

Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Kunstgeschichte

Palazzo Zuccari - ein Ausbildungsort für die jungen Maler?

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium

Referent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Koreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Nino Nanobashvili

Matrikelnummen: 4080439

Westermühlstr. 19, 80469 München

ninonano@gmx.net

Abgabedatum: 24.03.2011

Hiermit erkläre ich, Nanobashvili, Nino, geboren am 26.06.1986, in Tbilisi, dass die vorgelegte Magisterarbeit mit dem Titel *Palazzo Zuccari – ein Ausbildungsort für die jungen Maler?* durch mich selbstständig verfasst wurde. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen sowie Hilfsmittel benutzt und die Magisterarbeit nicht bereits in derselben oder einer ähnlichen Fassung an einer anderen Fakultät oder einem anderen Fachbereich zur Erlangung eines akademischen Grades eingereicht.

München, 24.03.2011

Inhaltsverzeichnis:

I. EINLEITUNG	3
II. EIN PALAST AUF DEM MONTE PINCIO	
1. Baubeschreibung der <i>Palazzo Zuccari</i>	8
2. Gemalte Kunsttheorie – Fresken im Erdgeschoss	11
3. Vorhaben von Federico Zuccari in seinem römischen Palazzo	13
III. AUSBILDUNGS IN ITALIEN DES 16. JAHRHUNDERTS	17
1. <i>Accademia</i>	
1.1. Ursprünge der Akademie	17
1.2. Werkstattausbildung und soziale Umstände	20
2. Die ersten Kunstakademien in Italien	23
2.1. <i>Accademia del Disegno</i>	23
2.2. <i>Accademia di San Luca</i>	26
2.3. Carracci-Akademie	33
IV. DER <i>PALAZZO ZUCCARI</i> – EINE <i>ACCADEMIA</i> ?	36
1. Der (Herkules)Gang – ein Auftakt zum Ausbildungsprogramm	36
2. <i>Sala del Disegno</i>	
2.1. <i>Scintilla Divinitatis</i> – Freskenprogramm des Raumes	40
2.2. Frontispiz der <i>Origine et progresso dell'Accademia</i>	44
2.3. Die <i>vita illustrata</i> – gezeichnete Vita des jungen Taddeo Zuccari	45
2.4. Taddeos Zeichnungen in der <i>vita illustrata</i>	49
2.5. „ <i>nota l'esempio qui del fratel' mio</i> “	53
3. <i>Sala di Ganimede</i>	
3.1. <i>disegno interno speculativo</i> – Freskenprogramm des Raumes	54
3.2. Ein Versammlungsraum der Akademie?	58
4. Graphiken aus dem Umkreis Zuccaris	
4.1. <i>Accademia d'pitori</i>	62
4.2. Die Schulen von Zuccari und Carracci	66
V. RESÜMEE	73
„ <i>giovani studiosi</i> “ – die Erben Zuccaris	74

VI. ANHANG

Literaturverzeichnis	81
Abbildungsnachweis	90
Abbildungsverzeichnis	91
Lebenslauf	i

I. EINLEITUNG

Was unterscheidet den *Palazzo Zuccari* von bisherigen Künstlerhäusern, die von anderen anerkannten Meistern für die eigene Nutzung gebaut wurden? Mit dem aufwendigen Bau in Rom, der gleichzeitig Charakteristika eines Künstlerhauses und einer herrschaftlichen Villa beinhalten sollte, schaffte er ein „absolutes Novum.“¹ Sein Palazzo auf dem Monte Pincio sollte den sozialen Status und die Gelehrsamkeit des Besitzers präsentieren. Außerdem plante Federico Zuccari² in seinem römischen Palast eine Schule³ einzurichten. Da sein Haus aber nicht nur als Herberge eines Ausbildungsortes für die Jünglinge geplant war, sondern ihre Ausstattung nach jeweiligen didaktisch-moralischen Funktionen ausgeführt wurde, kann er in diesem Sinne auch als ein „pädagogischer Palast“ betrachtet werden.

Als Federico Zuccari im Jahre 1590 in Rom das Grundstück für sein Haus kaufte, war er als Maler auf der Höhe seines europäischen Ruhmes.⁴ Nach seiner Rückkehr aus Spanien 1588 engagierte er sich in der Hauptstadt Italiens nicht nur in Künstlergemeinschaften, sondern beteiligte sich 1593 bei der Neugründung der *Accademia di San Luca* und wurde für einen Jahr zu ihrem ersten Leiter – dem *principe* – ernannt. Sowohl während der Reorganisation der römischen Kunstakademie als auch bei der Planung des Palazzo zeigte er zahlreiche innovative Ideen und stellte komplexe Projekte auf, die ausschließlich unter seiner Leitung verwirklicht werden konnten. Darunter sind zum einen die theoretische Ausbildung an der Akademie, zum anderen die geplante Bildungsstätte in seinem Haus zu verstehen. Während Zuccari im ersten Jahr an der *Accademia di San Luca* als *principe* tätig war, hielt er zahlreiche Vorlesungen über seine Kunstanschauung, die die Ideologie dieser Institution prägen sollten. Nach seinem Rücktritt von der leitenden Stelle wurden aber der theoretische

¹ Ebert-Schifferer, Sybille: *Palazzo Zuccari*, in: Christina Strunck (Hrsg.): *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, Petersberg 2007, S.274-278, hier S.276.

² Federico Zuccari (um 1540 San Angelo in Vado – 1609 Ancona) Die Name des Künstlers wird in deutschsprachiger Literatur mit unterschiedlichen Endungen geschrieben: Federico *Zuccari* und *Zuccaro*. In der vorliegenden Magisterarbeit wird die erste Schreibweise übernommen.

³ Da die Jünglinge nicht nur in seinem Haus wohnen, sondern auch eine programmatische Ausbildung bekommen sollten, kann von einer Schule gesprochen werden. Zuccari schreibt zwar in einem Brief, dass er in seinem Haus eine *Accademia* eingerichtet habe, spricht aber nie von einer Schule. Jedoch wird die im *Palazzo Zuccari* geplante Ausbildungsstätte als eine Schule bezeichnet, um in dieser Arbeit eine klare Trennung zwischen den größeren Akademien und privaten Schulen zu ziehen. Demzufolge werden die Institutionen als *Accademia* und kleinere Ausbildungsorte, wie die im *Palazzo Zuccari*, im allgemeinen Schulen genannt.

⁴ Ebert-Schifferer 2007, S.276.

Teil der Ausbildung und somit auch seine Lehre von den Nachfolgern nicht weitergeführt.⁵ Ähnliches kann über sein Haus gesagt werden. Der Wunsch, dass die auszubildenden Schüler und die *Accademici* im *Palazzo Zuccari* von seinen Erben betreut werden sollte, wurde nach dem Tod Zuccaris nicht verwirklicht. Zuerst schien es, als wüssten seine Söhne von der Existenz des 1603 geschriebenen Testaments nichts.⁶ Auch wenn das Dokument 1613 wieder gefunden und feierlich eröffnet wurde, kam es nach einem Jahr zum Verkauf des Hauses, ohne den letzten Willen Zuccaris zu berücksichtigen.⁷

Die vorliegende Magisterarbeit beschäftigt sich mit den Ausbildungsgedanken Zuccaris und insbesondere mit der geplanten Schule in seinem römischen Haus. Im Folgenden soll weniger das eigentliche Geschehen im *Palazzo Zuccari* analysiert werden, sondern die zentrale Frage ist, was sich Zuccari unter der Ausbildung der Jünglinge, die in seinem Haus eine Unterkunft bekommen sollten, vorgestellt hatte und wie die gesamte Ausbildungsstätte (mit den *Accademici* und den Schülern) in seinem Palazzo werden sollte. Da aber diese Schule während seines Aufenthalts in Rom im Aufbau war und nach seiner Abreise nicht fortgeführt wurde, ist zu vermuten, dass sie in der vorgesehenen Form nie existiert hatte.⁸ Aus diesem Grund sollen in dieser Arbeit nur die Vorhaben von Zuccari bezüglich seines Palazzo untersucht werden.

Von zentraler Bedeutung ist für die folgende Analyse die römische *Accademia di San Luca*. Eine Verbindung zwischen dem *Palazzo Zuccari* und der neuen Kunstakademie entsteht nicht nur aufgrund der Funktion des Palastes als Versammlungsort der Akademiemitglieder, sondern auch wegen den zahlreichen Ähnlichkeiten in den Lehrprinzipien an beiden Orten. Für diese Magisterarbeit ist weniger von Bedeutung zu hinterfragen, ob zuerst die Lehre an

⁵ Zu den gescheiterten Plänen und zu dem Verlauf den ersten Vorlesungen an der *Accademia di San Luca* siehe in: Roettgen, Steffi: Der Maler als Principe, in: Winner, Matthias/ Heikamp, Detlef: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom und Florenz, München 1999, S.301-315.

⁶ „Item dichiaro, che la casa di sopra su la piazza della SS. ma Trinita [...] che habbia a servire ancora per la professione mia del disegno et sia luogho et ricetto della Accademia per pittori, scoultori et architetti et altri nobili spiriti di Belle Lettere, et tutto per l'aiuto della professione mia pittura et per studio di giovani studiosi [...] servono debbo servire per hospitio de poveri giovani studiosi della professione, stranieri: tramontani et fiammenghi, che spesso vengono senza recapito, et altri;“

(Hiermit erkläre ich, dass das Haus über dem Platz der heiligen Trinität [...] das ich zum Nutzen der Künstler desselben Berufs wie ich eingerichtet habe, auch ein Platz ist für die Akademie der Maler, Bildhauer und Architekten und anderen noblen Geistern der schönen Literatur, all dies soll auch als Hilfe für die armen Studenten meines Berufs dienen[...]: Fremde, von jenseits der Alpen, Flamen und andere Ausländer, die häufig ohne Quartier ankommen, wie auch für andere.)

Auszug aus dem Testament Zuccaris, siehe in: Körte, Werner: Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Leipzig 1935, Dokument Nr.15, S.81-82.

⁷ Einzelne Daten und Dokumente zur Geschichte des Hauses siehe in: Körte 1935, S.78-86.

⁸ Vermutlich hatte Zuccari zu seinen Lebzeiten Zeichenunterricht im Haus gegeben (siehe Kapitel IV.4.2), jedoch wurden seine Pläne nie vollständig ausgeführt. Zu den vorgesehenen Unterkunftsräumen für die Jünglinge meint Lukehart, dass diese nie ein Schüler benutzt hatte. Siehe dazu: Lukehart 2007, S.108.

der Akademie oder im Haus Zuccaris festgelegt wurde. Der verhältnismäßig gut dokumentierte Lehrablauf an der *Accademia di San Luca* soll bei der Untersuchung und der Rekonstruktion der geplanten Ausbildung des Zuccari Hauses helfen. Zuletzt kann die geplante Schule im *Palazzo Zuccari* auch in einer breiteren Tradition betrachtet werden, da sowohl am Bau als auch in der Ausstattung ähnliche Probleme aufgegriffen werden, die bereits in der Ideologie der zuvor bestehenden Akademien zu finden waren.

Die Magisterarbeit gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten Teil wird das vorhandene Material beschrieben. Darunter werden sowohl der Aufbau als auch die Ausstattung des Hauses untersucht.⁹ Diese Zusammenfassung soll für die folgenden Besprechungen einzelner Details helfen, diese im größeren Kontext einzuordnen. Im Anschluss daran werden auch die Schriften Zuccaris besprochen, die sich mit der Ausbildung im Haus befassen.¹⁰ Der zweite Abschnitt dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Ausbildung in Italien des 16. Jahrhunderts. Hier werden die Aspekte besprochen, die für die Neugründung der römischen *Accademia di San Luca*, bei der Zuccari aktiv beteiligt war, von Bedeutung waren.¹¹ In dem zweiten Abschnitt besprochene Punkte, wie die Verwissenschaftlichung der Kunsttheorie und der schwierige Werdegang der Lehrlinge, haben auch während der Planung des *Palazzo Zuccari* eine bedeutende Rolle gespielt und werden im darauf folgenden Kapitel erneut in Betracht gezogen. So soll auch die Untersuchung der römischen Akademie für Verständnis der Ausbildungsgedanken Zuccaris in seinem Haus helfen. Der dritte und größte Abschnitt dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Palazzo selbst. Als erstes werden hier die Fresken des Hauses parallel zu den Erkenntnissen analysiert, die aus den vorherigen Kapiteln gewonnen wurden. Unter dem Ausbildungskontext werden insbesondere drei ausgemalte Räume im *Palazzo Zuccari* – der Gang, die *Sala del Disegno* und die *Sala di Ganimede* – besprochen. Die Inschriften (und auch die Ausmalung) im Gang sind direkt an die Jünglinge gerichtet,¹² sodass dadurch ihre Anwesenheit hier vorausgesetzt werden kann. Die *Sala del Disegno* kann

⁹ Diese Untersuchung stützt sich auf die ältere Veröffentlichungen von Werner Körte und Kristina Herrmann-Fiore, zu den Einzelheiten der Raumdetails siehe folgend.

Körte 1935; Herrmann-Fiore, Kristina: Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte (18) 1979, S. 35-112.

¹⁰ Insbesondere ist hier das Testament und sein Brief gemeint:

Testament siehe in: Körte 1935, S.81-82; Brief: Zuccari, Federico: Lettera a Principi et Signori Amatori (Mantua 1605), in: Heikamp, Detlef (Hrsg.): Scritti d'arte di Federico Zuccaro, Olschki 1961, S.105-117.

¹¹ Für diese Untersuchung ist Ausgabe zu der Geschichte der Akademien von Nikolaus Pevsner sehr interessant, in der, trotz zahlreicher neuer Ergebnisse, ein hervorragender Überblick zur Entwicklungsgeschichte der *Accademia* mit den bedeutenden Daten zusammengefasst wird. Sowohl der Aufsatz von Steffi Roettgen als auch der umfangreiche Band zu den ersten Jahren der römischen Lukas-Akademie sollen in Betracht gezogen werden.

Pevsner, Nikolaus: Geschichte der Kunstakademien, München 1986; Roettgen 1999; Lukehart 2009 (AS).

