

DAS GEZÄHMTE MONSTER: BEMERKUNGEN ZUM GARTENPORTAL DES PALAZZO ZUCCARI IN ROM

PRUDENTIA MONSTRORUM DOMITRIX¹

I. Spiel der Illusionen

Wer kennt nicht diesen Schreckenseingang in der Via Gregoriana, dem man ansieht, wie gerne er gesehen sein möchte und den auch niemand, wenn er ihn einmal gesehen hat, vergessen kann (Abb. 1)?² Der Eindruck ist mehr auffallend als eigentlich erschreckend; das offene Riesenmaul, das gleichzeitig ein Tor ist, durch das man ehemals in den Garten des Malers Federico Zuccari eintrat, und die zwei Satellitenmäuler, die, wenn auch kleiner, um so mehr vor Bosheit strotzen und dazu verdammt sind, als Fenster zu fungieren, verblüffen uns. Vor ihnen gefürchtet hat sich wohl noch kein



1. Palazzo Zuccari, ehemaliges Gartenportal nach dem Umbau von Henriette Hertz, Aufnahme ca. 1960

¹ Ein Motto Ferdinandos II. de' Medici. Vgl. Edward Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721, and 1722*, Bd.2, London 1730, S.399–400. Ansätze zu den folgenden Ausführungen sind enthalten in dem Aufsatz des Verfassers, »Hermeticism and Art: Emblem and Allegory in the work of Bernini«, *Artibus et Historiae*, 14.7 (1986), S.153–189, hier S.159–67. Der Versuch war dem Andenken an Wolfgang Lotz gewidmet, dem der Verfasser auch hier mit einer Arbeit über das Haus, in das ihn Wolfgang Lotz einführte und als Gast willkommen hieß, seine Verehrung und Dankbarkeit aussprechen will. Ohne das Interesse, mit dem Dieter Graf, Julian Kliemann, Christof Thoenes und Matthias Winner den hier entwickelten Gedanken entgegenkamen, wäre dieser Aufsatz nicht zustande gekommen. Kristina Herrmann-Fiore, Christoph Luitpold Frommel, Ernst Guldan, Georg Steinmetzer und Zygunt Wazbiński beantworteten Fragen des Verfassers auf das Entgegenkommenste und gaben ihm wertvolle Hinweise. Christof Thoenes und Georg Steinmetzer verdankt er die Kenntnis der Zeichnungen aus dem Archiv der Bibliotheca Hertziana, die hier zum ersten Mal veröffentlicht werden. Die Aufnahmen der Büsten des Ehepaars Zuccari und ihre Fotomontagen sind das Werk von Gaby Fichera. Die Aufnahmen von Details des Zuganges und der Fassade von S. Trinità dei Monti verdankt er Barbara Bini, deren frühes Hinscheiden er mit allen Freunden dieser der Kunst des antiken und modernen Roms ergebenden Fotografin tief bedauert.

² Zum Monsterportal im Rahmen der Geschichte der Schreckenstore überhaupt siehe vornehmlich Ernst Guldan, »Das Monsterportal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlungen eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32 (1969), S.229–261.



2. Palazzo Zuccari, Monstertor. Photographie des späten 19. Jahrhunderts



3. Palazzo Zuccari, Monsterfenster, rechts vom Monstertor. Photographie des späten 19. Jahrhunderts

Mensch, vielleicht nicht einmal ein Kind. Hinter dem Ganzen, das spüren wir, steckt eine Art Spiel mit dem Schrecklichen, ein *conchetto*, der uns mit einer witzigen Erfindung das Leben erleichtern soll.³ Wir gehen ja, oder besser, man *ging* so in einen Garten, und jedermann kann auch heute noch sehen, daß uns die Monstren kein Leid antun können. Das Riesenmaul, so bedrohlich es auch sein mag, hat nicht einmal einen Unterkiefer (Abb. 2). Es gibt nur Stufen, die in das Maul hineinführen, gehen wir dieselben hinauf, so wölbt sich über uns ein Tor und keineswegs ein wirklich beißendes Maul. Das Tor steckt sozusagen dem Maule im Mund. Das Maul ist verzerrt, nicht so sehr, weil es über uns herfallen will, sondern weil es sich selbst nicht schließen kann. Das Tor, und schon gar das geschlossene Tor, ist ihm im Wege.

³ Grundsätzliches über das Spielen mit Monsterfiguren in der antiken Kunst bei Peter H. von Blanckenhagen, »Easy Monsters«, *Monsters and Demons in the Ancient Medieval Worlds: Papers in Honor of Edith Poroda*, hg. v. Anna E. Farkas u.a., Mainz 1988, S. 85–94, Tafeln XXVII–XXXVI.

Den zwei Mäulern der Fensteröffnungen geht es noch schlechter. Die Mäuler sind mit Fenstergitterstäben, die ursprünglich noch maulsicherer eingefügt gewesen sein mögen, unumgänglich fest in ihre aufgerissenen Maulstellungen verkrampft. Die Monstren können tun was sie wollen, nie wird es ihnen gelingen, das Maul zu schließen.⁴ Vielleicht sind sie deswegen bis zum Bersten böse. Und sehen wir einmal

⁴ Die Bilder zeigen das Gitter aus horizontalen Stäben gefügt. Beim Umbau des Palazzo für Henriette Hertz wurden die Stäbe entfernt und Schiebefenster eingefügt. Die jetzige Fenstersicherung (seit 1977) kombiniert horizontale und vertikale Stäbe, die zusammen ein regelrechtes Gitter bilden. Die vertikalen Stäbe entsprechen in ihrer Stellung einem System von alten Bohrlöchern für solche Stäbe, die sich in den Fensteröffnungen noch erkennen lassen. Ich verdanke die Kenntnis dieser Umstände den freundlichen Mitteilungen von Signore Ottavio Cavallucci, der bei der Einrichtung der neuen Gitter anwesend war. Die Möglichkeit besteht, daß die Fenster ursprünglich s.g. »kniende« Fenstergitter hatten, oder hätten haben sollen, wie wir sie an anderen Fenstern des Palazzo angebracht finden. Solche Gitter machen es leicht möglich, ja laden dazu ein, den Kopf weit aus dem Fenster zu strecken, was, von außen gesehen, im vorliegenden Falle gelegentlich dazu angeregt haben möchte, sich die Köpfe gewisser



4. Palazzo Zuccari, Monstertor, Vorderansicht. Photographie 1937

genauer hin, so werden diese Monstren sogar über den grundsätzlichen Schein ihrer Existenz hinaus, in dem sie gleichzeitig sowohl Fenster und Rahmen als auch Monstren sind, zu *Scheinwesen* überhaupt.

Wie das noch wohlerhaltene Fenster rechts und alte Photographien zeigen (Abb. 3), sind diese Scheinwesen »eigentlich«, das heißt hinter ihrer Existenz als Fenster und Monster, wildgewordene Blattranken. Unter dem offenen Maul – also unter dem Fensterbrett und den Lippen des Monsters – erhebt sich unverkennbar in seiner Ornamentik der Ansatz zu einem Blatt. Blickt man dann noch auf die blättrig gefurchten Augenbrauen des Monsters, so wird man sich dieser neuen Wirklichkeit erst recht bewußt. Was wir vor uns haben, ist eine Art Dreieinigkeit von Fenster, Monster und Blatt, in der Wirklichkeit und Schein miteinander unlösbar vermengt sind. Im Spiel mit dem Spiele wird die Illusion zur Natur und die Natur zum Schein. Die Natur aber, die in dieser lebendig gewordenen Ornamentswelt entsteht, ist dabei selbst verspielt. Sie ist ein Werk der Illusion, wie sie eben nur die Natur erschaffen kann. Wollen wir in dieses Spiel der Spiele eintreten, zu dem uns ja das Tor selbst, das Eintritt verspricht, auffordert, so können wir leicht das tun, was in der

Bewohner des Hauses vom Zubiß des Fenstermonsters bedroht vorzustellen und sie gelegentlich auch so von gespielter Gefahr umrahmt zu erleben. Zur notwendig gewordenen Restaurierung von 1977 siehe Christof Thoenes, »Restaurierung der »mascheroni« am Palazzo Zuccari in Rom«, *Kunstchronik*, 30 (1977), S.262–264, 275–277.

5. Palazzo Zuccari, drei »monti« über dem Monstertor, Ansicht von oben



Wirklichkeit, ja sogar in der vorgestellten Natur, unmöglich ist, und uns vorstellen, was geschehen würde, wenn so ein Fenstermonster wirklich das Maul schloße. Und schon sehen wir, wie diese böse Stirn sich glättet. Die Nase wird flacher und verlängert sich, ja die wilden Augen schließen sich und die in sich gelöste Blattranke, die eben noch so schauerlich war oder schien, hängt großartig ornamental gebildet von der Gartenwand vor uns herab.

Das Portal selbst hat, im Unterschied zu den Fenstermonstern, keine fiktiv-wahren Pupillen (Abb. 4). Statt ihrer wölben sich schneckenartige Voluten, verkrampft gewiß, und vorgestreckt in dem Anschein blinder Wut, aber doch keine Augen. Gerade dort, wo es im Anblick des Monsters auf das Ganze geht, vergeht das Auge des Monsters vor den Schnörkeln der Welt des Ornaments. Die Augenbrauen wiederum, ganz wie bei den Satelliten-Mäulern, sind Laubwerk. Statt der Hörner hat das Monstrum Kornukopien hinter den Schläfen und darüber hinaus wird die Stirn zur Architektur eines vorgetäuschten rustizierten Torbogens.⁵ Das Wappen

⁵ Die Verwandlung von Blattranken in dräuende oder zierliche Scheinwesen und, vice versa, die Rückkehr der letzteren in die Existenz der Ranken ist ein Wesenszug der *grotteschi*, wie sie vor allem von Raffael und seinen Schülern in den Loggien des Vatikans neu erschaffen wurden. Vgl. Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom 1977. Zur Zeit Zuccaris waren die wilden Blattranken überall zu Hause, auch auf Titelblättern von Büchern. Vgl. Giuseppina Zappella, *Le marche dei tipografi degli editori italiani del Cinquecento*, Bd.2, Mailand 1986, Abb.3, 150, 197, 358.



6. Palazzo del Vaticano, Sala di Costantino mit der Decke Gregors XIII., Allegorie mit dem Wappen des Papstes

in der Mitte der Stirn des Monsters, die eigentlich nicht mehr Stirn, sondern der Schlußstein des Torbogens ist, eine nachträgliche und, was das Ornamentleben des Tores anbelangt, auch sinnstörende Zutat. Es ist das Wappen des Marcantonio Toscanella, der den Palazzo Zuccari 1619 erwarb, fertig bauen ließ, und auf diese Art den Besitz und seine Residenz im Hause füglich der Öffentlichkeit kundtat.⁶

Anders steht es mit dem Wappen der drei *monti*, das sich über dem fingierten Schlußstein des Portals erhebt. Allem Anschein nach gehört es zu dem ursprünglichen Bestand des

⁶ Werner Körte, »Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte«, *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 12, Leipzig 1935, S.20. Der Schild der Toscanella zeigt einen Hirsch, der einen Hügel erklettert, und einen Stern über seinem Haupt, *ibid.*, S.20, Anm.42.



7. Gerechtigkeit und Frieden als Schildträger des Wappens Sixtus' V., Kupferstich ca. 1587

Portals (Abb. 5). Denken wir uns einen Stern aus vergoldeter Bronze darüber, so sehen wir das Wappen Sixtus' V., unter dessen Ägide Federico Zuccari den Bau seines Hauses begann.⁷ An der frühen Fertigstellung des ja leicht zu errichtenden phantasiereichen Garteneingangs schien Zuccari viel gelegen zu sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er ihn noch zu Lebzeiten des Papstes fast oder ganz vollendete.⁸

Versuchen wir nun, dieses jetzt so gut wie vergessene Papstwappen im vollen Sinne seiner ehemaligen Herrlichkeit mit dem so oft gepriesenen, belächelten oder klinisch analysierten Monsterportal vor uns wiedererstehen zu lassen. Es ist wohl im Vergleich zu der Größe des Monsterspiels, über dem es sich erhebt, klein. Aber sein Licht und seine Kraft bezwingen alle Mächte der Dunkelheit, die das Spiel uns vorzaubert. Die *monti* als Repräsentanten sind dem Torbau

⁷ Zur Baugeschichte Körte, *op. cit.*, S.12–21; Christoph Luitpold Frommel, »Der Palazzo Zuccari. Vom Künstlerhaus zum Max-Planck-Institut«, *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft*, 1982, S.37–57; Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, *Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut Rom* (Max-Planck-Gesellschaft. Berichte und Mitteilungen, Heft 5 [1983]), S.9–14, 35–59. Zum Wappen Sixtus' V. und seiner reichen Gestaltungs- und Deutungsfähigkeit vgl. Corinne Mandel, »Golden Age and the Good Works of Sixtus V.: Classical and Christian Typology in the Art of a Counter-Reformation Pope«, *Storia dell'Arte*, 62 (1988), S.29–52, *ibid.* »Starry Leo, The Sun and the Astrological Foundations of Sixtine Rome«, S.17–39, 92–96. Die Krönung der *monti*, die Zuccari auf sein Gartenportal zu setzen vorhatte, muß nicht unbedingt ein goldener Stern gewesen sein. Im Rahmen der Möglichkeiten ist z.B. die Figur eines sich aufwärts reckenden goldenen Löwen, der einen Zweig mit drei Birnen hochhebt. Als Schmuck des Gartenportals wäre sie unter Umständen besonders ansprechend gewesen.

⁸ Körte (wie Anm.6), S.18.

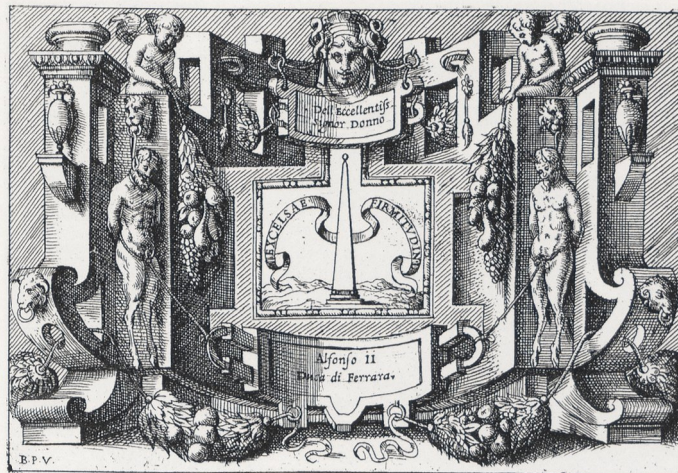
nur bedingt verbunden. Plus ultra erheben sie sich über der Attika der ganzen ehemaligen Gartenmauer. Ihr Gewicht lagert auf dem Schlußstein des Monsterportals und treibt ihn wie einen Keil über die als Architektur gegebene Stirn des Monsters, bis in seine Nasenwurzel (Abb. 2, 4). Es ist kein Wunder, daß dieses so geplagte Monster das Maul aufreißt. Nicht also, um uns zu fressen, öffnet sich das Maul, sondern um uns, im Namen Gottes und des Papstes, in den wohlgepflegten Garten eintreten zu lassen. Aus demselben Grunde sind die Hörner des Monsters Kornukopien, die an Festtagen gewiß dazu bestimmt waren, Lichter zur Feier des Tages und des Hauses – den *monti* zum Dank – zu tragen. Gäbe es das wohlthätige Wappen nicht, so läge das Monster geschlossenen Maules grinsend auf der Lauer, es gäbe keinen Garten. Und kämen wir dennoch vorbei, fräße es uns nach dem Vorbilde der Riesen und anderer Ungeheuer der Vorzeit, die Wanderer mordeten, bis Herkules sie Mores lehrte.

II. Wappen und Ungeheuer

In dieser Tradition der Wappensprache und der *imprese* scheint mir der Schlüssel für den Zusammenklang von Licht und Dunkelheit in der ganzen Portalarchitektur zu liegen. Wir werden sehen, daß ein verwandtes Denken das ganze Haus wie ein roter Faden durchzieht. Es ist im Grunde nicht verwunderlich. Ein Künstlerhaus, das Haus eines seiner Kunst wegen geadelten Malers, muß seine eigene Wappensprache erfinden.⁹ Er wird sich dabei an die gegebene Sprache des alten Adels anlehnen. Zuccaris *conchetto* für sein Gartenportals ist zwar kunstvoll und einfallsreich, aber im Grunde leicht erkennbar. Fast jedes Prunkwappen der Zeit ist zusammengesetzt aus herrschenden und dienenden oder unterworfenen Elementen. Denken wir nur, um ein Beispiel zu nennen, an die Allegorie-flankierten Wappen Gregors XIII. an den Ecken der neuen Decke der *Sala di Costantino* (Abb. 6).¹⁰

⁹ Zum Konzept des Künstlerhauses vgl. Körte (wie Anm. 6), S. 9–10; Kristina Herrmann-Fiore, »Der Palazzo Zuccari als Haus eines römischen Patriziers, Künstlers und Akademikers«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), S. 37–112; Michael P. Mezzatesta, »The Façade of Leone Leonis Houses in Milan, The Casa degli Omenoni: The Artist and the Public«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44 (1985), S. 233–249; Nikki Leopold, *The Artist's House in the Renaissance*, Diss. John Hopkins University 1979, S. 228–276; Zygmunt Ważbiński »Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1985), S. 275–241.

