

Der Palazzo Zuccari Vom Künstlerhaus zum Max-Planck-Institut

Professor CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut, Rom

Jeder Besucher Roms steigt einmal die Spanische Treppe hinauf. Und er legt, nach Überwindung der 136 Stufen, beim Obelisk vor der Trinità dei Monti eine kleine Rast ein. Wenn er von dort aus dann nach rechts schaut, wird sein Auge zunächst auf die turmartige Schmalfront des Palazzo Zuccari gelenkt (Abb. 1). Diesen seltsamen Bau hat sich der Maler Federico Zuccari seit 1590 als eigenes Wohnhaus errichtet (Abb. 2). Damals gab es noch keinen Obelisk; und das Hotel Hassler war noch nicht der Mittelpunkt des mondänen Geschehens. Der steilen Fassade des Palazzo Zuccari war ursprünglich auch keine Säulenhalle vorgebaut. Vor allem aber: Der Blick vom Palazzo Zuccari auf Rom, also nach rechts hin, war völlig unverstellt. Heute kann man das römische Panorama nur noch aus den obersten Etagen genießen.

Dieser Palast wurde am 1. Januar 1913 Sitz eines Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunstgeschichte. Die Stifterin Henriette Hertz bewohnte damals selbst noch die Obergeschosse. In ihrem Testament vom September 1912 hat sie die Ziele ihrer Gründung mit folgenden Worten definiert: „Der Palazzo Zuccari sowie seine Nebengebäude sind von mir erworben und wiederhergestellt worden in der Absicht, daß dieselben ihrer Tradition gemäß dauernd der Pflege von Kunst und Wissenschaft dienen sollen. Zu diesem Zwecke ist in den unteren Räumen, die von Federico Zuccari selbst ausgemalt wurden, eine kunsthistorische Bibliothek eingerichtet worden, die unter dem Namen ‚Bibliotheca Hertziana‘ dort für immer ihre Heimstätte finden soll.“

Die Tradition, die Henriette Hertz hier anspricht, reicht zurück bis zu Federico Zuccari, der bereits einen Teil des Palastes für die Kunst bestimmt hat. Aber sie reicht sogar noch weiter zurück. So stießen wir, als wir vor etwa fünfzehn Jahren einen Trakt des Palastes „a fundamentis“ erneuern mußten, auf die Reste der Villa des Lucullus. Nicht alle lukullischen Qualitäten sind in die Tradition unseres Instituts eingeflossen, doch immerhin hatte er in seiner Villa eine der ersten öffentlichen Bibliotheken eingerichtet. Er „kaufte viele schön geschriebene Bücher“, heißt es in Plutarchs Vita des Lucullus, „und der Gebrauch, den er

Überarbeitete Fassung des öffentlichen Vortrags bei der Hauptversammlung der Max-Planck-Gesellschaft am 12. Mai 1982 in Bonn.



Abb. 1: Piazza Trinità dei Monti mit Palazzo Zuccari.

davon machte, war für ihn rühmlicher als der Besitz, indem seine Bibliothek für jedermann offen stand und in den dabei befindlichen Galerien und Studierzimmern die Griechen freien Zutritt hatten, welche sich gern auch von andern Geschäften losrissen, um dort, wie in einem Musensitze, zusammenzukommen und den Tag hinzubringen.“

Die Bibliothek des Lucullus haben wir bisher nicht entdeckt. Aber zum Vorschein kam wenigstens eine der Gartenterrassen, die – parallel etwa zur Spanischen Treppe (auf dem Bild oben) – in den Südhang des Pincio geschnitten waren. Eine Nachbesitzerin der Villa, die berühmte Messalina, wurde hier auf Befehl des Kaisers Claudius, ihres Gemahls, erdrosselt. Unter den Fundstücken der Grabung läßt sich vor allem eine feine Pinzette mit dieser großen Dame in Verbindung bringen.

Zwischen Messalina und Federico Zuccari liegt die Geschichte des Anwesens in völligem Dunkel. Seit dem Verfall der großen kaiserzeitlichen Villen war die Zone um den Pincio verödet. Daran erinnern noch heute die Namen benachbarter Straßen – etwa die Via Capo le Case („am Ende der Häuser“) oder die Via delle Fratte („die Straße des Gestrüpps“). Im Jahre 1590, als Zuccari sein Grundstück erwarb, war das Quartier nur dürftig besiedelt: An der frisch gezo-



Abb. 2.: Platzfront des Palazzo Zuccari um 1871.

genen Via Sistina gab es überhaupt noch keine Häuser, an der wenig älteren Via Gregoriana vor allem kleinere Gebäude.

Zuccari kaufte die Spitze der von den beiden Straßen begrenzten Insel. Sein Grundstück lag also nicht nur an der Hauptstraße des neuen Straßensystems, der Via Sistina, sondern auch am Hang des Pincio, womit ein günstiges Klima und der Blick auf ganz Rom garantiert waren. Außerdem lag es an dem Platz vor der Kirche, und das Wohnen an einem Platz galt schon seit dem ausgehenden Mittelalter als Ausweis besonderer Vornehmheit.

Zuccari muß sofort mit den Bauarbeiten begonnen haben. Denn die Jahreszahl 1592 findet sich in einem der Erdgeschoßfenster. Und auf einem Rom-Plan von 1593 sind bereits Teile des ausgeführten Baus zu erkennen: etwa die beiden Untergeschosse der Platzfassade (Abb. 3 links) und die Gartenfront mit den drei Höllensäulen an der Via Gregoriana.

Das Bauprojekt Zuccaris erregte offenbar größtes Aufsehen. Jedenfalls berichtet der urbinatische Gesandte im selben Jahre 1593, als Tempesta's Rom-Plan entstand: „Federico Zuccari hat sich auf eine poetische Caprice eingelassen, die leicht zum Ruin seiner Kinder führen kann. Er baut sich einen Palazzetto ohne jeden Sinn in extravaganter Lage, der allenfalls in einem Gebäude gelingen



Abb. 3: Links: Rom-Plan von 1593. Ausschnitt mit den Anfängen des Palazzo Zuccari von A. Tempesta. Rechts: Ansicht der Trinità dei Monti um 1698. Ausschnitt mit Palazzo Zuccari von P. P. Girelli.

könnte und ihn leicht das Vermögen kosten wird, das er bisher zusammengebracht hat – ganz abgesehen davon, daß es ihn fast völlig von seinem Berufe ablenkt. Denn er arbeitet nur noch aus finanziellen Gründen einiges zuhause...“ Tatsächlich muß sich Zuccari finanziell übernommen haben. Denn schon ein Jahr später weiß derselbe Gewährsmann: „Zuccari ist wegen seines utopischen Hausbaus in größter Verlegenheit. Die außerordentlichen Ausgaben haben seine Finanzen völlig durcheinander gebracht. Er ist einige Monate in Florenz gewesen, um dort seinen Besitz zu verkaufen...“

Während der 16 Jahre bis zu Zuccaris Tod ist der Palast nur wenig über den Zustand von 1593 hinaus gediehen. Zuccaris finanzielle Situation spitzte sich in diesen Jahren bedrohlich zu. So muß er 1596 den mächtigen Kardinal Federigo Borromeo bitten, sich beim Papst für ihn zu verwenden, offenbar weil er über dem Hausbau seine Aufträge vernachlässigt hatte. Seine Kunst drohte aus der Mode zu kommen. 1603 zwingen ihn seine Schulden sogar zu einer Reise an die Höfe Norditaliens, von der er nicht mehr zurückkehren sollte.

