

ECKHARD LEUSCHNER

«IL CAMIN SOVRANO ...»:

ZU FEDERICO ZUCCAROS TUGENDBEGRIFF IN DEN
FRESKEN DER GALLERIA UND DER ARCHITEKTUR
SEINES RÖMISCHEN KÜNSTLERHAUSES

Seit der grundlegenden, wenn auch nicht unproblematischen Arbeit von Werner Körte¹ verstehen wir wesentliche Elemente der Architektur und Ausstattung des *Palazzo Zuccari* als künstlerische Selbstdarstellung seines Erbauers, des Malers und Kunstschriftstellers Federico Zuccaro. Das Gebäude nimmt in allen Publikationen zum Thema «Künstlerhaus» einen hervorragenden Platz ein, handelt es sich doch unter den frühen Beispielen um eine nicht durch blossen Umbau – wie etwa Vasaris Häuser in Arezzo und Florenz –, sondern durch einen selbstentworfenen Neubau gewonnene repräsentative Wohn- und Arbeitsstätte eines Künstlers. In Hinsicht auf Rom ist selbstverständlich an Raffaels Planung seines Hauses an der *Via Giulia* zu denken. Dazu heisst es in der Forschung meist – und nicht zu Unrecht –, dass dieses Gebäude sich mit seiner hochherrschaftlichen Architektur mehr auf die durch den Künstler erreichte soziale Stellung als auf dessen Kunst selbst beziehe.²

Zweifellos ist es eher geboten, Zuccaros Palazzo unter dem zweiten Gesichtspunkt, also der Selbstrepräsentation des Künstlers und der Kunst, zu betrachten. Das ist im Fall Zuccaros schon deshalb wichtig, weil er sich ausdrücklich von engen Bindungen an einen Fürstenhof oder einen bestimmten *padrone* fernhielt und daher geradezu gezwungen war, sein Metier öffentlich zu annoncieren. Allerdings muss auch der erste Gesichtspunkt, also die vom Bauherrn eingenommene oder, besser gesagt, von ihm *beanspruchte* soziale Stellung für den *Palazzo Zuccaro* ein Kriterium der Interpretation sein. Denn die von Federico immer wieder herausgestrichenen Mühen (*labor, diligentia, fatica*), denen sich der Maler, Bildhauer und Architekt fortwährend zu unterziehen hat, bringen diesen im Idealfall nicht nur der Vollendung (*virtù*) als Mensch und als Künstler, sondern auch einem verdienten materiellen Wohlstand nahe. Zuccaro selbst nennt, wie wir sehen werden, *onore, ricchezza* und *virtù* in einem Atemzug. Zwar ist nach der klassischen Auffassung einer besonders von Platon geprägten Philosophie die Tugend (*ἀρετή, virtus*) sich selbst hinreichender Lohn. Doch für Zuccaro und seine Zeitgenossen galt, dass der Tugendhafte (*il virtuoso*) auch sein Ansehen und seine materiellen Güter aufgrund seiner Tugend besitze.

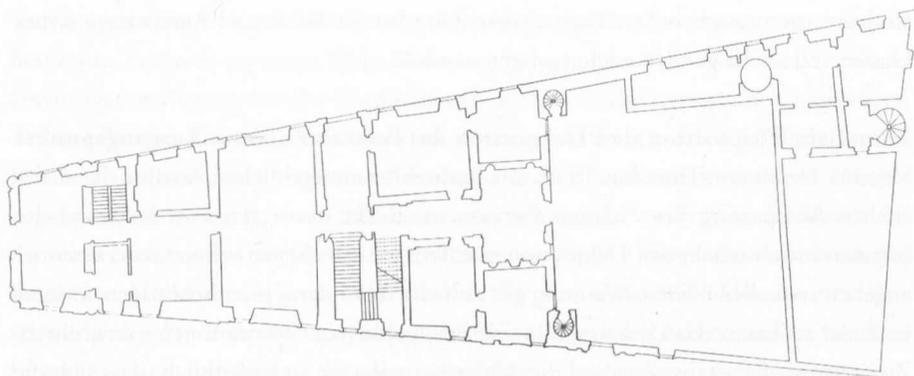
Diese Perspektive ist letztlich der im Cinquecento einflussreichen Lehre Ciceros vom *decorum* als dem sinnlich nachvollziehbaren Ausdruck von Tugend verpflichtet.³ Im Sinne dieser nicht sokratischen, aber im antiken Rom und in Italien

Mein besonderer Dank für zahlreiche Gespräche und geduldige Hilfe im Verständnis der baulichen Gegebenheiten und restauratorischen Situation des *Palazzo Zuccaro* geht an Georg Steinmetzer und Marco Mangano. Wertvolle Anregungen gaben ausserdem Christof Thoenes und Tobias Kämpf. Hermann Schlimme besorgte die computergraphische Konfrontation der beiden Grundrisse in Abb. 3.

1 Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935.

2 Vgl. Liselotte Wirth, «Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua», in: Eduard Hüttinger (Hg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, S. 57–62.

3 Vgl. etwa Cicero, *De officiis* I, 95: «Ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine, sic hoc, de quo loquimur, decorum totum illud quidem est cum virtute confusum, sed mente et cogitatione distinguitur». I, 98–99: «Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et



seit der Renaissance verbreiteten Vorstellung sind Erfolg, Anerkennung und Applaus Ausweise der *virtù* eines Menschen: Tugend ist sichtbar.⁴ Wie zu zeigen sein wird, erklärt sich kaum besser als aus diesem Zusammenhang die Prominenz von Tugendthemen und Tugendallegorien im *Palazzo Zuccaro*. Womöglich lassen sich so auch einige auffällige Spannungen im Verhältnis der einzelnen Teile des Gebäudes besser verstehen. Denn einerseits muss Federico die Notwendigkeit einer sich in jeder Hinsicht abhebenden Werbung für die Kunst im allgemeinen und für die eigene Kunst im speziellen empfunden haben. Er sah sich deshalb verpflichtet, am *Palazzo Zuccaro* seine künstlerische *virtù* in allen von ihm beherrschten Gattungen, also auch in der Architektur, sinnfällig zu machen. Andererseits verpflichtete die in Rom gezogene kurze Linie zwischen sozialer Akzeptanz und Tugendhaftigkeit Federico Zuccaro dazu, die aufgrund seiner künstlerischen Leistungen und *virtù* erreichte gesellschaftliche Etabliertheit durch Ein- und Unterordnung in aktuelle beziehungsweise geläufige Formen der gehobenen Repräsentation zu suchen. Beiden Aspekten der für Zuccaros

delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt, sic hoc decorum, quod elucet in vita, movet approbationem eorum, quibuscum vivitur, ordine et constantia et moderatione dictorum omnium atque factorum. Adhibenda est igitur quaedam reverentia adversus homines et optimi cuiusque et reliquorum. Nam neglegere, quid de se quisque sentiat, non solum arrogantis est, sed etiam omnino dissoluti». Der Begriff «*virtù*» in Zuccaros Schriften ist – je nach Kontext – mit «Vortrefflichkeit, höchste Fähigkeit, oberste Bestimmung, Perfektion» zu übersetzen, hat also die aus der antiken Literatur bekannte Anwendungsbreite, so dass zum Beispiel auch von dem Wissen der Medizin um die «*virtù delle herbe, piante, e pietre*» die Rede ist, siehe Federico Zuccaro, *L'Idèa de' Pittori, Scultori et Architetti*, 1. Buch, Turin 1607, S. 40, Detlef Heikamp (Hg.), Florenz 1961, S. 188. Dennoch verwendet Zuccaro das Wort überwiegend zur Bezeichnung seiner Vorstellung von der sittlichen und künstlerischen Vollendung.

⁴ Zum Begriff der «*virtù*», der etwa bei Giovio und Vasari eine zentrale Stellung einnimmt, und der damit verbundenen (ciceronischen) Vorstellung von der Sichtbarkeit der Tugend im Portrait, in den Taten und den künstlerischen Leistungen eines Menschen vgl. Ute Davitt-Asmus, *CORPUS QUASI VAS. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977, besonders S. 88–94. Zur Ikonographie der *virtù* im Cinquecento vgl. auch Catarina Volpi, «Le fonti delle «Immagini degli Dei degli Antichi» di Vincenzo Cartari», in: Francesca Cappelletti und Gerlinde Huber-Rebenich (Hg.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 58–73, hier S. 64–67. Achille Bocchi leitet in seinen *Symbolicae Quaestiones* (Bologna 1555) das Wort «ars» direkt vom griechischen Tugendbegriff der «ἀρετή» her (vgl. Marcus Kiefer, *Emblematische Strukturen in Stein. Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna*, Freiburg/Br. 1999, S. 64).

Künstlertum massgeblichen Tugendvorstellung für die Form und Ausstattung seines Hauses soll im Folgenden nachgegangen werden.

Räumliche Disposition und Dekoration des Palazzo Zuccaro: Ausgangspunkte

Kristina Herrmann-Fiore hat 1979, am Ende ihrer massgeblichen Analyse der male- rischen Ausstattung des *Palazzo Zuccaro*, zu Recht davor gewarnt, aufgrund der fragmentarisch erhaltenen Dekorationen eifertig einen thematischen Generalnenner angeben zu wollen.⁵ Diese Warnung gilt es heute mehr denn je zu beherzigen. Erstens ist Federico kaum dazu gelangt, alle von ihm geplanten Dekorationen auszuführen. Zweitens ist der jetzige Zustand der Malereien teilweise so bedenklich, dass sich die Rekonstruktion eines einzigen, schlüssigen Programms als problematisch erweist. Auch Zuccaros kunsttheoretische Schrift *Idea* von 1607 mag zwar Anregungen für die Interpretation der Fresken geben, sie ist aber keine verlässliche Anleitung, auf die man jedes Detail zurückführen könnte.

Kurz zur Erinnerung: 1590 erwarb Federico das Grundstück zwischen den beiden zusammenlaufenden Strassen *Via Gregoriana* und der von Sixtus V. neu geschlagenen *Via Felice*, der heutigen *Via Sistina*. Praktischer Grund für seine Wahl des Ortes war vermutlich der päpstliche Steuernachlass für die Neubesiedlung dieses Stadtgebietes. Zuccaros Planungen waren opulent, doch der Bau scheint wegen hoher Kosten nur langsam vorangekommen zu sein.⁶ Das Haus sollte laut Zuccaros Nachlassinventar aus einer zur Platzseite von *Trinità dei Monti* gelegenen «casa grande» bestehen, die sein Atelier, die berühmten «Stipendiatenzimmer» und die zugehörigen Funktionsräume zu beherbergen hatte.⁷ Direkt anschliessend liess er die «altra casa» errichten, die sich durch eine schlichtere Fassade zu den beiden Strassen hin und wahrscheinlich auch durch ihre Höhe und die Zahl der Geschosse vom Vorderhaus absetzen sollte.⁸ Dieses seit Körte

5 Kristina Herrmann-Fiore, «Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus», in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 18 (1979), S. 36–112, hier S. 110–111.

