

TRIUMPH DER MALEREI VON FEDERICO ZUCCARI

In der Bildersammlung von unserer Gründerin Henriette Hertz befand sich ein Selbstbildnis des Malers Federico Zuccari (Farbtafel I). Obgleich Henriette Hertz alle ihre italienischen Gemälde von Rang an die Stadt Rom geschenkt hatte, die sich heute in der Galleria Nazionale d'Arte Antica befinden, blieb das Selbstbildnis von Federico Zuccari zurück. Es hängt hier in unserem Vortragssaal, dem Porträt unserer Stifterin gegenüber.

Der Künstler steht am Bildrand links vor einem Tisch. Er weist mit dem rechten Zeigefinger auf eine Zeichnung. Das Gemälde ist verstümmelt auf uns gekommen. Eine Vorzeichnung in den Uffizien überliefert die ganze Komposition (Abb. 1). Dort ist auf der rechten Seite des Tisches ein schlafender Mann zu sehen. Sein bärtiger Kopf wird von dem Modell der Florentiner Domkuppel überragt, auf das Vincenzo Borghini, der Prior (Spedalino) des Florentiner Waisenhauses zeigt. (In der ausgeführten Bildversion hat Federico Zuccari statt des zeichnerisch geplanten Borghini-Bildnisses dann das Porträt des Provveditore dell'Opera Benedetto Busini eingesetzt, der an seinem schielenden Blick unmißverständlich erkennbar ist.) Borghini war Freund und Berater von Giorgio Vasari bei der Ausmalung der Domkuppel von 1572 bis zu dessen Tode 1574. Als Federico Zuccari durch Bernardino Vecchiattis Vermittlung vom Großherzog Francesco I. den Auftrag bekam, Vasaris begonnene Ausmalung der Domkuppel zu Ende zu führen, stand auch ihm 1575–1579 Vasaris Ratgeber Vincenzo Borghini zur Seite. Mit Recht hat man deshalb auf der Kompositionsskizze in dem schlafenden Mann unter der Domkuppel den verstorbenen Giorgio Vasari erkannt, nach dessen zeichnerischer Planung und teilweisen Ausmalung der Kuppel Federico Zuccari weiterarbeitete. Wenn Vasari unter dem Modell der Domkuppel schläft, dann fällt auf, daß Federico Zuccari sich selbst unter einem Bild des schlafenden Christuskindes

postiert hat. Der Schlaf des Kindes weist auf den Opfertod von Gottes Sohn. Der schlafende Knabe bezieht sich deshalb auch auf den Tod Vasaris. Die Jungfrau Maria und der Nährvater Josef sind in Halbfigur über dem schlafendem Kind auf dem Bild zu sehen. Aber ein Bildvorhang hält die Jungfrau Maria in anbetender Kontemplation vor dem Gottessohn fast gänzlich verborgen. Die Kordel zum Auf- und Zuziehen hängt genau über dem Kopf von Vincenzo Borghini herab.

Ein offenes Fenster läßt den Blick auf die Südflanke des Florentiner Doms frei. Er ist der Verkündigungsmaria geweiht, Santa Maria del Fiore. Der Campanile wird großenteils vom linken Fensterrahmen verdeckt. Die Kuppel Brunelleschis ragt rechts über das Kuppelmodell auf dem Tisch hinaus. Die Kuppelfresken von Zuccari und Vasari stellen das Jüngste Gericht dar, d. h. Christus als Weltenrichter beherrscht die Mitte eines der Längszwickel von acht Vertikalstreifen oder Angoli, die sich aus der achteckigen Innengestalt der Kuppelform ergeben. Es wurden also die oberen Himmelsphären mit ihren himmlischen Heerscharen von Vasari in mehreren übereinandergestaffelten Kreisen freskiert und später von Federico Zuccari nach teilweise abweichenden, eigenen Entwürfen zu Ende geführt. Das komplizierte theologische Programm besorgte Vincenzo Borghini, der aus Dantes Divina Commedia und Convivio ebenso schöpfte wie aus der Apokalypse des Johannes und den neoplatonischen Schriften des Hl. Dionysius Areopagita. Borghinis linke Hand weist am Kuppelmodell auf die oberen Himmelskreise der späteren Ausmalung; dorthin, wo Gottes Sohn als Weltenrichter zu malen ist. Borghini weist gleichzeitig mit der rechten Hand auf die ausgebreitete Zeichnung vor Federico, wo ein *angolo* der Kuppelwölbung skizziert erscheint, etwa auf eine entsprechend gleiche Höhe. Der Maler hingegen zeigt in seiner Zeichnung auf eine Stelle, die



1. Federico Zuccari, Selbstporträt mit Vincenzo Borghini, einer Unbekannten und Giorgio Vasari vor dem Modell der Domkuppel, Federlaviert. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

unterhalb der von Borghini bezeichneten liegt. Aber auf den Entwürfen lassen sich keine bestimmten Figurengruppen erkennen. In der Hierarchie des Himmels wurde im fünften *angolo* der Cielo della Luna dargestellt, der dem Chor-Zwickel mit Christus als wahrer Sonne im Kuppelgewölbe genau gegenüberlag. Hier hat Federico dann den »popolo cristiano, poveri, ricchi, otiosi e lavoranti, et brevemente d'ogni età sesso e qualità«, wie es das Programm vorsah, farbenprächtig und höchst lebendig dargestellt. Er malte sich dort nämlich selbst mit der Palette in der Hand als eine

Anima Beata in den Wolken vor seinem Bruder Taddeo und zwischen den Freunden Vincenzo Borghini, Vasari sowie dem Bildhauer Giambologna, der als Werkzeug seines Berufes selbst im Himmel Richtscheit und Hammer in Händen hält. Federico hält auf unserem gemalten Selbstbildnis mit der linken Hand eine Zeichenrolle vor die Stelle des Herzens in seiner Brust. Kein Instrument seines Malerberufes ist zu sehen. Sein Zeigefinger ruht auf der Skizze einer nackten Anima Beata, die von einem Engel aus dem Bereich der Aufstehenden zum Himmel geführt wird. Die Aufgabe des

Künstlers war also, den Himmel und das göttliche Gericht über Himmel, Erde und die Menschen zu malen. Die Kuppel von Santa Maria del Fiore ist ein Abbild des Himmelsgewölbes. Sie ragt auf unserer Skizze in den sichtbaren Himmel, dessen unsichtbare, himmlischen Heerscharen der Maler mit dem Theologen Borghini diskutiert. Es geht also in ihrem Gespräch um die Invention der Kuppelausmalung. Genau in der Mitte zwischen Vasari und Federico Zuccari steht auf der Zeichnung hinter dem Kuppelmodell eine junge Frau. Sie trägt einen altertümlichen Haarschleier. Der demonstrierende Arm von Vincenzo Borghini überschneidet sie in Höhe der Schultern so, daß ihr beleuchtetes Gesicht wie eine vom Körper abgetrennte Büste auf dem Arm Borghinis zu schweben scheint. Sollte sie als *Theologia* in Gestalt von Dantes Beatrice den Theologen Borghini und den Maler Federico Zuccari inspirieren?

Sie hat sich bei der Ausführung zu einer älteren Matrone mit Witwenschleier gewandelt. Keinesfalls ist sie Federicos Ehefrau, wie seit Körte immer behauptet wird. War sie überhaupt als Porträt geplant? Sie ist bislang nicht identifiziert. Dem Anschein nach ist sie im gemalten Bild nur als Zuhörerin am Gespräch zwischen Borghini und Zuccari beteiligt. Wann Zuccaris Selbstporträt mit Borghini um das rechte Drittel der Bildfläche mit dem schlafenden Vasari verkleinert wurde, wissen wir nicht. Was übrig blieb, müßten wir zum Typus des »Freundschaftsbildes« rechnen. Aber ursprünglich gehörte ja das »Memorienbild« Vasaris dazu. Zuccari hat im Bilde des schlafenden Kindes hinter seinem Selbstbildnis deutlich gemacht, um was es ihm in diesem Dreierporträt geht. Auf der Zeichnung überschneidet nur sein Hut den Rahmen des Bildes im Bild absichtlich so, daß der unter dem Hut befindliche Kopf des Malers tief verschattet bleibt, und die untere Kante des Rahmens nicht erreicht. Der Hut ist beleuchtet und in seiner Form von unübersehbarer »Ähnlichkeit« mit der Domkuppel, die uns vor dem Fenster als laternenlose Kuppelschale und dahinter, in dem Fensterrahmen, als Vedute noch einmal erscheint. Wenn der Maler in der Bildfassung aber seinen Hut soweit in das gemalte Bild hinter ihm hineinragen läßt, daß die Füße des schlafenden Jesuskindes davon überschritten werden, und die Stirn des Malers jetzt partiell das Bild überschneidet, geht es offensichtlich um die Idee im Kopf des Künstlers für das Bild im Bild. Der Hut des Malers alludiert auf sein Wappenbild, den Zuckerhut, der uns noch mehrfach begegnen wird. Da der Zuckerhut seines Wappens mit Papierlilien besteckt ist, spielt er natürlich auf die Weiße (*candido*) seines Zuckerinhalts an und damit auch auf die makellose Reinheit der Lilienblüte als Symbol der unbefleckten Empfängnis Mariens. Santa Maria del Fiore! Deshalb leuchtet Zuccaris Hut auf der Zeichnung hell vor dem dunklen Bild auf. In der Ausführung hat Federico Zuccari seinen Hut mit einem dunkleren Farbton ausgestattet, seinem

Profilkopf aber einen größeren Helligkeitswert gegeben. Die anbetenden Hände Mariens zeigen sich weiterhin über seinem Kopf. Aber das Geschlechtsteil des schlafenden Gottessohnes ist im Bilde hinter Zuccari so nah über seinem Kopf zu sehen, obgleich die Füße des Kindes von dessen Hut überschritten werden, daß offensichtlich das Geheimnis der Menschwerdung Gottes in des Malers Bildgedanken eine wichtige Rolle spielt.

