

DIE ENTSTEHUNG DES KUNSTWERKS.  
FEDERICO ZUCCARIS „L'IDEA DE' PITTORI, SCULTORI,  
ET ARCHITETTI“

Von Ulrich Pfisterer

Als im Jahr 1607 in Turin Federico Zuccaris Schrift ‚L'Idèa de' Pittori, Scultori, et Architetti‘ erschien, dürfte sie bereits einem Großteil seiner Zeitgenossen als theoretische Manifestation einer Kunst gegolten haben, deren Charakteristika, ‚maniera‘ und ‚figura serpentinata‘, längst überholt waren.

Seit der Herausgabe der letzten großen, zunehmend abstrakt-spekulativen Kunsttraktate, Lomazzos ‚Idèa del Tempio della Pittura‘ und Comaninis ‚Figino‘<sup>1</sup>, waren schon mehr als eineinhalb Jahrzehnte vergangen, das Interesse für die Theorie offensichtlich zugunsten der Praxis verflacht. Nichts ist bezeichnender als eine über Annibale Carracci erzählte Anekdote, er habe einer theoretischen Erörterung über den Laokoon solange schweigend zugehört, bis ihn sein Bruder verärgert fragte, ob er sich die Statue nicht angesehen hätte. Annibale antwortete noch immer nicht, sondern skizzierte mit Kohle die Antike so treffend auf die Wand, daß die Umstehenden beschämt begriffen, daß für einen Maler allein die konkrete Ausführung, nicht deren konzeptuelle Formulierung oder theoretische Analyse zähle.<sup>2</sup>

Auch der Publikationsort Turin, Hauptstadt des Königreichs Savoyen, verrät einiges. Weit ab vom Zentrum Rom gelegen, wo die neuen Errungenschaften der Carracci und eines Caravaggio bestaunt wurden, hing man hier konservativ dem alten Stil an, und nur hier vermochte Zuccari noch Interesse zu erwecken und sein Verleger Käufer finden.<sup>3</sup> Aus eben diesem Grund dürfte der alternde Meister während der letzten Spanne seines Lebens durch Norditalien und Savo-

Mein Dank gilt Prof. Dr. S. Otto. Die Beschäftigung mit Federico Zuccari geht auf ein von ihm abgehaltenes Seminar zur Theorie des Schönen in Mittelalter und Renaissance (SS 1992) zurück, er ermöglichte mir die Veröffentlichung.

<sup>1</sup> Giovanni Paolo Lomazzo: *Idèa del tempio della pittura*. Mailand 1590; Gregorio Comanini: *Il Figino, ovvero del Fine della Pittura*. Mantua 1591; vgl. zuletzt Anna P. Ferrari-Bravo: „Il Figino“ del Comanini – teoria della pittura di fine '500. Rom 1975.

<sup>2</sup> Die Anekdote überliefert u. a. Giovan Pietro Bellori: *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*. Rom 1672 (Neu hrsg. von Evelina Borea. Turin 1976. S. 43–44); vgl. Noberto Gramaccini: Annibale Carraccis neuer Blick auf die Antike. In: *Antikenrezeption im Hochbarock*. Hrsg. von Herbert Beck und Sabine Schulze. Berlin 1989. S. 59–84.

<sup>3</sup> Zum künstlerischen Klima in Savoyen um 1600 vgl. *La Pittura in Italia – Il Cinquecento*. Hrsg. von Giulio Briganti. Mailand 1987. Bd. 1 S. 52–63 und *La Pittura in Italia – Il Seicento*. Hrsg. von Mina Gregori und Erich Schleier. Mailand 1988. Bd. 1 S. 50–76.

yen gereist sein. Er, der sich in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts europaweit (Aufenthalte in Frankreich, den Niederlanden, England und Spanien) als der Exponent florentinisch-römischer Kunst darzustellen wußte und die prestigeträchtigsten Aufträge – Ausmalung der Florentiner Domkuppel und Vollen- dung der Cappella Paolina im Vatikan – errang, floh vor den Neuerungen, die seinen eigenen Ruhm verdeckten.<sup>4</sup> Wie sehr es ihm um Ansehen und die Gunst der Fama ging, belegen die Selbstdarstellung in den Fresken des Florentiner Doms und vor allem die Anlage seines römischen Künstlerhauses. Trotzdem sah sich Federico auch auf dem Höhepunkt seines Schaffens herber Kritik an seinen Werken ausgesetzt, eine etwa Vasari vergleichbare Anerkennung blieb ihm zeitlebens verwehrt.<sup>5</sup>

So überrascht es nicht, wenn – zumindest in Italien – nicht allein Zuccaris Kunst, sondern auch die ‚Idea‘ an der Wende zum Seicento ohne größere Wirkung blieben.<sup>6</sup> Die erste Vita des Malers in der Sammlung von Lebensbeschrei-

<sup>4</sup> Zur Biographie Federico Zuccaris vgl. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker und Hans Vollmer. Bd. 36. Leipzig 1947. S. 572–574; Roy C. Strong: Federigo Zuccaro's visit to England in 1575. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 22 (1959). S. 359–360; Priscilla E. Muller: Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and the Adoration of the Magi in the Escorial retablo mayor. In: Actas del XXIII congreso internacional de Historia del Arte – Granada 1973. Granada 1977. Bd. 2. S. 365–376; zum künstlerischen Umfeld Claudio Strinati: Roma nell'anno 1600. Studio di pittura. In: ‚Roma nell'anno 1600‘. Ricerche di Storia dell'Arte 10 (1980). S. 15–48; Luigi Spezzaferro: Il recupero del Rinascimento. In: Storia dell'arte italiana. II.1: Cinquecento e Seicento. Turin 1981. S. 185–274; problematisch Antonio Terzaghi: La nascita del Barocco e l'esperienza europea di Federico Zuccari. In: Actes du XIX Congrès d'Histoire de l'Art . . . Paris 1958. S. 285–297; vgl. auch Anm. 5.

<sup>5</sup> Die Fresken des Palazzo Zuccari interpretieren Werner Körte: Der Palazzo Zuccari in Rom – Sein Freskenschmuck und seine Geschichte (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Bd. XII). Leipzig 1935; Kristina Herrmann-Fiore: Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 18 (1979). S. 35–112; Barbara Müller: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom – Künstlerhaus und Haus der Kunst. In: Künstlerhäuser. Hrsg. von Eduard Hüttinger. Zürich 1985. S. 101–120; zur Domkuppel Detlef Heikamp: Federico Zuccari a Firenze (1575–1579). In: Paragone 205 (1967). S. 44–68, 207 (1967). S. 3–34; D. Attilio Piccini: Notizie sull'intervento di Federico Zuccari per la cupola di Santa Maria del Fiore. In: Paragone 30 (1979). S. 85–88; Cristina Acidini Luchinat: Il Giudizio Universale dal Battistero alla Cupola. In: Alla Riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze. 2: La Cattedrale di Santa Maria del Fiore. Hrsg. von Timothy Verdon. Florenz 1993. S. 41–63; die Kritik an Zuccari bei Detlef Heikamp: Vicende di Federico Zuccari. In: Rivista d'Arte 32 (1957). S. 175–232 und Claudio Strinati: Gli anni difficili di Federico Zuccari. In: Storia dell'Arte 21 (1974). S. 85–117; zum Kunstbetrieb Zygmunt Wazabinski: Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz 29 (1985). S. 275–346.

<sup>6</sup> Möglicherweise beeinflussten die Schriften Zuccaris und Stiche nach seinen allegorischen Zeichnungen die Kunsttheorie niederländischer Manieristen; vgl. Matthias Wimmer: Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen. Diss.

bungen, die Giovanni Baglione 1642 herausgab, erwähnt denn auch nur, daß er „scrisse, e mandò in stampa alcune sue bizzerrie, e pensieri circa la nostra professione“, der genaue Titel der ‚bizzerrie‘ war nicht geläufig oder interessant.<sup>7</sup> Die sich ab dem zweiten Viertel des Jahrhunderts allmählich artikulierende klassizistische Kunsttheorie des Barock verurteilte dann den Manierismus überhaupt.<sup>8</sup>

Bis in unsere Zeit hielt sich dieses Urteil. Die künstlerische Geringschätzung der Manieristen und des Zuccari im besonderen mag für die zweite Hälfte des 19. Jh. das Verdikt Jacob Burckhardts belegen, dessen ‚Cicerone – Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens‘ (1855) das deutsche Italienbild maßgeblich prägte. Er schreibt: „Ganz im argen liegen erst die Brüder Zuccaro, Taddeo (1529–1566) und Federigo (st. 1609), indem sie den größten systematischen Hochmut mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliedlichkeit verbinden. Erträglich und bisweilen überraschend durch Züge großen Talentes in ihren Darstellungen der Zeitgeschichte (vordere Säle im Pal. Farnese in Rom; Sala regia im Vatican; Schloß Caprarola mit der farnesischen Hausgeschichte) werden sie in ihren unergründlichen (weil literarisch erarbeiteten) Allegorien (Casa Bartholdy in Rom, und Domkuppel zu Florenz) komisch bedau-

Köln 1957. Bes. S. 41–84; Andeutungen zur Rezeption in Spanien bei Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg 5). Berlin/Leipzig 1924. Anm. 167 und Anm. 197; Ernst R. Curtius: *Calderon und die Malerei*. In: *Romanische Forschungen* 1 (1936). S. 89–136; zu England Rudolf Wittkower: *F. Zuccari and John Wood of Bath*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943). S. 220–222; B. J. Gordon: *Poet and Architect: The intellectual setting of the quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones*. Ebd. 12 (1949). S. 152–178; Luigi Salerno: *Seventeenth century English literature on painting*. Ebd. 14 (1951). S. 234–258; zu Turin Gerald Ackerman: *Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*. In: *Art Bulletin* 43 (1961). S. 326–336.

<sup>7</sup> Giovanni Baglione: *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*. Rom 1642. S. 121–125, Zitat auf S. 125; die kurzen, bereits zwischen 1617/19 und 1621 niedergeschriebenen Bemerkungen Giulio Mancinis über Zuccari blieben Manuskript. Von dessen literarischer Tätigkeit erwähnt er nur „havendo fatto quel lungo viaggio ai principi da lui scritto e stampato“ (erstmal veröffentlicht als Giulio Mancini: *Considerazioni sulla Pittura*. Hrsg. von Adriana Marucchi und Luigi Salerno. Rom 1956/57; Vita in Bd. 1. S. 204–205).

<sup>8</sup> So läßt etwa G. P. Bellori: a. a. O. (Anm. 2). S. 7 die Erneuerung der Malerei nach dem ‚Tief‘ des Manierismus mit Annibale Carracci beginnen: „ristaurazione della pittura per mano di Annibale Carracci“. Zu den Anfängen barocker Kunsttheorie Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947; ders.: *Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953). S. 303–341; ders.: *Art theory and artistic practice in the early Seicento*. In: *Art Bulletin* 35 (1953). S. 226–232 sowie Claudio Strinati: *Studio sulle teorie d'arte primoseicentesca tra Manierismo e Barocco*. In: *Storia dell'arte* 13 (1972). S. 67–82.

ernswert.<sup>9</sup> Noch 1948 äußerte sich Walter Friedlaender in einer Gegenüberstellung Caravaggio – Federico Zuccari ähnlich negativ.<sup>10</sup>

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Meister leiteten zwei 1924 erschiene Standardwerke ein, in denen sich die neue, objektivere Sicht des Manierismus spiegelt. Einmal charakterisierte Julius von Schlosser in ‚Die Kunstliteratur‘ die Theorien Zuccaris: „Das Buch ist eines der merkwürdigsten Dokumente der Künstlerphilosophie in dieser auch in ihrem Schaffen so stark literarisch angeregten Zeit, merkwürdig schon durch seinen ausgesprochenen Platonismus.“ Und weiter heißt es „eine wertvolle Zeitturkunde schon dadurch, daß das Gerüst der klassizistischen Ästhetik hier schon fast vollendet vor uns steht . . . Der für die gesamte Weiterentwicklung der Theorie sehr wichtige und verhängnisvolle Dualismus [von Konzeption und Ausführung] ist hier wohl zum ersten Mal an einer Künstlerschrift so klar und scharf herausgestellt.“<sup>11</sup>

Dagegen sah Erwin Panofsky in seiner Untersuchung zum Begriff der ‚Idea‘<sup>12</sup> Zuccaros „Lehrschrift“ eher als Endpunkt „der spekulativ gewordenen Kunsttheorie“. Er erkannte eine Mischung aristotelisch-scholastischen und neoplatonischen Gedankengutes. Zuccari sei sich der Gegensätze ‚Subjekt – Objekt‘, ‚Geist – Materie‘ und ‚Genie – Regel‘ bewußt geworden, doch formuliere er keinen Dualismus, sondern bemühe sich vielmehr um dessen Auflösung: „Die Kluft zwischen Subjekt und Objekt wird nunmehr deutlich wahrgenommen, und sie wird dadurch überbrückt, daß eine grundsätzliche Klärung der Verhältnisse zwischen Ideenbildung und Sinneserfahrung versucht wird. Ohne daß die Notwendigkeit der sinnlichen Wahrnehmung bestritten würde, wird doch der Idee ihr apriorischer und metaphysischer Charakter zurückgegeben, indem das ideenbildende Prinzip des menschlichen Geistes unmittelbar vom göttlichen Erkennen abgeleitet wird“. Zuccari gehe es – erstmals in dieser Deutlichkeit – um die Möglichkeit künstlerischer Darstellung überhaupt (Dieser Satz wird praktisch von allen neueren Zusammenfassungen fast wörtlich wiederholt).

<sup>9</sup> Jacob *Burckhardt*: *Der Cicerone – Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (1855), zit. nach der Ausg. Leipzig 1939. S. 942–943.

