Originalveröffentlichung in: Weigel, Thomas ; Poeschke, Joachim (Hrsgg.): Leitbild und Tugend : die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts, Münster 2013, S. 229-253 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme ; 36)

Eckhard Leuschner

OTIUM UND VIRTUS

Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola*

Für Matthias Winner

Traditionellerweise muß sich geistige Tätigkeit in der Abgeschiedenheit des Studierzimmers gegen den Vorwurf kaschierter Faulheit verteidigen. Im Konflikt von *vita activa* und *vita contemplativa* hatte intellektuelle Muße als tugendhafte Existenzform schon immer einen schweren Stand – zumal dann, wenn ein handlungsbezogener Virtus-Begriff vorausgesetzt wurde (»virtus in actione consistit«).[1] Die Gleichsetzung von *solitudo* mit dem überwiegend negativ, also im Sinne von »Müßiggang«, konnotierten *otium* lag nahe.[2] Immerhin bot sich spätestens seit Petrarcas Traktat »De vita solitaria« (ca. 1350) eine christliche Rechtfertigungsoption, die intellektuelle Einsamkeit – analog zu monastischer Abgeschiedenheit von der Welt – als Vorbedingung der Erhebung des Menschen zu Gott charakterisierte.[3] Eine solche auf Gotteserkenntnis angelegte und schon dadurch gottgefällige *solitudo* blieb auch im Cinquecento, als Theorie und Praxis der *virtus* mit einer verstärkt an Plato, Cicero und Seneca orientierten Terminologie erörtert wurden, im Spektrum des Diskurses. Ein typisches Beispiel ist der 1545 in Venedig publizierte »Dialogus de Solitudine« des Benediktiners Alessio Ugoni.[4] Die

---

* Für Hilfen und Anregungen danke ich Julian Kliemann, Martin Raspe, Hans Armin Gärtner, Nadja Horsch und Gosbert Schüßler.

1 Vgl. etwa die in Otto van Veens Emblem Nr. 8, »Virtus in actione consistit« (Emblemata Horatiana, Antwerpen 1612, S. 21), genannten antiken Quellentexte, allen voran von Horaz selbst: »Paullum sepultæ distat inertiæ / Celata virtus« (Od. 4, 4). Das Emblem van Veens ist auch deshalb erwähnenswert, weil der Künstler während seiner Italienzeit mit dem Zuccari-Kreis in Kontakt stand.

2 Noch bei Cesare Ripa sind alle Personifikationen von »Otio« eindeutig negativ konnotiert, beispielsweise »Otio 2« (Iconologia, Rom 1603, S. 374): »[…] Per questo disse S. Gregorio l'otio esser una sepoltura dell huomo vivo, & la Scrittura, che tutti i mali del mondo gli hà insegnati l'otio. Ne si prende in questo luogo l'otio per contemplatione; come lo pigliò scherzando con parole Scipione il grande, dicendo di sè stesso, che all'hora havea men'otio che mai, quando ne havea più abondanza; per dir che quanto meno era impiegato nell'attioni, tanto era più intento al contemplare, perche di questo otio godono solo quelli, che con la lettione de molti libri, & con l'intendere cose alte, & nobili mantengono senza che muovere altro che la lingua, ò la penna; la pietà, la religione, il zelo di Dio, il consortio de gli huomini, & in somma quanto è bene fra le miserie di questa vita mortale.«, oder »Otio 3« (ebd., S. 374): »Huomo vecchio, vestito di giallo dipinto à Maschare, & à traverso haverà una banda berettina con un Fagiano per cimiere, nella destra mano una facella di color bigio spenta, & nella sinistra un'ovato in campo d'oro, nel quale sia dipinto un giro col motto *In quiete voluptas*.« Ripas »Solitudine« weist einige bezeichnend ambivalente Zeilen auf: »Il fine dell'huomo solitario deve essere lo studio di sapienza e di dottrina, altrimenti è cosa degna d'infamia; però [= perciò] disse Aristotile nel primo lib. della Politica, che l'huomo solitario o è Angelo o bestia […].«

3 Francesco Petrarca, De vita solitaria, hg. von Marco Noce, Mailand 1992.

4 Flavio Alessio Ugonio, Alexii Ugonii Brixiani Monachi Cassinensis Dialogus de Solitudine, Venedig, apud Cominum de Tridino Montisferrati, 1545 (unpaginiert; Zitate hier nach den handschriftlichen Seitenzahlen im Exemplar der Biblioteca Apostolica Vaticana [hiernach BAV]).

erste Hälfte der in Gesprächsform gehaltenen Erörterung kreist um den Begriff der Tugend, die sich nach Meinung der beiden Diskutanten Eudoxos und Lisippus entweder im Rückzug aus der Menge oder in der aktiven politisch-gesellschaftlichen Tätigkeit realisiert. Eudoxos preist die *solitudo* als Rückzug von der Verderbtheit der Welt in die wahre *libertas* des Weisen, sofern sich dieser »in illa virtutis parte potissimum« aufhalte, »quae in veri contemplatione consistit«, und sich so der eigenen sittlichen Vervollkommnung widme.[5] Lisippus formuliert als Gegenposition, daß der Sapiens zur dienenden Wohltätigkeit gegenüber der Gemeinschaft verpflichtet sei.[6] Eudoxus antwortet, daß ein Sittenlehrer Bewunderung verdiene, wenn er gegen die Verderbtheit der Masse kämpfe und dieser nicht selbst anheimfalle. Falls die Tugend in der Gesellschaft jedoch in keiner Weise durchsetzbar sei, müsse der Weise den Rückzug in die *solitudo* vorziehen. Es folgen zahlreiche, teils schon von Petrarca angeführte Beispiele für einen »tätigen Rückzug« vom Volk, genannt werden u.a. Scipio Africanus, Cicero, Seneca, die Propheten und Patriarchen, Antonius, Hilarion, Makarios und schließlich Benedikt.[7] Im Schlußwort des dritten Dialogpartners, Thales, werden die beiden Positionen harmonisiert: Der Rückzug in die Einsamkeit könne nur dem um die Bearbeitung seiner Lehren und Schriften Bemühten dienlich sein; die reine Muße sei verderblich, löblich hingegen das »otium literarium«.

Im Kontext der anspruchsvollen Innendekoration des Palazzo Farnese von Caprarola aus den 1560er Jahren sind die zeitgenössischen Diskurse über den Zusammenhang von Kontemplation und Tugend in der Stanza della Solitudine (auch: Studio della Solitudine) rezipiert und visualisiert. Fast folgerichtig mußte eine solche gemalte Apologie der selbst gewählten Einsamkeit und Kontemplation in Ciceros berühmtes »otium cum dignitate« (De oratore 1,1) münden, das Programm einer würdevollen und damit tugendhaften Muße (Abb. 1). Ähnliches klingt in derselben Dekoration u.a. in der vom griechischen Theaterdichter Menander gehaltenen Spruchtafel an (Abb. 2):

---

[5] Ugonio (wie Anm. 4), fol. 184^{v}–185^{r}: »Deinde sciens sacra eum studia philosophiae praestantem in omnibus ac nobilem efficere posse, singulis fere horis eis incumbit, atque in illa virtutis parte potissimum versatur, quae in veri contemplatione consistit, nihil aliud quaerens, quam Deo teste bonus, ac optimus fieri, solaque virtute laetatur, quae perpetuum praestat gaudium ac securum, non ignarus hoc esse bonae mentis fundamentum et culmen, ne gaudeat vanis, quandoquidem ad summa pervenisse dicatur, qui novit quo gaudeat quique felicitatem suam in aliena potestate non posuit. [...] Igitur sapiens hac ratione in solitudine plenus gaudio, ilaris ac placidus cum Deo pene ex aequo vivit, summumque regem non tantum pro sua, sed etiam pro omnium salute praecatur.«

[6] Ugonio (wie Anm. 4), fol. 186^{r}: »Tunc enim regna, tunc imperia, tunc civitates beatissimae (ut Plato ait) dici possunt, cum eas sapientes regunt. Si ergo sapiens munus suum obire voluerit, mille licet modis quotidie in Deum, licet in proximum peccetur, licetque a plerisque virtutem ipsam summo cum sui dolore ac incommodo conculcari videat, nullo tamen pacto in solitudinem se recipiet: sed magis in civitatibus comorari eliget, ibique omnibus, quibus poterit prodesse contendet, nullumque tantum discrimen erit, quod pro veritate tuenda nos subeat, simul cum Attalo stoico dicens: Malo me fortuna in castris suis quam in delitiis habeat.«

[7] Ugonio (wie Anm. 4), fol. 198^{r}: »Quid ergo? Nonne hi omnes arbitrandi sunt populorum frequentiam declinasse, et aptum sibi ac liberum elegisse locum, ut animum rebus altis applicarent, quem ipsius populi innumerae vanitatum formae deprimunt ac diserpunt, cumque scirent mille vias per sensuum fenestras (ut ita dicam) ingressuram mortem invenisse.«

Abb. 1: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Cicero. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

Abb. 2: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Menander. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

VIRTVTIS / ET LIBERAE VITAE / MAGISTRA OPTIMA / SOLITVDO

Die Stanza della Solitudine, die von 1564 bis 1565 durch Taddeo Zuccari und seine Werkstatt freskierte »Kammer der Einsamkeit«, ist in der Kunstgeschichte keine unbekannte Größe – man denke nur daran, daß Ernst Gombrichs Buch »Symbolic Images« mit einer Erörterung des erhaltenen »Programms« von Annibale Caro für die malerische Dekoration des Raumes beginnt.[8] Dennoch fehlt eine Untersuchung, in der die überaus reichen Malereien und Stuckierungen der Stanza della Solitudine eingehend studiert und auf die Funktion des Raumes sowie die künstlerischen und ikonographischen Bezüge hin betrachtet werden. Abschreckend mag für potentielle Interessenten nicht nur die unebene malerische Qualität und fehlende Dokumentation späterer Ergänzungen oder Restaurierungen, sondern auch Caros sehr komplexer Prä-Text[9] wirken, dessen Anweisungen nicht – wie andere, u.a. von Clare Robertson[10] studierte Concetti des Verfassers – auf eine überschaubare Zahl mytho- oder ikonographischer Handbücher zurückzuführen sind. Dazu kommt die (an sich außerordentlich spannende) Tatsache der Entstehung dieser Dekorationen nur Monate nach Ende des Reformkonzils von Trient, welches, so sollte man meinen, auch und gerade in den Kunstprojekten eines Auftraggebers wie Kardinal Alessandro Farnese seine Spuren hinterließ.