Unterwegs verfaßt er sein Testament – das wichtigste Dokument, das wir überhaupt über den Palazzo Zuccari besitzen. Dieses Testament ist vor allem deshalb so aufschlußreich, weil es zwischen den beiden Hälften des Palastes funktionell streng unterscheidet: Nämlich dem zur Piazza gelegenen Atelierbau und dem anschließenden Wohnhaus mit dem Garten (Abb. 5). Nur Wohnhaus

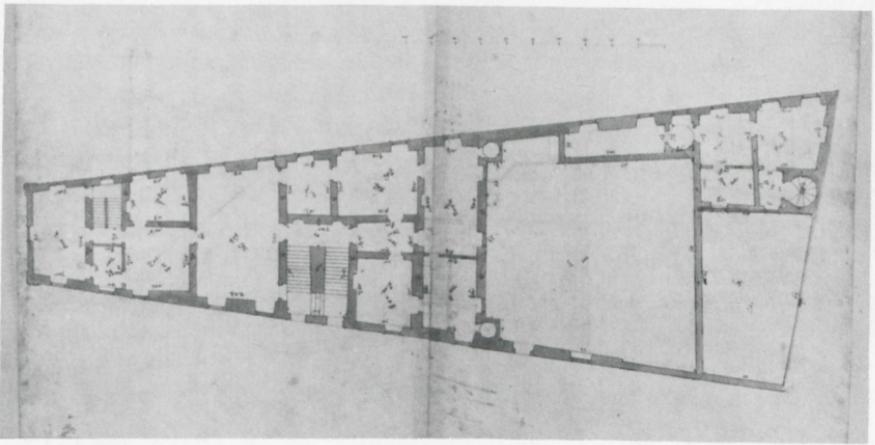


Abb. 4: Grundriß des Piano Nobile mit großem Festsaal (über dem Speisesaal des Erdgeschosses Abbildung 5:5) um 1700.

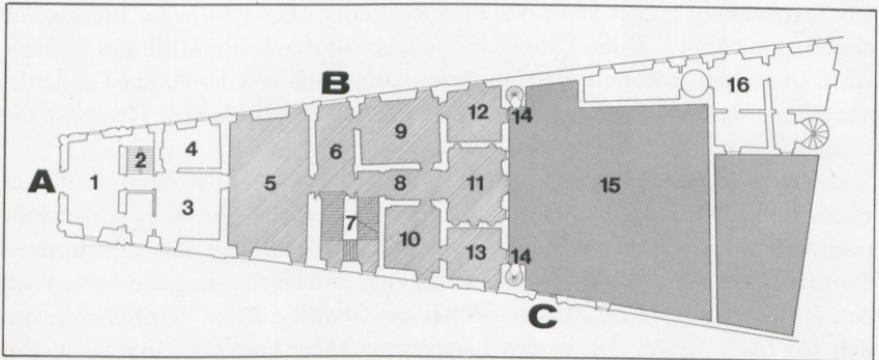


Abb. 5: Grundriß des Erdgeschosses. Rekonstruktion nach dem alten Plan Abbildung 4. Die Ziffern 1 bis 16 bedeuten:

1. Eingangsvestibül von der Piazza Trinità dei Monti
2. Treppe zu Zuccaris Atelier
3. und 4. Nebenräume des Ateliers
5. ehemaliger Speisesaal (?)
6. Eingangskorridor von der Via Sistina
7. Treppenhaus
8. Vestibül mit den Taten des Herkules
9. Sala del Disegno (Studierstube?, Bibliothek?)
10. Schlafzimmer
11. Gartenloggia
12. und 13. Wohnräume der Kinder (?)
14. Wendeltreppen zur Galerie im Piano Nobile
15. Garten
16. Nebengebäude mit Dienerschaftswohnung?

und Garten gehen an die Söhne; der vordere Atelierbau soll weiterhin im Dienste der Kunst stehen. Bezeichnenderweise ist dieser Atelierbau architektonisch wie ikonographisch aus der übrigen Baumasse herausgehoben.

Am Anfang des Rundgangs durch den Palast soll Zuccaris Wohnhaus stehen. Denn es ist mit einer Reihe von programmatischen Fresken ausgestattet, die auch zum Verständnis der Architektur beitragen können.

Der Platz und die beiden Straßen verleihen dem Grundstück die Gestalt eines Trapezes. Jeder der drei Teile des Palastes besaß ein eigenes Portal: Den vorderen Atelierbau betrat man von der Piazza aus (Portal A), das eigentliche Wohnhaus von der Via Sistina (Portal B) und den Garten durch das berühmte Höllenportal an der Via Gregoriana (Portal C).

Die Fassade des Wohnhauses ist relativ unverändert erhalten geblieben, wenn man von den späteren An- und Aufbauten einmal absieht. Zuccari hat das Äußere seines „Casino“, wie er es im Testament nennt, bewußt in der schlichten Tradition römischer Bürgerhäuser gehalten. Lediglich Details, wie die rustizierten Ecken oder die Zusammenfassung der mittleren Fenstertrias, weisen ins spätere 16. Jahrhundert.

Durch das rundbogige Rustikaportal gelangte man in den breiten Korridor (Abb. 5:6), der direkt vor dem Treppenhaus (Abb. 5:7) endete. Heute ist die Situation gerade umgekehrt: Das Hauptportal liegt an der Via Gregoriana und das Treppenhaus an der Stelle des alten Korridors. Dieser Korridor kreuzte vor der Treppe (Abb. 5:7) die Längsachse, die genau durch die Mitte des Palastes läuft. Ursprünglich konnte man auf dieser Längsachse von der Piazza Trinità dei Monti aus durch die offenen Türen bis in den Garten blicken. Heute ist die Längsachse nur mehr südlich des Korridors wirksam.

Dieser südliche Teil des „Casino“ umfaßte einst Zuccaris intimste Wohnräume und seit 1913 den Kern des Instituts. Man betritt sie durch ein schlauchartiges Vestibül (Abb. 5:8), von dem aus der Blick in die lichte Zone des einstigen Gartens (Abb. 5:15) gezogen wird. Diese Nähe zum Garten suggeriert aber auch eine Rosenpergola, in die Zuccaris Pinsel das Gewölbe dieses Vestibüls verwandelt hat (Abb. 6). An den beiden Längswänden des Vestibüls täuscht Zuccari eine Hermengalerie berühmter Philosophen und Dichter vor, wie sie antike Bibliotheken schmückten – eine seltsame Koinzidenz, wenn man bedenkt, daß der Maler schwerlich von der Bibliothek des Lucullus wußte.

Daß er gerade die Hermen des Sokrates, Platon, Diogenes, Aristoteles und Euripides auswählte, hatte offensichtlich ethische Gründe. Denn auch in den übrigen Darstellungen und Inschriften des Vestibüls geht es ihm um die Virtus. So heißt es etwa über der linken Tür: „Blätter und Blüten, die hier auf Erden Schönheit verleihen, sind eitel, wenn du nicht weiter siehst. Erst wenn du tiefer drinnen ihre Bestimmung erfaßt hast, kannst du verstehen, daß keinem Ehre, Reichtum und Tugend in den Schoß fallen.“ Diese Lebensweisheit wird nun durch die Taten des Herkules im Gewölbe des Vestibüls exemplifiziert. Genau

Abb. 6: Vestibül, Taten des Herkules.