<sup>10</sup> Walter *Friedlaender*: *The Academian and the Bohemian – Zuccari and Caravaggio*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 33 (1948). S. 27–36; vgl. auch Hermann *Voss*: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin 1920. Bd. 2. S. 465: „Hier [in der ‚Idea‘] wird in einem gespreizten, von sprachlichen Mißbildungen vollgepfropften Stil einfach wiederholt, was von dem verachteten Vasari ungleich klarer und knapper formuliert worden war. Nur in kniffligen Begriffsspaltereien und geistreichelnden Definitionen überbietet Zuccari alle seine Vorgänger“.

<sup>11</sup> Julius von *Schlosser*: *Die Kunstliteratur*. Wien 1924. S. 345–346 und 394–398.

<sup>12</sup> E. *Panofsky*: a. a. O. (Anm. 6). S. 42–51.

1935 legte Werner Körte eine umfassende Bearbeitung des Palazzo Zuccari – Haus des Künstlers in Rom – vor, dessen Freskenprogramm in einigen Räumen, die Federico testamentarisch für die Accademia di San Luca bestimmte, als gemaltes Pendant zur Theorie der ‚Idea‘ gelten kann.<sup>13</sup> Doch beschränkte sich der Autor auf vereinzelte Hinweise und Vergleiche, das System der ‚Idea‘ wird daraus nicht deutlich.

Keine neuen Erkenntnisse brachte Luigi Grassi, ‚Storia del Disegno‘ (1947). Er resümierte „il quale [Zuccari] . . . amplifica ed organizza, in un sistema che vuol essere filosofico, motivi e principi propri della trattatistica del Cinquecento e dal manierismo, senza un vero e proprio superamento“ und betont vor allem den „dualismo cinquecentesco“.<sup>14</sup>

Das Verdienst, die Werke und Schriften des Künstlers einem breiteren Kreis zugänglich gemacht zu haben, kommt Detlef Heikamp zu. Ab 1957 beschäftigte er sich in mehreren Aufsätzen mit dem malerischen Oeuvre, wobei er freilich Federicos Theoriegebäude nicht weiter erläuterte. 1961 edierte er dessen ‚Scritti d’arte‘, leider auch jetzt ohne jeden Kommentar.<sup>15</sup>

Diese Lücke auszufüllen, unternahmen gleich zwei im Jahr 1966 erschienene Arbeiten.<sup>16</sup> Beide Autorinnen gaben aber keinen systematischen Überblick, sondern zitierten zu einzelnen Fragen aus dem Zusammenhang gerissene Stellen der ‚Idea‘. Ihre übereinstimmende Folgerung, der ‚Disegno interno‘ garantiere einen „aspetto razionale della creazione artistica“, läßt sich denn auch leicht anhand anderer Textpassagen Zuccaris widerlegen.

<sup>13</sup> W. Körte: a. a. O. (Anm. 5).

<sup>14</sup> Luigi Grassi: *Storia del Disegno*. Rom 1947. S. 27; eine kurze Zusammenfassung findet sich ferner bei Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. London 1940 (dt. Ausg. München 1984. S. 94–108).

<sup>15</sup> D. Heikamp: a. a. O. (Anm. 5); ders.: Ancora su Federico Zuccari. In: *Rivista d’Arte* 33 (1958). S. 45–50; ders.: I viaggi di Federico Zuccari. In: *Paragone* 105 (1958). S. 40–65, 107 (1958). S. 41–58; *Scritti d’Arte* di Federico Zuccaro. Hrsg. von Detlef Heikamp (Fonti per lo studio della storia dell’arte inedite o rare I). Florenz 1961; vorher gab es von der ‚Idea‘ außer der seltenen Erstausgabe nur einen Nachdruck in Giovanni Bottari: *Raccolta di Lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura VI*. Rom 1768. S. 33–199 (1766 auch als Separatdruck unter dem Originaltitel erschienen).

<sup>16</sup> Marina Accomando: *Le opere teoriche di F. Zuccari*. In: *Convivium* XXXIV (1966). S. 616–624, Zitat auf S. 619; Emma Spina Barelli: *Teorici e scrittori d’arte tra Manierismo e Barocco*. Mailand 1966. S. 34–66, bei ihr ähnlich (S. 36): „l’arte è dunque un processo della ragione, che ordina e compone tanto i contenuti delle cose concrete quanto quelli delle intuizioni intellettuali“; vgl. die Erwähnung Zuccaris bei Wladyslaw Tatarkiewicz: *Wer waren die Theoretiker des Manierismus?* In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967). S. 90–103.

Erst 1974 folgten zwei weitere, grundlegende Aufsätze. Wolfgang Kemp behandelte den Disegno-Begriff von 1547 bis 1607.<sup>17</sup> Dabei versuchte er, zentrale Gedanken Zuccaris bereits bei Benvenuto Cellini nachzuweisen, verzichtete jedoch darauf, „das künstliche Begriffsgespinnst zu entwirren, das Zuccari über die tragende Grundkonstruktion seiner Lehre ausgebreitet hat.“ Hätte er es getan, wären ihm die Differenzen zu seiner abschließenden Definition des ‚Disegno‘ bei Cellini und Zuccari aufgefallen: „Disegno ist mit Idea gleichgestellt und noch mehr: er wird begriffen als das Gefäß aller geistigen Vorgänge. Er ist das eigentliche, gottähnliche und naturgleiche kreative Prinzip. Der Disegno ist autark; aus seiner Vollkommenheit spaltet er einen niederen Aspekt seiner selbst ab, der die Ausführung des unmittelbar im Geist erzeugten *concetto* bewerkstelligt.“ Die erste zusammenhängende Darstellung des gedanklichen Systems der ‚Idea‘ lieferte im gleichen Jahr Sergio Rossi.<sup>18</sup> Er stellte einige zentrale Fragen des Textes heraus und erhellte dessen Abhängigkeit von Thomas und Marsilio Ficino. Wie Kemp betonte er in einem zweiten Teil, daß Zuccaro mit seiner Schrift zugleich um soziales Prestige rang, ein Streben, das sich auch in der Gründung von Akademien niederschlug.

Die seitdem erschienene Arbeit von Kristina Herrmann-Fiore zu den Fresken des römischen Hauses (1979) und die mehr oder minder guten Überblicke zur Kunsttheorie von Esther Nyholm, ‚Arte e teoria del Manierismo‘ (1982), Moshe Barasch, ‚Theories of Art‘ (1985) („This social conformist was the spokesman of the most radical aesthetic theory advanced prior to the nineteenth century“), und Götz Pochat, ‚Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie‘ (1986) gehen über diesen Forschungsstand nicht grundsätzlich hinaus.<sup>19</sup>

Allein in jüngster Zeit brachten die Beiträge von David Summers (1987) und Ghislain Kieft (1989) neue Anregungen für das Verständnis der ‚Idea‘. Im Gefolge einer allgemeinen, einschränkenden Umbewertung des ‚Neoplatonismus‘ der Renaissance betonen sie die Bedeutung der ‚Aristoteliker‘ für Zuccaris Theoriegebäude.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Wolfgang Kemp: Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974). S. 219–240.

<sup>18</sup> Sergio Rossi: Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari. 1: Disegno interno e disegno esterno. In: Storia dell’Arte 20 (1974). S. 37–56 (der angekündigte 2. Teil ist noch nicht erschienen).

<sup>19</sup> K. Herrmann-Fiore: a. a. O. (Anm. 5); Esther Nyholm: Arte e teoria del Manierismo – II. Idea. Odense 1982. S. 169–193; Moshe Barasch: Theories of Art – From Plato to Winckelmann. New York/London 1985. S. 295–303; Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie – Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986. S. 302–305; die zur Erläuterung gedachte Graphik auf S. 301 bleibt unklar.

<sup>20</sup> David Summers: The Judgement of Sense – Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics. Cambridge 1987. S. 283–308; Ghislain Kieft: Zuccari, Scaligero e Panofsky. In: Mittei-

Vor diesem Hintergrund müssen sich meine Überlegungen auf die bisher ganz unzulänglich durchgeführte Analyse der ‚Idea‘ selbst konzentrieren. Nach einem Überblick über das System versuche ich vor allem die Gedankengänge zu erhellen, die auf die Fragen „Wie entsteht der Disegno interno?“ und „Wie entsteht ein Kunstwerk?“ antworten. Klären läßt sich so das Verhältnis von Sinnerfahrung und Bildung des inneren Disegno und von Entwurf und Ausführung, ob es sich im Schlosser’schen Sinn um einen Dualismus handelt oder eher ein Ausgleich angestrebt wird, wie Panofsky andeutete. Pochat zitierte in seiner Zusammenfassung noch beide Meinungen nebeneinander, ohne ihre Widersprüchlichkeit zu erkennen. Weiter soll es um das Problem der Subjektivität gehen, um „Freiheit und Regel“. Woher erhält der Künstler seine Richtlinien und ästhetischen Kriterien? Im zweiten Teil wird dann doch noch kurz das Umfeld beleuchtet, um mögliche Vorbilder Federicos zu erkennen. Übrig bleibt seine genuine Denkleistung.

## *I. Das kunsttheoretische System der ‚Idea‘*

### *I a. Vorbemerkung und Überblick*

Federico Zuccari hat seine Vorstellungen von ‚Disegno‘ nicht allein in der ‚Idea‘ verfochten. Ideales Forum seiner philosophischen Ambitionen mußte die 1593 in Rom neu gegründete ‚Academia del Disegno‘ (auch ‚di San Luca‘) sein, als deren erster ‚Principe‘ er fungierte.<sup>21</sup> Tatsächlich stand das Thema ‚Disegno‘ für die einführenden Vorträge an. Als die Referenten zu wenig auf den „Disegno nel Idea, & nel intelletto“ eingingen, trug Federico am 17. Januar 1594 selbst seine Theorie vor, wie es nochmals im Oktober desselben Jahres bei Übergabe seines Amtes als Principe geschah. Beide Reden sind in den Protokollmitschri-

lungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz XXXIII (1989). S. 355–368. Kieft sieht – zu einseitig, wie sich zeigen wird – das Hauptinteresse Zuccaris in der ‚psicologia dell’abilità, del sapere come fare‘ und bestreitet die Bedeutung der ‚parte gnoseologica del trattato‘.

<sup>21</sup> Pläne, eine Römische Akademie nach dem Vorbild der Florentiner einzurichten, existierten schon länger, freilich kann erst die Fixierung der Statuten durch Zuccari – unter dem Patronat des Kardinals Federico Borromeo – als Gründungsdatum gelten; vgl. Nikolaus Pevsner: *Academies of Art past and present*. Cambridge 1940 (dt. Ausg. München 1986. S. 67–75) und D. Mahon: a. a. O. (Anm. 8). S. 157–191.

ten der Akademie erhalten.<sup>22</sup> Weitere Überlegungen enthält Zuccaris ‚Lettera a Principi et Signori amatori del disegno . . .‘, erschienen in Mantua 1605.<sup>23</sup>

Jedoch bieten diese früheren Schriften keine zuverlässige Hilfe für die Interpretation der ‚Idea‘, betont doch der Autor selbst in deren erstem Kapitel, daß er seine Gedanken zwar früher schon vorgetragen habe, sie aber jetzt „in quel miglior modo, che allora mi fù concetto“ (I,1,1)<sup>24</sup>, d. h. in verbesserter Version, darlege.

Dagegen wurde eine weitere Zusammenfassung des Disegno-Begriffes bisher von der Forschung nicht beachtet. Sie findet sich – von Federico selbst niedergeschrieben – in seiner letzten Veröffentlichung ‚Il Passaggio per l’Italia con la Dimora di Parma‘, Bologna 1608.<sup>25</sup> Am 29. März 1608 trug er vor der Accademia Innominata in Parma eine Kurzform seiner Theorie vor: „La lettione fù uno epilogo delli duoi Libri miei dell’Idea de’ Pittori, e Scultori, et Architetti, che feci stampare in Turino l’anno passato . . . Li punti . . . trattando della grandezza, e facoltà del Disegno interno et esterno, sono questi qui sotto, e fondamento del mio Discorso.“ Es folgen 20 Punkte, die es bei der Interpretation des Hauptwerkes zu beachten gilt.<sup>26</sup>

Mit der ‚Idea‘ versucht Zuccaro seinen Malerkollegen „eccellenza, & necessità“ des Disegno vorzuführen (I,1,1). Es soll dadurch die herausragende Position von Malerei, Bildhauerei und Architektur im Gefüge der Wissenschaften und Handwerke, der ‚artes liberales‘ bzw. ‚mecaniche‘ deutlich werden. Vor allem aber soll der Leser tiefere Einsicht in den künstlerischen Schaffensprozeß und die zentrale Stellung, die dem Disegno dabei zukommt, erhalten. Wenn sich auch die Untersuchung zeitweilig auf allgemeiner Ebene bewegt, „nell’ultimo

<sup>22</sup> Die Protokolle der Akademiesitzungen, vom Sekretär Romano Alberti verfaßt und gemeinsam mit Zuccari herausgegeben, erschienen in Pavia 1604 als ‚Origine e progresso dell’Accademia del Disegno di Roma‘; die zitierten Reden auf S. 16–26 und 72–77 (Scritti d’Arte: a. a. O. [Anm. 15]. S. 28–38 und 84–89).

<sup>23</sup> Federico Zuccari: Lettera a principi e signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura, et Architettura con un lamento della Pittura. Mantua 1605 (Scritti d’Arte: a. a. O. [Anm. 15]. S. 99–129).

<sup>24</sup> Stellen aus der ‚Idea‘ werden im Folgenden durch Angabe des Buches (in römischer Ziffer), Kapitel und Seite der Erstausgabe von 1607 zitiert, die moderne Zählung von D. Heikamp (Scritti d’Arte: a. a. O. [Anm. 15]) wird nicht angeführt. Alle kursiven Hervorhebungen stammen von mir.

