

## IL PITTORE FEDERICO ZUCCARI

### VIRTUOSO ROMANO DI FAMA EUROPEA

Die Gründungsgeschichte der Lukas-Akademie in Rom vor rund vierhundert Jahren ist unlösbar mit der Künstlerpersönlichkeit von Federico Zuccari (1540/1–1609) verknüpft. Er wurde 1593 zu ihrem ersten Principe gewählt. Zusammen mit der Accademia del Disegno in Florenz, an deren früher Entwicklung Federico auch entscheidenden Anteil hatte, lieferte die römische Lukas-Akademie das Modell für die späteren Kunst-Akademien in ganz Europa.

1593 war auch die Bautätigkeit an Federicos römischem Wohnhaus schon über das Erdgeschoß hinaus gediehen. 1605 veröffentlichte Federico seine Absicht, in seinem Haus auf dem Pincio eine Akademie oder Scuola und ein Hospiz für unbemittelte Künstler einzurichten. Die Casa Zuccari ist seit 1912 Sitz der Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut.

Architektonisch scheint der Palast auf den ersten Blick bizarr, denn sein Bauherr und Architekt Federico war Maler, aber ein Maler, der mit Palladio und Vignola, den großen Architekten seiner Zeit, befreundet war. Er hatte nicht nur an diesem Bau, sondern schon an der rustizierten und reliefierten Fassade seines Florentiner Studio (nach 1575) seinen künstlerischen Ideen freien Lauf gelassen. Für ihn waren Architektur, Skulptur und Malerei Töchter des Disegno. Und Disegno, den Federico theoretisch in das Bild der inneren Vorstellung und in die anschaulich äußere Umsetzung zum künstlerischen Werk aufspaltete, hat in jedem Fall eine unkörperliche Gestalt, die der Maler mit dem Begriff *Idea* zu treffen versuchte. Was Federico über seine Kunst der Malerei zu sagen verstand, hat er zum Ende seines Lebens in einem vielgelesenen theoretischen Traktat *L'Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* von 1607 publiziert. In der deutschsprachigen Kunstgeschichte konnte Erwin Panofsky vor fast siebzig Jahren den kunsttheoretischen Denker Federico Zuccari in die philosophische Tradition des florentinischen Neo-

platonismus des Quattrocento stellen. Daß gleichzeitig Aristoteles und theologisch-scholastisches Denken in Federicos Kunsttheorie weiterlebt, wies ebenfalls Panofsky nach. Eine Monographie über Federicos römisches Künstlerhaus legte Werner Körte bereits 1935 vor. Kristina Herrmann-Fiore hat jüngst für die Ikonographie der Fresken, Christoph Luitpold Frommel für die Geschichte und Funktionen des Baus Entscheidendes beigesteuert. Detlef Heikamp entdeckte 1967 die originalen Fresken von Federicos Florentiner Wohnhaus, das mittlerweile vom Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz erworben wurde.

Nach dem letzten Krieg führte die reichgefächerte Erforschung von Federicos Handzeichnungen zu einem ganz neuen Verständnis seiner Persönlichkeit als Maler. Es war John Gere, der mit seinen Katalogen der Zeichnungen Federicos in den Uffizien (1966) und im Louvre (1969) das Terrain abgesteckt hat. Damals publizierte Gere gerade seine Monographie (1969) über den Maler und Zeichner Taddeo Zuccari, so daß erstmalig die künstlerische Herkunft Federicos aus der römischen Werkstatt seines Bruders Taddeo genau verfolgt werden konnte. Etwa gleichzeitig (1971 und 1978) erarbeitete Loren Partridge aus den Quellen neu die Tätigkeit der beiden Brüder für den Freskenschmuck der Farnese-Villa Caprarola. Da Federico von 1561 an zunächst mit seinem Bruder, dann nach dem Tode des Bruders (1566 bis 1569) selbständig in den Diensten der Farnese arbeitete, sind die zeichnerischen Studien für Caprarola und die malerische Ausführung beispielhaft für die Zusammenarbeit der beiden, sicher auch im Stadtpalast der Farnese.

Vasari hatte bereits 1568 eine ausführliche Lebensgeschichte von Taddeo Zuccari in seine *Künstlerviten* aufgenommen. Die notwendigen Fakten erhielt er von Federico selbst, der seine eigene künstlerische Entwicklung in die seines Bruders eingeflochten hatte.