¹² Siehe dazu mehr in: Leuschner, Eckhard: „Il camin sovrano...“: zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses, in: Weddigen, Tristan (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S.169-198.

ebenfalls als ein didaktischer Raum vorgestellt werden, wenn man annimmt, dass die von Federico Zuccari gezeichnete *vita illustrata* in diesem Saal angebracht war.¹³ Zuletzt wird die *Sala di Ganimede* als Versammlungsraum für die Akademiemitglieder gedeutet.¹⁴ Weitere Erkenntnisse zu der geplanten Schule im Haus können aus den vergleichbaren Graphiken aus dem Umkreis Zuccaris gewonnen werden.¹⁵

Die Vorhaben Zuccaris zu der Ausbildung in seinem Palast wurden von der bisherigen Forschung kaum im Einzelnen analysiert. Jedoch wurden von verschiedenen Autoren einzelne Elemente des Palasts ausführlich untersucht, die für die Beantwortung der eigentlichen Fragestellung zur Hilfe gezogen werden können. Im Folgenden werden nur wenige bedeutende Ansätze zu größeren Themen vorgestellt, während die spezielleren Publikationen einleitend zu den jeweiligen Themen besprochen werden. In einem jüngeren Artikel zum *Palazzo Zuccari* wird der Bau von Sybille Ebert-Schifferer wegen der einfallsreichen Zusammenstellung verschiedener Details als ein „absolutes Novum“ bezeichnet.¹⁶ Neben den neueren Forschungen sind auch die älteren zusammenfassenden Beiträge von großer Bedeutung. Eine Geschichte des Hauses wurde von Werner Körte bereits im Jahre 1935 veröffentlicht.¹⁷ Diese beinhaltet nicht nur Fakten und Interpretationen zur Ausstattung des Hauses, sondern man findet darin zahlreiche Dokumente zu dem Palazzo.¹⁸ Eine ebenfalls umfangreiche Forschung liefert Herrmann-Fiore, in dem sie die Details der Fresken des Hauses im Einzelnen analysiert und am Schluss auf ein Programm für die fragmentarisch ausgeführten Ausmalungen hinweist.¹⁹ Neben der Geschichte der Akademien von Nikolaus Pevsner ist ein jüngst herausgegebener Band von Lukehart von großer Bedeutung, in dem die frühe Geschichte der römischen *Accademia di San Luca* in einzelnen Aufsätzen besonders gründlich analysiert wird und zahlreiche Ereignisse neu gedeutet und ergänzt werden.²⁰ Auf

¹³ Diese Behauptung stützt sich auf die Untersuchung von Christina Strunck. Ausgehend von ihrer These ist der Gesamte Ausstellungskatalog, der die Bedeutung der *vita illustrata* erforscht von großer Bedeutung. Kat. Ausst. 2007; darin: Strunck 2007, S.113-125.

¹⁴ Insbesondere sollen für die Analyse des Raumes die Erkenntnisse von Kemal Demirsoy herangezogen werden, siehe in: Demirsoy, Kemal: *Disegno interno, Amor divino ed arte: das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Thomasischen Kontemplationslehre*, in: Weddigen, Tristan (Hrsg.): *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000, S.43-116, hier S.43-116.

¹⁵ In diesem Abschnitt werden der Kupferstich von Pietro Francesco Alberti *Accademia d'pitori* und zwei Zeichnungen aus dem Umkreis Zuccaris analysiert. Siehe dazu Forschungen von Demirsoy 2000, S.43-116 ; Pfisterer 2007.

¹⁶ Ebert-Schifferer 2007, S.276.

¹⁷ Körte 1935.

¹⁸ Auch wenn zahlreiche Aspekte aus dem Band von verschiedenen Autoren erneut analysiert und auf andere Deutungen verwiesen wurde, können viele Fakten aus der Veröffentlichung von Körte entnommen werden. Siehe dazu: Körte 1935; Die Dokumente zur Geschichte der *Palazzo Zuccari* sind darin auf S.79-86 zu finden.

¹⁹ Herrmann-Fiore 1979, S.37-111.

²⁰ Lukehart 2009 (AS).

John Marciari beschreibt neue Fakten zu der ersten Phase des Bestehens der Akademie unter Girolamo Muziano; Pietro Rocassecca fasst die Lehrmethoden an der römischen Akademie zusammen, in dem er die

diese Erkenntnisse kann ebenfalls während der Analyse des *Palazzo Zuccari* zurückgegriffen werden, der zur gleichen Zeit gebaut wurde.

In Anbetracht der Tatsache, dass kurz zuvor in Rom die *Accademia di San Luca* ins Leben gerufen wurde, stellt sich die Frage nach dem Anliegen Zuccaris, einen zusätzlichen Ausbildungsort in seinem Haus aufzubauen. Kann es damit erklärt werden, dass er um das Bestehen dieser Institution besorgt war und sein Haus als eine Behausung für diese *Accademia* anbieten wollte? Oder wollte er in seinem Palazzo eine eigene Schule aufbauen, um hier seine einst von der Akademie abgelehnte Lehre umzusetzen? So erscheint es während der Analyse des *Palazzo Zuccari* immer mehr fraglich, warum Zuccari so sehr am Herzen lag, die Schüler in seinem Haus unterzubringen und nach seinen Lehrprinzipien zu erziehen. Zu vermuten ist, dass nicht nur das römische Palazzo, sondern auch die darin geplante Schule als seine *memoria* betrachtet werden können.²¹ Hatten nicht vor allem die entsprechend seiner Kunstanschauung erzogenen Schüler die Aufgabe, die Gedanken Zuccaris immerwährend zu erhalten und zu verbreiten?

Origine et progresso von Romano Alberti und die Statuten erneut analysiert. Francis Gage und Julian Brooks zeigen unterschiedliche Zeichenpraktiken und -schulen in Florenz und Rom und beschreiben die Entwicklung und den Austausch der Künstler in den beiden Städten. Neben der Forschung zu der Carracci Akademie, deutet Dempsey die Herkunft des Wortes *Accademia* nicht im Sinne von Pevsner, sondern noch präziser.

²¹ Zu der Deutung der *Palazzo Zuccari* im Sinne der *memoria* siehe: Schweikhart, Gunter: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (51.1990), S.123-130.

II. EIN PALAST AUF DEM MONTE PINCIO

1. Baubeschreibung des *Palazzo Zuccari*

Bevor wir zu den zentralen Aspekten der Arbeit, den Ausbildungsfragen im *Palazzo Zuccari*, übergehen, ist es erforderlich den Bestand, die Struktur des Hauses mit den Fresken und die Vorhaben Zuccaris, zu besprechen. Für die folgende Untersuchung ist bedeutend, den gesamten Kontext im Überblick zu behalten, damit bei der Analyse einzelner Details keine Unklarheiten auftauchen. Somit wird in diesem Kapitel der vorhandene Fundus an Material besprochen. Dabei werden die Deutungen herausgehoben, die aus den bisherigen kunsthistorischen Beobachtungen am plausibelsten erscheinen.

Federico Zuccari erwarb in Rom im Jahre 1590 ein in die Länge gedehntes trapezförmiges Grundstück für sein Haus, das auf dem nördlichen Hügel – Monte Pincio – lag. Zu dieser Zeit befand sich auf dem Abhang nur das Franziskanerkloster Ssma. Trinità dei Monti und die Villa des Kardinals Ricci di Montepulciano²² (spätere Villa Medici). So lag das Grundstück einerseits abgetrennt von dem bewohnten Teil Roms und andererseits an einem von der ganzen Stadt aus sichtbaren Platz neben anderen prominenten Bauwerken. Hier würde das Haus Zuccaris im Wettbewerb mit zwei bestehenden Gebäuden treten, mit der Klosterkirche und der Villa.²³ Die längliche Form des Grundstücks war durch die Lage zwischen zwei spitz zueinander führenden Straßen, *Via Felice*²⁴ und *Via Gregoriana*, bedingt. Auch wenn dieser ausgedehnte Platz für ein Haus nicht vorteilhaft war, würden die steuerliche Bedingung²⁵ und die privilegierte Lage²⁶ für diese Wahl Zuccaris sprechen.²⁷

Das Gebäude lässt sich in drei Abschnitte einteilen: Atelier, Wohnhaus und Garten. Zuccari nannte diese in seinem Testament *casa grande* (Atelierteil) und *altra casa* (mittlerer

²² Kardinal Ricci di Montepulciano (1498-1574)

²³ Korte 1935, S.13; Müller, Barbara: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom – Künstlerhaus und Haus der Kunst, in: Hüttinger, Eduard: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S.101-120, hier S.110-111.

²⁴ Die Heutige *Via Sistina*

²⁵ Papst Sixtus V hatte einen Plan aufgestellt, die neue Straße *Via Sistina* zu besiedeln. 1587 verhiess er in einer Bulle allen, die bereit waren dort anzubauen, Vorrechte und Steuererleichterungen. Eine besondere Regel wurde auch für die Künstler eingeführt: Die dort Angesiedelten würden dauernd von allen Abgaben an ihre Zünfte und Körperschaften befreit werden. Nach dieser Regelung zogen zahlreiche Künstler, u.a. Salvatore Rosa und Piranesi, in die neue Straße ein.

Siehe dazu: Korte 1935, S.13.

²⁶ Laut Herrmann-Fiore sehnten sich viele Künstler nach diesem prominenten Platz, der von allen Seiten sichtbar war und von dem man ganz Rom überblicken konnte.

Siehe dazu: Herrmann-Fiore 1979, S.37.

²⁷ Dass Zuccari auf dem Monte Pincio ansiedeln wollte ist ebenfalls der Tatsache zu entnehmen. Trotz dass er neun Monate vor dem Erwerb des Grundstücks bereits ein Haus in der Via del Corso, in der Nähe von Campo Marzo, gekauft hatte und dort eingezogen war, entschied er sich, ein Bau auf dem Monte Pincio zu beginnen. Siehe dazu: Müller 1985, S.110.

Bau) (Abb.1).²⁸ In das Atelier gelangt man von dem Haupteingang an der Seite der Trinità dei Monti. Durch die in die Höhe ragende Fassade und den Platz davor bekam die *casa grande* einen repräsentativen Charakter. Vor dem späteren Umbau von Henriette Hertz²⁹ waren auf dieser Fassade rustizierende Säulenordnung an den Seiten, sein Wappen (Zuckerhut mit Kürbisblüten) und Kometensternen auf der mittleren Achse zu sehen. Auf dem freigelassenen Feld sollte vermutlich ein Fresko angebracht werden.

An das Atelier grenzte ein etwas niedrigerer, zweigeschossig geplanter und mit einer fünffachsigem Fassade umrahmender, mittlerer Teil des Hauses. In diese *altra casa* konnte man von Via Felice aus eintreten. Die seitlichen Kanten an der Fassade waren durch Rustikabänder betont und die Geschosse durch die Gesimse abgegrenzt. Die Gestaltung hier war schlichter gehalten als die Fassade des Ateliers. Durch eine dem *villa suburbana* ähnliche Planung des mittleren Teils, der Gartenanlage und dem Atelier könnte man das Haus als eine Zusammenstellung von Künstlerhaus und Adelspalast bezeichnen.³⁰ Die Ähnlichkeit mit einem Adelshaus bestätigt auch die Untersuchung von Leuschner, in der er die Grundrisse der *altra casa* der Palazzo Zuccari und der nicht mehr existierenden *Villa Montalto* von Papst Sixtus nebeneinander stellt und die Parallelen aufzeigt (Abb.2).³¹

Den dritten Teil bildet ein ummauerter Garten mit einem herausragenden Portal zur Seite der Via Gregoriana (Abb.3). Es scheint, als ob die Gestaltung des Eingangs für Zuccari eine Bedeutung hatte, da das Gartenportal als erstes, noch während des Baus des Hauses aufgestellt wurde.³² Dieser ist in Form eines Höllenmäulers³³ gestaltet und mit zwei kleineren aufgerissenen Fratzen flankiert. Über den seitlichen Fenstern waren ursprünglich ovalförmige Nischen angelegt, in denen vermutlich die Büsten des Besitzers und seiner Frau platziert werden sollten (Abb.4).³⁴ Der sog. Höllenmäuler oder das Maskentor erscheint weniger

²⁸ Testament siehe bei Körte 1935, S.81-82.

Während Körte die *Sala di Ganimede* zum Atelierteil hinzufügte, wurde dieser in den späteren Untersuchungen immer als Bestandteil der *altra casa* verstanden.

²⁹ Henriette Hertz (1846-1913)

1904 erwarb Henriette Hertz den *Palazzo Zuccari* und veränderte einige Bauteile, dem Palast größeren Glanz zu verleihen. 1913 hinterließ sie das Haus testamentarisch der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Nutzung für Kunsthistoriker.

³⁰ Ebert-Schifferer 2007, S.276.

³¹ Leuschner 2000, S.191-194;

Laut Leuschner war am Vergleich der Grundrisse des mittleren Teiles der *Palazzo Zuccari* und der *Villa Montalto* zu sehen, dass sich Zuccari bei der Konzeption der drei Achsen in seinem Haus an der Päpstlichen Villa orientierte. Dieses Bau als Vorbild nehmen, würde somit für die Ambitionen des Künstlers sprechen.

³² In einer Zeichnung von Antonio Tempesta (von 1593) ist das gesamte Monstarportal zu erkennen, während von *Palazzo Zuccari* nur ein Teil vollendet ist.

Vgl. Frommel, Christoph Luitpold: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude (Bibliotheca Hertziana), in: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut 40 (1991,3), S.36-51, hier S.38, Abb.23.

³³ Bezeichnung von Ebert-Schifferer 2007, S.276.