<sup>25</sup> Die Schrift wurde nicht in Scritti d’Arte: a. a. O. (Anm. 15) aufgenommen, eine ebenfalls seltene – geringfügig unvollständige – Neuauflage von Vincenzo Lanciarini. Rom 1893 (nach der ich zitiere) trug nicht zur Verbreitung bei; vgl. zu den Editionen von ‚Il passaggio . . .‘ Detlef Heikamp: I viaggi di Federico Zuccari. In: Paragone 105 (1958). S. 40–65, 107 (1958). S. 41–58.

<sup>26</sup> Federico Zuccari: Il passaggio . . . 1608 (Hrsg. von Vincenzo Lanciarini. Rom 1893. S. 72–75).

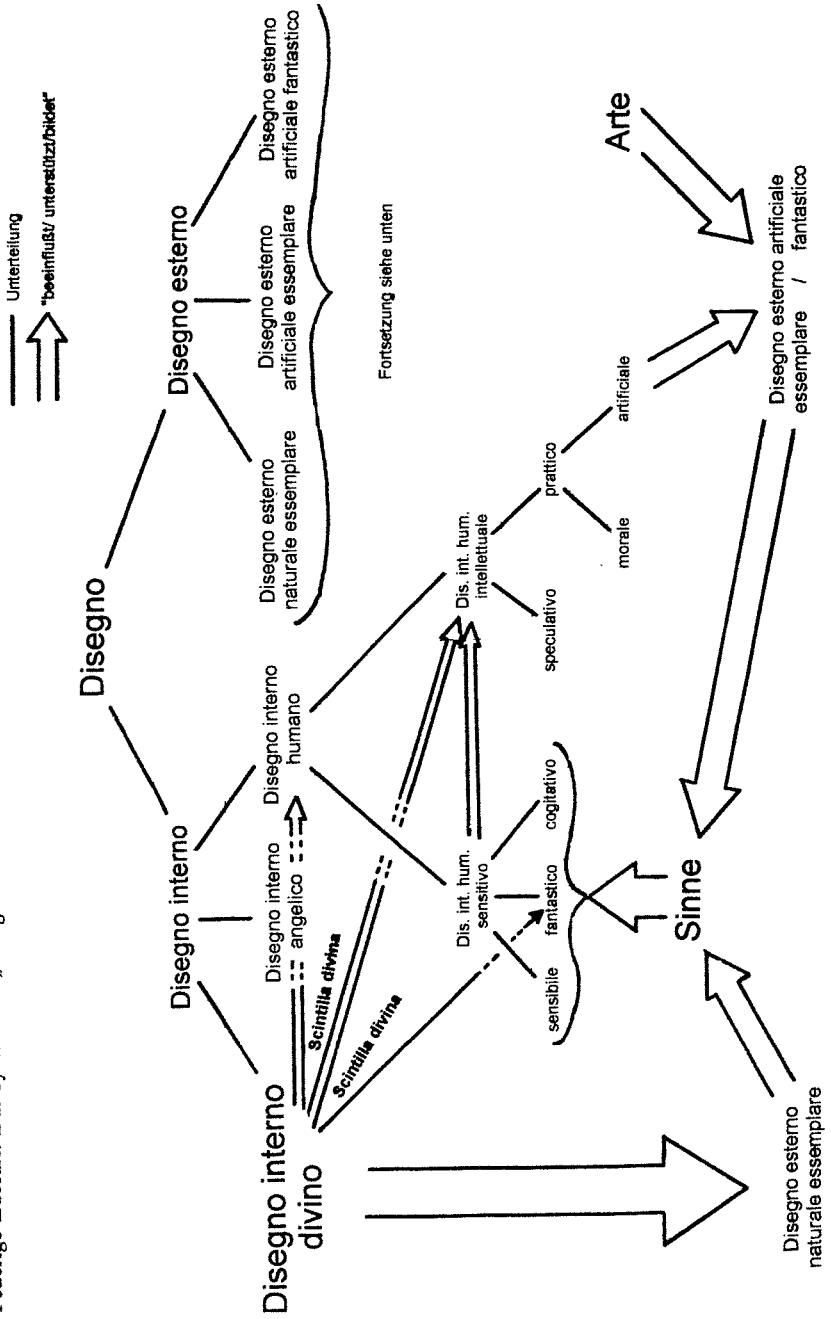


mi stringerò à ragionare difusamente del Disegno humano pratico, in quanto pertiene alle nostre nobilissime professioni, Pittura, Scultura, & Architettura; sendo che questo è *l'intento mio principale*." (I,1,1-3)

Die Abhandlung gliedert sich in zwei gleichgewichtige Bücher, das erste dem ‚Disegno interno‘ (Einleitungskapitel & 16 Kapitel), das andere dem ‚Disegno esterno‘ (16 Kapitel) gewidmet (vgl. zum Folgenden Textabbildung 1<sup>27</sup>). Je am Anfang wird in Anlehnung an Aristoteles eine kurze, vorläufige Definition des Gegenstandes versucht: „per *Disegno interno* intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscer qual si voglia cosa, & operare di fuori, conforma alla cosa intesa“ (I,2,4). Disegno interno, ein künstlerspezifischer Ausdruck, entspricht den in anderen Wissenschaften benützten Begriffen „concetto“, „Idea“, „intentione“ oder „esemplare“ (I,2,4-5). Sein Wesen läßt sich umschreiben als „non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna; ma è forma, idea, ordine, regola, termine, & oggetto dell’intelletto, in cui sono espresse le cose intese.“ (I,3,5). Dagegen „per chiarificare questo concetto, e Disegno interno, e mostrarlo al senso, e all’intelletto è necessario darli corpo, e forma visiva; . . . Dico dunque che *Disegno esterno* altro non è, che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circoscrizione, misurazione, e figura di qual si voglia cosa imaginata, e reale.“ (II,1,2).

Der ‚Disegno interno‘ wird dann unterteilt in ‚Disegno interno *divino*‘, ‚Disegno interno *angelico*‘ und ‚Disegno interno *humano*‘, wobei diese absteigend an Vollkommenheit verlieren (I,4,7). Hat Gott nur einen, absoluten, allumfassenden Disegno, so basieren die disparaten menschlichen Vorstellungen auf unzulänglichen Sinneseindrücken: „l’uomo in se stesso forma varij Disegni, secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo Disegno è accidente; oltre il che ha l’origine sua bassa, cioè da i sensi“ (I,7,14). Aber obgleich weniger perfekt, entspricht der menschliche Disegno doch prinzipiell dem Gottes, „l’uomo nel formare questo interno Disegno si rassomiglia à Dio produttore in se stesso il suo concetto interno“. Der Mensch ist Abbild des Schöpfers, insofern er sich wie dieser einen Disegno interno bildet. Die Fähigkeit erscheint als ‚Schatten‘ („ombra del suo onnipotenza“) oder Funke des Göttlichen im Menschen, als ‚*Scintilla della Divinità*‘ (I,7,14; vgl. II,11,58). Dieser für die weitere Argumentation zentrale Begriff wird hier noch ohne Verweis auf seine Funktion eingeführt. Auf den ersten Blick glaubt man ‚*Scintilla della Divinità*‘

<sup>27</sup> Die bisherigen graphischen Darstellungen bei K. *Hermann-Fiore*: a. a. O. (Anm. 5). S. 110 und G. *Pochat*: a. a. O. (Anm. 19). S. 301 – ohne weitere Erläuterungen abgebildet – treffen nicht zu.



und ‚Disegno interno‘ synonym verwendet, Zuccari formuliert vielfach nicht präzise („questo Disegno interno humano . . . chiamai nel libro dell’Academia di Roma Scintilla della Divinità“ [I,7,14], selbst die abschließende Tabelle der „proprietà, e qualità del Disegno“ gibt beim Stichwort „Nome“ an: „Scintilla Divina“ [II, 86]). Im Folgenden wendet sich der Autor jedoch vehement gegen eine Gleichsetzung: „se intendesi 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 sostatiale.“ (I,7,14–15). Ganz unmöglich könnte der menschliche, auf Sinneserfahrungen angewiesene Disegno interno ‚sostanza Divina‘ sein, vielmehr wird ihm durch die ‚Scintilla‘ – wie allein die begriffliche Umschreibung als ‚Funke‘ nahelegt – eine ‚Erleuchtung‘ oder ‚Inspiration‘ zuteil. Später umschreibt Zuccari diese dann als „virtù formativa del Disegno“, d. h. nur als ein Element, das zur Bildung des Disegno interno beiträgt.<sup>28</sup>

Mit der nächsten Differenzierung verläßt die Abhandlung den geordneten Gang der Überlegungen. Erst nach fünf Kapiteln erfährt der Leser, daß der menschliche Disegno – allein um diesen geht es dem Autor weiterhin – neben dem ‚Disegno interno humano *intellettuale*‘ auch einen ‚Disegno interno humano *sensitivo*‘ (oder *sensibile*) ausbildet, der sich seinerseits in *sensibile*, *fantastico* und *cogitativo* auffächert (I,12,29). Die letzteren sind Produkte der ‚*sensi interni*‘, der inneren Vermögen des Menschen zur Verarbeitung von Sinneserfahrungen, und tragen zur Entstehung des Disegno interno intellettuale bei, „tutti sono necessarij alla formatione del Disegno interno intellettuale“ (I,12,33). Auf ihre genaue Funktion komme ich noch zu sprechen.

Entscheidend bleibt der Disegno interno intellettivo, dieser unterteilt sich in *speculativo*<sup>29</sup> und *prattico*, „uno chiamato da i Filosofi intelletto speculativo, il cui fine proprio, e principale è l’intendere solamente. L’altro chiamato prattico, il cui fine principale è l’operare . . .“ (I,8,15). Der auf die Verwirklichung ausgerichtete ‚Disegno interno intellettivo prattico‘ kann nun einmal den moralischen Wert einer Handlung umschreiben, dann ist er ‚prattico *morale*‘. Bezeichnet er den Gegenstand, den ein Tun zu erzeugen sucht, ist er ‚prattico *artificiale*‘

<sup>28</sup> Die bisherigen Interpretationen stellten diesen Unterschied von ‚Disegno interno‘ und ‚Scintilla della Divinità‘ nicht deutlich heraus, etwa S. Rossi: a. a. O. (Anm. 18). S. 44: „è proprio questo Disegno al quale egli può dare l’attributo di ‚Scintilla della divinità“; M. Barasch: a. a. O. (Anm. 19). S. 300: „disegno interno in man is an ‚example and shadow of the divine one‘ . . ., and therefore we can call it the ‚spark of divinity““.

<sup>29</sup> Die aus dem Disegno interno intellettuale speculativo hervorgehende ‚Scienza speculativa‘ läßt sich ihrerseits in eine ‚scienza ragionevole‘, die Logik, und in ‚scienze reale‘, Physik, Mathematik, Geometrie, Arithmetik und Metaphysik, unterteilen (I,8,17). Diese Differenzierung hat für die weiteren Überlegungen keine Bedeutung.

(I,9,17–18). Damit aber hat Zuccari das Ziel seiner Differenzierung in Buch I erreicht, der ‚Disegno interno humano intellettivo pratico artificiale‘ beschreibt den unmittelbar der künstlerischen Tätigkeit zugrunde liegenden geistigen Entwurf („è causa dell’operationi artificiali“ [I,10,19]).

Welche Aufgabe kommt nun freilich der ‚Arte‘ zu, die bisher viele für den eigentlichen Grund des künstlerischen Schaffens hielten? ‚Arte‘ bedeutet für Federico soviel wie ‚handwerkliche Fähigkeit‘, „l’arte è un habito operativo“, für deren Vervollkommnung jahrelange Übung erforderlich ist.<sup>30</sup> Der Künstler verfügt erst mit ihr über das potentielle Können, jeden ‚Disegno interno pratico artificiale‘, d. h. jede konkrete Formvorgabe, auszuführen. Ohne diese Vorgabe allerdings vermag die Arte als ein allgemeines Vermögen nicht zu handeln, „essendo l’arte un principio; ma commune, & generale ad operare al di fuori; se non avesse il Disegno, che determina in particolare, & di quello che si deve operare, & come si deve operare, l’arte non potrebbe produrre . . .“ (I,10,20). Das Kunstwerk entsteht also aus dem Zusammenwirken von ‚Disegno interno pratico artificiale‘ und Arte.

An der Schwelle zur Sichtbarmachung der Ideen angelangt, kann jetzt der Diskurs zum ‚Disegno esterno‘ folgen. Die letzten Kapitel des ersten Buches lassen sich denn auch schnell zusammenfassen. Der Disegno interno wird als Grundlage nicht nur der künstlerischen, sondern aller geistigen Tätigkeit erwiesen, sei sie „scienza“, „prattica“ oder eine „virtù morale“, auf ihn lassen sich alle Inhalte des Intellektes reduzieren. Damit erhält Zuccari einen ‚gemeinsamen Nenner‘, um dann in Buch II die Stellung der Künste im Rahmen der menschlichen Tätigkeiten abzuwägen. Das 17. Kapitel gilt abschließend der Widerlegung älterer Definitionen des Disegno, namentlich genannt werden Vasari und Armellino (sic!, gemeint ist Giovan Battista Armenini, *De’ veri precetti della pittura*, Ravenna 1587).

Mit dem zweiten Buch weicht Federico von seinem systematischen Vorgehen ab, er rekapituliert, umschreibt oder schiebt Exkurse zu Problemen ein, die sich im ersten Teil schon anbahnten und hier nun umfassender abgehandelt werden. Da er seine Absichten nicht immer ankündigt, fühlt sich der Leser zeitweise wirklich ohne Ariadnefaden im Labyrinth des Dädalos gelassen – wogegen der Autor ja eigentlich vorzubauen versprach (I,2,4).

<sup>30</sup> Aus der Feststellung, wie viel Übung für eine perfekte ‚arte‘ nötig sei, glaubt man, Federicos Mühen als (Akademie)Lehrer herauszuhören: „l’arte non si può generare in noi, e sia qual si voglia, benchè facile, se non per molti atti, come dice Aristotele, & l’esperimentiamo ogni giorno, che prima che un Discepolo sappia formare una figura consumerà mille fogli, e mille esempi“ (I,10,10).