über unseren heutigen Besucherkontrollen überwindet der Tugendheld Herkules die Laster. Auf dem steilen Pfad erklimmt er den Berg, wo ihm die drei Tempel von Tugend, Ehre und Ruhm Unsterblichkeit verheißen. Durch die rechte Seitenwand dieses Korridors betritt man Zuccaris einstiges Schlafzimmer (Abb. 5:10, Abb. 7). Noch heute dient es fruchtbarer Kontemplation, wenn der nichtgeschäftsführende Direktor des Instituts dort seinen Forschungen obliegt. Im Gewölbespiegel knien Zuccari und seine Gemahlin vor dem Ehelager „in vinculo pacis“. Allegorien in den seitlichen Deckenfeldern mahnen zu „Felicitas“, „Castitas“ und „Continentia“. Und das Herz der „Concordia“ schließt – heute – die eiserne Fessel des Direktorenkollegiums.

Die sogenannte „Sala del Disegno“, auf der linken Seite des Tugendvestibüls, diente wohl als Zuccaris Studierstube (Abb. 5:9, Abb. 8). Der Freskenschmuck des Gewölbes ist kunsttheoretisch wie kulturgeschichtlich faszinierend – wenn auch nicht unbedingt künstlerisch. Und zwar hat Zuccari im Gewölbespiegel seine Theorie vom Disegno dargelegt, den Schlüssel zum Verständnis des Palastes und seiner Ausstattung. Im Zentrum sehen wir Vater „Disegno“, zu deutsch etwa Idee, Plan, Entwurf, Zeichnung. Der gottgleiche Repräsentant des geistigen „Entwurfes“ hält die Attribute von Malerei, Skulptur und Architektur in Händen. Als Ursprung dieser künstlerischen Trinität ist er durch eine dreifache Blütenkrone ausgezeichnet. Auf der Brüstung eines fingierten Himmelraums lagern seine drei Töchter, die „Malerei“, die „Skulptur“ und die „Architektur“. Die „Malerei“ steht, als Zuccaris eigentliches Metier, dem „Disegno“ natürlich am nächsten. Und ein Gehilfe der „Architektur“ präsentiert, als Faustpfand göttlicher Inspiration, den Grundriß des Atelierbaus. Engelsputten sorgen mit folgender Inschrifttafel für weitere Erhellung des Betrachters: „Lux intellectus et vita operationum“ („Der Disegno ist das Licht des Geistes und das Leben der Handlungen“). Und darunter: „Una lux in tribus fulgens“ („Ein Licht – nämlich das des Disegno – strahlt in allen drei Künsten“). Der Disegno ist also das ideen-hafte Formprinzip, die göttliche Inspiration. Da er Malerei, Plastik und Architektur gleichermaßen beseelt, beendet er den alten Streit über den Vorrang einer der drei Künste. Er befreit den Künstler aus dem Banausenstand des Hand-Werkers, rückt ihn an die Spitze der geistigen Hierarchie und damit der menschlichen Ordnung überhaupt. Der Künstler besitzt nun eine authentische Begründung für jenen neuen sozialen Anspruch, von dem der Palazzo Zuccari ein solch glanzvolles Zeugnis ablegt.

Zwei Schlüsselerlebnisse hatten Zuccari schon als jungen Mann zum fanatischen Propagator der Theorie vom Disegno gemacht. Und zwar einmal der alte Michelangelo, den Zuccari etwa 15 Jahre hindurch in Rom erleben konnte. Michelangelo hatte nicht nur als Bildhauer und Maler, sondern auch als Architekt ein neues künstlerisches Zeitalter eingeleitet. Und in Michelangelos Sonetten über den künstlerischen Schaffensprozeß findet sich bereits der Keim für die Theorie vom Disegno.

Abb. 7: Schlafzimmer, Allegorie der Ehe.



Das andere wichtige Ereignis war Zuccaris Aufnahme in die Florentiner Künstlerakademie, die „Accademia del Disegno“. Dort war die Theorie vom Disegno schon weitgehend ausgebildet und zur Basis für die theoretische wie praktische Ausbildung junger Maler, Bildhauer und Architekten geworden. Zuccari versuchte nun seinerseits, diese Ideen nach Rom zu verpflanzen. Das gelang ihm allerdings erst, als er 1589 mit den Lorbeeren des königlichen Hofmalers aus Spanien zurückgekehrt war: 1593 wird Zuccari zum Principe der römischen Accademia di S. Luca gewählt. Sofort erneuert er deren Statuten nach dem Florentiner Vorbild. Und er bestreitet die monatlichen Akademie-Sitzungen meist im Alleingang mit weitschweifigen Erörterungen über das Wesen des Disegno. Die wachsende Diskrepanz zwischen Zuccaris Lehre von der göttlichen Inspiration und seinen künstlerischen Leistungen blieb den Zeitgenossen allerdings nicht verborgen.

Eine Zone tiefer als die drei Künste hat Zuccari, nicht ohne hierarchischen Hintersinn, vier weitere Deszendenten des „Disegno“ verewigt: Die Geisteswissenschaft, die Medizin, die Musik und die Kriegskunst (Abb. 8). „Scientia“, als die Wissenschaft im höheren Sinne, partizipiert in besonderem Maße am göttlichen Funken des Disegno, wie die bekrönende Inschrift „scintilla divinitatis“ beiderseits von Zuccaris Wappen, dem Zuckerhut, unterstreicht. Die „Scientia“ weist sich durch die hebräische Genesis in der Rechten und die Nikomachische Ethik in der Linken als Statthalterin von Theologie und Philosophie aus. Unter ihrem Sockel steht klein, aber unübersehbar, ein Buch mit den Worten „Ius gentium et civile“. Auch Zuccari räumt also der Jurisprudenz einen Platz unter den Geisteswissenschaften ein, um die es hier allein geht. Links hinter der „Scientia“ entlockt ein Kanzelredner seinem gelehrten Publikum spontane Äußerungen des Dissenses. Rechts grübelt ein Forscher bei Kerzenschein im einsamen Studierstübchen. Zuccaris resümierendes Motto unter dem Scientia-Oval „Sic vera nobilitas“ ist noch heute für manchen Geisteswissenschaftler trostreich und betont einmal mehr den sozialen Anspruch des „Geistesadels“.

„Medicina“, das zweite in der Max-Planck-Gesellschaft vertretene Enkelkind des Disegno, wird durch den Gott Äskulap und das Motto „Sic publica salus“ repräsentiert. Links wieder ein einsamer Forscher, hier durch anatomische Modelle und Phiolen als Physiologe ausgewiesen; rechts eine anatomische Lehrveranstaltung, wie sie Zuccari selbst in der Accademia di S. Luca abzuhalten pflegte. Im Hintergrund hängen – heute kaum mehr sichtbar – überdimensionale chirurgische Marterwerkzeuge. Die beiden restlichen Ovale füllen die Allegorien der „Musica“ und der „Militia“. Vielleicht war Zuccaris Bibliothek nach vier Abteilungen geordnet und an den zugehörigen Wänden aufgestellt: neben einer theologisch-philosophisch-juristischen und einer medizinisch-anatomischen Abteilung auch eine musikalisch-poetische und eine kriegstechnische Abteilung.