³⁴ Siehe: Fehl, Philipp P.: Das gezähmte Monster, in: Winner, Matthias/ Heikamp, Detlef: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom und Florenz, München 1999, S.265-293, hier S.276 ff.

bedrohlich. Zum einen entsteht dieser Eindruck dadurch, dass er sich nicht schließen kann, da der Unterkiefer durch drei Stufen ersetzt wurde, zum anderen fällt bei der genauen Betrachtung auf, dass die Fratze des Portals aus verschiedenen Details zusammengesetzt ist, welche die Gesichtszüge bilden. Diese Effekte geben dem ganzen eher einen spielerischen als erschreckenden Charakter.³⁵ Für die Interpretation des Monsterportals wurde häufig versucht, die Verse von Dante³⁶ heranzuziehen.³⁷ Diese Parallele würde zwei Zeichnungen von Zuccari verdeutlichen, die Dante und Vergil vor einem ähnlichen Höllentor zeigen (Abb.5a-b). Nach der umfangreichen Untersuchung zahlreicher fratzenhafter Gestalten stellt Ernst Guldan fest, dass das Gartenportal weniger drohend, sondern mehr als ein durch die Einbildungskraft entstandenes Motiv gesehen werden soll.³⁸ Sybille Ebert-Schifferer betrachtet das Portal als manieristisches *capriccio poetico*, in dem sie hier den Gang durch das Portal als einen „Weg eines Tugendhaften durch das Höllentor zum Paradies des Gartens“ deutet.³⁹

Nach dieser Betrachtung kann gesagt werden, dass das Haus sowohl durch die Lage als auch durch die Gestaltung der Fassade, einen repräsentativen Charakter aufweist. Während durch die Auswahl des Ortes die soziale Stellung des Besitzers unterstrichen wird, sollen die prominente Fassade des Ateliers und das Gartentor seine künstlerischen Fähigkeiten zur Schau stellen. Nach der Beschreibung äußerer Umrisse des Hauses sollte der innere Zustand zur Zeit Zuccaris besprochen werden. Vor seinem Weggang aus Rom waren nicht alle Räume vollendet. Sie wurden erst im Laufe der Zeit unter verschiedenen Besitzern zu Ende geführt, aber auch nach deren Vorstellungen verändert. Jedoch ermöglichen die immer neueren Untersuchungen, die ursprünglichen Ideen Zuccaris über die Planung seines Hauses zu rekonstruieren. Eine besondere Schwierigkeit bietet hier die Funktionsbestimmung einzelner Räume.⁴⁰ Wenn sowohl durch die Verteilung als auch durch die Überlieferungen gesagt werden kann, dass der zur Seite der Trinità dei Monti gerichtete gesamte Bau als Atelier benutzt wurde, sollen zu dem mittleren Teil (*altra casa*) zahlreiche Fragen beantwortet werden. Somit ist die Aufgabe der folgenden Untersuchung, mit der Hilfe bereits

³⁵ Fehl 1999, S.266.

³⁶ Dante Alighieri (1265-1321)

³⁷ Körte 1935, S.16; Ebert-Schifferer 2007, S.276.

³⁸ Ernst Guldan untersuchte verschiedene fratzenhafte Gestalten von mittelalterlicher Ästhetik bis zum Manierismus und stellte fest, dass durch die Wandlung des Motivs, diese Gebilden weniger im wahrhaftigen Sinne, sondern mehr als Maske (oder durch Einbildungskraft entstandenes Bild) gesehen werden sollten. Siehe Dazu: Guldan, Ernst: Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlungen eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969), S. 229-261.

³⁹ Ebert-Schifferer 2007, S.276.

⁴⁰ Die Raumfunktionen werden auf unterschiedlicher Weise Interpretiert. Während Sybille Ebert-Schifferer in ihren jüngsten Aufsatz zu dem Haus, auf die bisherige Forschung stützend meint, dass die ausgemalten Räume „im Sinne moderner Intimität“ nicht gedeutet werden können, interpretiert Luitpold Frommel diese Säle im privaten Kontext. In dieser Magisterarbeit wird der zweite Deutungsansatz nicht aufgenommen, da es weniger plausibel erscheint.

Ebert-Schifferer 2007, S.274-78; Frommel 1991, S.36-51.

existierender Forschung, durch die Aussagen der Fresken und weiteren Vergleichen ein Lehrprogramm zusammenzustellen und somit mögliche Funktionen der Räume (im Erdgeschoss) zu bestimmen.

2. Gemalte Kunsttheorie⁴¹ – Fresken im Erdgeschoss

Im *Palazzo Zuccari* hatte Federico Zuccari nur fünf Räume aus dem Erdgeschoss der *altra casa* ausgemalt. Auch in diesem Kapitel werden nur die zentralen Elemente umschrieben und der erforschte Kontext der Deckenfresken angesprochen. Hiermit soll für die folgende Analyse einzelner Details der gesamte Zusammenhang ins Auge gefasst werden. Ausführliche Beschreibungen der zu besprechenden Ausmalungen folgen in den jeweiligen Abschnitten.

Den ersten freskierten Raum betritt man über den Eingangskorridor von der Via Felice aus. Nur in diesem Gang ist auch die Wandbemalung zu sehen (Abb.6). Auf dem Deckengewölbe findet man um das zentrale Bild, das thematisch „Herkules am Scheideweg“ darstellen sollte, weitere Taten desselben Helden gruppiert. Auf beiden Wänden des Ganges sind die Abbildungen der Philosophenhermen aufgereiht. Über die Türen rechts und links sieht man die von den Putti gehaltenen Textfelder. Im Deckenfresko könnte man sowohl eine Metapher für den Tugendweg als auch eine Andeutung an die Jugendbegabung herauslesen. Philosophenhermen an Wänden können als Anspielungen auf antike (und auch moderne) Gymnasien verstanden werden.⁴² Wie im Folgenden zu sehen sein wird, ist der Gang als ein Auftakt für die folgenden Räume zu betrachten.

Die im Gang gemalte Rosenpergola wird in der *Sala Terrena* fortgesetzt. Im Mittelfeld der Decke ist die Apotheose des Künstlers zu sehen. Umrahmt wird das zentrale Fresko durch verschiedene Tugenden und Allegorien, die die Eigenschaften eines Künstlers charakterisieren (Abb.7). In den Lünetten an den Wänden sieht man Mitglieder der Familie Zuccari, beginnend mit den Ahnen bis hin zu den Kindern des Malers (Abb.7b-c). Man könnte meinen, dass Zuccari dadurch seine Herkunft zu präsentieren und seinen Stamm zu nobilitieren versuchte. Der Gang und die *Sala Terrena* wirken sowohl durch die Gestaltung als auch thematisch zusammenhängend. Wenn man die Aussage der Fresken aus beiden

⁴¹ Hier wird der Titel des Aufsatzes von Matthias Wimmer, in dem die Verbildlichung verschiedener Kunsttheorien durch die Jahrhunderte zusammengefasst werden (darunter auch die Malerei Zuccaris), übernommen; siehe: Wimmer, Matthias: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets *Allégorie réelle* und der Tradition, in: Jahrbuch der Berliner Museen (4.1962), S.150-185.

⁴² Ebert-Schifferer 2007, S.277; zu den Fresken des Ganges siehe auch: Körte 1935, S.23ff; Herrmann-Fiore 1979, S.46-57; Leuschner 2000, S.170-194; Pfisterer, Ulrich: Erste Werke und Autopoiesis, in: Pfisterer, Ulrich/ Seidel, Max (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München 2003, S. 263-302, hier S.169.

Räumen als ein Ganzes fassen würde, wäre die Apotheose des Künstlers am Ende eines tugendhaften Weges zu verstehen.⁴³ Bei den weiteren Räumen lässt sich jedoch keine eindeutige Abfolge feststellen, außer dass sie in verschiedener Weise mit den Schriften Zuccaris zusammenhängen und seine *Disegno*-Theorie veranschaulichen.⁴⁴

Zwei seitliche Türen im Herkules-Gang führen zu weiteren freskierten Räumen, zu den sog. *Sala del Disegno* und *Camera degli Sposi*. Wie der Titel schon besagt, wird in der ersten *Sala* der *Disegno*-Begriff nach den Vorstellungen Zuccaris in der Deckenmalerei thematisiert (Abb.8). Auf dem Mittelfeld ist Vater Disegno mit drei Töchtern, als Personifikationen der drei Künste, dargestellt. In den vier darunter liegenden Medaillons sind Allegorien zu sehen, die man als Tugenden oder Eigenschaften eines Künstlers deuten kann. Die Zwischenfelder sind an der Decke mit Wappen, von den Jünglingen gehaltenen Textschildern und grotesken Ornamenten gefüllt. Durch die Lage und Ausmalungen der *Sala del Disegno* wurde die Nutzung des Raumes in verschiedener Weise interpretiert: Es könnte als Bibliothek/Studiolo,⁴⁵ Versammlungsraum für die Mitglieder der Akademie⁴⁶ oder sogar als Zeichenzimmer⁴⁷ gedient haben. Gegenüber der *Sala* liegt *Camera degli Sposi* (Abb.9). Auf dem Mittelfeld der Decke sind Federico und seine Frau Francesca von einem Engel segnend dargestellt. Umrahmt wird dieses Fresko mit vier Medaillons mit Tugenden der Ehe. Auch in diesem Raum sind die Zwischenräume mit Grotteskenmalerei gefüllt. Aufgrund der Ethematik dieser Fresken wurde *Camera degli Sposi* als Schlafzimmer bezeichnet.⁴⁸ Zahlreiche Interpretationen haben aber ergeben, dass die Deckenmalereien anderer Räume durch dessen gegenreformatorischen, moralisch-didaktischen Absichten eine private Nutzung „im Sinne moderner Intimität“ ausschließt, sodass die Existenz eines Schlafzimmers neben diesen kaum vorstellbar wäre.⁴⁹

Der größte Raum im Erdgeschoss - die *Sala di Ganimede* - unterscheidet sich deutlich durch seine Ausmalung von den weiteren Fresken im Haus (Abb.10). Auf dem gesamten Gewölbe ist ein einziges Motiv ohne jegliche Inschriften dargestellt. Hier ist Scheinarchitektur, mit einer Staffelung der Geschosse und der in die Höhe ragenden Säulen

⁴³ zu dem Fresken der *Sala Terrena* siehe: Körte 1935, S.23-30; Herrmann-Fiore 1979, S.57-72; Ebert-Schifferer 2007, S.276-78.

⁴⁴ Sowohl Herrmann-Fiore, als auch später Kemal Demirsoy versuchten Parallele zwischen den Fresken und der *Disegno*-Theorie von Zuccari zu finden. Nach der Untersuchung stellten aber beide fest, dass die Verbindung im Einzelnen zu sehen ist, jedoch im Vergleich zu den Schriften kein eindeutiges Schema in den vorhandenen Fresken zu rekonstruieren ist. Darauf folgend stellten beide Autoren fest, dass den Fresken zwar ein Konzept unterliegt, aber diese seien unvollständig ausgeführt. Herrmann-Fiore 1979, letztes Seite; Demisoy 2000, S.101-110.

⁴⁵ Diese Interpretation begegnet man u.a. bei Herrmann-Fiore, S.74.

⁴⁶ Körte 1935, S.33 ff.

⁴⁷ Demirsoy 2000, S.111-112.

⁴⁸ Herrmann-Fiore 1979, S. 90 ff, Frommel 1991, S. 44 ff.

⁴⁹ Ebert-Schifferer 2007, S.276-78; siehe auch: Demirsoy 2000, S.101-110;

zu sehen. Einem alten Foto zufolge lässt sich vermuten, dass in diesem Raum auch Wandbemalung existiert hat, sodass der gesamte Komplex an der Decke von Säulen an den Wänden getragen wurde.⁵⁰ Durch die Öffnungen der Quadratur blickt man in den Himmel. Im Zentrum schweben, einander umringende und blickende, Ganymed mit einem Adler. Das Lententuch Ganymeds umkreist die Figuren-Gruppe in Form eines *D*.⁵¹ Das Fresko soll nicht nur technische Fähigkeiten oder Architekturphantasien des Künstlers demonstrieren, sondern kann unmittelbar mit der Theorie von Thomas von Aquin im Zusammenhang stehen und als Verbildlichung der *Disegno*-Lehre von Zuccari gedeutet werden.⁵² Aufgrund der Größe wird die *Sala* im privaten Kontext als Speisezimmer bezeichnet.⁵³ Ausgehend von der Freskenthematik kann man aber sagen, dass sie nicht nur für die Familienmitglieder, sondern auch für die Besucher des Hauses gedacht war. Dieser Interpretation zufolge könnte diese als Versammlungsort der Akademie⁵⁴ oder Zeichenzimmer⁵⁵ gedient haben.

Wie oben schon erwähnt, kann man beim Betrachten der Fresken nicht von einem geschlossenen System sprechen, auch wenn sich zwischen den Deckenbemalungen der Räume zahlreiche Verbindungen finden. Für die weitere Untersuchung sind mehr die pädagogischen Inhalte und ihre Verbildlichung von Bedeutung. So werden in den folgenden Kapiteln nur noch einzelne Raumdetails und ihre Bedeutung bezüglich der Ausbildung im *Palazzo Zuccari* besprochen.

3. Vorhaben von Federico Zuccari in seinem römischen Palazzo

Die Verteilung und Funktion einzelner Räume sind im Haus, wie oben bereits erwähnt, nicht eindeutig zu bestimmen. Insbesondere betrifft es die *altra casa*, die zur Lebzeiten Zuccaris sowohl für Familienangehörige als auch für die Nutzung der Akademie und der Schüler vorgesehen war. Diese Schwierigkeit entsteht aus verschiedenen Gründen: Zum einen kann keine klare Trennung zwischen privaten und öffentlichen Bereich gemacht werden; zum anderen wurden nicht alle Räume nach den Plänen Zuccaris vollendet und durch die erhaltenen Materialien, den Bestand des Hauses und die Schriften, können nicht alle Funktionen festgelegt werden. Der ursprüngliche Zustand des Hauses wurde oben bereits in Kürze zusammengefasst, im Folgenden sollen die erhaltenen Schriften besprochen werden, die einen Einblick in die Vorhaben Zuccaris bieten.

Vor der Abreise im Jahre 1603, als das Haus noch unvollendet stand, hinterließ

⁵⁰ Demirsoy 2000, S.72.

⁵¹ Siehe eine ausführliche Deutung des Freskos nach Demirsoy im Kapitel IV.3.

⁵² Demirsoy 2000, S. 69 ff.

⁵³ Frommel 1991, S. 44 ff.

⁵⁴ Herrmann-Fiore 1979, S.99.

⁵⁵ Demirsoy, u.a. nach dem Vergleich mit dem Stich von Alberti, S.110-116.