¹⁰ Zur Dekoration der Sala di Costantino unter Beachtung der Wappen, *Imprese* und Allegorien für Georg XIII. vgl. Rolf Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X und Clemens VII.*, Hildesheim 1979, S. 31–38.



8. *Impresa Alfonso II. von Ferrara, aus Battista Pittoni, Imprese di diversi principi, duchi, signori... Venedig 1562*

Die Tugenden sitzen, leicht geschürzt, jede auf einem ihr entsprechenden Laster. Oben halten Engel die Papstkrone, darunter sind die Schlüssel Petri, von ihnen hängt eine Schnur, die das Wappen hält. Ein fliegender Cherub über dem Wappen blickt liebend auf den Buoncompagni-Dra-chen im Schilde. Unten aber, eingezwängt zwischen den Schildvoluten, ist ein entsetzter und entsetzenerregender Satyrkopf mit weit offenem Munde. Er wirkt lebendig, scheint zu schreien und ist doch geköpft. So ergeht es dem Bösen oder dem Unruhestifter unter der Regierung Gregors XIII.!

Das Wappen Sixtus V. war ebenfalls Satyrn nicht wohlge- wogen. In einem Kupferstich sehen wir es umgeben von Gerechtigkeit und Frieden (Abb. 7). Das mit Flügeln aus- gestattete Wappen zeigt oben und unten einen Satyrkopf. Beide, so scheint es, sind geschundene Köpfe, ja der kunstvoll ver- schlungene Schildrahmen mag aus ihrer gegerbten Haut her- gestellt worden sein.

Wappen und Wappenschmuck bezeichnen ein Regierung- system, dessen Ordnung sich eigentlich von selbst erklärt: Obenauf ist die Papstkrone, oft von einem lächelnden Engel getragen. Dann kommen die Wappenzeichen selbst, und un- ten erscheint das unterjochte oder sonst schadlos und unter Umständen auch nutzbar gemachte, aber an sich gefährliche und oft auch fürchterliche Unwesen. Die Aufgabe des ge- rechten Herrschers sowie auch die des guten Hausvaters, ja auch des Künstlers selbst ist, mit gerechtem Fleiß der Tugend zu ihrem Recht zu verhelfen, das Laster zu unterwerfen und womöglich der Tugend dienstbar zu machen.¹¹

¹¹ Vgl. Philipp Fehl, »Berninis *Stemma* for Urban VIII. on the balda- chino in St. Peter's: a forgotten compliment«, *Burlington Magazin*, 68 (1979), S. 484–491. Zur Beharrlichkeit des Bildmotivs in der Kunst des 17. und frühen 18. Jahrhunderts vgl. Filippo Juvara, *Raccolta di targhe fatte da professori primarij in Roma*, Rom 1732, passim.



9. Kapitel und Dämonenhaupt, Trinità dei Monti, Rom, Portal



10. Kapitel und Dämonenhaupt, Trinità dei Monti, Rom, Portal

Es ist nicht jedermanns Sache, dergleichen Triumphe der Gerechtigkeit würdig und zierlich in der Sprache des Ornaments zum Ausdruck zu bringen. Die *impresa*, die Battista Pittoni für Ercole II. von Ferrara erfand und Lodovico Dolce in einem Sammelband von 1562 bedichtete (Abb. 8), ist bei aller Kunst oder Künstlichkeit der Erfindung empfindungslos, wenn nicht überhaupt seelenroh.¹² Leider ist sie nicht uncharakteristisch für den Durchschnitt der Wappensprache. Können wir auch verstehen, daß die armen Satyrn, die hier kunstvoll erhängt dargestellt werden, in einem sittlichen Staate nicht zu brauchen sind, da ja ihrer gemeinschädlichen Lüsternheit nicht mit Erziehung beizukommen ist, so wäre doch Verbannung in ein ihrer Unschuld gemäßes Waldklima besser am Platze gewesen. In ihrer Eigenschaft als Rahmenfiguren, die ja nicht vollkommen ernst zu nehmen sind, wäre vielleicht auch ihr Tod wünschenswert gewesen – vorausgesetzt, daß er nur ein bedingter bliebe. Sie müßten sozusagen »schalkhaft« tot sein, aber nicht auf ewig. Von Schalkhaftigkeit ist aber hier keine Rede, eher von einem genießerischen, sich selbst wohlwollenden Auslachen der Opfer der Gerechtigkeit, einem Triumph der Schadenfreude, die sich die gut erfundene, qualvolle Tötungsart zugute hält. Im Tode noch müssen die Satyrn die schwere Lobesmaschine mit dem Namen Ercoles mit ihren bestraft-geschändeten Lenden weitertragen.

Nicht nur im Vergleich zu den hier angeführten Tugendlosungen, sondern auch *an sich* entspringt das reiche Spiel der Täuschungen Zuccaris, das der Wahrheit dient und die

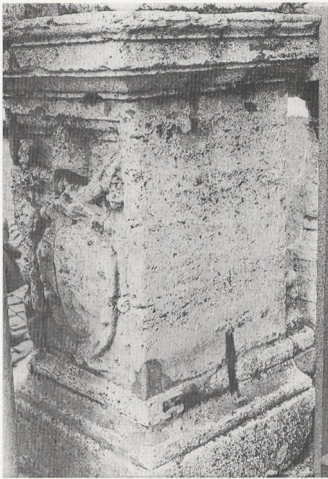
Schönheit sucht, einer edleren Auffassung von der Würde der Kunst, ohne uns dabei – und das ist diesem erfindungs- und witzreichen Portal vielleicht am meisten zugute zu halten – sonderlich mit seiner Losung anzupredigen.

Nicht weit vom Palazzo Zuccari ist die von Sixtus V. geweihte Kirche Santa Trinità dei Monti. Auf den zwei reichen ionischen Kapitellen ihres Portals sind je drei Dämonenhäupter angebracht, die einerseits in die Voluten und andererseits in den Eierstabschmuck der Säulen wild hineinbeißen (Abb. 9, 10). Sie sind in der Gestalt ihrer abgezogenen Haut so lebhaft dargestellt und kommen so sehr schwingenbewegt aus einer andern Welt, daß es nicht klar ist, ob wir uns sie tot oder lebend denken sollen. Sie sind wohl beides. Ihre Macht ist machtlos. Den Stein dieser Tempelsäulen, die sie zerstören, ja fressen wollen, werden sie nicht beschädigen können. Der Stein ist auch für ihre langen wilden Zähne zu hart. Über ihnen erhebt sich siegreich das Tympanon des Kirchenportals sowie ganz oben die alles Unheil bannende Stiftungsinschrift der Kirche und früher auch das Wappen der Könige von Frankreich.¹³

Dieses Werk, das noch neu war, als Zuccari seinen Palazzo entwarf, wird ihm, als er an sein Gartenportal dachte, mit seiner Phantasiewelt, in der Entsetzen, Ordnung und

¹² Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, ed'altri personaggi et huomini letterati et illustrati*, Venedig 1562. Die hier abgebildete *impresa* leitet den Band ein. Ein Aufruf zur Mäßigung in der Erfindung bei Scipione Ammirato, *Il Rota overo dell'Imprese Dialogo*, Neapel 1562, S. 29–31.

¹³ Fourier Bonnard, *Histoire du Convent Royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rom 1933, S. 25–27. Die Inschrift läßt lesen: S. TRINITATI REGVM GALLAE MVNIFICENTIA ET PIOR. ELEMOSY- NIS ADCVTA; MINORVM SODALITAS STRVXIT AC DD. ANNO D. MDLXX. Das alte, steinerne Wappen der Könige war in der Fensteröffnung über der Inschrift angebracht und von zwei Engeln, die Trompeten hielten, aufrechtgehalten. Bonnard, *ibid.* S. 27. Das wesentliche, wenn auch unerreichbare Beispiel einer großartigen Torgestaltung, in der *mascherone*, Wappen und Inschriften sinnvoll verbunden sind, setzte in Rom Michelangelo an der Porta Pia. Vgl. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, XI.2, Mailand 1939, S. 148–162.



11. Rechter Treppenfeiler,
Trinità dei Monti, Rom



12. Wappen Sixtus' V., rechter
Treppenfeiler, Trinità dei
Monti

Schönheit miteinander sinnvoll verbunden sind, gewiß von Bedeutung gewesen sein. Liegt doch sein Haus in der nächsten Fortsetzung der Piazza vor der Kirche.¹⁴ Wäre die schnurgerade Straße von der Piazza del Popolo zu Santa Maria Maggiore, die Sixtus V. plante, zur Ausführung gekommen – von Obelisk zu Obelisk – so hätte die Lage und die Beziehung des Hauses zur Kirche noch mehr an Bedeutung gewonnen.¹⁵

Die malerische Ausgestaltung der Prunkfassade an der Schauseite seines Hauses brachte Zuccari nie zur Ausführung.¹⁶ Hätte er dies aber noch zu Lebzeiten Sixtus V. vermocht (dieser verstarb bald nachdem Zuccari zu bauen begonnen hatte), so hätte dort das Wappen des Papstes über seinem eigenen gewiß eine führende Rolle gespielt.

Wir finden das Sixtuswappen auch wiederholt, wenn jedoch auch kaum mehr erkenntlich, auf den Pfeilern der Treppe, die Sixtus vor die Kirche legen ließ (Abb. 11, 12). Die *monti* über dem Monsterportal des Palazzo Zuccari, das, wie gesagt, Zuccari zuerst erbaute und mit dem er wohl ganz Rom Zeugnis von seinem großen Vorhaben geben wollte, setzen in einer fast geraden Linie diese Wappen an der Kirchentreppe fort. Nicht nur das Portal des Künstlerhauses am Eingang der Via Sistina, sondern auch die Gar-

tenpforte an der später Via Gregoriana genannten Straße sollten Zeugnis geben einerseits von der Größe Sixtus' V. und Zuccaris Ergebenheit ihm gegenüber sowie andererseits von Zuccaris Kunst und Erfindungsgabe wie auch zum Lobe der Kunst, welcher ja sein ganzes Haus geweiht war.

III. Der Umbau und seine Folgen

Die Erben Federico Zuccaris erwarben 1650, infolge eines Ausgleichs mit den Erben Marc Antonio Toscanellas, der mit großen Unkosten den Bau des Palazzos vollendet hatte, zwei Drittel des Besitzrechtes des Gebäudes.¹⁷ Henrietta Hertz zog dort 1878 als Mieterin ein und kaufte 1904 von den Zuccari, die durchgehend seit der Errichtung des Hauses einen Teil desselben bewohnt hatten, das gesamte Gebäude. 1907 begann der Architekt Mariano E. Cannizzaro ihren großen Umbau, der den Palazzo, wie wir ihn auch heute noch erleben, zwar teilweise erhielt, aber auch, besonders was seine Umgestaltung an der Via Gregoriana anbelangt, ihren Bedürfnissen entsprechend vergrößerte. Das Haus, wie Toscanella es hatte fertigstellen lassen (Abb. 13), bot an der Via Gregoriana mit seinem Gewirr von Fenstern keineswegs den Anblick des symmetrisch geordneten, festlichen Gebäudes, das wir kennen. Stattdessen war es die immer noch imposante, aber doch weniger wichtige, mehr dem täglichen Leben und seinen Improvisationen als der Schau gewidmete Rückseite des Palazzo, durch welche man eben füglich auch in den Garten eintrat.

Henrietta Hertz baute nicht nur um, sondern auch an (Abb. 1). Ein neuer Trakt verlängerte die alte Fassade und machte die alte Gartenwand zu einer Vorderwand des Hauses, an der das Monsterportal und seine Fenster zu Schau stücken erhoben wurden, die ihrer eigentlichen Funktion nicht mehr nachkommen können. Die Veränderung der ganzen Fassade des Hauses, einschließlich der Gartenmauer, mit soviel Geschmack, Ordnungsliebe und Pietät museal vorgenommen, verfremdet jedoch die Stellung und Funktion des Portals. In der neuen Aufstellung sind die Monster Angsfiguren einer längst vergangenen Zeit. In der alten Aufstellung war die Begegnung mit ihnen viel gemütlicher (Abb. 14).

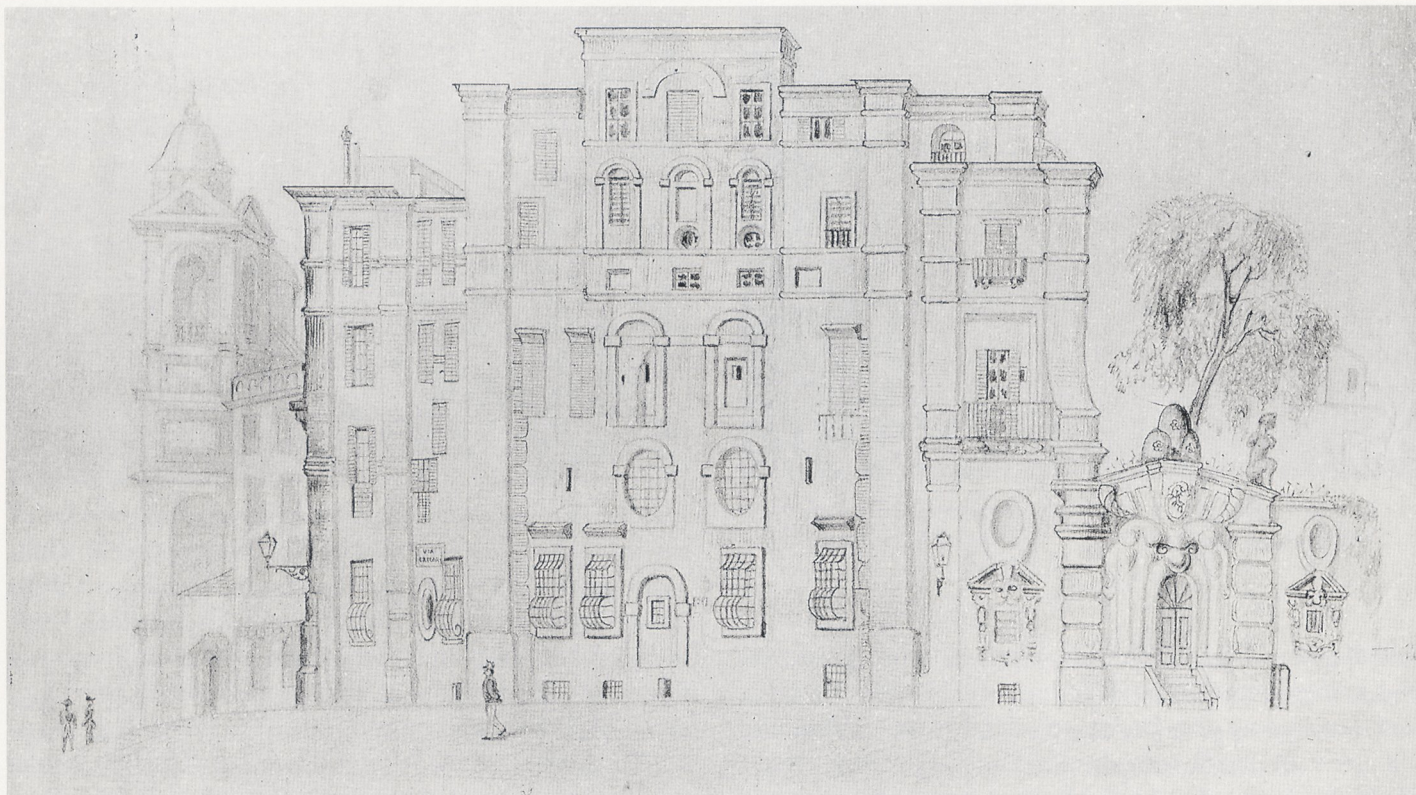
Im wesentlichen sollten wir uns jedoch vor Augen halten, daß Henrietta Hertz die Monsterparade, die ursprünglich intim mit der Ansicht des Palazzo verbunden war, von dem alten Palazzo weg, talabwärts, vor ihren eigenen Neubau setzte. Das letzte Fenster des alten Palastbaus war auch das erste Fenster der ins Haus hinübergreifenden Gartenwand gewesen (Abb. 13, 15). Heute beleuchtet dieses Fenster –

¹⁴ Zur Platzgestaltung an der Trinità dei Monti vgl. Bonnard, *op. cit.*, S. 27, Körte (wie Anm. 6), Abb. 1. Die Via Felice (heute Via Sistina) war die erste gepflasterte befahrbare Straße in Rom. Vgl. J. A. F. Orbaan, *Sixtine Rome*, London 1911, S. 234–235. Links und rechts vom Portal des Palazzo Zuccari, in der Via Sistina, sind zwei Inschriften über den Fenstern: FEDERICVS ZUCCARVS / MDXCII. Ihre edle Zurückhaltung ist wohl in bewußtem Gegensatz zum Überfluß der Kunst des Gartenportals.

¹⁵ Vgl. Jörg Garms, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento*, Bd. 1, Neapel 1995, Abb. 16 u. S. 199.

¹⁶ Körte (wie Anm. 6), S. 15. Zur Rekonstruktion (Abb. 13) vgl. Frommel u. Winner (wie Anm. 7), S. 46–47.

¹⁷ Körte (wie Anm. 6), S. 20–21.