Das Dreierporträt der Zeichnung plant also nicht allein eine gemalte Dokumentation der Gespräche mit Borghini über die Invention des Riesenbildes der Kuppel. Das Selbstbildnis mit Borghini dokumentiert vielmehr auch den theologischen Glaubensinhalt dieser Gespräche. Und dieser christliche Glaubensinhalt der Menschwerdung Gottes wurde von dem Theologen dem Maler bei ihren Gesprächen theologisch besser enthüllt; denn die Kordel zum Aufziehen des Vorhangs vor dem Bild im Bild hängt über dem Kopf des Theologen Borghini. In dem Selbstbildnis mit Vasari und Borghini reflektiert Federico also seine künstlerische Arbeit als gläubiger Christ.

Zeit seines Lebens bewertete Federico die Ausmalung der Florentiner Domkuppel als sein Hauptwerk. Der Künstler hat schon 1578 während der Arbeit von Pastorino da Siena eine Medaille zu seinen Ehren prägen lassen. Sie zeigt auf dem Recto sein Porträt im Profil, auf dem Verso aber die Florentiner Domkuppel, die in merkwürdiger Weise die Außenansicht mit einer Innenansicht verbindet; denn ein *angolo* ist herausgeschnitten und läßt ins Innere blicken. Drinnen aber sehen wir auf das Malergerüst, etwa in der Höhe der gemalten Himmelskreise, wo der Maler sich selbst als Anima Beata zwischen Borghini und Vasari abgebildet hatte.

In einem wenig später, d. h. 1584 publizierten kunsttheoretischen Traktat von Raffaello Borghini mit dem Titel *Il riposo* wird dem Leser in einem fiktiven Gespräch unter Florentiner Kunstfreunden das gesamte theologische Programm von Federicos Kuppelbild auf mehreren Druckseiten (S. 84–91) vorgestellt. Die Grundsatzfrage des Gespräches bleibt, ob in diesem gemalten Jüngsten Gericht auch andere *inventioni* Platz gefunden hätten außer denen, die aus den Heiligen Schriften selbst geschöpft wären. Die Freunde diskutieren auch das künstlerische Problem des Decorum in der Pittura sacra. So wird Federico beispielsweise dafür gelobt, daß er die Animae Beatae eben nicht unbekleidet dargestellt, sondern mit Bildniszügen und Kleidern ausgestattet hätte; denn wie könnte man die eine von der anderen Seele sonst im Kuppelbild unterscheiden, wenn sie doch alle nackt und im perfekten Alter Christi von 33 Jahren auferstehen sollen. Daß Federico sich selbst mit Baretto und Palette übergroß zwischen Vincenzo Borghini und Vasari im Himmel als Anima Beata abgebildet hat, ist zweifelsfrei eine *inventione*, die nicht auf den Aussagen der Heiligen Schrift beruht. Aber



2. Cornelis Cort, Lamento della Pittura, nach Federico Zuccari, Kupferstich. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

es verstößt nicht gegen das Decorum; so müßte man im Sinne des Gesprächs der Florentiner Zeitgenossen argumentieren. Bernardo Vecchiotti, der einst seinen Freund Federico beim Großherzog zur Ausmalung der Kuppel empfohlen hatte, antwortet auf die langatmige Aufzählung des theologischen Programms der Kuppel durch einen der Gesprächspartner folgendermaßen: Nach allem Gehörten könne man doch leichter »le bellissime inventioni dell'artefice stesso (considerare) le quali molto ben quadrano col giudizio universale.« Aber Sig. Michelozzo vertritt schroff die Meinung, die von vielen Kunstfreunden in Florenz geteilt werde, »che cotesta inventione fu trovata da Don Vincenzo Borghini già Priore degli Innocenti e non dal Zucchero.« Vecchiotti entgegnet, daß der »letteratissimo« Don Vincenzo in der Tat besser als irgendwer sonst »questa gran pittura« in ihrem theologisch gelehrten Inhalt hervorragend aufgegliedert habe (»ordinato«). Aber, so fährt Vecchiotti wörtlich fort, »ma questo poco importa à quello che io ho voluto dire, cioè che tutte l'inventioni, che nelle historie sacre si veggono fuor che quelle che dalla scrittura si pigliano, si possono, siane che si vuole l'inventore sotto nome d'invention propria dell'artefice nominare.« (S. 90)

Wenn also dieses Gespräch in dem Buch *Il riposo* uns die intellektuellen Streitfragen in Florenz zur Zeit von Zuccaris Kuppelfresco widerspiegelt, dann muß Federicos Selbstporträt in der Hertziana eine bildliche Antwort des Malers auf diejenigen gewesen sein, die dem Theologen Borghini auch einen Anteil an der gemalten Invention der Kuppelfresken einräumen wollten.

Die Zeichenblätter in beiden Händen Zuccaris zeugen von seiner Autorschaft an allen zeichnerischen Entwürfen; da aber die Inventioni eine geistige Tätigkeit sind, hält der Künstler nicht einmal ein Zeicheninstrument in der Hand. Der schlafende Vasari unter dem Modell der Domkuppel verweist natürlich auf den Anteil des verstorbenen Malers an der Bilderfindung der ausgemalten Kuppel. Vasari scheint auf Zuccaris Skizze seine linke Hand ebenfalls auf Zeichenblätter vor sich auf dem Tisch zu legen. Seine rechte, das Malwerk ausführende Hand stützt seinen schlafenden Kopf, kann nicht mehr tätig sein. Auch dem Verstorbenen hatte der Theologe Vincenzo Borghini als Ratgeber zur Verfügung gestanden. Was aber schließlich mit entscheidenden Korrekturen an Vasaris zeichnerischer Planung von Zuccari in der Kuppel gemalt wurde, entsprang den Bildideen des Künstlers Federico. Unter dem Bilde des Jesuskindes meditiert auf seinem gezeichneten und, in der Hertziana fragmentarisch erhaltenen, gemalten Selbstbildnis Federico Zuccari über seine eigene geistliche Wiedergeburt als Gotteskind. Die weiße Papierrolle vor seinem Herzen weist auf die makellose Reinheit seiner Seele, die geistlich wiedergeboren ist in Jesu Namen. Mit der Palette in der Hand hat sich Federico als Auferstandener zwischen dem theologischen Ratgeber Bor-



3. Giulio Bonasone, Athena malt das Porträt Franz' I., Kupferstich aus Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, Bologna 1555

ghini und dem Maler-Vorgänger Vasari dann auch in der Domkuppel abgebildet. Hier sitzt Vasari vor Zuccaris rechtem Arm höher als Vincenzo Borghini, beide aber sind übertragt nicht nur von Federicos Selbstbildnis, sondern auch von den Porträtköpfen seines Freundes Giambologna und seines Bruders Taddeo; denn Federicos irdische Farben auf seiner Palette haben ihm selbst und den anderen Freunden zu der körperlichen Erscheinung im Himmel verholfen, die sie an diesem Ort wohl kaum haben werden.

Im Traktat *Il Riposo* erläutert Zuccaris Freund Vecchiotti seinen Gesprächspartnern abschließend den geistigen Anteil auch des Theologen an den historie sacre dipinte am Beispiel von Zuccaris Giudizio Universale: »... conciosiacosa che il più delle volte si sappia chi l'ha dipinte e non chi l'ha ritrovate, e molto meglio sarebbe che i pittori (che le sacre carte non leggono o non intendono, quando le divine historie dipigner vogliono) co' Teologi si consigliassero e non à caso, et à lor capriccio le facessero, perché sicome tutto il biasimo è loro nel male operare; così parimente nel far le cose ben



4. Federico Zuccari, Falkenjagd, Modello, linke Hälfte. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

intese tutto l'honore e la gloria per se stessi si acquisterebbono.« (S. 90)

Der Theologe ist also nur Berater für den Maler. Dem Maler muß aber als Erfinder der *historie sacre* die Autorschaft am Bild allein zugesprochen werden. Deshalb soll man auch bei theologisch inhaltlichen Fehlern im ausgeführten Werk den Maler allein kritisieren; denn der Maler erwirbt durch das ausgeführte Werk auch für sich uneingeschränkt Ehre und Ruhm.

Federico Zuccari entwickelt eine ganz andere, anschauliche Selbstreflektion über die Ausmalung der Domkuppel, als das Werk schon während der Arbeit, aber ganz besonders nach der Enthüllung 1579, auf die vernichtende Kritik seiner Malerkollegen in Florenz stieß. Offensichtlich war Federico auf die Attacken seiner künstlerischen Gegner vorbereitet, denn der Stich von Cornelis Cort nach Federicos Entwurf ›Lamento della pittura‹ wurde schon im März 1579

publiziert (Abb.2). Da der Stecher aber ein Jahr vorher gestorben war, reicht die Anfertigung des Kartons wohl bis zum Jahr 1577 zurück. In Zuccaris Nachlaßinventar wird der Originalkarton noch aufgeführt. Heute ist er ebenso verloren wie das zeichnerische Material zu seiner sogenannten ›Porta Virtutis‹, an der er laut eigenem Zeugnis auch schon in Florenz gearbeitet haben will, um seine künstlerischen Gegner bei der Domausmalung zum Schweigen zu bringen. Federico bezeichnet die bizarre Komposition des ›Lamento‹ mit vollem Namen auf der rechten Schrifttafel als Inventor. Die Legende schließt mit einem Satz, der die Inspiration des Malers beschreibt. »Questo disegnò il pittore dentro il suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella vera intelligenza che nuda gli sta davanti, niente curando l'invidia e gl'impedimenti humani.« Bevor wir das Bild anschauen, das Federico vor unseren Augen malt, müssen wir dem Blick des Malers folgen, der auf die Vera intelligenza zurückschaut