Da die offizielle Funktion des Raums als Studierstube oder Rückzugsraum des *Gran Cardinale* schon sehr früh durch Erwähnungen bezeugt ist, wurde die Stanza della Solitudine, etwa durch Liebenwein, in die Tradition der *Studioli* der Renaissance eingeordnet – was sicher nicht falsch ist.[11] Erst jüngst hat allerdings Arno Witte in seinem Buch zum Palazzetto Farnese in Rom den Raum in Caprarola in die direkte Vorgeschichte der bei den Farnese im Barock gepflegten Kultur der Betstuben oder Eremitagen gestellt, die nicht zuletzt eine erneuerte Verehrung für die Ideale des eremitischen Mönchstums bezeugen.[12] Auch hinsichtlich der Funktions- oder Typengeschichte ist dieser Raum jedenfalls schwer zu klassifizieren.

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund scheint es geboten, die Stanza della Solitudine eher als Dokument bestimmter konzeptueller und künstlerischer Zielkonflikte aufzufassen denn als monolithisches Monument einer linearen Planung und Ausführung. Tatsächlich wurde schon die Formulierung des Programms wesentlich durch eine Auseinandersetzung mit divergierenden Auffassungen über den Wert des intellektuellen

---

[8] Ernst H. Gombrich, Symbolic Images, London 1972, S. 1–25. Vgl. auch Florian Matzner, Vita activa et vita contemplativa. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance (Europäische Hochschulschriften: 28; 206), Frankfurt/Main 1994, S. 183ff.

[9] Den Begriff »Prä-Text« (der einen leider nicht ganz ins Deutsche zu übertragenden Doppelsinn hat) entnehme ich dem Aufsatz von Glenn W. Most, Reading Raphael: »The School of Athens« and Its Pre-Text, in: Critical Inquiry 23 (1996), S. 145–182.

[10] Vgl. Clare Robertson, Annibale Caro as Iconographer: Sources and Method, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45 (1982), S. 160–181; Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand 1998, Bd. 1, S. 212.

[11] Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977, S. 137–140.

[12] Arno Witte, The Artful Hermitage: the Palazzetto Farnese as a Counter-reformation Diaeta, Rom 2008, S. 57–62.

Rückzugs und die Ideale des politischen, religiösen oder gesellschaftlichen Handelns in der Öffentlichkeit bestimmt. In Caprarola mündete dieser Rechtfertigungsbedarf wie von selbst in eine visuelle Apologie intellektueller Reflexion als tugendhafter Muße. In der Geschichte der Visualisierung von Tugendkonzepten stehen diese Malereien aufgrund ihrer Komplexität vergleichsweise isoliert da, sie eröffneten aber immerhin eine Art Familienikonographie: Noch in Annibale Carraccis Fresken im »Camerino« des römischen Palazzo Farnese verkörpert ein in Würde ruhender Herkules das »καλῶς ἡσυχάζειν«, eine Form von »otium cum dignitate«, die erst (oder nur) durch die vorherigen πόνοι oder *labores* des Tugendhelden ihre Berechtigung hatte.[13] In der Stanza della Solitudine wurde allerdings das (römisch-antike, also »heidnisch« gefärbte) tugendhafte Otium viel stärker multi-perspektiviert, so daß die Malereien sowohl die Verpflichtung des Christen zum sozialen Engagement als auch die intellektuellen, politischen und – womöglich – biographischen Interessen des Auftraggebers reflektieren.

Doch vor weiteren Thesen zu diesen konzeptuellen Aspekten des Raumes seien zuerst die einzelnen Elemente der künstlerischen Ausgestaltung der Stanza della Solitudine benannt (Abb. 3): Zu diesem Zweck soll hier der Text Caros, obwohl er nur einen bestimmten Planungsschritt auf dem Weg zur ausgeführten Dekoration darstellt, dazu verwendet werden, die Decken- und Wandmalereien zu beschreiben und ikonographisch einzuordnen. Auf Unterschiede zwischen Textfassung und ausgeführtem Werk ist jeweils hinzuweisen, auch wenn nicht alle Details (schon gar nicht die Grotesken und Stuckformen) besprochen werden können.

Annibale Caros Planungsschreiben vom 15. Mai 1565 für die Stanza della Solitudine war Teil eines Briefs des Autors an Onofrio Panvinio; das Original ist verloren, doch wurde der Text schon 1572 in den »Lettere familiari« Caros publiziert.[14] Caros Intervention ist durch ein unautorisiertes Vorgehen des Künstlers Taddeo Zuccari provoziert worden: Dieser hatte nicht auf Vorgaben eines beauftragten Programmentwerfers, offenbar Panvinio, gewartet (oder solche Vorgaben einfach ignoriert), hatte also die Stuckierung der Decke des Raums selbst entworfen und schon ausführen lassen. Der in der Zusammenarbeit mit Künstlern erfahrenere Annibale Caro hatte nun die undankbare Aufgabe, die ursprünglichen Ideen von Panvinio den bereits vorhandenen Strukturen anzupassen

Er schlug vor, im Sinne des schon festgelegten Generalthemas des Raums, »Solitudine«, die gerahmten Flächen (»vani«) mit thematisch passenden Darstellungen zu füllen. Er unterschied vier verschieden große »vani«: große, kleinere, kleine und winzige (»maggiori, minori, piccoli e minimi«). Zwei der vier großen Bildflächen reservierte er für eine Generaleinführung ins Thema, die Einsamkeit der Christen und der Heiden;

---

[13] Vgl. Eckhard Leuschner, ›Il camin sovrano …‹ Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses, in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform. Akten einer Tagung der Bibliotheca Hertziana und des Schweizer Instituts in Rom 1998, hg. von Tristan Weddigen, Basel 2000, S. 169–194, hier S. 187.

[14] Annibale Caro, Lettere familiari, Venedig, Aldus Manutius, 1572, S. 403–410; im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Annibale Caro, Lettere familiari, hg. von Aulo Greco, 3 Bde., Florenz 1961, Bd. 3, Nr. 764, S. 237–240. Greco nutzte für seine Ausgabe auch ein Manuskript mit Kopien nach Briefen Caros in der Bibliothèque Nationale, Paris (Dép. des manuscrits italiens, en entier. Ital. 1707).

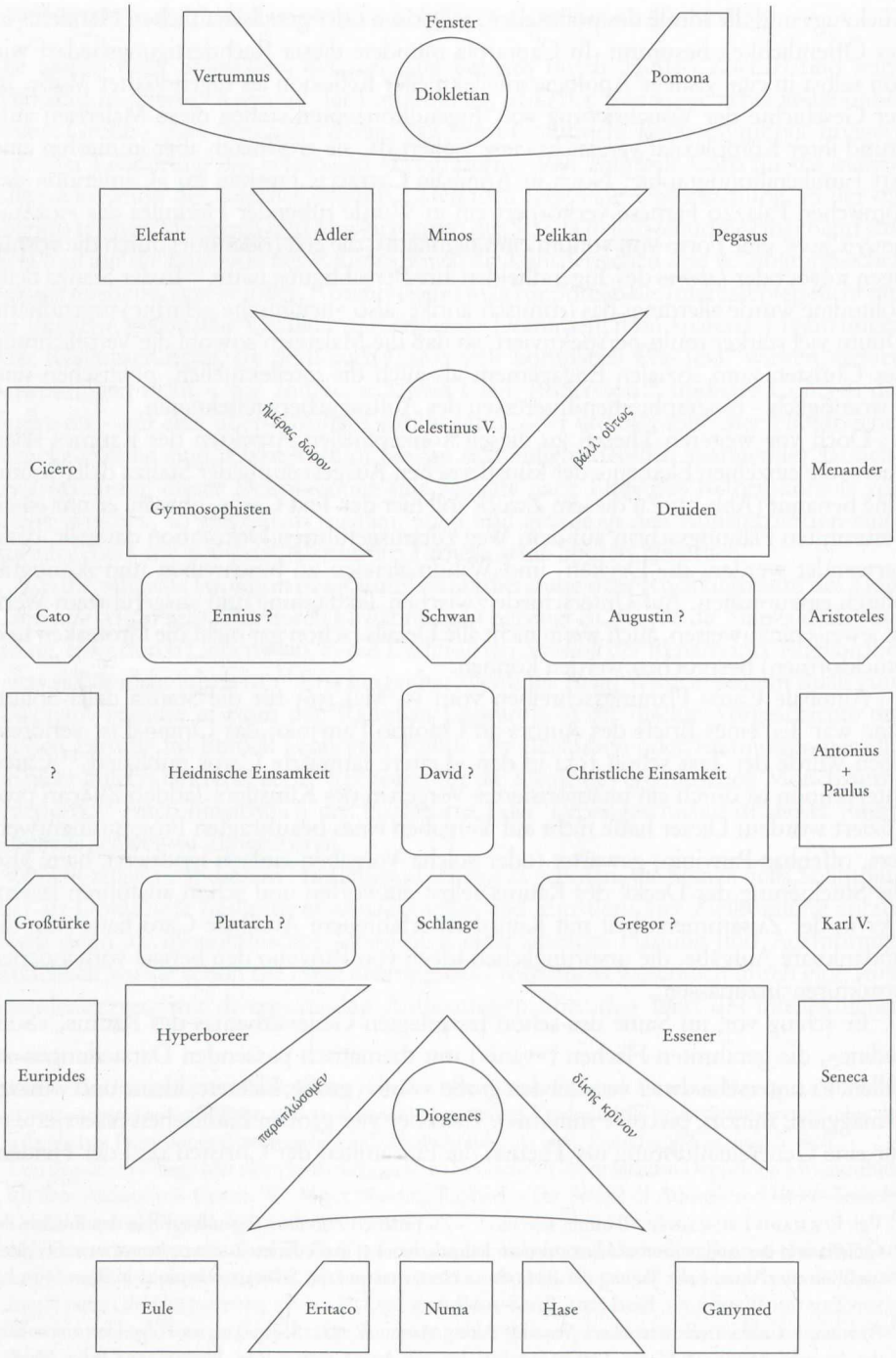

Abb. 3: Schema der Decken- und Wanddekoration in der Stanza della Solitudine (Graphik: Andrea Fronhöfer). Caprarola, Palazzo Farnese.