Im eröffnenden Kapitel folgt zunächst die bereits zitierte Definition des ‚Disegno esterno‘. Um aber gleich ein Mißverständnis zu vermeiden – mit dieser „circonscrizione di forma“ seien nur Zeichnungen oder nur die in der Natur vorzufindenden Formen gemeint – werden die drei Unterarten des Disegno esterno angeführt. 1. ‚Disegno esterno *naturale esemplare*‘ umfaßt die von der Natur hervorgebrachten Formen („le forme esterne delle cose sensibili della natura sono il nostro vero Disegno esterno naturale sensibile“ (II,2,6)). Insofern Kunst die Natur nachahmt, bildet dieser ‚Disegno‘ den Ausgangspunkt für jeden Künstler („questo Mondo visibile creato dal supremo faciatore Iddio con tant’arte distinto, e con tanto magistero ornato è il primo, e principal nostro Disegno esterno, e questo principalmente è necessario per l’imitatione à noi Pittori, & alli Scultori, & Architetti“ (II,2,7)), die vom Menschen angefertigte ‚Zeichnung‘ wird hier aber noch nicht subsumiert, wie die einleitende, irreführende Formulierung „dalla natura prodotto, e poi dall’arte imitato“ (II,2,5) nahelegen könnte. Das geht deutlich aus der nächsten Definition hervor. 2. ‚Disegno esterno *artificiale esemplare*‘, landläufig („fra il vulgo“) auch nur ‚Disegno‘ genannt, bezeichnet die Zeichnung im eigentlich künstlerischen Sinne. Allein auf diese Unterart legte ein Großteil der älteren ‚Lehrbüchern der Malerei‘ den Schwerpunkt, umso bezeichnender, wie summarisch diese ‚praktisch‘ orientierte Tradition – für Zuccari auch ein Problem der ‚Arte‘ und nicht nur des ‚Disegno‘ – in der ‚Idea‘ abgetan wird. Man müsse zwei Arten des Disegno artificiale unterscheiden, die eine beruhe einzig auf der Umrisslinie und sei deshalb *puro*, die andere, *misto*, benutze bereits Schattierungen und Lichthöhungen. Nach nur elf Zeilen über verschiedene Sorten von Karton und Zeichenstift kommt der Autor auch schon zum Ende, „hora avendo così dichiarato il Disegno . . .“ (II,2,13–14). In diesem Zusammenhang viel wichtiger war, was schon beim ‚Disegno esterno naturale‘ an vorgezogener Stelle über die Naturnachahmung gesagt wurde (II,2,9–10). Darunter verstehe man nicht ‚Naturalismus‘, sondern Auswahl und Kombination der schönsten Elemente. Zur Erläuterung wird wie üblich auf die von Cicero tradierte Zeuxisepisode verwiesen: Um den Krotoniaten ein Bild der Helena, d. h. der Schönheit schlechthin, liefern zu können, kombinierte Zeuxis die perfektesten Körperteile von fünf Jungfrauen<sup>31</sup>. Hier bedient sich Federico nicht nur eines Gemeinplatzes der gesamten Renaissance, sondern stimmt auch mit einem Gedanken des späteren barocken Klassizismus überein. Bei der viel entscheidenderen Ergänzung jedoch, worin denn das Auswahlkriterium für ‚Schönheit‘ bestehe, gibt er eine eigene Lösung (s. u.). Allein das Prinzip der Selektion macht aus Zuccari also noch

<sup>31</sup> Cicero: de inv. 2,1; Plinius: nat. hist. XXXV, 36, 64, berichtet Entsprechendes für die Agrigentiner und ein Bild der Juno.

keinen Vorläufer der ‚Klassizisten‘. 3. Der ‚Disegno *artificiale fantastico*‘ schließlich „rappresenta tutto quello, che la mente humana, la fantasia, & il capriccio di quasi voglia arte può inventare. E se bene è men perfetta delle sudette, nondimeno è necessario, e gustoso, e porge grandissimo aiuto, aumento, e perfettione a tutte le nostre operationi, & a quelle ancora di tutte l’altre arti, scienze, e pratiche, formando nove inventioni . . .“ (II,4,17). Diesem Fantasieprodukt läßt sich auch nicht mit Regeln beikommen, „non si può dar regola particolare“, man müsse einfach (und subjektiv!) aussuchen, was dem Auge gefalle (II,4,20). Für das Zustandekommen eines guten Kunstwerkes ist dann eine Synthese aller drei Arten von Disegno esterno nötig.

Man darf zusammenfassen, daß Zuccari unter Disegno esterno die Form (im Gegensatz zur Materie, aber nicht losgelöst von ihr existent) aller natürlichen und künstlichen Gegenstände versteht.

Das folgende Kapitel begründet dann endgültig die herausragende Stellung der Malerei anhand der Disegno-Lehre. Mit der ersten sichtbaren Veranschaulichung des Disegno interno wird automatisch auch die Malerei geboren, umfaßt sie doch als eine Unterform die Zeichnung, den ‚Disegno esterno artificiale‘: „generate dall’intelligenza, e facoltà del Disegno interno, & esterno, e di queste primogenita esser la Pittura, e . . . nasca in un certo modo insieme col Disegno suo genitore, con cui è una istessa cosa . . .“ (II,5,22). Vor allen anderen Wissenschaften, Künsten und Handwerken, die im ersten Buch bereits als ‚Töchter‘ des Disegno erwiesen wurden, entsteht also die Malerei, ein Kriterium für ihre ‚eccellenza‘.

Der anschließende Gedanke verdient noch mehr Beachtung. Bisher verfolgte Federico den Gang der Form von der ersten Konzeption bis zur Verwirklichung in Öl, Stein oder welchem Material auch immer. Jetzt kehrt er die Richtung um und schließt den Kreislauf. Schon bei der Erläuterung des ‚Disegno interno sensitivo‘ wurde deutlich, daß der Sinneserfahrung eine zentrale Stellung bei der Formierung des ‚Disegno interno‘ zukommt, ein Ansatz, den Zuccari hier ausarbeitet. Hat die Pittura den ersten ‚concetto‘ eines neuen Gedankens in sichtbare Form verwandelt, so kann sie ihn anschließend durch ihre Technik des Chiaroscuro verschönern und verbessern. Sie wirkt dadurch auf den Disegno interno zurück, der sich gemäß der als besser erkannten Sinneserfahrung umbildet und neue Anregungen erfährt. Diese Wechselwirkung umschreibt der Autor mit dem aus der Ikonographie der ‚Caritas Romana‘ bekannten Bild der Tochter, die den Vater an ihren Brüsten nährt. („Dirò di più cosa degna da sapersi intorno alla grandezza, & eccellenza della Pittura, cioè ch’ella di figlia di viene in un certo modo Nodrice, Balia, e Madre del Disegno; . . . il disegno ri-

formato da questa sua figlia Nodrice, e Madre la Pittura, vien posto in questi tre stati di forma visibile, di corpo impalpabile, e d'accidente vestito, alhora è compitamente perfetto; e questo avviene quando la Pittura con suoi chiari, e scuri l'abbelisce, l'orna, e perfettiona.“ [II,5,22–23]).

Kapitel 6 bis 14 liefern vollends den Beleg, daß alle Künste, Wissenschaften, Handwerke, selbst die Tugenden, mithin jede intellektuelle Tätigkeit, auf Sinneserfahrung, d. h. auf Disegno esterno und über diesen auch mehr oder minder auf der Malerei, beruhen. Damit ist deren herausragende Position gesichert.

Zuccaris zusammenfassendes Bild vom Universum der menschlichen Tätigkeiten stellt dann einen überaus originellen Kunstgriff dar, die mit soviel Akribie erwiesene Suprematie der Malerei nicht zum Ärgernis für die arrivierten (und – wie der gewandte Hofmann Zuccari sicherlich bedachte – einflußreichen und gefährlichen) Wissenschaften Theologie, Staats- und Kriegskunst zu machen. Er wählt das Bild der Planeten, denen er in absteigender Hierarchie je eine Tätigkeit zuordnet, Saturn die Theologie, Jupiter die Staats- und Mars die Kriegskunst. Die in der Mitte stehende Sonne, die allen anderen Licht und Leben spendet, vertritt den Disegno mit seinen Töchtern Pittura, Scultura und Architettura. Es folgen Venus als Vertreterin der die Sinne erfreuenden Tätigkeiten, Merkur für die alten ‚artes liberales‘ und Luna steht für die ‚artes mecaniche‘. Freilich ließ sich auch unter dieser Hülle leicht erkennen, daß das eigentlich aktive Zentrum, die Grundlage alles übrigen, die Sonne, der Disegno, die Kunst waren (II,15,75–80).

Ob schlußendlich der Autor die angehängte Etymologie des Wortes ‚Disegno‘ (II,16,80–85) als „segno di Dio“ selbst so ernst genommen hat, wie seine neuzeitlichen Interpreten, sei hier dahingestellt.

Mit diesem Überblick als Grundlage können wir jetzt die uns interessierenden Fragen stellen.

### *I b. Entwurf und Ausführung, ästhetische Norm, Kreativität und Subjektivität*

In welchem Verhältnis standen für Zuccari Theorie und Praxis? Formuliert er im Schlosser'schen Sinne einen Dualismus von Konzeption und Ausführung oder versuchte er gerade diesen Gegensatz aufzulösen?

Der Abstieg in der metaphysischen Wertigkeit von Geist zu Materie existiert auch für Federico. Geist ist „immaterial, incorporea, incorrutibile, & in-

tellektuelle“, der Körper dagegen „materiale, e corrutibile simile all’altre cose inferiori“ (I,11,24). Daran hatte die ältere Kunsttheorie ein Argument für die Bevorzugung des geistigen Entwurfs geknüpft: Er gebe rein wieder, was sich in der trägen Stofflichkeit nur unvollkommen verwirklichen lasse. Nicht so Federico. Zwar stehen die Engel als reine Geister über dem Menschen, aber auf der Erde läuft keine Handlung ohne das Mitwirken von Materie ab, auch der Intellekt bedarf der sinnlichen Informationen. „Dico, che concorre il corpo con l’anima, in modo tale, che *anco nelle più nobili operationi dell’anima*, come nell’intendere, è *necessario il concorso del corpo*, e così col mezo delle potenze sensitive, ella forma il suo disegno interno“ (I,11,24). Wenn aber Disegno interno und esterno gleichermaßen aus ‚Geist‘ und ‚Materie‘ bestehen, fällt die Überlegenheit des Entwurfs. An keiner Stelle der ‚Idea‘ wird darüberhinaus der Materie die Fähigkeit abgesprochen, jede beliebige Form anzunehmen, wenn nur die ‚Arte‘ des Künstlers sie zu formen weiß.

Ein zweiter, zeitgenössischer Vorwurf gegen die Praxis bemängelte die ‚wenig schöne‘ körperliche Anstrengung. Aber wie sich die ‚scienze speculative‘ in geistiger Tätigkeit erfüllen, so die ‚scienze pratiche‘ in der Ausführung, die einen sind ‚schön‘, die anderen ‚nützlich‘: „nelle nostre professioni non sarà mai perfetto Pittore, Scultore, ò Architetto, chi non sà porre in essecutione le regole, & i precetti imparati in Teorica, anzi è indegno di questi nomi. E se bene quelle prime professioni [speculativi], che sono intorno al Disegno interno sono piu eccellenti; perchè procacciano una felicità grande all’uomo, tuttavia le proffessioni pratiche anch’esse procacciano all’istesso uomo un’altra sorte di felicità humana, e naturale, che consiste nell’attione . . . e si come di quelle due sorelle Rachele, & Lia. Rachele era bellissima, e gratiosissima; mà infeconda, e Lia haveva gli occhi oscuri; mà feconda.“ (I,8,16). Federico beruft sich auf höchste antike Autorität, wenn er es auch nicht vermerkt. ‚delectare‘ und ‚prodesse‘ soll nach Horazens ‚Ars poetica‘ die Kunst<sup>32</sup>, jede der beiden Tätigkeiten erfüllt eine der Forderungen. Eine Bevorzugung des ‚delectare‘ und der ‚scienze speculative‘ vor dem ‚prodesse‘ der ‚scienze pratiche‘ läßt sich nicht ableiten.

Das gewichtigste Argument für eine Gleichstellung von Entwurf und Ausführung muß jedoch die erwähnte Rückwirkung des ‚Disegno esterno‘/Pittura auf den ‚Disegno interno artificiale‘ liefern, und Zuccari läßt es sich auch nicht entgehen: „è necessario questo Disegno esterno . . . principalmente . . . perche veniamo *con tale pratica à perfetionare noi medesimi nella teorica*, che bene

<sup>32</sup> Horaz, De arte poetica 333–334: „aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae“.



spesso non riesce facilmente in pratica, quando siano per teorica sola disegnati entro di noi, se prima anco non la proviamo in pratica, esteriormente disegnando tutta via; e così quelli che oprano in dette professioni con i disegni, & esemplari altrui, e non fanno per se stessi disegnare al di fuori, è segno non pure della imperfettione dell'arte in loro, ma di più della *privatione* dell'intelligenza interna, & esterna“ (II,3,15).

Das Ergebnis ist offensichtlich.<sup>33</sup> Entwurf und Ausführung, Disegno interno pratico und esterno artificiale sind nur zwei verschiedene Wesensformen ein- und derselben Sache. Die Begriffsschöpfung von Disegno interno und esterno trifft vollkommen das Intendierte, nämlich bereits in der Benennung jede Andeutung eines Dualismus auszuschalten. Wenn die menschliche Schöpfung dennoch hinter der göttlich zurückbleibt, dann nicht, weil die Ausführung an der Materie scheitert, sondern weil schon der geistige Entwurf durch seinen Rekurs auf die Sinne unvollkommen bleibt.