5. Federico Zuccari, Falkenjagd, Modello, rechte Hälfte. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

und die Augen von seinem Malwerk abwendet, obgleich sein Pinsel die Bildfläche vor ihm berührt. In einem Kellerloch unter ihm beißt Invidia in ihre eigenen Schlangen. Ihre Symboltiere, die Hunde, fallen den Künstler bei der Arbeit von hinten an. Aber die Tiere verbeißen sich nur in den »toson di bue« (Ochsenhaut), die ihm als Mantel seiner Mühen (»fatiche«) zum Schutz dient. Seine Poesia dipinta entsteht ungestört im Blick auf die Vera intelligenza. Die »Vera intelligenza« ist eine ungewöhnliche Allegorie, da sie nackt bis auf ein kreisförmig sie umwehendes Tuch wiedergegeben ist. Ein Strahlenkranz umgibt ihr Haupt. Flügel wie Merkur trägt sie an ihren Fersen. Sie zeigt sich uns, den Betrachtern vom Rücken her, dem rückwärtsblickenden Maler von vorn. Aber da eine Wolke sie vorn zu bedecken scheint, müßte der Maler sie wie durch einen Nebelschleier sehen. Diese weiße Wolke scheint aus Zuccaris Wappenbild, dem lilienbesetzten Zuckerhut hervorzuquellen, der über

dem dunklen Kellerloch mit der Invidia wie ein Siegel angebracht ist und von zwei fruchtegefüllten Cornucopia flankiert wird. Sein Bild dient dazu, allen bedrängten Virtuosi zu helfen; denn die Tugend und die buone arti sind in questa età bedroht, wie uns Zuccaris Legende erzählt. Die Tugend »e le buone arti deliberarono narrare il fatto loro al sommo Giove et elessero la Pittura come quella che ben dimostra le cose al vivo che con parole quanto più poteva esprimere la cagione della mestitia loro e del dolore. Onde (la pittura) e le compagne – cioè le nove muse – presi i loro strumenti, introdotto dall'Amore e dalle Gratie, esposto il fatto gittarono gli strumenti a' suoi piedi. Giove mosso ad ira chiamato Mercurio gli impose che comandasse a tutti gli Dei che salissero al cielo. Et a Vulcano, che con prestezza metesse in ordine gran numero di saette et alle Furie infernali che distruggessero tutta la terra con quello che sopra essa si ritrovava, da che non più virtù ne bontà ma bruti et animi

che sotto il corpo d'uomo nascondono vitii più che bestiali«. Was uns Zuccaris Text nicht beschreibt, ist im Bilde der personifizierten Malerei Jupiter vor Augen gebracht. Seine Tochter Athena weist über dem Haupte der vor Jupiter niederknien Malerei auf das Bild im Bild. Dort sieht man Fortuna, die mit den Lastern im Gefolge über die Tugenden herfällt. Fortuna rollt auf ihrer üblichen Kugel heran. Der Sitz der Fortuna ist unstabil und deshalb rund. *Sedes fortunae rotunda est*. Vor ihr ist die theologische Tugend Fides auf die Knie gestürzt. Sie ist an ihrem Attribut, dem Kreuzstab, zu erkennen. Caritas, die zweite theologische Tugend, flieht mit ihren Kindern vor Fortuna. Spes ist gefallen, ohne die betenden Hände zu entfalten. Fides stützt sich mit einer Hand auf einem Kubus ab. *Sedes virtutis quadrata est*. Der Sitz der Tugend ist viereckig.

Der Maler Federico Zuccari setzt deshalb seinen Fuß nicht zufällig auf eine Fußbank, die eine quadratische Form hat. Er sitzt mühelos als Tugendheld bei der Arbeit am Bild, so wie sich – in den Wolken seines Bildes über ihm – Herkules von seinen Taten (*opere*) ausruht. Herkules sitzt auf seinem Löwenfell wie Zuccari auf der Ochsenhaut. Die auf der unsichtbaren Keule aufruhende Hand des Herkules überschneidet die klagend ausgestreckte Hand der knienden Malerei. Der Tugendheld Herkules wird der Kunst der Malerei aufhelfen. Der Pinsel in Zuccaris Hand ist das Instrument, das die Pfeile Jupiters auf dem Amboß von Vulkan malt. Andererseits schmieden die Hämmer des Vulkan und seiner Gesellen im Bild den Pinsel des Malers wie einen von Jupiters Blitzen. Göttliche Tugend wird so dem Werkzeug des Malers zuteil. Wie sich Vulkan mit seinen Gesellen im Bilde müht, die Waffen Jupiters auf seinem Amboß zu schmieden, so hat sie Zuccari unter der Inspiration der *Vera intelligenza* schon erdacht. Zuccari selbst ist also der Inventor der Pfeile der *Virtus* Jupiters, die die Laster seiner Widersacher zerschmettern werden. So sehen wir ein Bild des Kampfes zwischen himmlischer Tugend und irdischen Lastern vor unseren Augen entstehen. Den Grundgedanken, daß allein die Tugend selbst ein Bild der Tugend malen kann, hatte Federico beim 24. Symbol des 1555 in Bologna erschienen Emblem-Buches von Achille Bocchi finden können. (*Symbolicarum questionum de universo genere etc. libri quinque*, S.49) Das Motto ›*Virtus virtutem fingere sola potest*‹ veranschaulicht Giulio Bonasones Stich (Abb.3) einer Athena (Verkörperung der *Virtus*), die ein Porträt des Königs Franz I. malt, der ihr in den Wolken als strahlendes Exemplum königlicher Tugend (›*regia virtus*‹) erscheint.

Es ist klar, daß Federico entsprechend als irdischer Maler nur vermöge seiner Tugend die Göttin Athena im Himmel als die Idee der Tugend malen kann. Bei Federico Zuccari greift die Realität des Malers vor seinem Bild in die gemalte Welt der Götter auf seinem Bild ein.

Ja, die bildliche Selbstreflektion des Malers geht noch weiter. Die Malerei war von den tugendhaften Künsten deshalb gewählt worden, um die Bedrohung der Tugendhaften (*virtuosi*) durch die Laster dem Gott Jupiter vorzutragen, weil nur die Malerei solche Klage wie ›*lebendig*‹ (*vivo*) unseiner Augen zeigen könnte. Ihr Bild wird im Himmel dem Göttervater durch Athena demonstriert. Athena ist die Göttin der Ideen, die Jupiters Haupt in voller Rüstung entsprang. Wie also Athena als Verkörperung der Ideen dem Haupte Jupiters entsprang, so ist die *Vera intelligenza* dem Kopfe des Malers Federico entsprungen. Federico wird später einmal den identischen Wortsinn von *Idea* und *Disegno* im Verständnis der künstlerischen Arbeit wortspielend als *Segno di Dio in noi* erklären. Er hat schon in diesem Stich nach seiner Erfindung von 1577 gezeigt, daß die Kunst der Malerei anschauliches Denken ist, deren Bildgedanken Ideen oder ›*obere* Eingießungen‹ sind, wie Albrecht Dürer es einmal ausgedrückt hatte. Da das Bild, das Zuccari malt, keine rahmenden Grenzen rechts oder links besitzt, können wir nur an der Maltätigkeit von Zuccari selbst und an seinen gebückten Farbenreibern erkennen, daß zwischen dem Bild und der Darstellung seiner Malerwerkstatt eine Realitäts-grenze besteht. Jedoch ist *Picturas* Bild des Tugend- und Lasterkampfes gerahmt und als Bild im Bilde oben in den Wolken leicht erkennbar. Federico reflektiert also nicht nur das Bild im Bild sondern sozusagen dreimal das Bild im Bild des Bildes.

Daß diese Selbstreflektion künstlerischer Arbeit stets ein Leitmotiv im Œuvre von Federico Zuccari war, beweisen seine Skizzen zum Theatervorhang im Palazzo Vecchio 1565. Anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Francesco I. mit Giovanna d'Austria war Federico aus Venedig nach Florenz zurückgerufen worden, um in der Sala dei Cinquecento den Szenenvorhang für die Komödie *La Cofanaria* zu malen. Ein Leinwandbild von gigantischen Ausmaßen, auf dem verschiedene Jagdarten zu sehen waren. Falkenjagd, Eberjagd, Hirschjagd, Bärenjagd, vornehme Jäger zu Pferde, Jagd-gefährten zu Fuß mit Speißen und überall Hundemeuten. Das Ganze spielt sich in einer Flußebene am Waldrand ab. Im Hintergrund eine phantasievolle Stadtvedute, überglänzt von Sonnenstrahlen, die durch eine Wolkendecke brechen und mit ihrem Gegenlicht die erstaunlichsten Silhouetten-Wirkungen aus den Gestalten des Vordergrundes zaubern. Der Vorhang selbst wurde erst im 19. Jahrhundert auf Anraten der akademischen Künstler von Florenz als angeblich wertlos vernichtet. Er war zweifelsfrei Zuccaris bedeutendste künstlerische Leistung. Seine Wirkung auf die Jagd- und Landschaftsmalerei Europas kann gar nicht überschätzt werden. Der Franzose Callot, die Flamen und Holländer um 1600 sind alle hier in die Schule gegangen. Rubens an ihrer Spitze. Die Komposition ist in einem wohl eigenhändigen Modello (Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe) (Abb.4 u.5)



6. Federico Zuccari, Falkenjagd, Feder laviert. Chatsworth

mit breitem Pinsel überliefert, wenn auch oben, unten und an der rechten Seite brutal beschnitten. Jedoch haben sich zu einzelnen Gruppen Vorstudien erhalten, vor allem aber eine Fülle von Tierstudien in verschiedenen Sammlungen. Besonders die Hunde zeugen von eindringlicher Naturbeobachtung. Auf einer lavierten Skizze in Chatsworth, die uns die genialen Lichteffekte besser festhält als das ramponierte Modello, ist wenigstens die linke Kompositions-Hälfte des späteren Gemäldes im Original erhalten (Abb. 6).