6 Vorsichtig sollte man allerdings damit sein, den 1593 datierten *Romplan* des Antonio Tempesta als gleichsam «fotografisches» Dokument des Bauzustands in genau diesem Jahr zu begreifen. In einem vor der Publikation des Plans gestellten Antrag Tempesta auf ein päpstliches Copyright (erstmalig abgedruckt in: Eckhard Leuschner, «The Papal Printing Privilege», in: *Print Quarterly*, Bd. 15 (1998), S. 370) weist der Künstler ausdrücklich darauf hin, dass ihn die Anfertigung des immerhin aus zwölf Druckplatten zusammengefügtens Plans mehrere Jahre gekostet habe. Der von Tempesta gezeigte Baumoment, also das Anfangsstadium des Atelierbaus und die schon errichtete Gartenmauer samt «Höllenaub», kann zum Zeitpunkt der Publikation sehr wohl weit überschritten gewesen sein.

7 Zuccaros Nachlassinventar, abgedruckt bei Körte 1935 (wie Anm. 1), S. 82 spricht von «La casa grande nel monte Pincio nella piazza della Trinità vicino la Chiesa, un'altra casa contigua alla med.^a nella strada felice.»

8 Über die geplante beziehungsweise zu Lebzeiten des Künstlers erreichte Höhe und Geschosshöhe dieses rückwärtigen Teils des *Palazzo Zuccaro* lassen sich heute – wegen der bald nach Zuccaros Tod begonnenen und bis ins 20. Jahrhundert reichenden baulichen Veränderungen – keine genauen Angaben machen. Die Fassadenrekonstruktion Frommel und Kraus (in: Christoph L. Frommel, «Gestalt und Funktion des Palazzo Zuccari», in: *Max-Planck-Gesellschaft. Berichte und Mitteilungen*, Bd. 3 (1991), S. 43–51, hier S. 45) zeigt einen auf der gesamten Länge des *Palazzo Zuccaro* gleich hohen Ansatz des Dachs – was einer durch Befunde nicht abgesicherten Hypothese entspricht.

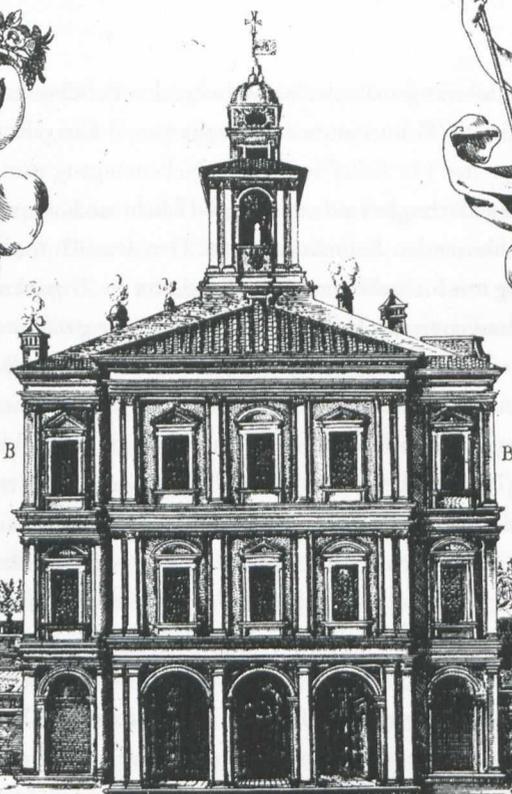
«casino» genannte Gebäude⁹ war gemäss der vorherrschenden Forschungsmeinung dazu bestimmt, Zuccaros «intimste Wohnräume» zu beherbergen.¹⁰ Die «altra casa» bekam einen eigenen Zugang von der *Via Felice* aus, der als Nebeneingang zum rückwärtigen Teil des *Palazzo Zuccaro* gedacht gewesen sein mag, vielleicht auch nur als Provisorium für die Zeit der voranschreitenden Baumassnahmen. Der deutlich markierte Hauptzugang zum Anwesen lag mit Sicherheit an der Schmalseite zu *Trinità dei Monti*. An die «altra casa» schloss der Garten an, den man von der *Via Gregoriana* aus durch das berühmte «Höllensmaul» betrat. 1603 kehrte der von seinen Schulden für den Bau schwer gedrückte Federico der Stadt Rom für immer den Rücken. Seinen Kindern hinterliess er ein unfertiges, teils unbedachtes Gebäude, das sie aus Geldmangel schon im Jahr nach Federicos Tod vermieten und schliesslich verkaufen mussten.

Die aus der Zeit Zuccaros erhaltenen Fresken befinden sich durchweg im Erdgeschoss der rückwärtigen Hälfte seines Palazzo, also in der «altra casa» (Abb. 1): im Korridor, der nach seinem gemalten Rosengitter auch «*Pergola*» genannt wird, in der *Sala Terrena*, die einst zum Garten hin offen war, in den sogenannten *Camera degli Sposi*, *Sala del Disegno* sowie *Sala di Ganimede*. Aufgrund der Motive, die in den drei zuletzt genannten Räumen angebracht sind, hat die bisherige Forschung diesen Sälen eine mehr oder weniger präzise Funktion zuweisen wollen.¹¹ So wurde wegen der um die eheliche Treue kreisenden Darstellungen in der *Camera degli Sposi* das Schlafzimmer der Zuccaro angesiedelt. Die gelehrten Allegorien der *Sala del Disegno* sind hingegen auf eine Funktion des Raums als Studierzimmer bezogen worden. Was hingegen die *Sala di Ganimede* beziehungsweise den ursprünglich hier befindlichen grössten Saal betrifft, ist nicht aufgrund des abweichenden Stils der Fresken und ihrer Motivik, sondern aufgrund seiner Ausmasse argumentiert worden: Hier wurde der Speisesaal der Familie Zuccaro lokalisiert. Vor allem diese letzte Zuordnung zeigt die Schwierigkeiten, die sich aus einer Interpretation ergeben, die vorwiegend auf den Zusammenhang von Dekoration und konkreter Funktion eines Raums abhebt.

9 Entgegen der Behauptung von Christoph L. Frommel («Der Palazzo Zuccari in Rom», in: *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft*, 1982, S. 42) wurde die Bezeichnung «casino» für den rückwärtigen Bauteil des *Palazzo Zuccaro* in Federicos Testament nicht verwendet.

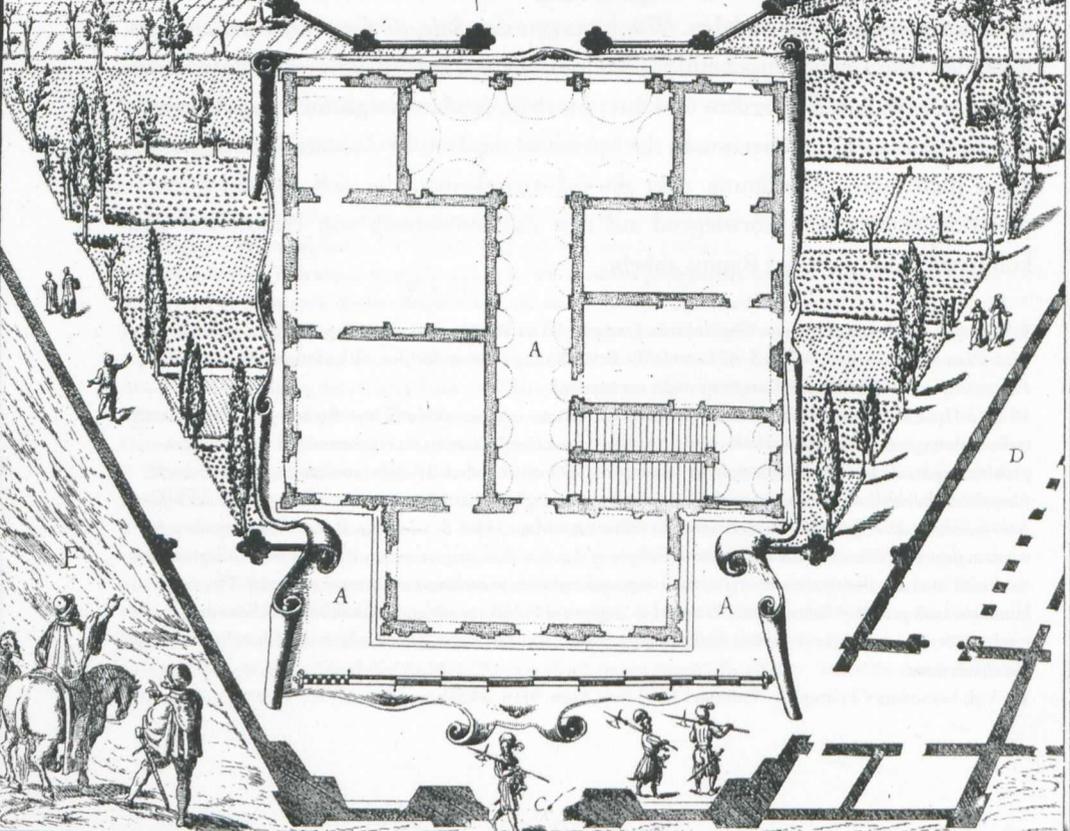
10 Die These einer vermeintlich klaren Trennung des Hauses in einen «öffentlichen» Atelier- und Stipendiatentrakt und einen «privaten» Wohntrakt, wie sie sich aus Zuccaros Testament zu ergeben scheint, ist insofern problematisch, als wir hiermit Kategorien verwenden, die erst im späten 18. Jahrhundert durch eine scharfe Abspaltung beider Lebensbereiche entwickelt worden sind (vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1983, S. 63–146). Es muss vielmehr betont werden, dass sich Zuccaro durch seine Anwesenheit in den von ihm ausgestatteten Räumen selbst allegorisierte, das heisst über die Position als «Privatmann» hinausgehend zum vornehmsten Exempel seiner am Ort verkündeten und gemalten Lehre wurde. Ein solches fraglos auf Publikum zählendes «Vorleben» des Künstlers inmitten der eigenen Kunst ist schwerlich mit dem Begriff von Privatheit einer biedermeierlichen Stubenidylle gleichzusetzen.