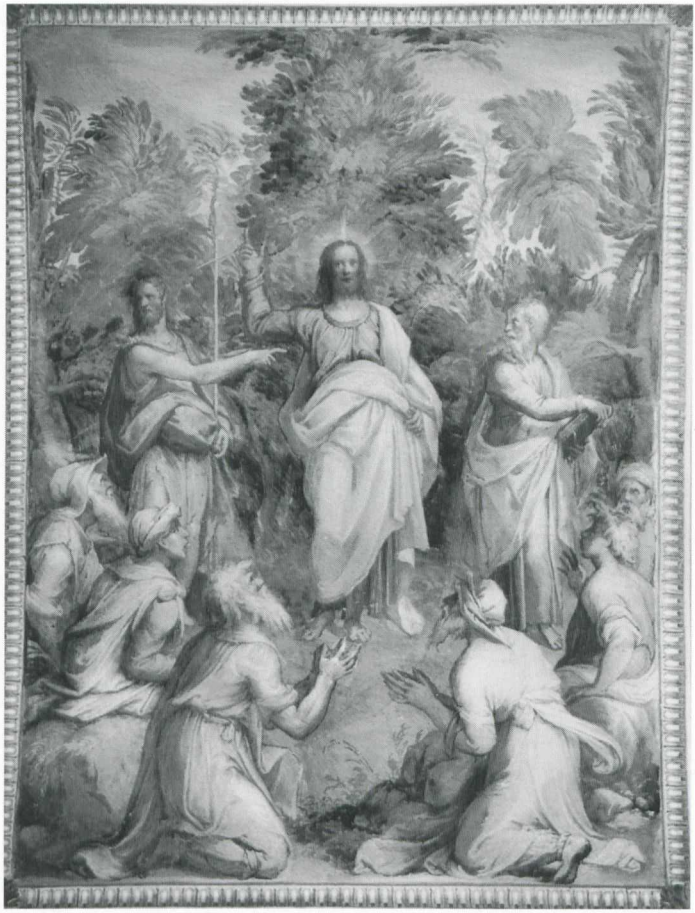

Abb. 4: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Die christliche Einsamkeit. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

erstere sei höherwertig, denn die Christen seien aus der Einsamkeit hervorgekommen, um die Völker zu lehren, während sich die Heiden vom Volk entfernt hätten und in die Einsamkeit gegangen seien. Christliche *Solitudo* (Abb. 4) soll von Christus selbst und, zu seiner Linken und Rechten, Hand in Hand, Paulus, Johannes dem Täufer, Hieronymus, Franziskus und anderen repräsentiert werden. Im Hintergrund soll die Wüste dargestellt sein, und die Leute, zu denen die Christen gekommen sind, um ihnen den Glauben zu predigen. Unverkennbar ist dieses Konzept in der Ausführung simplifiziert, die Protagonisten stehen nicht Hand in Hand, und »Wüste« nach unserem Verständnis zeigt ohnehin keines der Bilder. Die heidnische Einsamkeit sollte laut Caro im zweiten Hauptfeld (Abb. 5) durch verschiedene Philosophen repräsentiert werden, die sich von den Menschen abwenden und in die Wüste gehen; speziell seien verschiedene Platoniker darzustellen, die sich die Augen ausstechen, um bei ihren Verstandesoperationen ungestört von Sinneseindrücken zu sein. Im selben Feld sollte Timon gezeigt werden, der Menschen mit Steinen bewirft, und einige Gelehrte, die sich in den Büschen auf-

Abb. 5: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Die heidnische Einsamkeit. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

halten, und dort Schrifttafeln und andere Textträger hochhalten, um Leute zu belehren, ohne mit ihnen in Kontakt kommen zu müssen (»senza praticar con esse«).

Zwei Zeichnungen Taddeos in den Uffizien belegen, daß die beiden Hauptszenen ursprünglich querrechteckig eingefügt, also nebeneinander gesehen werden sollten.[15] Der visuelle Effekt wäre derjenige einer engen Parallelisierung von christlicher und heidnischer Einsamkeit gewesen. Auf eine solche Anordnung wurde verzichtet, offenbar deswegen, weil die christliche Einsamkeit, die laut Caros Konzept ein zeitlich limitierter Rückzug, ja, ein Verzicht auf Einsamkeit ist, explizit als höherwertig dargestellt werden sollte. Wahrscheinlich auf Wunsch Caros hat Zuccari beide Darstellungen so voneinander abgegrenzt, daß er die Protagonisten christlicher und heidnischer *Solitudo* sich die Rücken zukehren ließ. Während der Kontrast zwischen der würdigen Monumentalität der Christen und den nervösen, zentrifugalen Aktionen der Heiden schon

[15] Acidini Luchinat (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 214, Nr. 105 und 106.

Abb. 6: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Numa und Egeria. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

in den Zeichnungen angelegt war, gab diese Disposition dem christlichen Paradigma noch mehr Dominanz und Autorität – und der Steinewerfer des Freskos zielt nicht auf Christus.

In den beiden anderen großen Bildflächen in den Schmalseiten des Raumes sollten laut Caro Numa Pompilius (Abb. 6), der große römische Gesetzgeber, in einem Gespräch mit der Nymphe Egeria, und König Minos, sein griechisches Gegenstück als erster Gesetzgeber Griechenlands, gezeigt werden. Egeria ist die einzige in diesem Raum dargestellte Frau. Wie von Caro vorgesehen, kommt Minos mit Gesetzestafeln in der Hand aus einer Grotte, in der eine Figur Jupiters sichtbar ist, von dem Minos gesagt habe, daß dieser ihm die Gesetze übergeben habe (»un Giove, dal quale egli diceva d'aver le leggi«). In den vier kleineren Zonen plazierte Caro die, wie er erwähnt, schon von Panvinio vorgesehenen vier »Nationen der Einsamkeit«. Um dem Maler zu verdeutlichen, worum es ging (»perché il pittore intenda«), beschrieb er sie genauer: Die indischen Gymnosophisten befänden sich in der Wüste, seien nackt und mit Kontemplation oder Diskussionen beschäftigt; einige seien zur Sonne hingewendet, denn die Gymnosophisten hätten dieser jeweils zur Mittagsstunde geopfert. Neben Hyperboreern und Druiden seien auch die jüdischen Essener darzustellen, ein heiliges und keusches

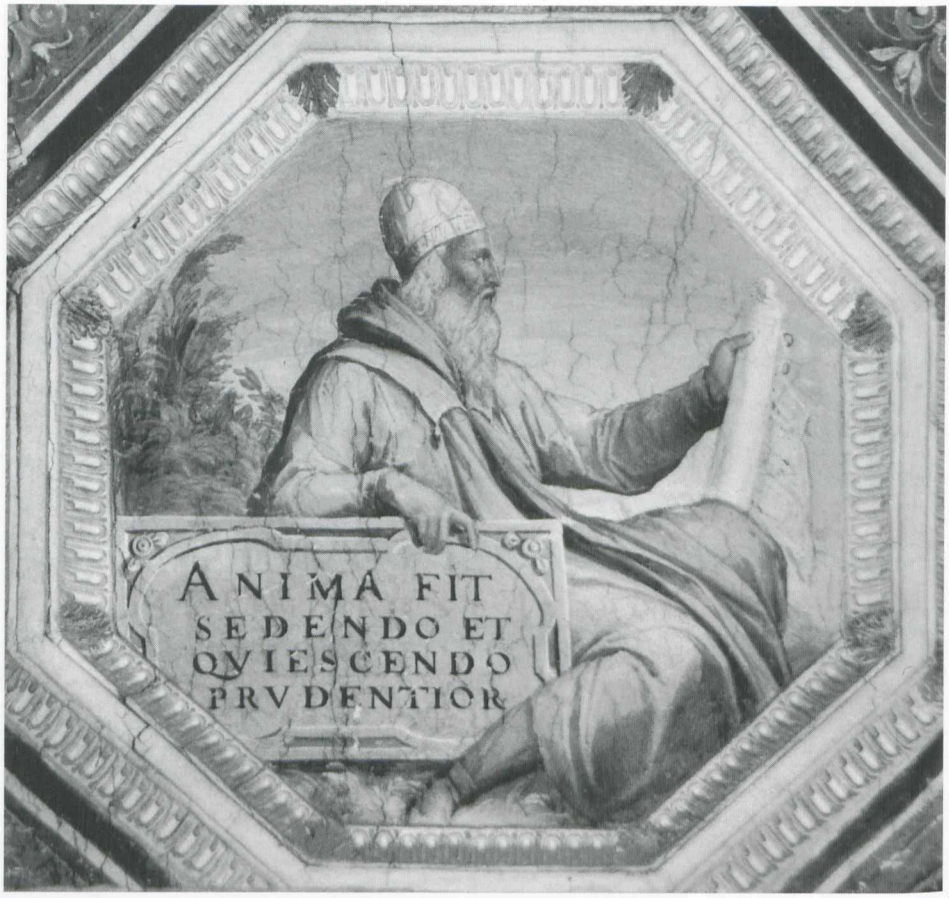

Abb. 7: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Aristoteles. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

Volk, das ohne Frauen gelebt und nur göttliche und moralische Themen kontempliert habe.[16]

Von den siebzehn kleinen Feldern, so Caro, seien zehn oblong (»giaccono per lo lungo«) und andere sieben aufrecht (»hanno la lor lunghezza in alto«). Dieser Satz deutet darauf, daß es noch nach der Abfassungszeit des Textes Änderungen in den Stuckierungen der Stanza della Solitudine gegeben haben muß; zumal Caro nirgendwo von oktogonalen oder runden Bildfeldern schreibt. Für die oblongen *vani* sah Caro Bildnisse von zehn wichtigen Autoren vor, die zum Thema Einsamkeit geschrieben hätten. In den verbleibenden sieben Feldern wünschte er stehende Figuren, die das Konzept der Einsamkeit in die Tat umgesetzt hätten. Als Autoren nannte er Aristoteles (Abb. 7), Cato den Älteren, Euripides, Seneca, Ennius, Plutarch, Cicero, Menander, Gregor von Nazianz und Augustinus. Jeder von ihnen solle mit einem Spruch aus dem eigenen Werk versehen sein. Wie belegt werden kann, sind fast alle von Caro

[16] Caro/Greco (wie Anm. 14), S. 238.

Abb. 8: Taddeo Zuccari und Werkstatt, Diokletian. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Laibung der Fensternische.

vorgeschriebenen Sprüche tatsächlich Werkzitate bzw. (bei den Griechen) lateinische Übersetzungen von Werkzitaten.[17]

Was die Praktiker der Einsamkeit angeht, sah Caro sieben Personen aus sieben verschiedenen Lebenszusammenhängen vor (»sette di sette condizioni, come sono sette i vani«) – er listete allerdings zehn Kandidaten auf: Als Beispiel für einen Papst nannte er Coelestin V., den einzigen Papst, der jemals abgedankt hat. Dieser wurde schließlich in einem der beiden Tondi an der Decke dargestellt. Als Beispiel für einen römischen Kaiser, der auf sein Amt verzichtet habe: Diokletian, der von Rom nach Istrien ging und ein Leben auf dem Land führte (»se n'andò in Ischiavonia a rusticare«). Das Bild dieses Kaisers findet sich in der *Stanza* nicht an der Decke, sondern – als fingiertes Münzporträt – in der Fensternische (Abb. 8). Für einen modernen Kaiser: Karl V. – dieser ist tatsächlich dargestellt. Für einen antiken König: Ptolomaeus Philadelphus, der auf seine Macht verzichtet und sich den Wissenschaften gewidmet und die Bibliothek von Alexandria gegründet habe. Für einen nachantiken König: Peter von Anglia, der sein Königtum verlassen habe und nach Rom gekommen sei, um dort in Armut zu leben. Für einen frühchristlichen Kardinal: Hieronymus. Für einen modernen Kardinal: Ardicino de la Porta, Kardinal von Aleria in der Zeit von Innozenz VIII. Für einen Tyrannen: Hieron von Syrakus, der sich der Philosophie zuwandte. Für einen Militärführer (»gran capitano«): Scipio Africanus, der nach seinem Rückzug aus der Politik ein einfaches

[17] Vgl. dazu an Beispielen aus Caros Prä-Text schon Eckhard Leuschner, The Pythagorean Inscription in Rosa's London ›Self-Portrait‹, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 57 (1994), S. 278–283, Anm. 25.