Die Tiefenwirkung des Bildes beruht auf den heftigen Bewegungen seiner menschlichen und tierischen Figuren, die jeweils kontrastierend bildeinwärts und bildauswärts agieren. Der Rehbock, der von vier Jägern auf der rechten Bild-

hälfte umstellt ist, springt förmlich aus dem Bild heraus. Der Falkner zu Pferd, auf dem gleichen Plan links, reitet mit seiner Hundemeute bildeinwärts. Zwischen diesen beiden Hauptszenen bildet eine kleine Anhöhe in der Bildmitte eine Zäsur, die durch eine großblättrige Pflanze und einen dunklen, abgesägten Baumstumpf akzentuiert erscheint. Erst bei näherem Hinsehen entdeckt man auf dem gezeichneten Fragment vor dem Baumstumpf eine gebückte menschliche Gestalt, die in der rechten Hand einen großen Pinsel führt. Es ist der Maler des Bildes (Abb. 7). Er steht auf einem Brettergerüst, das von zwei Holzböcken getragen wird. Eine mehrstufige Leiter führt hinauf. Mit der linken Hand tunkt der Maler gleichzeitig den Pinsel in einen Farbtopf. Der



7. Federico Zuccari,
Falkenjagd (Ausschnitt
aus Abb. 6)

Maler ist winzig klein, vergleicht man ihn mit dem turban-
geschmückten Jagdtreiber in Halbfigur rechts vom Baum-
stumpf.

Zweifelsfrei wollte Federico die Bewunderung seiner
Betrachter evozieren, wenn er die riesigen Ausmaße seines
Gemäldes optisch steigerte, indem er den zwergenhaften
Maler bei der Arbeit an Riesengestalten mit ins Bild brachte.
Ein kleiner Hocker mit einem Farbnapf steht vor den Vor-
derpfoten des großen Treiberhundes rechts vom Gerüst.
Dieser Hocker und das Gerüst scheinen aber auf dem gemal-
ten Waldboden zu stehen. Wir sehen also nicht wie beim
Stich nach Zuccaris »Lamento della pittura« den Künstler bei
der Arbeit an seinem Bild, das die Kunst der Malerei als Bild
im Bilde reflektiert. Auf diesem Jagdbild sehen wir den
Maler selbst im Bild seinem handwerklichen Beruf nachge-
hen wie etwa die Jäger zu sehen sind, die ihr Waidwerk mit
dem nötigen Geschick verrichten. Aber nicht in der Wirk-
lichkeit der Natur spielt sich das Ganze ab, sondern in dem
Schein einer zweiten, von dem Maler geschaffenen Natur.
Daß das Gigantengeschlecht der Jäger im Maßstab von
ihrem Schöpfer abgesetzt wird, erhöht die Künstlichkeit des
Bildes. Der Witz der Augentäuschung beruht auf dem Wechsel
der Proportionsverhältnisse in nur einer Bildwirklichkeit.

Offensichtlich ist dieser rückansichtige Maler des Bildes
in der endgültigen Ausführung des Gemäldes fortgelassen
worden; denn auf dem Baumstumpf des Modello findet sich
nur die Signatur des Künstlers mit dem Datum 1565 und

dem stolzen Zusatz, daß er es mit 25 Jahren gemalt habe.
(AETATIS SUAE XXV). Ob Federico selbst seine ursprüng-
liche Absicht unterdrückt oder ob ihm sein Auftraggeber
Großherzog Cosimo das kleine Malermännchen im Vorder-
grund zu malen untersagt hat, wissen wir nicht. Daß der
Künstler sich mit dem geplanten Maler bei der Arbeit iden-
tifierte, belegt später seine aufwendige Signatur an der
gleichen Stelle. Am linken Bildrand plante er schon auf der
Zeichnung in Chatsworth einen Porträtkopf, der aus dem
Bild herauschauen sollte (Abb. 8). Auch in seinem beriebe-
nen Zustand auf dem Modello schaut dieser Porträtkopf
deutlich auf den Betrachter (Abb. 9). Er trägt einen zeitge-
nössischen Filzhut mit hochgeschlagener Krempe, während
die Jagdgefährten um ihn herum in phantastische burgundi-
sche Jagdkostüme des Quattrocento gehüllt sind, die Feder-
ico ein Jahr vorher nach einem niederländischen Codex im
Besitz der Grimani kopiert hatte. Dieser bärtige Mann ist
kein Hundetreiber und kein Speißträger, wie die Jagdleute
niedrigen Standes. Er sitzt aber auch nicht zu Pferde wie die
Jäger von Rang. Andererseits macht er deutlich, daß er nicht
mit seinen Händen tätig ist wie das gemeine Volk; denn er
hat seine linke Hand auf seine rechte Schulter gelegt, so daß
wir ihre Finger, die nichts halten, sehen sollen. Ich vermute,
daß es das Selbstbildnis von Federico Zuccari ist. Das mehr
als fünfzehn Jahre spätere Selbstporträt im Palazzo Zuccari
widerspricht nicht den jungen Zügen dieses Gesichts, das
mit gerunzelter Stirn uns als die Beobachter des gemalten



8. Federico Zuccari, Falkenjagd (Ausschnitt aus Abb. 6)

Jagdgeschehens aufmerksam mustert. Der Maler würde uns in seiner gemalten Storia etwa dort begegnen, wo auch seine großen Landsleute Signorelli und Raffael sich mit ihren Selbstbildnissen in ihren Bildern postiert haben. Und Federico würde mit seiner untätigen Hand auf seiner Schulter zeigen, daß die Inventio des Gemäldes eine Tätigkeit des Geistes ist. Wenn er aber den Pinsel mit der rechten Hand führt – wie noch auf der Zeichnung in Chatsworth geplant – dann ist es ein Vergnügen und eines großen Herren würdig genau wie die Jagd, die der Maler hier mit vielfältiger *varietà* erfunden und dargestellt hat. Die Maltätigkeit selbst ist par-



9. Federico Zuccari, Falkenjagd, Modello (Ausschnitt aus Abb. 4)

tikuläre Mühsal (*fatica*) und erlaubt dem Maler während der Arbeit nicht, das Ganze seiner Schöpfung zu überblicken. Deshalb hat der Maler den Kopf so tief hinter dem Baumstumpf, an dem er gerade malt, verborgen, daß er die Landschaftsvedute nicht so frei sehen kann, wie etwa der Jäger links vor ihm. Der schaut sich wenigstens die Vögel am Himmel an.

Es geht dem Virtuoso Federico Zuccari von Beginn seiner Laufbahn an um die Zusammengehörigkeit von Werk und



10. Federico Zuccari, Taddeo Zuccari malt die Fassade des Palazzo Mattei, Feder laviert. Aufenthaltsort unbekannt

Künstler. Die Werke sind es, die ihm den Tugendweg zum ewigen Ruhm sichern. Jeder soll sehen, wer und wie dieser an seinem Werk gearbeitet hat. Es nur in einer Künstler-signatur lesen zu können, genügt Federico nicht.

In den auch vielfach kopierten Zeichnungen zur Vita seines verstorbenen Bruders Taddeo hat Federico durch ein breiteres Format bezeichnenderweise ein Ereignis besonders hervorgehoben. Der gezeichnete Zyklus kulminiert in Taddeos Fassadenausmalung des Palazzo Mattei in Rom (Abb. 10). Dabei ist Taddeo auf einem Gerüst unter einem Sonnendach bei der Malarbeit zu sehen, während er die Längsfassade des Palastes schon vollendet hat. Sie zeigt sich unter den Posaunenklängen zweier geflügelter Glorien dem Urteil der Straßenpassanten. Die Grazien und Spirito sind um Taddeo auf dem Gerüst versammelt und assistieren ihm. Taddeo ist also der Maler der Grazien, ein Ehrentitel, den Vasari vorher allein Raffael zuerkannt hatte, da im Plinius nur der griechische Maler Apelles mit dem Ruhm ausgezeichnet war, die Schönheit der Grazien darstellen zu können. Von Apelles wußte man auch, daß er seine Bilder mit Absicht zum Trocknen auf der Straße ausstellte, um, hinter ihnen verborgen, auf das kritische Urteil von jedermann zu lauschen. Aus allen Ständen Roms stehen Betrachter bewundernd auch vor Taddeos Malerei. Ein verkrüppelter Straßen-

bettler gehört zu ihnen wie auch ein Laufbursche mit seinem Korb in der Hand. Erinnern wir uns, daß Apelles einst einen Schuster zurechtwies mit den Worten »Sutor ne ultra crepidam – Schuster bleib bei deinen Leisten«, als der am Dianen-Bild des Malers nicht nur eine nicht fachgerecht gemalte Sandalen-Schnalle kritisierte, sondern sogar wagte, die Proportionen des Beines der Göttin zu tadeln. Wenn wir Taddeo Zuccari wie einen neuen Apelles bei der Arbeit sehen, so wiegt das künstlerische Urteil der Gruppe links hinter ihm mehr als das Urteil der Straße vor dem bereits vollendeten Werk. Auf seinem Maultier ist nämlich Michelangelo herbeigeritten zusammen mit seinem *garzone* Urbani und seinem Schüler Daniele da Volterra. Auch der Maler Siciolante Sermoneta gehört zur Gruppe der bewundernden Fachleute, wie uns die beigeschriebenen Namen erläutern.