11 Vgl. besonders Christoph L. Frommel 1982 (wie Anm. 9), S. 44 ff.



B

B



A

A

A

D

E



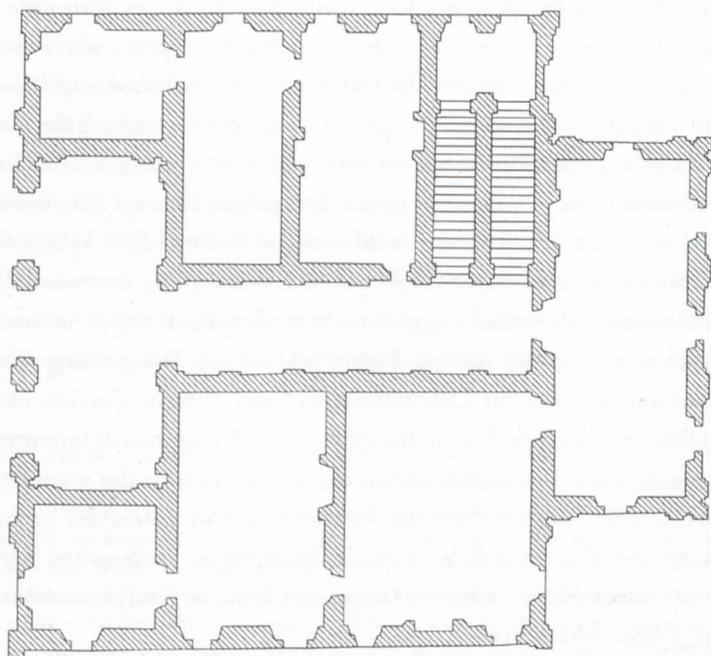
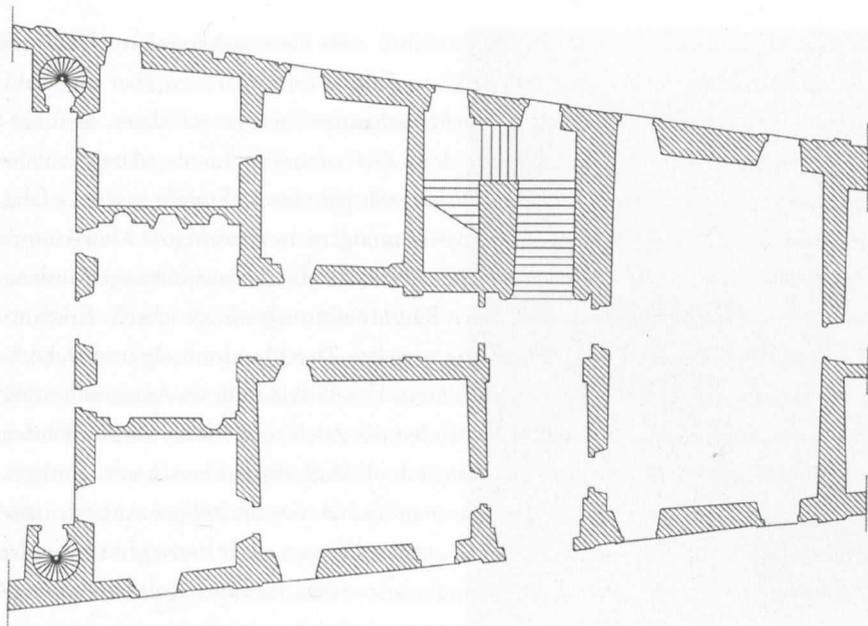


Abb. 2 Natale Bonifacio nach Domenico Fontana, *Piano nobile und Fassadenaufriß des Casino Montalto zu Rom*, Kupferstich.

Abb. 3 Unten: Grundriß des Hauptgeschosses des *Casino Montalto* nach Natale Bonifacio, oben: Grundrißrekonstruktion der «altra casa» des *Palazzo Zuccaro*, Rom (Graphik von Hermann Schlimme 1998).

Zwar kann das Wissen um die Funktion eines Raums Anreize zur Deutung seiner künstlerischen Ausstattung geben. Wenn jedoch Informationen über die beabsichtigte oder tatsächliche Nutzung gar nicht vorhanden sind, ist es riskant, die überkommene künstlerische Ausstattung mit dem Ziel zu interpretieren, daraus solche Informationen zu destillieren. Auf diese Weise gerät jede Interpretation in die Gefahr, Kunstwerke einer eng definierten Zweckbestimmung zu unterwerfen.¹² Man könnte den Vergleich mit ähnlichen Motiven in zeitgenössischen Freskenausstattungen anderer römischer Gebäude heranziehen, über deren Raumfunktionen wir «gesicherte» Erkenntnisse haben, um daraus den Zusammenhang zwischen Zweckbestimmung und Dekoration der Räume des *Palazzo Zuccaro* zu klären. Das Problem dieses Ansatzes besteht jedoch darin, solche fast durchweg in Gebäuden des Adels und Klerus anzutreffenden Ausstattungen auf das in Rom neue Phänomen des Künstlerhauses beziehen zu müssen. Wenn Zuccaro – wie unverkennbar ist – Formen und Motive der adligen Ausstattungs- und Baukultur seiner Zeit übernahm, muss er diese Formen nicht deswegen verwendet haben, um sie im Kontext identischer Raumfunktionen anzubringen, sondern womöglich vor allem, um das mit ihnen verbundene soziale Prestige zu erlangen.

Die zeitliche Reihenfolge der Ausmalungen in der «altra casa» des *Palazzo Zuccaro* konnte bislang nicht eindeutig bestimmt werden. Vermutlich markiert erst das Datum von Zuccaros Fortgang aus Rom den Schlusspunkt der über viele Jahre hingezogenen Dekorationsarbeiten. Da bei den aktuellen Reinigungs- und Restaurierungsarbeiten an den Fresken immer deutlichere Qualitätsschwankungen hervortreten, ist man auf jeden Fall dazu gezwungen, auch bei der Ausmalung des *Palazzo Zuccaro* eine erhebliche Mitarbeit von Gehilfen und Schülern anzunehmen. Zuccaro ist in der Dekoration seines Palazzo mit genau demjenigen Konzept von Werkstattorganisation vorgegangen, das er für die Ausstattung so vieler anderer Villen, Palazzi und Kirchen entwickelt hatte. Einer abschliessenden Auswertung der neuen Daten, die aus der andauernden Restaurierung gewonnen werden, kann dieser Aufsatz nicht vorgreifen. Solange eine solche Analyse fehlt, sind von der Betrachtung einzelner Räume und bestimmter Teile der Dekorationstypen des *Palazzo Zuccaro* ohnehin bessere Aufschlüsse zu erwarten als vom übereilten Versuch einer neuen Interpretation des Gesamtsystems. Es ist um so erfreulicher, dass die Erörterung der visuellen Ausprägung von Zuccaros Tugendvorstellung besonders gut in *einem* der genannten Räume konzentriert vorliegt, nämlich jenem als Rosenpergola ausgemalten Korridor, welcher, wie vor allem Herrmann-Fiore ausgeführt hat, zur anschliessenden *Sala Terrena* in enger Verbindung steht.

12 Für ein Haus, dessen lange Bauzeit fraglos von Anfang an kalkuliert war und das zu Lebzeiten seines Erbauers nicht vollendet wurde, ist ausserdem anzunehmen, dass die wenigen in den ersten Jahren fertiggestellten Räume für eine «Mischnutzung» konzipiert waren, was in den meisten Fällen konkrete Anspielungen der in ihnen angebrachten Fresken auf hier «fest» lozierte Aktivitäten ausschloss.

Der Hermenkorridor und die *Sala Terrena*

Die Tür zum heutigen Treppenhaus muss ungefähr den Ort markieren, an dem auch zur Zeit Zuccaros der Besucher einen Gang betrat, der ihn zum Garten führte (Abb. 4). Wahrscheinlich ist dieser Gang (vielleicht unter Einschluss der *Sala Terrena*, in die er ausläuft) identisch mit der in einem Notariatsdokument von 1610 erwähnten «Galleria» der *Casa Zuccaro*.¹³ Als in der Mitte des Hauses positionierte Erschließung der rechts und links angeordneten Räume der «*altra casa*» ist dieser Gang mit einer grossen Tugendallegorie und verschiedenen kleineren *Herkules-Szenen* in der Wölbung, mit Darstellungen antiker Weiser in Hermenform an den Wänden und Putten mit Schrifttafeln über den beiden seitlichen Türen ausgestaltet.



Wie sich denken lässt, waren die Wände des Korridors zur *Sala Terrena* im Lauf der Jahrhunderte drastischen Beanspruchungen ausgesetzt. Die Malereien auf den ersten Metern der Wände vom Treppenhaus her sind, spätestens seit dem Einbau der Heizung für Henriette Hertz, vollständig verloren. Die verbliebenen Wandfresken bestehen, von den Putten über den Türen abgesehen (Abb. 7 und Abb. 8), aus sechs Stützhermen, von denen fünf durch Unterschriften identifizierbare Portraits griechischer Weiser tragen: Rechts sieht man *Platon*, *Diogenes* und *Aristoteles*, links *Euripides* und *Sokrates*. Die Malschicht der Hermen wirkt heute abgenutzt

¹³ Zitiert bei Körte 1935 (wie Anm. 1), S. 84: «si deve fare anco il tetto dal altra parte delle stantie finite verso il giardino vicino la galleria et anco si deve accomodare detta galleria di sopra.» Übersetzt werden sollte meiner Meinung nach folgendermassen: «Man muss noch das Dach über dem anderen Teil schliessen, [nämlich] über den fertigen Zimmern zum Garten hin bei der *Galleria*, und man muss auch besagte *Galleria* von oben absichern». Es ist unwahrscheinlich, dass *Galleria* allein die (als Loggia aufgefasste) *Sala Terrena* mit ihren nur drei Öffnungen zum Garten meint. Umgekehrt aber kann die *Sala Terrena* als integraler Bestandteil der *Galleria* verstanden worden sein. Das «di sopra» bezieht sich gewiss nicht auf eine (wie auch immer) beschaffene *Galleria* im Obergeschoss, sondern weist entweder zurück auf die gerade erwähnte Galerie im Erdgeschoss («die oben genannte *Galleria*»), oder meint die (wie im Fall der andern Räume) nötige Absicherung der Galerie «von oben». Für den in seiner Bedeutung zwischen «Loggia», «Androne» oder «Corridoio» und «Ort einer Kunstsammlung» schwankenden (und somit ohne weiteres auf den Gang der *Casa Zuccaro* anwendbaren) Begriff der *Galleria* im Rom der Zeit Zuccaros vgl. Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970, S. 9–12.



Träger untergeordnet». Auch den Vergleich mit Raffael ersparte Körte seinen Lesern nicht:

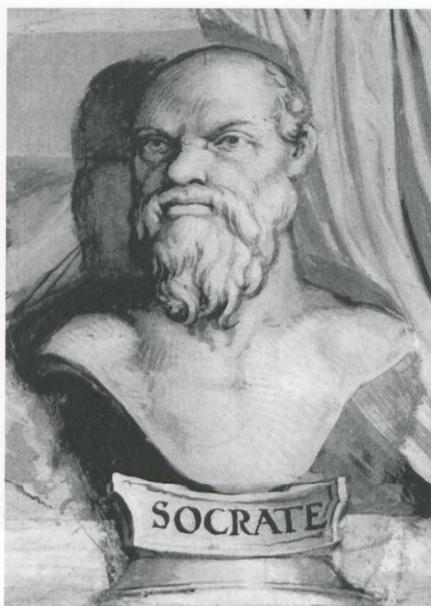
«Wie sehr sich im Laufe dieses Jahrhunderts die Vorstellung von den Menschen des Altertums verändert hat, das konnte Zuccaro kaum krasser sichtbar machen: in Raffaels weiten Bogenhallen der *Stanza della Segnatura* ergehen sich Platon und Aristoteles lehrend und deutend als lebendige Zeugen eines edlen und freien Menschentums. Hier dagegen ist ihr Standpunkt unverrückbar festgelegt: sie wirken nicht mehr als lebendig zeugende Mächte, sondern sie sind zu normalisierten Pfeilern, zu starren architektonischen Gliedern im Gedankenaufbau einer neuen Scholastik geworden.»