Wie entsteht dieser geistige Entwurf, der Disegno interno intelletivo? Zuerst bemerkt man die Ungenauigkeit in den bisherigen Definitionen des Begriffs, den man z. B. mit ‚Gefäß aller geistigen Vorgänge‘ und ‚Organ des Entwerfens‘ richtig paraphrasiert glaubte.<sup>34</sup>

‚Disegno interno‘ ist zuerst passiver, geformter Inhalt („oggetto & termine“ / „forma formata, & imaginata“ (I,13,37)) des Intellekts. In keinem Fall darf er als ein Vermögen gedeutet werden, das die ‚Idee‘ forme, noch als eines, das für ihre Verwirklichung Sorge („il primo errore è, ch'egli non pone differenza fra la speculatione, & il Disegno . . . il terzo errore è il dire che ponga [il Disegno] in atto le cose conforme all'Idea“ (I,17,54)). Wenn dem Disegno interno dann doch eigene Aktivität zugesprochen wird („oggetto, & causa formale movente l'intelletto pratico all'operare“ (I,10,20)), klingt die aristotelische ‚Formursache‘ an: Mit dem endgültigen Entwurf besitzt der Intellekt zugleich die Form, welche es zu verwirklichen gilt. Insofern stößt der Disegno also den Intellekt an, der dann die eigentliche Ausführung veranlaßt („l'intelletto, & il giudicio è quello, che per le cose conosciute nel Disegno muove la volontà . . . e . . . moue l'altre potenze humane inferiori, e questi la mano instrumento de gl'instrumenti à produrre le cose artificiali.“ (I,17,54).

<sup>33</sup> Eine einzige Stelle scheint die Theorie vom ‚Dualismus‘ zu stützen: „ma il corpo visivo, e sostantivo di questo Disegno è men nobile dell'Anima, & del concetto suo interno“ (II,1,2–3). Sie steht im Zusammenhang mit der verworrensten Passage des ganzen Werkes. Ihre Bedeutung wird im weiteren Verlauf deutlich, sie fügt sich meiner Interpretation dann zwanglos ein (vgl. Anm. 42).

<sup>34</sup> So W. Kemp: a. a. O. (Anm. 17). S. 232–235.

Unser ‚intellectus‘, um nun auf die Bildung des Disegno interno intelletivo zu kommen, bedarf für jede Operation an ihn herangetragenener Informationen, seinem Wesen nach ist er „tabula rasa“ und „vaso voto“ (II,9,48–51). Aufgabe der Sinne ist es, diese ‚Disegni intellettivi sensitivi‘ zu liefern. Den genauen Aufbau der (inneren) Sinnesorgane aus ‚senso commune‘, ‚fantasia‘, ‚cogitativa‘ und ‚memoria‘, wie ihn sich Zuccari in Anlehnung an Aristoteles vorstellt, kann ich übergehen. Prinzipiell gibt es drei Arten von sinnlichen Informationen, der ‚senso commune‘ übermittelt die Formen der durch die ‚cinque sensi esterni‘ erfaßten Gegenstände, die ‚fantasia‘ vermag aus dem Erkannten Neues zusammenzusetzen, ist daher ein Ort der Kreativität, die ‚cogitativa‘ schließlich „è di maggior virtù“. Ihr fällt es zu, nicht sinnlich erfaßbare Eigenschaften, ‚specie insensate‘ wie Treue oder Feindseligkeit, zu erkennen und die Einzelgegenstände zu Spezies zusammenzustellen (die klare, aber lange Beschreibung der Sinnesvorgänge findet man I,11,25–28). Das ganze nächste Kapitel räumt Zuccari dann dem Universalienproblem ein. Es steht für ihn fest, daß die Sinne nur Einzelformen, keine Universalien bereitstellen. Erst der Intellekt besitzt das Vermögen, nicht nur ‚universale‘ Disegni zu bilden, sondern daraus auch wiederum alle denkbaren individuellen Ausformungen. „Si che intendendo noi qual si voglia cosa: prima la fantasia, & la cognitione dei singolari di quella formano due concetti, uno sensato [von der cognitione], & l’altro insensato [von der fantasia], poi l’intelletto direttamente intendendo, forma il Disegno interno commune rappresentante quella cosa in generale, quanto alla natura commune, in ultima indirittamente discorrendo, ne forma un’altro Disegno particolare rappresentando i singolari di quella natura.“ (I,12,32). Die aus der Summe der Einzelerfahrungen gewonnene ‚Universalie‘ kann aber nur *Annäherung* an das allein von Gott voll erfaßte Wesen einer Sache sein, platonische Ideen lehnt Zuccari für den Menschen ab (I,12,30; vgl. I,5,44 für „idee in Dio“). Durch diese Bindung an die empirisch erfahrene Welt bliebe der Disegno interno humano intellettuale immer hinter dem Disegno interno divino zurück, jede weitergehende Einsicht in die Schöpfung wäre verwehrt, wenn ihn nicht die ‚*Scintilla della Divinità*‘, der göttliche Funke im Menschen, unterstützen würde. Wie bei der ersten Definition dieses Begriffes erscheint auch hier die Benennung ungenau, kann doch statt *Scintilla* auch ‚virtù formativa/interna‘ oder ‚Anima del Disegno‘ stehen, offensichtlich ist aber immer der göttliche Strahl im Menschen gemeint: „et di qui è . . . che l’Anima del Disegno, cioè quel moto primo del concetto, che muove i primi fantasmi sia, e si possa con molta raggion chiamare un *primo, & innato concetto* nell’humano intelletto, anima dell’anima intellettiva; poi che da questo essa Anima, esso intelletto riceve facoltà di essere, e potere essere intelligente, e dotto, e di ben operare. . . . Però è *raggio di quella virtù interna, & imagine divina* impresa nell’Anima nostra, à reggere, go-

vernare . . . questo intelletto“ (II,1,4). Mehr noch wird also der göttlichen Eingabe zugesprochen: Sie ist erster Beweger der menschlichen Anima, daher Urgrund aller Geistestätigkeit, auf sie geht am Ende alle Kreativität zurück.<sup>35</sup> Ihr Wirken setzt also mehrfach an. Sie initiiert überhaupt jede Sinneswahrnehmung und Geistestätigkeit, so verstanden ist sie ‚innato‘, nicht im Sinne ‚eingeborener Ideen‘. Man muß sie dann als Helferin der ‚fantasia‘ vermuten. Schließlich trägt sie ‚verbessernd‘ zur Formierung des Disegno interno intellettuale bei, dessen Grundlage und Ausgangspunkt freilich immer die Sinneserfahrung bildet.

Daß diese Interpretation dem Text keine Gewalt antut, belegt Zuccari selbst. In seiner ein Jahr nach Veröffentlichung der ‚Idea‘ erschienenen Zusammenfassung versucht er, die systematischen Mängel zu beseitigen, die hinsichtlich dieser Hauptfrage in der großen Publikation zu finden sind. Jetzt stellt er ununterbrochen den Fluß der ‚Scintilla divina/virtù formativa dell’Anima‘ von Gott zum Menschen dar. „Se Dio opera per ordinario tutte le cose naturali con le cause seconde, è necessario dunque un primo motore interno entro die noi, naturale, si rispetto alle opere nostre naturali, ma di virtù celeste, e divina, che muove, e *perfettiona le intelligenze, et operazioni nostre*. Essendo l’intelletto nostro per sua natura puramente impotente à tutte le cose, et havendo bisogno di sensi, et cose sensibili per intendere, et operare, non può essere primo motore interno . . . il primo motore interno è la virtù formativa dell’ Anima, che *muove i fantasmi, et forme Ideali del concetto*, et è causa in noi di ogni intelligenza, e di ogni operatione. . . questa Virtù formativa del Concetto . . . è *scintilla Divina* della Imagine, et similitudine di Dio, impressa nell’Anima nostra, che la fà speculativa, et fertile di concetti, et di operationi“.<sup>36</sup>

Hier sind wir am eigentlichen Anliegen der ‚Idea‘ angelangt, der Nachweis der ‚Nobiltà della Pittura‘ allein hätte sich auch mit anderen Argumenten führen lassen.<sup>37</sup> Zuccari will den Zusammenhang aller intellektuellen und produktiven Tätigkeit auf ein Element, den Disegno, reduzieren, das letztlich Ursprung und Legitimation über die Scintilla della Divinità in Gott hat. Und wie Malerei und Skulptur die ersten Töchter dieses Elementes sind, so steht der Künstler von allen Menschen Gott in seinem Schöpfungertum am nächsten (I,7,14; II,2,6).

<sup>35</sup> Die Wichtigkeit der ‚Scintilla della Divinità‘ stellte Zuccari bereits in allen wesentlichen Zügen bei seiner ersten Akademierede heraus; vgl. Origine . . . 1604. S. 20 (Scritti d’Arte: a. a. O. [Anm. 15]. S. 32).

<sup>36</sup> Federico Zuccari: Il passaggio . . . 1608 (Hrsg. von Vincenzo Lanciarini. Rom 1893. S. 73).

<sup>37</sup> Zuccari verzichtet auf Argumente, die sich nicht aus seiner Disegno-Theorie ergeben. Wie dagegen eine Zusammenstellung aller denkbaren Gründe für die ‚nobiltà della pittura‘ aussehen kann, exemplifiziert der ‚Trattato della nobiltà della pittura‘ des Sekretärs der römischen Akademie Romano Alberti. Rom 1585.

Panofsky behält recht, es geht wirklich um die *Grundbedingungen künstlerischen Schaffens*, nicht wie bisher, da man die Möglichkeit einer idealen Konzeption als gegeben hinnahm, um die Frage nach deren Verwirklichung.

Der Disegno interno intelletivo entsteht so auf der Basis von Sinneserfahrungen, die der menschliche Intellekt mit Hilfe der Scintilla della Divinità verarbeitet, ‚idealisiert‘.<sup>38</sup> Zwei Hindernisse stellen sich dabei in den Weg. Einmal entzieht sich die göttliche ‚Eingebung‘ der Kontrolle durch die Ratio, andererseits zeigt sich die materiegebundene menschliche Anima verschieden empfänglich für die Scintilla. Damit gewinnt Zuccari aber ganz neue ästhetische Ansätze.

Abschließend soll nach ästhetischer Norm und Subjektivität des Künstlers gefragt werden. An erster Stelle folgt aus dem obigen Schluß, daß der Grad der Umsetzung der göttlichen Eingebung vom jeweiligen Intellekt abhängig gesehen wird. Es gibt Menschen, die geeigneter für eine spekulative Tätigkeit sind, andere prädisponiert ihr ‚ingenium‘ zum Künstler („*quel ingegno sottile, & elevato ad ogni speculatione, & operatione intelletiva, e pratica, è tutto, ò bene, ò male secondo la facoltà del suo intelletto*“ (II,1,4); „*secondo che le persone à riceverne il lume suo [Disegno, gemeint der göttliche Funke in ihm] sono disposte, e per genio, e natura, più o meno habili . . .*“ (II,15,76)). Drei Eigenschaften zeichnen letzteren aus: Ingenium, Wissen und handwerkliches Geschick (vgl. II,3,15). Obwohl Zuccaris Unterteilung wieder Aristoteles<sup>39</sup> folgt,

<sup>38</sup> Hier liegt der entscheidende Unterschied zu E. Panofsky: a. a. O. (Anm. 8). S. 50, der unter Berufung auf ‚Idea‘ I,11,25 zum entgegengesetzten Schluß, d. h. der Annahme platonischer, ‚eingeborener‘ Ideen, gelangte: „Nicht die sinnliche Wahrnehmung verursacht die Ideenbildung; sondern diese letztere setzt (vermittels der Einbildungskraft) die sinnliche Wahrnehmung in Tätigkeit; die Sinne werden gleichsam nur zu Hilfe gerufen, um die inneren Vorstellungen zu klären und zu beleben.“ Schon der Kontext der zitierten Passage widerlegt jedoch seine Deutung. Unmittelbar davor (I,11,24–25) heißt es: „E questa è la differenza tra l’Angelo, e l’anima, che ove quello per intendere hà presso di se le forme spirituali rappresentanti tutte le cose di questo Mondo, per dono di Dio suo Creatore; questa è creata dall’istesso Dio senza queste forme spirituali rappresentanti le cose, & perciò non può intendere senza il mezo del senso. Però Aristotele conoscendo questa verità, disse, che l’anima nostra non tutta, cioè secondo tutte le sue parti, ò virtù; ma secondo la parte superiore dell’intelletto, & origine, e luogo proprio delle forme spirituali rappresentanti tutte le cose; mà che però ella nella sua creatione non hà presso di se queste forme; mà per mezo de’sensi l’aquista, . . . ma da se stessa niuna forma od ombra di forma ritiene.“ Die Formierung des Disegno interno intelletivo – auf der Grundlage der Sinne – faßt Zuccari abschließend erst einige Seiten nach der von Panofsky angeführten Passage zusammen (I,11,28). Panofsky war die mehrfache Wirkung der Scintilla della Divinità entgangen, so daß er ihre Funktion als ‚primo motore‘, die den Intellekt in Gang bringt („la virtù intelletiva batta la pietra dei concetti nella mente umana“, wobei Zuccari den Begriff ‚concetto‘ offensichtlich sehr weit gefaßt verwendet), mit der ‚Ideenbildung‘ gleichsetzte. Diese wird dem Intellekt aber erst möglich – teilweise mit Hilfe der Scintilla –, nachdem die Sinne funktionieren („poi s’accendono i sensi a guisa di solfanelli, e accendono la lucerna dell’intelletto agente e possibile . . . onde ne nascono poi idee più chiare . . .“).