Rechts außen unterhalten sich Giorgio Vasari und sein Malerfreund Francesco Salviati über die Fresken. Entscheidend ist der Ruhm des Malwerkes selbst; denn die beiden geflügelten Fama-Gestalten sind nicht nur über dem Maler bei seiner Arbeit angeordnet, vielmehr stoßen sie auf beiden Seiten der vollendeten Freskenwand in ihre Trompeten. Die vollendete Freskenwand des römischen Palazzo Mattei ist der wahre Gegenstand von Zuccaris Zeichnung. Nur ein kleines Kind spielt mit seinem Hund, zu unvernünftig, um

sich die Malereien anzusehen. Alle anderen schauen auf das Werk von Taddeo. Die höchste Bewunderung ist bei Michelangelo und den anderen Berufsgenossen Taddeos an den erhobenen Händen abzulesen. Federico hatte selbst folgenden Text seiner Zeichnung beigeschrieben:

Ardir, Grazia Fierezza, Arte e Disegno
Mostra Taddeo ne la sua verde etade
Che fa stupir' ogni più dotto ingegno

Wenn heute unsere Kunstgeschichte sich vielfältig mit der Geschichte des Kunstgeschmacks und mit der Entwicklung der Rezeptionsästhetik beschäftigt, so hat Federico in diesem Blatt ein Hauptproblem künstlerischer Arbeit in bildliche Form gebracht, nämlich die Öffentlichkeit des Kunstwerkes, und zwar in dem Augenblick, da es der Künstler aus dem Arbeitsprozeß entläßt und dem Urteil anderer zugänglich macht. Der Auftraggeber Jacopo Mattei hatte den jungen Taddeo die Taten des Furius Camillus malen lassen, wie wir bei Vasari detailliert nachlesen können. Wahrscheinlich hatte Vasari seine Notizen von Taddeos Bruder Federico selbst genau so geliefert bekommen, wie er sie in der Vita des Taddeo 1568 abdruckte: »Onde avendo finita quell'opera l'anno 1548 (Taddeo) fu sommamente da tutta Roma lodata, e con molta ragione; perciocché dopo Pulidoro, Maturino... e Baldassare da Siena niuno era in simili opere arrivato a quel segno che aveva fatto Taddeo giovane allora di diciotto anni.« Vasari zählt hier zum Vergleich die berühmten Meister der römischen Fassadenmalerei auf, die zu Zeiten der Ausmalung des Palazzo Mattei schon verstorben waren. Federico muß das Kunsturteil von Vasari für so aktuell gehalten haben, daß er Vasari rechts außen stehend vor der Fassade abbildet. Vasari kannte ja die zum Vergleich genannten Fassadenfresken der von ihm genannten Meister in Rom genau. Vasaris Freund Francesco Salviati, der weiter rechts sich anerkennend über die Malereien von Taddeo zu äußern scheint, wird im Auftrag der Farnese später mit Taddeo gemeinsam Palasträume ausmalen. Und links die Künstlergruppe um Michelangelo enthält ebenfalls nur Namen von berühmten Zeitgenossen, die den Taddeo bei der Arbeit auch wirklich gesehen haben könnten. Wenn laut Vasari also »tutta Roma« das Jugendwerk Taddeos gelobt habe, dann ist entscheidend das Urteil derjenigen, die selbst zu malen verstehen. Nur diejenigen Künstler dürfen urteilen, die ihre »Tugend« in ihren Werken in *Rom* unter Beweis gestellt haben.

Genau dies ist auch das Thema von Federicos »Porta Virtutis«, die der Maler am 18. Oktober 1581, dem S. Lukas-Fest öffentlich über dem Portal der Kirche S. Luca in der Nähe von Santa Maria Maggiore zu Rom ausgestellt hatte. Es war eine streitbar gemalte Satire, deren genauen Sinn Federico Zuccari, der damals Console der Confraternita di S. Luca war, seinen Zunftgenossen beim Eintritt in die Kirche genauer erklärt hatte. Weil Bolognesische Künstler im

Kreis um den aus Bologna stammenden, regierenden Papst Gregor XIII. sich in dem Bild verspottet fanden, wurde Federico vor das päpstliche Gericht geladen. Er selbst wurde zweimal verhört, nur einmal sein Schüler Domenico Passignano, der den farbigen Karton nach eigener Aussage im wesentlichen aufgrund der Skizzen Federicos ausgeführt hatte. Die Prozeßakten, der Wortlaut eines erklärenden Textes zur Porta Virtutis von Federico selbst sowie eine originale, lavierte Feder-Skizze in Oxford (Abb. 11) mit zwei gezeichneten Kopien danach sind die wenigen erhaltenen Zeugnisse des verlorenen Bildes. Daß der originale Karton bis 1585 von Paolo Ghiselli, Scalco des Papstes, versteckt gehalten und von Federico gerichtlich zurückgefordert worden ist, wissen wir aus einem späteren Brief des Künstlers. Dort nennt er den Karton »il sigillo del honor mio«, auch »mia opera et futura e mia sudori«, der Künstler äußert sogar die ungeheure Summe von »cinque cento scudi d'oro« als Wert seines Kartons. Paolo Ghiselli mußte dem Künstler das Werk wieder zurückgeben; denn es wird noch 1609 im Sterbe-Inventar der Casa Zuccari in Rom aufgeführt, ist heute aber verloren.

Ausgangspunkt des Streites zwischen Federico Zuccari und Paolo Ghiselli war ein Altarbild, das der Scalco Gregors XIII. dem Künstler für seine Familienkapelle in Santa Maria del Baraccano zu Bologna in Auftrag gegeben hatte. Das Thema war die Pestprozession von Papst Gregor dem Großen durch die Stadt Rom und die wunderbare Erscheinung des Erzengels Michael auf der Engelsburg. Vor Weihnachten 1580 war das Altarbild vollendet und wurde nach Bologna geliefert, wo es auf die massive Kritik der Bologneser Künstler gestoßen sein soll. Jedenfalls sagt Federico vor Gericht aus, daß der Auftraggeber das Bild wegen angeblicher Mängel nicht abgenommen habe. Auch des Künstlers Angebot, eine neue Version zu malen, sei abgelehnt worden. Niemals wäre ihm eine Person oder ein Maler namentlich genannt worden, der das Bild kritisch beurteilt hätte. Allerdings sei ihm vom Auftraggeber ein kurzer schriftlicher Text gezeigt worden, »e in esso si contenevano tutti li difetti, che si erano potuti opporre nella pittura et diceva per parere universale di tutti li intelligenti della professione senza pero che ci fosse espresso né nome né cognome.« Patrizia Cavazzini und James Mundy haben kürzlich unabhängig voneinander bemerkt, daß dieses Altarbild für Paolo Ghiselli in der Komposition von Zuccaris Porta Virtutis über dem Kopf der streitbaren Minerva am Himmel gehalten wird von vier allegorischen geflügelten Genien mit den Beischriften disegnocolorito und inventionedecoro.

Allerdings ist das Altarbild nur in der Kompositionsskizze in Oxford und auf den davon abhängigen gezeichneten Kopien in Frankfurt und New York zu sehen (Abb. 12). Aus dem Gerichtsprotokoll geht eindeutig hervor, daß der öffentlich ausgestellte Karton der Porta Virtutis statt dessen

eine leere Tafel zeigte. Weil Federico aber in seinem öffentlich ausgestellten Karton diese halbrund abgeschlossene Bildfläche leer gelassen hat, muß die uns erhaltene Federskizze zur Porta Virtutis mit dem Altarbild an dieser Stelle einen ganz anderen Sinn als die Ausführung gehabt haben. In unserem Zusammenhang ist wichtig, daß es wiederum um ein Bild im Bild geht. Wieder reflektiert Federico über die Entstehung eines Bildes in der anschaulichen Form eines Bildes. Ein ähnliches Grundkonzept hatte er ja vier Jahre vorher schon in seinem *Lamento della pittura* entwickelt, wo auch ein Bild der Malerei mit dem Thema des Tugend-Laster-Kampfes von zwei Genien im Himmel gehalten wird.

In der Graphischen Sammlung München liegt eine gezeichnete Kopie nach einem verloren gegangenen Karton des Altarbildes, wie es in der Porta Virtutis von den vier kunsttheoretischen Genien gehalten werden sollte (Abb. 13). Wir können nämlich die demonstrierenden Hände der Genien *Inventione* und *Intelligenza* (*Decoro*) vor den Pestleichen sehen. Außerdem ist auch der Zuckerhut (*Pan di zucchero*), Federicos Wappenzeichen, wie eine Signatur unter der Skizze des Bildes angegeben. (Wir begegneten dem Zuckerhut als der bildlichen Signatur des Malers Federico schon auf dem Stich ›*Lamento della Pittura*‹.) An der gleichen Stelle befindet sich der Zuckerhut auch auf der groben Skizze des Altarbildes in der Porta Virtutis (Oxford). Diese Münchner Komposition der Prozession Papst Gregors des Großen weicht in einem entscheidenden Detail von dem in Wien erhaltenen Modello des für Bologna ausgeführten Bildes ab. Beschreiben wir also zunächst die eigenhändige Modello-Zeichnung Federicos für den Altar, die auch einem gleichzeitigen Stich von Aliprando Caprioli zum Vorbild diente. Der Stich wurde bereits 1581 von Federico herausgegeben, wohl um einer breiteren Öffentlichkeit die Ungerechtigkeit vor Augen zu führen, daß sein Bild aus angeblich künstlerischen Gründen abgelehnt worden war.

Papst Gregor der Große ist vor der Tiberbrücke zur Engelsburg auf die Knie gesunken und heftet sein Auge auf das Kruzifix eines Vortragekreuzes, das vor ihm am rechten Bildrand getragen wird. Er weist auf die an der Pest Verstorbenen auf der Straße im Vordergrund. Er bittet um ihre Seelen. Der Zug der Prozession bewegt sich mit der berühmten Marien-Ikone aus S. Maria Maggiore schon auf die Engelsburg zu. Rechts neben der Marien-Ikone sieht man die Statue des Paulus mit dem Schwert, wie sie heute noch auf dem Brückenpfeiler zu finden ist. Diese Paulus-Statue überragt das Marienbild. Über der Engelsburg schwebt St. Michael. Über dieser Vision des Papstes zeigt sich in den Wolken Maria als Interzessorin links von Christus, der als Weltenrichter die Wundmale beider Hände vorweist. Die Legende erzählt, daß ein Chor von Engeln die Marien-Ikone umschwebt hätte und deutlich der Gesang *Regina Coeli* zu hören gewesen wäre.



