Möglichkeiten vorgebildet sind, hat Zuccari die Elemente in einen neuen Zusammenhang gebracht: die Quadratur konzentriert das Gewölbe, Figürliches im Deckenspiegel und die Architektur wirken ineinander, der Übergang von Wänden und Wölbung wird im Fresko, das auch die Lunetten einschließt, zusammengezogen. Eine solche Art der Verbindung von Figuren und Quadratur erscheint als ein Leitmotiv bei den römischen Fresken des Barock.

Der Vergleich der Quadratur von Zuccari und derjenigen Tassis zeigt gleichwohl beträchtliche Unterschiede, so bei Zuccari eine flachere Himmelsbläue, konstruktive Ungenauigkeiten, eine kompliziertere Vielfalt der Elemente. Diese Unterschiede sind aber im kunsthistorischen Kontext von geringerer Bedeutung gegenüber denen, die Zuccari von den Perspektivmalern des 16. Jh. absetzen. Zuccari hatte einen Weg eröffnet, auf dem Tassi fortschreiten sollte. Speziell in der Sala di Apollo des Palazzo Costaguti zitiert Tassi das Beispiel der Sala di Ganimede in der kreuzförmigen Öffnung der Architektur, einer Form, die sich frei entfaltet, ohne durch einen Risalit der Säulenwände motiviert zu sein, wie im Werk Tibaldis in der Universität von Bologna²⁹⁷.

Daß der über sechzigjährige Zuccari fähig war, unter dem Eindruck der Sala Clementina auch in seinem Haus ein suggestives Beispiel von Quadraturmalerei zu schaffen, zeugt von erstaunlicher geistiger Beweglichkeit, umsomehr, als für Zuccari bis zur Sala di Ganimede die Quadraturmalerei nur von sekundärer Bedeutung war. Zuccari hatte die Neuheit und Bedeutung der Freskendekoration der Sala Clementina erfaßt, was auch aus seiner Bemerkung in der *Idea* hervorgeht²⁹⁸. Dennoch folgte er Giovanni Alberti nur bedingt und gab eine spezifisch römische Antwort auf dessen kühnen Vorstoß in die illusio-

293 Abbildungen bei I. MUSSA, *L'architettura illusionistica nelle decorazioni romane*, in: *Capitolium* 44, 1969, Heft 8/9, 79–83.

294 H. POSSE, *Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Pal. Barberini und die Deckenmalerei in Rom*, in: *JbPrKs* 40, 1919, 126–173.

295 J. HESS, *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain*, München 1935, 19, 21.

296 N. DACOS, *Le Loggie di Raffaello*, Rom 1977, Taf. 4, 6; Körte, Taf. 32 a und b: Tibaldi, Sala di Faetonte, Universität Bologna, und Laureti, Palazzo Vizzani, Bologna.

297 Hess, siehe oben Anm. 295.

298 Zuccari, *Idea*, ed. H. 239: „... Ne qui si deve tacere la bellissima volta di prospettiva fatta nella sala Clementina da Giovanni Alberto dal Borgo San Sepolcro, e l'altra in San Silvestro à Monte Cavallo dal medesimo di gratiose, e nuove inventioni. E tutto questo hò detto per invitare i giovani ad affatigarsi d'essere universali, e non perdersi in una operatione sola del corpo humano ...“

nistische Malerei. Zuccari verknüpfte mit der illusionistischen Architekturmalerei eine Erinnerung an das „quadro riportato“, von dem eine Rahmenform erhalten blieb, die mit dem Kranzgesims der Quadratur vereint wurde.

Da eine Gewölbekonstruktion mit Quadratur in Zuccaris Oeuvre kein Gegenstück hat, wurden verschiedentlich Zweifel an seiner Autorschaft geäußert. Aus folgenden Gründen halte ich die Sala di Ganimede, wie bereits Körte angenommen hatte, für Zuccaris Werk:

Baglione, der mit der Casa Zuccari vertraut war, berichtet glaubwürdig, daß Zuccari eigenhändig sein Haus dekoriert habe²⁹⁹. Zu dieser Quellenaussage kommen die erhaltenen Proben illusionistischer Architekturmalerei des Federico Zuccari, die er in Teilbereichen seiner Dekorationen gegeben hatte, so im Palazzo Marozzi in Pavia³⁰⁰, in der Sala della Nobiltà der Villa d'Este oder im Pergolagang der römischen Casa. Der Figurenstil der Gruppe von Ganymed und dem Adler entspricht dem Malstil von Federico Zuccari. Auch dürfte der Erfolg der Sala Clementina in den 90er Jahren in Rom, der selbst in Ripas Handbuch der Ikonologie einen Niederschlag gefunden hatte³⁰¹, Zuccari angeregt haben, eine entsprechende Quadraturmalerei in seinem exemplarischen Künstlerhaus zu gestalten. Zuccari war vielfach in Kontakt mit Spezialisten der Quadratmalerei gekommen, etwa bei seiner Teilnahme an großen Dekorationsunternehmen. So lernte Zuccari in Caprarola die Versuche Vignolas zur illusionistischen Architekturmalerei kennen³⁰², in der Villa d'Este die Säulenrahmung des Mittelbildes des Muziano³⁰³; mit E. Danti und G. Alberti malte Zuccari in der Sala dei Palafrenieri des Vatican³⁰⁴. Als Zuccari 1588 im Eskurial arbeitete, sah er dort auch Pellegrino Tibaldi neue Werke. Tommaso Laureti war Mitglied der Accademia di San Luca und wurde zu deren zweiten Principe nach Zuccari gewählt. Es ist nicht auszuschließen, daß Laureti Zuccari bei dessen Quadratur mitberaten hatte, zumal gewisse schwere Formen der Konsolbildungen in beider Werken wiederkehren³⁰⁵.