<sup>39</sup> Aristoteles: Poetik 1460 a 7; vgl. G. Pochat: a. a. O. (Anm. 19). S. 46–50.

hatte der Begriff des ‚ingenium‘ spätestens mit dem Personenkult um Michelangelo neue Qualität gewonnen. Zugespißt formuliert: Es ist nicht mehr das mittelalterliche Ergriffenwerden von Gott, das den ‚Handwerker‘ ganz zu dessen Werkzeug macht, nicht mehr die Auffassung des Quattrocento, die zwischen ‚ingenium‘ und ‚regola‘ keinen Widerspruch sah, für die ‚ingenium‘ die Fähigkeit zur Erfindung im Rahmen von Ratio und Vorschriften war, sondern jetzt versucht der Künstler zunehmend selbst über sein subjektives, von reglementierenden Einschränkungen befreites Ingenium Gott näher zu kommen und Einsicht in das Wesen der Schöpfung zu erlangen. Das Individuum erscheint als ‚sui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et factor‘, oder mit den Worten Zuccaris: „secondo Iddio . . . libero possessor di tutte le cose“ (II,2,7–9), dem es gelingt, „col mezzo della Pittura, & della Scoltura, farci vedere in terra novi paradisi“ (I,7,14).<sup>40</sup> Hier liegen die Wurzeln des späteren Geniebegriffs. Diese vorweggenommene Einschätzung wird im Folgenden deutlicher.

Mehrfach wurde behauptet, Zuccari rede einer engen Naturnachahmung das Wort. Aber schon die Zeuxisepisode und die Notwendigkeit von ‚fantasia‘ und ‚Disegno esterno artificiale fantastico‘ zeigen, daß damit nicht sklavisches Übernehmen der unvollkommenen sinnlichen Eindrücke gemeint ist. Allein ein schlechter Künstler bedarf überhaupt noch eines Modells, der Könner realisiert sein aus der Erfahrung gewonnenes inneres Bild (II,3,14). Bezeichnend scheint die eigenwillige Auslegung des aristotelischen Dictums ‚Ars imitat naturam‘ durch den Autor: Wie die Natur den göttlichen Disegno in der Materie umsetzt, so muß auch die Ars an die Verwirklichung des concetto in der Materie denken, nur in dieser gemeinsamen Rücksichtnahme auf das Stoffliche sei der Ausspruch des Philosophen zu verstehen (I,10,21–22). Und weiter: „La ragione poi, perche l’arte imiti la Natura è, perche il Disegno interno artificiale, e l’arte istessa si muovono ad operare nella productione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa. E se vogliamo anco sapere perche la Natura sia imitabile, è perche la Natura è ordinata su un principio intellettivo al suo proprio fine, & alle sue operationi“. Der Künstler versucht also nach den in der Natur wirkenden göttlichen Prinzipien zu arbeiten. Diese sind ihm freilich nur unvoll-

<sup>40</sup> Die Formulierung ‚sui ipsius . . .‘ stammt von Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate* (zit. nach der Ausg. Basel 1561. S. 314); vgl. Edgar Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs*. Tübingen 1926. Bes. S. 211–299; Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Berlin/Leipzig 1927. S. 77–129; Paul O. Kristeller: *The Modern System of the Fine Arts*. In: *Journal of the history of ideas* 12 (1951). S. 496–527, 13 (1952). S. 17–46; Erwin Panofsky: *Artist, scientist, genius: Notes on the ‚Renaissance-Dämmerung‘*. In: *The Renaissance. Six Essays*. New York 1962. S. 123–182; Rudolf Wittkower: *Genius: Individualism in Art and Artists*. In: *Dictionary of the History of Ideas*. New York 1973. Bd. 2. S. 297–312; Martin Kemp: *From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*. In: *Viator* 8 (1977). S. 347–398.

kommen, weil empirisch zugänglich, und Zuccari beeilt sich klarzustellen: „la differenza, che si trova frà l'arte Divina producente le cose naturali, & l'arte nostra producendo le cose artificiali, che quella è più perfetta, generale, & di virtù infinita, conditioni, che mancano all'arte nostra“ (I,10,22). Wenn aber nur unzulänglich aus der Natur erschließbar und nicht aus eingeborenen Ideen stammend, woher kommen dann – wenn überhaupt – objektive ästhetische Normen?

Auf den ersten Blick unvereinbar stellt Zuccari einen in alter Tradition stehenden, ‚objektiven‘ Proportionskanon vor (II,2,10), um wenig später über den Versuch zu spotten, vollkommene Schönheit in Zahlen zu fassen (v. a. gegen Dürer gerichtet, II,6,30–31). „L'intelletto hà da essere non solo chiaro, ma libero, e l'ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù mecanica di si fatte regole.“ „In tutti corpi dalla Natura prodotti vi è proportione, e misura“, aber eine nur um mathematische Gesetzmäßigkeiten bemühte Ausführung „torrebbe all'arte ogni gratia, ogni spirito, e sapore“ (II,6,30).

Die Lösung – bisher nicht erkannt – scheint in der ‚zusammengesetzten‘ Natur des Disegno zu liegen. Da der ‚Disegno interno intellettivo pratico‘ aus dem Zusammenwirken von ‚Scintilla divina‘, Intellekt und Sinnen entsteht, lassen sich in ihm auch drei Komponenten nachweisen: ‚Anima‘, ‚Spirito‘ und ‚Corpo‘ (II,1,3).<sup>41</sup> ‚Spirito‘ „nasce esteriormente da varij effetti, & accidenti“, man muß sich darunter die unvollkommene Verarbeitung von Sinneseindrücken durch den Intellekt vorstellen, zusammen mit dem ‚Corpo‘, der die auf die konkrete Ausführung gerichteten Überlegungen umfaßt, ist er „transitorio e mortale“, wogegen die ‚Anima‘ als Produkt der Scintilla divina „spetie divina, & immortale“ ist (II,1,3). Diese Dreiteilung überträgt sich nun auf die ausgeführte Zeichnung, die ebenfalls aus ‚Corpo‘, ‚Spirito‘ und ‚Anima‘ besteht: „Il Corpo è la forma esteriore: & à questo si deve dar proportione di regola, e misura, delle quali ne tratteremo altrove. E perche questo sia compito, e perfetto deve haver Anima, e Spirito. Lo Spirito è quella vivezza, e fierezza di moto che deve havere la figura nello sguardo, e gesti per far bene l'officio suo secondo i soggetti. L'Anima poi è la gratia, la leggiadria del disegnare, e colorire senza stento, & affettatione“ (II,3,14). Dementsprechend sind die Teile der Zeichnung (und allgemein des Kunstwerks) an verschiedenen ästhetischen Normen zu messen, für die jeweils verschiedene Urteilsinstanzen zuständig sind. Corpo und Spirito fallen in den Bereich von „intelletto & giudizio“, die durch Studium und lange Praxis aus der Natur Anhaltspunkte gewonnen haben, deshalb aber

<sup>41</sup> S. Rossi: a. a. O. (Anm. 18). S. 45 verweist auf die Vorbildlichkeit Marsilio Ficinos ohne die Bedeutung der Unterteilung für Zuccari selbst zu erkennen.

auch nur unvollkommen bleiben („il giuditio, e la pratica buona, che li sia regola, e norma al bene operare“ [II,6,30]; „questo giuditio humano, e l'intelletto insieme si aquista à poco a poco con lungo studio, esperienza, e fatica . . . quale intelletto è però vario, vano, & imperfetto“ [II,1,3]). Sie lassen sich als Regeln und Proportionskanones kodifizieren und sind lehrbar, zudem scheint Zuccari unter ‚giuditio‘ ein durch Erfahrung erworbenes ‚kennerschaftliches Urteil‘ miteinzuschließen. Anders wäre auch kaum die Tätigkeit Federicos als Akademielehrer zu verstehen, der sich ja gerade um die Vermittlung solchen theoretischen und praktischen Wissens mühte. Seine Kritik richtete sich vielmehr dagegen, über diesen empirischen Regeln die ‚Anima‘ zu vergessen. Allein sie schenkt einer Zeichnung ‚gratia‘ und ‚leggiadria‘, d. h. vollendete Schönheit. Als ‚spetie divina‘ unterliegt sie der Beurteilung durch die ‚Scintilla divina‘, der nicht rationalisierbaren göttlichen Eingabe/Inspiration („l'Anima è . . . Scintilla divina . . . è quello spirito [nicht zu verwechseln mit dem groß geschriebenen ‚Spirito‘] del Disegno, che conosce tutte le bellezze delli oggetti, & distingue le spetie, e perfette proportioni immaginarie, e reali“ [II,1,3–4]).<sup>42</sup> So gründet letztlich die ästhetische Qualität eines Kunstwerkes in Gott, am Endpunkt seiner Theorie wird Zuccari doch wieder zum (Neu)Platoniker, wie er es ankündigte, „seguendo in particolare Platone“ (I,5,8). Hier beginnt die Subjektivität. Bleibt sich auch die göttliche Schönheit immer gleich, bedarf es zu ihrer Vermittlung in die Sichtbarkeit des ‚ingenium‘, der Intuition des Künstlerindividuums. Inwieweit diesem die Verwirklichung glückt, vermag der Betrachter auch wieder

<sup>42</sup> An diesem sicherlich originellsten Punkt der Ausführungen verliert Zuccaris Argumentation an Präzision, sind doch schon die relevanten Gedanken auf zwei Stellen verteilt (II,1,2–4; II,3,14–15). Einmal entstehen Ungenauigkeiten durch die doppelte Verwendung von ‚Anima‘, ‚Spirito‘ und ‚Corpo‘ sowohl für Disegno interno als auch für die Zeichnung. So meint man an einigen Stellen, daß die Dreiteilung für Disegno interno und esterno zusammengenommen gelte, ‚Corpo‘ also für die sichtbare Zeichnung stehe, die beiden anderen Eigenschaften zum Disegno interno gehören. Dem widerspricht aber nicht nur die Formulierung „Disegno intellettivo, e pratico . . . in tre qualità è compreso“ (II,1,3), sondern auch die ausschließlich auf den Disegno esterno bezogene Stelle II,3,14. Noch schwerer wiegt die ungenaue Wortwahl bei ‚giuditio‘ und ‚gratia‘. Obwohl ‚gratia‘ aus der ‚Anima‘ resultiert, heißt es doch: „Lo spirito formativo è il giuditio; qual giuditio forma, capisce, intende tutte le gratie, tutta la dispositione, e raggione delle cose“ (II,1,3). Hier ist nicht die eine, vollkommene, gottgegebene ‚gratia‘ gemeint, sondern die vom ‚giuditio‘ erfassbaren, vielfältigen ‚gratie‘, die auf empirisch ermittelte ‚dispositione‘ und ‚raggiione‘ beruhen. Vice versa sei die Scintilla divina „quel giuditio discretivo, e generale, . . . che conosce tutte le bellezze“ (II,1,4), wobei dieser (jetzt gottgegebene) ‚giuditio‘ nicht auf Wissen und Erfahrung, sondern auf dem „ingegno sottile, & elevato“ beruht (II,1,4). Die als ‚Dualismus von Konzeption und Ausführung‘ interpretierbare Stelle (II,1,2–3) (vgl. Anm. 33) gewinnt in diesem Kontext Klarheit. Der ‚Corpo‘ des Disegno ist tatsächlich „men nobile dell'Anima“, versteht man unter ‚Anima‘ die (gottgegebene) ‚gratia‘ der Zeichnung, bzw. die ‚Scintilla divina‘. Beide Elemente, ‚Corpo‘ und ‚Anima‘ sind aber sowohl im Disegno esterno als auch interno enthalten, die Ausführung wird daher nicht gegenüber der Konzeption abgewertet.

nur anhand der eigenen Eingebung zu kontrollieren. Zwar bildet der ‚giuditio‘ eine Grundlage der Beurteilung und muß der Künstler die Regeln der Ars beherrschen, die letzte intellektuelle Einsicht in das Wesen der Schönheit bleibt dem Menschen aber verwehrt.

Der grundsätzliche Unterschied zur vorhergehenden und folgenden ästhetischen Theorie ist deutlich. Weder teilt Zuccari den Optimismus der Renaissance, daß der Intellekt die reine göttliche Idee zu fassen in der Lage sei, und sich diese dann in Zahlenproportionen festhalten lasse, noch vertraut er wie der Barockklassizismus unbedenklich der Autorität antiker Statuen. Ohne letzte objektive, rationale Schönheitskriterien – sie sind auf Gott beschränkt – fällt die Kenntnis, Darstellung und Beurteilung des Schönen vielmehr allein dem Ingenium des großen Künstlers zu.

## II. Die Vorläufer der ‚Idea‘

Welche Gewichtung Platon/Neuplatonismus und Aristoteles/Scholastik im Denken Zuccaris einnahmen, wurde schon im ersten Teil deutlich, ins Detail gehende Vergleiche gibt die bisherige Forschung.<sup>43</sup> Gerade für die zentralen Probleme aber boten die etablierten Lehren keine ausreichenden Antworten, diese lassen sich nur aus der zeitgenössischen Diskussion um Disegno, Ingenium oder Regola, und das Wesen von Kunst und Schönheit verstehen.

Der ‚opinio communis‘ zum Begriff ‚Disegno‘ verleiht Vasari Ausdruck, wenn er definiert: „si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell’animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell’idea.“<sup>44</sup> Disegno meint

<sup>43</sup> S. Rossi: a. a. O. (Anm. 18); D. Summers: a. a. O. (Anm. 20); G. Kieft: a. a. O. (Anm. 20).