13. Palazzo Zuccari, Ansicht von der Via Gregoriana. Zustand vor dem Umbau. Archiv der Bibliotheca Hertziana



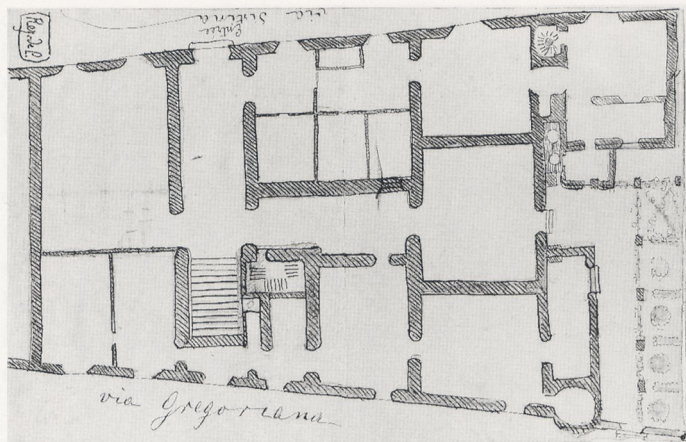
14. Gartenportal, Palazzo Zuccari, Photographie des späten 19. Jahrhunderts. Musei Vaticani, Archivio Fotografico no. VI.17.7

ohne seine frühere Monsterverkleidung – ein Sekretariat.¹⁸ Dieser Raum hatte ursprünglich eine Verbindung zu einem Vorraum, durch welchen man in den Garten gehen konnte. Direkt zugänglich war eine Wendeltreppe, die zum *piano nobile* und in den Keller führte. Eine prächtig verzierte Loggia mit Aussicht auf den Garten und über denselben hinweg bis zu den Gärten des Quirinals und seinem prächtigen Palazzo, bis hin nach Santa Maria Maggiore und der nun längst verschwundenen Villa Peretti und anderen Herrlichkeiten Roms war vorgesehen. Doch konnte Zuccari das Vorhaben leider nicht zu Ende führen. Ein Ansatz hierzu blieb kümmerlich bis zum Umbau erhalten (Abb. 16).¹⁹

Der Palazzo Zuccari hatte also im Hause selbst eine Art Gartenvorbau. Er war gut erkennbar angedeutet, vor allem vom ersten Monsterfenster mit seiner ihm eigenen Pilasterordnung, die einen Anstandsabstand einhielt von dem noch

18 Der Grundriß des Palazzo Zuccari nach dem Umbau und mit den Anbauten abgebildet bei Körte (wie Anm. 6), S. 17 (Abb. 2).

19 Die Zeichnung ist das Werk von Henrietta Hertz' Sekretär G. M. Perrone. Freundliche Mitteilung von Georg Steinmetzer, dem ich auch die Kenntnis der Zeichnung verdanke.



15. Palazzo Zuccari, Grundriß vor dem Umbau, einschließlich der Gartenanlage, Archiv der Bibliotheca Hertziana

höheren Pilaster zu seiner Linken, welcher den »ernsten« Hauptteil der Fassade zum Abschluß brachte (Abb.13). Rechts wiederum, über dem rustizierten Pilaster, der gleichzeitig den linken Rahmen des Monsterportals bildete, war ein Pilaster, der weitausschwingend die verlängerte Palastfassade zierlich mit dem Erlebnis der Gartenansicht in Verbindung brachte. Im ersten Stock, über dem Monsterfenster, befand sich eine Balkontür, die allem Anschein nach mit der Loggia verbunden war.

IV. Die Nischen

Über den zwei Monsterfenstern erhoben sich zwei Nischen, die bei der Umstellung der Fassade vor die neugeschaffene *Sala Bach* im neuen Hause verloren gingen (Abb.2, 3). In der neuen Aufstellung werden sie von kreisrunden Löchern ersetzt, die, wohl nicht unabsichtlich, die drohende Wirkung der Monster noch verstärken (Abb.1). Diese Öffnungen sind auch funktionsgerecht. Sie waren zusätzliche Fenster für den dahinterliegenden Bach-Saal, den es nun auch schon seit langem nicht mehr gibt. Die nun symmetrisch strenge Ordnung der erneuerten Gartenfassade macht diese zu einem rustizierten Unterbau des neuen Traktes. Über den Fenstern des *piano nobile* erscheinen, zierlicher gestaltet, dieselben kreisrunden Öffnungen wie über den Monstern. Und im Stockwerk darüber werden die Fensteröffnungen, im Rahmen der Ordnung der Fassade, die von unten nach oben führt, noch zierlicher und sozusagen »korinthisch«. Die ganze Erfindung ist in ihrer Art sowohl graziös als würdevoll. Aber gerade weil sie so gelungen ist, verbaut sie uns



16. Palazzo Zuccari, Schnitt durch den Garten und Aufbau der Gartenfassade. Zeichnung von G. M. Perrone, Archiv der Bibliotheca Hertziana

auch den Zugang zur Kunst Zuccaris.²⁰ Der neue Trakt bedarf des ernst-schrecklichen Monsterportals als Basis und Kontrastelement für seinen konsequent ästhetischen Aufbau. Das alte Haus aber kam spielend mit seinen Monstern aus – Haus und Monster brauchten einander in einem Ineinanderübergreifen von Repräsentationsbau und Gartenanlage, von Stadt und Land, Kunst und Natur.

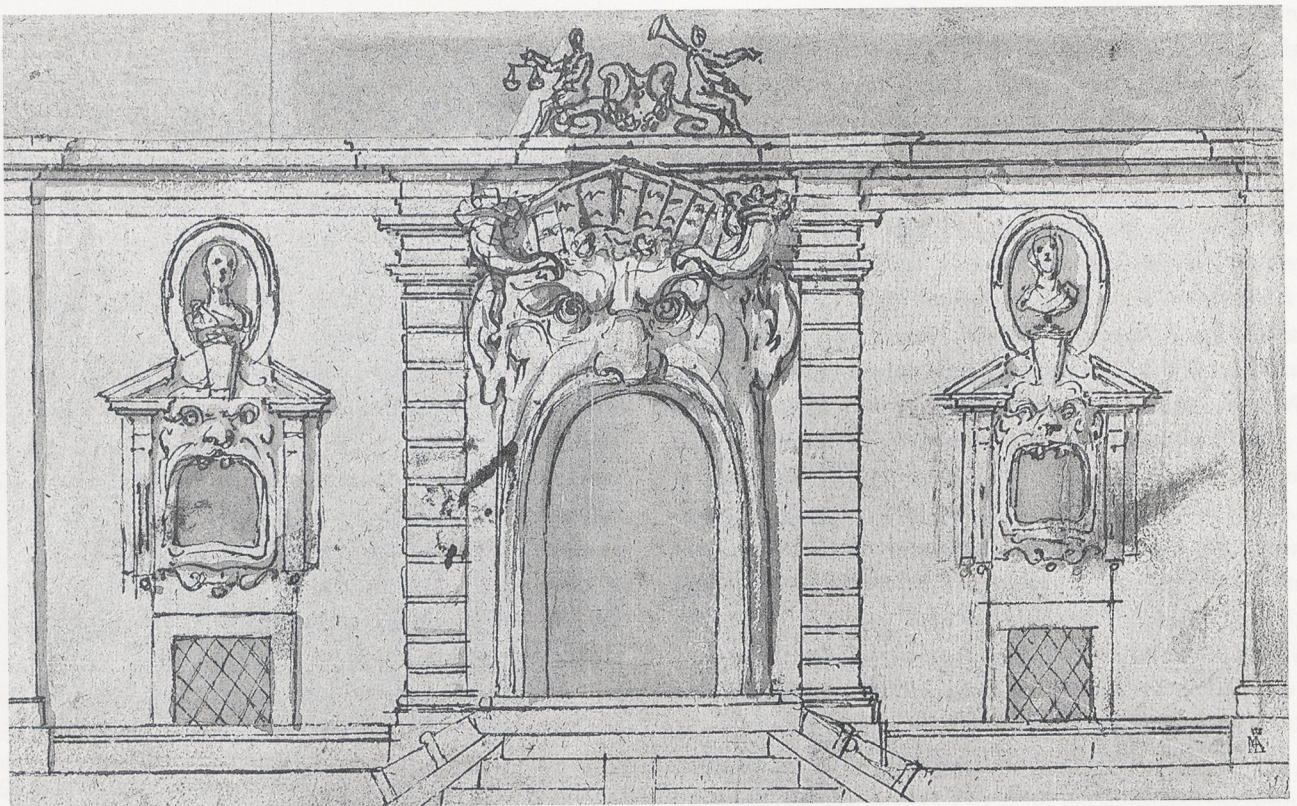
Die Nischen, die in allen alten Zeichnungen und Photographien des Hauses, die wir kennen, vorkommen (Abb.2, 3, 13, 17), gehen zweifellos auf Zuccari selbst zurück. Die Nische über dem linken Fenster ist gewissermaßen architektonisch notwendig, um dem leeren Raum, der sich bis zum Abschluß des unteren Pilasters erhebt, einen Inhalt zu geben. Die Nischen bestimmte der Künstler gewiß für Büsten.

Wie wichtig ihm die Verbindung der Monsterfenster mit je einer Büste über denselben war, sehen wir an der Gestaltung der Monsterfenster selbst. Ganz wie bei dem Ansatz

²⁰ Ludwig Pollak, *Römische Memorien*, hg. v. Margarete Merkel Guldan, Rom 1994, S.54. »Das höchst originelle barocke Thor mit dem offenen Riesenmaule wie die barocken Fenster wurden beibehalten, hatten aber eigentlich keinen Sinn mehr, da ja der Garten nicht mehr bestand.«



17. Palazzo Zuccari, Gartenportal. Zeichnung des späten 19. Jahrhunderts. Archiv der Bibliotheca Hertziana



18. Palazzo Zuccari, Federzeichnung laviert. London, Victoria and Albert Museum P.D. 291 no. 3436-228

der *monti* über dem Monsterportal erhebt sich über den laubgewölbten Augenbrauen jedes Fenstermonsters ein Schlußstein des Pediments, der gewaltig mit seinem Gewicht bis in die Nasenwurzel des Monsters unter ihm eindringt (Abb. 3). Oben aber ist der Schlußstein abgeflacht so daß er eine Art Tragfläche bildet. Darauf nun, oder besser: *dahinter*, in der Nische, die im Spiel einer perspektivischen Illusion auf dem Schlußstein-Keil aufrucht, ist der vorgesehene Platz, an dem jedes Fenstermonster die Büste zugeteilt bekommt, die es aus der Nische heraus zu dem ergänzt, was es eigentlich darstellen soll.

Es ist klar, daß eine Büste, die im Rahmen einer Nische sich über einem dräuenden Monster erhebt, ein Prinzip darstellt, das das Schreckliche besiegt, unterwirft und sich zugleich dienstbar macht. Zwei Zeichnungen des Gartenportals sind uns bekannt, in denen die Nischen mit Büsten versehen sind. Beide verdeutlichen eigentlich von selbst eben diesen Sinn. Die ältere, deren Autor unbekannt ist, ist gewiß aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 18).²¹ Da sie anscheinend eine Restaurierung der Fassade vorschlägt, ist sie als Tatsachenbericht nicht verlässlich, entspricht aber dennoch, was die Büsten anbelangt, dem, was die Nischen und Monster in ihrer Gemeinsamkeit erwarten lassen. Oben herrscht klassische Ruhe und unten Schrecken – ebenso wie bei den *monti*, wenn wir sie mit dem Gartenportal vereint sehen. Nur daß der Vorschlag der Zeichnung die *monti*, noch allgemeingültiger, mit den allegorischen Figuren der Justitia und der Fama ersetzt. Beide Allegorien lehnen an Voluten, die mit einem Blätter- oder Blumenkranz verbunden sind. Über dem Kranz ist gerade noch Platz für ein Wappen, das der Gestaltung der ganzen Gartenfassade seinen Siegel aufgesetzt hätte. Vielleicht war er für das Wappen der Toscanella bestimmt, das in der Zeichnung nicht mehr auf der Stirn des nun besser frisierten Monsters erscheint, auf die es Marc Antonio Toscanella 1614 gesetzt hatte.²²

Die zweite Zeichnung (Abb. 19), von Achille Pinelli, ist ein lebenswürdiges *capriccio*, in dem die Gartenfassade zwar dargestellt, aber keineswegs genau abgebildet ist. Die Kinder und ihre geistlichen Aufseher gehören wohl der *Casa dei Preti* an, die talab dem Palazzo Zuccari zunächst lag – heute der neue Zugang zur Bibliotheca Hertziana –, in der seit dem 18. Jahrhundert die Salesianer eine Schule führten.²³



19. Achille Pinelli, Monsterportal des Palazzo Zuccari. Museo di Roma

Die Kinder und vielleicht auch die Lehrer sind froh, der Schule in eine wenn auch sehr bedingte Freiheit enttrinnen zu können. Das unmutig sich öffnende Tor stellt die Schule selbst vor, die ihre Zöglinge grollend entläßt. Die Kinder in der ersten Reihe empfinden dies auch und werden fast ungehorsam im Anblick der Freiheit, die der Proletenknabe links in vollen Zügen genießen kann. Die Szene vor uns ist eine verspielte Erinnerung Pinellis an das Leben auf dem Monte Pincio, aber keine Ansichtskarte. Die Salesianer und ihre Zöglinge gingen vielleicht nie durch das Monsterportal aus noch ein, aber da es neben ihrem Hause lag, war der Zusammenklang von Schule und Graus für den Künstler (wie auch für die Zöglinge) wohl unwiderstehlich. Im Rahmen eines *Capriccio* ist die genaue Wiedergabe des Portals nicht erforderlich. Pinelli läßt aus oder vereinfacht, was seiner Erzählung im Wege steht – Stufen, Rustizierung der Pilaster usw. –, hingegen wird, was das Tor charakterisiert, zitiert: das Wappen auf der Stirne des Monsters, die *monti*, Blumentöpfe, die nackte sitzende Frauenstatue, die wir auch, genau abgebildet, auf einer Zeichnung von G. H. Naেকে sehen, und die noch auf unserer alten Photographie (Abb. 14) – wenn auch

²¹ Vgl. Guldan (wie Anm. 2), S. 252–253, 256.

²² Die Ansicht Roms von 1588–89 im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek zeigt das Gelände des Palazzo Zuccari mit seinen Bauanfängen. Das Monsterportal, wenn im Bilde auch kaum sichtbar, scheint bereits zu stehen, vgl. Anm. 15. Siehe auch den Anblick in der *Iconografia della Città di Roma* von Antonio Tempesta, 1593, herausgegeben 1693 von Giacomo de Rossi.

²³ *Guide rionali di Roma. Rione IV. Campo Marzio, parte II*, hg. v. Paola Hoffmann, Rom 1981, S. 112.

ihrer Arme verlustig – zu erkennen ist. Die Statue, wenn wir uns von Naeckes Abbildung leiten lassen, stammt wohl aus dem frühen 19. Jahrhundert.²⁴

Aber was sollen wir von der männlichen Büste, versehen mit Bart um Mund und Kinn, halten? Daß Pinelli sie nicht erfand und willkürlich in der Nische aufstellte, zeigt uns wieder unsere alte Photographie (Abb. 14). Die Büste ist zwar nicht mehr da, aber ein Unterbau für die Aufstellung einer Büste verblieb *in situ* bis zur Umgestaltung der Nischen in Rundfenster. Einen identischen Unterbau können wir ebenso deutlich auf einer Photographie des anderen Monsterfenster erkennen (Abb. 2/3). Zu Pinellis Zeiten dürften also zwei Büsten in den Nischen über den Fenstern gestanden sein – und wenn er, wie wir wohl glauben dürfen, auch hier die Wahrheit sagt, so war die Büste über dem Fenster rechts die eines Herrn mit Bart.

Wie lange nun waren die Büsten in den Nischen und wo sind sie jetzt? Insgesamt sind mir aus der Zeit vor Pinelli nur drei Zeichnungen der Gartenfassade bekannt, die die Fenster zeigen. Eine, in der wir zwei Büsten in den Nischen sehen, haben wir bereits besprochen (Abb. 18), die anderen zwei zeigen uns die Nischen, doch sind sie jeweils leer. Die früher Borromini zugeschriebene Zeichnung in der Albertina ist innerhalb der Nische mit Maßangaben beschriftet – sie ist ausschließlich eine Architekturzeichnung, bei der es vielleicht auf den Inhalt der Nische nicht ankam.²⁵ Die andere Zeichnung ist ein Aufriß der Gartenfassade aus dem 18. Jahrhundert, in dem die Nischen in die Fläche projiziert sind und wirken, als wären sie leere Fensteröffnungen. In Zeichnungen und Photographien aus dem späteren 19. Jahrhundert sind die Nischen durchgehend leer. Schriftliche Zeugnisse, die von Nischen oder deren Inhalt sprechen, gibt es, so viel ich weiß, keine. Das Monsterportal, wie vielleicht zu erwarten ist, lenkte, wie auch heute noch, alle Aufmerksamkeit auf sich selbst.

V. Die Zuccari Porträtbüsten

Über der Türe in dem von Henrietta Hertz umgestalteten Foyer ihres Treppenhauses, durch die man in den *Herkules-*

²⁴ Abgebildet bei Körte (wie Anm. 6), Tafel 43 B. Wenn ich nicht irre, ist dieselbe Statue nicht nur ihrer Arme, sondern auch des Unterkörpers verlustig, auf einer Photographie des Fotothek der Bibliotheca Hertziana, die den Hof während des Umbaus von 1962–68 zeigt, noch erkennbar (Fiche 176c/18). Sie diente anscheinend eine zeitlang als malerischer Aufsatz für den Brunnen. Was von ihr in der Photographie noch erkennbar ist, bestätigt die Vermutung, daß die Statue aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt. Wo sich die Reste der Statue jetzt befinden, entzieht sich meiner Kenntnis.