Die Perspektivmalerei in Zuccaris Haus legt die Frage nahe, wie Zuccari sich theoretisch in seinen Schriften zu Problemen der Perspektive, bzw. der Quadraturmalerei geäußert hat. Zuccari befaßte sich theoretisch kaum mit Perspektive. Seine „Idea“ enthält nur zwei Stellen, in denen die Perspektive kurz erwähnt wird, auch in der „Origine“ ist von Perspektive nur beiläufig die Rede³⁰⁶. Dieses geringe Interesse Zuccaris an der Perspektivproblematik ist umso erstaunlicher, als Zuccari darin von seinem Vorgänger in der Accademia di S. Luca, Girolamo Muziano, grundsätzlich abwich. In den Memorie dell'Accademia ist die Problemstellung überliefert, die Muziano für die Ausbildung in der Akademie vorgesehen hatte³⁰⁷. Aus den Themen im Lehrplan geht eindeutig hervor, daß nach dem Konzept Muzianos das Gestaltungsproblem der Perspektive, bzw. die Lehre von den Verkürzungen auf beliebigen Oberflächen der Hauptgegenstand für die Unterweisungen in der römischen Akademie werden sollte. Die Themen, die Zuccari dagegen für die Akademiesitzungen vorgesehen hatte, betrafen dagegen primär Probleme des Ausdrucks, Gesten, Decoro, Maestà, Grandezza, Spirito, Vivezza, Imitazione, u.a.; erst zuletzt wird die Perspektive erwähnt³⁰⁸. Diese Schlußstellung könnte wie eine Reverenz vor der alten Bedeutung der Perspektive wirken; andererseits läßt der schriftliche Nachlaß Zuccaris keinen Zweifel darüber, daß Zuccari an Perspektive und mathematischen Konstruktionen nicht viel gelegen war. Im Gegenteil, Zuccari definierte derartige Übungen als Zeitverschwendung und unausstehliche Widerwärtigkeit in jener von Panofsky hervorgehobenen Stelle der „Idea“³⁰⁹. In mathematischen Übungen lag nach Zuccari eine Gefahr für den Maler, seine natürliche Lebendigkeit zu verlieren. Für die Darstellung von Verkürzungen gab Zuccari allerdings die Nützlichkeit der Regeln der Perspektive zu³¹⁰. Er hatte sich in seiner Theorie vor allem dafür eingesetzt, die freie Fantasie des Künstlers als Eigenwert gegenüber der Wissenschaft der Perspektive zu verteidigen und be-

299 Baglione siehe oben Anm. 51.

300 A. PIGNETTI, *Una figurazione inedita dello Zodiaco di Federico Zuccari*, Bergamo 1924.

301 K. HERRMANN-FIORE, Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur, eine Allegorie der Sala Clementina des Vatican, in: *FlorMitt* 22, 1978, 69.

302 Zu Vignola und Zuccari: J. SCHULZ, A forgotten Chapter in the Early History of Quadratura Painting, the Fratelli Rosa, in: *BurlMag* 103, 1961, 98.

303 Coffin, 51.

304 M. V. BRUGNOLI, Un palazzo romano del tardo' 500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma, in: *BollArte* IV, 45, 1960, 223.

305 Körte, Taf. 32b.

306 Zuccari, *Scritti*, ed. H. 20, 26, 36, 68, 111, 239, 240.

307 M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Rom 1823, 19: „1. il modo di sicuramente disegnare una storia verticale in data altezza, ovvero in soffitto cosichè le figure appariscano grandi al naturale e rispondano puntualmente al sottoposto orizzonte. 2. Il modo di esprimere detta storia sopra una superficie sferica, sferoide, conica, cilindica, concava, convessa o mista. 3. Il modo di ridurre una storia già fatta da altro insigne Professore in superficie simili alle sopra narrate e in data proporzione. 4. Il modo di ingrandire. 5. Il modo di bilanciar le figure dipinte sulle nuvole o in aria o in altra superficie per veder se rispondono all'Orizzonte ...“

308 Zuccari, *Origine*, ed. H. 65 ff.

309 Panofsky, *Idea*, 42; Zuccari, *Idea*, ed. H. 250.

310 Zuccari, *Idea*, ed. H. 258.

tonte die Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Schaffens.

Noch 1590 hatte Lomazzo dagegen versucht, den Rang der Malerei zu beweisen, indem er sie als Tochter der Geometrie erklärte und vom Maler forderte, vor allem ein guter Mathematiker zu sein³¹¹. Eine Stelle der *Idea* von Zuccari erscheint als eine direkte Antwort auf die These Lomazzos, denn Zuccari erklärt, die Malerei sei nicht eine Tochter der Mathematik, vielmehr der Natur und des *Disegno*³¹². Folglich geriet auch in der römischen Akademie zur Zeit Zuccaris die Pflege des mathematischen Unterrichtes für die Maler in den Hintergrund, während sie in der Florentiner Akademie ein Hauptgegenstand war³¹³.

Für die Praxis allerdings stellte Zuccari in seinen Schriften die Perspektiverfindungen auf die höchste der drei Stufen des *Disegno Esterno*. Diese sind 1. die einfache Zeichnung als *Naturnachahmung*, bzw. *disegno naturale*, *esemplare proprio*; 2. die kunstvolle Zeichnung im Hell-Dunkel von verschiedenen Erfindungen historischer oder poetischer Bildthemen, bzw. *disegno artificiale esemplare*; 3. die kunstvolle Zeichnung aus der Phantasie, wie auch bei Brunnen, Bühnen, Gärten, Grottesken, Festapparaten. Zu letzterer Gattung, dem *disegno esterno prodotivo, discorsivo e fantastico* rechnete Zuccari die Stenzen und Loggien Raffaels, die Sixtinische Decke, die Sala Regia im Vatikan, Taddeo Zuccaris Fresken in Caprarola ect. Als Abschluß der Aufzählung rühmte Zuccari auch die „*bellissima volta di prospettiva*“ in der Sala Clementina von Giovanni Alberti³¹⁴. Festzuhalten bleibt dabei Zuccaris hohe Bewertung der Phantasie als des eigentlichen Kriteriums für die vollkommene Malerei. *Fantasia* ist überhaupt einer der bevorzugten Begriffe in Zuccaris Lehre³¹⁵. Die Quadratur der Sala di Ganimede stellt sich als Architekturphantasie dar.