12. Federico Zuccari, *Porta Virtutis* (Ausschnitt aus Abb. 11)

Wir wissen, daß Papst Gregor der Große auf Zuccaris Altarbild ein Porträt des regierenden Papstes Gregor XIII. war und daß auch der Auftraggeber *Paolo Ghiselli* mit zwei anderen Mitgliedern der Kurie hinter dem Papst porträtiert war. Seines Vornamens Paolo wegen rückt die Brücken-Statue des Apostelfürsten *Paulus* so prominent ins Zentrum des Altarbildes. Federico Zuccari hatte aber in seiner für die Porta Virtutis geänderten Altarkomposition das Größenverhältnis von Apostelstatue und Marien-Ikone umgekehrt. Das Marienbild zeigt sich größer auf der Münchner Skizze, die ja die veränderte Version für die Porta Virtutis wiedergibt, und genau im Zentrum der Engelsburg. Der Apostel Paulus steht kleiner und tiefer als die Ikone. Kaum kann man ihn am rechten Rand der Burg entdecken. Das heißt, die Marien-Ikone war Federico im Zusammenhang der Porta Virtutis wichtiger als die Paulus-Statue. Wenn die Legende berichtet, daß die Marien-Ikone in Santa Maria Maggiore von dem Evangelisten Lukas selbst nach dem lebenden Modell der Maria, während sie unter dem Kreuz weinte, als *Mater dolorosa* gemalt worden ist, dann würde sich diese Änderung des Altarbildes gut mit der Absicht von Federico Zuccari vertragen, die Allegorie seiner Porta Virtutis am Lukas-Tag über dem Kirchenportal von S. Luca öffentlich auszustellen. Federico wollte sich gewiß mit seiner Malkunst in direkte Beziehung zu Sankt Lukas, dem Patron aller Maler setzen. Aber Federico hatte mit seinem Altarbild auch die

13. Federico Zuccari,
Pestprozession und
Vision Papst Gregors d. Gr.,
Feder in Braun, laviert,
Spuren von Röteln.
München, Staatliche
Graphische Sammlung



Bilderlehre des Papstes Gregor illustrieren wollen. Die Haltung des Heiligen Gregor bei der Verehrung von Bildern wurde im Tridentinum nämlich als kirchliche Lehre fixiert. Die Formel »Honor refertur ad prototypa« hatte ja schon Thomas von Aquin zitiert. Wenn also Gregor der Große auf Zuccaris Altarbild verehrend auf die Marien-Ikone des Evangelisten Lukas und auf das Corpus Christi des Vortragekreuzes blickt, dann wird diese Verehrung der Bilder der göttlichen Personen automatisch vom Betrachter auf die Vision der lebendigen Gottesmutter und des seine Wundmale zeigenden Gottessohnes als Prototypa im Himmel bezogen. Zuccaris ursprüngliche Intention war demnach, die christliche Verehrung des Porträts der Gottesmutter in der von ihm gemalten *Storia Sacra* der Gregors-Prozession als Bild im Bild zu reflektieren.

Daß er seine Absicht so nicht ausgeführt hat, belegen eindeutig seine eigenen Aussagen vor Gericht. Von August 1581 bis zum Anfang September habe er seinen Schüler Domenico Passignano, der schon bei der Domkuppel in Florenz mitgeholfen hätte, nach seiner eigenen Erfindung ein Bild auf Papier malen lassen, das *Porta Virtutis* heiße und ca. 15 Hauptfiguren enthalte. Er beschreibt dann aus dem Kopf die personifizierten Allegorien links und rechts vom Tor mit »Fatica« und »Diligenza«. In der Torlaibung stehen »Studio« links mit dem kleinen Putto »Amore«, rechts die »Intelligenza«, die ursprünglich wohl eine »Sapienza« werden sollte, wie die Inschrift an dieser Stelle besagt. Da der rechte, untere Genietto »Decoro«, der die Altartafel über Athenas Kopf hält, auch mit »Intelligenza« beschriftet ist, war sich Federico über die Benennung seiner Allegorien an dieser Stelle noch nicht sicher. Federico benennt auch im Hof hinter dem Tor »il spirito« rechts hinter Minerva und »le Gratie« links. »La Virtù« steht »in figura di Pallade«, wie Federico seinen Richtern erläutert, im Tor und »calca il vitio ritratto a guisa di mostro, e sotto di questo l'Invidia avitichiata con vigore e l'ignoranza appresso losingata dalla adulatione et dalla presuntione, poco appresso la maldicenzia et suoi parti cioè di satiri piccoli et alcuni motti latini e volgari.«

Zuccari erklärt seinen Richtern auf die Frage, was er mit den Motti hätte sagen wollen, folgendes: »Quelli motti sono appropriati a quelle figure per lor dechiaratione, et il fine del quadro et delle pitture non è stato ad altro fine se non che essendo io stato perseguitato dalla maldicenzia et dall'invidia in tutti i luoghi dove io sono stato ho voluto con questo solo dare ad intendere a quelli che non sonno de professione, non fussero così facili a biasimare le fatiche altrui, non havendone loro experienza più che tanto, essendo che questi hanno nociuto per tutto.« Er fährt fort: »Veramente l'inventione, capriccio et origine è stato il mio, e ben vero che li feci metter mano a quel Giovane (Domenico Passignano), havendo io altro che fare, et il quadro è stato pinto in palazzo dove soglio ritirarmi d'agosto.«

Das einfache Haus, das hinter Pallade auftaucht, könnte dieser Palast sein, in dem Federico seine Inventionen im heißen Sommermonat zu Papier gebracht haben will. Er hätte mit einigen Malern über die Erfindung des Kartons gesprochen. Diese hätten die Inventionen für eine *cosa nova* gehalten. »Questo è«, wie er sagt, »il soggetto delle difficoltà che sogliono patire li virtuosi in acquistare la virtù.«

Die beiden Tondi vor Fatica und Diligenza waren in dem öffentlich ausgestellten Werk leer geblieben. Auf unserer Skizze erscheinen aber darauf Obelisken, die Trajans- und Marc-Aurels-Säulen, die Kuppel des Pantheons – kurz, römisch-antike Baumonumente, die das Tor der Tugend sofort als nur denjenigen offen zeigt, die eben *in Rom* ihre Malerei studiert haben. Das träfe nicht für jeden Maler aus Bologna zu. Federico hat diese eindeutige Ortsangabe im ausgestellten Karton fortgelassen. Im zweiten Verhör versucht Federico dem Eindruck entgegenzutreten, als habe er die *Porta Virtutis* als Reaktion auf die Kritik an seinem Altarbild gemacht. Vielmehr habe er schon vor vier Jahren, also 1577, in dem gleichen Jahr, als er den *Lamento della Pittura* in Florenz entwarf, erste Skizzen zur *Porta Virtutis* angefertigt.

Damals nämlich, als er die Kuppel von Santa Maria del Fiore in Florenz ausmalte, »furono fatti sonetti canzone et madrigali in biasimo dell'opera mia, che me dettero però occasione di simil soggetto, e per le occupatione continue ch'io ho haute non hauto mai tempo di poterlo metter in executione et in pittura.« Aber Zuccaris eigene Vordatierung seiner Zeichnungen für die *Porta Virtutis* trifft für die erhaltene Skizze in Oxford und ihre Derivate nicht zu. Da sie alle das Altarbild für Paolo Ghiselli am Himmel zeigen, kann die Oxforder Skizze erst nach der Ablehnung des Altarbildes zu Weihnachten 1580 und vor dem Auftrag an Passignano, den Karton nach den Skizzen durchzuführen, im August 1581 entstanden sein. Immer wieder beteuert Federico, daß kein Bezug auf irgendeine existierende Architektur im Bild herzustellen sei. Auch sein Schüler Passignano weiß im Verhör nichts von einer Anspielung auf irgendeinen Bolognesischen Maler, wie er sich überhaupt unwissend stellt über irgendeine Bedeutung der *Porta Virtutis*. Als die Richter Federico über die beiden, jeweils oben halbrund begrenzten Tafeln über der Tugend und vor den Augen des eselsohrigen Vertreters der Ignorantia befragen, gibt er zur Antwort: »Quelle due tavole ovate in bianco che sono nel quadro depinto, una in cima et l'altro in man dritta non significa altro se non che come si vuol dire proverbialmente *Albus paries stultorum est pagina* et che la virtù nel bianco di sopra può scrivere quello che li pare per mostrare le parte del virtuoso, poiche già ce stando li appresso quattro figure piccole cioè il disegno, l'inventione, il colorito et il decoro che sono le parti principali della nostra professione et nell'altra a man dritta non vuol significare altro se non quanto ho detto di sopra e in verità che l'intentione mia non è stata de applicarla in particolar

nessuno se non per fare una cosa universale parendomi che fusse un soggetto più de laude che de biasimo.«

Wenn also die Tafel über der Virtus leer geblieben war, wie auch die Tondi vor Diligenza und Fatica in der Ausführung keine römischen Monumente zeigten, dann waren allerdings keine Anspielungen auf existierende Personen oder Sachen zu finden. Hätte Zuccari seinen Gregors-Altar in der Porta Virtutis malen lassen, wie er plante, dann wären dort auch die Porträts von Papst Gregor XIII. und von seinem Auftraggeber Paolo Ghiselli zu erkennen gewesen. Die Richter konnten demnach nichts Verdächtiges finden und haben den Künstler dennoch aus dem Kirchenstaat verbannt.