Dass Zuccaros Lehre Affinitäten mit Thomas von Aquin aufweist, ist in der neueren Forschung betont worden.¹⁴ Auch die Absicht, die antiken Weisen als geistige Stützen seines Hauses einzusetzen, das die eigene Kunst und Kunstauffassung repräsentiert, ist ihm durchaus zu unterstellen. In diesem Ansatz liegt, wie zu zeigen sein wird, eine Verbindung zu seiner Tugendvorstellung. Dennoch ist zur Vorsicht zu raten. Wie neue Sondierungen und Reinigungsproben in der *Galleria* ergeben, sind, vom Treppenhaus herkommend, die beiden ersten Hermen links und rechts (Abb. 7 und Abb. 8) völlige Neuschöpfungen und stammen vermutlich aus der Zeit der Restaurierungen um 1906. Auch das Haupt des *Diogenes* ist wahrscheinlich neu gemalt. Wenn man den Blick der ergänzten Köpfe mit den anderen, weitgehend erhaltenen Büsten vergleicht,

¹⁴ Vgl. Kemal Demirsoy in diesem Band.

wirken die cinquecentesken Gesichter sehr viel lebendiger und individueller als ihre Imitate. Die mit «Euripides»¹⁵ und «Sokrates» betitelten Köpfe suchen sogar Blickkontakt mit dem eintretenden Betrachter.

Ironischerweise ist also ausgerechnet der Kopf des in Zuccaros Traktaten gern bemühten Aristoteles ergänzt, während Euripides, Diogenes und Sokrates in den Schriften Zuccaros namentlich nie auftreten. Zwar ist es wahrscheinlich, dass nicht nur die drei heute als authentisch zu betrachtenden Hermen den Gang schmückten, sondern ursprünglich eine komplette Hermengalerie bis zum Treppenhaus lief, doch ist es nicht sicher, dass die Herme des Stagiriten an der heutigen Stelle angebracht war. Es genügt ein Blick auf die Wände der von Zuccaro und seiner Werkstatt in den späten 1560ern ausgemalten *Stanza della Nobiltà* in Tivoli. Dort sind, nach den heute noch lesbaren Unterschriften, eine Auswahl aus den griechischen Sieben Weisen und klassische Philosophen wie Platon (Abb. 5) und Sokrates (Abb. 6) dargestellt, Aristoteles jedoch nicht.¹⁶ Zuccaro kann einen *Aristoteles* in seine Hermengalerie integriert haben: Der von ihm geschätzte Platon ist immerhin Herme Nummer eins auf der rechten Seite, was man als Ansatz einer Ordnung nach der Bedeutung interpretieren kann, die Zuccaro den Dargestellten zumass. Dennoch muss der *Aristoteles* nicht zwingend an der heutigen Stelle gemalt gewesen sein, wo er, durch den *Diogenes* vermittelt, ein verdächtig augenfälliges Pendant zum *Platon* bildet. Womöglich fiel die Wahl der Restauratoren auf Aristoteles in dieser Position, weil man damit bequem das Vorbild des philosophischen Zweigespanns in Raffaels *Schule von Athen* bemühen konnte, welches Körte auch prompt assoziierte. An der gegenüberliegenden Wand ist bezeichnenderweise die Büste auf der linken Seite namenlos, die dem Paar *Platon-Aristoteles* entsprechend ein Pendant zum *Euripides* rechts bilden müsste.



¹⁵ Der Name des Tragikers Euripides ist über eine dicke Schicht von *intonaco* gesetzt, also ebenfalls ergänzt. Da die Wahl gerade dieser Person aber ungewöhnlich ist, dürfte die Beschriftung auf den Ursprungszustand zurückgehen.

¹⁶ Auf die von mir im Rahmen meines Forschungsprojekts an der *Bibliotheca Hertziana* studierten Philosophendarstellungen in der *Stanza della Nobiltà* der *Villa d'Este* und in der *Stanza della Solitudine* zu Caprarola möchte ich an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen kommen.



Die von Körte angesprochene Frage der historischen Identifizierbarkeit der Dargestellten ist ernster zu nehmen als seine Charakterisierung von Zuccaros «Menschenbild». Denn selbst der *Sokrates* in der *Galleria* zeigt wenig Ähnlichkeit mit dem schon damals bekannten antiken Portrait des Philosophen: Man vergleiche etwa den von der Zuccaro-Werkstatt gemalten *Sokrates* in der *Villa d'Este* (Abb. 6). Doch dieses Problem muss in einem grösseren Zusammenhang angegangen werden. Wir sollten uns deshalb zuvor der anderen Elemente der Freskendekoration in Zuccaros Korridor vergewissern: Jeweils ein Puttenpaar, auch dieses übrigens erheblich ergänzt, sitzt mit einer vom Zuccaro-Wappen bekrönten Schrifttafel über dem Türsturz. Die beiden Texte, deren Vokabular sich unverkennbar am Stil Dantes orientiert, haben den Reinigungsproben standgehalten. Wegen der vokativischen Betrachteransprache «O» und der Aufforderung, hier stehenzubleiben, ist (anders als Herrmann-Fiore meint)¹⁷ davon auszugehen, dass der zeitgenössische Betrachter rechts, also an der Seite der Tür zur *Camera degli Sposi* mit seiner Lektüre dieser Anweisungen beginnen sollte. Zu lesen ist dort (Abb. 7):

«O GIOVENIL PENSIER
FERMA QUI IL CORSO
E GLI ANNI TUOI NON CONSUMAR
PIÙ IN VANO
MIRA ET OSSERVA QUI
IL CAMIN SOVRANO
MIRA PIÙ LÀ LA LUCE
È CHI È DUCE

¹⁷ Herrmann-Fiore 1979 (wie Anm. 5), S. 56.



SE DE L'ESSEMPIO QUI
GUSTO HAVERAI
LIETO E FELICE ANCOR
ESSER POTRAI.»

Der jugendliche Besucher wird also aufgefordert, in seinem Weg innezuhalten und seine Jahre nicht weiter zu verschwenden. Vielmehr soll er die Ausmalung des *camin sovrano*, des erhabenen oder Hauptweges, betrachten und bewundern, um dann weiter vorn zum Licht und auf die Tugend als Führerin – «VIRTUTE DUCE» lautet die Unterschrift des Mittelbildes in der anschließenden *Sala Terrena*. Wenn der Besucher nun an dem hier gezeigten Beispiel Gefallen finde, sei er nach wie vor in der Lage, sein Lebensglück zu finden.¹⁸ Die andere Tafel fährt fort (Abb. 8):

«LE FRONDI E I FIOR CHE QUI
VAGHEZZA DANNO
VANITÀ FANNO SE PIU OLTRA
NON VEDI
MA SE PIÙ ADDENTRO IL LOR
FIN POSSIEDI
INTENDERE POTRAI
CHE NON GIAMAI
SENZA FATICA SI POSSI
SPERARE
HONORE RICCHEZZA NÉ VIRTÙ.»

¹⁸ «L'esempio» meint mit Sicherheit die Beispielhaftigkeit des Tugendhelden Herkules, dessen Taten an der Decke dargestellt sind.

Der Blick wird jetzt also speziell auf das an der Decke dargestellte Grün und die Blüten hingelenkt, die schön sind, aber eitel, sofern man nicht «darüber hinaus» blicke.¹⁹ Die Richtung dieses Weiterblickens ist für den Betrachter durch das Zusammenspiel von Architektur und Dekoration an dieser Stelle des Korridors deutlich bezeichnet: Mit «weiter drin» oder «weiter vorn» kann nur die *Sala Terrena* gemeint sein, deren Bildprogramm um den Lohn der Tugend kreist. Dort wird der Betrachter die wahre Bestimmung (*fine*) dieser schönen Dinge erkennen. Er werde dort begreifen, dass ohne Mühen niemals Ehre, Reichtum und Tugend zu erlangen sind. Mit dem Hinweis auf die *vanità* der gemalten Schönheit scheint nicht nur auf die Vergänglichkeit der Blütenpracht, sondern auch auf die didaktische Funktion der Malerei angespielt zu sein, die zu ihren eigenen Zwecken die Augentäuschung instrumentiert: Die Kunst findet, wenn sie sich ihrer moralischen Sendung, zur Tugend aufzurufen, bewusst ist, auch in der Darstellung des Vergänglichen und in der Vortäuschung des nicht Existenten ihre Legitimation.²⁰ Vor allem aber klingt hier das schon angesprochene Thema der unvermeidlichen *fatica* auf dem Weg zur *virtù* an – ein Leitgedanke Zuccaros.

Von dieser *fatica* kündigt demjenigen, der von der Seite des Treppenhauses eintritt, auch die Malerei in der Wölbung. Die zentrale Allegorie, inmitten eines Rosenspaliers, umgeben Darstellungen von acht der zwölf Taten des Herkules – noch heute spricht man im Italienischen von den *fatiche d'Ercole*.²¹ Die meisten dieser Herkules-Motive waren in der Druckgraphik verfügbar, etwa bei Pollaiuolo, Raimondi oder Caraglio. Was die malerische Qualität dieser acht Kampfdarstellungen betrifft, ist auf die bemerkenswert schwache Ausführung weiter Partien hinzuweisen, die man nicht allein mit dem Erhaltungszustand erklären kann. Vielmehr liegt hier ein weiteres Indiz für die schon angesprochene Werkstattpraxis vor.

Auch die Sequenz der Herkules-Szenen ist, wie bisher nicht genug betont wurde, keineswegs unproblematisch: Der Eintretende blickt zwar zuerst auf den kindlichen Herkules, der die Schlangen würgt. Diese Szene kann man als ein *incipit* der

19 «Piu oltra» ist, wie zahlreiche andere Wendungen auf den beiden gemalten Tafeln, dem Sprachstil Dantes angenähert. Zuccaro scheint sich jedoch Mühe gegeben zu haben, Dante niemals wörtlich zu zitieren, sondern stets leichte Variationen anzubringen. Solches gilt auch in diesem Fall, denn Dante hat meist «oltre» (vgl. das Stichwort «oltre» in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 4, 1975, S. 138–139). Erwogen werden sollte allerdings eine Anspielung Zuccaros auf das berühmte *plus ultra*, die Imprese Karls V., welche bekanntermassen die beiden Säulen des Herkules zeigt.

20 Vgl. Constanze Peres, «Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos», in: Hans Körner (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim 1990, S. 1–40.

21 Gezeigt sind (beginnend an der Tür zum Treppenhaus und dann im Uhrzeigersinn) die folgenden acht Taten: 1. *Der die Schlangen würgende kindliche Herkules*, 2. *Herkules und Antäus*, 3. *Herkules im Kampf gegen Diomedes und dessen Rosse*, 4. *Der Erymanthische Eber*, 5. *Kampf mit dem Nemeischen Löwen*, 6. *Herkules packt den Kretischen Stier*, 7. *Herkules mit der Keule im Kampf gegen Cacus*, 8. *Herkules im Kampf gegen die Lernäische Hydra*.