GANYMED: KOMPOSITION (Abb. 50–56)

Im Zentrum über dem Säulenhof erscheinen der Adler und Ganymed. Sie verweilen im Flug und blicken sich an. Der Adler faßt kaum merklich die Draperie des Ganymed mit den Klauen, er trägt den Knaben nicht eigentlich. Ganymed und der Adler sind vielmehr durch ihre Gesten

311 G. P. LOMAZZO, *Idea del tempio della Pittura*, in: Gian Paolo Lomazzo, *scritti sulle arti*, ed. R. P. Ciardi, Firenze 1973, 272; *Trattato dell'arte della Pittura*, Mailand 1584, 254.

312 Zuccari, *Idea*, ed. H. 249.

313 L. OLSCHKI, *Geschichte der neu sprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Bd. II, Leipzig, Florenz 1922, 187 ff.

314 Zuccari, *Idea*, ed. H. 239; siehe oben Anm. 298.

315 Zuccari, *Idea*, ed. H. 172, 174, 177, 179, 180, 181, 183, 225, 237.

und den Umriss verbunden. Die Adlerschwinge umfaßt den Kopf des Knaben, der sich dem Vogel zuwendet. Mit seinem linken Arm begleitet Ganymed die Kurve von Hals und Kopf des Adlers. Bei Ganymed, im Sprung erhoben, verkürzt sich das linke Bein nach hinten gestreckt und das rechte angewinkelt nach vorn. Ein Tuch schlingt sich um den Knaben, erhebt sich in großem Bogen, der die Figuren verbindet und im Kontur des Flügels fortfährt. Die Schönlinigkeit des Konturs, die Gesten und das gefaßte Verhalten sind Elemente, die den psychischen Ausdruckswert vor allem auf das Blickmotiv konzentrieren. Der Moment des Anschauens ist aus dem Mythos von Ganymed für diese Szene gewählt. Nicht das Ergreifen einer schönen Beute, auch nicht das Fliegen in der Höhe, sondern das Verweilen im Anblick hat Zuccari hier als das entscheidende Moment interpretiert.

Körte beschreibt die Figurenszene dagegen: „Wie in einem Brunnenschacht sucht der Adler emporzuflattern, vergeblich bläht sich nach antikem Muster der weite rote Mantel des Entführten, vergeblich rudert er mit Armen und Beinen in der Luft. Eine unsichtbare Kraft hält das schwebende Paar an der Mündung des architektonischen Schachtes fest.“³¹⁶ Körtes Beurteilung einer mißlingenden Aktion bei diesem Zustandsbild und seine allgemein negative Bewertung der manieristischen Malerei Zuccaris erscheinen problematisch, zumal sich auch in der kunsthistorischen Literatur seit Körte die Denkgewohnheiten hinsichtlich der Malerei des späteren 16. Jh. beträchtlich verändert haben. In Auseinandersetzung mit Körtes Beurteilung sei im folgenden versucht, die kunsthistorische Stellung des Ganymedfreskos näher zu umschreiben.

Zunächst muß die originelle Bilderfindung Zuccaris gewürdigt werden. Seine Gruppe unterscheidet sich von der damaligen Bildtradition vor allem durch die Intensivierung des Blickmotivs, die Armgebärde und die Haltung der relativ geschlossenen Adlerflügel³¹⁷. Der Gestus, bei dem eine Figur fliegend eine andere anschaut und mit einem Arm deren Kopf von vorne umgreift, ist im 16. Jh. ungewöhnlich. Die einzige mir bisher bekannte Darstellung, die vergleichbar ist, befindet sich im Kuppelfresko des Domes von Parma, wo Correggio zwei Engelknaben im Fluge ähnlich verbunden hat (Abb. 52). Zuccari kommt Correggios Beispiel nahe, nicht nur im Motiv der Armhaltung, sondern auch im Ausdruck der schwebenden Figur, die im verlorenen Profil nach oben blickt. Zuccari hatte die Engelgruppe des Correggio in einer Zeichnung kopiert, die sich in den Brüsseler Musées Royaux

316 Körte. 33.

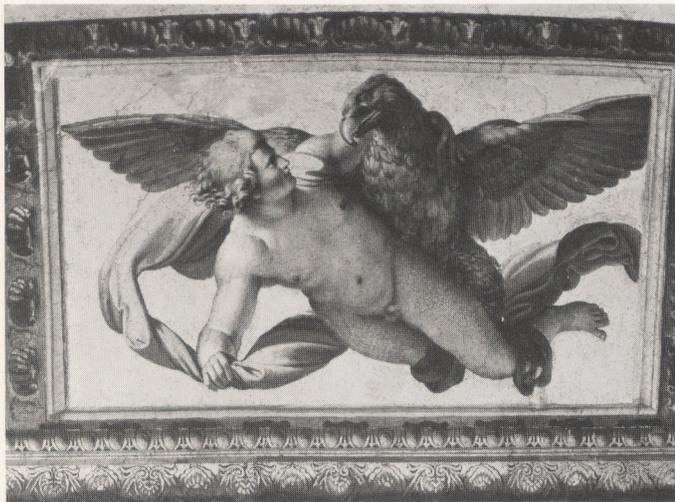
317 Zur Bildtradition: P. MAYO, *Amor spiritualis et carnalis*. Aspects of the myth of Ganymede in art. Ph. D. Thesis, New York 1967.



50. Federico Zuccari, *Ganymed*, Pal. Zuccari, Rom



51. Federico Zuccari, Kopie nach Correggios Fresko in der Domkuppel zu Parma, Mus. Royal, Brüssel



52. Annibale Carracci, Ganymed, Galleria Farnese, Rom

befindet. Seine alte Verehrung für Correggio bezeugt Zuccari auch in einem Brief aus Parma³¹⁸. Zuccaris Orientierung an Correggio entspricht dabei einer allgemeinen Tendenz der Maler in Rom um 1600, besonders im Kreis der Carracci.