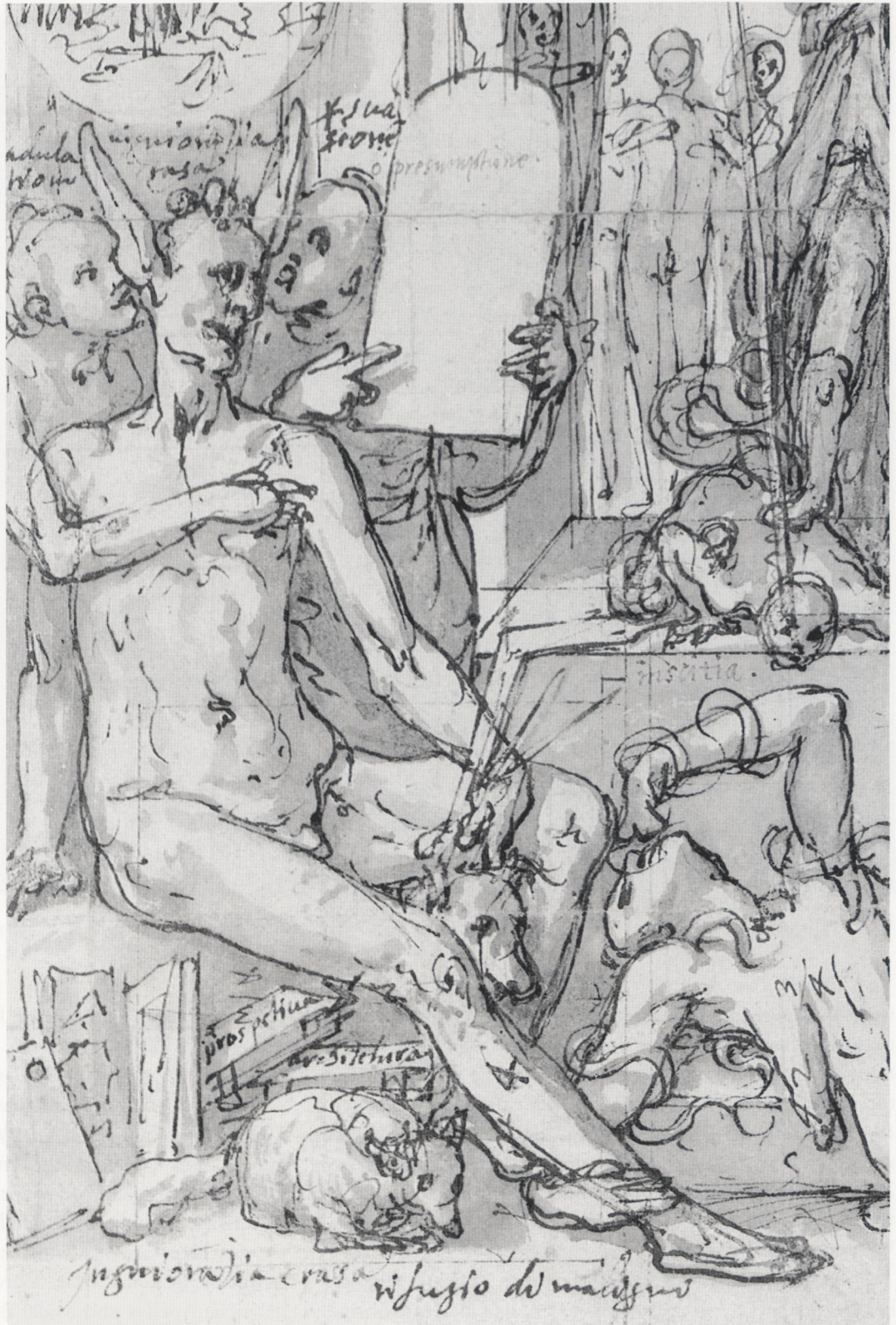
Zuccari war vorsichtig genug, jede erdenkliche Beziehung seines öffentlich ausgestellten Bildes auf Personen oder Sachen auszulassen. Was hat er aber mit der weißen Malfläche, die wie ein Altarbild begrenzt war, über Minervas Kopf ausdrücken wollen? Die Richter haben nicht bemerkt, daß schon allein die halbrunde Form auf das inkriminierte Altarbild anspielen konnte. Und damit war die gleichgeschchnittene Tafel vor dem eselsohrigen Ignoranten unten ja ebenfalls als Form eines Altarbildes charakterisiert (Abb. 14). »Eine weiße Mauer ist das Blatt der Dummen« müßte man Federicos Erläuterung in Form eines lateinischen Sprichworts übersetzen. Der Ignorant sitzt über Kunsttraktaten; der eine ist »architectura« beschriftet, der andere »prospettiva«. Ein aufgeschlagenes Buch davor zeigt geometrische Figuren. Daneben steht eine Maler-Palette, Zirkel und Richtscheit sind in seiner linken Hand. Trotzdem helfen ihm die Einflüsterungen von »adulazione« und »presuntione« nicht, seine »weiße Wand« zu bemalen. Die zweite weiße Malfläche über dem Kopf der Virtus erklärt Federico wieder mit einer Metapher aus dem Schriftgebrauch »... la virtù nel bianco di sopra può scrivere quello che li pare per mostrare la parte del virtuoso.« 1607 in seiner Spätschrift *L'Idée dei pittori* geht Federico auf die Unterschiede von geschriebenem Wort und gemaltem Bild ein: »Di più ... la Pittura avanza le lettere; che le lettere solo feriscono le orecchie degli huomini dotti, et intenti alla lettione, e la Pittura percuote gli occhi ancorche non intenti, così de i dotti, come de i semplici. Onde San Gregorio con bellissima metafora la (pittura) nominò Libro delli idioti.« Wenn Federico also noch 1607 an die Bilderlehre von Papst Gregor erinnert, um das Bild dem geschriebenen Wort als ebenbürtig, ja sogar überlegen an die Seite zu stellen, dann ist seine Wortwahl nicht verwunderlich: »... la virtù nel bianco di sopra può scrivere che li pare per mostrare la parte del virtuoso.« Das Zeigen (*mostrare*) einer gemalten Storia des Papstes Gregor ist wie ein geschriebener Text mit Hilfe von Disegno, Colorito, Decoro und Invenzione. Und eben die »zeigenden« Hände von den Genietti »decoro« und »invenzione« überschneiden das Modello des Altarbildes mit der Georgspro-

zession, so wie es gemäß der Münchner Zeichnung in die Porta Virtutis eingefügt werden sollte.

Unter dieser Prämisse müßte auch die Lehre vom vierfachen Schriftsinn auf das Bild *mutatis mutandis* übertragen werden können. Wir sind also nicht nur gehalten, nach einer allegorischen Auslegung der Porta Virtutis zu fragen, wie sie Federico seinen Richtern an seinem öffentlich ausgestellten Bild-Karton beschrieb. Vielmehr müssen wir nach dem vielfachen Bildsinn fragen, den der Maler auf der Oxforder Zeichnung intendierte, als er noch sein Altarbild am Himmel hinter Minerva mit der leeren Tafel in den Händen der Ignorantia hatte gegenüberstellen wollen. Ja, die ganze Komposition der Porta Virtutis läßt sich im Konzept auch mit der Thematik der Vision von Papst Gregor auf dem Altarbild typologisch vergleichen.

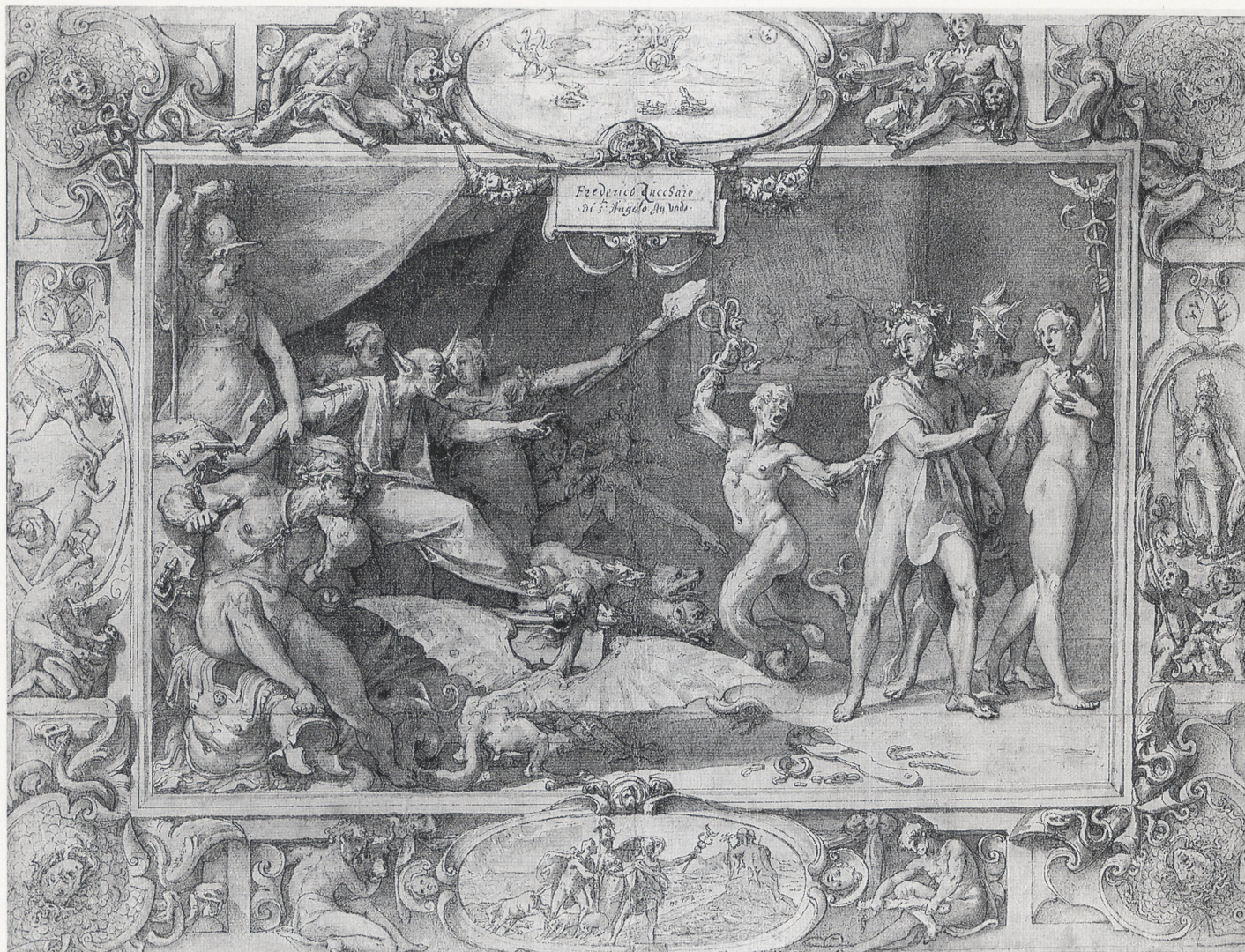
Dann würde die Erscheinung des Erzengels Michael auf der Engelsburg vergleichbar sein mit der streitbaren Virtus-Minerva im Tor der Tugend. Die Marien-Ikone, von Sankt Lukas einst gemalt, wurde als Heiligtum in der Prozession von Papst Gregor durch die Stadt Rom getragen, um den Zorn Gottes zu besänftigen. Das Marienbild wurde dabei ja gemäß der Legende von einem Chor der Engel umringt, die den Antiphon Regina Coeli anstimmten. Die vier geflügelten Genietti (*spiriti*) mit den Namen »invenzione«, »disegno«, »colorito« und »decoro«, die Federicos Altarbild über dem Kopf der Minerva in die Lüfte tragen, entsprechen genau dem Chor der Engel um das Bild der Lukas-Madonna in der Legende Gregors des Großen. Wie also einst das Marienbild des Heiligen Lukas die Stadt Rom von der Pest befreite, so wird die künstlerische Perfektion des Altarbildes von Federico die Stadt Rom vom Laster der Ignoranz, des Künstlerneides und der Maldicenza befreien. Die Pfeile, die jene Laster gegen den Schild der Virtus-Minerva abschießen, prallen dort ab und richten sich, wie immer im Reich der Tugend, gegen ihre Urheber. Deshalb steht auf dem Schild der Minerva SIC SEMPER. Denn die Tugend verteidigt ihre Werke selbst. Und der tugendreiche Künstler (*virtuoso*) vermag nur Werke zu schaffen, die vorher dem Kopf der Tugend selbst entsprungen sind. Deshalb hat uns Federico die Invenzione seines Altarbildes so gemalt, als sei sie wie eine Idee aus dem Haupte der Virtus-Pallas entstanden. Zu dieser Idee hat allein der Virtuoso Zugang durch die Porta Virtutis. Das Tor der Tugend ist aber nicht allein verteidigtes Festungstor zum Palast und Garten der Tugend, wie es Zuccari selbst verstanden wissen wollte. Es ist gleichzeitig Triumph- und Ehrenpforte des Virtuoso. Zwei geflügelte Gestalten stoßen rechts und links von diesem Triumphbogen in ihre Posaunen des Ruhms. Im Scheitel des Bogens sollte die Personifikation der Gloria erscheinen. Wird das Altarbild Zuccaris hinter dem Triumphbogen von den vier Genietti Disegno-Colorito und Invenzione-Decoro wie in einer Apotheose gen Himmel entführt und damit den Laster-