²⁵ Bernhard Degenhart, »Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte des Palazzo Zuccari«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4 (1940), S. 433–436, Abb. 352; Guldan (wie Anm. 2), Anm. 25, S. 252–254.



20. Palazzo Zuccari, Tor und Eingang in die Sala Terrena, vom Foyer des von Henrietta Hertz angelegten Treppenhauses

gang der Bibliotheca Hertziana eintritt (Abb. 20), erheben sich auf Konsolen zwei Büsten, die ohne Zweifel Federico Zuccari und seine Frau Francesca Genga darstellen (Abb. 21, 22). Es sind dieselben Büsten, die Vincenzo Lanciarini, ein Freund der Familie Zuccari, die noch immer im Besitz des Hauses war, noch im alten Palazzo sah. Er erwähnt sie in seiner Beschreibung des Hauses von 1893. Sie standen auf zwei marmorierten Säulen links und rechts von dem alten Treppenaufgang: »L'edificio, che fu costruito circa l'anno 1590, ha il suo principale ingresso in Via Sistina, N. 64. Dietro al portone sta una petrata [pietrata] a colori; quindi un breve vestibolo e la scala, a destra e sinistra della quale su due colonne marmorizzate, stanno i due semibusti di Federigo e della moglie di lui, Francesca Genga.«²⁶

²⁶ Vincenzo Lanciarini, *Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vada*, Cesi 1893, S. 52.



21. Federico Zuccari, Büste seiner Frau Francesca Genga.
Palazzo Zuccari



22. Federico Zuccari, Selbstporträt, Büste.
Palazzo Zuccari

Das ist, soweit mir bekannt ist, die einzige Erwähnung der Büsten in der Literatur über den Palazzo Zuccari. Sie erscheinen weder im Inventar des Besitzes von Federico Zuccari, das nach seinem Tode aufgenommen wurde, noch in dem Besitzverzeichnis von Henrietta Hertz.²⁷ Wenn, wie ich hier vorschlagen möchte, die Büsten ursprünglich für die Nischen der Gartenfassade (in die sie leicht hineinpassen) gemacht wurden und sie auch dort aufgestellt waren (Abb. 23, 24), so erklärt sich deren Abwesenheit im Inventar des Nachlasses Zuccaris vielleicht von selbst.²⁸ Sie waren ein Teil des Fassadenornaments und nicht des beweglichen

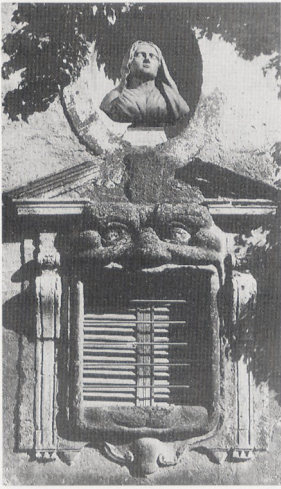
Besitztums. Ob die Büsten durchgehend bis ins 19. Jahrhundert in den Nischen verblieben, läßt sich nicht ermitteln. Wenn wir der Zeichnung Achille Pinellis Glauben schenken dürfen (Abb. 19), befand sich jedenfalls zu seiner Zeit die Büste Federico Zuccaris in der Nische über dem zweiten Fenster der Gartenfassade und stellte demnach sozusagen die Unterschrift der Erbauers des gesamten Gebäudekomplexes dar. Die Büste Francesca Gengas andererseits wäre über dem linken Monsterfenster aufgestellt gewesen (Abb. 23). Francesca Gengas Antlitz ist leicht nach rechts gedreht, Federico Zuccari von uns aus gesehen blickt nach links und leicht aufwärts. Die Ehegatten hätten einander also ihre Gesichter ein wenig zugekehrt und wären vereint unter dem Schutze und im Dienste des die ganze Gartenfassade vereinigenden Papstwappens über dem Monsterportal gewesen.

Im Grunde ist der Sinn der Aufstellung der gleiche wie der der feierlichen Ehedarstellung im Zentrum der Decke des ehelichen Schlafgemachs des Palazzos (Abb. 25).²⁹ Dort, unter

²⁷ Freundliche Mitteilung von Georg Steinmetzer.

²⁸ Da mir nur eine für die Fotomontage taugliche Aufnahme eines Fensters, nämlich des Fensters rechts, zur Verfügung stand, benutzte Frau Gaby Fichera dieses Lichtbild zur Anfertigung der Montage beider Büsten. Weil die Fenster fast identisch sind, ist diese Improvisation wohlvertretbar. Ich bin Frau Fichera nicht nur für die Montage, sondern auch für ihre freundliche Beratung und Mithilfe bei dem Abschätzen der verschiedenen Maßverhältnisse sehr zu Dank verpflichtet.

²⁹ Zum Bilderschmuck des Schlafgemachs vgl. Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 90–99.



23. Büste der Francesca Genga über dem Monsterfenster, links. Photomontage Gaby Fichera, Rom



24. Büste Federico Zuccaris über dem Monsterfenster, rechts. Photomontage Gaby Fichera, Rom

einem Joch aus Blüten, von dem ein Herz – das Zeichen der Concordia – herabhängt, reichen sich Federico Zuccari und Francesca Genga die Hände. Über ihnen steht segnend der Schutzengel dieser vertrauensvollen Eheschließung, und von oben ergießt sich ein himmlisches Licht über Engel und Ehepaar. Zu beiden Seiten sorgen Putti, die mit den *arma Veneris* und *arma Martis* spielen, für freudige Abwechslung und heitere Unterstützung des so ernsten und hoffnungsvollen Grundthemas des Bildes.

In den Ecken des ausgebauchten Bildrahmens aber sehen wir aus Stuck geformte medusenähnliche Frauenköpfe. Ähnliche überwundene Unheilsgestalten finden wir, teils aus Stuck und teils gemalt, in der reichverzierten Rahmengestaltung des ganzen Zimmers. Besonders bezeichnend sind die Sirenen, die an den beiden Kurzseiten der Eheapotheose und ebenso über den Darstellungen der *Felicitas* und der *Contentia* armlos aus Blätterranks hervorstechen und dazu bestimmt sind, mit ihren Flügeln das Wappenschild der Zuccari mit seinem blütenreichen Zuckerhut dienend aufrecht zu erhalten.

»In omnibus viis tuis/angelus domini custodiat te« ist das Motto und der fromme Segen der auf die zwei Längswände des Schlafgemachs geschriebenen Worte, die dem gesamten Raum einen sinnvollen Rahmen geben, der darauf hinweist, was die Bilder dem Blick in prächtiger Fülle eröffnen wollen. Derselbe Satz gilt auch für die Gartenfassade, wenn wir die Büsten der zwei Ehepartner in ihre Nischen einsetzen (Abb. 23, 24). Der Aus- und Eingang in das Haus – in omnibus viis tuis – wird geschützt vom Segen Gottes und dem Fleiß und der Wachsamkeit des auf Gott und Papst vertrauenden Ehepaares, dessen frommes Beispiel und Andenken mit Hilfe der Kunst ihren Nachfahren, ja allen Kunstliebhabern, hätte erhalten bleiben sollen.



25. Federico Zuccari, Ehebildnis. Palazzo Zuccari

Außerhalb des Hauses aber walten die Wege und Verführungen der Welt. Riesig tun sich die Mäuler der Monster auf. Doch, wie das Beispiel des Palazzos andeutet, den Zuccari nicht nur für sich und seine Nachkommen, sondern der ganzen Kunst und ihren Schülern zum Nutzen und zur Ehre erbaute, können sie mit Hilfe von Fleiß und Wissenschaft und allen anderen nötigen Eigenschaften, die Zuccari in der *sala terrena* seines Hauses im Bilde darstellte, gebannt und dienstbar gemacht werden.

Nichts stellt ein Programm solcher fromm-bürgerlicher Tugenden – ein Programm, das sich leider nur zu oft in sprichwörtlich predigenden Gesten ergeht, die leicht lächerlich wirken – sinnlicher und heiterer anschaulich dar als Zuccaris Garteneingang. Er versagt sich die Lehrhaftigkeit und zeigt uns nur in befreiendem Spiel den Unterschied zwischen wilder und gebändigter Natur. Die *monti* über dem Monstertor und die Stifterporträts über den grotesken Fenstern verheißen uns bereits den Frieden und die wohlbehütete schöne Ordnung des blühenden Gartens, der uns, sowie wir in ihn eintreten, erleben läßt, wie mit Hilfe der Schönen Künste die Natur natürlich und nutzbar wird. Der Witz des Tores dient mit aller seiner scheinbaren Willkür der Ordnung und der Anmut des Gartens.



26. Federico Zuccari, Selbstporträt mit seiner Frau Francesca Genga, Sala Terrena. Palazzo Zuccari

Die zwei Büsten sind nicht nur in ihrem Zusammenklang mit dem Leben und Sinn des Gartens, sondern auch als Kunstwerke und Porträts bemerkenswert. Francesca Genga (Abb. 21), ernst und würdig wie es einer Büste entspricht, hat als Matrone ein Kopftuch um das Haar gelegt. Sie wirkt auch schon deswegen älter als in dem gemalten Doppelporträt, in dem sie neben Federico Zuccari aus einer Rosenlaube mit einem vielleicht prüfenden Blick auf uns herabschaut (Abb. 26). Ihr Antlitz in der Büste wirkt breiter, und die hohe Stirne zeigt Falten, die im Bilde noch nicht vorhanden sind, aber doch sich in der Art des Blickes vielleicht schon anzeigen. Das Bild ist 1598 datiert. Mindestens zwei bis drei Jahre müßten wir vergehen lassen, bevor das Antlitz der Francesca Genga sich genügend hätte verändern können, um dem Bildnis der gealterten Frau zu entsprechen. Das Datum *ante quem* wäre 1603, da Federico Zuccari Mitte Juni Rom verließ und es nicht mehr wiedersehen sollte.³⁰

Die Erscheinung Federicos in seiner Büste (Abb. 22) ist ganz anders erfaßt als die seiner Frau. Er ist um kein Haar gealtert, ja er wirkt sogar noch ein wenig jünger – wenn auch, mit seiner gefurchten Stirne, etwas besorgter – als in dem freskierten Doppelporträt (Abb. 26). Die Büste deutet eine gewisse Art Zeitlosigkeit optimalen männlichen Ausse-



27. Federico Zuccari, Büste des Taddeo Zuccari. Protomoteca Capitolina, Rom

hens an und entspricht in dieser Hinsicht der ihm vom König von Spanien gewidmeten Porträtmedaille von 1588.³¹ Das Doppelporträt in der *Sala degli Sposi* (Abb. 25) zeigt beide Ehepartner in der Blüte ihrer Jugend. Es ist Zuccaris leicht idealisierende Rekonstruktion des Aussehens des Paares zur Zeit seiner Eheschließung.³² Die zwei Fresken und die zwei Büsten zeigen uns in chronologischer Reihe, vornehmlich am Anblick der Frau, drei Stadien im gemeinsamen Leben von Federico Zuccari und Francesca Genga, in Freude, Würde und Sorge.

Alles spricht dafür, daß Zuccari in seinem Palazzo die drei Künste, im Sinne des Disegno vereint, im Entwurf der eigenen Hand auftreten lassen wollte. Es ist fraglich, ob er die

³⁰ Körte (wie Anm. 6), S. 78–79. Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 69, Anm. 161, bemerkt, daß Francesca Genga 1602 nicht mehr im *Status animarum* von S. Andrea delle Fratte genannt wird und demnach um 1600 gestorben sein dürfte. Es ist daher nicht auszuschließen, daß Zuccari ihre Büste für das Gartenportal nach ihrem Tode, aber auf jeden Fall vor 1603 erschuf.

³¹ Abgebildet bei Körte (wie Anm. 6), Tafel 45a.

³² Die Ehe wurde im Mai 1578 geschlossen. Zuccari war damals 35 Jahre alt, seine Frau vermutlich wesentlich jünger. Zum Datum der Eheschließung vgl. Körte (wie Anm. 6), S. 79. Siehe auch Lanciarini (wie Anm. 26), S. 10.



28. Claude Lorrain,
Landschaft mit
Ausblick auf den
Monte Pincio.
National Gallery,
London

Büsten auch selbst in Marmor ausführte. Die Büste seines Bruders Taddeo (Abb. 27), die er für das Pantheon vollendete, ist wesentlich feiner und lebendiger als die zwei Büsten, die wir jetzt betrachten.³³ Allerdings mögen diese Büsten, wenn sie für die Gartenwand gedacht waren, auch in der Ausführung darauf angelegt gewesen sein, der Witterung Widerstand zu leisten, und der Künstler mag daher größere Feinheiten, deren baldige Zerstörung zu erwarten war, vermieden haben. Ob die Büsten durchgehends von der Zeit Zuccaris an in den Nischen aufgestellt waren oder vielleicht ein Wanderleben fristeten, bis sie im 19. Jahrhundert endgültig im Foyer des Hauses verblieben, läßt sich nicht ermitteln. Die Aufstellung auf marmorierten Säulen vor den alten Stiegen erinnert an die klassizierenden Foyereinrichtungen des 19. Jahrhunderts. Nichts dagegen deutet an den Büsten selbst auf eine andere Zeit der Entstehung als die des späten 16. Jahrhunderts hin.

Ihre ursprünglich vorgesehene Aufstellung in Nischen, die ich hier vorschlage, deutet ebenfalls in diese Zeit, in der ein antikisierender Grabdenkmalkult Büsten mit Vorliebe in Nischen aufstellte.³⁴ Auch Federico Zuccaris Büste seines

Bruders Taddeo war ursprünglich an eine Nische gebunden.³⁵

Wie es scheint, sah Federico Zuccari, als er die Büste seiner Frau modellierte, Francesca Genga mit unbestechlich wahrheitsliebenden Künstleraugen an, sich selbst aber als den Genius auf der Höhe seiner Kunst, der niemals altert. Auch dieser Gegensatz spricht dafür, daß Zuccaris Büste ein Selbstporträt ist. Der idealisierende Stil der Selbstdarstellung ist aber deswegen nicht unbedingt ein Zeichen von Eitelkeit. Die Darstellung des Künstlers und seiner Würde ist ebenso wahrheitsliebend in der Nachahmung der Natur wie die naturgetreue Darstellung seiner Frau. Die Porträts entsprechen, wenn auch mit einer gewissen naiven Vereinfachung, den hierarchisch gesehenen Aufgaben der Ehepartner in einem Künstlerhaushalt.

VI. Der Anblick von der Stadt her

Hoch auf dem Pincio gelegen und vornehm, das erste Haus in dem Winkel, den die neue Via Sistina und die Via Gregoriana bilden, war der Palazzo Zuccari von seinem Erbauer

³³ Vgl. V. Martinelli und C. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Rom 1955, S. 26, 87, Nr. 91.

³⁴ August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 13), Leipzig 1936, passim.

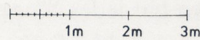
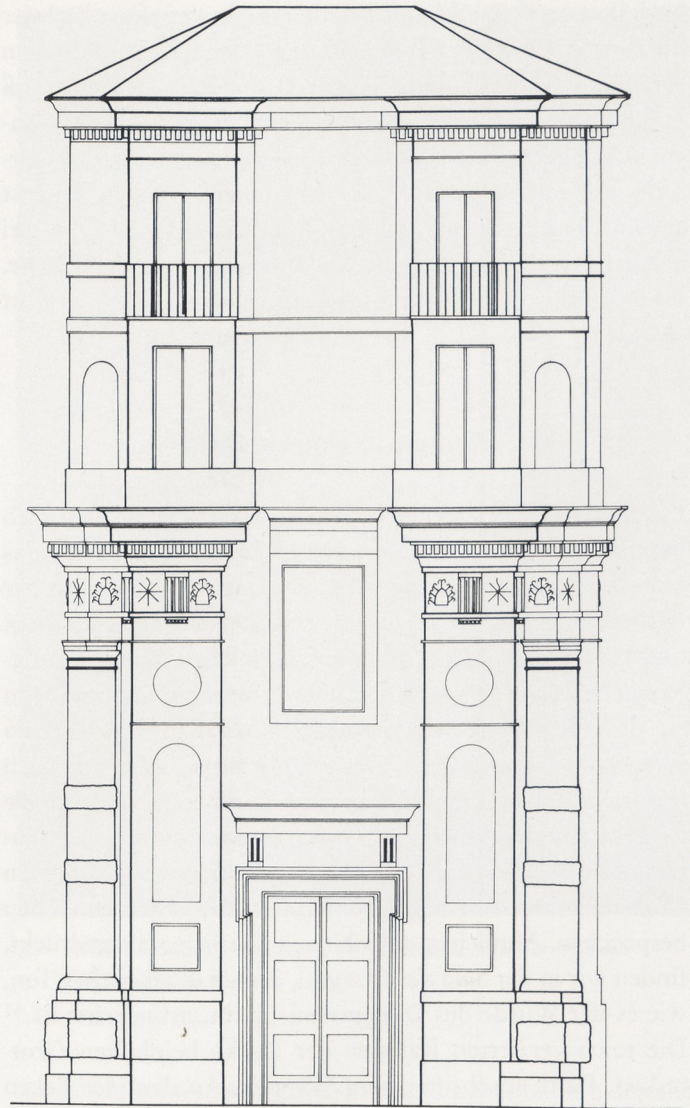
³⁵ Vgl. die Zeichnung des ursprünglichen Grabmals in der Josefs-Kapelle des Pantheon. Windsor Royal Library ed. 201. Abbani, folio 190, inv. n. 11.904 (Bibliotheca Hertziana, Fototeca U.Fi.A II. 239 g).

dazu ausersehen, zusammen mit der Villa Medici, der Kirche Santa Trinità dei Monti und dem Quirinal einer der bedeutendsten Blickpunkte der *Roma moderna* zu werden. Auf Claude Lorrains Bild (Abb. 28) sehen wir zwar die Villa Medici nicht – es hätte sonst ein Panorama werden müssen –, aber der Quirinal erhebt sich hoch über dem ihm vorgelagerten Hügel, und der Palazzo Zuccari nimmt die Mitte der Aussicht ein.³⁶ Rechts, in einem anderen Blickpunkt und im Schatten, sind die Ruinen der großen Antike, malerisch umgeben von Zigeunern und einem jungen Mann, der sich die Hand lesen läßt. Die Sonne leuchtet auf über dem Pincio und verklärt die Fassade von Santa Trinità dei Monti wie auch die Seite des Palazzo Zuccari in der Via Gregoriana. Alt und neu. Wie zwei Welten stehen sie einander gegenüber in Claudes Gemälde und formen doch ein Ganzes.