318 F. ZUCCARI, *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, ed. V. Lanciarini, Rom 1893, 62: „... in questa città (Parma) ove sono bellissime opere del Correggio, anco alcune del Parmigiano, a quali sono stato sempre devotissimo ...“

Die Ganymeddarstellung, die Annibale Carracci³¹⁹ etwa gleichzeitig in der Galleria Farnese in Rom gestaltete, hat Zuccari auch für seine Figurenbildung angeregt (Abb. 52). Annibale Carracci formulierte den Höhenflug und das Antikische der Figuren mit einer neuen Gelöstheit. Anstelle des Mantels, der nach der Bildtradition am Hals des Ganymed befestigt war, zog Carracci eine schwungvolle Draperie um die Figur. In einer dekorativen Verwendung des Tuches, das sich im Bogen um Ganymed und den Adler schwingt, folgte Zuccari dem Beispiel der Galleria Farnese.

Zwei weitere Bereiche der Bildtradition konvergierten in der Figurengruppe von Ganymed und dem Adler, nämlich die Antike und die Michelangelotradition.

Der allgemein nachgeahmten Fassung Michelangelos hat sich Zuccari weitgehend entzogen, nur im Motiv der Beine, wobei das eine nach vorne angewinkelt ist, das andere nach hinten gestreckt, folgt Zuccari dem von Michelangelo abhängigen Typus, wie er in der Illustration bei Bocchi seitenverkehrt überliefert ist³²⁰ (Abb. 53). Diese diagonal den Raum durchmessende Beinhaltung ist ihrerseits das einzige Moment, das bei Michelangelo die antiken Ganymeddarstellungen reflektiert und abwandelt. Dabei dürfte das Ganymedrelief der Sammlung Cosimos I. in Florenz für Michelangelos Zeichnung anregend gewesen sein³²¹. Zuccari interpretierte das Beispiel nach Michelangelo in Art eines Sprungmotives und verstärkte den Effekt des „sotto in su“.

Daß Zuccari nicht selbst vom antiken Relief ausgehend das kontrapostische Kniemotiv raumdynamisch veränderte, legt sein Gebrauch antiker Formen, bzw. Motive nahe, wie er in den relativ wörtlichen Zitaten nach der Antike im Fresko des Heroen am Scheidewege, oder im Ehebildnis der Sala degli Sposi offensichtlich ist. Auch das Motiv des Oberkörpers von Ganymed geht auf antike Muster zurück. Die im 16. Jh. seltene Armgebärde ist in antiken Darstellungen sehr geläufig. Kennzeichnend dabei ist, daß der Arm nach oben geführt seine Innenseite

319 J.R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965, 112.

320 A. BOCCHI, *Symbolicarum questionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae 1574.

321 A. MILANI, *Il reale Museo Archeologico di Firenze*, Florenz 1923, 312. L. DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, Nr. 722 verneint jeden Zusammenhang der Windsorzeichnung Michelangelos mit der antiken Tradition. – Aus dem antiken kontrapostischen Motiv des Kniens wie im Ganymed der Sammlung Cosimos hat sich im Michelangelos Zeichnung die forcierte Muskelanspannung im linken Bein erhalten. Das bei der antiken Figur mehr spielend gestreckte rechte Bein ist auch bei Michelangelo lockerer. Ähnlich wie sich die kräftigen Wulste der Sandalenränder um die Waden des antiken Ganymed schließen, umfassen die Fänge des Adlers die Waden des Ganymed bei Michelangelo.

zeigt, und die Hand sich dem Verlauf des Adlerhalses angleicht, während sich der Kopf des Ganymed nach oben wendet. Zuccari kommt besonders den römisch-antiken Ganymeddarstellungen nahe. Bei diesen hatte sich der erotische Grundtenor des Hellenismus abgeschwächt und das Thema wurde zu einer Metapher für die Himmelfahrt der Seele, besonders bei Sarkophagdarstellungen, wie Sichtermann gezeigt hat³²². Ein solches Sarkophagrelief in Este (Abb. 54) gleicht motivisch dem Ganymed von Zuccari in der Frontalität des Oberkörpers, der Haltung von Köpfen und Armen, dem summarischen Kontur der Adlerflügel, die kaum ausschlagen, vielmehr an den Rand eines knappen Bildfeldes stoßen³²³. Die Sonderstellung des Ganymed von Zuccari in der Ikonographie des 16. Jh. und die Verwandtschaft mit antiken Motiven, besonders von der Art des Reliefs aus Este, sprechen für eine Adaption eines antiken Prototyps durch Zuccari³²⁴.

Die Vergleichbarkeit des Zuccaribildes und der antiken römischen Ganymeddarstellung des Reliefs in Este beschränkt sich nicht auf die Rezeption von Motiven, auch in der Gestaltung ist eine Affinität bemerkbar.

Kaschnitz v. Weinberg hatte in seinen grundlegenden Studien zur Eigenart der antiken römischen Plastik eine Gruppe von Zügen beschrieben, die abgewandelt auch in der Gestaltung Zuccaris vorliegen. Die römisch-italische Plastik der Antike sei charakterisiert durch metallisch harte Abgrenzungen der Binnenform, eine fast schalenhafte Konsistenz der Oberfläche, Zusammensetzung der Figur aus kugeligen, zylindrischen und kegelförmigen Körpern, die wie mit Scharnieren verbunden sind, ein Absinken des plastischen Gefühls, eine Prävalenz geistiger Interessen über das Anschauliche³²⁵. Ähnliches, wenn auch unter verändertem Vorzeichen, ist in Zuccaris Darstellung gegeben. Es hat den Anschein, als sei gerade im ausgehenden 16. Jh. eine in der neuzeitlichen Kunst seltene Nähe zur römischen Reliefkunst der Antike möglich gewesen.