Über die Ausmalung der Fassade des römischen Hauses von Tizio da Spoleto mit der Eustachius-Geschichte kam es 1558/9 zwischen den beiden Brüdern zum zeitweiligen Bruch. Seither hat Federico seine Arbeiten selbständig durchgeführt. Der Ruf nach Venedig 1563 durch Cardinal Grimani, mit Fresken-Aufgaben im Palazzo Grimani und in der Familien-Kapelle in S. Francesco della Vigna, zeigen uns die entwickelte Selbständigkeit des 22jährigen Malers. Schon 1564 tritt er in Konkurrenz mit Tintoretto, Veronese und anderen venezianischen Malern, etwa bei der Ausmalung der Scuola di S. Rocco oder der Hauptwand der Sala del Gran Consiglio im Dogenpalast. Federicos Entwürfe für das später von Tintoretto ausgeführte Riesenbild des ›Paradieses‹ haben sich erhalten. 1565 malt Federico für den Großherzog in Florenz den gigantischen Vorhang einer Theater-Aufführung im Palazzo Vecchio. Es sind Jagdszenen vor einer Vedute von Florenz. Bis über den französischen Stecher Jacques Callot hinaus haben spätere Generationen von den Erfindungen Federicos in dieser abwechslungsreichen Komposition gezehrt. Federico hatte dabei viele Einfälle auch aus frühniederländischen Miniaturen (Codex Grimani) übernommen, wie er überhaupt von einer erstaunlichen Aufnahmefähigkeit gegenüber anderen, auch außeritalienischen Meistern in seinen Werken ist (M. Winner). Die ungeheure Zahl von gezeichneten Kopien seiner Hand nach Werken, die er auf seinen Reisen kennenlernte, ist nicht annähernd gesichtet. Die frühesten Kopien von Holbeins Wandbildern im Londoner Stahlhof etwa hat Federico noch 1574 gezeichnet.

1566 nach Rom zurückgekehrt, entfaltet Federico eine ausgedehnte Freskantentätigkeit in der Villa Farnese in Caprarola und in der Villa d'Este in Tivoli; Vatikan, Sala Regia; S. Marcello al Corso, S. Lorenzo in Damaso, S. Eliigio degli Orefici, S. Caterina dei Funari, Oratorio del Gonfalone, Trinità de' Monti. Für den Herzog von Urbino malt er ein Altarbild. Sein europäischer Ruhm hat sich gefestigt, so daß er 1574 in die Niederlande reist und zwischen März und August in England die Königin Elisabeth und ihren Favoriten Earl of Leicester porträtiert. Es gelingt Federico im gleichen Jahr, nach Vasaris Tod, den Riesenauftrag der Ausmalung der Florentiner Domkuppel an sich zu ziehen (1575/79). Seine zeichnerischen Vorarbeiten stützen sich auf Vasaris Konzept, bereichern aber das ›Jüngste Gericht‹ um eine Anzahl von Porträts, darunter ein Selbstbildnis, Porträts seiner Familie und seiner Freunde. Der Bildhauer Giambologna, der literarische Berater Vincenzo Borghini, der verstorbene Giorgio Vasari und viele andere Porträts umgeben den Maler Federico im Kreise der Seeligen. (Da die Kuppel im Augenblick restauriert wird, wiss. Leitung C. Acidini, bietet sich die einmalige Gelegenheit, Federicos Hauptwerk vom Gerüst aus zu studieren!). Während dieser Jahre, in Florenz und besonders bei Sommeraufenthalten in

Vallombrosa, zeichnet Federico ganz ungewöhnliche Landschaften nach der Natur, die er auch sonst als Vedutenzeichner gepflegt haben muß, wenn man seine Bildhintergründe auf ihre Topographie befragt. Federico hat mit Recht die Ausmalung der Florentiner Domkuppel als sein Hauptwerk angesehen, wie Schaumünzen mit seinem Porträt und sein gemaltes Selbstbildnis mit dem literarischen Berater Vincenzo Borghini in der Bibliotheca Hertziana beweisen. Entwürfe zum Freskenschmuck der Chorpfeiler und der Pendantifs hat Federico offensichtlich ohne Auftrag dem Großherzog vorgelegt.

Zur Ausführung dieses erweiterten Riesenprogramms ist es nicht mehr gekommen, denn die Kritik der einheimischen Künstler über das Geleistete war vernichtend. Daraufhin veröffentlichte Federico eine von Cornelis Cort gestochene satirische Komposition ›Lamento della pittura‹, die eine Art Selbstverteidigung des Künstlervirtuosen in bildlicher Form darstellt. Vorher, 1572 hatte Federico wahrscheinlich als Antwort auf sein Zerwürfnis mit dem Kardinal Farnese (1569) schon seine ›Verleumdung des Apelles‹ von Cornelis Cort stechen lassen; die Rekonstruktion eines von Lukian beschriebenen Apelles-Bildes, das kein geringerer als Rubens fünfzig Jahre später an der Fassade seines Antwerpner Hauses nach Federicos Modell variieren wird.