Jedenfalls beschränkt sich das Freskenprogramm dieser mutmaßlichen Studierstube keineswegs auf Zuccaris Kunsttheorie. Vielmehr umfaßt es den Kos-

Abb. 8 (oben): Studierstube (?), Allegorie des Disegno.

Abb. 9 (unten): Gartenloggia, Allegorie des Genius der Familie Zuccari.

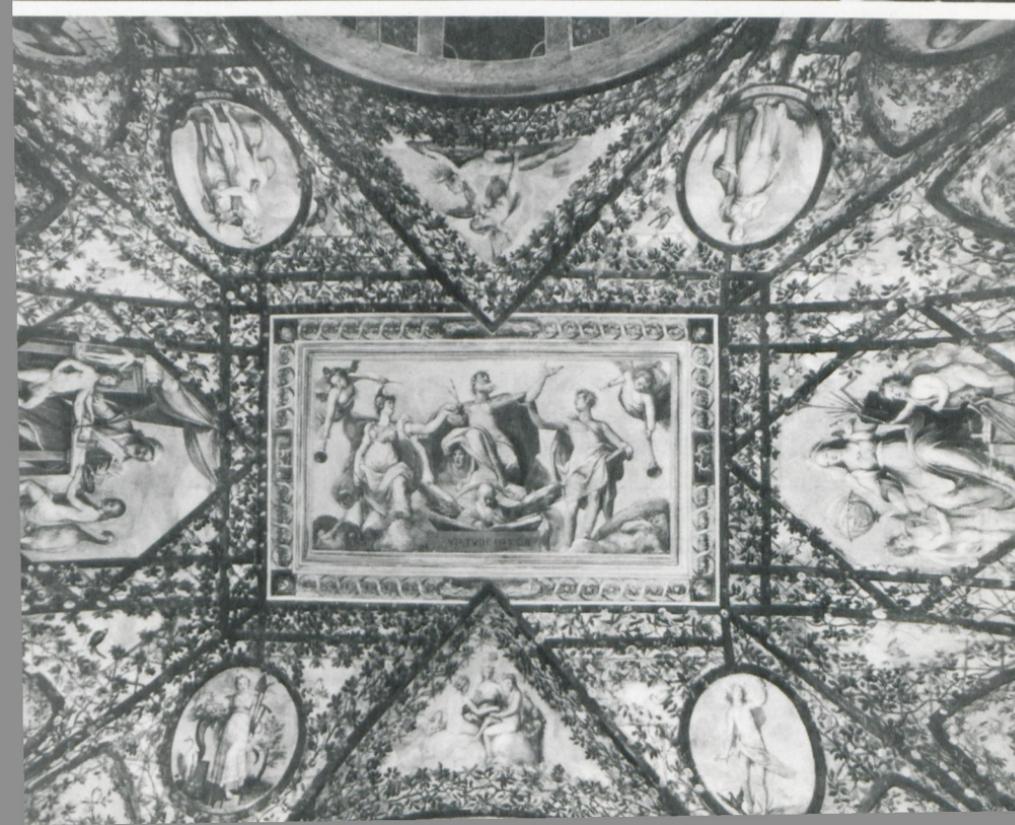




Abb. 10: *Gartenloggia, Zuccari und Frau* (1598).

mos der Künste und Wissenschaften und deren gemeinsame Wurzel. Und da der Raum gleichfalls zum intimen, für die Familie und leiblichen Erben bestimmten Teil des Palastes gehört, muß Zuccari mit diesem Zyklus ähnliche pädagogische Absichten verbunden haben wie mit den Tugendprogrammen des Vestibüls und des Schlafzimmers.

Um die eigene Familie, vor allem aber um den Genius der Familie Zuccari geht es nun ganz eindeutig in der ehemaligen Gartenloggia (Abb. 5:11, Abb. 9). Sie setzt das Vestibül nicht nur räumlich fort, sondern auch in ihrem Programm und in ihrer Rosenpergola. In den acht Gewölbelinetten begegnen wir ausschließlich engen Verwandten des Malers: dem Großvater Taddeo, dem Gemeindevorsteher der Heimatstadt S. Angelo in Vado in den Marken. In der aufgeschlagenen Stadtchronik steht sein Todesjahr 1520 zu lesen. Taddeos Bruder Angelo war Augustinermönch. Wie die ausführliche Legende darlegt, wurde er vor allem deshalb in die Ahnengalerie aufgenommen, weil er nach zahlreichen familiären Todesfällen Zuccaris Vater Ottaviano zur raschen Vermählung überredet und somit die Gens Zuccari vor dem Aussterben bewahrt hatte. Der Provinzmalers Ottaviano Zuccari, der eigentliche Akteur dieser glücklichen Fügung, ist nun zwar mit Frau und Kind, aber nicht als Maler dargestellt – vielleicht weil Fede-

rico die physische Kreativität seines Vaters höher veranschlagte als die künstlerische.

Ganz anders die Nachbarlünette, wo der junge Federico zu seinem bedeutenderen Bruder Taddeo aufblickt. Taddeo hatte Federico als Jungen zu sich nach Rom gezogen und an seinen großen Aufträgen im Vatikan, in der Villa Giulia und in Caprarola beteiligt. Und als Taddeo sechsunddreißigjährig starb, errichtete ihm Federico ein Grabmal im Pantheon und feierte ihn im Epitaph als neuen Raffael. Er stellte Taddeo in vornehmer Tracht, die Hand mit einer Zeichnung bedeutungsschwer auf ein Buch gestützt, als echten Repräsentanten des Disegno dar.

Federico selbst erscheint erst in der übernächsten Lünette, in der vollen Majestät des spanischen Hofmalers, bezeichnenderweise mit dem aufgeschlagenen Buch des Geistesarbeiters und nicht mit dem Pinsel des Handwerkers (Abb. 10). Ihm selbst sieht man seine fast sechzig Jahre kaum an. Doch sein sonst so idealisierender Pinsel tut wenig, um die Mutter seiner sieben Kinder in ein günstiges Licht zu rücken. Unter den vier gelehrigen Söhnen nimmt der Stammhalter Ottaviano die erste Stelle ein. Er sollte als Richter an der päpstlichen Rota zu Bologna Karriere machen. Die drei Töchter bekennen sich zu ihrer weiblichen Rolle. Sie werden von der ältesten Isabella angeführt, der Federico bei ihrer Vermählung mit einem prominenten Mediziner 3000 Dukaten Mitgift aussetzte. Fünf Jahre nach Vollendung dieser Fresken waren Zuccaris Frau und vier der sieben Kinder bereits gestorben.

Die Rosenpergola, eine Art säkularisierter Wurzel Jesse, bietet auch den Ausblick auf die diversen Tugenden, denen die Familie Zuccari diese gloriose Entwicklung verdankte. Man mußte schuften wie der Bauer mit seinem Ochsen. Man mußte rein sein wie die Jungfrau und ihre weißen Täubchen. Der Geist mußte sich mehrfach beflügeln wie bei Merkur. Und es ging nicht ohne Geduld und Ausdauer ab, wie sie der gelehrte Repräsentant der „Perseverantia“, der Kranich am Rande rechts oder der Biber darunter aufbringen.