322 H. SICHTERMANN, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1953, 54.

323 A. CALLEGARI, *Il Museo Nazionale Atestino*, Rom 1937, 35.

324 Wahrscheinlich kannte Zuccari den antiken Ganymed der Sammlung Grimani, Venedig (C. ANTI, *Il regio Museo Archeologico nel Pal. Reale di Venezia*, Venedig 1930, 66) und denjenigen der Sammlung Cosimos I. (siehe oben Anm. 320), ferner den Hinweis bei A. Bocchi auf die Statue des Leochares. Bocchi bezieht sich wohl auf die Pliniusstelle (Nat. Hist. 34, 79). Nachgewiesen ist die vatikanische Ganymedstatue erst im 18. Jh. im Besitz des Bildhauers Pacetti (Helbig Nr. 546). Der Standort des Reliefs aus Este im 16. Jh. ist ebenfalls unbekannt.

325 G. KASCHNITZ V. WEINBERG, *Römische Kunst*, ed. H. v. Heintze, Hamburg 1961, Bd. II, 67ff.

CIXVIII

LIB. III.

SCVPTORIB. IAM NVNC GANYMEDEM CERNE
LEOCRÆ
PACATI EMBLEMA HOC CORPORIS, ATQ.
ANIMI EST.

Symb. LXXIX.



53. Illustration zu A. Bocchi, *Symbolicarum questionum ... libri quinque*. Bologna, 1574

GANYMED: BEDEUTUNG

Nach Körtes Auffassung ist die Dekoration der Sala di Ganimede ein Beispiel Zuccaris für seine Forderung an die akademischen Maler, daß sie auch Verkürzungen beherrschen sollten³²⁶. Da jedoch die ideologische Lehrhaftigkeit der übrigen Fresken im Hause Zuccaris besonders betont ist, stellt sich erneut die Frage nach dem Sinn des Freskos in der Sala di Ganimede.

326 Körte, 43.



54. Röm. Sarkophagrelief, Arch. Mus., Este



55. Federico Zuccari, Danteillustration, Uffizien, Florenz

Zu Beginn der ikonographischen Studie sei die These vorweggenommen: Zuccari meint im Fresko des Ganimede allegorisch die Inspiration des Menschen durch den Disegno. In Adlergestalt ergreift der Disegno den kontemplativen Virtuosen, erhebt ihn über die Wolken und läßt ihn das Göttliche wahrnehmen.

Eine solche Deutung des Ganimedfreskos von Zuccari legen Bild- und Schrifttradition nahe, insbesondere Zuccaris eigene literarische Zeugnisse. Auch der Kontext, in dem sich das Fresko befindet, spricht dafür.

Die allgemeinen Grundlagen zu Ganimed-Ikonographie werden Panofskys Studien verdankt. Er hatte die literarische Tradition des Mythos seit dem 4. Jh. v. Chr. verfolgt. Damals bestand eine bei Plato überlieferte Auffassung, der Mythos sei eine Erfindung zur Rechtfertigung der Knabenliebe. Xenophon hatte demgegenüber den Mythos als Allegorie für die Überlegenheit des Geistes über den Körper begriffen, entsprechend der etymologischen Bedeutung von Ganimede, sich des Intellektes

freuen. An diese zweite Interpretation des Mythos knüpften die neuplatonischen Kommentatoren an, wie Landino in seiner Dantenauslegung, oder humanistische Emblematischer wie Alciati, Bocchi, Conti³²⁷.

Achille Bocchi, der zwei illustrierte Fassungen des Ganimeds behandelte, hat mit seiner zweiten Version des sanften Ganimede, der sich des Intellektes freut, die Figur des Zuccari angeregt. Landinos Danteelegese kann Zuccari in Venedig kennengelernt haben, denn als er dort 1564 die Cappella Grimani in San Francesco della Vigna ausmalte, erschien in Venedig eine neue Prachtausgabe des Dante mit Kommentaren von Landino, Vellutello und Sansovino³²⁸. Letzterer faßte die Auslegungen der Ganimedvision folgendermaßen zusammen: Der Adler

327 Panofsky, *Studies*, 214 ff., ferner P. Mayo (siehe oben Anm. 317).

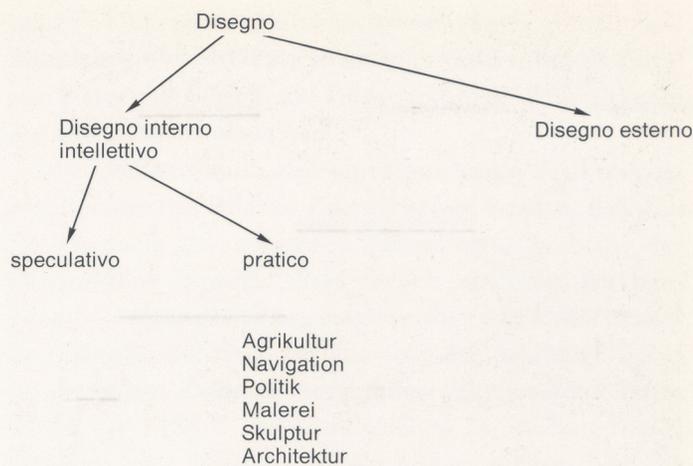
328 *Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino et di Alessandro Vellutello con tavole argomenti et allegorie riformate, rivedute e ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino*, Venedig 1564, 194f.

bedeutet die erleuchtende Gnade, und Ganymed einen Menschen, der im Wald der Laster ist, und der das Gute will. Im folgenden Kommentar Landinos heißt es ferner, der Adler gleiche der erleuchtenden Gnade, Ganymed der mens humana, welche bis zur Sphäre der serafischen Liebe, der Einsicht der Cherubim und der Kontemplation der Geheimnisse des Himmels emporgetragen werde.