<sup>44</sup> Giorgio Vasari: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florenz 1568 (Hrsg. von Gaetano Milanesi. Florenz 1879. Bd. 1. S. 43); bezeichnend für die zunehmend spekulative Entwicklung des geistigen Klimas scheint, daß Vasari diesen Definitionsversuch erst für die zweite Ausgabe der ‚Vite‘ formulierte. Selbst in der Academia di San Luca war dieser Disegno-Begriff allen Vorträgen Zuccaris zum Trotz der geläufige. So führte etwa der Maler Christoforo Roncalli (Il Pomarancio), der Redner der 15. Sitzung, zum Thema ‚Historienmalerei‘ aus: „Per poter poi rapresentar’ con arte l’historia, deve primieramente il Pittore formare nella sua idea, e figurare nella sua mente la forma della cosa, che si propon di fare . . . & inanzi che disegni cerchi prima di vederlo tutto nell’Idea sua, & distintamente immaginarselo, e fatto ciò, con ogni diligenza à lui possibile, deve poi disegnare, e disegnando esprimere il suo concetto“; vgl. ‚Origine . . .‘ 1604. S. 68–69 (Scritti d’Arte: a. a. O. [Anm. 15]. S. 80–81); allerdings griff Roncalli nicht direkt auf Vasari zurück, sondern bediente sich in oft wörtlicher Anlehnung Giovanni Paolo Lomazzos ‚Trattato dell’arte de la pittura‘. Mailand 1584. Cap. LXI-



die Sichtbarmachung eines inneren ‚conchetto‘ oder einer ‚bella idea‘ mittels der Zeichnung. Die Ansichten differieren, ob die Idea einer Sache von Gott eingeboren sei oder durch Elektion der besten Teile aus der Natur – der Konkretisierung der göttlichen Idea – gewonnen werden könne. Prinzipiell kann der menschliche Geist aber ein vollkommenes Bild vom Wesen einer Sache besitzen. Die Ausführungen konzentrieren sich dann auf die *Bestimmung* dieses ‚vollkommenen Vorwurfs‘ anhand von Regeln und auf seine *Umsetzung* durch den Disegno. Dagegen überträgt eine Minderheit der Autoren den Disegno-Begriff auch auf das vorgestellte Bild im Intellekt, die Frage nach der Entstehung des Disegno impliziert bei diesen die Frage nach dem *Ursprung* geistiger/künstlerischer Tätigkeit.

Man darf dafür in Michelangelo einen Wegbereiter vermuten. Zwar verfaßte der ‚Divino‘ nie einen kunsttheoretischen Traktat, doch wurde ein Teil seiner Äußerungen u. a. – allerdings mit fragwürdiger Zuverlässigkeit – von Francisco de Hollanda überliefert: „o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da piutura e da escultura e da arquitetura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias“ oder „comoquer que tanto me ponho ás vezes a cui dar e a imaginar que acho entre os homens não haver mais que uma só arte ou sciencia e sta ser o bebuxar ou piutar, de que tudo a al saô membros que procedem“. <sup>45</sup> ‚Desenho‘ als ‚fonte‘ und ‚corpo‘ der Malerei ist hier keine redundante Redeweise, sondern Hinweis darauf, daß zuerst ein innerer Disegno und dann in einem zweiten Schritt dessen sichtbare Umsetzung gemeint sind. Darüber hinaus bildet der Disegno als „raiz de todas as sciencias“ die Grundlage aller geistigen Operationen.

Bei Antonfrancesco Doni, dessen Abhandlung ‚Disegno‘ 1547 erschien, wird der geistige Disegno an Gott rückgebunden: „Il disegno non è altro che speculation divina, che produce un’arte eccellentissima, talmente che tu non puoi operare cosa nessuna nella scoltura, & nella pittura senza la guida di questa

II, S. 481–482; allgemein E. Panofsky: a. a. O. (Anm. 8). S. 33–38, 45 und Anm. 191 (wobei sich Zuccari gegen einen Vergleich mit Armenini gewehrt hätte); W. Kemp: a. a. O. (Anm. 17).

<sup>45</sup> Francisco de Hollanda: Da pintura antiga. 1548 (zit. nach der port.-dt. Ausg. von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899. S. 60–63, 112–115); zu Michelangelos ‚Kunsttheorie‘ zuletzt David Summers: Michelangelo and the language of art. Princeton 1981. Summers will den Ursprung einer subjektiv-ästhetischen Kunstbetrachtung, deren erste, implizite Andeutungen ich bei Zuccari nachzuweisen versuche, in aller Konsequenz bereits bei Michelangelo ausgebildet sehen. Seine These muß aber schon aufgrund der schlechten Quellenlage für Michelangelos Denken stark eingeschränkt werden; vgl. die sehr kritischen Rezensionen von Charles Hope in: Art History 5 (1982). S. 247–253; Charles Dempsey in: Burlington Magazin 125 (1983). S. 624–627; Elizabeth Cropper in: Art Bulletin LXV (1983). S. 157–162.

speculazione & disegno . . . arte humana, opera di mano uscita del *Disegno della mente* . . .“.<sup>46</sup>

Cellini (1560er Jahre) stellt dann explizit die doppelte Natur des Begriffes heraus: „il Disegno è di due sorte, il primo è quello che si fa nell’Imaginativa, et il secondo tratto da quello si dimostra con linee . . .“.<sup>47</sup> Ihn deshalb aber mit Kemp zum entscheidenden Vordenker Zuccaris zu machen, dafür reichen die Parallelen nicht aus.

Keiner dieser Autoren bietet eine an Umfang der ‚Idea‘ vergleichbare Analyse des geistigen Disegno, jedoch wird deutlich, wo Zuccari bei der Suche nach dem Ursprung und einem übergreifenden Prinzip künstlerischen Schaffens anknüpft.<sup>48</sup>

Damit rückten automatisch die ästhetischen Normen ins Blickfeld, nach denen sich der innere Disegno richtet. Man hätte freilich die platonischen Ideen, die Autorität antiker Skulpturen oder die Natur wie bisher als Maßstab beibehalten können, doch gerieten diese aus anderen Gründen zusehends in Mißkredit. Spätestens um 1500 war die Beherrschung der Anatomie und Perspektive, deren Vervollkommnung dem Quattrocento noch als Hauptanliegen galt, zu einem rein handwerklichen Können abgesunken, das jedem Maler als Grundvoraussetzung zur Verfügung stand. Nach diesem Allgemeingut konnte ‚Kunst‘ nicht mehr differenziert bewertet werden. Ein zweiter Grund für den Wandel der künstlerischen Kriterien lag bei der neuen Rezipientenschicht, den Sammlern. Bilder außerhalb eines religiösen oder staatlichen Kontextes in privatem Rahmen vor allem als ästhetische Produkte, als Kunstobjekte, zu betrachten, kam im späten 15. Jahrhundert in Norditalien und Toskana auf.<sup>49</sup> Man begann,

<sup>46</sup> Antonfrancesco *Doni*: Disegno. Venedig 1549. S. 8; vgl. die Einleitung zur Faksimileausgabe, Hrsg. von Mario *Pepe*. Mailand 1970 und M. *Barasch*: a. a. O. (Anm. 19). S. 298.

<sup>47</sup> Zit. nach W. *Kemp*: a. a. O. (Anm. 17). S. 231.

<sup>48</sup> G. *Kieft*: a. a. O. (Anm. 20) verweist für die Begriffswahl ‚Disegno interno – esterno‘ auf ähnliche Formulierungen in der Sprachtheorie, der *Grammatica speculativa*. Die Parallelen sind aber sehr lose, es bleibt die Frage, ob Zuccari mit diesen Gedanken in Berührung kam, schließlich übersieht die daraus abgeleitete Einschränkung der Probleme auf die ‚psicologia del disegnarè‘ wichtige Punkte der ‚Idea‘.

<sup>49</sup> Grundlegend Jacob *Burckhardt*: Die Sammler. In: Ders.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898; neuerdings Michael *Müller*: Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance. In: Autonomie der Kunst. Hrsg. von Michael *Müller*, Horst *Bredenkamp* u. a. Frankfurt a. M. 1972. S. 9–87; Hans *Belting*: Giovanni Bellini – Pietà. Frankfurt a. M. 1985; Werner *Busch*: Die Autonomie der Kunst. In: Kunst – Die Geschichte ihrer Funktion. Hrsg. von Werner *Busch* und Peter *Schmook*. Weinheim/Berlin 1987. S. 178–203; Wilhelm *Perpeet*: Das Kunstschöne – Sein Ursprung in der italienischen Renaissance. Freiburg/München 1987. Bes. S. 136–186; vgl. auch Martin *Warnke*: Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

den persönlichen Stil zu schätzen, die ‚poesia‘ eines Giorgione, Raffaels ‚dolcezza‘ oder die ‚terribiltà‘ des göttlichen Michelangelo. Als ‚Kunst‘ galt jetzt die individuelle Interpretation des Schönheitsbegriffes durch den jeweiligen Maler. Neben und sogar über eine der Ratio durch Regeln faßbare ‚bellezza‘ stellte man zunehmend die vom künstlerischen Ingenium abhängige, nicht weiter zu erklärende ‚gratia‘. Zwar kannten bereits die Theoretiker des Quattrocento diesen Begriff, aber nur als der ‚bellezza‘ untergeordnete Kategorie.<sup>50</sup> Natürlich verkürze ich den komplizierten Prozeß, entscheidend ist auch allein das Ergebnis, denn die Kunsttheorie trug nicht zu dieser Umwertung bei, sondern stellte erst im Nachhinein das für die Beurteilung nötige Vokabular und die theoretische Legitimation zur Verfügung. Daraus folgte schließlich eine Abkehr von der Autorität der Vorgänger, indem gerade das Neue, Kreative, Individuelle geschätzt wurde, ein Vorgang, der sich in allen Bereichen beobachten läßt. Paradoxerweise konnte man dafür auf die Schriften der antiken Koryphäen selbst verweisen, die die Befreiung von Vorbildern empfahlen.<sup>51</sup> Berühmt ist eine Auseinandersetzung zwischen Pietro Bembo und Gian Francesco Pico della Mirandola über den Begriff der ‚imitatione‘ (1512). Während Bembo die Nachahmung eines Modelles verteidigte, empfahl Pico – wie später Zuccari – die Selektion der schönsten Elemente aller Vorbilder. Er kommt dabei zu Schlüssen wie: „inventio enim tum laudatur magis, cum genuina est magis et libera: explo-dique solet quae erepticia indicatur, nedum accersita.“<sup>52</sup> In seinem Kommentar zur aristotelischen ‚Poetik‘ (1548) stellt Francesco Robortello fest, daß das Ingenium den Künstler, hier Dichter, über Gesetze und Autorität der Vorgänger erhebe.<sup>53</sup> Lodovico Dolce bestreitet, daß es nur eine ‚absolute Schön-

<sup>50</sup> Allerdings ist auch noch bei G. Vasari: a. a. O. (Anm. 44). Bd. 4. S. 9 der Widerstreit von regelgebundener ‚bellezza‘ und ‚gratia‘ zu beobachten; obgleich letztere unabdingbar erscheint, darf sie doch den Rahmen der ‚regola‘ nicht sprengen: „nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola, e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine“, so daß „le figure . . . avessero . . . una gratia che eccedesse la misura“; vgl. Samuel Holt Monk: „A grace beyond the reach of art“. In: Journal of the history of ideas 5 (1944). S. 131–150; Nicola Ivanoff: Il concetto dello stile nella letteratura artistica dell'500. Triest 1955; Robert Klein: Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento. In: Rinascimento 1 (1961). S. 105–116.

<sup>51</sup> Z. B. Aristoteles: Poetik 1451b8 ff.; Cicero: De oratore II, 98; Horaz: De arte poetica 131–135: „publica materies privati iuris erit, si/non circa vilem patulumque moraberis orbem/nec verbo verbum curabis reddere fidus/interpres nec desilius imitator in artum/unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex“ (diese Stelle scheint bei Zuccari II,11,164 anzuklingen).

<sup>52</sup> Zit. nach der Ausg. von Giorgio Santangelo: Le Epistole ‚De Imitatione‘ di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo. Florenz 1954. S. 30; vgl. Eugenio Battisti: Il concetto d'imitatione nel Cinquecento. In: Commentari VII (1956). S. 86–104, 249–262.

<sup>53</sup> Francesco Robortello: In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Florenz 1548. Etwa S. 199–200; vgl. Tibor Klaniczay: La lotta antiaristotelica dei teorici del Manierismo. In: Tiziano e il Manierismo europeo. Hrsg. von Rodolfo Pallucchini. Florenz 1978. S. 367–387.

heit' gebe: „non è da credere . . . che ci sia una sola forma del perfetto dipingere“, „tutti nel suo genere, o diciamo maniera sono perfetti“ (1557)<sup>54</sup>, während Vincenzo Danti (1567) trotz seines groß angelegten Regelwerkes zur Proportion zugesteht: „che il modo d'operare nell'arti del disegno non cade sotto alcuna misura di quantità perfettamente, come vogliono alcuni.“<sup>55</sup> Den Höhepunkt dieses Bestrebens, künstlerische Freiheit und Kreativität über Regeltreue zu stellen, markiert Giordano Bruno, ‚Degli eroici furori‘ (1585): „la poesia non nasce dalle regole, . . . ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di poeti.“ Schönheit ist für ihn „indefinibile e indiscrivibile“.<sup>56</sup>

Eine solche Argumentation verlangte ein neues Verständnis von Schönheit und damit vom Wesen der Kunst, mit der Krise des alten Erklärungsmodells trat die Frage nach der Entstehung und den ästhetischen Kriterien des inneren Disegno/‚conchetto‘ in den Vordergrund. Zumindest drei eng zusammenhängende Probleme wurden den Theoretikern des Cinquecento deutlich:

1. Wie läßt sich der bisher akzeptierte Glaube an eine, objektive, durch mathematische Regeln und Proportionen zu definierende ‚bellezza‘, die letztlich mit der göttlichen Idee vollkommener Schönheit übereinstimmt, vereinbaren mit der Behauptung, Raffael, Michelangelo oder Giorgione seien jeder auf seine Art und durch sein individuelles ‚ingenium‘ vollendet? Das würde mehrere ‚vollkommene Schönheiten‘ voraussetzen.

2. Den Disegno der großen Meister zeichnet neben ‚bellezza‘ insbesondere ‚gratia‘ aus. Dieses zunehmend als irrational und subjektiv beurteilte Element widerspricht der Vorstellung einer ‚Idee der Schönheit‘, die dem Künstler eingeboren oder aus der Natur extrahiert ist und die – identisch mit der Idee Gottes – immer gleich und dem Verstandesurteil unterworfen sein mußte.