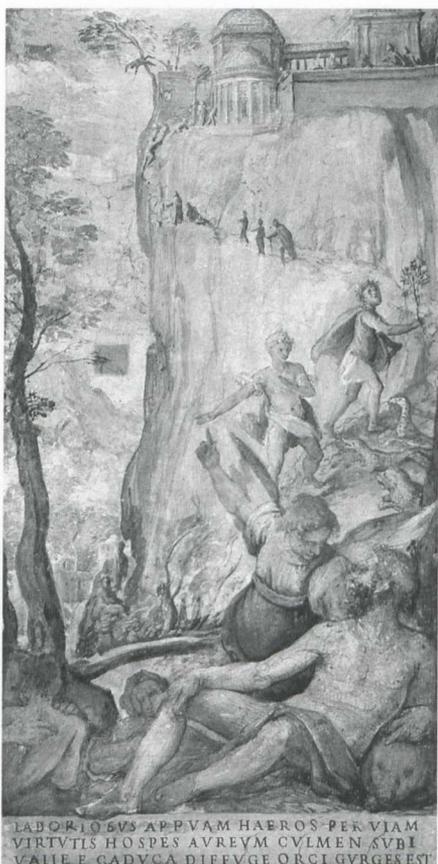


gesamten folgenden Tugenddarstellungen verstehen.²² Doch ist an der gegenüberliegenden Schmalseite der *Kampf mit dem Nemeischen Löwen* dargestellt (Abb. 9), also die erste der zwölf Arbeiten des Herkules und diejenige Tat, durch die er im Mythos eines seiner zwei wichtigsten Attribute, das Löwenfell, erhält.²³ Im Zusammenhang mit den anderen Darstellungen in den Ecken und an den Längsseiten des Mittelfeldes, in denen der Held dieses Fell trägt, ist der *Löwenkampf* also ein chronologischer Rücksprung. Aus dieser Beobachtung ist zu folgern, dass wir besser nicht versuchen sollten, jedes einzelne Dekorationselement der *Galleria* als Teil eines zum Gartensaal hin pedantisch koordinierten Systems zeitlich nachgeordneter Schritte auf dem Weg zur Tugend zu fassen. Auch die gerade zitierte Aufforderung an den jugendlichen Besucher, sein Leben zu ändern, ist über einer der beiden Türen nahe der *Sala Terrena* angebracht, also an einer Stelle, wo ein Gutteil des solchermassen durch alle Details der Ausstattung definierten Weges bereits als durchschritten gelten muss. Die *Herkules-Taten*²⁴ scheinen vielmehr das Ziel zu verfolgen, dem Be-

22 «In die dunkelste Ecke über den Zugang zum Wohntrakt setzte Zuccari deshalb das Bild des Herkules-Knaben, der die Schlangen aus dem dunklen Schoss der Erde bezwingt»; Matthias Winner, «Die Fresken des Palazzo Zuccari», in: *Max-Planck-Gesellschaft. Berichte und Mitteilungen*, Bd. 3 (1991), S. 52–60, hier S. 56.

23 Vgl. Christiane Wiebel, *Kunstsammlungen der Veste Coburg. Italienische Druckgraphik des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Coburg 1994, S. 111.

24 Herkules-Darstellungen waren, worauf Jörg Merz hingewiesen hat, im Rom der Zeit um 1600 ein seltenes Ausstattungsstück. Bezeichnenderweise findet man sie fast ausschliesslich in Landhäusern hochstehender Persönlichkeiten des Klerus, speziell von Kardinälen. Die *Herkules-Szenen* im *Camerino Farnese* stellen den einzigen anderen zur Zeit Zuccaros in einem römischen Stadtpalast entstandenen Zyklus dar! (Jörg Martin



trachter der Decke bei der Identifizierung der Hauptfigur des Mittelbildes zu helfen.²⁵

Dieses freskierte Mittelbild der Wölbung (Abb. 10) zeigt in der unteren Hälfte einen an ein Schwein gelehnten, fast unbekleideten und bärtigen Mann, den eine weibliche Figur unmissverständlich zum Aufbruch aus seiner gegenwärtigen Lage und zum Aufstieg auf einen steilen Berg auffordert. Der Berg ist von verschiedenen palastartigen Gebäuden bekrönt. Die direkt an den Betrachter gerichtete Inschrift des Bildes mahnt den Besucher in holprigem Latein, wie der gezeigte Heros den steilen Weg zum «goldenen Gipfel der Tugend» zu beschreiten und so den «Schlund der Hölle» hinter sich zu lassen:

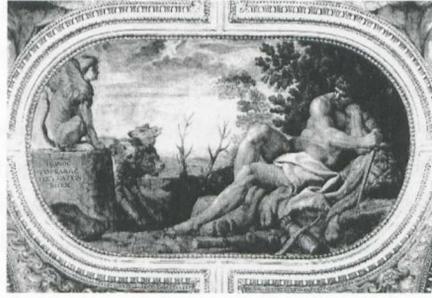
«LABORIOSUS ARDUAM HAEROS PER VIAM VIRTUTIS HOSPES AUREUM CULMEN SUBI VALLE E CADVCA DIFFVGE, ORCI GVRGES EST»

Die Text-Bild-Beziehung ist nicht ganz schlüssig: Von einem Höllenschlund oder eiteln Tal (*valle caduca*) ist auf dem Fresko nichts zu sehen. Allenfalls die dem fleischlichen Vergnügen hingegebenen Gestalten kann man im Sinn einer Andeutung von

Merz, «Kardinal und Herkules. Herkules-Themen bei italienischen Kardinälen im 16. und 17. Jahrhundert – ein Überblick», in: Ralph Kray u. a. (Hg.), *Herakles / Herkules I. Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, Basel/Frankfurt 1994, S. 95–110). Einen Einfluss der Reliefs mit Herkules-Taten in Palladios *Teatro Olimpico* in Vicenza auf die Herkules-Fresken in der *Casa Zuccari*, wie ihn Herrmann-Fiore («Il tema «Labor» nella creazione artistica del Rinascimento», in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana 1989*, Weinheim 1992, S. 245–292, hier S. 257) vertrat, vermag ich nicht zu erkennen.

²⁵ Ähnlich scheint auch der im Deckenzwickel zwischen Korridor und *Sala Terrena* dargestellte *Kampf zwischen dem irdischen und dem himmlischen Amor* (unterschrieben mit «Virtutis Amors») ein weiteres unter den vom Künstler additiv, aber nicht streng sequentiell verwendeten Tugendbildern zu sein. Wollte man dennoch die Feststellung eindeutiger Unterbrechungen des vermeintlich linear verlaufenden Tugendweges vermeiden, wäre vielleicht darauf zu rekurrieren, dass die neuen restauratorischen Befunde gerade im Rosenspalier zwischen den Herkules-Szenen maltechnische Abweichungen von den im Hauptfeld der Decke und den in der *Sala Terrena* ausgeführten Fresken zeigen. Die Blüten und Blätter der *Pergola* sind nämlich mit Schablonen aufgetragen. Auf diese Weise könnte man vielleicht auch die Herkules-Szenen zu späteren Hinzufügungen zum grossen *quadro* erklären. Für eine solche Argumentation stehen aber nicht genügend neue Daten zur Verfügung.

«Laster» interpretieren. Der gewundene Bergpfad ist hingegen, auch durch Vergleich mit zeitgenössischen Herkules-Allegorien, unschwer als der im Text genannte Tugendweg identifizierbar. Dem liegenden Heros gehen auf diesem Pfad Dante und Vergil voran, die ebenfalls durch eine Konfrontation mit zeitgenössischen Darstellungen identifiziert werden können.²⁶ Dante ist von den drei Tieren Panther, Löwe und Wolf bedroht, welche die drei Laster verkörpern. Vergil trägt hingegen den goldenen Zweig des Aeneas.



Weniger leicht zu benennen sind die geflügelte weibliche Gestalt und der liegende Mann. Was den Mann betrifft, kann die gängige Identifizierung als «Herkules» nicht unmittelbar von seinem Aussehen abgeleitet werden. Zwar geht seine Pose nach einer Beobachtung von Herrmann-Fiore auf eine einst im Park der *Villa d'Este* bewahrte Herkules-Statue zurück.²⁷ Doch ist eine Bestimmung schon deswegen schwierig, weil die klassischen Attribute Löwenfell und Keule fehlen. Grundsätzlich hindert nichts daran, in der bärtigen und schlanken Gestalt unseres Freskos die Figur des Herkules erkennen zu wollen. Da der Mann aber auf ein Schwein gestützt ist und als lasterhaft charakterisierte Gestalten um ihn gelagert sind, lässt er nicht nur an Ripas Personifikation des *Disprezio della Virtù* denken, sondern vor allem, trotz des unterschiedlichen Körperumfangs, an Cesare Ripas Stichwort «Otio: Giovane grasso [...] sedendosi appoggiato col gomito sinistro sopra d'un Porco, che stia disteso in terra».²⁸ In dieser Gestalt, die noch den nichtigen Freuden verhaftet bleibt, ist die von Zuccaro so vehement gepriesene dauernde Bereitschaft zu *fatica* und *diligenza* zwar angelegt, aber erst zu wecken. Herkules muss noch zu demjenigen Herkules werden, den die kleinen Szenen um das Mittelbild zeigen.

Die dem Mann zugeordnete weibliche Gestalt, die mit dem Finger in die Höhe zeigt, kann in diesem Kontext nur eine Personifikation der Tugend sein: *Virtus* selbst mahnt den müssigen Heros, an die Arbeit zu gehen.²⁹ Darstellungen eines

²⁶ Das Motiv ist in der florentinischen Kunst nicht ungewöhnlich. Vgl. etwa einen in Minneapolis aufbewahrten Wandteppich, dessen Entwurf Stradano zugeschrieben wird. Dante ist dort mit den genannten drei Tieren dargestellt, im Hintergrund steht erhöht Vergil (Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Mailand 1997, S. 342, Kat. Nr. 666).

²⁷ Herrmann-Fiore 1979 (wie Anm. 5), S. 47, Abb. 4.

²⁸ Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Rom 1603, S. 373.