Es darf angenommen werden, daß Zuccari an den Dantekommentaren des 16. Jh. interessiert war, um so mehr als er selbst zu Beginn seines Dantewerkes, das Illustrationen und Textspiegelentwürfe enthielt, auch versuchte, den Text zu kommentieren³²⁹. In den Jahren um 1588 hatte Zuccari auch das Ganymedthema bereits in einer Zeichnung gestaltet, die Dantes Vision im neunten Gesang des Purgatoriums illustrierte (Abb. 55).

Das Fresko im Palazzo Zuccari ist keine Danteillustration, dennoch scheint eine Schicht von danteskem Gedankengut für die Dekoration des Pal. Zuccari von Bedeutung zu sein. Die mit dem Ganymedbild verbundenen Assoziationen in Zuccaris Schriften entsprechen weitgehend den in den Dantekommentaren dargelegten Argumenten. Auch die Darstellung des Heroen vor den drei Tieren im Fresko des Herkulesganges der Casa Zuccari war kompositionell vom Holzschnitt der Danteausgabe von 1544 inspiriert³³⁰.

In Zuccaris Schriften ist der Name Ganymed nirgends erwähnt, entscheidend aber für die Deutung des Freskos ist die allegorische Verwendung vom Bilde des fliegenden Adlers, die Zuccari gebrauchte und Romano Alberti im Protokoll der Akademiesitzung überlieferte³³¹. Zuccari hatte 1593 bei seiner ersten, weitangelegten Theorievorlesung als Principe der Akademie seinen Begriff vom Disegno erläutert. Von der Konstruktion des Begriffes, den Zuccari vor allem in der „Idea“ vielfältig aufspaltete, mö-



gen die Schemata einen Eindruck vermitteln, ohne daß hier weiter auf diesen komplexen Begriff in der Lehre Zuccaris eingegangen werden kann. – Für Zuccari war bereits bei seiner Akademierede der Disegno allgemein das oberste und innerste Prinzip des Geschehens, das im Kosmos und im Menschen wirksam ist. Der Disegno ist ihm primo moto, der erste Anstoß zu Bewegung und Leben, quasi eine eigene Sonne in der Seele des Menschen, eine Fähigkeit weit über die der Tierwelt hinaus, sozusagen eine andere Natur, die mit der Natur wetterfert, oder der göttliche Funke, ja geradezu ein Numen, ein göttliches Wesen nach dem Ebenbild des Schöpfers. In der Reihe der Umschreibungen des Disegno führt Zuccari weiter aus: „Der Disegno als ein Funke des Göttlichen erleuchtet die Seele, erhebt sie von der Erde und läßt sie die hohen und göttlichen Dinge betrachten; ohne ihn erhöhen sich die Gedanken des Menschen nicht eine Spanne vom Boden, und wir könnten nicht zu jenen spekulativen Einsichten in das Wesen des Himmels, ja selbst Gottes gelangen, wie es der heiligen Theologie gegeben ist, hätten wir nicht diesen fliegenden Adler, der uns dazu so hoch hinaufträgt.“ Auch in seiner Idea wiederholte Zuccari das Bild vom Disegno, der als fliegender Adler und als göttlicher Funke die Seele des Menschen zur Erkenntnis emporhebt³³².

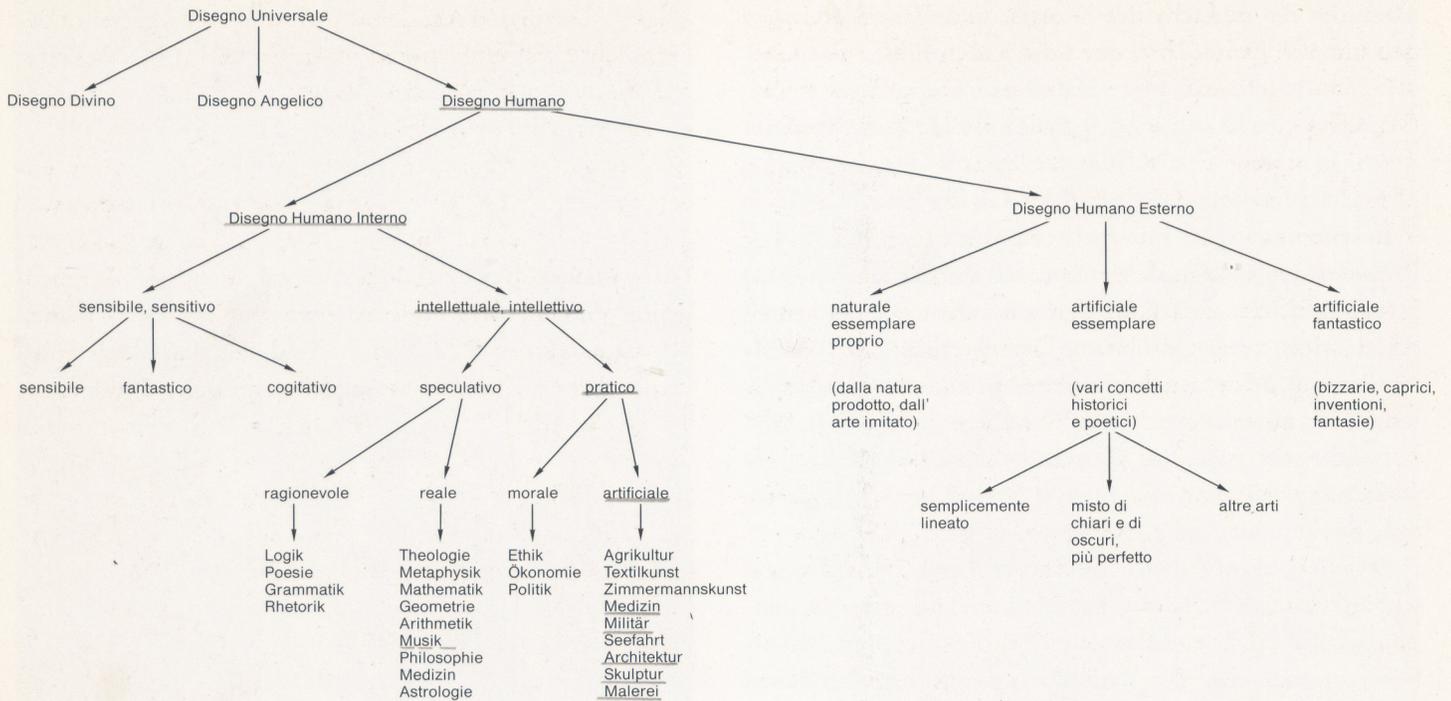
In den beiden zitierten Stellen aus Zuccaris Schriften ist Ganymed nicht namentlich genannt. Aus dem Kontext, besonders der Stelle der Akademievorlesung, geht jedoch das Bild des Disegno als Adler, der ergreift und emporträgt, eindeutig hervor, und steht allegorisch für die mens humana, die vom göttlichen Disegno erhoben wird. Dabei ist der Name Ganymed, bzw. die mythologische Fi-