Zuccari ein Testament, in dem er die Nutzung einiger Bauabschnitte und die Rechte seiner Erben in seinem römischen Palast erklärte.⁵⁶ In diesem werden besonders ausführlich die Räume für die Schüler und die Akademie beschrieben. Kaum etwas wird aber über den Bereich der Familienangehörigen gesagt. Die bekannten Informationen stammen aus dem, bei Körte abgedruckten, lückenhaften Abschnitt des Testaments. In dem Dokument fehlen der Anfang und einige Stellen aus dem mittleren Teil. Somit können dadurch nicht alle Wünsche von Zuccari offenbart werden.⁵⁷

Aus dem ersten bekannten Teil des Testaments ist über die Verteilung der Lehrräume zu erfahren. So sollte der zu Trinità dei Monti gewandte und über dem Studio liegender Raum als Versammlungslokal dienen und von „anderen vornehmen Geistern der hohen Literatur“ benutzt werden.⁵⁸ Im Weiteren werden die Unterkunftsräume der Schüler beschrieben, die im Bereich der *casa grande* (im Atelierbau) verteilt sind. Sie befinden sich über und unter dem erwähnten Versammlungssaal und auch zwischen zwei Räumen, die an beiden Straßenseiten liegen.⁵⁹ Diese für die Schüler vorgesehene *stanzini* haben eigene Treppen, um das Leben im Haus nicht zu stören. Hier werden die armen Jünglinge desselben Berufs aufgenommen, die von jenseits der Alpen, Flamen oder anderen Ländern stammen und häufig ohne Quartier ankommen. Zuccari schreibt, falls er gesund heimkehre, würde er für die Zukunft ein Dutzend Kammern über den Kornspeichern, auf dem gegenüberliegenden Grundstück der Piazza errichten. In jedem Unterkunftsraum sollen sich ein Bettgestell und eine Matratze, zwei Schemeln, ein Tisch und eine Truhe befinden. Die Jünglinge sollen hier studieren und dürfen ein Jahr und sechs Monate bleiben.⁶⁰ Die folgenden Abschnitte des Testaments berichten, dass

⁵⁶ Jedoch ist von Werner Körte abgedrucktes Testament keine Transkription einer Handschrift aus der Lebzeiten Zuccaris, sondern eine Zusammenfassung von verschiedenen Autoren, deren Quelle ebenfalls als fraglich gilt. Den größten Teil zitiert er aus der Veröffentlichung von Hoogewerff, einige Abschnitte werden aus der Ausgabe von Gasponi und aus den (später) gedruckten Akten des Staatsarchivs ergänzt. Eine sinngemäße Wiedergabe des Testaments ist in der Geschichte der Lukas-Akademie von Missirini zu finden. Körte S. 81-82 (Dokument Nr.15); Hoogewerff, Godefred Johannes: Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, Rom 1913 (Band II), S.118-120; Missirini, Melchio: Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823, S.65-66.

Über die Zeit nach dem Tod Zuccaris und über dem Zustand des Hauses siehe in: Olbrich, Hartmut: Die Casa Zuccari in Florenz. Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses der Renaissance, Bamberg 1999, S.155-168.

⁵⁷ So weit es mir bekannt ist, wurde noch keine Forschung zu den fehlenden Stellen unternommen. Die bisherigen Zitate aus der Literatur haben immer auf das bei Körte abgedruckte Dokument verwiesen.

⁵⁸ „[...] et sia luogo et ricetta della Accademia per pittori, scultori et architetti et altri nobili spiriti di Belle Lettere“ - Auszug aus dem Testament Zuccaris. Gesamtes Zitat siehe in der folgenden Fußnote.

⁵⁹ Vermutlich lagen diese Kammern im Erdgeschoss, Mezzanin und zwischen den zwei Räumen, auf der Seite der Via Sistina und Via Gregoriana, im Piano Nobile. Auf den rekonstruierten Grundrissen scheint, dass die Einteilung dieser kleinen *stanzini* nicht berücksichtigt wurde.

⁶⁰ Der oben beschriebene Absatz ist eine sinngemäße Übersetzung von diesem Abschnitt des Testaments: „Item dichiaro, che la casa di sopra su la piazza della SS. ma Trinità, sopra l'entrat, ove è ordinato il studio pe et miei figlioli sul prospetto della piazza et di tutta Roma, con patto intentione, che habbia a servire ancora per la professione mia del disegno et sia luogo et ricetta della Accademia per pittori, scultori et architetti et altri nobili spiriti di Belle Lettere, et tutto per l'aiuto della professione mia pittura et per studio di

seine Erben den Verlauf der Lehre verfolgen und zu Hause ein vernünftiges Leben pflegen sollen; ebenso sollte die freie Aufnahme der neuen Schüler zugelassen werden. Dem Wunsch Zuccaris zufolge soll jedes Jahr ein Andenken an ihn gefeiert und die Spende nicht für die Kirche, sondern für die Arbeitsmaterialien der Schüler benutzt werden. Die Erben haben auch das Recht nach schlechtem Benehmen die Anwesenden, sowohl die Lehrer als auch Jünglinge, fortzuschicken und die bessere aufzunehmen.⁶¹

Auch Barbara Müller weist auf diese Funktionsbestimmung der Räume und auf die klare Trennung der Hausabschnitte im Testaments hin.⁶² Die ausgemalte Säle interpretiert sie aber, ähnlich wie Luitpold Frommel, nur im privaten Kontext und argumentiert am Ende ihres Aufsatzes mit der Aussage aus dem Testament, in dem der Atelierteil für die Schule und die *altra casa* zum Nutzen der Familie bestimmt werden.⁶³ Es scheint aber wegen den Deckenfresken problematisch, das aus dem Testament entnommene Hinweise auf die einzelnen Räume zu übertragen. Meines Erachtens entsteht diese Diskrepanz, da Zuccari erst vor der Abreise aus Rom festlegte die geplante Schule von dem Familienleben vollkommen zu trennen, was unter seiner Anwesenheit nicht nötig war.⁶⁴ Die belehrenden Aussagen der

giovani studiosi et di provetti possa servire di appartamento attorno esso di studio, salvando la scala grande per la casa et li stanzini, che sono attorno detto studio sotto et sopra servono debbo servire per hospitio de poveri giovani studiosi della professione, stranieri: tramontani et fiammenghi, che spesso vengono senza recapito, et altri; et se Dio mi da gratia di ritornare et sanità spero et desidero etabilire et accomodare del tutto detto studio in una dozzina di stanzini nell'altro sito incontro pure sudetta piazza sopra li già detti granieri, cioè nel sito che io ho dal Sr. Carlo Gabriele a emphiteusi, quale è tutto il giardino di sotto, et se me paga sette scudi l'anno di censo; il restante di detto sito d'esso giardino sino alla strada Giorgiana è mio liberato d'ogni censo. sopra detti granari dunque disegno con più commodità al pari di detta piazza fare detto studio et detto hospiti; ma sino che io haverò comodità, io ò i miei heredi, di fare questo, servino li stanzini già fatti et fabricati tra la due stanze, cioè la strada Giorgiana verso Roma et l'altra a man manca verso il Monte, aperta da Sisto Quinto, detta strada Felice, servato dico il nove stanzini, et quelli siano ciaschun d'essi provisti, come spero di fare al mio ritorno di due banche da letto et quattro tavole et un pagliaccio con due scabelliet un tavola, et una cassa Ciascuno di essi, et che detti poveri giovani che haveranno voglia di studiare possino studiare et si possino ricovare costi, et per sei mesi et un anno possino esse cacciati; et venendo de'novi poveri giovani, uno dia luogho all'altro, et cosi successivamete facendo sempre electioni de'piu poveri et spirituosì. Et questa carità desidero sopra ogni altra cosa effettuare, et caso che il S.Dio per mancamenti miei non potessi adempire questo mio antico desiderio, obligho li heredi miei effettuarlo; et quanto prima havendo io di già fatto la fabrica in questa parte a tale effetto et esso studio già coperto et questo particolare appartamento con la sua scala separata, che non fastidio all'altra parte della casa, la quale, è separata, et si può la separare da esso studio, il quale, come di sopra ho detto, con detto hospiti disegno farlo nell'altra parte detta per lasciar libera questa casa tutta dal tal servitù.“
abgedruckt in: Körte 1935, S.81-82.

⁶¹ Oben wurde nur eine sinngemäße Zusammenfassung der größeren Abschnitte geliefert, das gesamte Testament siehe in: Körte 1935, S.81-82.

Besprechung der Verteilung der Räume, wie sie im Testament beschrieben werden, siehe in: Olbrich 1999, S.158-166.

⁶² Müller teilte die Meinung von Körte, dass *Casino* (mittlerer Trakt) und der Garten den Familien gehören sollte, während die *casa grande* (Atelierteil, die laut Körte auch die *Sala di Ganimede* beinhaltete) von der Akademiemitglieder benutzt werden sollte – diesen fideikommissarisch übergeben wurde. Die Unterkunftsräume für die Schüler hätten im Obergeschoss der *casa grande* eingerichtet werden sollen. Müller 1985, S.120.

⁶³ Müller 1985, S.110-120; Frommel 1991, 36-51.

⁶⁴ Laut Hartmut Olbrich kann man die Planung des *Palazzo Zuccari* von Federico in zwei Phasen unterteilen: Über die erste Phase ist wenig überliefert. In der zweiten Phase (nach 1598) hätte der Künstler die Fresken angebracht und das Haus als eine Stiftung geplant. Jedoch scheint meines Erachtens, dass die Fresken mehr

Fresken und die darin geplante Ausbildung soll im Folgenden untersucht werden. Hier kann man jedoch anhand der ausführlichen Beschreibung Zuccaris in dem Testament, über die Räume für Schüler und Akademiemitglieder, sagen, wie sehr es Zuccari am Herzen lag, sein Haus in angemessener Form der *Accademia di San Luca* zur Verfügung zu stellen und ebenfalls ein Ausbildungsort der Jünglinge einzurichten.

Dieser Wunsch ist auch in einem Brief von Federico Zuccari zu finden, den er 1605 an die *principi* und *Signori amatori del disegno* richtete. Darin ist zu lesen, dass Zuccari in seinem römischen Palast ein Ort „per farsi un' Accademia“ (zur Nutzung der Akademie?) und als Unterkunft für die armen Kunststudenten eingerichtet hatte.⁶⁵ Wenn dieses Zitat die Aussage aus dem Testament bestätigt, wird im Folgenden hinterfragt, wie das Wort *Accademia* hier gemeint ist und ob man darunter, wie bisher angenommen wurde, die Lukas-Akademie verstehen sollte.

Dass Zuccari in seinem römischen Palazzo eine Unterkunft für die Schüler einrichten wollte, sollte kaum verwunderlich gewesen sein. Zum einen gehörte es zu einer traditionellen Werkstattausbildung, dass die Jünglinge bei dem Meister wohnen konnten, zum anderen hatte er bereits im Florentiner Haus die Lehrlinge, die ihm bei der Ausmalung der Kuppel von Kathedrale Santa Maria del Fiore geholfen hatten, bei sich untergebracht.⁶⁶ Die belehrenden Fresken im *Palazzo Zuccari* verraten, dass hier etwas mehr als nur ein Aufenthaltsort oder eine Unterkunft der Schüler geplant war. Da die Fresken und somit die Planung des Hauses nicht nur geschriebene Gedanken Zuccaris verbildlichen, wie z.B. seine *Disegno*-Theorie, sondern auch in unmittelbarer Beziehung mit der von ihm gegründeten *Accademia di San Luca* stehen, ist es erforderlich, die römische Institution mit ihren Vorgängern ausführlich zu besprechen. Diese können zur Erklärung des Ausbildungskonzeptes im römischen *Palazzo* zur Hilfe gezogen werden. Darauf folgend wird versucht die Fragen zu beantworten, wie die Lehre im Haus Zuccaris geplant war; in welcher Beziehung es zu der Akademie stand; und warum er so sehr bemüht war, einen Wohnort in dieser Form parallel zu der Institution zu bauen.

zu der ursprünglichen Planung gehören, als die Unterteilung des Hauses in die Schule und dem Wohnbau nicht festgelegt war. Sonst hätte Zuccari auch die Fresken auf der Seite des Atelierbaus angebracht. Siehe: Olbrich 1999, S.158-166.

⁶⁵ „ho nella casa mia di Roma [...] un luogo conveniente per farsi un' Accademia, et ospitio per poveri studiosi di queste professioni“ (Ich habe in meinem Haus in Rom [...] einen Ort [geschaffen], der für eine Nutzung als Akademie und Bleibe für arme Kunststudenten geeignet ist. [Übersetzung von Marschke]) Zuccari 1605 (1961), S.116, dazu: Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts : Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998, S. 159 (Verweis auf Heikamp 1959, S.176);

⁶⁶ Lukehart, Peter M.: *Visions and divisions in the early history of the Accademia di San Luca*, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): *The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635*, Washington D.C. 2009, S.161-195, hier S.180.

III. Ausbildung in Italien des 16. Jahrhunderts

Dieser Abschnitt ist von zentraler Bedeutung, um die zeitlichen Umstände, in denen sich Zuccari bewegte und auch positionierte, zu erläutern. Die erwähnten Aspekte sind für die spätere Besprechung des Hauses von großer Bedeutung, um die Intentionen des Künstlers von verschiedenen Seiten erklären zu können und die Antworten auf die gestellten Fragen zu finden. Zum einen soll hier die Rolle und soziale Anerkennung eines Künstler in Italien (insbesondere in Rom) des 16. Jahrhunderts hinterfragt werden, um daraus die Bestrebung von Zuccari, sein Haus in der Tradition eines Adelpalastes und einen Ort für Gelehrten zu bauen, verständlich zu machen. Zum anderen werden hier erste Akademien und Ausbildungsorte der Maler (aber auch Bildhauer und Architekten) näher betrachtet, um die Parallele oder auch Unterschiede in der geplanten Lehre im *Palazzo Zuccari* verständlich zu machen. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, haben für die Erhebung des sozialen Status des Künstlers viele Aspekte eine Bedeutung gehabt – auch die Gründung der Akademien kann unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Die Erforschung der frühen Jahre der *Accademia di San Luca* (während Zuccari tätig war) und danach der Vergleich dieser Institution mit dem *Palazzo Zuccari* kann zu bedeutenden Erkenntnissen führen, da Federico Zuccari ein Teil seines Palasts für die Nutzung der *Accademici* hinterließ und in seinem Haus eine Art kleinere Akademie geplant hatte, dessen Lehrplänen und auch Ideologie mit jenen der römischen Akademie zahlreiche Ähnlichkeiten aufweisen.