14. Federico Zuccari, Porta Virtutis (Ausschnitt aus Abb. 11)



zungen seiner Kritiker entzogen? Das Altarbild ist nicht gerahmt, aber es würde genau in die Rahmenform der Triumphpforte der Tugend passen. Wir können auch aus seiner optischen Distanz von unserem Betrachter-Standpunkt erkennen, daß seine wirkliche Größe genau den Rahmen der

Porta Virtutis ausfüllen müßte. Der Betrachter des Bildes kann also die geflügelten Geniotti disegno, colorito, invenzione und decoro ebenso gut in der entgegengesetzten Bewegungsrichtung zu uns hin verstehen, als ob sie das Altarbild in den Rahmen des Triumphbogens einsetzen wollten. Dann



15. Federico Zuccari, *Verleumdung des Apelles*, Schwarze Kreide, Feder, Bister. Hamburg, Kunsthalle

würde nämlich die gemalte, streitbare Virtus-Minerva deckungsgleich werden mit der gemalten Tugend von Federicos Altarbild. Minervas Schild, an dem die Pfeile der Kritik abprallen, ist identisch mit der Oberfläche des gemalten Altarbildes, das zu unserem buon giudizio herangetragen wird. Es ist »il trionfo della pittura nelle opere di Federico Zuccari«! Dieser Triumph der Malerei ist folglich dasselbe, was sich im Tor der Tugend als Triumph der personifizierten Virtus zeigt.

Es wird keinen gebildeten Zeitgenossen Zuccaris gegeben haben, der nicht sofort erkannt hätte, daß der eselsohrige Ignorant mit Adulazione, Persuasion und Invidia vor dem Torbogen einem berühmten Bild des griechischen Malers Apelles entlehnt sein müßte. Federico hatte diese nur in einer Bildbeschreibung Lukians überkommene Apellische Allegorie der ›Verleumdung‹ im Jahre 1568 mit einer eigenständigen allegorischen Komposition variiert und im Stich publizieren lassen (Abb.15). Federico folgte damals Lukians

Bildbeschreibung nur in der Gruppe von den Lastern, die sich auch in der Porta Virtutis um den eselsohrigen Ignoranten drängen. Daß Minerva dem eselsohrigen Richter in den Arm fällt um den tugendreichen Künstler in Begleitung von Merkur und Innocenza vor der Bedrohung entkommen zu lassen, hatte Federico Zuccari den bisherigen Rekonstruktionen vom Apelles-Bild hinzugefügt.

Apelles zeichnete sich durch Schönheit seiner Bilder aus, die von den Grazien selbst entlehnt schien, berichten die antiken Quellen. Raffael wurde schon zu Federicos Zeiten der neue Apelles und Maler der Grazien genannt. Federico will sich mit seiner Porta Virtutis als neuer Apelles vorstellen, wenn die Grazien hinter der streitbaren Minerva-Virtus spielen. Wie ein neuer Sankt Lukas in seiner Storia sacra und wie ein neuer Apelles in seiner Allegorie der Calumnia hat Federico Zuccari einen Triumph der Malerei gemalt, der nichts weiter ist als das sichtbare Werk seiner Tugend.

HINWEISE ZUR LITERATUR

- Cristina Acidini Luchinat, »Per le pitture della Cupola di Santa Maria del Fiore«, *Labyrinthos*, 7–8 (1988–89), S.153–175.
- C. Acidini Luchinat, »Federico Zuccari e la cultura fiorentina. Quattro singoli immagini nella Cupola di Santa Maria del Fiore«, *Paragone*, 40.467 (1989), S.28–56.
- C. Acidini Luchinat, »Zuccari in cupola, errore e correzione«, in: *Kunst des Cinquecento in der Toscana*, München 1992, S.382–387.
- A. Bertolotti, »Federigo Zuccari, il suo processo ed esilio nel 1581«, *Giornale di erudizione artistica*, 5 (1876), S.129–149.
- Vincenzo Borghini, »Invenzione per la pittura della Cupola data da Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari«, in: C. Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Florenz 1847, S.132–140.
- James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, S.155 f.
- Patrizia Cavazzini, »The Porta Virtutis and Federigo Zuccari's Expulsion from the Papal States«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25 (1989), S.167–179.
- Sylvie Deswarte-Rosa, »Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro«, *Revue de l'art*, 94 (1991), S.45–65.
- Inemie Gerards-Nelissen, »Federigo Zuccaro and the Lament of Painting«, *Simiolus*, 13 (1983), S.45–53.
- John Gere, *Mostra di disegni degli Zuccari*, Florenz 1966.
- J. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccari*, Cab. D. dessins, Louvre, Paris 1969.
- J. Gere *The Life of Taddeo Zuccaro by Federico Zuccaro from the Collection of the British Rail Pension Fund*, Sotheby's New York, January 11, 1990.
- J. Gere, P. Pouncey, R. Wood, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome 1550–1560*, London 1983.
- Sylvaine Hänsel, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527–1598) und die Kunst*, Münster 1991, S.136–147.
- Detlef Heikamp, »Vicende di Federigo Zuccari«, *Rivista d'arte*, 32 (1957), S.175–232.
- D. Heikamp, »Federico Zuccari a Firenze 1575–1579. I. La Cupola del Duomo. Il diario disegnato«, *Paragone*, 18.205 (1967), S.44–68.
- Kristina Herrmann Fiore, »Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), S.36–112.
- K. Herrmann Fiore, »Disegno and Giuditio«, *Allegorical Drawings by Federico Zuccari and Cherubino Alberti*, *Master Drawings*, 20 (1982), S.247–256.
- Wolfgang Kemp, »Disegno; Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), S.219–240.
- Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig 1935.
- Vincenzo Lanciarini, »Dei pittori Ottaviano, Taddeo e Federico Zuccari da S. Angelo in Vado«, *Nuova Rivista Misena*, 6 (1893), S.83–109, 117–143, 153–157.
- Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, Ausstellungskatalog Florenz, Museo degli Argenti, 24. September 1997–6. Januar 1998, Mailand 1997, S.246 f., Nr.196; S.251, Nr.199; S.252 f., Nr.200.
- Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig 1924.
- D. Attilio Piccini, »Notizie sull'intervento di Federico Zuccari per la Cupola di Santa Maria del Fiore«, *Paragone*, 30.347 (1979), S.86–88.
- Claudio Strinati, »Studi sulla teoria dell'arte primo seicento tra Manierismo e Barocco«, *Storia dell'arte*, 13 (1972), S.67–82.
- Zygmunt Waźbiński, »Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento, a proposito del topos »cane abbaiante««, *Paragone*, 28.327 (1977), S.3–24.
- Z. Waźbiński, »Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 29 (1985), S.274–346.
- Matthias Winner, »Gemalte Kunsttheorie; zu Gustave Courbets Allegorie Reelle und die Tradition«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4 (1962), S.151–185.
- M. Winner, »Federico Zuccari und der Codex Grimani«, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hg. v. L. Grisebach und K. Renger, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1977, S.295–305.
- Federico Zuccari, *Scritti d'arte di F. Z.*, hg. v. D. Heikamp, Florenz 1961.