329 Ricci. Die Kommentare Zuccaris sowie die Textspiegelentwürfe sind bei Ricci nicht veröffentlicht. Vgl. die Originale in den Uffizien.

330 Siehe oben S. 18f.

331 Zuccari, Origine, ed. H. 32: „... Certo s’ingannato io non sia dirò, che questa è una virtù dell’anima nostra, per una facoltà sopra le semplici forze animali se bene naturale in noi, et in somma perchè l’anima nostra è fatta ad imagine, e similitudine di Dio, come quasi una scintilla di quella divinità, che ne alluma l’anima, e l’intelligenze nostre, e ne fa alzare da terra, e speculare le cose alte e divine, che altrimenti questi pensieri humani non s’alzarebbero da terra un palmo, ne noi potremmo havere quelle speculationi, ò cognizioni delle cose celesti, et di Dio istesso come abbiamo nella santa Teologia, se non havessimo quest’aquila volante, che ne porta così in alto, per tanto diciamo, e crediamo poter dire con molta ragione, che questa luce concreata nell’anima nostra, è questa virtù formativa del concetto ne fa differenti da i Bruti, sia anima, per così dire, del disegno speculativo, e pratico ...“

332 Zuccari, Idea, ed. H. 267: „... con l’aiuto di questa Aquila volante, di questa scintilla divina del Disegno ...“



gur ebenso irrelevant wie diejenige des Herkules im Fresko des Einganges, der inschriftlich nur allgemein als Heros genannt ist. Die Darstellung wird vielmehr Zeichen eines allgemeinen Concettos.

Was in Landinos Kommentar zu Ganymed als Gnade bezeichnet wird, nennt Zuccari Disegno. Auch hier wird deutlich, daß Zuccari einen Terminus aus dem Vokabular

der Künstler, der im 16. Jh. vielschichtig gebraucht wurde³³³, in eine Höhe hinaufkatapultierte, die der „divina grazia“ vorbehalten war. – Es muß offen bleiben, wieviel Glauben an die Sache der Maler, wieviel rhetorisches Spiel oder kunstpolitische Berechnung für eine solche Fassung des Begriffes bei Zuccari entscheidend waren.

DIE FRESKEN DER FÜNF RÄUME UND ZUCCARIS LEHRE VOM DISEGNO

Nach der Untersuchung der von Zuccari freskierten Räume im Einzelnen stellt sich die Frage, ob der Dekoration des Hauses ein umfassendes Gesamtprogramm zugrundegelegt hat, da in den verschiedenen Räumen eine so aufwendige Programmgestaltung faßbar ist.

Ein Gesamtprogramm läßt sich allein vom erhaltenen Bestand der Fresken nicht mehr rekonstruieren. Die erhaltenen Fresken betreffen nur einen Teil einer weiter geplanten Ausmalung des Hauses. Denn im Baubestand aus Zuccaris Zeit weisen einige Räume des Erdgeschosses, d. h. die heutigen Assistentenzimmer bei der Sala Terrena und der Eingangssaal des Tempietto, eingetiefte Felder im Spiegel ihrer Gewölbe auf, die für eine geplante Fresken- bzw. Stuckdekoration sprechen.

Die bestehenden Fresken weisen Elemente auf, die sich auf die Lehre Zuccaris vom Disegno, den zentralen Begriff seiner Kunsttheorie beziehen. Für die Dekoration seines Hauses wählte Zuccari primär Bilder oder Allegorien, die seinem Begriff des Disegno interno nahestehen, also jener Vorstellung, Idee oder innerem Bild. Dem Disegno esterno als dem ausführenden praktischen Tun sind nur illustrative Randszenen vorbehalten, etwa in den Hintergründen der Tondi in der Sala del Disegno.

Versucht man, das in Zuccaris „Idea“ dargelegte Disegnossystem mit den Fresken in Verbindung zu bringen, so läßt sich feststellen, daß der Gang und die Sala Terrena, wie auch die Sala degli Sposi dem Bereich des Disegno nahestehen, den Zuccari unter der Kategorie des Disegno pratico morale faßte (vgl. die Schemata). Die Sala di Ganimede käme dem Disegno speculativo und die Sala del Disegno dem Disegno intellettuale im Allgemeinen

333 Kemp, 230ff.

nahe, der die Bereiche des Disegno speculativo und pratico umfaßt. Dennoch reichen die in den Fresken gegebenen Elemente nicht aus, um Zuccaris Disegnossystem als Grundlage des Programmes anzunehmen. Die Thematik der Säle bewegt sich nur in Richtung der später in der „Idea“ klassifizierten Bereiche des Disegno.

In diesem Zusammenhang ist auch ein chronologisches Problem der Disegnolehre Zuccaris zu berücksichtigen. Der Begriff des Disegno, den Zuccari 1593 bei seinen Akademievorträgen erläuterte, ist in seiner 1607 veröffentlichten „Idea“ ungleich weiter gefaßt. Bei seiner späteren Version der „Idea“ entfaltet Zuccari seinen Begriff vom Disegno in nahezu scholastischer Weise als ein universales System und spaltete den Begriff vom Allgemeinen ins Einzelne gehend auf. Hierbei verwendete Zuccari Kategorien, die für die Disziplinen der Philosophie aus mittelalterlichen Gedankengebäuden überkommen waren. Zuccari ersetzte den Begriff der Philosophie durch Disegno, was der Vergleich etwa mit Savonarolas „De divisione et utilitate omnium scientiarum“ von 1492

zeigt³³⁴. Die in den Akademievorlesungen dargestellte Disegnolehre war einfacher strukturiert und sollte als einfache Naturphilosophie die Künstler für die Hauptthesen der Disegnolehre gewinnen.