Der Palazzo war, seinen Funktionen entsprechend, in drei wesentliche Teile geschieden (Abb. 13), die auch an den Fassaden klar erkenntlich sind. Der ursprünglich höchste und edelste Teil, ganz links in unserer Zeichnung, war der Kunst und der Akademie gewidmet.³⁷ Seine eigene, der Piazza Trinità dei Monti zugewandte Fassade, mit seiner Prunkarchitektur und den strahlenden Zuccari-Wappen, schmückt noch heute die Piazza (Abb. 29). Das Wohnhaus der Familie schloß an den Akademietrakt an. Es war ursprünglich niedriger als jener, aber dennoch, dem Gefälle des Terrains entsprechend, noch immer von beträchtlicher Höhe.

Dann kam der Garten. Von der Stadt her sah man – von links nach rechts – die den Anblick des ganzen Palazzo beherrschende Fassade des Akademietrakts sowie die außerordentliche Anlage des Gartenportals, die bizarr verspielt wie eine Art »Triumphbogen der Kunst« auf ganz Rom hinabschaute, bis sich neue Hausbauten ihm nur allzubald vor-schoben.

Der Aufstieg von der Piazza di Spagna zur Piazza Trinità dei Monti war auf ziemlich steilen Pfaden.³⁸ Nahm man den zur Rechten, so konnte man im Steigen sowohl die ganze Ausdehnung der Hauptfassade des Akademieteils als auch die Hauptfassade des Palazzo selbst, die Gartenwand mit Monstern, *monti* und Büsten in einer Blickbewegung erfassen. Zusammen hätten die zwei Fassaden – die eine prächtig in ihrem Aufwand an Impresen und Wappen zum Lob des Papstes, der Kunst und des Hausherrn und die andere kunstvoll grotesk, aber dasselbe Lob spendend – eine neue wappenähnliche Botschaft vermittelt. Die Hauptfassade (Abb. 29)



29. Palazzo Zuccari, Rekonstruktion der Prunkfassade, nach Ch. L. Frommel

wäre sozusagen das *eigentliche* Wappenschild des Palazzo gewesen und die Gartenfassade die erfindungsreiche Zier des Schildes, dessen wesentlicher Teil eben die überwundenen, dienstbar gemachten Monster wären.

Die gesamte sprechende Ornamentierung der Fassaden diene gleichzeitig der Zier des Hauses (was sich von selbst versteht) und der Belehrung des Betrachters oder Besuchers über den Zweck und Sinn eines Palazzo, der der Kunst nicht nur dient, sondern sie auch anschaulich macht und in ihr unterweist.

Leider kam vieles nicht so, wie Zuccari es geplant hatte. Das Erbauen des Palazzo war viel zu kostspielig für seine

³⁶ Vgl. Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain; the paintings*, London 1961, S. 477–478.

³⁷ Zur Rekonstruktion siehe Ch. L. Frommel (wie Anm. 7), S. 42–50.

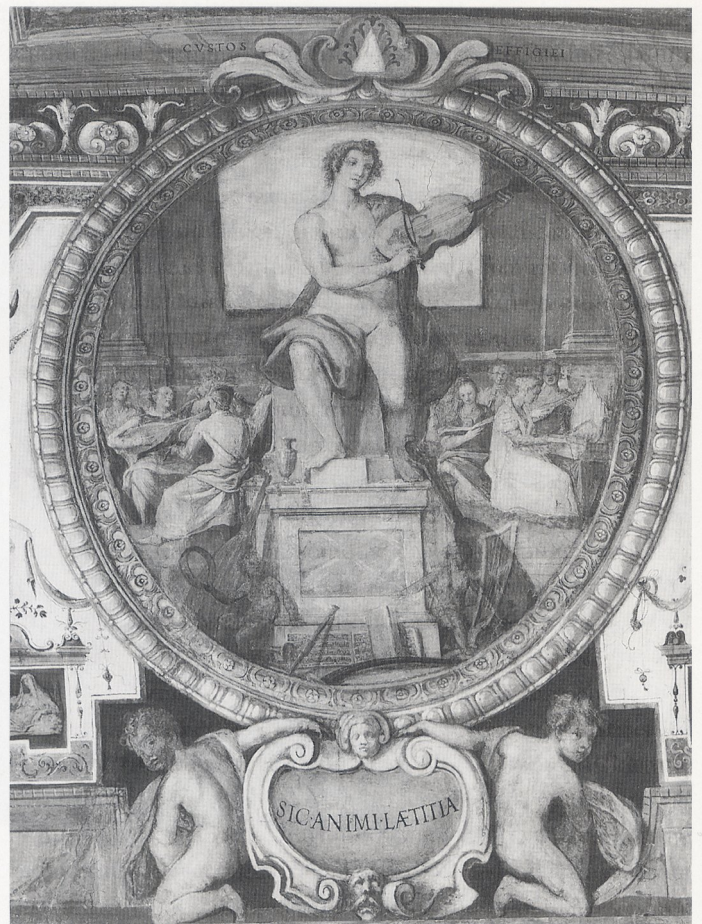
³⁸ Über den Aufstieg von der Piazza di Spagna zum Pincio vor der Errichtung der sog. Spanischen Treppe vgl. Wolfgang Lotz, »Die Spanische Treppe: Architektur als Mittel der Diplomatie«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12 (1969), S. 39–94, besonders 41–66.

³⁹ Körte (wie Anm. 6), S. 18.

Verhältnisse.³⁹ Die Hauptfassade erhielt nur einen Teil der für sie vorgesehenen emblematischen Dekoration. Von dem Wohnbau selbst konnte Zuccari nur das Untergeschoß errichten und bemalen. Nach seinem Tode wurde es, sinnstörend, höher als der Akademietrakt fertiggebaut. Die Gartenmauer mit ihrem Tor, die sich schnell erbauen ließ, ist eigentlich der einzige Teil des Außenhauses, den Zuccari ganz zu Ende führen konnte, wie er sich ihn vorgestellt hatte. Im wesentlichen blieb sie bis ins 19. Jahrhundert ungestört (Abb. 17).

VII. Monster in Haus und Garten

Die Bemalung der Wohnräume des Erdgeschosses ist reich besät mit allegorischen Darstellungen und Impresen, die das Haus in ein Lehrgebäude verwandeln, in dem, je nach der Bestimmung und der Lage der verschiedenen Räume, Ernst und Heiterkeit sich gutmütig miteinander zu einem würdig-fröhlichen Ganzen verbinden. Das Programm und sein Sinn ist vor allem dank der vortrefflichen Arbeit von Kristina Herrmann-Fiore längst erklärt.⁴⁰ Wir halten hier nur nach Monstern und ähnlichen Unwesen Ausschau, die vielleicht die Emblemik der Dekoration der Gartenfassade weiter erläutern können. Wie sich die gezähmten oder unterdrückten Monster in der *Sala degli Sposi* gebärden, haben wir schon besprochen. Ähnliches, jedoch noch deutlicher ausgedrückt, finden wir in der *Sala del Disegno*, dessen didaktischer Ton, wie es der Würde des Disegno entspricht, grundernst ist.⁴¹ Die reich verzierten Rahmen der Decke beinhalten Grottesken, Putti, Inschriften und Wappen. An den vier Ecken der Decke sehen wir, im Detail leider abgetragen oder verwischt, von Putti getragen oder lobend gezeigt, die Wappen der Familien Zuccari und Genga.⁴² Oben hat jedes Wappen einen Engel, der freudig auf das Wappenschild blickt, im unteren Rahmen jedes Schildes jedoch ist ein Feld, in dem wir jetzt, kaum erkenntlich oder übermalt, wohl ein dem Engel entgegengesetztes und überwundenes Unwesen vermuten dürfen. Deutlich gemacht wird uns dies in den vier großen ovalen Feldern, die die vom Disegno abhängigen Wissenschaften darstellen. Jedes dieser Ovale ist oben an dem Rahmen, der das Disegno umgibt, mit einem Zuccari-Emblem – Kometen und Zuckerhüte – verbunden, so als ob jedes dieser Felder ein Schild wäre, das an der Decke mit einem Zuccari-Wappen befestigt sei.⁴³



30. Federico Zuccari, Apoll und die Musik. Palazzo Zuccari, Sala del Disegno

Besonders deutlich ist die Schildgestaltung bei den vertikal gestreckten Ovalen, innerhalb derselben wir auf den Schmalseiten der Decke einerseits Scientia, andererseits Apoll und die Musik sehen (Abb. 30). Oben ist der Zuckerhut, unten das dem Bild entsprechende Motto, welches selbst wie ein Schild eingerahmt ist und das wiederum mit Hilfe von zwei Putti, die es aufrecht halten, das große Oval an den unteren Rahmen der Decke befestigt. SIC VERANO BILITAS lesen wir da bei Scientia und SIC ANIMI LAETITIA bei Apoll, der die Lira da braccio spielt. Über und unter diesen Inschriften sehen wir zwei Köpfe, oben (besonders deutlich bei Apoll) den einer unheimlich blickenden Frau und unten einen Fratzenkopf, der in die Höhe blickt. Die *motti* beziehen sich also nicht nur auf die im Bilde dargestellten zwei Wissenschaften, sondern auch auf die unheimlichen Köpfe: »Das sind die Versuchungen, die du mit Hilfe dieser Künste überwinden kannst. Gelingt es dir, dann hast du vera nobilitas und animi laetitia.«

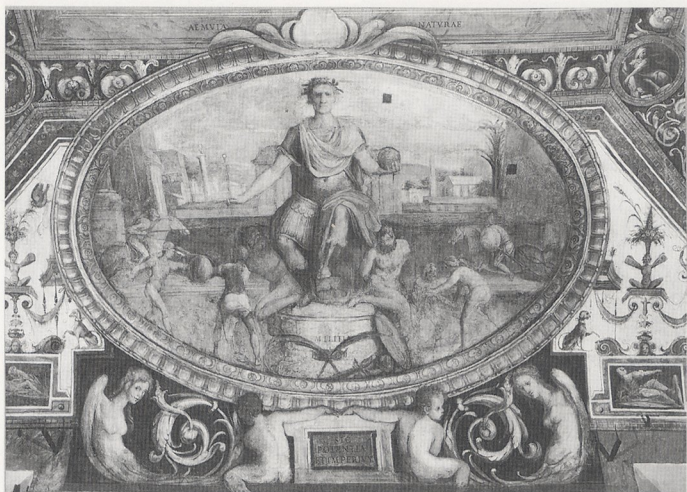
Die langgestreckten Ovale zeigen je einen Kometen (dieselbe Devise, die Zuccari auf der Akademiefassade nebst seinen Zuckerhüten verwendete), der das Schild an der Decke

⁴⁰ Vgl. Anm. 9.

⁴¹ Vgl. Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 74, Abb. 29.

⁴² Ibid., S. 75, Abb. 30.

⁴³ Ibid., S. 76, Abb. 31.



31. Federico Zuccari, *Militia*. Palazzo Zuccari, Sala del Disegno

befestigt und darunter, wieder von Putti gehalten, eine Devise in einem soliden rechtwinkligen Rahmen, der wieder das Schild an der Wand aufrecht hält (Abb. 31).⁴⁴ Statt der feindlichen Köpfe sehen wir hier nun die uns schon aus der *Sala degli Sposi* vertrauten, aus Blattranken hervorstwachsenden armlosen, aber flügelbewehrten verführerischen Sirenen. Die Botschaft ist dieselbe – nicht dem Laster oder dem Müßiggang sollst du dich ergeben, sondern die Wissenschaften üben: sic publica salus – sic potentia et imperium.

Wir betreten nun, wie es einst war, das Wohnhaus durch seinen Haupteingang in der Via Sistina (Abb. 15). Ein Korridor führt uns schnell in das Vestibül, von wo eine Treppe in den oberen Stock aufsteigt. In diesem Vestibül stoßen wir auf die Hauptachse des Gebäudes. Besonders ehrenwerte Besucher, die durch den Prunkeingang des Akademietraktes in den Palazzo eintraten und nun die bemalten Räume des Wohnhauses sehen wollten, träfen dort mit uns zusammen. So wie diese Gäste geradeaus weiter gehen konnten, so müssen wir uns nach links wenden, um in den gemalten Gang einzutreten, zu dessen Seiten links und rechts die *Sala del Disegno* und die *Sala degli Sposi* liegen. Die Decke des Ganges ist ganz als Rosenlaube ausgemalt, in denen Öffnungen ausgespart sind, in denen allegorische und historische Figuren erscheinen und uns ewig gültige Lebens- und Kunstlehren in einer gefälligen Art der Darstellung vermitteln (Abb. 32).

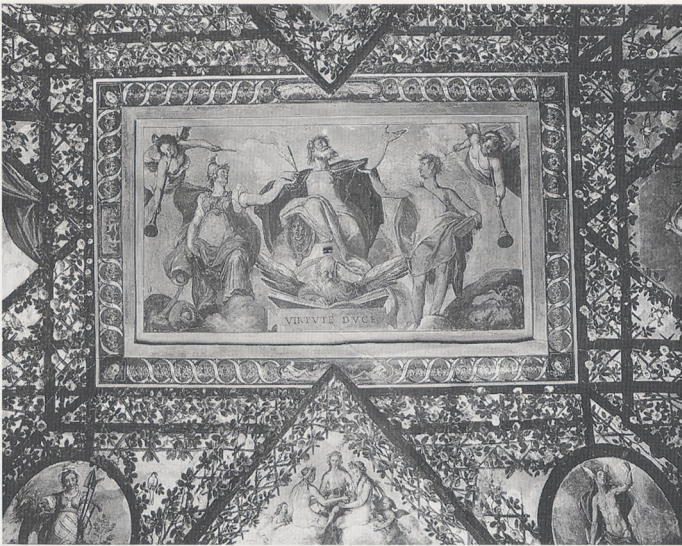
Vor uns, weiter in Rosenhecken und guten Beispielen schwelgend, weitet sich die *Sala Terrena*, durch die wir in den Garten, der ursprünglich wohl auch vornehmlich ein Rosengarten hätte sein sollen, eintreten können. Immer wie-

⁴⁴ Der Komet, deutlicher wenn auch nachgezogen erkennbar in dem Zustand vor der jüngsten Restauration, abgebildet bei Körte (wie Anm. 6), Tafel 34 und 36.



32. Federico Zuccari, Eingang, Korridor und Sala Terrena des Palazzo Zuccari

der begegnen uns in den Rahmen und Eckenbildern der allegorischen oder allegorisierenden Darstellungen gezähmte, versteinernde oder versteinerte Laster und Schreckfiguren. Am deutlichsten und wichtigsten ist dies in dem Hauptbild der *Sala Terrena*, welches das Motto »virtute duce« führt (Abb. 33). Nicht nur werden unten im Bilde zwei Laster – der Neid und die Verleumdung – von den Tönen der wahren Fama überwältigt; der Künstlerheld im Bilde selbst hat Minervas Schild mit dem Medusenhaupt zu seiner größeren Sicherheit an sein rechtes Bein gelehnt und Medusa blickt versteinern von der Decke herab auf alle die, die von Neid und Verleumdung bewegt, die Sendung und Leistung der wahren Kunst nicht anerkennen wollen. In der Mitte der Rahmenfelder sehen wir verschiedene, ganz weiß gemalte, kleine Figuren, an denen vielleicht das Beispiel zeigt, was für eine mächtige Waffe das abgeschlagene Medusenhaupt ist, und, nicht genug daran, entdecken wir noch vier Medusenhäupter, die aus den Rahmenecken schlangenbewehrt die hohe Kunst fürchterlich zu schützen bereit sind. Zum Glück windet sich ein bunter Blumenrahmen mit schönen Rosen in vielen Feldern: das ist die Lust der schönen Künste, die, da sie wohl behütet sind, sich frei entfalten.



33. Federico Zuccari, Apotheose des Künstlers, Sala Terrena des Palazzo Zuccari

Wie wir in den Gang eintreten, sehen wir dieses Bild von weitem (Abb. 32). Es ist das Ziel unseres Gehens als Vorbereitung auf den eigentlichen Garten, der dahinter liegt. Im Korridor selbst aber grüßen uns, sobald wir ihn vom Vestibül her betreten, links und rechts zwei Pilaster, deren Volutenkapitelle sich zu zwei schreienden Monsterköpfen entwickeln (Abb. 34, 35). Von den Volutenköpfen, die auch an Blattranken erinnern, hängen Bänder, an die reife Früchte und volle Blüten gebunden sind. Die Allegorie stellt gewiß in erster Linie die Arbeit des guten Gärtners vor. Das schöne Obst muß man der Natur, die richtig behandelt werden muß, abringen oder herauslocken – nur dann wird sie Natur selbst.