Leben in Linternum geführt habe. Für einen berühmten Philosophen: Diogenes in der Tonne.

Während letztgenannter das zweite Rundfeld der Decke einnimmt, haben die an der Decke in Einzelfeldern stehenden Figuren keine Beischriften oder individualisierende Attribute und sind daher nicht ohne weiteres als ein bestimmter der von Caro aufgelisteten »Praktiker der Einsamkeit« zu identifizieren. Dies gilt auch für die – auf die christliche Seite blickende – Figur in dem oblongen Feld zwischen den beiden Hauptszenen (Abb. 9), die der Caprarola-Führer des Leopoldo Sebastiani von 1741[18] als König David benannt hat, während ihn Mascagna[19] »Amphion« nannte, den Musiker also, der mit dem Spiel seiner Leier Steine dazu gebracht haben soll, sich zur Stadtmauer von Theben zu fügen. Schon Platon (Gorgias 485 e3) sah in Euripides' nur fragmentarisch erhaltener Tragödie »Antiope« Amphion implizit als Exponenten des βίος θεωρητικός, während er dessen Bruder Zethes als Vertreter des βίος πρακτικός verstand.[20]

Für die Füllung der »winzigen« Felder sah Caro Tiere in der Art von Grotesken als Symbole der Einsamkeit vor (»animali come per grottesche e per simboli di questa materia de la solitudine«). Nach seinen Worten sollten sie allesamt für die Erhebung des Geistes und die Kontemplation stehen, so etwa der Elephant, der sich dem Mond zuwendet. Mit dem Pelikan habe sich David in seiner Einsamkeit verglichen, nachdem er vor Saul geflohen sei. Die weitere Ornamentierung der Decke überließ Caro großzügig der Inventionskraft des Malers, nannte aber als Beispiele Attribute des Studiums und der Einsamkeit wie Meß- oder astronomische Instrumente, Sextanten, Lorbeer etc. Einige Elemente der Malereien in der Stanza della Solitudine sind in Caros Text nicht enthalten, darunter die Farnese-Impresen und die beiden Eremiten Antonius und Paulus mit dem Raben unter dem christlichen Hauptbild sowie die bislang nicht gedeutete Szene unter der »Heidnischen Einsamkeit« (Abb. 10), vielleicht ein Cincinnatus;[21] der Malweise nach handelt es sich bei diesen beiden Bildern allerdings möglicherweise um spätere Zutaten. Dem eigentlichen Ausmalungsprojekt angehörig scheint das ebenfalls von Caro nicht genannte Bildnis eines Großtürken, wahrscheinlich Suleiman I., das im Ordnungssystem der Decke dem Bild von Kaiser Karl V. gegenübergesetzt ist.[22]

---

[18] Leopoldo Sebastiani, Descrizzione (sic) e relazione istorica del nobilissimo, e real palazzo di Caprarola, suo principio, situazione, architettura, e pitture, Rom 1741, S. 74.

[19] Salvatore Mascagna, Caprarola e il Palazzo Farnese: cinque secoli di storia [1910], hg. von Ennio Laudazi und Domenico Mascagna, Caprarola/Viterbo 1982, S. 86.

[20] Vgl. Matzner (wie Anm. 8), S. 35, Anm. 39 (mit weiterer Forschungsliteratur), und Richard Kannicht (Hg.), Tragicorum Graecorum Fragmenta, Bd. 5.1, Göttingen 2004, S. 287 (zu Euripides' Fragment 185).

[21] Ugonio (wie Anm. 4), fol. 197r: »Nam omnium rerum, ex quibus aliquid acquiri potest, nihil esse agricultura melius, nil uberius, nil dulcius, nil homine libero dignius. Quamobrem in agris tunc senatores mansisse refert Cicero: ita ut L. Quintio Cincinato in agro aranti nunciatum sit, eum dictatorem esse factum. A villaque in senatum accersitos fuisse Curium & caeteros senes narrat.«

[22] Ameto Orti benannte in seinen Caprarola-Gedichten den Dargestellten als »Baiazetes II Turcarum Imper.«, also als Bâyezîd I. – vgl. Fritz Baumgart, La Caprarola di Ameto Orti, in: Studi Romanzi 25 (1935), S. 77–179, Nr. 94. Zehn Bildnisse »degli imperatori ottomani« sind im Caprarola-Inventar von 1626 genannt (Inventario delle robbe di Caprarola et suoi annessi, rimaste nell'eredità dell'Illustrissimo et Reverendissimo Cardinale Odoardo Farnese – vgl. Antonio Ernesto Denunzio, Una testimonianza sulla biblioteca e il

Abb. 9: Taddeo Zuccari und Werkstatt, David (?). Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

Grundsätzlich ähnelt Caros textliche Disposition des Bildsystems dem Aufbau einer Rede nach klassischen Prinzipien: Eine generelle Einführung (»la materia in universale«) wird ergänzt durch elementare Definitionen und Unterscheidungen (»la solitudine cristiana e pagana«), dann durch Beispiele (die vier Nationen der Einsamkeit, Autoren und Praktiker der Einsamkeit etc.), und die Symbole und Grotesken sorgen – *ex maiore*

palazzo Farnese a Roma nella seconda metà del Seicento, in: Archivo Storico per le Provincie Napoletane 115 [1997], S. 83–111).

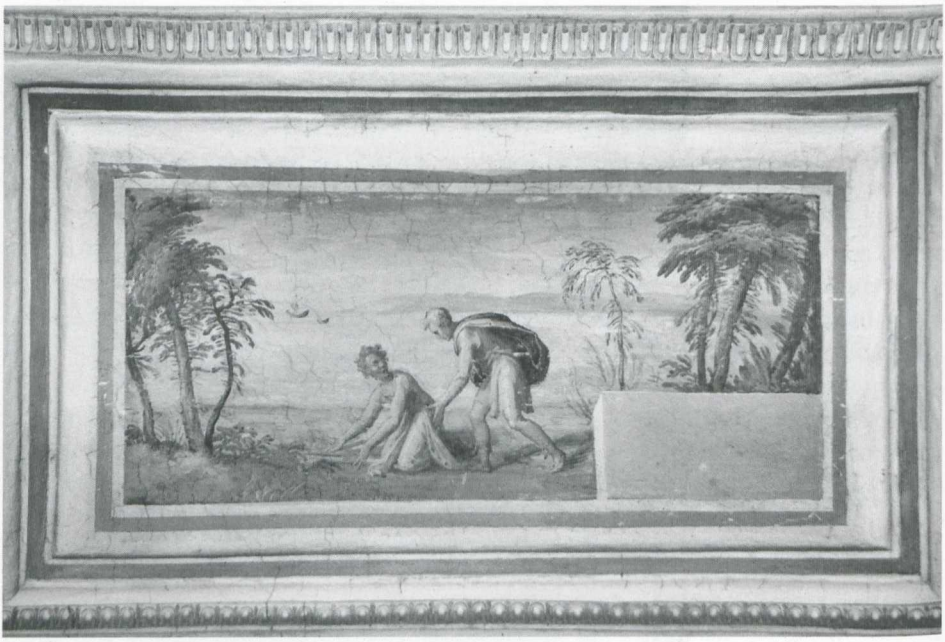

Abb. 10: Taddeo Zuccari oder Nachfolge, Cincinnatus (?). Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Decke.

ad minus – für den Nachweis eines gleichsam die gesamte Schöpfung durchziehenden Bedüfnisses nach *Solitudo* und, rhetorisch formuliert, für den *Ornatus*. Der enge Bezug auf die rhetorische Praxis war außerdem verbunden mit der Nutzung eines historisch-literarischen Schemas, das flexibel genug war, die Vielzahl einzelner Assoziationen zu verarbeiten. Robertson hat darauf hingewiesen, daß das Paar Numa und Minos offenbar Vincenzo Cartaris »Il Flavio« von 1553 entnommen ist,[23] und daß einige der »Symboltiere« von den »Hieroglyphica« des Pierio Valeriano angeregt sind. Wenige der anderen Motive seien aber aus den Ikonographien der Epoche zu beziehen gewesen. Was das Oberthema der Stanza, »Solitudine«, angehe, betont Robertson den anhaltenden Einfluß von Petrarcas Traktat »De vita solitaria« (ca. 1350) und von dessen Imitatoren. Das ist kaum zu bezweifeln. Dennoch erweist sich – außer Coelestin V., Diokletian und Seneca – keine von Petrarcas Exempelfiguren als mit denen in Caros Brief identisch. Caros Autoren und Praktikanten der Einsamkeit könnten daher eher aus einer zeitgenössischen Sammlung weiser Sprüche und Anekdoten zum Thema Einsamkeit stammen. Doch bis heute hat sich keine solche Schrift gefunden.