1. Accademia

1.1. Ursprünge der Akademie

Dieses Kapitel soll einen Überblick über den Ursprung und die Struktur der Kunstakademie geben, um Bedeutung der *Accademia di San Luca* und darin die Rolle von Federico Zuccari zu verdeutlichen. Auf diese Erkenntnisse kann später, während der Besprechung des Hauses, zurückgegriffen werden. Die Gründung der ersten Akademien hatte das Ziel, den Lehrlingen eine gründliche Ausbildung zu bieten. Dabei sollte gutes handwerkliches und theoretisches Können vermittelt werden. Daraus folgend sollte ebenfalls der soziale Status eines Künstlers erhoben und ihm dieselbe Anerkennung wie einem Gelehrten verliehen werden. Wie unten zu sehen sein wird, werden die ersten großen 'Kunstschulen' nach dem Vorbild der Sprach- und Philosophieschulen gegründet. Diese Parallele soll durch die strukturellen Gemeinsamkeiten und auch durch die Übernahme der

Terminologie verdeutlicht werden. Federico Zuccari versucht auch in seinem römischen Palazzo bildliche Verweise auf die ersten Akademien zu schaffen, um somit einerseits seine Intellektualität zu zeigen, andererseits die Verbindung seines Hauses mit einem Ausbildungsort hervorzuheben.

Wie bisher angenommen, ist der Ursprung des Wortes „Akademie“ im Griechischen zu suchen und wird im Zusammenhang mit der Platonischen Lehre benutzt. Laut Nikolas Pevsner ist dabei die Parallele zu *Akademeia* oder *Hekademeia* zu ziehen. Dies sei der Ort in der Nähe von Athen, an dem sich Platon⁶⁷ mit seinen Schülern traf, und sich mit ihnen über seine Gedanken unterhielt und sie lehrte. Der Begriff sei aus Griechenland in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der Wiedergeburt des Platonismus nach Italien gekommen. Bald danach plante Marsilio Ficino einen philosophischen Kreis unter dem Namen der „Akademie“ zu gründen. Die Bezeichnung wurde von den anderen italienischen Humanisten ebenfalls aufgegriffen. Diese *Accademia Platonica* wurde von Ficino in den siebziger Jahren der Quattrocento mit der Unterstützung von Lorenzo di Magnifico gegründet. Die Philosophen dieser Vereinigung wurden verallgemeinernd als *Accademici* bezeichnet, Marsilio selbst wurde *Academiae Principis* genannt.⁶⁸ Der Begriff *Accademia* breitete sich in Italien in wenigen Jahren auf verschiedene Gebiete aus, so dass es zwischen 1530 und 1565 unterschiedliche Vereinigungen und Orte des Zusammentreffens, ohne jegliche Satzungen oder Programme, von philosophischen Unterhaltungsrunden bis zu kleineren Zeichenklassen, die Akademien genannt wurden.⁶⁹ So ist festzuhalten, dass die frühen Akademien, nicht wie nach dem heutigen Verständnis, einen Ort für die (Kunst-)Ausbildung bezeichneten, sondern mehr das Zusammentreffen der Künstler, Humanisten und Amateure meinten. Auch die Akademie von Baccio Bandinelli⁷⁰ ist in diesem Kontext zu deuten, wie sie in zwei erhaltenen Stichen (Abb.11a-b) dargestellt wird. Hierbei handelt es sich nicht um eine organisierte Schule nur für Lehrlinge, sondern mehr um eine Zeichnungs- und Diskussionsrunde, zu der sich in den nächtlichen Stunden die gelehrten und tugendhaften Männer (auch Jünglinge) trafen, um sich über Kunst und Theorie auszutauschen.⁷¹

In einem jüngeren Aufsatz untersucht Charles Dempsey erneut die Herkunft der Bezeichnung '*Accademia*' im 15. Jahrhundert, welche für verschiedene Arten von Versammlungsorten für Künstler oder Gelehrte gebraucht wurde. Er spitzt die oben genannte These von Pevsner noch weiter zu und verweist auf einen genaueren Bezugspunkt. Als

⁶⁷ Platon (427-348/47 v.Ch.)

⁶⁸ Mehr über die Wortherkunft und die Akademie von Marsilio Ficino siehe in: Pevsner 1986, S.23-24.

⁶⁹ Siehe dazu Pevsner 1986, S.27-28.

⁷⁰ Baccio Bandinelli (1448 Florenz – 1560 ebd.)

⁷¹ Siehe dazu: Pevsner 1986, S.56; Pfisterer 2007 (Kat.Ausst.), S.106-117;

Über die unterschiedliche Intention der Stiche siehe Pfisterer 2007 (Kat.Ausst.), S.106-117.

Vorbild für die Treffpunkte der *gentiluomini* deutet er auf die *Neue Akademie* von Cicero. Auch wenn die Gedanken Ciceros auf Platon basieren, meint Dempsey, dass gerade das spätere Modell einer Akademie als eigentliches Vorbild für die Versammelten in Italien gedient haben sollte. Ciceros Akademie basierte auf keiner bestimmten philosophischen Lehre, sondern ihre Hauptaufgabe war es, die Probleme in Frage zu stellen und durch Disputation zu lösen.⁷² Diese zugespitzte Wortherkunft scheint für den breiteren Gebrauch in Italien im Sinne der verschiedenen Versammlungsrunden, tatsächlich zutreffend zu sein, jedoch sollten die Zusammenhänge in Bezug auf einzelne Institutionen genauer untersucht werden.

Als die Florentiner *Accademia del Disegno*, die für Zuccari in Rom aus verschiedenen Aspekten als Vorbild diente, durch die Initiative von Giorgio Vasari 1563 gegründet wird, werden zahlreiche Elemente, wie zum Beispiel die Benennung oder auch die Struktur von den philosophischen Schulen übernommen. Das Bestreben dabei war, eine Verbindung zu den ursprünglichen (griechischen) Akademien zu schaffen. Dies sollte dazu führen, dass die Kunstausbildung dem Erlernen der höheren Künste gleichgestellt und auch die gesellschaftliche Stellung eines Künstlers der eines Gelehrten annähern würde. Federico Zuccari machte in dieser Hinsicht noch einen Schritt weiter, in den er die Künstlerausbildung (noch vor den Zeichenlehrbüchern Carraccis) in eine theoretische Schrift umwandelte. Dieser Wunsch – eine Verwissenschaftlichung und dadurch die Erhebung der Kunst,⁷³ um selber ein höheres Ansehen zu erlangen⁷⁴ – wird zwar nicht mit der Gründung der Akademie geboren, aber diese bereits gesetzten Ziele der Künstler werden von der neuen Institution ebenfalls aufgegriffen.

Auch die Einführung des Begriffs des *Disegno* (ursprünglich als eine Zeichnung oder eine Linie zu verstehen) kann im Kontext der Verwissenschaftlichung der Kunst verstanden werden. Dieses sollte u.a. für den Ausdruck des Wissens und die Verkörperung der Ideen durch die Künste stehen. Sie diente aber auch zur Lösung der Probleme zwischen den

⁷² Dempsey hat Parallelen zwischen den Gedanken Ciceros zu den Schriften aus dem 16. Jahrhunderts, vor allem zu den von Benedetto Varchi, aufgestellt. Da Varchi nicht nur an der Literaturakademie (*Accademia Fiorentina*) gelehrt hatte, sondern auch in Verbindung mit *Accademia del Disegno* stand, wäre die Ableitung des Begriffs von der Akademie Ciceros für sowohl Florentiner, als auch römischen Kunstakademien vorstellbar.

Siehe dazu: Dempsey, Charles: „Disegno“ and Logos, „Paragone“ and Academy, in: Lukehart, Peter M. (Hrsg.): *The seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635*, Washington D.C. 2009, S. 43-53.

⁷³ In diesem Kapitel wird im Allgemeinen von Kunst gesprochen, da die Auseinandersetzung zu der Rolle einzelner Künste diesen Abschnitt noch mehr erweitern und zu weit führen würde.

⁷⁴ Die Verwissenschaftlichung der Kunst aus demselben Bestreben wurde zuvor von zahlreichen Künstlern unternommen, siehe dazu: Goldstein 1988, S.83; Williams, Robert: *The artist as worker in the sixteenth century Italy*, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. *Artist-brothers in Renaissance Rome*, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.94-104, hier S.101.

Künsten.⁷⁵ Um hier die Begriffsgeschichte⁷⁶ des *Disegno* und somit das Ausweiten des Themas zu vermeiden, soll anhand einzelner Aussagen Leonardos⁷⁷ ihre Einordnung zwischen Kunst und Wissenschaft veranschaulicht werden: Durch das *Disegno* soll ermöglichen, die im Kopf gebildeten Fantasien auf das Blatt zu übertragen.⁷⁸ Die Linienführung soll das Wissen verbildlichen und zur Kunst werden lassen. Leonardo deutet das *Disegno* nicht nur als Verkörperung der Gedanken, sondern auch als den Ursprung der Ideen selbst.⁷⁹ Auch die folgenden Generationen nach Leonardo bemühen sich die Künste aus dem handwerklichen Kontext zu lösen und somit die Intellektualität eigener Arbeit zu manifestieren.⁸⁰ Wie in Folgenden an einzelnen Beispielen zu sehen sein wird, können sowohl die Akademien als auch das Kunstverständnis Zuccaris, den er in seinem römischen Haus veranschaulicht, in dieser Tradition verstanden werden.

1.2. Werkstattausbildung und soziale Umstände

Die Gründung der Akademien war neben den oben genannten ideologischen Zielen auch durch soziale Umstände und durch Ausbildungsprobleme bedingt, die im Folgenden skizziert werden sollen. Zuerst wird die Werkstattstruktur mit ihren Vor- und Nachteilen der Lehrmethoden besprochen. Darauf folgend werden die häufigsten Schwierigkeiten der Künstler im Cinquecento beschrieben.

In der Werkstatt wurde ein Knabe mit etwa zwölf Jahren aufgenommen und blieb dort zwei bis sechs Jahre. In dieser Zeit hatte der Schüler verschiedene handwerkliche Techniken zu erlernen: Das Malen auf Leinwand, Holz oder Putz, sowie Farben Reiben, Leim Kochen, Vorbereiten und Polieren von Gips oder Vergolden. Er bekam zwar eine Unterkunft im Hause des Meisters gestellt, musste aber gleichzeitig die Dienstleistungen und alltägliche Aufgaben in dieser übernehmen. Wenn er noch freie Zeit zur Verfügung hatte, sollte gezeichnet und nach den Werken des Lehrers kopiert werden. Nachdem er seine Ausbildung abgeschlossen hatte, verging noch einige Zeit bis er den Meisterbrief bekam, um als selbstständiger Maler zu

⁷⁵ Vgl. Rosand, David: *Drawing acts. Studies in graphic expression and representation*, Cambridge 2001, S.56-57.

⁷⁶ Siehe dazu u.a. Dempsey 2009, S.43-54; Rosand 2002, S.53-57; Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219-240.

⁷⁷ Cennino d'Andrea Cennini (um 1370 Florenz – um 1440 ebd.)

Nach Cennino Cennini (...) und Leon Battista Alberti zählt er zu den Verehrern des *Disegno*; seine Gedanken werden von zahlreichen folgenden Autoren aufgenommen und fortentwickelt. siehe dazu: Rosand 2002, S.53.

⁷⁸ "The mutual dependency of *operazione di mano* and *fantasia* remained a constant dialectic in the aesthetic discourse of the Renaissance." Vgl.: Rosand 2002, S.56.

⁷⁹ Siehe in: Rosand 2002, S.55.

⁸⁰ Dickel meint dies insbesondere im Bezug auf Vasari und Zuccari, siehe dazu: Dickel, Hans: *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künftlerausbildung*, Olms 1987, S.15.

arbeiten und eine eigene Werkstatt eröffnen zu dürfen.⁸¹ Diese Art der Ausbildung war auf technische Übungen aufgebaut, vermittelte aber kaum etwas hinsichtlich der theoretischen Kenntnisse wie Anatomie oder Perspektivlehre. Gerade gegen diese Ausbildung wehrte sich Leonardo, indem er Kunst vom Handwerk trennen wollte. Seiner Meinung nach sollten theoretische Fächer, wie Perspektive oder Proportion, als erstes gelehrt werden, um danach praktisches Arbeiten wie Zeichnen ausüben zu können.⁸² Somit sollte die Praxis, laut Leonardo, immer auf Wissen basieren. Einen ungebildeten Künstler verglich er mit einem Kapitän, der ohne Kompass und Ruder nie sein Ziel erreichen würde.⁸³ Ausschließlich durch handwerkliches Können wäre es genauso unmöglich, eigene Gedanken in die Kunstwerke zu übertragen.

Weitere Probleme der Künftlerausbildung in einer derartigen Werkstatt werden in der von Federico Zuccari gezeichneten *vita illustrata* über seinen Bruder Taddeo veranschaulicht. Eine ausführliche Analyse und Bedeutung dieser Graphiken folgt im Zusammenhang mit den Fresken des *Palazzo Zuccari*. Hier sollen die Zeichnungen nur im Kontext der Jugendausbildung besprochen werden, da auch die anderen Künstler der Zeit gegen dieselben Schwierigkeiten zu kämpfen hatten: Als erstes wird in der *Vita* gezeigt, dass es nicht einfach war, in einer fremden Stadt einen Lehrer und somit auch eine Bleibe zu finden (Abb.14.5). Auch wenn man einen Platz bekommen hatte, wurde damit nicht unbedingt eine gute Ausbildung für den Jüngling versprochen. Am Umgang des Meisters ist in dieser gezeichneten *Vita* zu sehen, dass der arme Taddeo kaum zur Kunstausbildung kommt, sondern viel mit häuslichen Aufgaben überfordert wird und nur in nächtlichen Stunden zeichnet (Abb.14.7-14.10). Eigentlich lernte er kaum etwas von seinem Meister, sodass er sich sein Können selbst aneignen musste. Zu Ruhm kann der junge Taddeo nur durch seine Begabung und unerschöpfliches Arbeiten gelangen, wie es Federico in seinen Zeichnungen verbildlicht (Abb.14.19).

Viele andere Lehrlinge, die am Anfang ihrer Laufbahn standen, mussten ähnliche Probleme überwinden.⁸⁴ Robert Williams beschreibt die Lage ab der Mitte 16. Jahrhunderts und zählt die folgenden Schwierigkeiten nach abgelegter Ausbildung auf. Er stützt sich auf

⁸¹ Zu der Ausbildung in der Werkstatt siehe: Pevsner 1986, S.49; Meder 1923, S.213; Pfisterer 2003, S. 227; Bleeke-Byrne, Gabrielle: *The education of the painter in the workshop*, in: Kat. Ausst. *Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries*, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.28-39; eine rechtliche Perspektive zur Arbeit der Werkstätte siehe, in: Büscher 2002, S.23-29.