Als Federico 1580 im Auftrag von Papst Gregor XIII. die Cappella Paolina im Vatikan freskiert – Michelangelo hatte ja die beiden Hauptwände ausgemalt – liefert er gleichzeitig für einen Bolognesischen Beamten der Kurie ein Altarbild, das kritisiert und nicht abgenommen wird. Daraufhin stellt Federico seinen berühmten satirischen Karton ›Porta Virtutis‹ am Lukas-Tag 1581 öffentlich in Rom aus, gerät in den Verdacht, die Bologneser Camarilla um Gregor XIII. beleidigt zu haben, und wird nach einem Prozeß aus dem Kirchenstaat verbannt (Cavazzini).

Seitdem Detlef Heikamp (1959) eine Reihe von schriftlichen Dokumenten zu dieser gemalten Satire vorgestellt hat, ist die wissenschaftliche Diskussion über das Selbstverständnis Federicos als Künstlervirtuose wach geblieben. Die erhaltenen Prozeßakten (Lanciarini) zur ›Porta Virtutis‹ sind ein klares Zeugnis für das, was Federico unter künstlerischer Freiheit verstand.

Das Nachdenken über seine Kunst hat Federico Zuccari zum Thema von vielen, zum Teil noch unentschlüsselten Arbeiten gemacht, die er publizierte oder, wie im Falle der gezeichneten Lebensgeschichte seines Bruders Taddeo, vermutlich in einem seiner Wohnhäuser als gemalte Bilderfolge plante (Detlef Heikamp 1959, Claudio Strinati 1974, Zygmunt Ważbiński 1985, John Gere in Kat. Sotheby's). Zwei höchst originelle gezeichnete Modelle in New York und in Paris mit Tugenden, auch den drei Arti del Disegno, und mit Lastern hat D. Heikamp aufeinander bezogen, ohne bisher die Zweckbestimmung der Entwürfe festlegen zu können.

Nach dem Exil aus Rom hält sich Federico nur kurz wieder in Florenz auf, um dann 1582 das Hauptbild mit der ›Unterwerfung Barbarossas vor Alexander III.‹ in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes von Venedig zu übernehmen (Wolters). Erst zwanzig Jahre später ist dieser große Auftrag der Signoria vollendet, denn 1583 war Federico Zuccari zeitweilig wieder nach Rom in die Dienste von Gregor XIII. zurückgekehrt und 1585–1588 folgte er einem Rufe des spanischen Königs als Hofmaler, um Arbeiten im Escorial auszuführen. In diesen Jahren illustriert er Dantes Divina Commedia in einer dichten Folge von großformatigen Zeichnungen (heute Uffizien, Florenz). Dieser Zyklus bezeugt ebenso die literarischen Neigungen des Zeichners wie den ebenbürtigen Rang von Malerei und Dichtung (ut pictura poesis). Zwar trägt Federico später in dem freskierten Selbstbildnis seines römischen Hauses eine Goldkette, die ihm Philipp II. in Spanien verliehen hatte, aber seine Werke sollen gerade dort wenig Anklang gefunden haben.

An Aufträgen fehlt es auch nach 1590 gewiß nicht: Cappella degli Angeli im Gesù (Rom 1592), ›Anbetung der Könige‹ im Dom von Lucca (1593), ›Kreuztragung‹ in der Olgiati Kapelle von Santa Prassede (1595), ›Die Geschichte des Heiligen Hyacinth und seine Kanonisierung durch Clemens VIII.‹ in Santa Sabina (1600). Dann auf Reisen die Ausmalung des Collegio Borromeo in Pavia (1604) und schließlich die verlorengegangenen Bilder zur Geschichte der Savoyer Herzöge in Turin (J. Kliemann).