Das Fehlen einer einzigen der Planungsschrift Caros zugrundeliegenden literarischen Quelle schließt gleichwohl nicht aus, daß dem Prä-Text ein vereinheitlichendes Prinzip zugrundelag: Caros Anweisungen sind gekennzeichnet durch ein System aus Parallelen und Gegensätzen, die aus dem elementarsten Gegensatz, demjenigen zwischen

[23] Vincenzo Cartari, Il Flavio intorno ai fasti volgari, Venedig 1553, S. 381–383.

paganer und christlicher Einsamkeit, abgeleitet wurden. Die christliche *Solitudine*, die, wie erwähnt, allenfalls der kurzfristigen intellektuellen Einkehr gelten sollte, steht der heidnischen *Solitudine* voran, die auf den ersten Blick einer reinen Parodie der antiken, speziell der platonischen Philosophie entspricht. Dennoch basierten gerade diese Motive auf profunder Literaturkenntnis, die sich, wie es den Anschein hat, gelegentlich verselbständigte und gelehrt-lexikographische oder spielerische Tendenzen entfaltete. Verschiedene antike und Renaissance-Autoren schrieben das Sich-Ausstechen der Augen Platon und seinen Schülern zu,[24] und auch der Misanthrop Timon wurde (ursprünglich vielleicht durch eine Verwechselung mit Timon dem Skeptiker) mehrfach mit der platonischen Akademie in Beziehung gebracht.[25] Pausanias erwähnt in seiner Beschreibung der Akademie bei Athen beispielsweise den »Turm Timons«, und er schreibt, daß Timon der einzige Mensch gewesen sei, der verstanden habe, daß der Mensch nur dann glücklich sein könne, wenn er vor den Menschen fliehe.[26] Caros Auffassung der paganen (= platonischen) Einsamkeit scheint ferner von seiner Kenntnis einer alternativen Etymologie des Wortes »Akademie« abgeleitet gewesen zu sein, die von der

---

[24] Z.B. Porphyrios, De abstinentia, 1, 36. Die Anekdote wird im Cinquecento u.a. erwähnt in: Gian Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura scoltura et architettura, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974, S. 417: »Onde vediamo che quelli che tra romori e strepiti stanno con lo stile e con la penna tempestando sopra le carte, all'ultimo non possono trovar invenzione d'alcuna cosa che vogliono fare, né manco dar moto, come si dice, alle figure imaginate. leggesi a questo proposito che Omero, Democrito e Platone da se stessi si privarono della luce de gl'occhi per meglio e più sottilmente investigare la natura di quello che nella sua mente concetto et imagine s'avevano.« S. 543: »Democrito era cieco, perchè si cavò gli occhi in Atene per potere meglio attendere alle speculazioni. [...] Platone fu robusto di corpo e largo nel petto, e però fu chiamato Platone da Aristone; in vecchiezza si cavò gl'occhi perchè no si gli turbasse l'animo.« Ugonio (wie Anm. 4), fol. 190^{v}: »Quocirca sapiens rerum quidem difficultates et incommoda, si inciderint, praeclare ferret, sed non eliget neque quaeret. Quin etiam omnia impedimenta abijciet, ut bonae menti vacare possit, ad quam nemo pervenit occupatus. Nam hoc idem semper inter omnes convenisse scimus, nullam rem bene exerceri posse ab homine occupato: et iccirco [sic] Democritum sibi etiam oculos ipsos effodisse accepimus, ne videndo verum ac supremum illud veritatis lumen sine impedimento aspicere posset.« Vgl. ebenso die Anekdotensammlung des wie Caro als Verfasser eines Bildprogramms für Alessandro Farnese bekannt gewordenen Kardinals Sirleto (Rom, BAV: Vat. Lat. 7031, fol. 244–259), wo unter »De contemplatione« notiert ist: »Democritus sibi lucem ademit«.

[25] Zu Timon dem Misanthropen vgl. Dirk Rohmann, in: *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 12/1, Stuttgart 2002, Sp. 591 (Timon 1); zu Timon dem Skeptiker Massimo Di Marco Fondi, in: Der Neue Pauly (Altertum), Bd. 12/1, Stuttgart 2002, Sp. 592f. (Timon 2). – Möglicherweise verwechselte Caro auch Timon und Cimon (Kimon) – wie es Pirro Ligorio im »Libro dell'Antichità« unter »Academia« tat (Bd. 1, fol. 38^{r}, zitiert bei Marcello Fagiolo und Maria Luisa Madonna, La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico, in: Storia dell'arte 13–16 [1972], S. 251): »Accademia è antichissimo luogo nello borgo d'Atene città dell'Attica ombroso, o Nemoroso d'Arbori di Platani, dove nacque Platone, et vi studiò, et vi recitò alli suoi della setta platonica, ove Aristone suo padre l'educò, come nato sotto della tutela d'Apollo [...] questo luogo così aprico e selvoso, fu da Cimone Atheniense coltivato, et per che era sterile del'acqua ci fece un pozzo [...]«; und unter »Accademici« (fol. 39^{r}): »erano più cose di diverse memorie, per che come dice Pausania, che nell'Academia, era un Theatro fatto dalla Republica Atheniense, [...]. Vi era quivi propinquo alla Academia il sepulchro di Platone [...] Ma il sepulchro Platonico era circa della Torre di Cimone«.

[26] Pausanias, Periegeta, 1, 30, 4 (im Abschnitt, der das Gelände der Akademie beschreibt).

üblichen Erklärung eines Bezugs auf den eponymen Heroen Hekademos abweicht.[27] Gemäß dieser in einigen wenigen Texten, vor allem in einer Schrift des Augustinus,[28] vertretenen Etymologie war nämlich der Rückzug von den Menschen Programm der gesamten Institution Akademie: ἑκὰς δημοῦ – fern vom Volk.

Angesichts dieser eindeutig negativen Auffassung antiker Philosophie (oder zumindest einer bedeutenden Richtung derselben) könnte es verwundern, daß Caro die Stanza della Solitudine mit zahlreichen Bildnissen antiker Weiser wie Euripides oder Cicero ausstatten wollte – doch damit stand er ganz in der Tradition von *Studiolo*-Dekorationen, die mindestens bis zu demjenigen von Federico da Montefeltro in Urbino und letztlich bis zu Ciceros eigenem »Gymnasium« zurückgingen.[29] Noch besser erklärt sich die Reihe paganer Weiser aber aus Caros Kombination von lexikographischem und wertendem Ansatz: Für diese Art von Lexikographie war primär relevant, daß eine historisch oder literarisch wichtige Person auf das Konzept der *Solitudo* bezogen werden konnte. Beispielsweise ist Diokletian der Kirchengeschichte als einer der schlimmsten Christenschlächter bekannt; doch Caro kümmerte sich nicht um die *mala fama* des Kaisers, denn dieser war das perfekte Beispiel eines römischen Herrschers, der aufgrund seiner Sehnsucht nach *Solitudine* seine politische Karriere beendete und ein Leben privater *Villeggiatura* einschließlich der Gartenarbeit führte.[30]

Was die womöglich entscheidende literarische Strukturvorgabe für Caros Prä-Text angeht, ist die Erwähnung von Plutarch unter den »grandi autori che hanno parlato

---

[27] Vgl. Peter-Eckhard Knabe, Die Wortgeschichte von Akademie, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 214 (1977), S. 245–261. Salvator Rosas »Akademie«-Radierung von 1662 (Richard W. Wallace, The Etchings of Salvator Rosa, Kat. Nr. 109) ist betitelt: »In villa ab Academo attributa / sua[m] Plato condit Academiam«.

[28] Augustinus, Contra Academicos, 3, 9, 18 (hg. von William M. Green, Utrecht 1956, S. 55; Migne, Patrologia Latina, Bd. 32, col. 943): »Sed ab hoc iam litigoso tribunali secedamus in aliquem locum, ubi nobis nulla turba molesta sit; atque utinam in ipsam scholam Platonis, quae nomen ex eo dicitur accepisse, quod a populo sit secreta: hic iam non de gloria, quod leve ac puerile est, sed de ipsa vita, et de aliqua spe animi beati, quantum inter nos possumus, disseramus.« Porphyrios, De abstinentia, 1.36, bezeichnet die Akademie als ἔρημον καὶ πόρρω τοῦ ἄστεος χωρίον.

[29] Pirro Ligorio, Libro delle antiquità di Pyrrho Ligorio napoletano [...], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, cod. ital. 1129 = Saint-Germain français 86 (vgl. Photokopie im Bestand der Bibliotheca Hertziana, Rom: Gh-LIG 5577), Bd. 6, fol. 2r, s.v. Ciceroniano: »[...] dell'arte oratoria guadagnò molto, et fabricò deciotto ville e le ornò di cose Gymnastiche et di memoria d'imagini de i illustrissimi huomini, et furono dette Ville Ciceroniane e sotto diversi cognomi dei paesi le denominò. [...] La decima era nel Tuscolano, dove haveva un altra Accademia, Bagni, la Bibliotheca et in quale havea la imagine di Demosthene, et quella di Isocrate, et l'Hermathena, et altri ritratti di huomini dotti [...]«.

[30] Vgl. Caros eigene Beschreibung der Technik des *simile* (Caro/Greco [wie Anm. 14], Bd. 2, S. 246, Nr. 487): »Io truovo che la similitudine non è obligata a rispondere in tutte le parti, e, rispondendo questa [metafora] in tante [parti], non mi par che debba dar noia, se discorda in una sola.« Negativ wird Diokletians Sucht nach Rückzug und Otium in Jacopo Zucchis »Discorso sopra li dei de'gentili e loro imprese« von 1602 charakterisiert (Fritz Saxl, Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi, Berlin 1927, S. 107–111); Zucchi beschreibt sein oberhalb der Büste Diokletians im römischen Palazzo Rucellai gemaltes Fresko folgendermaßen: »Sopra la testa sua si è fatto l'Otio, un'huomo corpulento, e grasso, in quell'atto forse, che stava Domitiano consumando il suo otioso tempo, pigliando con un stiletto infinite mosche, & appresso se gli son fatte sette monstruose maschere, figurando per questi tutti i peccati mortali, i quali sotto l'otio s'annidano.«

de la solitudine« signifikant. Caros Anweisungen für die Stanza della Solitudine erinnern unverkennbar an die biographische Methode des Griechen, sprich: das System der »Parallelviten«, in denen jeweils ein berühmter Grieche mit einem berühmten Römer konfrontiert wird.[31] Die im Brief an Panvinio erhaltene Liste von Autoren und Praktikanten der Einsamkeit spricht in dieser Hinsicht eine klare Sprache: Aristoteles, Cato der Ältere, Euripides, Seneca, Ennius, Plutarch, Cicero, Menander, Gregor von Nazianz und Augustinus – je ein Grieche, gefolgt von je einem Römer. Schon Caros Gegenübersetzung von Minos und Numa entspricht dem Parallelschema Grieche – Römer, und die erst im ausgeführten Werk begegnende Konfrontation von Kaiser Karl V. und dem Großtürken setzt diese West-Ost-Parallelen fort. Gerade Numa wurde übrigens in der Literatur des Cinquecento gern eine religiöse Dimension gegeben, mancher Papst als »novus Numa« adressiert.[32] Und in Plutarchs Numa-Vita selbst ist der Monarch das perfekte Beispiel für den Ausgleich zwischen politisch und gesellschaftlich klugem Handeln und religiöser Fundierung, also für tätige Tugend und religiös motivierte Reflexion (3,4–4,3). Doch bemerkenswerterweise konfrontierte Caro seinen Numa nicht, wie Plutarch, mit Lykurg.[33] Dies hatte inhaltliche Gründe: Da es um das Konzept der Einsamkeit ging, um die Verbindung göttlicher Inspiration mit selbst gewählter Abgeschiedenheit, war der spartanische »Nomothetes« ein weniger geeigneter Kandidat als Minos.

Die genauen Gründe für die jeweiligen Paarungen, die Caro plante, sind nicht in allen Fällen einsichtig. Euripides und Seneca waren beide als Verfasser »philosophischer« Tragödien bekannt,[34] Gregor und Augustinus als herausragende Autoren des griechi-

---

[31] Zu den Editionen und dem Einfluß von Plutarchs »Parallelviten« auf die italienische Kunst der Renaissance vgl. Cecilia Filippini, Plutarco istoriato: Le Vite Parallele nella miniatura italiana del Quattrocento e la morte di Cesare nei cassoni fiorentini, in: Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, hg. von Roberto Guerrini, La Spezia 2001, S. 155–208, bes. S. 157–162.