Alle diese kollektiven Anstrengungen werden dann, wie die Taten des Herkules, mit der Apotheose des Familiengenius im Gewölbespiegel belohnt, in dem das Freskenprogramm des Erdgeschosses kulminiert. Der Genius ist, wie der Disegno, mit Feder und Pinsel ausgestattet. Ihm sekundieren Apollo und Minerva; Fama und Gloria verkünden seinen Ruhm, indessen Chronos seine Taten ins Buch der Zeiten einträgt und die Laster geschlagen zur Seite sinken. Und weil wir uns auch noch heute zum Genius Familiae und seinen Tugenden bekennen, wurden die Büsten der ersten Direktoren des Instituts wie der Stifterin unter diesem Gewölbe aufgestellt.

Der große Speisesaal für Familie wie Gehilfen (Abb. 5:5) lag zwischen dem Atelier und den Wohnräumen. Nach Zuccaris Tod wurde er in zwei Zimmer unterteilt, deren größeres heute der „Raub des Ganymed“ schmückt. Dieser Speisesaal war durch das große Treppenhaus mit der unterirdischen Küche verbunden.

An die Gartenloggia schloß sich Zuccaris sorgfältig gestalteter Ziergarten an (Abb. 5:15). Durch den Bau der Lesesäle und Bibliotheksmagazine ist er inzwi-

schen auf ein dunkles Innenhöfchen zusammengeschrumpft, das durch die geborstene Grabstelle der Frau des ersten Direktors nicht heiterer wird. Ursprünglich war der Garten etwa sechzehn mal sechzehn Meter groß und mit Pergolen, geometrischen Beeten, Brunnen und wohl auch Statuen ausgestattet. Zuccari konnte also von seinen intimsten Wohnräumen mit wenigen Schritten in das verborgene Paradies einer kleinen Villa gelangen. Und eine solche enge Verbindung beider Funktionen war selbst im Rom der Spätrenaissance alles andere als selbstverständlich.

Glücklicherweise hat sich Zuccaris wohl originellster Beitrag zum Garten erhalten: Es sind die drei Höllenmäuler, durch deren mittleres man einst von der Via Gregoriana aus den Garten betrat. Diese Höllenmäuler sollten bannen, verblüffen, erschrecken (siehe Vorsatzbild der Geisteswissenschaftlichen Sektion S. 711). Der Besucher sollte an der Schwelle zögern, um dann den unerwarteten Zauber des Gartens um so überwältigender zu erleben. Der Prototyp dieser Höllenmäuler von etwa 1560 – in der nördlich von Rom gelegenen Villa Bomarzo – trägt, in Abwandlung von Dantes Tor zum Inferno, die Inschrift: „Lasciate ogni *pensiero* voi che entrate“ („Laßt, die ihr eintretet, jeden *Gedanken* fahren“). Heute schmücken die Höllenmäuler die Außenwand unseres Lesesaales. Und wir müssen dankbar sein, daß Zuccari auf die Inschrift von Bomarzo verzichtet hat.

Den Gegenpol zu dieser Zone der Natur, der dämonischen Groteske und der spielerischen Caprice bildet der Atelierbau an der Piazza Trinità dei Monti (Abb. 2 und 3). Anthropomorph gesehen ist er der „Kopf“ des gesamten Anwesens, hierarchisch betrachtet die Spitze der Pyramide. Zuccari hat dies am Außenbau mit den Zeichen der Architektur unmißverständlich zum Ausdruck gebracht: Der Atelierbau verfügt als einziger Sektor des langgestreckten Baukörpers über eine Säulenordnung; und zwar nur an der unteren Hälfte seiner vordersten Spitze, also genau dort, wo Zuccaris Atelier lag. Die vier einzigen Säulen stecken die Ecken des eigentlichen Atelierraums am Außenbau ab. Der Raum, wo der Disegno regiert, wo der Künstler kreierte, wo der göttliche Funke wirkt, hebt sich wie ein Schrein, wie ein Allerheiligstes aus der Baumasse heraus. Die unübersehbaren Zuccari-Wappen im Fries des dorischen Gebälkes belehren den Betrachter sofort, daß hier der Genius Zuccaris zu Hause ist. Schon die Fassade selbst sollte veranschaulichen, daß dieser Genius alle drei künstlerischen Medien beherrschte, denn in den abgeschrägten Kanten des Obergeschosses öffnen sich Nischen für Skulpturenschmuck. In der Mitte des Obergeschosses stand ein Wandfeld für Freskomalerei bereit: Alle drei Töchter des „Disegno“ hätten sich damit in der Fassade vereinigt.

Daß wir hier nicht überinterpretieren, bezeugt Zuccaris Florentiner Atelierbau (Abb. 11). Im Jahre 1575 hatte Zuccari vom Großherzog von Toskana den Auftrag erhalten, die Kuppel des Florentiner Domes auszumalen. Es war der erste Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Diese langjährige Arbeit bewog ihn zum Kauf eines stattlichen Hauses, das einst dem Maler Andrea del Sarto gehört hatte und – seltsamer Zufall – schräg gegenüber dem anderen deutschen Institut für Kunstgeschichte in Italien liegt. Zuccari erweiterte das Anwesen nun

um einen eigenen Atelierbau – den ersten bekannten Atelierbau überhaupt, der ad hoc gebaut wurde – und schmückte diesen mit einer Fassade, die in entscheidenden Punkten die Platzfront des Palazzo Zuccari vorwegnimmt. Wieder ist nur das Erdgeschoß, wo der eigentliche Atelierraum lag, mit einer Ordnung ausge-