²⁹ Es muss in diesem Zusammenhang angemerkt werden, dass Zuccaro *Virtus* auf seinem Gemälde *Porta Virtutis* anders dargestellt hat, nämlich «in figura di Pallade, la quale calca il Vizio, a guisa di mostro». Doch war die Figur der Pallas im *Palazzo Zuccari* anscheinend bereits für das Mittelbild der *Sala Terrena* verplant. Der Künstler muss sich also bewusst nach anderen Bildlösungen umgesehen haben. Die im Aufsatz von

Helden, der nur von *Virtus* angesprochen wird, aber nicht zugleich vor die Wahl von Personifikationen der Tugend *und* des Lasters gestellt ist, findet man im Cinquecento selten.³⁰ Man könnte dies damit erklären, dass dem Künstler durch das extreme Hochformat des Mittelbildes das klassische Schema einer *Wahl des Herkules* verwehrt war, weil ein *Hercules bivius* zwischen Tugend und Laster zu sehr eingezwängt würde. Doch gilt es vor allem zu erkennen, dass für dieses zentrale Fresko die Bewegung des Betrachters als ästhetischer Effekt einkalkuliert ist: Im Nachvollzug von Zuccaros Bildfindung kommt der unten im Gang Fortschreitende von der Sphäre des *otium* Schritt für Schritt in den Bereich der Tugend, deren vorläufiger Zielort an der Decke durch den Gipfel des Berges angedeutet ist. Die Vorwärtsbewegung des Betrachters im Korridor vermittelt also die Vorstellung des *einen* Weges zur Tugend: Der Tugendweg als *camin sovrano* wird optisch und physisch erfahrbar.³¹ Dieses im Voranschreiten sich eröffnende Tugendmodell Zuccaros erscheint so linear, dass man begreift, wie schwer dem Künstler die Darstellung eines ernsthaft über zwei verschiedene mögliche Lebenswege meditierenden Herkules gefallen wäre.³² In Zuccaros Weltbild war die Hinwendung zur Tugend eine zwingende Entscheidung, und das Absolvieren der auf dem Weg zur Tugend unvermeidlichen *fatiche* betrachtete er als ebenso selbstverständlich wie den am Ende dieses Weges wartenden Lohn, welcher in der *Sala Terrena* vorgeführt wird.

Tristan Weddigen abgebildete Graphik des Cornelis Bloemaert nach Vorlage Federico Zuccaros zeigt eine geflügelte Gestalt, die mit Sicherheit ebenfalls als *Virtus* zu verstehen ist.

30 Am ehesten vergleichbar ist Annibale Carraccis Deckenfresko *Virtus negata tentat iter via im Palazzo Sampieri-Talon* zu Bologna (ca. 1593/94, vgl. Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Bd. 2, Princeton 1971, Kat. Nr. 78). Der auch von Carracci nur in Gesellschaft einer Tugendallegorie gezeigte Held ist allerdings durch Knute und Löwenfell klar bezeichnet. Sollte man für Federicos Komposition Anregungen suchen, wäre ein Kupferstich von Boyvin nach Rosso in Erwägung zu ziehen: *Der schlafende Herkules, von der Tugend ermahnt* (Eugene Albert Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts*, Washington 1987, S. 345, Kat. Nr. 108). Die von Carroll richtig als *Virtus* interpretierte stehende weibliche Gestalt weist deutlich auf dasjenige Körperteil des Herkules, das ihn in seinem von Larven umgebenen Lasterschlaf festhält. Die kokette Form Rossos hat der um das Dekorum bemühte Zuccaro unmöglich so übernehmen können. Die für eine Tugendgestalt sehr locker geschürzte *Virtus* wurde von ihm durch eine geflügelte Gestalt ersetzt, die eher an den Engel Raffaels in der *Befreiung Petri* erinnert. So höfisch-pikant wie einst in Fontainebleau durfte es in der *Casa Zuccaro* nicht zugehen.

31 Der rechte Weg (*recta via*) als Metapher für das Bemühen des Menschen um Tugend und Ruhm hat nicht von ungefähr seine Parallele in den urbanistischen Vorstellungen von Sixtus V. Zu verweisen ist besonders auf das Fresko eines unbekanntenen Künstlers um 1590 im *Salone Sistino* der Vatikanischen Bibliothek, welches eine Ansicht von Rom mit den neu geschlagenen Magistralen zeigt. Die Darstellung ist überschrieben mit «DUM RECTAS AD TEMPLA VIAS SANCTISSIMA PANDIT | IPSE SIBI SIXTUS PANDIT AD ASTRA VIAM».

32 Schon Cicero hält die Geschichte der Herkules-Wahl für ein untaugliches Modell, um Lebensentscheidungen des Individuums zu beschreiben (*De officiis* I, 118): «Nam quod Herculem Prodicus dicit, ut est apud Xenophontem, cum primum pubesceret, quod tempus a natura ad deligendum, quam quisque viam vivendi sit ingressurus, datum est, exisse in solitudinem atque ibi sedentem diu secum multumque dubitasse, cum duas cerneret vias, unam voluptatis, alteram virtutis, utram ingredi melius esset, hoc Herculi Iovis satu edito potuit fortasse contingere, nobis non item, qui imitatur, quos cuique visum est, atque ad eorum studia institutaque impellimur etc.».

Dort, in der *Sala Terrena*, befinden sich im gemalten Laubwerk des Gewölbes verschiedene Ovale mit Personifikationen von Eigenschaften, deren Notwendigkeit für den Künstler Zuccaro in seiner *Idea* betont. Unter diesen sind Tugenden wie *Sapientia*, vor allem aber die Qualitäten *Labor* und *Diligentia*. Portraits mehrerer Generationen der Familie Zuccaro und das mit «VIRTUTE DUCE» unterschriebene Mittelbild der Decke mit der Himmelfahrt des Künstlers lenken die Aufmerksamkeit des Besuchers in der *Sala Terrena* endgültig von den eher allgemein gehaltenen Tugendbildern des Korridors³³ auf die beispielhaften Anstrengungen des Hausherrn in Sachen Tugend. Federico ist nicht nur zweimal, als Knabe und als gestandener Mann zusammen mit seiner Frau, in den Bildnissen der Zuccaro präsent, die auf den Besucher als Beispiele gelebter Tugend und als Zuschauer des Spektakels seiner aktuellen Bemühungen um die *virtù* herabblicken – auch die physische Anwesenheit des inmitten seiner Kunst tätigen und lehrenden Federico als ein «lebendiges Tugendbild» (*virtutum viva imago*)³⁴ scheint als Faktor eingeplant gewesen zu sein.

Die Fresken Zuccaros und seine Tugendvorstellung

Der enge Zusammenhang von Zuccaros Tugendbegriff mit seiner Arbeitsethik ist bereits betont worden.³⁵ Die Tendenz von Annibale Carraccis Fresko *Der ruhende Herkules nach Beendung seiner Arbeiten im Camerino Farnese* (Abb. 11), ein wohl auf Vorstellungen von Fulvio Orsini zurückgehendes Bild,³⁶ hätte Federico kaum toleriert. «ΠΟΝΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΩΣ ΗΕΥΞΑΖΕΙΝ ΑΙΤΙΟΣ» heisst es bei Annibale: Durch Arbeit komme man zur geziemenden Musse. Gemeint ist das klassische Ideal des *otium cum dignitate*. Musse als positive Kategorie hatte in Zuccaros Weltbild keinen Platz. Auf seinem Deckenfresko in der *Sala Terrena* hält der Künstler, der kraft seiner Bemühungen um die Tugend himmelwärts getragen wird (Abb. 12), noch immer

33 Im Mittelbild des Korridors erinnern die Gebäude oben auf dem Berg stark an Zuccaros Berliner Zeichnung *Berg der Künste*. Dennoch muss man feststellen, dass in dem ausgeführten Fresko fast jeder präzise Hinweis auf den Tugendberg als ausschliesslicher Ort der bildenden Kunst getilgt ist. Die den Blick auf die Aktivitäten der einzelnen *artes* versperrende Mauer mag der Illusion der Untersicht geschuldet sein, doch entsteht der Eindruck, dass die lateinische Aufforderung an den Eintretenden, sich – wie der noch «unerlöste» lagernde Mann vorn – auf den Weg zur Tugend zu machen, erst in der *Sala Terrena* deutlich auf den Bereich der bildenden Künste ausgerichtet wird.

34 Seneca, *De tranquillitate*, 16.1 (über Cato Uticensis).

35 Zum etwa auch von Cigoli hergestellten Kausalzusammenhang zwischen *Fatica* und *Virtù* («parendomi che la Virtù abbia principio dalla fatica») vgl. Matthias Winner, «Berninis ›Verità‹. Bausteine zur Vorgeschichte einer ›Invenzione‹», in: Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hg.), *Munuscula Discipulorum. Kunst-historische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, Berlin 1968, S. 405, Anm. 54.

36 Vgl. einführend Silvana Marchionni, «Annibale Carracci, Ercole al Bivio. Dalla volta del Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte: genesi e interpretazioni», in: *Storia dell'arte*, Bd. 42 (1981), S. 151–170.

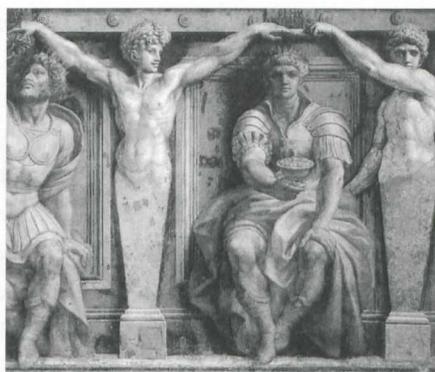


Pinsel und Federkiel in der Hand. Beide Werkzeuge sind als Erkennungsmerkmale seines Metiers gezeigt. Dennoch sieht bei Zuccaro – salopp gesagt – alles nach Arbeiten bis zum Umfallen aus.

Taddeo Zuccaro und sein noch junger Bruder Federico hatten 1566 in Caprarola, in der *Stanza della Solitudine*, eine Dekoration *al fresco* gemalt, die als Rechtfertigung für den intellektuellen Rückzug und die gelehrten Studien von Alessandro Farnese im Sinne des *otium cum dignitate* zu verstehen ist. In der *Stanza della Solitudine* in Caprarola ist die Darstellung antiker Philosophen, Literaten und Anachoreten, die einst ihre Kraft aus der Ruhe schöpften, ein wesentliches Element der Dekoration. Eine vergleichbar apologetische Tendenz hatten etwas später die schon genannten Fresken der Zuccaro-Werkstatt in der *Stanza della Nobiltà* in der *Villa d'Este*.³⁷ Die reihende Darstellung antiker Philosophenköpfe im Korridor des *Palazzo Zuccaro*, die in der Malerei des Cinquecento keineswegs häufig ist, dürfte sich vor allem aus Federicos Erfahrungen in Caprarola und in der *Villa d'Este* speisen. Doch war, wie angedeutet, die Freude am zweckfreien *otium* gelehrter Studien mit Sicherheit nicht für die Anbringung dieser Motive in Zuccaros Haus ausschlaggebend.

37 In Tivoli sehen wir acht griechische Philosophenbüsten in gemalter Steinimitation. Die lateinische Beschriftung der Büsten ist offenbar restauriert, auch die Büsten selbst scheinen teils erheblich überarbeitet zu sein. Fensterseite links «Pe...e» (unleserlich). Laut David R. Coffin (*The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960, S. 57) ist «Periander» gemeint. Fensterseite rechts «Platone», rechte Wand links «Pitagora» (über der Tür), rechte Wand rechts «Bias», Rückwand links unleserlich (stark restaurierter Kopf), Rückwand rechts «Solon» (restauriert?), linke Wand links «Diogene», linke Wand rechts «Socrate» (über der Tür). In der Fensterlaibung ist, in einem Medaillon, *Pittura* dargestellt, darüber, schon an der Decke, sieht man *Immortalitas*.