[32] Als neuer Numa wurde etwa Leo X. durch Aegidius von Viterbo gepriesen – vgl. Göran Stenius, Leonardo, Numa und Baldassare Turini aus Pescia. Ein Deutungsversuch, in: Opuscula Instituti Romani Finlandiae 1 (1981), S. 103–112, hier S. 104. Jacopo Zucchis Personifikation der Religion im Palazzo Rucellai ist beschriftet: »Religio Numae Romanos Honestavit« – vgl. Claudio Strinati, Jacopo Zucchi e la Galleria Rucellai, in: Palazzo Ruspoli, hg. von Carlo Pietrangeli, Rom 1992, S. 185–216, fig. S. 283. Siehe auch Ugonio (wie Anm. 4), fol. 199^{v}: »Quid vero Numa Pompilius? qui peregrinus ad insperatum imperium accitus, cum ad civilium et sacrarum curam legum totum intendisset animum, ut his ardentem et ferocem populum regeret ac leniret, saepe solitarium et opacum lucum quindecim aut non multo amplius milibus passuum distantem petivisse.«

[33] Eine bildliche Parallelisierung von Lykurg und Numa hätte in Rom mindestens ein Präzedens gehabt, da beide Gesetzgeber in Polidoros Fassadenmalerei des Palazzo Milesi zu sehen waren (»Lykurg gibt den Spartanern, Numa den Römern Gesetze«: Lanfranco Ravelli, Polidoro da Caravaggio, Bergamo 1978, Kat. Nr. 795 und 797–808).

[34] Das für Euripides vorgesehene Motto: QUI AGIT PLURIMA PLURIMUM PECCAT stammt aus der Epitome des Stobaeus 4,16,13 (August Nauck, Fragmente der griechischen Tragiker, Leipzig 1889, Nr. 576): ὁ πλεῖστα πράσων πλεῖσθ ἁμαρτάνει βροτῶν (in Gesners Stobaeus-Edition übersetzt als »Qui plurima facit, is et plurimum peccat«). Caro verwies Zuccari darauf, daß »anco di questo si trova l'effigie cavata da certi termini antichi.« Zu vergleichen wäre in dieser Hinsicht die mit einer – falschen – Inschrift versehene und von Pirro Ligorio gezeichnete sog. »Euripides«-Büste in Modena (Abb. in: Elena Corradini, Le raccolte estensi di antichità. Primi contributi documentari, in: L'impresa di Alfonso II,, hg. von Jadranka Bentini, Bologna 1987, S. 176) – Caro könnte an diese gedacht haben. Ich sehe bei Zuccaris »Euripides« allerdings keine Ähnlichkeit mit Pirros Büste.

schen und lateinischen Frühchristentums – aber was haben Aristoteles und Cato der Ältere miteinander zu tun? – Das Motto von Aristoteles ist ANIMA FIT SEDENDO ET QVIESCENDO PRVDENTIOR – freie lateinische Übersetzung einer Stelle aus dessen »Physik«.[35] Caro wollte Aristoteles mit Cato dem Älteren »in abito di senator romano« parallelisiert wissen. Motto des letztgenannten ist: QVEMADMODVM NEGOTII SIC ET OTII RATIO HABENDA. Als Quelle des Spruchs läßt sich eine Rede Ciceros identifizieren.[36] Caros Wahl dürfte nicht zuletzt deshalb auf Aristoteles gefallen sein, da dessen Philosophie auch für das Christentum von elementarer Bedeutung war. Womöglich ist aber auch an Aristoteles' Tätigkeit als Lehrer Alexanders des Großen zu denken: Die Stanza della Solitudine wurde immerhin für *Alessandro* Farnese ausgemalt. Cato der Ältere hat hingegen zwar Griechisch und griechische Philosophie von Ennius gelernt,[37] ist aber klassischer Vertreter alter römischer Werte und Adelskultur. Renaissance-Autoren wie Alberto Lollio nennen Cato als Hauptvertreter der *Villeggiatura* in doppeltem Sinn, also als Experten für Garten- und Feldbau and als weisen Mann,[38] der seine politischen Pflichten als römischer Bürger mit seinen privaten Interessen als »agrarischer« Philosoph und Denker zu vereinen wußte. Die Bildnisse von Aristoteles und Cato wirken solchermaßen wie die Quintessenz der griechischen und römischen Auffassungen von intellektueller Tätigkeit. Ähnliche Überlegungen wären auch zu Caros anderen Autoren und Praktikern der Einsamkeit vorzubringen,[39] doch

---

[35] Aristoteles, Physik, 7. 3. 247b.10f.: τῷ γὰρ ἠρεμῆσαι καὶ στῆναι τὴν διάνοιαν ἐπίστασθαι καὶ φρονεῖν λεγόμεθα.

[36] Cicero, Pro Plancio 66: »Etenim M. Catonis illud, quod in principio scripsit Originum suarum, semper magnificum et praeclarum putavi, clarorum virorum atque magnorum non minus otii quam negotii rationem extare oportere«. Caro könnte die Passage im Cicero-Lexikon von Mario Nizzoli, [Marii Nizolii] Brixelensis Observationum in M.T. Ciceronem secunda pars, Brixen 1535, gefunden haben, das in seinem Nachlaßinventar (Rom, BAV: Codex misc. Fondo Ferraoli, Nr. 752, fol. 15r–23v.) genannt ist.

[37] Fulvio Orsini, Imagines et elogia virorum illustrium, Rom 1570, S. 18–19; vgl. auch Pirro Ligorio, Libro delle antiquità (wie Anm. 29), Bd. 5, fol. 128v, s.v. Cato: »essendosi dato alle lettere greche hebbe Ennio per suo precettore, quantunque fusse d'età senile.«

[38] Vgl. Alberto Lollio, Lettera di M. [Alberto Lollio], nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa, et lauda molto l'agricultura. Cosa non meno dotta, che dilettevole, Venedig 1544, S. 212r.

[39] Beispielsweise sollte der bis in die 60er Jahre des Cinquecento noch kaum für seine Dichtungen bekannte Ennius, »coronato e vestito da poeta«, mit dem Motto: OTIO QUI NESCIT UTI PLUS NEGOTII HABET gezeigt werden, einem Zitat aus der verlorenen Tragödie »Iphigenia«, das in den »Noctes Atticae« des Aulus Gellius übrliefert ist (19, 10, 12). Bemerkenswerterweise wurde das gleiche Ennius-Zitat auch von Nicholas Bacon, Vater von Francis Bacon, für die Dekoration der Long Gallery seines Anwesens in Gorhambury gewählt – vgl. Brian Vickers, Leisure and Idleness in the Renaissance: The Ambivalence of Otium, in: Renaissance Studies 4 (1990), S. 142. Offenbar hatte sich der Ruf des Poeten als Vertreter römischer *gravitas* – ähnlich wie im Fall von Cato – unabhängig von dessen schriftlichen Werken erhalten. Ennius als Gegenfigur zu Plutarch sollte nach Caros Willen als Philosoph dargestellt werden. Das geplante Motto ist nur als Fragment in der Epitome des Stobaeus erhalten: QUIES ET OTIUM IN SCIENTIAE ET PRUDENTIAE EXERCITATIONE PONENDA (4, 16, 18, Z. 15ff.). Abgesehen von den strukturellen Vorgaben der Parallelviten bei der Organisation der Stanza della Solitudine muß Plutarch von Caro auch deswegen für ein Bildnis ausgewählt worden sein, weil er »Peri euthymias« geschrieben hatte, einen Traktat, dessen lateinische Übersetzungen den Titel »De tranquillitate animi« trugen. Mindestens eine solche Übersetzung wurde zusammen mit »De vita solitaria« des (Pseudo-?)Basilius Magnus herausgegeben (2. Brief

soll im Folgenden auf zwei andere Punkte eingegangen werden: das Verhältnis der schriftlichen Anweisungen und ihrer Umsetzung durch die Zuccari-Werkstatt sowie der Bezug des Raums auf den Auftraggeber, Kardinal Farnese.

In den Darstellungen an der Decke der Stanza della Solitudine geht es vielfach ums Lesen, sei es, daß Personen selbst in Bücher vertieft sind, sei es, daß andere Personen Tafeln mit Motti halten. Wenn man sich des elementaren Unterschieds zwischen geschriebenem Wort und figürlicher Malerei bewußt bleibt, ist von einer stark textanalog konzipierten Dekoration zu sprechen. Genauer untersucht gehört allerdings, wie Taddeo Zuccari und seine Helfer mit den von zwei Literaten ausgebrüteten Anweisungen für die Bemalung umgingen. Grundsätzlich ist von Annibale Caro bekannt, daß er sich sehr wohl um den Ausführungsaspekt der von ihm geforderten »Programme« kümmerte. In einem Brief an Fulvio Orsini vom 30. Juni 1565 heißt es etwa: »Io non resto di sollecitar Taddeo. E pur ieri fummo insieme, e risolvemmo quasi il tutto.«[40] Auch wenn nicht sicher ist, daß sich dieses gemeinsame Gespräch von Caro und Zuccari auf die Stanza della Solitudine bezog, ist Caros Brief doch ein Beleg für die gemeinsame Arbeit an der konkreten Umsetzung eines Konzepts, das, wie gerade der Fall dieses Raums zeigt, fortwährende Modifikationen bedingte.

In mancher Hinsicht haben sich Zuccari und seine Helfer allerdings nicht übermäßig angestrengt. Verwandte visuelle Schemen mußten für neue Darstellungsaufgaben herhalten: Minos adaptierte man aus einem Moses mit den Gesetzestafeln. Von den Autoren der Einsamkeit zeigt nur Aristoteles Ähnlichkeit mit dem damals bekannten Porträttypus des Philosophen (Abb. 7). Selbst Menander mit der ausdrücklich geforderten Maske (Abb. 2), für dessen Darstellung Caro wahrscheinlich an eines der zahlreichen Reliefs mit sogenannten Theaterdichtern aus der römischen Antike dachte, die eine Maske in der erhobenen Hand kontemplieren,[41] ist vom Maler solchen Monumenten nicht wirklich angenähert. Der »antikische« oder »intellektuelle« Charakter der anderen Beispielfiguren der Einsamkeit mit oder ohne Beischrift ergibt sich wesentlich aus der künstlerischen Ökonomie, also aus der Routine der Zuccari-Werkstatt in der Darstellung von Aposteln oder Propheten. Aufgrund der Motti können wir Cato Maior, Euripides, Seneca, Cicero und Menander identifizieren, während Ennius, Plutarch, Gregor und Augustinus entweder ganz fehlen oder unter den namenlosen Figuren sind. Ironischerweise

---

an Gregor von Nazianz, Migne, Patrologia Graeca 32, Sp. 223–232; vgl. den 14. Brief über die Vorzüge der selbstgewählten Einsamkeit), einer Schrift, die Petrarcas »De vita solitaria« beeinflußt hat.