⁸² Vgl. Pevsner 1986, S.49.

⁸³ Vgl. Goldstein 1988, S.43.

⁸⁴ Siehe die Geschichte von Geromalo Zafferino in: Lukehart, Peter M.: *Parallel Lives: The Example of Taddeo Zuccaro in Late-Sixteenth-Century Rome*, in: Kat. Ausst. *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, Los Angeles 2007, S.104-111, hier S.108-109.

die Schriften von Giorgio Vasari⁸⁵ und Giovanni Battista Armenini,⁸⁶ die zwar aus unterschiedlichen Perspektiven geschrieben sind, zusammenfassend aber ein Bild der Zeit ergeben.⁸⁷ Williams beschreibt ungerechte Beurteilung und den Umgang der Auftraggeber mit den Künstlern (Federico Zuccari befand sich häufig in einer derartigen Situation).⁸⁸ Auch die Vergrößerung des Marktes hatte ihre Folgen: Die Konkurrenz stieg und dies führte zu dem größeren Klassenunterschied zwischen den anerkannten und unbekanntem Künstlern. Die Aufträge wurden dadurch ebenso größer, was schnelles Arbeiten und mehr Hilfskräfte verlangte, jedoch wurde diese Kurzbeschäftigung nicht gut bezahlt. So mussten die Künstler Arbeit suchend von Stadt zu Stadt ziehen, um überhaupt überleben zu können.⁸⁹

Zusammenfassend zu der oben beschriebenen Lage ist zu sagen, dass die Künstler, von der Werkstattausbildung bis zur Etablierung als eigenständige Arbeiter, mit zahlreichen Problemen zu kämpfen hatten. Die Gründung der Akademien und damit auch die Einführung eines neuen Kunstverständnisses hatte das Ziel, den Jünglingen von Anfang an eine gründliche Ausbildung zu ermöglichen, die sowohl praktische als auch theoretische Kenntnisse beinhaltet.⁹⁰ Außerdem hatten die Akademien weitere Aufgaben zur Unterstützung der Künstler übernommen: Z.B. bemühte sich die Florentiner *Accademia del Disegno* seine Lehrlinge bei den wohlhabenden Auftraggebern und Schutzherren der Akademie bekannt zu machen. Diese Liebhaber der Kunst (sog. *ammatori*) gehörten zu den Mitgliedern und hatten dabei die Möglichkeit, dem Unterricht mit anderen Künstlern/Jünglingen beizuwohnen. Neben dieser sorgte die römische *Accademia di San Luca* für die Unterkunft und Betreuung der armen Jünglinge.⁹¹ Die vergleichbaren Ziele, insbesondere mit jenen der Lukas-Akademie, sind in der von Federico Zuccari geplanten Schule in seinem römischen Haus zu beobachten. Im Anschluss dieser Besprechung soll vermerkt werden, dass die Gründung der Akademien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht erkämpft, sondern als ein Prozess zu sehen ist, der von den gegebenen sozialen und politischen Umständen bedingt und ermöglicht wurde.⁹²

⁸⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550 (zweite Ausgabe 1568).

⁸⁶ Giovanni Battista Armenini, *I veri preccetti della pittura*, 1586.

⁸⁷ Siehe: Williams 2007, Getty, S.95-101.

⁸⁸ Hier wird auf zwei Zeichnungen von Zuccari verwiesen, die u.a. auch in Folge der Auseinandersetzung mit dem Auftraggeber entstanden sind: *Porta Virtutis*, 1581, Oxford und *lamento della pittura* (Stich von Cornelis Cort), 1579, Berlin. Siehe: Williams 2007, S.99.

⁸⁹ Vgl. Williams 2007, S.100-101;

weiteres dazu siehe auch: Marciari, John: *Artistic Practice in late Cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca*, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): *The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635*, Washington D.C. 2009, S.225-245, hier S.199-203.

⁹⁰ Williams 2007, S.100.

⁹¹ Williams 2007, S.100;

Die Unterkunft sollte hier von der *Confraternità* bereitgestellt werden, siehe: Roettgen 1999, S.314.

⁹² Kemp 1974, S.236-37.

Bei all den Vorteilen, welche der Etablierung der Akademien und Einführung der neuen Lehrstrukturen folgten, sind auch die Interessen der Schutzherren zu erwähnen. Die Institutionen dienten nicht nur zur Selbstdarstellung und Befreiung des Künstlers, sondern sie verpflichteten sich, gegenseitige Dienste für die Schutzherren zu leisten. Von der *Accademia del Disegno* wurden u.a. die Feierlichkeiten oder pompöse Umzüge der Medici Familie unterstützt. Die *Accademia di San Luca* in Rom hatte die Interessen der Kirche zu vertreten, auch wenn ihre Zusammenarbeit nicht direkt zu erkennen war.⁹³

2. Die ersten Kunstakademien in Italien

Mit der Gründung der *Accademia di San Luca* 1593 versuchte Zuccari, die oben besprochenen Probleme der Jünglinge und der Künstler, unter denen auch er selbst gelitten hatte, zum Teil zu lösen. Da die Planung der *Accademia di San Luca* und der Bau des Hauses beinahe zeitgleich (um 1590) begonnen wurden und diese auch ideologisch verbunden sind, ist es von Bedeutung, die Lehre an dieser Institution (mit ihren Vorbildern) ausführlich zu besprechen, um dann Ausbildungsgedanken im *Palazzo Zuccari* mit mehr Kenntnissen analysieren zu können.

Federico Zuccari war zwar Mitglied mehrerer Künstlervereinigungen⁹⁴ und kannte zahlreiche Schulen, im weiteren Verlauf werden aber nur Ausbildungsorte behandelt, die mit der römischen Akademie in Verbindung stehen und für die Analyse des Hauses von größerer Bedeutung erschienen. Zu Beginn wird die Florentiner *Accademia del Disegno* besprochen, da die Gründung dieser Institution den Beginn einer neuen Kunstausbildung und -anschauung markiert. Außerdem diente sie als gewisses Vorbild für die von Zuccari neu gegründete römische Akademie. Im zweiten Abschnitt werden die *Accademia di San Luca* und die Bestrebungen Zuccaris besprochen. Im letzten Abschnitt soll die Carracci-Schule besprochen werden. Diese unterscheidet sich zwar von den beiden oben genannten Institutionen, bildet aber für den Vergleich der vorhandenen Zeichnungen aus dem Umkreis von Zuccari und von Carracci eine wichtige Grundlage, die für die letztendliche Untersuchung des *Palazzo Zuccari* dienen soll.

2.1. *Accademia del Disegno*

Hier soll nicht die gesamte Geschichte der Florentiner *Accademia del Disegno* erzählt, sondern die entscheidenden Aspekte herausgegriffen werden. Als erstes wäre es wichtig, die

⁹³ Kemp 1974, S.236-37.

⁹⁴ Federico Zuccari war Mitglied der *Accademia del Disegno* in Florenz, der *Accademia degli Insensati* in Perugia, der römischen *Congregazione die Virtuosi del Pantheon* und Gast der *Accademia degli Innocenti* in Parma. Vgl. Herrmann-Fiore 1979, S.37.

Umstände vor der Gründung der Akademie im Jahre 1563 in Kürze zusammenzufassen. Ein Jahr zuvor kehrte der Bildhauer Montorsoli nach Florenz zurück, um gemeinsam mit Vater Zaccaria Faldossi eine angemessene Begräbnisstelle für sich selbst und andere ausgezeichnete Maler, Bildhauer und Architekten einzurichten. In der Zusammenarbeit mit Giorgio Vasari, der in guter Beziehung mit der Familie Medici stand, wurde für die Realisierung des Planes zuerst die Wiederbelebung der *Compagnia di San Luca* vorgeschlagen. Nach einigen Monaten schloss sich an das Projekt auch die Planung eines Ausbildungsorts.⁹⁵ Cosimo de' Medici,⁹⁶ welcher zuvor schon die Grammatikschule *Accademia Fiorentina* unter seinem Schutz genommen hatte, übernahm Protektorat sowie Präsidentschaft dieser neuen Institution; somit würde ihr Glanz und Ruhm steigen. Die Ziele der vereinigten *Compagnia* und *Accademia* waren zum einen, die führenden Florentiner Künstler zusammenzubringen und der neu gegründeten Gemeinschaft einen repräsentativen Charakter zu verleihen, zum anderen sollte diese als Ausbildungsort für Jünglinge und Kunstliebhaber dienen, die das *Disegno* als Grundlage aller Künste erlernen würden.⁹⁷

Als nächstes soll das von Benvenuto Cellini⁹⁸ entworfene Siegel für die Akademie besprochen werden, dem das Wesen des *Disegno* und somit der Inhalt der Akademielehre zu Grunde lag. Hier wird die zweite (und letzte) Fassung in Betracht gezogen, da sie mehrere Parallelen zur Literatur-Schule aufweist (Abb.12). In einer Raute ist Diana Ephesus mit Flügeln und zwei Tromben in der Hand, an den Seiten von einer Schlange und einem Löwe flankiert, dargestellt. Hinter ihr ist das lateinische Alphabet parallel zu bildhaften Buchstaben angebracht. Unter der Raute ist ein erläuternder Text zu lesen, der von dem Gleichnis des *Disegno* mit der schöpferischen Naturkraft spricht, das gleichzeitig den Ursprung der menschlichen kreativen Tätigkeit bildet.⁹⁹ Der Löwe und die Schlange sind hier als Verkörperung von Stärke und Weisheit zu verstehen, die ebenfalls Florentiner Künstler und

⁹⁵ Dempsey vermutete, dass Vasari bereits 1542 die Gründung der Akademie geplant hatte. Vgl. Dempsey 2009, S.51.

⁹⁶ Cosimo de' Medici (1389-1464)

⁹⁷ Ausführlicher über die Gründung der *Accademia del Disegno* siehe in: Pevsner 1986, S. 57ff ; Goldstein 1988, S.82ff; Dempsey, Charles: Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth century, in: The art bulletin 62 (1980), S. 552-569, hier S.552 ff.

⁹⁸ Benvenuto Cellini (1500 Florenz – 1571 ebd.)

⁹⁹ Ein Auszug aus dem Text des Londoner Entwurfs, in der Übersetzung von Wolfgang Kemp, lautet: „In Anbetracht der Größe unserer Künste, die aus dem *Disegno* hervorgehen – denn der Mensch kann nichts schaffen, ohne sich des *Disegno* zu bedienen, aus dem er immer den besten Rat zieht – glaube ich sehr wohl alle Menschen mit einleuchtenden, nicht zu widerlegenden Gründen überzeugen zu können, dass – weil auf der einen Seite des *Disegno* in Wirklichkeit Ursprung und Anfang alles menschlichen Tätigkeit ist, und weil auf der anderen Seite nur jene wahre Göttin der Natur, welche zum Zeichnen, dass sie alles ernährt, von den alten vielbrüstigen gebildet wurde, die einzige und vornehmlichste Dienerin Gottes ist, der aus Erde den ersten Menschen nach seinem Bild formte, - dass also folglich die Meister der *Disegno*-Künste als Siegel und Imprese keine Sache haben können, die mehr der Wahrheit entspräche und näher ihre Übungen charakterisieren würde als besagte Göttin der Natur... [Übersetzung von Kemp] “ Text siehe in: P. Calamandrei: Inediti Celliniani, in: Il Ponte 1956, S.1361, dazu: Kemp 1974, S.222.

den Herzog symbolisieren.¹⁰⁰ Die Buchstaben dahinter verkörpern ein Kunst-Alphabet, das für die neu gegründete Kunstakademie als eigenes Ausdrucksmittel entworfen wurde. Damit soll die Gleichwertigkeit zu den literarischen Akademien verdeutlicht werden – so wie diese über verschiedenen Schreibweisen verfügten, bekommen auch Künstler ihre eigene Schrift.¹⁰¹

Die neue Institution wurde somit von angesehenen Künstlern, unter dem Schutz und in Zusammenarbeit mit der Medici Familie, geleitet. Neben den Malern, Bildhauern und Architekten wurden auch adelige Amateure oder Dilettanten als Mitglieder aufgenommen. Die Aufnahme der Schüler erfolgte anhand der eingereichten Zeichnungen, durch die ihre vorhandenen Kenntnisse geprüft wurden.¹⁰² Die Lehre an der Akademie beinhaltete sowohl die Schulung der Hände als auch des Kopfes. Im praktischen Teil wurde vor allem das Zeichnen (das *Disegno*) als Grundlage Künste perfektioniert. Die Übungen verliefen teilweise parallel zur Theorie. Die theoretischen Fächer, vor allem Mathematik und Grammatik, wurden ähnlich wie an den bereits existierenden Universitäten gelehrt. Auf dem Lehrplan stand Mathematik als erstes und wichtigstes Fach, das anhand der antiken Texte unterrichtet wurde.¹⁰³ Darauf folgten Anatomiestunden. Einmal im Jahr wurden Sitzungen im Hospital der S. Maria Nuova gehalten, wo die Möglichkeit bestand eine Leiche zu sezieren. Zum Zwecke des Studiums wurden auch einige Skelette bereitgestellt.¹⁰⁴ Nachdem ein Schüler Mathematik und Anatomie erlernt hatte, war er bereit, sich mit der Naturphilosophie zu beschäftigen, die sich u.a. mit den Charakteren und Zuständen der Menschen befasste. Darauf folgte das Zeichnen der Drapierungen am Beispiel von kleinen Ton- oder auch lebenden Modellen.¹⁰⁵ Den letzten Teil des Studiums bildete die Theorie der Architektur, in dem die schriftlichen Traktate gelesen und darüber diskutiert wurden.¹⁰⁶

So sollte aus der Charakterisierung des Siegels, welches die Ideologie der *Accademia* verkörpert, hervorgegangen sein, dass die Gründung dieser Institution zusammen mit der Compagnia sich zum Ziel gesetzt hatte u.a. durch die Intellektualisierung der Akademiebetriebes den Ruf eines Künstlers zu erhöhen. Die Schulung des Kopfes und der Hände wurde unmittelbar miteinander verbunden und somit wurde die Ausbildung eines Künstlers der eines Literaten oder Philosophen ähnlich aufgebaut. Die *Accademia del Disegno* führte innovative Lehrmethoden ein und selbst wenn das Modell von anderen

¹⁰⁰ Kemp schlägt eine weitere Deutung vor, dass die Löwen-Metapher im Kontext des Paragone-Streits zu verstehen wäre. siehe: Kemp 1974, S.224.