Das gleiche im übertragenen Sinne gilt für die Kunst. Dies ist sozusagen das Motto für die Dekoration des Garteneingangs im Inneren des Hauses. Direkt nach dieser lehrreichen und pseudogrotesken Begegnung wird es ernst an den Seitenwänden des Korridors. Die Rosenpergola über uns (Abb. 32) wird von klassischen Porträthermen, die an den Wänden aufgereiht sind, getragen (Abb. 36, 37). Sie weisen uns den Weg zum wahren Wissen. Die Namen sind auf Griechisch angegeben. Wir treffen, einander gegenüber, Sokrates und Euripides, Plato und Aristoteles.⁴⁵ Der Poet, denke ich, kommt nicht nur in diese gute philosophische Gesellschaft, weil die darstellende Kunst so wie die Dichtkunst die Wahr-

⁴⁵ Plato und Aristoteles zeigen eine gewisse Verwandtschaft (in antikisierend-plastischer Übertragung) mit ihrer malerisch lebhaften Darstellung in Raphaels »Schule von Athen«. Sokrates und Euripides sind wohl frei erfundene Philosophenhäupter. Der Dichter Euripides ist bezeichnenderweise bewegter dargestellt als Sokrates der Philosoph.



34. Palazzo Zuccari, Korridor, erster Volutenpilaster des Eingangportals, links

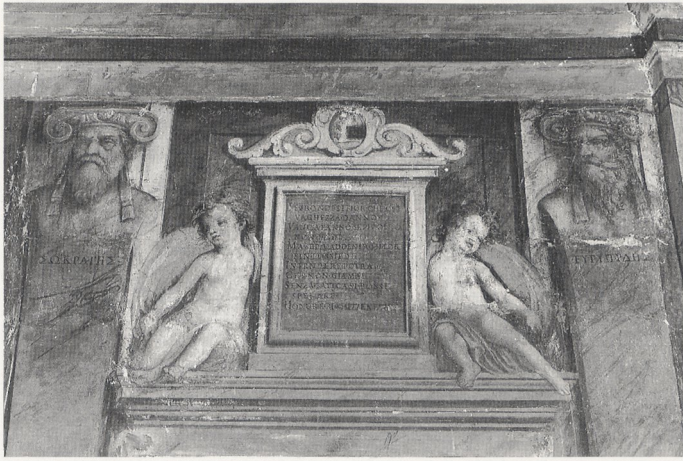


35. Palazzo Zuccari, Korridor, erster Volutenpilaster des Eingangportals, rechts

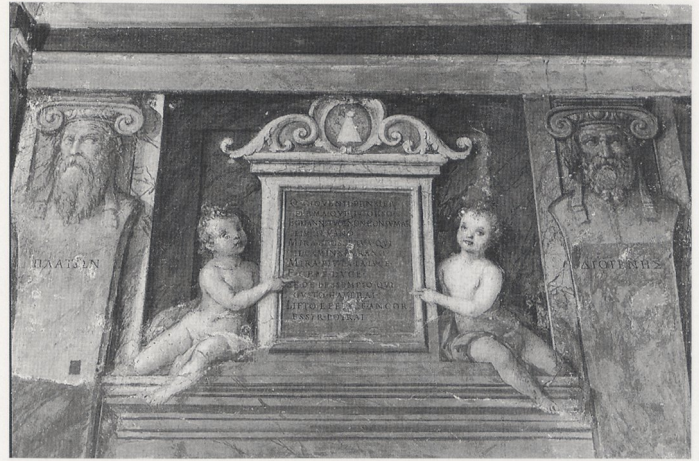
heit sucht.⁴⁶ Zuccari wählte Euripides im besondern, weil er, wie ihn Cesare Ripa in seinem Artikel *Verità* eindeutig zitiert, die Wahrheit in beschwingten Worten ausdrücklich pries: »Ignuda si rappresenta, per dinotar, che la simplicità gli è naturale; onde Euripide in Phaenissis, dice esser semplice il parlare della Verità, ne li fa bisogno di vane interpretatione; percioche ella per se sola è opportuna.«⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 56–57.

⁴⁷ Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Padua 1611, S. 529, Ausgabe Siena 1613, S. 346. Die Worte in den Phönikerinnen von Euripides, die Ripa im Sinne hat, werden von Polyneikes gesprochen (Zeile 469–472), Ernst Buschor übersetzt: »Das Wort der Wahrheit ist ein schlichtes Wort und bunte Deuteleien sind ihm fremd. Es zeigt von selbst zum Ziel, das Unrecht braucht zu seiner Heilung kluge Medizin...« Vgl. Euripides, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, ed. Gustav Adolph Beck, Bd. 4, München 1963 (1968), S. 373. Aristoteles unternahm die Verteidigung der Dichtkunst gegen den ernstesten Vorwurf ihrer Lügenhaftigkeit, ohne dabei die Kritik Platons abzulehnen. Das Argument für die Wahrheitsliebe der Dichtkunst in ihrer wohlüberlegten Nach-



36. Palazzo Zuccari, gemalte Hermenpfeiler und Supraporta des Eingangs, links



37. Palazzo Zuccari, gemalte Hermenpfeiler und Supraporta des Eingangs, rechts

An den Gang schließen sich links und rechts die *Sala del Disegno* und das Schlafzimmer mit ihren Emblemen an, die wir schon besuchten. Vor uns aber liegt die *Sala Terrena* und direkt anschließend der Garten. In ihm plätschert ein Brunnen, wie heute noch im Hofe der Bibliotheca Hertziana, wenn auch an anderer Stelle (Abb. 38). Als Werner Körte 1934 das Haus beschrieb, war der Brunnen, wie Körte wohl richtig annahm, noch an seinem ursprünglichen Platz in der Verlängerung der Achse des Ganges und der *Sala Terrena* an der Gartenwand, die ihr gegenüber lag.⁴⁸ Der Brunnen, der den Blick abschloß und den Garten belebte, geht, so gut sich dergleichen ohne weitere Anhaltspunkte stilistisch erraten läßt, auf die Zeit Zuccaris zurück und wurde wohl von ihm selbst für den Garten bestimmt. Wieder ist ein Monstrum mit im Spiel. Oben fließt das Wasser aus dem Schnabel eines edlen Adlers, und aus dem gefüllten Becken rinnt es durch ein Monstermaul, wieder eigentlich eine angestrengt dienende Blattranke, in ein Bassin.

ahmung der Natur wird von Zuccari in seinen Gemälden des Künstlerhauses wie auch in seinen theoretischen Schriften und Gedichten im Namen der Malerei aufgenommen und ausgedrückt. Zur Entwicklung des Arguments in der Tradition der Antike siehe Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art*, hg. v. Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl, Berkeley 1992, S. XXI–XXVI, 365–407.

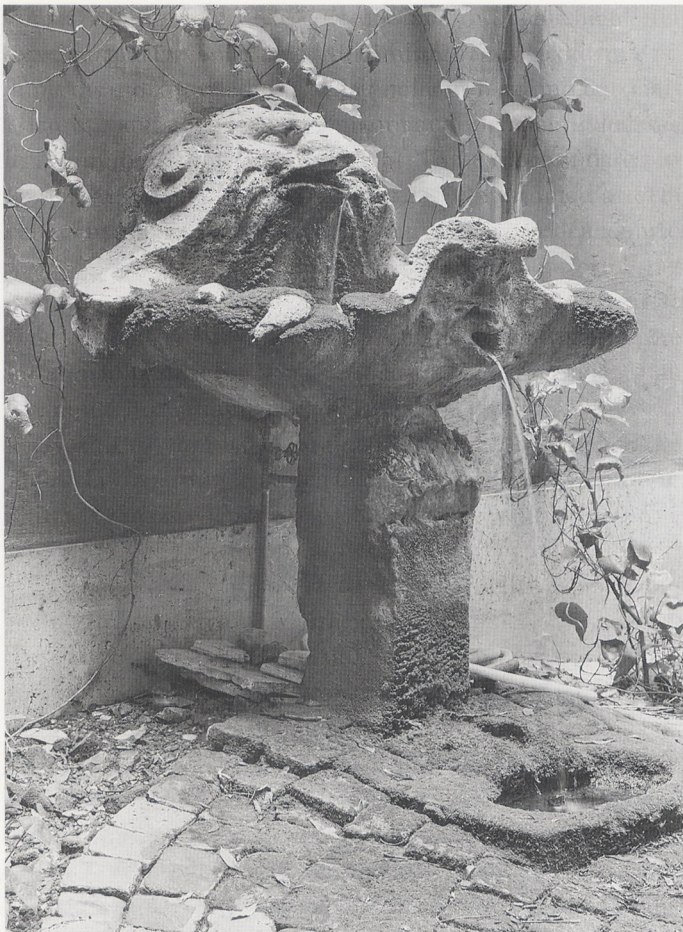
⁴⁸ Körte (wie Anm. 6), S. 17, Abb. 2.

VIII. Eintritt durch das Monsterportal

Wir kommen die Via Gregoriana hinauf (Abb. 13, 14). Unser Besuch wird erwartet, aber wir müssen an das Gartentor klopfen, um eingelassen zu werden. Wir bestaunen die Fassade und steigen die Rampe empor, erreichen das Tor und nehmen, vielleicht ein wenig zögernd, den großen Klöppel aus Bronze in die rechte Hand. Er sieht aus, ja fühlt sich an, als sei er die Zunge im Riesenmaul. (Wir dürfen diese Empfindung wohl voraussetzen, auch wenn statt eines Monsterklöppels nur irgend ein ganz gewöhnliches Klopfinstrument dem Monster im Maule stak.) Dröhnend hallt unser Schlag aus dem Maule zurück.

Und schon reckt sich ein Menschenkopf, soweit es das Gitter ihm erlaubt, durch das linke Monsterfenster und blickt prüfend auf uns. Es ist ein Pfortner oder gar der Hausherr. Er grüßt uns, das Tor geht auf und wir treten ein in den gepflegten Rosengarten, in dem auch zahme Vögel zu finden sind – vielleicht dieselben wie jene, die gemalt am Rande des Tonnengewölbes der Halle, die wir eben besuchten, gelassen und schön herumspazieren –, die ihr Gefieder zeigen.

Wir können dieses Spiel verschiedentlich fortführen. Wir sind ein Maler aus dem Norden und kommen müde zur Piazza di Spagna, hoffentlich zu Pferde. »Wo ist das Haus des großen Malers Zuccari?« »Ach, Herr, seht Ihr nicht den *mascherone* dort am Berge? Dort findet Ihr ihn gewiß.« – Wir klopfen an, wir staunen über die reiche Kunst und Künstlichkeit des Eingangsschmuckes und sind glücklich, daß Künstler und Künstlerfrau, die wir in den Nischen *in effigie* kennen lernen, in dieser Hauptstadt der Kunst so herrschaftlich in einem Palazzo wohnen. »Wer seid Ihr, Herr, und was ist Euer Begehrt?« fragt der Kopf im Monsterfenster. »Herr, ein Maler bin ich aus dem Norden und



38. Palazzo Zuccari, Brunnen im Hof (früher Garten) des Palazzo

heiße...« – »Ein Maler seid Ihr, das genügt uns!« – Das Tor geht auf, der Hausherr kommt uns entgegen und geleitet uns durch die *Sala Terrena* in den Gang und von dort in den Akademietrakt. Wir bleiben oft stehen und bewundern die Gemälde an den Wänden. Der Hausherr antwortet höflich erklärend auf unsere Fragen. Seine Bibliothek und die Bilder in der *Sala del Disegno* sowie die Gemälde in der *Sala degli Sposi* wird er uns vielleicht später zeigen. Nun sind wir im Akademietrakt. »Seht, Herr, über dieser Treppe sind Kammern. Sie sind zwar bescheiden, doch wenn Ihr wollt, könnt Ihr zu Gast bleiben. Wisset, mein Bruder Taddeo, der ein zweiter Raphael war, ach, leider auch im frühen Tod, kam zu Fuß nach Rom um hier die Kunst zu lernen, denn nur in Rom sieht man die wahre Kunst in ihrem vollem Glanz. Ach, was mußte er nicht leiden! Seht hier sein Leben abgebildet, Schritt für Schritt, das ihn zur Größe führte...« usw.

Noch einmal klopfen wir an, weil uns der Klöppel lockt. Wir sind ein Gassenbube, geben aber vor, einen Auftrag an den Gärtner zu haben, nur daß das Tor sich vor uns öffne. »Was«, stürmt der Kopf im Fenster, »hier willst du herein,

Bube? Für deinesgleichen ist das Türchen da unten, siehst du's nicht, du Schlingel, vor dem Gemüsegarten! Dort frag' nach Tommaso oder Giuseppe, hier aber laß uns ungeschoren!« Wütend zieht sich der Kopf zurück, das Portal bleibt verschlossen und grinsend entfernt sich der Schlingel. Die Monster aber starren ihn böse an und möchten ihm die Zunge zeigen als er am zweiten Fenster vorbeizieht, die Via Gregoriana hinunter, und ihnen von seiner Wirklichkeit her wirklich die Zunge zeigt und davon läuft.

Nun aber werden wir wieder ernst und blicken auf den von Giovanni Maria Perroni angefertigten Durchschnitt durch den Garten (Abb. 16). Wie weit entfernt ist das, was wir sehen von der Herrlichkeit, die Zuccari für diese Ansicht im Sinne hatte! Das Haus rechts ist ein späterer Anbau, der die Symmetrie des Komplexes stört. Zu der Entwicklung einer Galerie auf dem Piano nobile, von der man auf den Garten und in die schöne Welt dahinter hätte blicken können, ist es nie gekommen. Wie sehr Zuccaris Absicht, den Palazzo in abfallenden Höhenstufen zu bauen, sinnvoll war, begreifen wir vielleicht am deutlichsten anhand der Zeichnung, die wir jetzt vor uns haben. Maria Antonio Toscanella errichtete, als er den Wohntrakt des Palazzo über den Akademietrakt erhöhen ließ, eigentlich ein Zinshaus, das den Ausblick auf Rom von der höchsten Höhe des Akademietrakts verstellte und die Errichtung einer Gloriette oder Galerie auf dieser Höhe, wo Zuccari sich auch sein ihm eigenes Atelier eingerichtet hatte, zunichte machte (Abb. 13, 28).⁴⁹ Der luftige Ausblicksort wäre gewiß mit Gemälden, Wappen, Emblemen des regierenden Papstes, der Kunst, und des Hauses Zuccari, ähnlich der plastisch gestalteten Hauptfassade an der Piazza Trinità, versehen worden. Weithin sichtbar, ja bis vom Quirinal her dem schweifenden Auge zugänglich, hätte der Palazzo mit diesen Bildwerken den Triumph der Kunst wie eine Fama mit drei Trompeten dann auch in die dritte Himmelsrichtung verkündet. Ebenso wäre die Galerie im Piano nobile, die unsere Zeichnung uns sehen läßt, mit behelrenden Gemälden, Impresen und Wappen geschmückt gewesen und hätte für den Garten selbst das bedeutet, was die obere Galerie für ganz Rom darstellte.

Wir können vielleicht nun besser erahnen, wie sich der Eintritt durch das Monsterportal (Abb. 16), das wir durchschnitten links im Bilde vor uns sehen, gestaltet hätte. Was außen wie eine verkehrte Welt erschien, die sich drohend gebärdete, aber doch von den Kräften des Guten, die uns den Frieden des Hauses versprechen, im Zaum gehalten wurde, wird nun überraschend schön und reich und richtig. Die Wappengestaltung, in der das Dunkle überwog, strahlt auf im Lichte des Gartens und seiner Imprese. Und sobald

⁴⁹ Vgl. Frommel (wie Anm. 7), S. 46–48.

wir, nach nur ein paar Schritten, die *Sala Terrena* betreten, befinden wir uns in der Fortsetzung des Gartens durch die Malerei in einem Anblick der Ewigkeit, die nur die Kunst vermitteln kann.

Der Hausherr soll füglich hier das letzte Wort haben, in Wort und Bild. In seinem *Lamento della Pittura* erinnert sich die von Pfüschern schwer geplagte und herabgewürdigte Malkunst an ihre frühere Größe. Sie lebte einst in einem herrlichen Garten:

Quiui godeuo la stagion fiorita,
 Quiui godeuo il caro genitore,
 Dico il Dissegno, che mi diè la vita.
 Del maggior caldo quì passauo l'hore
 A l'ombra d'vn bel Faggio, ò d'vn bel Pino,
 V' spiraua soaue arabo odore.
 Sorgea nel mezo del mio bel giardino
 Limpida fonte ornata de coralli
 Di Nicchie, e conche in modo pellegrino.
 Spicchian fuori da gli adorni calli
 Ruscelletti d'argento, e di zaffiri,
 Che inaffiauano i fior vermigli, e gialli.
 Quì non s'vdiuan mai pianti, ò sospiri,
 Quì Febo, quì le Gratie, e quì le Muse,
 Meco facean contenti i lor desiri.
 Quì le delitie il Ciel sparse, e diffuse,
 Perche foße di noi dolce soggiorno,
 E tutto il buon', e'l bel quiui rinchiuse.
 O quante volte quì mi viddi intorno
 I miei cari Pittori, i miei diletti,
 Che vn'anno mi facean parer' vn giorno...⁵⁰

Zuccaris Zeichnung der ›Porta Virtutis‹ (Abb. 39) zeigt den Triumph der hohen und freien Kunst über Dummheit, Niederträchtigkeit, Trägheit, Haß, und Neid.⁵¹ Minerva beschützt den Zugang zum Reich der wahren Kunst. Unter der Spitze ihres umgekehrten Speeres liegt besiegt am Boden, aber doch noch aufbegehrend, ein von Minerva überwundener Satyr. Hinter der Göttin erblicken wir in einiger Ferne einen Palazzo, das Heim der *Pittura*. Vor ihm dürfen wir uns einen schönen und gepflegten Garten vorstellen der, dem Sinne nach, dem Garten ähnlich ist, den Zuccari voll Sehnsucht in seinem Gedicht beschreibt. Im Himmel, getragen von Putti, schwebt, wie Patrizia Cavazzini erkannte, Zuccaris Bild der ›Prozession des Heiligen Gregor‹, das von seinem mächtigen Auftraggeber nach seiner Fertigstellung schnöde



39. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, Handzeichnung, braun laviert. Oxford, Christ Church, inv. 0213

zurückgewiesen worden war.⁵² Vor dem unteren Rand des fliegenden Bildes befindet sich, im Oval angedeutet, Zuccaris Wappen. Bild und Wappen sind in festeren Federstrichen gezeichnet als der *palazzo* und erscheinen daher als ob sie über dem Garten vor dem *palazzo* erschienen.