Abschließend kann also zur Konzeption des Freskenprogrammes des Palazzo Zuccari gesagt werden, daß sich die Thematik der einzelnen Räume zwar in Nähe der Disegnolehre bewegt, diese jedoch nicht als durchgehende Gesamtvorstellung nachweisbar ist. Die Themen des Ganges, der Sala Terrena und der Sala degli Sposi verdeutlichen Zuccaris moralphilosophische Tendenzen, die in der „Idea“ zur ausführlichen Darstellung seines Begriffes vom Disegno morale führen sollten. Nur die Sala del Disegno und die Sala di Ganimede beziehen sich auf die Disegnolehre Zuccaris, wie sie in der Fassung von 1593 in ihrer allgemeinen Form vorlag.

334 Schema der Lehre Savonarolas in J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2. Aufl. Phaidon 1970, Bd. I, 19; oder Schema bei Gregor Reisch, *Margarita philosophica* in J. v. Schlosser, 38.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

Armenini	G. B. ARMENINI, <i>De veri precetti della pittura libri tre</i> , Venedig 1587	Kemp	W. KEMP, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607, in: <i>MarbJbKw</i> 19, 1974, 219–240
Baglione	G. BAGLIONE, <i>Le vite de' pittori, scultori ed architetti</i> , ed. Mariani, Rom 1935	Körte	W. KÖRTE, <i>Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte</i> , Leipzig 1935
Cartari	V. CARTARI, <i>Le immagini dei Dei de gli Antichi</i> , Venedig 1580	Lanciarini	V. LANCIARINI, <i>Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vado</i> , Jesi, 1893
Coffin	D. R. COFFIN, <i>The Villa d'Este at Tivoli</i> , Princeton 1960	Leonardo	<i>Treatise on Painting</i> (Cod. Urbinas latinus 1270) by LEONARDO DA VINCI, ed. Mc. Mahon, L. H. Heydenreich, Princeton 1956, facsimile, vol. II.
Della Torre	A. DELLA TORRE, <i>Storia dell'Accademia platonica di Firenze</i> , Florenz 1902	Panofsky, Studies	E. PANOFSKY, <i>Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of Renaissance</i> , New York 1939
Filarete	ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, <i>Trattato di architettura</i> , a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Mailand 1972	Panofsky, Idea	E. PANOFSKY, <i>Idea</i> , 2. Aufl. Berlin 1960
Frommel	C. L. FROMMEL, <i>Der römische Palastbau der Hochrenaissance</i> , 3 Bde., Tübingen 1973 (Röm. Forschungen der Bibliotheca Hertziana 21)	Pevsner	N. PEVSNER, <i>Academies of Art, Past and Present</i> , Cambridge 1940
Grassi	L. GRASSI, <i>Storia del Disegno. Svolgimento del pensiero critico</i> , Rom 1947	Ricci	C. RICCI, <i>La divina commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento</i> , Mailand 1908
Heikamp, Vicende	D. HEIKAMP, Vicende di Federico Zuccari, in: <i>RivArte</i> 32, 1957, 175–232	Ripa 1603	C. RIPA, <i>Iconologia</i> , Rom 1603
Heikamp, F.Z. Firenze	D. HEIKAMP, Federico Zuccari a Firenze, in: <i>Paragone Arte</i> 18, 1967, Nr. 205, 44–68, Nr. 207, 3–34		

- | | | | |
|----------------------|--|--------------------------|---|
| Schlosser | J. v. SCHLOSSER, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, in: <i>JbKbSW</i> XVII, 1896, 13–101 | Zuccari, Scritti, ed. H. | <i>Scritti d'arte</i> di FEDERICO ZUCCARI, a cura di D. Heikamp, Florenz 1961; enthält: |
| Valeriano | P. VALERIANO, <i>Hieroglyphica</i> , Basel 1575 | Zuccari, Origine, ed. H. | F. ZUCCARI u. ROMANO ALBERTI, <i>Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' pittori, scultori ed architetti di Roma</i> , Pavia 1604 |
| Van Mander | KAREL VAN MANDER, <i>Het Schilder-Boeck</i> Haarlem 1604, repr. Utrecht 1969 | Zuccari, Lettera, ed. H. | F. ZUCCARI, <i>Lettera a Principi, et Signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura ... con un lamento della pittura</i> , Mantua 1605 |
| Vasari, Zibaldone | G. VASARI, <i>Lo Zibaldone</i> , ed. A. del Vita, Rom 1938 | | |
| Winner, Pictura | M. WINNER, <i>Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jb. zu Antwerpen</i> , Diss. Köln 1957 | Zuccari, Idea, ed. H. | F. ZUCCARI, <i>L'idea de' pittori, scultori, et architetti</i> , 2 Bde., Turin 1607 |
| Winner, Kunsttheorie | M. WINNER, Gemalte Kunsttheorie, in: <i>JbBerlMus</i> N.F. IV, 1962, 151–185 | | |
| Würtenberger | F. WÜRTEMBERGER, Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien, in: <i>RömJbKg</i> 4, 1940, 61–141 | | |

Die Anregung zu dieser Studie verdanke ich Prof. W. Lotz. Die Möglichkeit ihrer Ausführung gab mir 1972/3 ein Stipendium der Max-Planck-Gesellschaft an der Bibliotheca Hertziana. Allen, die mit Interesse den Verlauf dieser Arbeit begleiteten und förderten, insbesondere in der Bibliotheca Hertziana, bewahre ich meinen Dank.