3. Wenn sich vollkommene Schönheit nicht durch Gesetze umschreiben läßt, dann gewinnt die konkrete Ausführung des concetto in der Zeichnung als dem Ausdruck des individuellen und ursprünglichen ‚Schaffensvorgangs‘ an Wert. Nur darin vermag der Betrachter die jeweilige ‚maniera‘ des Künstlers zu erken-

<sup>54</sup> Lodovico *Dolce*: Dialogo della pittura . . . intitolato l'Aretino. Venedig 1557. 41v und 7r.

<sup>55</sup> Vincenzo *Danti*: Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni. Florenz 1567. S. 220–229; vgl. Sergio *Rossi*: Il „Trattato delle perfette proporzioni“ di V. Danti e l'incidenza della „Poetica“ sulle teorie artistiche del secondo Cinquecento. In: Storia dell'Arte 14 (1972). S. 127–147.

<sup>56</sup> Giordano *Bruno*: Degli eroici furori. Paris 1585. I,1.

nen. Die Geringschätzung der Ausführung gegenüber dem geistigen Entwurf ist also nicht zu halten.

Die Schwierigkeiten dieser Fragestellung kulminierten exemplarisch in Zuccaris unmittelbarem Vorgänger, Giovanni Paolo Lomazzo, bei dem die Widersprüche ungelöst aufeinander treffen.<sup>57</sup> Bei flüchtiger Lektüre scheint er mit einigen Bemerkungen Zuccaris Überlegungen vorwegzunehmen, so wenn er definiert: „il fondamento di tutto . . . , sopra il quale ogni cosa come sopra saldissima base si riposa, & onde deriva tutta la bellezza, e [sic!] quello che i Greci chiamano Eurytmia, e noi nominiamo disegno.“, und weiter: „la bellezza non è altro che una certa grazia vivace e spirituale, la qual per il raggio divino . . . passa ne gli animi“.<sup>58</sup> Einige Künstler „sono pervenuti al colmo dell'eccellenza, nondimeno in alcuno, non si scorge una medesima maniera, mà varie tutte . . . che in una istessa arte si vedono huomini eccellentissimi tutti, mà frà se però dissomiglianti“.<sup>59</sup> Für den Stil entscheidend ist der „genio proprio, onde nasce tutta la facilità, & la gratia del operare“, wobei ‚ingenium‘ als göttliche Gabe verstanden wird. Die Beurteilung des Schönen schließlich fällt nicht nur dem Verstand, sondern auch dem „giuditio, ò sia gusto della bellezza“ zu.<sup>60</sup> Dem stehen nun unvermittelt Stellen entgegen, die den alten, normativen Begriff der ‚bellezza‘ propagieren. Vor allem ist Schönheit des Geistes, d. h. der concetto, sinnlich wahrnehmbarer Schönheit, d. h. der Ausführung, überlegen.<sup>61</sup> Für den Neuplatoniker Lomazzo entspringt alle Schönheit aus Gott,

<sup>57</sup> Man versucht, die Widersprüche in Lomazzos Schriften dadurch zu erklären, daß der ursprünglich geplante Traktat 1584 nur teilweise veröffentlicht wurde. Eigentlich sollten dessen Kapitel theoretische Einleitungen vorgeschaltet werden, die aber erst nach mehreren Umarbeitungen 1590 unter dem Titel ‚Idea del tempio della pittura‘ zusammengefaßt erschienen seien; Robert Klein: „Les sept Gouverneurs de l'Art“ selon Lomazzo. In: *Arte Lombarda IV* (1959). S. 277–287; Gerald M. Ackerman: Lomazzo's treatise on painting. In: *Art Bulletin XLIX* (1967). S. 317–323. Damit lassen sich aber nur kleinere Unstimmigkeiten motivieren, vgl. die Einschätzung E. Panofskys: a. a. O. (Anm. 6). S. 43, Lomazzo erstrebe „eine Rationalisierung des nicht Rationalisierbaren“. Zuccari selbst kritisierte in seiner ersten großen Akademierede im Januar 1594 die Traktate Lomazzos: „Giovan Paolo Lomazzo facendo grosso volume di questa professione, diffinisce la Pittura in questa maniera. Pittura e arte, la quale con linee proportionate, & con colori simili alla natura delle cose, seguitando il lume prospettivo immita tal volta la natura delle cose incorporee, che non solo rapresenta nel piano la grossezza el rilievo de'corpi, mà anco il moto e visibilmente dimostra à gl'occhi nostri molti affetti, & passioni del animo . . . Queste diffinitioni della Pittura sudette [neben Lomazzo werden Vasari, Dolce und Alberti erwähnt] sono come ciascuno le può notare assai manchevoli, e fiacche, & tanto deboli, che ci maravigliamo di quoi tali“; vgl. ‚Origine . . .‘ 1604. S. 24–25 (*Scritti d'Arte*: a. a. O. [Anm. 15]. S. 36–37).

<sup>58</sup> G. P. Lomazzo: a. a. O. (Anm. 1). Cap. X. S. 43 f.; Cap. XXVI. S. 83.

<sup>59</sup> Ebd.: Cap. II. S. 10–11.

<sup>60</sup> Ebd.: Cap. XXVI. S. 83.

<sup>61</sup> Ebd.: Cap. XXVI. S. 84–85, 89: „la bellezza del corpo non è altro, che un certo atto, vivacità, & gratia che in lui risplende per lo influxo della sua Idea“; „la bellezza essere dalla ma-

beim Abstieg in die Materie verliert sie dann ihre Vollkommenheit. Anhand des Studiums der mathematischen Proportionen vermag sich der Künstler jedoch die ursprüngliche Idee des Schönen zu erschließen, „sopra tutto . . . fà bisogno che egli sia buon Matematico“.<sup>62</sup> Obwohl also verschiedene Maler angeblich eine je eigene, höchste Vollendung erreicht haben, existiert doch eine darüber hinausgehende absolute Schönheit. Man erhält sie, wählt man eklektisch aus den individuellen ‚Schönheiten‘ je das beste Element aus.<sup>63</sup> Bleibt es auch ungewiß, ob je ein Künstler mit vollkommenem Ingenium dies zu verwirklichen mag, so ist doch anscheinend zumindest die theoretische Definition absoluter Schönheit möglich.

Allein aus dem Wissen um diese ungelösten Probleme wird die ganze Tragweite und Leistung von Zuccaris ‚Idea‘, die eine widerspruchsfreie Lösung anstrebte, verständlich. Indem sie erstmals in dieser Konsequenz die vollkommene Einsicht in das Wesen der Schönheit auf Gott beschränkte, etablierte sie implizit das subjektive menschliche Urteil als höchste irdische Instanz. Daher muß es verschiedene ‚maniere‘ geben, wie es verschiedene ‚ingenia‘ gibt, daher muß Zuccari auf eine a priori zum Scheitern verurteilte Definition absoluter Schönheit verzichten. An deren Stelle rückt die Analyse des an die Sinne gebundenen Prozesses, der zur Entstehung eines inneren Bildes, des *concetto* oder *Disegno interno*, führt. An ihm hilft die *Scintilla della Divinità* mit, um dem menschlichen Geist überhaupt eine Ahnung von (vollkommener) Schönheit zu vermitteln, jedoch nicht durch die Offenbarung rationaler Einsicht, sondern indem sie diesen zu einer außergewöhnlichen, nicht weiter erklärbaren Annäherung beflügelt, die sich in der Zeichnung als ‚*gratia*‘ niederschlägt. Voraussetzung dafür ist der empfängliche Geist des großen Künstlers, dessen Freiheit und Würde als

teria corporale tanto discosta . . .“; „la vera bellezza è solamente quella che dalla ragione si gusta, & non da queste due finestre corporali“.

<sup>62</sup> Ebd.: Cap. VII. S. 32–35.

<sup>63</sup> Ebd.: Cap. XVII. S. 57–60: „E però se si trovasse alcuno nel qual fossero unite tutte le nature di tali animali [d. h. die sieben hauptsächlichsten ‚maniere‘ der Malerei], quello sarebbe il più gran pittore che mai fosse stato fra i mortali . . . Ma diro bene che, a mio parere, chi volesse formare due quadri di somma profezione, come sarebbe d’uno Adamo e d’un Eva, che sono corpi nobilissimi al mondo, bisognarebbe che l’Adamo si desse a Michel Angelo da disegnare, a Tiziano da colorare, togliendola proporzione e convenienza da Raffaello; e l’Eva si disegnasse da Raffaello e si colorisse da Antonio da Coreggio; che questi due sarebbero i migliori quadri che fossero mai fatti al mondo“; vgl. id.: *Trattato dell’arte de la pittura*. Mailand 1584. Cap. L. S. 430–438: „Con tal arte si vengono gentilmente à dissimolare, & ricoprire le imperfettioni, & i mancamenti della natura, & accrescere, & ampliare le buone parti, & le bellezze . . . mà tutta la forza di questo ritrarre quello che nella mente alcuno s’imprime consiste nell’havere una grandissima avvertenza di conoscere se stesso, & quello che ha la sua mente desidera, & con facilità, & *gratia* esprimerla fuori in opera; eleggendo quello di bello e di buono che ne gl’altri vede.“

einzigster Vermittler von (göttlicher) Schönheit nicht besser begründet werden konnte. Erst über ‚corpo‘ und ‚spirito‘ der Zeichnung bindet Zuccari dann handwerkliches Können, das Gesetzen folgt, und Virtuosität in seine Ästhetik ein.

Läßt sich abschließend ein bestimmtes ‚Vorbild‘ für die ‚Idea‘ benennen, wie es Kemp mit dem Hinweis auf Cellini versuchte? Zuccari übernahm Anregungen von einer kleinen Gruppe innovativer Theoretiker ohne sich auf eine Person festzulegen. Allerdings kann man mit einiger Sicherheit eruieren, von wem Federicos Denken in jungen Jahren für bestimmte Fragestellungen sensibilisiert wurde. Antonfrancesco Doni scheint mit seinem 1547 veröffentlichten Traktat schon sehr früh zentrale Gedanken der ‚Idea‘ vorwegzunehmen, zwei wichtige Passagen wurden oben zitiert (‚disegno della mente‘ und ‚il disegno non è altro che speculation divina‘). Auch die Dreiteilung der Urteilsinstanzen klingt an, wenn er von ‚giuditio della mente‘, ‚giuditio dell’occhio‘ und einem eingeborenen Gespür für ‚gratia‘ spricht: „nelle figure humane . . . si vede certo che le contengono in loro tante innumerabili misure, che le non si possono con alcuno ordine geometrico ridurre . . . però è necessario acompagnare . . . la virtù del giuditio con quella gratia di che la natura ci ha fatto capace“.<sup>64</sup> Den Begriff des ‚Disegno interno divino‘ antizipiert Doni folgendermaßen: „il primo disegno è un’inventione di tutto l’universo, imaginato perfettamente nella mente della prima causa“.<sup>65</sup> Schließlich kleidet auch er den Disegno in das Bild des „padre della pittura e della scultura“.<sup>66</sup> Die Bedeutung Donis für Zuccari läßt sich anderweitig festmachen. Federico stattete nicht nur dessen Wohnsitz in Monselice mit Malereien aus, sondern befolgte die Vorschriften Donis auch bei den Freskenprogrammen für die Villa d’Este in Tivoli und für sein eigenes Haus in Florenz. Eine in Windsor Castle verwahrte Zeichnung Zuccaris porträtiert den cembalspielenden Freund, die Beischrift besagt „Ant[onio] Fran[cesco] Donni in Arquà 1564“.<sup>67</sup> Ob Federico zudem durch den verehrten, jedoch früh verstorbenen Bruder Taddeo bestimmte Denkanstöße erhielt, bleibt offen.

<sup>64</sup> A. F. Doni: a. a. O. (Anm. 46). S. 8–9; vgl. S. 35: „che imaginare non si puo come il giuditio della mente o dell’occhio . . .“.

<sup>65</sup> Ebd.: S. 8–9.

<sup>66</sup> In einem Brief Donis an den Bildhauer Montorsoli, abgedruckt bei M. Pepe: a. a. O. (Anm. 46). S. 103.

<sup>67</sup> Zur Verbindung Doni-Zuccari vgl. D. Heikamp: a. a. O. (Anm. 5). S. 18–25, der freilich nicht die Parallele zwischen den Schriften anführt; M. Pepe: a. a. O. (Anm. 46). S. 17–20; Lina Bolzoni: Riuso e riscrittura di immagini: Dal Palatino al Della Porta, dal Doni a Federico Zuccari, al Toscanella. In: Scritture di scritture. Hrsg. von Giancarlo Mazzacurati und Michel Plaisance. Rom 1987. S. 171–206.

Insgesamt erscheint das Werk Zuccaris als der Versuch einer großen Synthese. Der Autor ist sich der Gegensätze von Individuum und Außenwelt, von Freiheit und Regeln, von Konzeption und Ausführung bewußt, sein System des ‚Disegno‘ soll sie aber als übergreifendes und allem zugrunde liegendes Element verbinden (wie es auch die Theorien Platos und Aristoteles‘ zu vereinen sucht). Dieser Verbindung dient die begriffliche Neuschöpfung von ‚Disegno interno‘ und ‚Disegno esterno‘. Dabei mußte die Frage nach dem Ursprung des künstlerischen Schaffens und nach den ihm zugrunde liegenden Kriterien zentrale Bedeutung gewinnen. Lassen sich die meisten Gedanken auch schon bei früheren Theoretikern als Probleme nachweisen, so besteht das Verdienst Zuccaris, das ihn weit über einen verspäteten Eklektiker hinaushebt, doch darin, diese Probleme – sieht man einmal über terminologische Ungenauigkeiten hinweg – konsequent und in gewissem Sinn bis zu einem Ende gedacht zu haben. Im Verweis auf das subjektive Ingenium des Künstlers liegt seine originellste Leistung.