Abgesehen davon, dass Skulpturen und *ritratti d'uomini illustri* um 1600 zum typischen Schmuck einer *Galleria* gehörten,³⁸ mögen die freskierten Hermen für Zuccaro, was heute leider kaum noch nachvollziehbar ist, repräsentative Ausweise der Qualität seiner Malerei in der Imitation von Stein gewesen sein.³⁹ Die nicht mehr der ursprünglichen Farbwahl entsprechenden grauen Flächen⁴⁰ zwischen den einzelnen Hermen tun ihr übriges, um den gegenwärtigen Betrachter von einer Wertschätzung dieser Fresken des *Palazzo Zuccaro* abzuhalten. Was die Gattung der gemalten Skulptur angeht, könnten Zuccaros Hermen wirklich von Raffael angeregt sein, indem sie nämlich die in Steinimitation gemalten Hermen zwischen den Kaiserbildnissen der *Sala dell'Incendio* im Vatikan nachahmen (Abb. 13).⁴¹ Im Gegensatz zu Raffaels Hermen sind diejenigen von Federico jedoch armlos, also betont inaktiv dargestellt. Zuccaros Hermen beziehungsweise *termini* wirken durch ihre schiere Präsenz: Sie säumen und definieren den Weg des Besuchers⁴² und sie stützen das Haus ihres Schöpfers.



Zur Erklärung der Erscheinungsweise der *termini* hat Herrmann-Fiore in die richtige Richtung gewiesen, als sie Zuccaros Ansammlung rein griechischer Portraits als Anspielung auf die antiken Ursprünge der Akademie bezeichnete.⁴³ Hier muss

38 Prinz 1970 (wie Anm. 13), S. 51 zitiert die 1615 publizierte, aber schon auf die um 1590 eingerichtete Uffiziengalerie anwendbare Funktionsbeschreibung einer *Galleria* von Vincenzo Scamozzi, in welcher die Rede davon ist, dass man dort «poter collocare pitture, e scoltura tramezzo, come Statue, Pili, Storie di basso rilievo, ritratti d'huomini illustri in armi, et in lettere».

39 Übrigens hat auch der von Zuccaro ungeliebte, aber gern nachgeahmte Vasari (vgl. Michel Hochmann, «Les annotations marginales de Federico Zuccari à un exemplaire des Vies de Vasari. La réaction anti-vasarienne à la fin du XVI siècle», in: *Revue de l'art*, Bd. 80 (1988), S. 64–71) in seiner Aretiner *Sala* gemalte Hermen eingefügt.

40 Farbproben zur Ermittlung der von der heutigen grauen Bemalung in Marmorimitation abgedeckten unteren Schichten stehen noch aus.

41 Vgl. Joachim W. Jacoby, *Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*, Hildesheim 1987, S. 76–77.

42 Zuccaro selbst spricht davon, dass «il senso si compiace delle cose corporali, come à se naturali; e se intorno a queste non eccede i termini della ragione [meine Hervorhebung] non commette errore, ne offende Iddio» (*Idea*, I. Buch, S. 46, Heikamp 1961, wie Anm. 3, S. 194). Was die Stützfunktion der antiken Weisen als Referenzfiguren für Zuccaros «Gedankengebäude» betrifft, ist auf Gianpaolo Lomazzos «Fabbrica del Tempio della Pittura» zu verweisen. Seinen Tempel der Malerei dachte sich Lomazzo von sieben *governatori* gestützt, die sieben paradigmatischen Künstlerfiguren (Leonardo, Raffael, Michelangelo etc.) entsprechen: Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590, Robert Klein (Hg.), Florenz 1974, Bd. 1, S. 101–115.

43 Herrmann-Fiore 1979 (wie Anm. 5), S. 56. Zu den Portraitzöpfen im Atelier des Cavaliere d'Arpino als Zeugen eines «akademischen Glaubensbekenntnisses» vgl. Zygmunt Wazbinsky, «Il Cavaliere d'Arpino ed il mito accademico. Il problema dell'autoidentificazione con l'ideale», in: Winner (Hg.) 1992 (wie Anm. 24), S. 317–363.

daran gedacht werden, dass im Rom des letzten Jahrhundertviertels die altertumskundliche und die einsetzende archäologische Publizistik die Öffentlichkeit mit dem Aussehen antiker Hermen und mit ihrer einmaligen Verwendung vertraut machte.⁴⁴ Spätestens seit Pirro Ligorios Ausgrabungen in Tivoli⁴⁵ war bekannt, dass griechische Akademien und Gymnasien sowie römische Gebäude, die dem griechischen Bildungsideal nacheiferten, Hermengalerien besaßen, die fast ausschliesslich mit den Bildnissen berühmter Griechen bestückt waren. Nach Zuccaros eigenen Worten waren die Griechen «stimati pure i savi, e prudenti del Mondo».⁴⁶ Den Gang der *Casa Zuccari* zielt also die exemplifizierte Weisheit. Die Erörterungen zur Bedeutung der antiken Hermen oder *termini* führten Fulvio Orsini dazu, die Form der Herme als Bildnis des *uomo illustre* auch ikonologisch auszudeuten: Die quadratische Form der Herme und die quadratischen Buchstaben ihrer Namensinschrift seien Sinnbilder der Tugend, weil ein tugendhafter Mensch in der Antike als *homo quadratus*, also in jeder Hinsicht perfekter Mensch, gegolten habe.⁴⁷ Hermen in ihrer weitgehend antiken Form sind in Zuccaros *Galleria* also am richtigen Platz.

Was unsere Bezeichnung «*camin sovrano*» betrifft, könnte man die Vorstellung von der Herme als Schmuck eines Gymnasiums mit einigen Passagen in der antiken und neuzeitlichen Literatur in Verbindung bringen, in denen das Leben als *gymnasium virtutis* bezeichnet wird.⁴⁸ Die antiken Hermen, die Zuccaro also weniger wegen der einzelnen *sapienti* als wegen ihrer bekannten einstigen Funktion dargestellt hat, würden auf diese Weise die Schule oder Kampfbahn der Tugend flankieren. Der

44 Pirro Ligorio, *Libro dell'Antichità*, Bd. 7, fol. 165, unter dem Stichwort *GYMNASIUS*: «Era luogo et schola dell'Artisti, dedicato ad Hercole ad Apolline, a Minerva e alle Muse. La città di Athene ne havea sei, quel detto Hermeo opera di Hadrian imperatore e fu così detto dalli Hermeti ritratti di huomini illustri fatti informa di termini, come havemo detto nel libro dell'imagini di Philosophi e d'altri virtuosi huomini. Il secondo Gymnasio era quello dell'Academia appellato dal Monumento di Academo Spartano Heroe che le soprastava. Onde Suida e Stephano dicono che Academia era Gymnasio in Athene, dove Platone conversò, nominato da Academo Heroe. Loquale fu detto Academia».

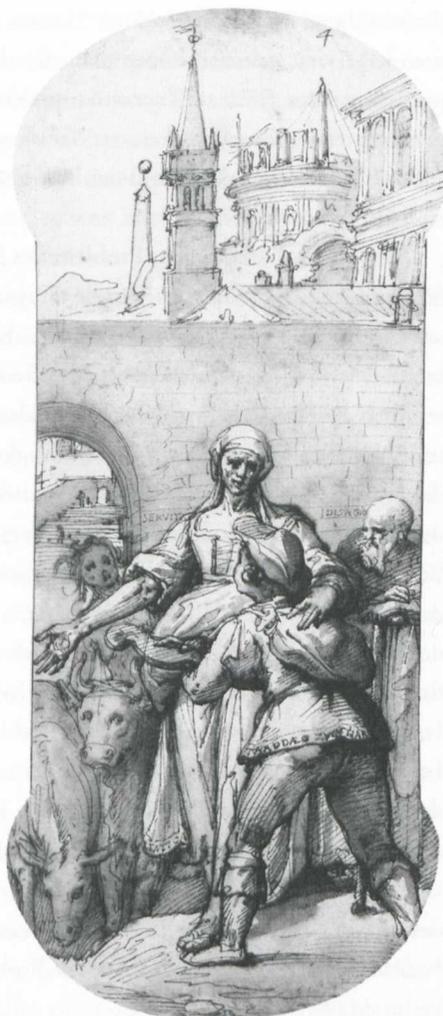
45 Vgl. Beatrice Palma Venetucci (Hg.), *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, Rom 1992 (Uomini illustri dell'antichità, Bd. I.1).

46 Zuccaro, *Idea*, 1. Buch, S. 26 (Heikamp 1961, wie Anm. 3, S. 246).

47 Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum*, Rom 1570: «Quadratas autem statuas sine manibus et pedibus, cuiusmodi Hermae, qui τετραγωνοι apud Graeci fingi solebant, cum quadratis etiam litteris, illustribus viris dicatos ab antiquis fuisse, non aliam ob causam opinor, quam quod ea forma, quae sola perfecta, absolutaque sit, illorum sapientiamque minime fluxam, minimeque mutabilem indicare vellent. Itaque quadratum virum, qui esset omnibus numeris absolutus, ut est apud Platonem et Aristotelem appellare solutus est Simonides». Vgl. auch Donatella Pegazzano, «I «Visacci» di Borgo degli Albizi: Uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze di tardo Cinquecento», in: *Paragone Arte*, Bd. 43, 509–511 (1992), S. 51–71.

48 Im Grunde gehören alle wesentlichen Dekorationselemente von *Pergola* und *Sala Terrena* zu einer geläufigen Tugendmetaphorik, die noch Marino 1620 so formulierte: «Non speri alcun, se non combatte, l di corona ir pomposo, l perché nel campo di Virtù spinoso l frutti le glorie son, semi i sudori, l mezo son le fatiche, e fin gli onori». (Giambattista Marino, «Hercole incoronato da Pallade d'Annibale Mancini», in: *La Galleria*, hg. von M. Pieri, Bd. I, Padua 1979, S. 33).

Tugenderwerb wäre demnach als Tugendkampf angedeutet. Diesen Ansatz scheint Federico in seinen bekannten Zeichnungen mit Episoden aus der *Vita Taddeos* auf das römische *gymnasium vitae* übertragen zu haben, in welchem der junge Künstler nicht nur die grossen Vorbilder seiner Kunst vorfindet, sondern sich ebenso gegen die allfälligen Widrigkeiten des Ortes durchzusetzen hat. Erst so reift er zur Tugend als Mensch und als Künstler heran.⁴⁹ Eine der Szenen der *Vita* (Abb. 14) zeigt konsequenterweise, wie eine am Rocksäum⁵⁰ als «FATICA» bezeichnete Figur den kleinen Taddeo vor dem Tor der ewigen Stadt in Empfang nimmt und ihm den Weg seiner Mühsal weist. Wenn die nach der gezeichneten *Vita Taddeos* ausgeführten Ölbilder, die sich heute im Depot des *Palazzo Venezia* befinden, wirklich zur Ausstattung des römischen *Palazzo Zuccaro* vorgesehen waren, sollten diese Gemälde wahrscheinlich in der Art eines *exemplum virtutis* fungieren, wie es Zuccaro auf einer der beiden Schrifttafeln nennt.