40 Caro/Greco (wie Anm. 14), Bd. 3, S. 244, Nr. 767.

41 Zu den antiken Menander-Reliefs vgl. Paul Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995, S. 133–134. Das dramatische Werk Menanders war im 16. Jahrhundert praktisch nur durch die Verarbeitungen von Plautus und Terenz bekannt, einzig die »Menandri Sententiae« hatten einen gewissen Erfolg. In der Stanza della Solitudine kann es nur um den Typus des Komödienschreibers schlechthin gegangen sein (vgl. Quintilian, Institutio oratoria 10, 69–72: »Menander qui vel unus meo iudicio lectus ad cuncta, quae praecipimus, effingenda sufficiat. [...] Ille quidem omnibus eiusdem operis auctoribus abstulit nomen et fulgore quodam suae claritatis tenebras obduxit.«), genauso wie Euripides offenbar als *der* Tragödienautor ausgewählt wurde. Eine Rolle gespielt haben mag, daß Paulus eine Weisheit Menanders zitiert (1. Kor. 15,33); vgl. auch Gilio Giraldi, De historia poetarum tam graecorum quam latinorum dialogi decem, Basel 1547, S. 857: »Clemens quoque in quinto Stromaton libro Menandrum ostendit multa desumpsisse ab Hebraeorum prophetis.«

bedingt die Betonung der »Lesbarkeit« der Stanza della Solitudine, sei es über beschriftete Tafeln oder vermeintlich klare Attribute, nur in wenigen Fällen absolute Klarheit über die Identität des Dargestellten.

Caros ursprüngliche Unterscheidung zwischen (liegenden) Autoren und (stehenden) Praktikern der Einsamkeit ist in den ausgeführten Fresken weitgehend aufgegeben. Tatsächlich wurden die meisten Vertreter der zweiten Gruppe entweder weggelassen oder in andere Teile der Dekoration versetzt, und es scheint auch keine klare Hierarchie zwischen sitzenden und stehenden Figuren zu geben. Dennoch wurde die Dekoration der *Stanza* dadurch nicht überall unfokussierter. Im Gegenteil: Die strukturelle Parallele zwischen Griechen und Römern, zwischen Ost und West, dominiert auch das realisierte Bildsystem. Kaiser Karl V. ist prononciert mit dem Großtürken konfrontiert.[42] Die Auswahl von Caros (und Panvinios) Exempelfiguren wurde, möglicherweise in einer gemeinsamen Aktion von Gelehrtem und Künstler, einer Revision unterzogen und zu einem Panorama der *Solitudine* von der Antike bis in neuste Zeit erweitert.[43]

Impresen von Kardinal Alessandro Farnese sind in Caprarola über den ganzen Palazzo verteilt, einschließlich der Stanza della Solitudine.[44] Zwar sind die »eigentlichen« Funktionen dieser Räume (Schlafzimmer, Ankleidezimmer etc.) schon früh bezeugt, etwa in den Gedichten von Ameto Orti alias Aurelio Orsi.[45] Doch wäre eine zu eng funktionsbezogene Interpretation falsch, denn der Palazzo Caprarola war mindestens ebensosehr *Showpiece* der Farnese-Macht und -Kunstpatronage wie Landhaus eines römischen Klerikers. Nicht nur die Sala d'Ercole oder die Sala dei Fasti Farnesiani, sondern auch diese »privaten« Räume sollten Aspekte der kulturellen Potenz oder intellektuellen Ansprüche ihres Besitzers vermitteln und dürften daher ausgewählten Besu-

---

[42] Dergleichen Parallelisierungen finden sich im römischen Kontext gelegentlich auch noch im frühen Seicento. Beispielsweise erwähnt Baglione in seinen Künstlerviten zwei Kavalkaden von Antonio Tempesta für den Palast Scipione Borgheses auf dem Quirinal, »una delle quali è, quando il Papa solennemente cavalca, numerosa di cavalli, e d'huomini, nobilmente operata: e l'altra si è, quando il gran Turco cavalca alla grande, pur medesimamente ricca.«. Zitiert Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642, S. 315.

[43] Caros Briefpartner Onofrio Panvinio lobte einige Jahre zuvor übrigens den Rückzug Kaiser Karls V. von der Politik als Ausweis von dessen Wahrhaftigkeit und Tatkraft – vgl. Onofrio Panvinio, Onuphrii Panvinij Veronensis Fratris Eremitae Augustiniani Romanorum Principum et Eorum Quorum Maxima In Italia Imperia Fuerunt Libri IIII Eiusdem De Comitiis Imperatoriis Liber, Basel 1558, S. 412: »Is autem optimus princeps, raro admodum exemplo, post omnia regna filio Philippo resignata, primus quoque post conditum Germanicum imperium, tanta maiestate, qualis imperialis est, sponte abdicavit, ad vitam privatam felicissime colendam conversus, veramque philosophiam non verbis, sed actionibus consequendam.«

[44] Zur kontrovers geführten Diskussion um die »Bedeutung« dieser und anderer Farnese-Impresen im Hinblick auf darin angelegte persönliche Äußerungen von oder über Kardinal Alessandro vgl. Michel Pastoureau, L'emblématique Farnèse, in: Le Palais Farnèse, 3 Bde., Rom 1980–94, Bd. 1.2, 1981, S. 431–455; Sophie Bajard, Unité et cohérence de quelques »imprese« farnésiennes du XVI siècle, in: Histoire de l'art 5–6 (1989), S. 49–62. Zur Lilien-Imprese vgl. Julian Kliemann, Die »Lilie der Gerechtigkeit«: über die Erfindung und Bedeutung einer Farnese-Imprese, in: Gedenkschrift für Richard Harprath, hg. von Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini im Auftrag der Vereinigung der Freunde der Staatlichen Graphischen Sammlung München, München 1998, S. 207–218.

[45] Baumgart (wie Anm. 22), z.B. Gedicht Nr. 63, S. 116 (»In somni cubiculum«), oder Nr. 81, S. 212 (»In cubiculum vestium«).

chern zugänglich gewesen sein. Diese Besucher haben kaum jede von Caro ausgetüftelte Bedeutungsnuance verstanden – bezeichnend stereotyp sind in Reisetagebüchern und anderen Beschreibungen des späten 16. Jahrhunderts die immer gleichen Verweise auf die Darstellungen von Christus, Aristoteles, Karl V. und Diogenes sowie den durch das »otium cum dignitate«-Zitat erkennbaren Cicero (Abb. 1).[46]

[46] Vgl. etwa Fabio Arditio, Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1579), in: J.A.F. Orbaan, Documenti sul Barocco in Roma, Rom 1920, S. 384: »Ne l'altra camera dopo questa, alla quale è congiunto uno studiolo perché è fatta per ritirarvisi, è dipinto nel mezzo della volta il nostro Salvatore, che predica alli discepoli nel deserto; da una parte, molti che stanno per le selve fuggendo la conversatione, et intorno sono retirati imperatori, rè et grandissimi huomini, così in arme come in lettere, tanto antichi, quanto moderni, che si sono retirati dal mondo alla contemplatione et a vita più quieta et più tranquilla. De filosofi vi è: Socrate, Platone et Aristotile; degl'imperatori: Diocletiano, Carlo V, Selim, Solimano, che si dilettò della solitudine, et altri, con lettere et motti proportionati all'attioni loro.« Graf Waldstein, Tagebuch, 30. September 1601 (Rom, BAV: Reg.Lat. 666), fol. 271–272: »Caprarolam, palatium Cardinalis Farnesii (quod diverticulum erat viae regiae), spectavimus. Est autem hoc in amoeno loco situm, nemoribus collibusque circumdatum; oppidum adiunctum quoque habet. Hic equile primum Cardinalis vidimus, in eoque non exiguum numerum equorum conspeximus. Hinc per cochleam elegantem in ipsum palatium ascendimus, in quo pulcherrima cubicula undiquaque picturis artificiosissimis exornata, lectis atque aulaeis preciosis instrata, conspectui sese nostro obtulerunt; ubi mensas quoque mireris ex variegato marmore et lydio lapide; pavimentum etiam tesselatum, sed inprimis picturis quibus non parietes modo, sed et pavimentum superius fornicatum resplendet. Hic videas labores Herculis; alibi expressum adventum Caroli V. ad urbem Romam; praeterea 4 episcopos, qui uno eodemque tempore Paulo 5 Farnesio Pontif. Max. creati ad summum postea pontificatum omnes ascenderunt. In alio cubiculo, imaginibus, dicta quaedam acutiora et emblemata sunt apposita. Veluti ad Caroli V. imaginem leguntur: Post innumeros labores ociosam quietamque vitam traduxit. Plus agunt qui nihil agere videntur. Virtutis et liberae vitae optima magistra solitudo. Ad imaginem Aristotelis: Anima quiescendo et sedendo fit sapientior. Ad Turcum: Animum a negocio ad ocium revocavit. Et: Ocium cum dignitate, negocium sine periculo. Quem ad modum negotij, sic et otij ratio reddenda.« – Ein Sonderfall ist das undatierte Fragment einer Beschreibung der Stanza della Solitudine in Rom, BAV, Barb. lat. 1850, fol. 256r und v (unpubliziert), das kaum ohne Rekurs auf Caros Planungen ausgekommen sein kann: »[…] Catonis sub qua legitur Quemadmodum negotii, sic otii ratio habenda. Tertia Euripidis, cum his verbis Qui agit plurima plurimum peccat. Quarta Senecae moralis philosophi, sub quo scriptum est Plus agunt qui nil agere videntur. Quinta Enii poetae, in cuius tabula illa legitur Otio qui nescit uti, plus negoti habet. Sexta Plutarchi philosophi, cum huiusmodi inscriptione Quies et otium in scientia et prudentia exercitatione ponenda. Septima M. Tullii Ciceronis prope quem hoc annotatum Otium cum dignitate negotium sine periculo. Octava Menandri poetae comici, et his dictis Virtutis et liberae vitae magistra optima solitudo. Nona est Gregorii Nazianzeni Episcopi, apud quem illa eminet inscriptio Quanto quis in rebus mortalibus occupatior, tanto a deo remotior. Decima tandem atque ultima est imago divi Augustini illa scripta Nemo bonus negotium querit, nemo improbus in otio conquiescit. Supersunt praeterea quinque alia ampliora spatia, aureis ut cetera omnia redimita coronaris […], in quibus quinque clarissimorum hominum solitudinis amatorum imagines inclusae conspiciuntur, ut illa Celestini Pontificis Maximi qui a silvis ad Pontificatum vocatus paulo post a Pontificatu ad silvas reversus est, Pontificali dignitate et insigniis libere et sponte depositis; nec non Diocletianum imperatorem prope fenestram videre licet, qui relicto Romano imperio in Illyriam se contulit ubi rusticationi deditus urbanis delitiis hortorum amoenitate, et publicis maximisque negotiis privatam, ac sine sollicitudine vitam protulit. Tertio loco Carolus V Imperator cernitur, qui post multas insignes terra marique partas victorias / imperii administrationem Philippo filio relicta intra privatas quasdam religiosi hominis penates se abdidit, ut Deo vates [unlesbar] et in divinarum rerum contemplatione conquiesceret. Quarto loco Baiazetes 16. Turcarum maximus imperator quem post …. [: gestrichelte Linie] victorias in privatae vitae otio quiescentem duo filii parentem nihil [unlesbar] ob insatiabili regnandi cupiditate interfecerunt. Extremo loco Diogenem Cynicum philosophum in dolio sedentem Regum aulas ac divitum