¹⁰¹ Goldstein 1988, S.83-84.

¹⁰² Pevsner 1986, S.60-62.

¹⁰³ Mehr über die einzelne eingeladenen Lehrer siehe in: Barzman 1989, S.15-19; Barzman 2000, S.151-161.

¹⁰⁴ Vgl. Barzman 1989, S.19-22.

¹⁰⁵ Barzmann 2000, S.175.

¹⁰⁶ Über die Ausbildung in *Accademia del Disegno* in den ersten 50 Jahren nach der Gründung siehe: Barzman 1989, S.14-32; erweitert in Barzman 2000, S.143-180.

Institutionen nicht direkt übernommen wurde, dienten sie beispielhaft für die neue systematische Ausbildung.¹⁰⁷ Dies kann ebenfalls in Bezug auf die römische *Accademia di San Luca* gesagt werden, von dessen Mitgliedern versucht wurde die Ausbildung am Beispiel von Florenz noch mehr zu verbessern. Im Anschluss dieser Besprechung ist bemerkenswert, dass die Initiative für die Gründung der Florentiner Institution mit einem Begräbnisplatz und somit um das Erhalten des Ruhms nach dem Tod des Künstlers angeregt wurde. Meines Erachtens könnte man dazu meinen, dass Federico Zuccari gerade aus dem Beispiel von Florenz entnehmen konnte, dass man als eigene *memoria* nicht nur ein Monument schaffen könnte, sondern immerwährende Verbreitung und Erhalten des Namens auch durch eine Schule und der darin ausgebildeten Schüler erfolgen könnte.

2.2. *Accademia di San Luca*

In diesem Kapitel soll die *Accademia di San Luca* unter verschiedenen Aspekten behandelt werden, um Erkenntnisse für den folgenden Vergleich mit dem *Palazzo Zuccari* zu sammeln. Dabei ist es von Bedeutung, die Rolle und die Gedanken von Federico Zuccari zu untersuchen. Zum einen werden die Umstände in der Zeit der Akademiegründung in Rom zusammengefasst, zum anderen werden die Planung und die Lernstruktur der Akademie besprochen.

Wie oben bereits erwähnt, war Zuccari seit 1565 Mitglied der Florentiner Akademie und zeigte Interesse für den Ausbildungsverlauf.¹⁰⁸ Zwischen 1575 und 1578 schrieb er einen Brief an die Institution, in dem er Kritik an der Verwaltung und dem Lehrverlauf übte und gleichzeitig auch einige Verbesserungsvorschläge lieferte.¹⁰⁹ Durch die Jahre hinweg hatte sich an der *Accademia del Disegno* vieles im ursprünglichen Lehrplan von Vasari geändert. Der Gründervater selbst hatte vermutlich vor, eine Reform zur Wiederherstellung der alten Regeln durchzuführen, welche durch seinen Tod im Jahre 1574 scheiterte. Nikolaus Pevsner zufolge ist einer der wichtigsten Hinweise in dem Brief Zuccaris, den Lehrbetrieb und die Verwaltung voneinander zu trennen und die Tätigkeit der Akademie ausschließlich auf die Ausbildung zu beschränken,¹¹⁰ da während den Versammlungen mehr Zeit für

¹⁰⁷ Hier teilt sich die Meinung: Dempsey behauptete, dass Florentiner *Accademia del Disegno* als Modell für die anderen Akademien diene; im Gegensatz dazu meinte Goldstein, dass der ersten Akademie nur der systematischen Lernprozess übernommen wurde. Siehe: Dempsey 1980, S.555; Goldstein 1988, S.88.

¹⁰⁸ Ward, Mary Ann Jack: *The Accademia del Disegno in sixteenth century Florence. A study of an artist's institution*, Chicago 1972, S. 226.

¹⁰⁹ Der Brief ist ohne Titel überliefert, wurde aber auch als *Memoriale di Federico Zuccaro per una riforma dell'Accademia del Disegno di Firenze* verzeichnet.

siehe dazu: Ward, Diss, S.226 ff; Kemp 1974, S.233, Müller 1985, S.108; Gesamter Brief ist zu finden in: Barzmann 2000, S.243-246.

¹¹⁰ Pevsner 1986, S. 63-64.

Organisatorisches als für kreative Ideen verschwendet wurde.¹¹¹ Weitere Punkte befassten sich mit den Einzelheiten im Ausbildungsverlauf: Zuccari beklagt die mangelnden Räume für das Studium, insbesondere fehle ein Raum für wöchentliches Aktzeichnen. Er fordert, den Unterricht des Naturstudiums wieder aufzunehmen. Die Treffen mit den Studenten, die nur monatlich stattfanden, sollten zwei Mal pro Monat und für gute Studenten noch häufiger veranstaltet werden. Während dieser Treffen sollten die Arbeiten besprochen und insbesondere in Betracht genommen werden, dass die Schüler nicht in Manier eines anderen Künstlers arbeiten, sondern ihre eigene Malweise finden sollen. Alle vier Monate sollen sich vier Lehrer (zwei Maler und zwei Bildhauer) dazu bereit erklären, einzelne Schüler zu betreuen, sodass jeder einen Ansprechpartner hat. Ebenso soll der theoretische Unterricht in Mathematik und Physik wieder aufgenommen werden.¹¹² Auch wenn die von Zuccari kritisierten Aspekte in Florenz unberücksichtigt blieben, wurden sie in den Lehrplänen von *Accademia di San Luca* vollständig übernommen und ein präziseres Ausbildungssystem herausgearbeitet werden.

Während Federico Zuccari noch in Florenz mit den Veränderungen an der Akademie beschäftigt war, wurde in Rom bereits 1577 eine Akademie der Künstler unter der Initiative von Girolamo Muziano¹¹³ gegründet. Über diese Zeit ist nur wenig in Quellen überliefert, wie z.B. in einem Brief von Muziano an Papst Gregor XIII, indem er ihm seine Vorhaben zu der Gründung mitteilte. Daraus ist zu entnehmen, dass die Lehre weder nach einem systematischen Plan verlaufen ist, noch wurden die philosophischen Vorlesungen wie bei Zuccari berücksichtigt. Es war mehr der Versuch, eine christliche Erziehung mit einer künstlerischen (nicht-handwerklichen) Ausbildung zu verbinden. Muziano plante ebenfalls eine Unterkunft für die armen Schüler zu einzurichten.¹¹⁴ Diese erste Phase der römischen Institution wird mit dem Tod Girolamos 1592 beendet.¹¹⁵ Die nähere Untersuchung der Lehrpläne Muzianos würde hier zu weit führen. In einer zusammenfassenden Betrachtung dieser Zeit kann gesagt werden, dass er mit der Gründung der Akademie sowohl Hilfe für die Schüler als auch für die Künstler geleistet hatte. Wie oben bereits erwähnt, war es für Jünglinge schwierig, eine Unterkunft zu finden und eine angemessene Ausbildung zu bekommen. Die Künstler in Rom hätten dadurch viele gute Hilfskräfte für größere Aufträge einsetzen können.

Diese erste Phase der römischen Akademie ist in gewisser Hinsicht mit der darauf

¹¹¹ Ward 1972, S. 226-332.

¹¹² Ward 1972, S. 226-332.

¹¹³ Girolamo Muziano (um 1530 Brescia – 1592 Rom)

¹¹⁴ Der Brief ist bei Missirini 1823 abgedruckt, dazu: Marciari 2009, S.198.

¹¹⁵ Über die Gründung und Lehre an der Akademie unter Girolamo Muziano siehe mehr in: Marciari 2009, S.197-223.

folgenden Zeit vergleichbar. Es ist zu bemerken, dass sowohl der Papst Gregor XIII als auch Clemens VIII (gewählt 1592) ähnlichen Umgang mit der Kunst und den Künstlern pflegten. So ist anzunehmen, dass die Interessen der Kirche, welche sie während der Patronage der ersten Akademie gezeigt hatten, mit der Zeit von Zuccari vergleichbar wären. Dabei wäre weniger vorstellbar, dass die Kunst für propagandistische Ziele benutzt wurde, viel mehr sollte mit der Unterstützung der Akademie durch die Kardinäle eine christliche Ausbildung durchgesetzt werden, die die Künstler auf den richtigen Weg bringen würde.¹¹⁶

Zu der „Neugründung“ der Lukas-Akademie unter Federico Zuccari kann man sagen, dass diese mehr als eine starke Reorganisation der Lehre zu verstehen ist (wie z.B. die Durchführung der Ideen, die er bereits in Florenz vorgeschlagen hatte), da die Grundvoraussetzungen, von Seiten der Stifter und der Künstler, ähnlich geblieben waren. Die Akademie wird an demselben Ort wieder unter betont christlicher Ideologie geführt. Auch der Schutzherr soll wieder, wie bei anderen Künstlergemeinschaften, durch den Papst bestätigt werden.¹¹⁷ Ein Monat vor der (zweiten) offiziellen Gründung werden bei einem Treffen unter ausgewählten Anwesenden die Ziele der Akademie festgelegt. Zuccari wird für das erste Jahr¹¹⁸ zum *principe*¹¹⁹ bestätigt und neue Regelungen¹²⁰ für die Künstler Roms festgelegt.¹²¹ Zum Patron wird für die folgende Zeit Kardinal Federico Borromeo¹²² ernannt.

¹¹⁶ Marciari 2009, S.199-203;

Als Zuccari um 1580 das Altarbild *Gregors-Pestwunder* malte, wurde von der Kirche erwartet, dass das Bild der Überlieferung getreu aus dem kirchlichen Text ins Gemälde verständlich (im richtigen *decoro*) „übersetzt“ wurde. Nach dem Tridentinischen Konzil wurde festgelegt, dass ein Werk ohne eigene Interpretation und mit richtigem Verständnis des Textes zu schaffen sei. So sollte ein Künstler über die richtige Ausbildung verfügen, um das vorgegebene Thema nach diesen Angaben umsetzen zu können. Die beschriebene Unterstützung der Akademie von den kirchlichen Vätern (auch vom Papst) könnte hiermit erklärt werden. Durch die Lehre der wahren Malweise und des Religionsverständnisses sollten die Künstler bessere Kenntnisse für die erwartbare Umsetzung der Auftragswerke verfügen. Hiermit sollte zuvor an den Künstlern mangelnde „un buona scuola e cristiana carità“ verbessert werden. Siehe mehr zum Altarbild und den Einfluss der Kirche auf die Akademie in: Weddigen, Tristan: Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bildkult zur Zeit Gregors XIII, in: Weddigen, Tristan (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S.195-268, hier S.232-264.

¹¹⁷ Lukehart 2009, S.165.

¹¹⁸ Die Amtszeit von einem *principe* konnte von demselben Künstler nur für ein Jahr belegt werden. siehe: Röttgen 1993, S.301, 308.

¹¹⁹ Auch die Benennung des Leiters der Akademie war kein Zufall. In Florenz wurde der „Direktor“ *Capo* benannt. In dieser Zeit wurden die weltlichen Fürsten Italiens als *principe*, was aus dem Werk Macchiavelis abgeleitet wurde. Somit war der Leiter der römischen Akademie nach dieser Benennung einem „Herrscher“ gleichgestellt.

Siehe dazu weiteres: Roettgen 1999, S.301,308-309.

¹²⁰ In diesem Zusammenhang wäre hier ein Punkt hervorzuheben: In Rom wurde verboten ein *bottega* zu führen, die zu Straße offen war oder bei dem man von außen sehen konnte, was darin getrieben wurde. Siehe dazu: Lukehart 2009, S.171.

¹²¹ Über die Zeit vor Federico Zuccari siehe: Lukehart 2009, S.165-171.

¹²² Federico Borromeo (1564-1631);

Seine Teilnahme an den Aktivitäten der Akademie sollte hinterfragt werden, welche Rolle er eigentlich eingenommen hatte. Die meisten seiner Tätigkeiten sind nur aus den Schriften Albertis zu entnehmen, können aber durch keine weiteren Briefe oder andere Belege bestätigt werden. siehe: Roettgen 1999, S.304; Lukehart 2009, S.177ff.

Über den Eröffnungstag selbst und über das erste Jahr unter der Leitung Zuccaris ist aus wenigen Briefen und dem erst 1604 veröffentlichten *Origine, et progresso del Disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma* von Romano Alberti zu erfahren.¹²³ Auch die *statuti accademici*¹²⁴ (beginnend mit dem Jahr 1607) beinhalten hilfreiche Informationen und können ergänzend für die Ausbildungspläne und den Lehrverlauf an der römischen Akademie dienen. Die Schrift Albertis berichtet besonders ausführlich über das erste Jahr und liefert nur kurze Fakten der folgenden Zeit. Dabei neigt sie aber auch zu einer besonderen Nobilitierung Zuccaris. Es wäre vorstellbar, dass die Zeit unter Muziano darin völlig ausgeblendet wurde, um den Neuanfang der römischen Akademie unter Zuccari noch mehr zu betonen.

So wurde die *Accademia di San Luca*¹²⁵ 1593 mit einem feierlichen Gottesdienst in der Kirche Sta. Martina zum zweiten Mal eröffnet.¹²⁶ Auch weitere Treffen der Mitglieder wurden ähnlich einer Messe oder religiösen Gemeinschaft gehalten. Dies wäre, wie oben erwähnt, durch die christliche Patronage, insbesondere wegen der strengeren Vorschriften der Kirche nach dem Trienter Konzil, zu erklären.¹²⁷ Es ist jedoch zu bemerken, dass die direkte Präsenz oder das Mitwirken der Patronen kaum zu spüren war. Die kirchlichen Väter hatten nur das Protektorat übernommen, sie wurden weder zum Leiter ernannt, noch mischten sie sich direkt in die Organisationsstruktur ein. Somit bedeutete diese (verhältnismäßige) Machtverschiebung für die *Accademia di San Luca* politische Unabhängigkeit, gleichzeitig auch größeres Ansehen und Macht der leitenden Künstler.¹²⁸

Die Lehre war an der Lukas-Akademie in zwei grundlegende Abschnitte geteilt:

Bald nach der Gründung wechselten die Patronen, es könnte aber sein, dass zeitgleich auch Kardinäle Gabrielle Paleotti und Francesco Maria del Monte die Patronage übernommen hatten. Siehe dazu: Imorde, Joseph: Künstlerische Theorie und religiöse Praxis im römischen Frühbarock, in Weddigen, Tristan (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S.147-168, hier S.167.