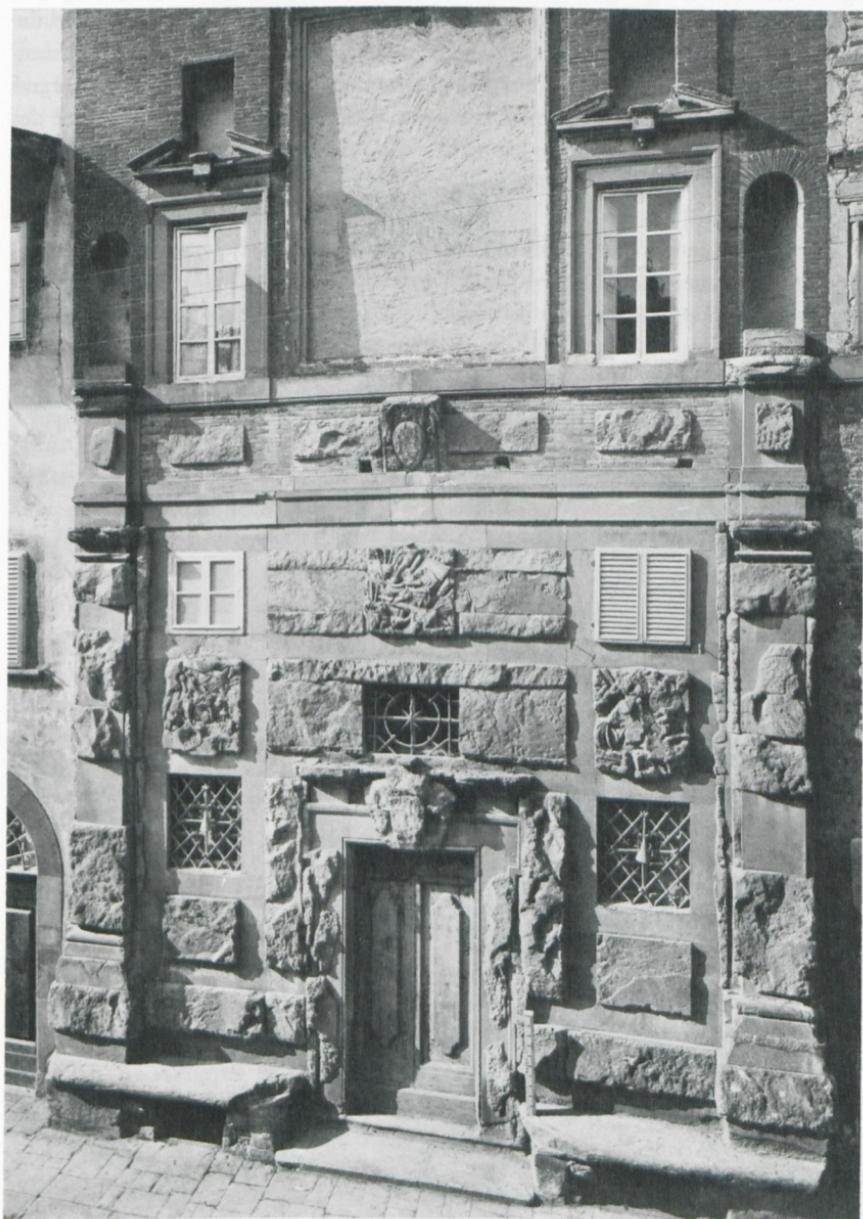


Abb. 11: Zuccaris Atelierbau in der Via Giuseppe Giusti in Florenz.

zeichnet – hier mit flankierenden Pilastern. Wieder gibt es im Obergeschoß Statuennischen und ein zentrales Malfeld. Um jedes Mißverständnis auszuschließen, sind ins Erdgeschoß drei heute verwitterte Reliefs mit den Attributen von Malerei, Skulptur und Architektur eingelassen. Die Fassade bezeichnet also nicht nur die Wohnung des Disegno – sie ist gleichzeitig sein Ergebnis.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Fassaden liegt in dem eigenartigen Wechsel glatter und unbehauener Steinblöcke, im römischen Palast ist er auf die Säulenschäfte beschränkt. Zuccari könnte hier den Gegensatz von Idee und Materie im Sinn gehabt haben, der wesentlicher Teil seiner Theorie vom Disegno ist. Im Atelier durchdringt der Künstler die Materie mit der göttlichen Idee des Disegno. Und dieser Schöpfungsprozeß könnte sich in den beiden Fassaden spiegeln, die sich demnach noch gleichsam im Prozeß der Formwerdung befänden.

Eine letzte Gemeinsamkeit zwischen Zuccaris beiden Palästen läßt sich nur vermuten: Zuccari hatte dem Vestibül seines Florentiner Wohnhauses die Gestalt eines antiken Viersäulenatriums verliehen. Solche Viersäulenatrien hatte es

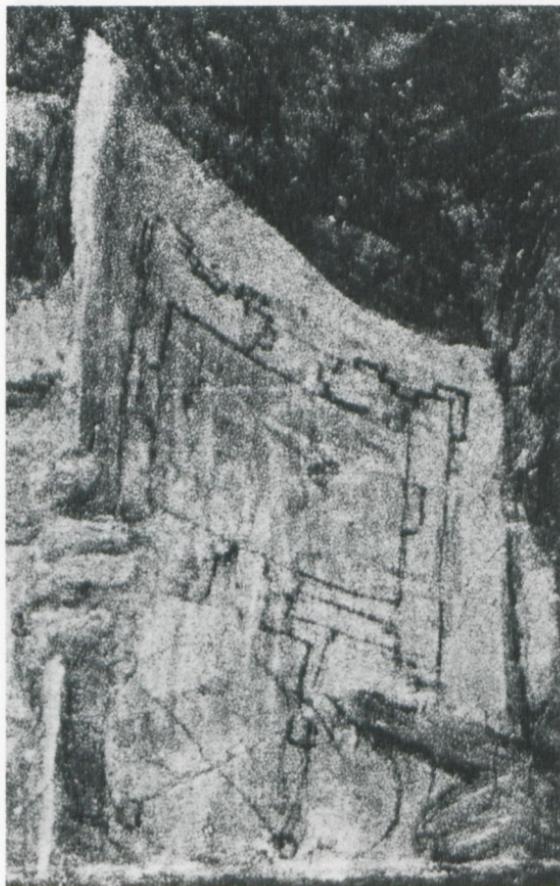


Abb. 12: Grundriß für das Erdgeschoß des Atelierbaus, den ein Gehilfe der „Architektur“ in der Sala del Disegno als Faustpfand göttlicher Inspiration in den Händen hält. Detail aus der Allegorie des Disegno.

in römischen Villen gegeben – wie noch heute in Pompeji und Herculaneum. Andrea Palladio, mit dem Zuccari befreundet war, hatte sie rekonstruiert; gebaut worden waren sie bis dahin nur ganz selten. Zuccari scheint für seinen römischen Palast ebenfalls ein Viersäulennatrium geplant zu haben. Denn auf dem Grundriß des Atelierbaus, den der Gehilfe der „Architektur“ in der Sala del Disegno in Händen hält (Abb. 12), ist hinter dem Eingangsvestibül des Erdgeschosses (Abb. 5:1) gleichfalls ein Viersäulennatrium (Abb. 5:3,4) angedeutet. Jedenfalls ging es Zuccari bei diesem höchst ungewöhnlichen Detail seiner beiden Paläste wiederum um den Beweis seiner Gelehrsamkeit und seines sozialen Status. Schon bei dem römischen Architekturtheoretiker Vitruv ist zu lesen, daß sich das Haus des vornehmen Patriziers von dem des Bürgers unter anderem durch ein „vestibulum“, ein „atrium“, eine Bibliothek, eine Bildergalerie und einen Garten unterscheidet – all dies Raumtypen, die Zuccaris Palast besaß. Und „atrium“ interpretierte man damals als Viersäulennatrium.

Trotz aller dieser Gemeinsamkeiten ist Zuccaris römischer Atelierbau ausgefeilter, architektonisch bedeutender als der florentinische. Die römische Platzfront will nicht einfach als Straßenfront, sie will als Prospekt eines zentralisierten Platzes wirken; und zwar vor allem durch ihre konkave Krümmung, die seit dem 18. Jahrhundert durch die kleine Säulenhalle weitgehend verdeckt wird. Ursprünglich fing die Fassade wie ein Becken das Auge des Betrachters auf. Noch heute wirken ihre beiden Ecksäulen als Gelenke zwischen Platz und Straße. Sie überspielen die stumpfen Winkel der Gebäudekanten und stellen einen gleitenden, verbindlichen Übergang zu den beiden Seitenfronten her. Diese vermittelnde Funktion der Ecksäulen findet ihren komplexesten Ausdruck im prismatisch gebrochenen Gebälk, das man eher einem barocken Architekten als einem Maler wie Zuccari zutrauen würde.