1590 erwirbt Federico im Rom des Papstes Sixtus V. das Grundstück für sein Haus auf dem Pincio, hat aber bereits seine künstlerische Vormachtsstellung in der ewigen Stadt verloren. Caravaggio und Annibale Carracci setzen in Zukunft neue Maßstäbe der Malerei. Federicos Absicht, das künstlerische Erbe Raffaels in Rom unbestritten und allein zu hüten, stößt in den folgenden Jahren zunehmend auf die revolutionären Neuerungen Caravaggios und auf die schöpferische Umsetzung von Raffaels Kunst bei den Carracci und ihrer Schule. Ein so bewußt denkender Künstler wie Federico Zuccari wird das Nachlassen der eigenen schöpferischen Kräfte bemerkt haben. Die Ausmalung seines Hauses um 1598 wiederholt ältere Kompositionsschemata. Woran sich ein Virtuose in der Malerei zu orientieren hätte, das wird programmatisch ausgesprochen aber vermittelt keine sinnliche Anschauung mehr, die Nachfolge hätte finden können. Daß Federicos Malerei einst in Venedig und Florenz Einlaß fand, läßt sich nur an der spezifisch römischen Qualität des Frühwerkes ermessen. Aufgabe des Symposiums wird sein, die europäische Strahlkraft des jungen Virtuosen an seinen Werken vornehmlich bis etwa 1585 ins Licht zu rücken. Otto van Veen, der humanistisch gebildete Lehrer des Rubens, Hendrik Goltzius, der geniale Virtuose des Grabstichels in Haarlem, und der gesamte Kunstkreis um Kaiser Rudolph II. in Antwerpen und Prag haben jeder auf

seine Weise entscheidende Anstöße von der Persönlichkeit Federicos empfangen.

Wenn Federico eine Büste zur Memoria seines Bruders Taddeo im Pantheon aufstellt und neben Raffaels Grab inschriftlich eigens darauf verweist, daß sein Bruder wie Raffael im Alter von 37 Jahren verstorben sei, dann ist das Ziel von Federicos Tugendweg als Maler indirekt ausgesprochen – Raffael!

Die beiden Brüder stammen aus S. Angelo in Vado, aus dem Herzogtum Urbino, das Raffael als seinen größten Sohn verehrt. Nachdem Vasari 1568 Raffael als pittore universale definiert hatte, um ihn gegenüber dem unvergleichlichen Figurenmaler Michelangelo zu charakterisieren, haben sich die Bildgeschichten (storie) von Federico und Taddeo Zuccari unzweideutig auf die allumfassend vorbildliche Malerei Raffaels besonnen. Wieviel beispielsweise die ›Porta virtutis‹ kompositionell der ›Schule von Athen‹ verdankt, wäre zu fragen. Diese sinnfällig römische und raffaelische Tradition brachte Federico die großen Aufträge in Rom, Florenz, Venedig und außerhalb italischen Bodens. Damit leitet Federico eine Raffael-Renaissance ein, die den Geschmack Europas bis ins 19. Jahrhundert bestimmen sollte.

James Mundy arbeitet seit Jahren an einem Corpus der Zeichnungen von Federico Zuccari. Daß Malerei zugleich eine zweite Natur ist, die ihre Lebenskräfte von der Alltagspraxis der *imitatio naturae* bezieht, hat niemand zupackender mit scharfer Beobachtung der Wirklichkeit wiederzugeben vermocht, als eben Federico Zuccari. Gleichermassen virtuos zeichnet er nach der Natur wie er alte Meister kopiert. Seine Zeichnungen nach der Natur bei Porträt, Landschaft und Vedute sind schwer zu datieren. Manches seiner Porträts mit schwarzer und roter Kreide hält sich noch heute unter eigenhändigen Watteaus versteckt, wenn beide Meister in ähnlicher Technik gearbeitet haben. Bei aller Einsicht in die zuweilen geniale Zeitlosigkeit von Federicos Zeichnungen hat der Künstler selbst seinen Tugendweg doch nach den Fatiche (Mühen) seiner abgeschlossenen Werke bemessen. Sie sollen im Zentrum der Diskussion stehen. Hinter der Entstehungsgeschichte jedes Werkes steht die ganze Künstlerpersönlichkeit ihres Schöpfers. Die bildlichen Antworten auf Kritik künden von den Argumenten des Virtuosen zur Qualität seines eigenen Werkes. Ihn kritisieren kann nach Federicos Verständnis nur der Mißgünstige. Das Laster des Neides muß der tugendhafte Künstler vernichten, wo er es trifft. Die bildliche Selbstreflexion Federicos über seine Arbeit steht erst im Spätwerk in krassem Mißverhältnis zur originalen Erfindungskraft. Er ist sich stets bewußt, daß die Kunst der Malerei intellektuelle Tugendtat darstellt. Die Ichbezogenheit seiner künstlerischen Arbeit gibt dem Virtuosen Federico einen unübersehbaren Zug der Modernität.