Sebastianis schon erwähnte »Descrizzione [sic] e relazione istorica del [...] real palazzo di Caprarola« von 1741 enthält noch eine andere zur Interpretation des Raums bislang nicht herangezogene Information: den Text der heute fast verschwundenen Inschrift unter dem Porträt Diokletians (Abb. 8) in der Fensternische: »Nell'architrave della finestra è dipinto in tondo e in chiaroscuro Diocleziano dato al ritiro collo scritto attorno: *Utinam possetis visere olera vestris manibus instituta.*« (= Wenn Ihr nur [– wie ich jetzt –] das Gemüse sehen könntet, das Ihr mit Euren eigenen Händen gepflanzt habt). Der lateinische Text stammt aus dem »Libellus de vita et moribus imperatorum« des Aurelius Victor.[47] Es handelt sich dabei um das angebliche Zitat der Antwort, die der retirierte Diokletian zwei Freunden aus Rom gab, die ihn baten, sein Kaiseramt wieder anzutreten: »Utinam Salonae possetis visere olera nostris manibus instituta, profecto numquam istud temptandum iudicaretis«. Das Wort »Salonae« wurde im Palazzo Farnese weggelassen – wohl mit Absicht, denn hier fällt der Blick auf Alessandro Farneses eigenen Garten, und das gemalte Bild eines ehemaligen römischen Kaisers vermittelt das tätige *Otium* der *Villeggiatura* als noble Schöpfung und Stiftung von Lebenssinn: Endlich die Früchte der eigenen Arbeit reifen sehen.

Die Wahl des Diokletiansporträts für die Fensternische (wenn sie denn auf Caro und Zuccari zurückgeht) mag auch dadurch bedingt gewesen sein, daß – wieder gemäß Aurelius Victor – der aus Dalmatien stammende Diokletian, sobald er in Rom die Macht gewann, seinen griechischen Namen [= Diocles] romanisierte [= Diocletianus]. In Diokletians Bildnis konvergieren demgemäß die »parallelen« Kulturen Griechenlands und Roms, die das Dekorationssystem der Stanza della Solitudine prägen. Ob die Rückgewinnung des Diokletianszitats aber unser Verständnis der »eigentlichen« Botschaft des Raums verbessert, ist eine andere Frage. Sah sich Farnese als Vermittler zwischen Ost und West oder zwischen der antiken griechisch-römischen Tradition and Roms christlicher Gegenwart? Darf man gar annehmen, daß der Satz aus Aurelius Victor eine eigene Auffassung des Kardinals bezeichnet, der in der Mitte der 1560er Jahre mit einer gewissen Befriedigung aus dem Fenster seines Villen-Palazzo blickte[48] – nämlich auf seine beachtliche Leistung als Bauherr und Kultivator, während seine klerikalen Karriereanstrengungen (die, trotz einiger Rückschläge, noch immer auf das Papstamt gerichtet waren) bislang keine solchen Früchte hatten reifen lassen?

Das Faszinierende an der Stanza della Solitudine ist ihr Umgang mit dem humanistisch-antiken Erbe in einem Kontext, der zwar Ciceros »otium cum dignitate« und den vor allem im politisch-gesellschaftlichen Kontext zu erweisenden Römertugenden seine Reverenz erweist, aber, wie auch die Beteiligung des Klerikers Panvinio an der Vorbereitung der Dekorationen andeutet, letztlich auf Petrarcas Verbindung von *Soli-*

---

domos nihili [?] facientem, et sub dio atque cum parna ac pera mirabilis philosophiae precepta lectitantem. Multa praeterea animalium genera contemplationem significantia [...].«

[47] Libellus De vita et moribus imperatorum breviatus ex libris Sexti Aurelii Victoris, 39, 5–6, hg. von Franz Pichlmayr, Leipzig 1961, S. 163–164.

[48] Vgl. das Gedicht bei Ameto Orti (Baumgart [wie Anm. 22], Nr. 95): »Diocletianus Caesar: Me mole imperii, et curarum pondere fessum / In tenera excipiunt otia blanda rosa: / Et potui agrestes regalibus arcibus hortos, / Ruraque Romano praeposuisse foro. / Roma vale: in lucro est mihi rus, abiisseque dulce: / Vixi Orbi, ac tibi sat; sed mihi, Roma, parum.«

tudo und *Contemplatio* und auf einen Begriff von Einsamkeit zurücksteuerte, die nur in der Vorbereitung auf das christliche Engagement in der Welt ihre Begründung finden konnte – wenn man so will, in christlicher Virtus. Caro (und sein Patron) hatten längst realisiert, daß die in einem lexikographischen oder vielstimmigen Ansatz implizierte ideologische Neutralität nicht (oder nicht mehr) angebracht war. Im Vergleich mit dem Prä-Text wurden daher nicht nur die »Heiden« unter den Autoren und Praktikern der Einsamkeit weniger zahlreich, sondern auch die individuellen Standfiguren zu Stereotypen (= der Dichter, der König, der Philosoph etc.) umgewandelt. Und mit der Einführung der vier Nationen der Einsamkeit und des Großtürken postulierten sie eine alle Himmelsrichtungen, Zeiten und Kulturen umfassende Sehnsucht nach *Solitudine*, eine anthropologische Konstante, die zur »Füllung« mit christlichen Inhalten bereit stand. Dergleichen sollte im zweiten, einige Jahre später ausgemalten Studierzimmer von Caprarola geschehen: in der Stanza della Penitenza, wo ausschließlich christliche Eremiten das gottgefällige Lebensideal verkörpern.[49]

Die Dekoration der Stanza della Solitudine ist ein bemerkenswertes Beispiel für die visuellen Spuren aktueller Wertekonflikte jener Jahre, oder, vorsichtiger formuliert, für eine sehr differenzierte (literarische, künstlerische, weltanschauliche) Herangehensweise an ein gegebenes Oberthema. An den beiden Wänden der Fensternische stehen sich Darstellungen eines ältereren Mannes mit Schaufel und einer Gärtnerin gegenüber (Abb. 11a und b), die unschwer als Vertumnus und Pomona zu erkennen sind, die Protagonisten einer eher schlüpfrigen, aber eng mit der Gartenthematik verbundenen Episode in Ovids »Metamorphosen«. Wenn diese Malereien zur ursprünglichen Dekoration des Raumes gehören, bekommt der honorige Diskurs über die *Solitudine*, der bereits in Diokletians Lobpreis des eigenen Kohlanbaus auf eine irritierend bescheidene Stilhöhe gesunken war, hier eine fast ironische Note. Die an der Decke proklamierte Erhebung des Geistes zu Gott endet in einer gemalten Überleitung zum verschlossenen (und durch die beiden Figuren eindeutig konnotierten) Bezirk des üppig sprießenden Privatgartens. Wenn – der Gedanke liegt nahe – Alessandro Farnese selbst dieses gemalte Postskript zu Caros *Concetto* hinzufügen ließ, hat er das Leitthema des Raums, den Diskurs über das tugendhafte *Otium*, süffisant erweitert. Diese Art von Selbstironie scheint in der später ausgemalten Sala della Penitenza völlig zu fehlen. Gab es ihn also doch, den großen Moment der »Bekehrung«[50] des zuvor ziemlich weltlichen Kardinals? Oder versinnbildlichen die beiden Räume (zusammen mit dem dazwischen eingefügten Gabinetto dell'Ermatena sind es drei) einfach verschiedene Aspekte des Themas »Einsamkeit« und »intellektuelle Muße«, die schon zu Beginn der Planungen für die Beletage von Caprarola im Sinne von sich ergänzenden Ikonographien vorgesehen waren? Genaueren Aufschluß über die Absichten der an der Planung und Ausstattung

---

[49] Loren Partridge, Discourse of Asceticism in Bertoja's Room of Penitence in the Villa Farnese at Caprarola, in: Memoirs of the American Academy in Rome 40 (1996), S. 145–234; Witte (wie Anm. 12), S. 62–65.

[50] Clare Robertson, »Parmi che sia diventato tutto spirituale«: il Cardinale Alessandro Farnese e la construzione di edifici religiosi, in: Convegno sul Cardinale Alessandro Farnese, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, Parma 1991, S. 141–151.

Abb. 11a–b: Taddeo Zuccari oder Nachfolge, Vertumnus und Pomona. Caprarola, Palazzo Farnese, Stanza della Solitudine, Fensternische.

beteiligten Personen wird wohl erst eine kunsttechnologische Untersuchung darüber liefern, welche Teile der Malereien zum Originalbestand gehören.

Annibale Caro, Onofrio Panvinio und Taddeo Zuccari haben, zweifellos im Einverständnis mit ihrem Auftraggeber Alessandro Farnese, ein visuelles Paradoxon inszeniert: einen intellektuellen Rückzugsraum, der doch zugleich Ausdruck und Sinnbild der herrschenden Vorstellungen von der vorzugsweise im (gesellschaftlichen) Handeln und Tun zu erweisenden Virtus sein sollte. Denn in der Stanza della Solitudine wird der konsequente Verzicht auf solches Handeln und Tun, der durch Sehnsucht nach Privatheit zum Zweck der vertieften Kontemplation bedingt war, als ultimative Großtat, als eigentlicher Inbegriff des Handelns vorgeführt. Wie ein Motto über diesem Raum steht das, was Panvinio an anderer Stelle über Kaiser Karl V. schrieb, der von seinem Amt zurückgetreten sei, um ein privates Leben in größtem Glück zu führen: Dieser habe solchermaßen bewiesen, daß die wahre Philosophie nicht mit Worten, sondern

nur durch Taten zu erreichen sei (»veram philosophiam non verbis, sed actionibus consequendam«).[51]

Abbildungsnachweis

Acidini-Luchinat 1998: 4 und 5; Martin Raspe: 1, 2, 6–11.

[51] Vgl. das vollständige Zitat unter Anm. 43.