Die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands der Platzfassade kann besonders deren eminente vertikale Dynamik veranschaulichen, wie sie durch ihre steilen Verhältnisse, aber auch durch ihre Gliederung in streifenartige Wandabschnitte und eine nackte Mittelschiene suggeriert wird (Abb. 13). Eine ähnlich komplexe Wandstruktur findet sich vorher nur im Ricetto von Michelangelo Bibliotheca Laurenziana. Bemerkenswert ist schließlich die karge Gliederung der beiden Obergeschosse: Hier waren ursprünglich Zuccaris Gehilfen und Lehrlinge untergebracht – der hierarchische Abstand könnte nicht eklatanter sein! Nach Zuccaris Tod sollten die insgesamt neun Kammern jungen Künstlern vor allem aus nordeuropäischen Ländern für jeweils 12 bis 18 Monate als Unterkunft dienen. Diese testamentarische Verfügung hat wieder einige Aktualität gewonnen, seit die Stipendiaten des Instituts bei ihrer Wohnungssuche im überfüllten Rom heute auf wachsende Schwierigkeiten stoßen.

Als Zuccari Rom im Jahre 1603 für immer verließ, war – dreizehn Jahre nach Baubeginn! – der Ateliertrakt nur im Rohbau vollendet, das Wohnhaus sogar nur im Erdgeschoß. Zuccaris enorme Schulden zwangen seine Erben, das Fragment an einen reichen Patrizier zu verkaufen. Der ließ den Wohnbau nicht nur vollenden, sondern um mindestens zwei Geschosse über Zuccaris Projekt hinaus erhöhen. Das formale Gleichgewicht ging dabei verloren, der mittlere Wohnbau

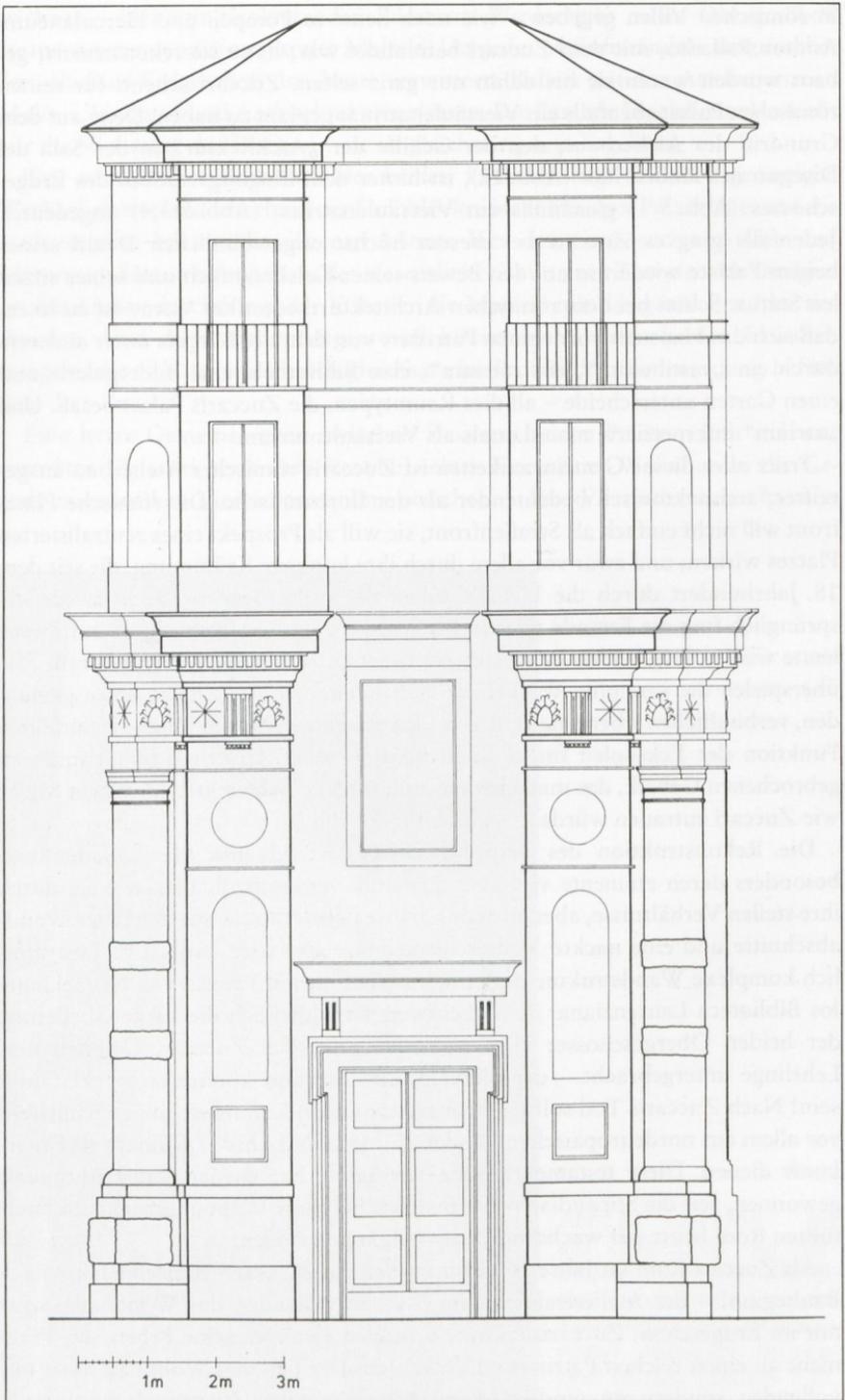


Abb. 13: *Rekonstruktion des Zustands der Fassade von 1609.*

überragt seither den Atelierbau – die von Zuccari beabsichtigte Hierarchie hat sich umgekehrt. Der Disegno und die Gens Zuccari waren fürs erste vom Pincio vertrieben. Doch war dem Palast mit seinen nunmehr rund vierzig Wohnräumen, mit Zuccaris Fresken und dem prächtigen Garten eine glanzvolle Zukunft sicher.

Zunächst bewohnten ihn viele hohe Prälaten und Diplomaten, bis er im Jahre 1702 sogar zur Residenz einer veritablen Königin wurde, und zwar der Maria Casimira, Witwe des Türkensiegers Jan Sobiesky. Sie stammte lediglich von einem französischen Marchese ab und eiferte nicht immer erfolgreich dem Vorbild jener echten Königin Christine von Schweden nach, die fünfzig Jahre zuvor in Rom so glanzvoll Hof gehalten hatte. Diesem Dilemma widmeten die Römer eine ihrer boshaften Pasquillen. Leider ist sie wegen ihrer Wortspiele kaum zu übersetzen: „Nacqui da un Gallo semplice Gallina/Vissi fra li Pollastri e poi Regina/Venni a Roma Christiana e non Christina“. („Kind eines Galliers (bzw. eines Hahns) wurde ich als einfache Henne geboren, lebte ich zwischen dem Federvieh (pollastri spielt auf polacchi an und damit auf ihre polnischen Jahre) und wurde Königin. Ich kam nach Rom als Christin (und zwar recht bigotte) aber nicht als Christina“.)

Immerhin hat Maria Casimira Zuccaris einstigen Festsaal (Abb. 4), den heutigen Vortragssaal, mit seiner Grundfläche von nur etwa sieben mal elf Metern in ein regelrechtes Theater verwandelt, mit tiefenperspektivischer Kulissenbühne, mit Orchester und einem Auditorium für rund fünfzig Personen. Für dieses winzige Hoftheater schrieb ihr Musikmeister Domenico Scarlatti einige Opern. Filippo Juvarra, der genialste Theaterarchitekt seiner Zeit, entwarf die Bühnenbilder und errichtete für die Königin wohl auch die elegante Säulenhalle vor der Platzfassade. Maria Casimira war nicht nur bigott, sie war auch prude und ließ angeblich obszöne Kohlezeichnungen des Franzosen Lafage von einem der Gewölbe herunterschlagen, möglicherweise ihrer späteren „Cappella“ im Erdgeschoß.