Zuccaros Tugendvorstellung und die Architektur seines Palazzo

Es gibt Indizien dafür, dass der *Palazzo Zuccaro* ursprünglich mit drei Enfiladen durchzogen war, die vom Eingangsraum bei *Trinità dei Monti* ihren Anfang nahmen.⁵¹ Unter diesem Blickwinkel wäre auch Zuccaros *Galleria* in der

49 Vgl. etwa Ambrosius, *Enarrationes in psalmos* 1, 7: «tamquam in communi animarum gymnasio et quodam studio virtutum.» Sidonius Apollinaris, *Epistulae* 1,6,2: «Romam urbem domicilium legum, gymnasium litterarum.»

50 Winner hat darauf hingewiesen, dass die Anbringung solcher Namen auf Gewandsäumen und Kragen von Zuccaros Kopie der beiden holbeinschen Triumphe des Reichtums und der Armut beeinflusst ist (Matthias Winner, «Federico Zuccari und der Codex Grimani», in: *Festschrift Otto von Simson*, Berlin 1977, S. 299).

51 Wie mich Georg Steinmetzer informierte, lassen die neusten Bauuntersuchungen eine Erschliessung des *Pian terreno* des Palazzo durch drei solche Enfiladen als möglich erscheinen.

dreistrahligen Architektur seines Hauses ein Mittelweg, ein *camín sovrano*. Wollte man sehr weit gehen, könnte man die drei Enfiladen – und damit die drei Kompartimente des *Palazzo Zuccaro* – mit einer Dreiteilung in Zuccaros Theoriesystem parallelisieren, etwa den drei *arti del disegno* («Una lux in tribus fulgens ...»). Doch scheint es beim jetzigen Stand der Bauuntersuchungen für solche Überlegungen noch zu früh.⁵²

Fruchtbarer für das Problem des Selbstverständnisses und der künstlerischen Selbstdarstellung Zuccaros ist die Frage, ob wir für das System der inneren Erschliessung von Zuccaros «*altra casa*», also für den in die offene *Sala Terrena* auslaufenden Korridor im rückwärtigen Teil seines Palazzo eine Vorlage kennen. Und wirklich scheint sich in *diesem* Punkt das Nachdenken über die von Papst Sixtus V. im Städtebau so geschätzte Dreistrahligkeit als Ordnungsfaktor auszuzahlen. Denn der Dreistrahl war ja auch für das Grundstück von Sixtus' heute verschwundener *Villa Montalto* konstitutiv. Der Plan des Anwesens, wie ihn Domenico Fontana von Natale Bonifacio radieren liess, verdeutlicht diese Tatsache (Abb. 2).⁵³ Fontana publizierte den Plan 1590, also in demselben Jahr, als Zuccaro sein Grundstück am Anfang derjenigen Strasse kaufte, an deren Ende die päpstliche Villa stand. Von der trapezförmigen Anlage des Grundstücks schweift unser Blick auf den Grundriss von Fontanas Villa selbst, die dem Dreistrahl eingepasst, wenn auch nicht selbst in der Form eines Trapezes gestaltet war. Fontana zeigt zwar das *piano nobile*, welches wegen der Hanglage des Gebäudes nur an der Rückseite den direkten Weg in den Garten erlaubte. Die Radierung vermittelt jedoch den Eindruck einer Zugänglichkeit auch von der anderen Seite her. Die Ähnlichkeiten dieses Plans des *Casino Montalto* mit dem Grundriss von Zuccaros «*altra casa*», also mit dem rückwärtigen und von Federico ausdrücklich als autonome Einheit beschriebenen Teil seines Palazzo, sind kaum zu übersehen.

Fontana zeigt den Grundriss eines Gebäudes mit vorgelagertem Saal in der Art einer Loggia, von welchem aus man einen Mittelgang betritt, der rechts mit einem Treppenhaus verbunden ist. Der Mittelgang läuft in eine *Sala Terrena* aus, die keine Verbindungstüren zu den beiden sie flankierenden Räumen hat. Sie ist als rückwärtige Loggia durch drei Öffnungen mit dem Garten verbunden. Die Übereinstimmungen (Abb. 3) reichen von der Art der inneren Erschliessung über die Lage der Treppe bis hin zu den untereinander nicht verbundenen drei Räumen an der Gartenseite und den

52 Aufgrund der völlig fehlenden Daten über die Anlage und Ausgestaltung des Gartens erübrigen sich ebenso Spekulationen über dessen «ikonologische» Funktion oder «lesbare» Ausrichtung auf das übrige Anwesen hin.

53 *Della trasportazione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto V, fatte dal cavalier Domenico Fontana*, Rom 1590, S. 1.

drei Öffnungen der *Sala* in der Mitte zum Garten.⁵⁴ Im Rahmen dieses Vergleichs erscheint es als sekundär, dass der Eingang von der heutigen *Via Sistina* vom Schema des *Casino Montalto* abweicht; denn der Haupteingang des *Palazzo Zuccaro* lag fraglos bei *Trinità dei Monti*. Doch müssen wir Zuccaros eigene Einteilung seines Anwesens in «*casa grande*» und «*altra casa*», selbst wenn sie in ihrer Differenzierung an der heutigen Baugestalt schwer ablesbar ist, so weit nachvollziehen, dass wir beide Einheiten typologisch getrennt zu verstehen versuchen.

Die Vorbildlichkeit des *Casino Montalto*, eines der wenigen neuen Gebäude des Villentypus im Rom des ausgehenden Cinquecento, ist für alle weiteren römischen Anlagen dieser Gattung mehrfach betont worden.⁵⁵ Doch gerade im Fall des nächsten grossen römischen Projekts für ein *Casino*, der *Villa Borghese*, haben wir es bezeichnenderweise nicht mit einer Form des Zitats zu tun, das die Architekturgeschichte vorzugsweise betrachtet, nämlich mit einer Übernahme der Front. Vielmehr muss, bei allen Abweichungen im Detail, die Grundidee der Einbindung der *Villa Borghese* in die Dreiachsigkeit der Anlage des Gartens als unverkennbares Erbe des *Casino Montalto* gelten. Auch Federico Zuccaro hat sich nicht auf die Fassade von Fontanas Gebäude konzentriert. Dem Plan nach, welcher der gebauten Architektur des *Palazzo Zuccaro* zugrunde liegt, wandelte sich (und das ist der einzige wesentliche Unterschied zu Fontanas Grundriss) die vordere Loggia des *Casino Montalto* zur *Sala Grande* des *Palazzo Zuccaro*. Demnach handelt es sich bei Federicos Haus um die Verschmelzung einer die eigene Kunst annoncierenden Arbeitsstätte mit dem neuesten repräsentativen Wohnbau in Rom, der Dimensionen aufwies, die Federico adaptierbar erschienen.

Dass Zuccaro im rückwärtigen Teil seines Palazzo den Grundriss der Villa des zu Baubeginn noch regierenden Papstes nachahmte, sagt einiges über die selbstbewusst von ihm beanspruchte Stellung in der römischen Gesellschaft. Während er mit den sonderbaren Formen seines Atelierbaus, der «*casa grande*», und mit dem extravaganten «Höllentor» als Eingang zum Garten die nötige Aufmerksamkeit auf sein Künstlertum (speziell auf sein Können als *scultore*) lenkte, bezog er wesentliche Anregungen für sein Wohnhaus, das ja auch Residenz des *Principe di San Luca* werden sollte, von einem Bau, der für einen weit oberhalb seiner eigenen sozialen

54 In die zum Zweck der Konfrontation mit der *Villa Montalto* angefertigte Grundrissrekonstruktion des *Palazzo Zuccari* habe ich gegenüber Frommels Versuch (Abb. 1) zwei Varianten eingefügt: Erstens zeige ich die Mauer im Hermen-Korridor (*Galleria*) geschlossen, weil nicht nachgewiesen ist, dass von dort aus eine Kellertreppe abging. Zweitens habe ich probeweise eine weitere Tür zwischen *Sala Grande* und dem Eingangsraum von der *via Felice* angesetzt, womit die Möglichkeit einer ursprünglich bestehenden Enfilade angedeutet werden soll. Es muss jedoch deutlich betont werden, dass die Zahl und Positionen der Türen in der *Sala Grande* Zuccaros durch die Bauuntersuchungen noch nicht definitiv zu bestimmen war.

55 Vgl. Christoph H. Heilmann, «Die Entstehungsgeschichte der Villa Borghese in Rom», in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd. 24 (1973), S. 129.

Stellung stehenden Auftraggeber errichtet worden war. Das *Casino Montalto* war Zuccaros Orientierungsgrösse.⁵⁶ Ob die Verwendung von dessen Grundriss in seinem Künstlerhaus einem allseits sichtbaren Zitat entsprechen sollte, lässt sich, zumal genaue Informationen über die ursprüngliche Fassade des *Palazzo Zuccaro* fehlen, nicht letztgültig entscheiden. Wahrscheinlich ging es Federico vor allem um die Übernahme des obersten Modells einer als aktuell verstandenen Wohnarchitektur gehobenen Zuschnitts, in der sich die gesellschaftliche Stellung ihres Besitzers spiegeln sollte. Zuccaro wird den Anspruch auf ein solches Haus als die gerechte Frucht seines arbeitsreichen Weges zur Tugend betrachtet haben.

Tugend (*virtù*) und der Weg dorthin ist, wie sich am Beispiel der gemalten Hermen und der Herkules-Szenen in der *Galleria* zeigen liess, ein wesentliches Thema in den Fresken des *Palazzo Zuccaro*. Wenige Begriffe sind für das «akademische» Künstlertum Federico Zuccaros so charakteristisch wie seine Vorstellung vom *virtuoso*, der einen vielleicht mühevollen, aber fest definierten Weg zur Vollendung seines Künstlertums durchlaufen muss. Zuccaros Tugendbegriff kann auch als Schlüssel zum Verständnis der Architektur seines Hauses dienen. In ihr wollte er nicht nur sein Künstlertum offenbaren, sondern auch seine Überzeugung manifestieren, dass der richtige Weg zur *virtù*, der *camin sovrano*, zu gesellschaftlicher Anerkennung und materiellem Erfolg führt. Ähnlich wie die Hermenportraits in der *Galleria* Zitate aus zeitgenössischen fürstlichen Innendekorationen sind, die auch ihrer prestigeträchtigen Herkunft wegen den Malerfürsten Federico und seine Getreuen umgeben sollten, bediente sich Zuccaro in den Bauformen seines Hauses aus der gehobenen Wohnarchitektur Roms. In diesen Formen suchte Zuccaro geradezu die Assoziation mit dem Bauverhalten der *nobiltà*, weil er sie für Kennzeichen genau jener gesellschaftliche Etabliertheit hielt, zu der ihn, wie er hoffte und erwartete, seine *virtù* letztendlich bringen würde.

⁵⁶ Der Zuccaro-Schüler Domenico Passignano führte in den 1580er Jahren Fresken im *Casino Montalto* aus (vgl. Joan Lee Nissman, *Domenico Cresti Il Passignano, 1559–1638. A Tuscan Painter in Florence and Rome*, Diss. Columbia University 1979, S. 35); schon dies spricht für eine gute Bekanntschaft Federicos mit dem Bau.