Die Tugenden, die Zuccari in der ›Porta Virtutis‹ zeigt und ehrt, erfüllten auch sein Künstlerhaus in verschiedenen Darstellungen. Zuccaris Streben, als Künstler und Mensch, steht im Schutz der Minerva und dient ihr. Dasselbe, ohne Polemik, ja freundschaftlich einladend und die Monstren überwunden und dienstbar gemacht, zeigt er uns am Portal seines Gartens mit den strategisch-allegorisch aufgestellten *monti* und den Porträtbüsten seiner Gattin und seiner selbst.

⁵⁰ Federico Zuccari, »Il lamento della pittura«, in: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, hg. v. Detlef Heikamp, Florenz 1961, S. 126.

⁵¹ Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 57–62, 71.

⁵² Patrizia Cavazzini, »The Porta Virtutis and Federico Zuccaris Expulsion from the Papal States: An unjust Conviction?«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25 (1989), S. 167–178.

EPILOG

Der Zuckerhut und seine Blüten

Das Süße als hoher, ja einer der höchsten Wertbegriffe in Kunst und Leben ist uns abhanden gekommen, gerade noch, daß es in dem immer noch von Liebenden gerne gebrauchtem Wort »sweet-heart« gelegentlich vor uns aufleuchtet. Es wird, im Namen der Wahrheitsliebe falsch vorausgesetzt, daß das Süße nicht echt sei, daß es täusche, daß es heuchelnd das schon eher glaubhaft Bittere, das wir dahinter versteckt vermuten, tarne. Das höchste Lob des Süßen in der Kunst, wie es Horaz in seinem Lehrgedicht von der Dichtkunst ausspricht, wird in modernen Übersetzungen, die uns Horaz nicht verleiden wollen, oft nur in gewundenen Umschreibungen mitgeteilt. Man spürt wie dem Übersetzer schon bei dem Gedanken übel wird, das Wort in seiner vollen sinnlichen Gegenwärtigkeit in den Mund zu nehmen.⁵³ Es ist aber gerade die konkrete Erfahrung des Süßen – zum Unterschied von dem Surrogat des nur Süßlichen –, auf die es Horaz ankommt, wenn er singt, es genüge nicht, daß Lieder schön seien; nein, süß müssen sie sein – *dulcia sunt* –, um unser Herz zu erobern.

Der Name Zuccari ist schon von Natur aus Omen und Motto für einen Künstler der Renaissance, der sein Bestes leisten will und noch dazu in Sant'Agnolo di Vada bei Urbino das Licht der Welt erblickte und sich daher für einen näheren Landsmann des großen Raphael halten durfte, in dessen Bildern die Grazien tanzen und uns das Süße ihrer Schönheit schenken.

Die Verwaltung und Vermittlung von Raphaels Vermächtnis in einer Welt, in der Zuccari (mit Recht, wie er schließlich am eigenen Leibe erfuhr) die Pflege der Tradition der hohen Kunst und die Achtung vor ihr mißverstanden und bedroht sah, war seine ihm sozusagen in die Wiege gelegte Aufgabe, und der Zuckerhut ihr selbstverständliches Abzeichen.

Der Zuckerhut sagt aber noch mehr aus als das Lob des Süßen. Er stellt auch im Rahmen der Beschaffenheit seiner körperlichen Existenz emblematisch dar, wie das Süße in der Kunst entsteht. Ein Stich nach einer Zeichnung von Joannes Stradanus zeigt uns, wie Zucker erzeugt wurde (Abb.40). Das Zuckerrohr – das, wenn man an einem Stückchen von ihm knabbert, süßlich schmeckt – wird geerntet, die Blätter werden abgehackt und die Röhren in Stücke geschnitten. Diese werden gesammelt, gepreßt, verkocht, wieder gepreßt und der Sirup schließlich mit allerlei Zusätzen, die ihn reinigen, abgekocht. Dann gießt man den heißen Sirup in Zuckerhutformen, so daß die Spitze des im

Abkühlen entstehenden Zuckerhuts nach unten weist. In der Zuckermasse verbliebene Unreinlichkeiten arbeiten sich nach unten durch und tropfen ab. Der fertige, bei richtiger Behandlung blütenweiße, glitzernde Zuckerhut wird nun von seiner Form befreit (rechts im Bilde, das im Hintergrund anfängt und dann von der Mitte des Vordergrundes im Sinne des Uhrzeigers seine *historia* erzählt), und der Zucker ist verfracht- und verkaufsfertig.⁵⁴

So, wie aus der rohen Natur des Rohres durch Fleiß und Kunst der Zucker gewonnen wird – das Elixier des Süßen, das nicht nur lieblich schmeckt, sondern auch die Stimme klärt und Husten, Heiserkeit und Brustleiden heilt –, so ahmt der Künstler die Natur nach. Er befreit, was in ihr an süßer Schönheit steckt, und bringt sie damit, erhöht und veredelt in ihrem Abbild, zu neuem Leben zu sich selbst zurück. Der Sinn ist nicht neu, nur die Gestaltung des Emblems, das nur auf Künstler namens Zuccari wirklich paßt, ist originell.

Nun zu den Blüten am Zuckerhut. Sie werden in der alten Literatur nicht genannt und in der neueren durchwegs als Lilien angesprochen. Nur eine Ausnahme ist mir bekannt. Friedrich Noack schrieb kopfschüttelnd 1908, daß das Wappen »von kundigen Heraldikern als ein Zuckerhut erklärt wird, woran die Fliegen naschen.«⁵⁵ Mit Recht hat diese Meinung keinen Anklang gefunden. Aber wie Lilien schauen diese »Fliegen« denn doch auch nicht aus. Am reichsten entwickelt treffen wir die Blüten in Zuccaris Palazzo auf dem Pincio an. Dort erkennen wir sie auch am deutlichsten, nicht als Lilien, sondern als *Schwert-Lilien*, die einer ganz anderen Pflanzenfamilie angehören. Die Identität wird offenkundig wenn wir auf die Decke der *Sala del Disegno* blicken (Abb.30, 31). Hier sehen wir nicht nur die blühenden Zuckerhüte in den Wappen, sondern auch das Rahmenornament, das das Bild des *Disegno* selbst umgibt. Es ist ein Eierstab, in dem die Eier in Rosen verwandelt sind und die Stäbe das Blütenmotiv des Zuckerhutes weiter ausführen, reicher und in größerer Naturnähe. Und damit nicht genug. Fast überall im heiteren Treiben der ornamentalen Pflanzengestalten im Raum zeigt sich, mehr oder weniger stilisiert oder im Spiel

⁵⁴ Über den Zucker und seinen Wert siehe Pietro Andrea Mattioli, *I discorsi su »De medici« di Dioscoride* (Venedig 1555), hg. v. Roberto Peliti, Rom 1977, S.101–102. Weiteres zu Verarbeitung und Verwendung des Rohrzuckers bei G. Camillo Borgino, *Cenni storico-critici sulle origini dell'industria dello zucchero in Italia*, Bologna 1910, S.10–42, 122–135; W. R. Aykroyd, *The Story of sugar*, Chicago 1967. Aykroyd erwähnt Francis Bacon, *The New Atlantis* (1524), wo er in den »Long and Faire Galleries of Salomons House« eine »Statue to the Inventours of Sugars« errichten läßt.

⁵⁵ Friedrich Noack, »Der Palazzo Zuccari-Hertz in Rom«, *Römische Zeitung*, Erste Beilage zu Nr.943 vom 6. September 1908.

⁵³ Siehe unseren Exkurs I.



40. Joannes Stradanus, Zubereitung des Zuckers aus Zuckerrohr.
Blatt 13 der Serie Nova Reperta

übertrieben, die Schwertlilie. Das gilt sogar, wenn ich nicht irre, wörtlich für die uns schon bekannten geflügelten aber armlosen Frauenfiguren: Sirenen die – in der Nähe der Inschrift »sic publica salus« – aus Blumenstengeln hervordachsen und fasziniert hinblicken auf die Blumenkelche der Schwertlilien, die denselben Stengeln, aber von der anderen Seite her, entspringen. Variiert finden wir das Motiv auch auf der Gegenseite, um die Inschrift SIC POTENTIA ET IMPERIUM.⁵⁶

Es ist kein Wunder, daß die Schwertlilie in der *Sala del Disegno* besonders betont wird. Auf Lateinisch heißt sie *Iris*. *Iris* ist auch der Regenbogen, der alle Farben spielt. Beide erhalten ihren Namen von der Göttin *Iris*, der Botin der *Juno*, die die Welt der Götter mit der der Menschen verbindet. Just also, wenn wir das Wort *Iris* nennen, sind in der Sprache der Embleme in dem Hause des Malers Tür und Tor geöffnet für das Spiel und Schillern der möglichen Bedeutungen.⁵⁷

In der *Sala del Disegno* aber lehnte Zuccari seine Figur des *Disegno*, dem Sinn sowohl wie der Gestalt nach, an Ripas Allegorie des *Giuditio* an.⁵⁸ *Giuditio* sitzt bei Ripa auf einem Regenbogen, »Huomo ignudo attempato a sedere sopra l'Iride, overo arco celeste.« Und der Grund ist »che ciascuno, che sale a gradi dell'attioni humani, siano di qual sorte si vogliano, bisogna, che da molte esperienze apprenda

il giuditio, il quale quindi risulti, come l'iride risulta dall'apparenza di molti diuersi colori auuicinati insieme in virtù dei raggi Solari.«⁵⁹

Die Sonnenstrahlen malt Zuccari als das himmlische Licht, das *Disegno* und seine drei Töchter umgibt. Er sitzt auf einem Wolkenhron. Ein Regenbogen war vielleicht einmal dahinter leise angedeutet, aber wirklich ausgeführt ist er in der Umschreibung durch die Schwertlilien der Ornamentleisten, die uns helfen, die Zuckerhutblüten beim Namen zu nennen.

Der Ursprung des Zuckerhuts, mit oder ohne Blüten, als Wahrzeichen der Malerfamilie Zuccari ist in Dunkel gehüllt. Es wird wohl Federico Zuccari gewesen sein, der das Wappen, wenn er es vielleicht auch nicht selbst erfand, zu einem intensiven Bedeutungsvermittler ausgestaltete.

Die Schwertlilie ist ein wichtiger Teil des Wappens der Familie Farnese, und ihre Erklärungen und Benennungen sind zahlreich und mit Absicht oft enigmatisch.⁶⁰ Den Brüdern Zuccari, die gemeinsam im Palazzo Farnese in Caprara malten, muß die Emblematik der Schwertlilien wohl vertraut gewesen sein. Vielleicht entwickelte Federico das Blütenmotiv auf dem Zuckerhut ursprünglich als eine Huldigung an den Kardinal, auf dessen Protektion er reflektierte und der sie ihm auch zeitlebens angedeihen ließ. Die Farnese-Lilien konnte Zuccari nicht in sein Wappen übernehmen. Das wäre nur als Belehnung möglich gewesen, die ihm nicht zukam. Die Figur der Schwertlilie selbst aber war kein Familienwappen, sondern eine poetische Erfindung, die wie ein Gedicht verschiedentlich aufgegriffen und entwickelt werden konnte und die Zuccari auch nur diskret und nur in Beziehung auf seine Kunst verwendete.

Wie ernsthaft er sich mit dem ihm zukommenden Sinn des Emblems auseinandersetzte, geht aus zwei Zeichnungen hervor, die er für den Bilderzyklus machte, der das Leben seines Bruders Taddeo darstellt (Abb. 41, 42).⁶¹ Die Blüten auf dem Zuckerhut in dem Schild zwischen den zwei weltlichen Allegorien des *Studio* und der *Intelligenza* steigen gleichförmig in die Höhe; in dem Schild zwischen den theologischen Tugenden der *Fede* und der *Speranza* ist die siebente und höchste Blüte reicher gestaltet und hat drei Blätter: die Schwertlilie ist in solch geistlicher Nachbarschaft völlig aufgeblüht.

Sehen wir uns nun auf beiden Zeichnungen an, wie die Blüten aus dem Zuckerhut herauswachsen. In die Zucker-

⁵⁹ Ripa (wie Anm. 47), ed. Siena 1613, S. 292–293.

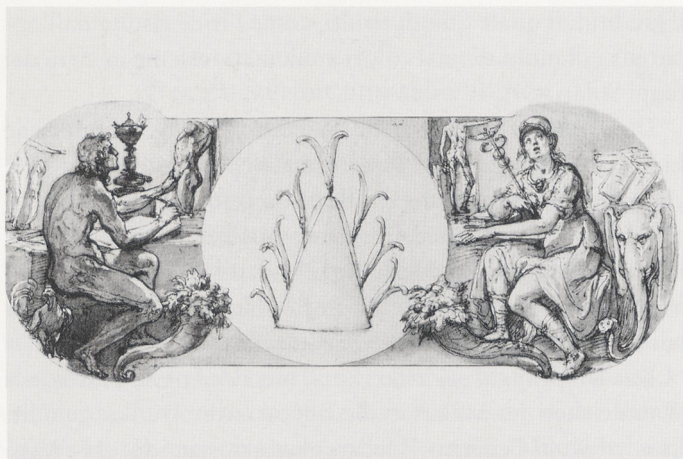
⁶⁰ Vgl. Michel Pastoureaux, »L'emblematique Farnese«, in: *Le Palais Farnese* I.2, Rom 1996, S. 429f., Julian Kliemann, »Die »Lilie der Gerechtigkeit.« Über die Erfindung und Bedeutung einer Farnese Imprese«, *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München 1998, S. 207–218

⁶¹ Zur Bedeutung der zwei Zeichnungen siehe besonders Waźbiński (wie Anm. 58), S. 292, 295, 303.

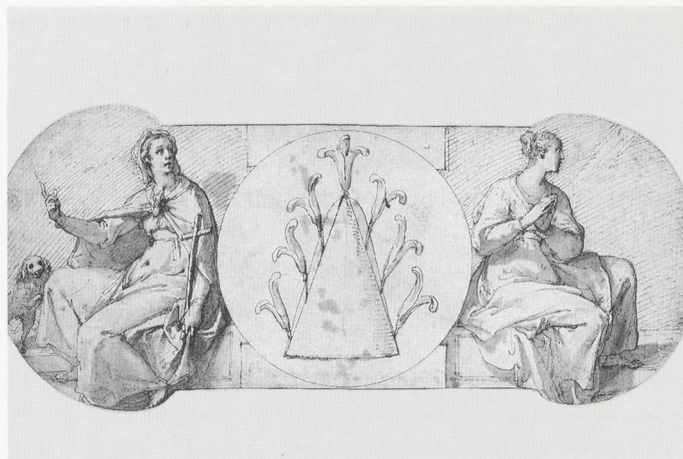
⁵⁶ Abgebildet bei Körte (wie Anm. 6), Tafeln 33–38. Siehe auch Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 73–90.

⁵⁷ Zu der *Iris* siehe Mattioli (wie Anm. 54), »Della Iride«, S. 17–19.

⁵⁸ Zygmunt Waźbiński »La Scuola Fiorentina di Federico Zuccari«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1985), S. 275–331, besonders S. 307, 317.



41. Federico Zuccari, *Studio und Intelligenza*, allegorische Darstellung des Zuckerhutes, aus dem ›Leben des Taddeo Zuccari, Rosenbach Foundation, Philadelphia und National Gallery, Washington D.C.



42. Federico Zuccari, *Fede und Speranza*, allegorische Darstellung des Zuckerhutes, aus dem ›Leben des Taddeo Zuccari, Rosenbach Foundation, Philadelphia und National Gallery, Washington D.C.

hüte eingeschrieben ist je ein Dreieck. Es ist, so mag man sagen, die platonisch perfekte Form des Zuckerhutes, und diese Form ist die Basis, von der die Blüten durch die Epidermis des Zuckerhutes hindurch in das Licht ihres Daseins aufsteigen. *Disegno* ist die Matrix, die das Süße schafft und mit den Blüten, die Iris hießen, die Welt ziert und mit der Götterwelt verbindet.