Sie lebte wie Zuccari weit über ihre Verhältnisse und endete in einem finanziellen Fiasko. Danach wurde der Palast von einem geschäftstüchtigen Pastetenbäcker in winzige Appartements und Kammern aufgeteilt und meist an Ausländer und Künstler vermietet. Mit dem Bildhauer Pietro Bracci, der in Zuccaris Atelier die Modelle für die Fontana Trevi anfertigte, oder mit Joshua Reynolds kehrte zunächst nur die Kunst in den Palast zurück, aber kaum der Disegno. Zuccaris platonisch-normativer Theorie standen dann Künstler wie Jacques Louis David, der hier wohnte, oder Gelehrte wie der Archäologe Johann Joachim Winckelmann schon wesentlich näher. Winckelmann hat 1755/56 in einer Kammer des Palazzo Zuccari den Hymnus auf den Apollo von Belvedere verfaßt. Angeregt durch seinen Nachbarn und Freund Anton Raphael Mengs schickte er sich hier an, das Fundament für die gesamte neuere Kunstwissenschaft zu legen.

Anfang November 1786, nur wenige Tage nach seiner Ankunft, trat Goethe in regen Kontakt mit dem sächsischen Hofrat Reiffenstein, der die unteren Geschosse bewohnte, und mit dessen Nachbarin in der Via Sistina, der Malerin Angelika Kauffmann. Reiffenstein führte Goethe in einem „Küchengewölbe“ seines Appartements etwa die Technik der Glaspasten vor. Später wohnte hier

Carl Ludwig Fernow und hielt für einen Kreis deutscher Künstler und Gelehrter kunsttheoretische Vorlesungen.

Diese dritte, vom Geist der Goethezeit und der beginnenden Romantik getragene Blüte des Palastes erlebte ihren Höhepunkt, als im Jahre 1815 der preußische Konsul Bartholdy, der Onkel des Komponisten Mendelssohn, die jungen Nazarener mit der Ausmalung eines seiner Wohnräume betraute. Die Szenen der Josephsgeschichte wurden als Erneuerung nicht nur der deutschen Kunst gefeiert. Sie zogen – zum Leidwesen der Besitzer – Ströme von Kunstpilgern ins dritte Geschoß des Palastes. 1887 wurden sie an die Berliner Nationalgalerie verkauft.

Die Fresken der Nazarener und ihre nationale Bedeutung veranlaßten Bismarck im Jahre 1878, dem Reichstag den Ankauf des Palazzo Zuccari und die Gründung einer deutschen Künstlerakademie vorzuschlagen. Zwar hatte die Max-Planck-Gesellschaft in jüngster Zeit nicht immer Ursache, die Sparsamkeit der deutschen Parlamentarier zu loben. Doch wäre es damals wirklich zur Gründung einer Künstlerakademie gekommen, so hätte Henriette Hertz sich einen anderen Standort für ihre Stiftung suchen müssen. Und wir wären niemals in den Palazzo Zuccari eingezogen.

Henriette Hertz war sich durchaus der großen Verpflichtung bewußt, die ihr der Genius loci auferlegte. Freundschaftliche wie geschäftliche Beziehungen zu Ludwig Mond, dem Ahnherr des Imperial Chemical Trust, verschafften ihr die Mittel, den Palast in Teilen „a fundamentis“ zu erneuern. Sie ließ die neue Eingangsfront zur Via Gregoriana sowie zahlreiche Räume der Obergeschosse im Geschmack des Späthistorismus und des Jugendstils neu dekorieren – leider nicht immer mit Rücksicht auf die historische Substanz. Ein Saal für Konzerte und Dichterlesungen, der heutige große Lesesaal, wurde angebaut. Ein eigens bestallter Experte kaufte Kunstwerke für die zahlreichen Räume ihres Palastes, „die eines Museums würdig sein sollten“. In den Galerien des Palazzo Venezia und des Palazzo Barberini stößt man häufig auf die Meisterwerke der „Collezione Hertz“, die sie den römischen Museen hinterlassen hat.

Ihr Charme und ihre profunde Bildung, aber auch Attraktionen wie Hauskonzerte, Dichterlesungen, „ein glänzender Koch und erlesene Weine“ zogen bedeutende Gäste in den Palast, unter ihnen den Historiker Theodor Mommsen und Ernst Steinmann, den wissenschaftlichen Gründer und ersten Direktor unseres Instituts. Einen eigenen kunsthistorischen Versuch über den Maler Pinturicchio hat Henriette Hertz niemals abgeschlossen.

Im Jahre 1963 gelang es dem damaligen Direktor Wolfgang Lotz mit Hilfe der Stiftung Volkswagenwerk, den angrenzenden Palazzo Stroganoff zu erwerben und für Bibliothek und Photothek nutzbar zu machen. Dieser Palast wurde in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von dem Grafen Stroganoff, dem Erbauer der sibirischen Eisenbahn, errichtet. Der Vorgänger-Bau hatte die Maler Salvator Rosa, Mengs und Ingres beherbergt, und so erhielt der Genius loci noch zusätzliches Gewicht. Mit seiner Kunstsammlung, seinen Hauskonzerten und mit seinem Koch, dem Erfinder des Boeuf Stroganoff, war der Graf Henriette Hertz durchaus ebenbürtig. Weniger günstig gestaltete sich sein familiäres

Schicksal: Seine schöne Frau wurde ihm untreu, und als sich darauf der Sohn erhängte, nahm sie Gift.

Im Dezember 1980 schließlich erwarb die Max-Planck-Gesellschaft die gegenüberliegende Villa Stroganoff, das etwa gleichzeitig umgebaute Privatquartier des Grafen. Nach der notwendigen Sanierung soll sie unsere wachsende Photothek aufnehmen. Der hinreißende Garten steht schon jetzt den Institutsmitarbeitern und ihren Familien offen.

Damit hat die mehr als zweitausendjährige Geschichte der Baulichkeiten des Palazzo ihr vorläufiges Ende gefunden. Für uns Kunsthistoriker ist es gelegentlich schmerzlich, wenn wir Orte, wo so bedeutend und so glanzvoll geschaffen und gelebt wurde, in Bücher- und Photomagazine, in Büros, Labors und Lesesäle umwandeln müssen. Doch es bleibt der Trost, und es bleibt die Verpflichtung, die so einmalige und so ausgesprochene Tradition dieses Ortes weiterzuführen und lebendig zu erhalten und dem Genius loci wie dem Genius Zuccaris den schuldigen Tribut zu leisten.

Zur Geschichte des Palazzo Zuccari:

W. Körte: Der Palazzo Zuccari in Rom. Leipzig 1935

K. Herrmann-Fiore: Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 18, 35 ff. (1979).

Bibliotheca Hertziana, Rom. In: MPG · Berichte und Mitteilungen (erscheint 1983).

Für die Anfertigung der Rekonstruktionen Abbildungen 5 und 13 bin ich Frau Dipl.-Arch. I. Sailer zu Dank verpflichtet, für wichtige Hinweise W. Frankl, E. Kieven, C. Thoenes und M. Winner.