Nun müssen wir uns noch mit dem Kometen befassen, der Zuccaris *impresa* vervollkommenet. In der *Sala del Disegno* ist er mit dem Zuckerhut ebenbürtig dargestellt und hält mit ihm die vier Schildovale der Decke mit dem Rahmen um *Disegno* verbunden (Abb. 30, 31).⁶² An der Fassade des Palazzo, die der Piazza Trinità dei Monti zugekehrt ist, wechseln Kometen mit blühenden Zuckerhüten ab (Abb. 29). Wir dürfen wohl annehmen, daß dort die Kometen, die vom Himmel herabfallend dargestellt sind, sich dem Sinn nach über den Zuckerhüten befinden und auf sie zustreben und daß die Blüten dementsprechend ihnen »entgegenblühen«.

Kometen sind oft Vorboten des Unglücks, aber nicht immer; wies doch ein Komet den Magiern den Weg nach Bethlehem und ein früherer, den die Dichter der Antike feierten, leuchtete auf als die Seele Julius Caesars, in der Form des Kometen selbst, zum Himmel fuhr und er ein Gott wurde.⁶³ Paolo Giovio spricht voll Bewunderung von der *impresa* des Kometen, die Francesco Mola für Kardinal Ippolito de' Medici erfand (Abb. 43).⁶⁴ »Inter Omnes« lau-

tete das Motto auf dem Spruchband, und zitierte, für den, der sich auskannte, Horazens Lob des vergöttlichten Caesar: »micat inter omnes/ Iulium sidus, velut inter ignes/ luna minores.« (Carm. I. 12. 46–48) Das Lob aber galt der von dem Kardinal vergötterten Giulia Gonzaga. Damit aber war die Bedeutung der *impresa* bei weitem noch nicht erschöpft. Die Kunst der Embleme besteht auf einer gewissen Verschwiegenheit und Vieldeutigkeit ihrer Geheimnisse, die sie dem, der sie sucht und auch zu wahren weiß, in verschiedenen Formen, die den Umständen des Suchenden entsprechen, zur richtigen Zeit enthüllt, aber dabei wieder anderes, das in demselben Emblem, dessen Sinn wir suchen, enthalten ist, dem aber unsere Frage und unser Wert nicht entsprechen, vor uns verschleiert.

Paolo Giovio ging in seiner Betrachtung der *impresa* Kardinal Medicis sogar so weit, daß er, *ex post facto*, in Anlehnung an die Verklärung Julius Caesars, in der Erscheinung des Kometen den frühen unglücklichen Tod des Kardinals, der ihn in Itri – einem Besitz der Giulia Gonzaga, seiner »Sternenkönigin« – erteilte, vorausgesagt zu finden glaubte.⁶⁵ Der Verleger der Venediger Ausgabe der *Ragionamenti* Giovios war im Jahre 1556 so eingenommen von der *impresa* Ippolito Medicis, daß er sie auf das Titelblatt seines Buches setzte, wo sie als Zeichen seiner Firma fungierte (Abb. 44). Was ihn dazu bewog, lesen wir auf der untersten Zeile des Titels, wo er seinen Namen nennt: »Appresso Giordano Ziletti, all'Insegna della Stella.«

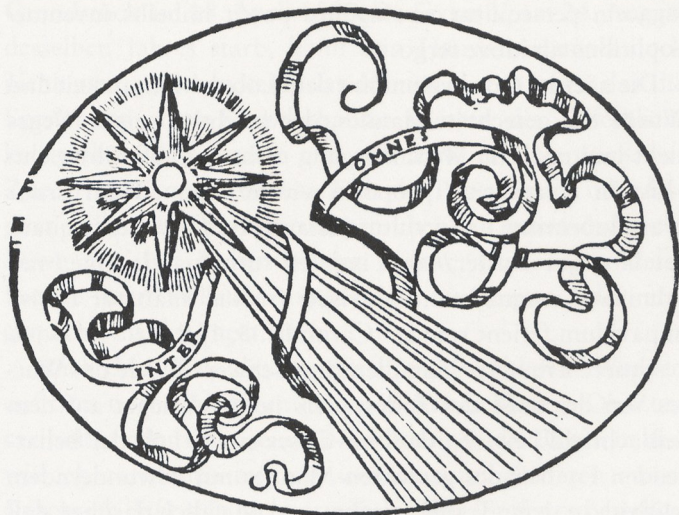
Wir mögen hier auch bemerken, daß der Rahmen um den Stern, den Ziletti wählte, ganz im Sinne der Ordnung ist, die

⁶² Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 73–78.

⁶³ Elisabeth Heitzer, *Das Bild des Kometen in der Kunst*, Berlin 1995. Zu Caesar im besonderen Ovid, *Metamorphosen*, XV. 745–750, 843–850.

⁶⁴ Paolo Giovio, *Ragionamenti sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore, che comunamente chiamano imprese*, Venedig 1556.

⁶⁵ Giovio, op. cit., S. 36.



43. Der Komet und seine Strahlen. Imprese des Kardinals Ippolito Medici, aus Paolo Giovio, *Ragionamenti... sopra i motti e disegni d'arme, e d'amore, che comunamente chiamano imprese*, Venedig 1556, S. 53

Zuccaris Gartenportal durchzieht. Das Emblem wird von Engeln oder Eroten getragen, von oben blickt ein schöner Frauenkopf, der vielleicht die Natur darstellt, auf das Emblem hinab, und unten, überwunden, sehen wir ein Monster oder Satyrhaupt. So selbstverständlich ist diese moralisch gefügte Art der Verzierung schon Jahrzehnte vor Zuccaris Hausbau geworden, daß er, als er die *lingua franca* dieser Ausdrucksformen wählte, um sein Portal zu verzieren, erwarten konnte, in seiner Absicht leicht verstanden zu werden.

Der Komet, in seinem Verhältnis zum Zuckerhut, wird Zuccari im Rahmen seiner Verhältnisse und seiner Kunst, der er diente, Verschiedenes und doch um dasselbe Zentrum seiner Hoffnungen und seines Selbstverständnisses Kreisendes bedeutet haben. Er mag ihn sogar, in Anlehnung an Giovio, dessen für einen Künstler seiner Art immer wichtiges Buch er gewiß besaß, oder auch aus eigener Entwicklung seines musischen Nachdenkens über die Sternwelt, den Kometen mit dem Tod und der Verklärung seines geliebten Bruders Taddeo verbunden gesehen haben. Der Sinn der *impresa* umfaßt (obwohl er in diesem Empfinden sich von selbst zuordnen kann) weit mehr. Die Schwertlilien blühen aus dem Zuckerhut, aus dem *disegno* dem Leben der Ewigkeit entgegen, und dieses, wie die Göttin Iris selbst, kommt in der Form des fallenden Sternes der hold-süßen Kunst entgegen, um sich mit ihr zu vereinen. Dies ist nicht ein *con-cetto*, das sich in Worten nachweisen läßt, man kann es nur errahnen. In seinem Emblem spricht Zuccari – ein Ritter, den die Kunst und die Welt um seiner Kunst willen geadelt haben – zu sich selbst und zu uns buchstäblich durch die Blume.



44. »Inter omnes« (Komet und Sterne), Impresa und Firmenschild des Buchdruckers und Verlegers Girolamo Ziletti. Titelblatt der Ausgabe von Paolo Giovio, *Ragionamenti...*, Venedig 1556 (Ausschnitt)

Wollen wir den Sinn seiner *impresa* empfinden und damit auch die Werte fühlen, unter deren Schutz und denen zu Liebe er seinen Palazzo auf dem Pincio erbaute, dann müssen wir selbst den Schutz und das Glück der Dichtkunst suchen, die allein solche Wahrheiten, die über sich selbst hinausreichen, vermitteln kann:

Oberon: My gentle Puck, come hither. Thou remember'st
 Since once I sat upon a promontory,
 And heard a mermaid, on a dolphin's back,
 Uttering such dulcet and harmonious breath
 That the rude sea grew civil at her song
 And certain stars shot madly from their spheres
 To hear the sea maid's music.
 Puck: I remember.

(*A Midsummer-Night's Dream*, II.i. 147–54)

Shakespeare lobt das Süße: aber was wären Oberon und Titania ohne Quince, Snug, Bottom, Flute, Snout und Starveling oder Prospero ohne Caliban, und, um ihn hier zum letzten Mal zu nennen, der Palazzo Zuccari ohne sein groteskes Gartenportal? Es ist der *decoro* des Künstlerhauses, der darauf besteht, daß hier der Künstler zum Guten des Werkes als Ganzes der Phantasie, Maß für Maß, die Zügel schießen läßt. Was Horaz in seinem Lehrgedicht als die Krone der Dichtkunst überhaupt preist, gilt auch, mit einer ihm ganz eigenen Notwendigkeit – *nomen est omen* – für das Künstlerhaus auf dem Pincio: »*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*«

Exkurs I:

Horaz und das süße Lied. »*Dulcia sunt*« (*Ars Poetica*, 90–100) und seine Übersetzer.

»*Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocumque volent auditoris agunt.*«

Beispiele moderner Übertragung:

Tito Colamarino (Torino, 1957): »*Non basta che le composizioni poetiche siano belle: devono anche essere commoventi...*«; Enrico Turolo (Torino, 1963): »*Non basta che la poesia sia bella; dovrà essere anche piacevole.*«; Otto Schönberger, *Horatius Flaccus, Satiren und Episteln*. Auf Grundlagen der Übersetzung von J. K. Schönberger, Berlin 1976: »*Es reicht nicht hin, wenn ein Gedicht nur schön ist: bezaubern muß es...*«; H. Rushton Fairclough, *Horace, Satires, Episteln and Ars Poetica* (Loeb Classical Library), Cambridge, Massachusetts u. London 1978 (erste Ausgabe 1926): »*Not enough is it for poems to have beauty: they must have charm...*«

Siehe hingegen: Ben Jonson, *Quintus Horatius Flaccus his book of the Art of Poetry to the Pisos*, London, 1640, Zeile 140–43 (Nachdruck in Edward Henry Blakeney, *Horace and the Art of Poetry*, Freeport, New York 1970 [erste Ausgabe 1928], S. 105–33.): »*'Tis not enogh the labouring Muse affords / Her poems beauty, but a sweet delight, / To worke the hearers minds, still to the plight...*«

Horaz erhebt das Süße zur höchsten Höhe in dem trauernden Lob des gefallenen und sterbenden Kriegers: »*Dulce et decorum est pro patria mori*« (Carm. III. 2.13). Tito Colamarino (Torino, 1957) übersetzt (wie viele andere auch in verschiedenen Sprachen): »*È bello e glorioso morire per la patria.*«

Der oft betriebene Mißbrauch in der zum geflügelten Wort gewordenen Zeile des Gedichtes darf uns aber die Einsamkeit und Trauer ihrer Aussage nicht überhören lassen, die von dem ihr folgenden Wortbild des niemand verschonenden Todes (Zeilen 14–16) noch betont werden: »*mors et*

fugacem persequitur virum, / nec parcat imbellis iuventae / poplitibus timidove tergo.«

Die nächste Ode beginnt mit dem Lob der Einsamkeit und Würde des gerechten Mannes, der furchtlos seines Weges zieht und noch im Weltuntergang nicht von ihm abweicht: »*Iustum et tenacem propositi virum / non civium ardor prava iubentium, / non vultus instantis tyranni / mente quatit solida neque Auster, // dux inquieti turbidus Hadriae, / nec fulminatis magna manus Iovis; / si fractus inlabatur orbis, / impavidum ferient ruinae.* (Carm. III. 3. 1–8.)

Unsere Erinnerung an die tränenschwere Bürde des Wortes von der Süße des Todesopfers junger Krieger auf dem Schlachtfeld bewirkt, daß wir dieses stolze Lob der beharrenden Freiheit des gerechten Mannes mit bewunderndem Mitleid, in tiefer Trauer um ihn, und glücklich darüber, daß es ihn gibt oder gab und er seinen Sänger fand, vernehmen können. Es ist das Lob der schwergeprüften Menschlichkeit des Menschens.

Daß diese Stellen Zuccari viel bedeuteten, dürfen wir voraussetzen. Die Darstellungen der Kriegskunst in der *Sala del Disegno*, des Tugendhelden in der *Sala di Terrena*, aber auch Zuccaris polemische Bilder »Die Verleumdung des Apelles«, »Die Klage der Malerei« und die »Porta Virtutis«, in welchen der Künstler als der einsame und gerechte Mann, der die Wahrheit liebt, erscheint, weisen darauf hin. Ja der Stich der »Verleumdung des Apelles« gelangt erst zu seiner vollen Geltung, wenn wir das Horaz-Zitat »*impavidum ferient*« (Carm. III. 3.8), das dem Bilde zur Überschrift gegeben ist, nicht nur als solches erkennen, sondern es uns auch zusammen mit den Zeilen, die es einführen, aus dem Gedächtnis vorsagen können (wie Zuccari wohl erwartete) oder nachlesen wollen.

Exkurs II:

Rosen über dem Monsterportal

Rätselhaft bleibt die Verzierung der *monti* über dem Gartenportal des Palazzo Zuccari mit stilisierten Rosen, die in sie eingegraben sind. Der suchende Blick erkennt sie gerade noch im heutigen, reinlich restaurierten Zustand der *monti*. Auf frühen Zeichnungen sind sie ganz deutlich zu sehen. Auch auf Zeichnungen des 19. Jahrhunderts sind sie unverkennbar und alte Photographien zeigen sie uns in verwitterter aber doch noch leicht lesbarer Erhaltung (Abb. 13, 14).⁶⁶ Wir dürfen wohl daran festhalten, daß die *monti* ursprünglich eine Huldigung an Sixtus V. darstellten, dessen Interesse an der Erschaffung der Via Felice (der heutigen Via Sistina) wie auch seine Bulle vom 14. September 1583 Zuccaris Haus überhaupt erst ermöglichten.⁶⁷ Zuccari erwarb das

⁶⁶ Siehe auch Anmerkung 25.

⁶⁷ Körte (wie Anm. 6), S. 13–14.

Grundstück am 18. April 1590. Da Sixtus V. am 24. August desselben Jahres starb, kann sein Hausbau damals noch nicht weit gediehen sein; das Monsterportal aber, das die Entstehung eines Künstlerhauses weithin der Öffentlichkeit verkündigen konnte und sich leicht errichten ließ, hat Zuccari wohl noch vor dem Tode des Papstes ganz oder fast ganz vollendet. Der Peretti-Stern über den *monti* (oder ein Löwe mit drei Birnen in der Pranke)⁶⁸ aus vergoldeter Bronze war vielleicht noch nicht aufgesetzt oder erst gemacht, als der Papst starb.

Nach dem Tode des Papstes konnte wohl sein Wappen auf dem noch unfertigen Hause nicht erscheinen. Ob Zuccari selbst oder einer seiner Nachkommen die Rosen in die, wie ich annehmen möchte, weiterhin unbekrönten *monti* einschrieb, läßt sich nicht ermitteln. Wer immer es bestellte, wollte vielleicht damit auf die vielen Rosenhecken verweisen, die liebevoll gemalt den Gang und die *Sala Terrena* des Hauses in einen Rosengarten verwandeln. Der Garten hätte wohl zum Teil selbst ein Rosengarten, vielleicht mit einem Rosenspalier werden sollen, so daß man, von dort ins Haus eintretend, die Kunst des Malers, die die Kunst des Gärtners

umarmt und in eine gemalte Ewigkeit erhebt, in ihrer vollen Pracht vor sich gehabt hätte. In seinem Haus weist Zuccari mit einem an die Wand geschriebenen Gedicht eigens auf die symbolische Bedeutung seiner blühenden Rosen hin:

La fronde e i fior che qui
vaghezza danno
vanità fanno se più oltra
non vedi...⁶⁹

Konnte Zuccari schon die *monti* über seinem Monsterportal nicht mehr, wie er ursprünglich vorhatte, mit Stern oder Löwen aus vergoldetem Erz verzieren, so hatte er doch die Möglichkeit, das unfertige Wappenzeichen zum Hüter seines im Garten vielleicht noch zu bepflanzenden, aber im Haus doch schon gemalten oder in der Ausmalung begriffenen allegorisch-natürlichen Rosenhauses zu erschaffen. Seine Widmung des Hauses an Papst Sixtus V. lebte weiter in den *monti*. Und Zuccaris Rosen blühen auf, für, und durch sie.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Anm. 7.

⁶⁹ Das ganze Gedicht, im Gang zur *Sala Terrena* links, zwischen den Hermen über dem Eingang zur *Sala del Disegno* wiedergegeben und vortrefflich interpretiert bei Herrmann-Fiore (wie Anm. 9), S. 56–58.

⁷⁰ Zusätzlich sei bemerkt, daß Zuccari nach dem Tode Sixtus V. sein Haus unter den Schutz der *monti* des Kardinals Montalto-Peretti, der der Kardinalprotektor der Accademie von San Luca war, gestellt haben kann. Ich verdanke diesen Hinweis der freundlichen Mitteilung von Zygmunt Ważbiński. Allerdings erklärt auch diese Überlegung

nicht, wie die Rosen auf die *monti* der Peretti kamen. Ohne weitere Schlüsse daraus ziehen zu wollen, füge ich hinzu, daß eine Rose in einem Felde über drei *monti* auf dem Wappen des Kardinals Lucio Sasso, einem Vertrauten Sixtus' V., erscheint. Sasso wurde von Clemens VIII. zum Kardinal erhoben und starb 1605. Eine Abbildung seines Wappens bei Alphonsius Ciaconius, *Vitae et res pontificum romanorum*, vol. IV, Rom 1677, S. 277; siehe auch Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Bd. LXI, Venedig 1853, S. 233–440.