¹²³ *Origine, et progresso del Disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma*, von Romano Alberti, gedruckt in Pavia 1604; siehe: Alberti, Romano: *Origine et Progresso*, in: Heikamp, Detlef (Hrsg.): *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Olschki 1961, S.3-99.

¹²⁴ Statuten von 1607, 1617, 1619 und 1627. Besprochen in: Roccasecca, Pietro: *Teaching in the Studio of the „Accademia del Disegno die pittori, scultori et architetti di Roma“ (1594-1636)*, in: Lukehart, Peter M. (Hrsg.): *The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635*, Washington D.C. 2009, S.161-195;

Zur der späteren Geschichte der Accademia di San Luca siehe auch in: Misserini 1823.

¹²⁵ Als man die Florentiner Künstler unter dem Namen der *Disegno* an der Akademie vereint hatte, um eine Schlichtung des jahrelangen Streits zu schaffen, war dieses Problem zur Gründungszeit in Rom bereits überwunden. Somit wurde die Akademie nach dem Schutzherr der Maler – den heiligen Lukas – benannt, um seine Dominanz in jeder Hinsicht zu unterstreichen.

Unter dem Namen war *Accademia di San Luca* war eigentlich, wie in Florenz, *Accademia e Confraternita* gemeint, da aber in dem ersten Jahr die Institutionen kaum voneinander zu trennen waren, wird dies in dem Text nicht betont. Die Auseinandersetzung und der Machtkampf zwischen den beiden Abteilungen folgte erst in der Zeit nach Zuccari. Siehe Roettgen 1999, S.303, 307.

¹²⁶ Vgl. Roettgen 1999, S.301-318;

zu der Gründung siehe auch: Pevsner 1986, S. 70.

¹²⁷ Zu der Bildreform und kirchlichen Idealen, siehe: Weddigen 2000, S.196-201; Imorde 2000, S.155 ff.

¹²⁸ Roettgen 1999, S.304-309.

discorsi – theoretische Vorträge und praktischer Unterricht im Studio. Die Vorlesungen wurde für Mitglieder der Akademie, für Liebhaber der Kunst (*amatori*) und für die jungen Schüler in jeder zweiten Woche von verschiedenen Künstlern vorgetragen. Der zweite Teil der Ausbildung, der praktische Unterrichte zum Erlernen des *Disegno* und das Arbeiten in einem Studio, war nur für Jünglinge vorgesehen. Darunter verstand man hauptsächlich gründliches Erlernen des Zeichnens. Das Besondere, was in der Zeit Muzianos nicht praktiziert wurde, ist der Zeichenunterricht am lebenden Modell. Zuccari hatte dies vor allem in Florenz erlernt und neben den anderen Künstlern¹²⁹ in Rom verbreitet.¹³⁰

Um das Studio der Akademie kümmerte sich ein monatlich wechselnder *assistente*, dessen Aufgaben es war, an allen Nachmittag und Feiertagen die Schüler zu betreuen.¹³¹ Der Lernprozess für die Jugendlichen im Studio¹³² war genau vorgeschrieben. Jede Woche wurde ein neuer Plan für die Schüler erstellt. Außerdem sollte laut den Vorschriften in den warmen Monaten (von Mai bis September) insbesondere im Freien gezeichnet werden, während in kalten Tagen das Studieren nach einer Wachs- oder Tonfigur erwartet wurde.¹³³ Wie wir aus der *Origine et progresso* von Alberti erfahren, sollten die Nachmittage folgendermaßen strukturiert sein: Manche sollen Zeichnungen, Kartons und Reliefs kopieren (darunter Köpfe, Füße und Hände); Unter der Woche werden manche geschickt, um nach der Antike oder nach der Fassade von Polidoro [da Caravaggio] zu zeichnen; Manche sollen die Landschaftsansichten, Häuser, Tiere, und andere ähnliche Gegenstände studieren; Außerdem, sollen zu passender Zeit Aktmodelle mit Sorgfalt und Intelligenz porträtiert werden; Es sollen auch Modelle aus Wachs angefertigt werden, um sie danach zu bekleiden und mit Geschick zu zeichnen; manche sollen auch Architekturzeichnungen oder perspektivische Studien machen und bei Allem die 'guten Regeln' beachten.¹³⁴

Die oben aufgezählten Übungen waren in vier Stufen (*quattro capate*) aufgeteilt, sodass sich die Schüler immer weiter entwickeln konnten. Zuvor musste ein Jüngling eine

¹²⁹ Darunter sind die Florentiner Künstler zu verstehen: Lodovico Cigoli (1559-1613), Agostino Ciampelli (1565-1630), Andrea Comodi (1650-1638), Andrea Boscoli (1650-1608), Giovanni Baldinucci (1560-nach 1631), Domenico Passignano (1599-1638).

Diese standen in gewisser Beziehung zu Federico Zuccari. Somit war auch für Zuccari ihre Arbeitsweise nach den lebenden Modellen bekannt. Siehe: Brooks 2009, S.225 ff.

¹³⁰ Marciari 2009, S.203-215.

¹³¹ Roccasecca 2009, S. 125-126.

¹³² Für die Räume des Studios wurde vermutlich ein Heuboden in der Nähe der Kirche S. Martina umgewandelt, siehe: Roccasecca 2009, S.125.

¹³³ Roccasecca 2009, S. 125-126.

¹³⁴ „...chi disegnerà disegni a mano, chi cartoni, chi rilievi, chi testi, piedi, e mani, e chi andrà fra la settimana disegnando all'antico, alle facciate di Pollidorol, chi ritrarrà prospettive di paesi, casamenti, chi animali, e altre siffate cose, oltre nelli tempi convenevoli spogliare ignudi, e ritrarli con gratia, e intelligenza, fare modelli di creta, di cera, vistirli e ritrarli con buona maniera; chi disegnerà d'architettura, chi di prospettiva, con le sue regole formate, e buone.“

Aufnahmeprüfung bestehen.¹³⁵ Dabei sollte er eine Kopie eines bekannten Werkes vorzeigen, die vom *principe* ausgesucht wurde (“a gusto del principe”). Auf der ersten Stufe sollte der Anfänger (*principianti*) das Zeichnen einzelner Körperteile üben (mit den Augen beginnend). Als nächstes musste er Reliefs und Kartons abzeichnen. Auf der dritten Stufe sollten Werke anerkannter Künstler einstudiert werden. Von den Angehörigen der höchsten Klasse wurde erwartet, dass sie nach eigenen Erfindungen (*fantasia*) arbeiten und eigenständige Kompositionen und Werke schaffen sollten.¹³⁶ Das vorgebliche Ziel von Zuccari war es, die Jünglinge zu unabhängigen Künstlern auszubilden. Zum Abschluss der Lehre sollten sie im Stande sein, Werke im eigenen Stil und nicht nach der Manier eines anderen Künstlers zu schaffen.¹³⁷ Nachdem ein Schüler die letzte Stufe erfolgreich beendet hatte, wurde er als Meister anerkannt und in das Mitgliederregister der Akademie aufgenommen. Das höchste Lob und die Bezeichnung *accademico utile e honorato* bekam derjenige, dessen Werke in der Öffentlichkeit gezeigt werden konnten und dem es erlaubt wurde, an der Akademie zu lehren.¹³⁸

Weitere wichtige Aspekte im Akademieleben waren die Versammlungen der Mitglieder, bei denen über die Arbeiten der Schüler diskutiert wurde. Außerdem wurden zwei Mal im Monat Preise für außerordentlich gute Arbeiten in verschiedener Form verliehen, u.a. wurden Arbeitsmaterialien oder bedeutende Aufträge vergeben.¹³⁹

Wenn man im Gegensatz zu der erfolgreichen praktischen Ausbildung der Jünglinge die theoretische Lehre an der Akademie betrachtet, ist auffallend, dass Zuccari während ihrer Durchführung zahlreiche Schwierigkeiten überwinden musste und dabei teilweise gescheitert ist. Die geplanten *Discorsi*, von Alberti auch als *Ragionamenti* bezeichnet, sollten von dem *principe* und anderen Künstlern vorgetragen werden. Die ersten Vorlesungen über die allgemeine Definition der Künste wurden von Zuccari selbst gehalten. Darauf folgend sollte von einzelnen Mitgliedern über die Rangordnung und Beziehung zwischen den einzelnen Künsten gesprochen werden, wie dies vom *principe* vorgegeben wurde. Die teilnehmenden Architekten (u.a. Cesare Nebbia und Giacomo della Porta) und Bildhauer (u.a. Taddeo Landini) sind zu ihren eigenen Vorlesungen nicht erschienen, da sie mit den Vorstellungen Zuccaris über die Hierarchie der drei Künste und mit seiner *Disegno*-Definition nicht

Alberti 1604 (1961), darin S.8, dazu: Roccasecca 2009, S.126.

¹³⁵ Alberti 1604 (1961), darin S.7, dazu: Rocasecca 2009, S.124.

¹³⁶ Roccasecca 2009, S.127.

¹³⁷ Roettgen 1999, S. 314.

¹³⁸ Roccasecca 2009, S.124.

¹³⁹ Olmstead Tonelli, Laura: Academic practice in the sixteenth and seventeenth centuries, in: Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.96-107, hier S. 104; Alberti 1604 (1961), darin S.31, dazu: Roccasecca AS, S.126.

einverstanden waren. So musste Federico Zuccari die Vorlesungen selbst halten, während dessen er z.B. die vermeintlichen Fehler in den Schriften Vitruvs oder die herausragende Rolle der Malerei im Kanon der drei Künste erklärte.¹⁴⁰

Wie Steffi Roettgen zusammenfasste: “Am Ende seiner Amtszeit gab er seiner Hoffnung Ausdruck, dass ihnen [den Schülern] die Akademie eine Stufenleiter (*scala*) des *Disegno* errichten werde, auf der sie die Perfektion erreichen könnten.”¹⁴¹ Das Ziel seines Lehrprojektes war es, die Jünglinge von einer Werkstattausbildung zu befreien, in dem sie nicht nur handwerkliches Können und auch nicht ausschließlich die Manier eines anderen Künstlers erlernen, sondern sich zu selbstständigen Malern, Bildhauern oder Architekten entwickeln würden. Die mit der Akademie zusammen existierende *Confraternità* hatte mehrere Bedeutungen: U.a. diente diese als Unterkunft für die Angehörigen der Akademie,¹⁴² gab aber auch den Mitgliedern mehr Flexibilität, durch eine Ablösung von Verpflichtungen in ihrer Berufsausübung. Dies war eine „Hintertür“ zu einem Leben als freier Künstler.¹⁴³ So hatte die *Accademia di San Luca* sowohl für die Ausbildung der Lehrlinge als auch für die soziale Stellung und Anerkennung der Künstler einen weiteren Schritt nach vorne gemacht, an welchem auch ein unverkennbarer Anteil von Zuccari zu sehen ist.

All diese wohlwollenden Pläne für den Nachwuchs sind ebenfalls in den Ausbildungsgedanken von Zuccari für seinen Palazzo zu finden. Auf die Frage, warum Zuccari in seinem Wohnhaus eine weitere Schule bilden wollte, obwohl er bereits eine große Institution gegründet hatte, wäre durch seine gescheiterten Pläne an der Akademie zu beantworten. Von einigen Autoren wird gesagt, dass Federico Zuccari sein Haus zum Nutzen der Lukas-Akademie hinterließ, da er „um ein Fortbestehen dieser Institution“ besorgt war.¹⁴⁴ Vielmehr scheint es aber, dass Zuccari durch die Schule und durch die Anwesenden im römischen Palazzo gerade die Kunstideale und somit die Lehre aufrechterhalten werden sollte, die von den Akademiemitglieder bereits zu seinen Lebzeiten missachtet wurden. Auch im Testament schreibt Zuccari, dass in seinem Haus so gelehrt werden müsse, wie in den Statuten der Akademie von 1593 festgelegt wurde.¹⁴⁵ Darunter ist gerade die Ausbildung zu verstehen, die unter seiner Leitung durchgeführt wurde.

¹⁴⁰ Roettgen 1999, S.309ff.

¹⁴¹ Roettgen 1999, S.314.

¹⁴² Roettgen 1999, S.314.

¹⁴³ Roettgen 1999, S.306 ff.

¹⁴⁴ u.a. äußerte sich dazu Barbara Müller.
Vgl. Müller 1985, S.120.

¹⁴⁵ „[...] et di essi giovani studiosi sino dico lasciati venire nè impedirli, ridurli li giorni loro determinati a essi studii conforme alli ordini già dati costituiti et ordinati nell'Accademia del Disegno, [...] come si può veder per un libretto raccolto li ordini et statuti di essa nell'anno 1593 [...]“
Der gesamte Testament abgedruckt in: Körte 1935, S.81-82, hier: S.82.

Im Anschluss dazu soll vermerkt werden, dass Erhalten eigener kunsttheoretischer Ansichten für Federico Zuccari eine große Bedeutung hatten. Da diese von den *Accademici* abgelehnt wurden, hat er versucht seine Theorie in schriftlicher Form zu verbreiten. Zum einen ist es in der oben genannten Schrift von Romano Alberti *Origine, et progresso del Disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma*¹⁴⁶ zu sehen. Hier wird besonders ausführlich über das erste Jahr unter der Leitung Zuccaris berichtet. Wie der Untertitel am Frontispiz besagt,¹⁴⁷ nimmt den größten Teil die Beschreibung der *Discorsi* ein. Im Gegenteil dazu werden die praktischen Übungen nur kurz erwähnt. Dabei könnte man zwar sagen, dass es Alberti am Herzen lag, die Gedanken Zuccari in schriftlicher Form zu überliefern, man könnte es aber auch im weiteren Kontext interpretieren. Die *Origine et progresso* wurde erst 1604 in Pavia gedruckt, als Zuccari zum letzten Mal Rom verlassen hatte und in derselben Stadt an den Fresken im Collegio Borromeo arbeitete. Es wäre vorstellbar, dass er bei der Verfassung der frühen Akademiegeschichte mitbeteiligt war und somit bei der ersten Veröffentlichung seiner theoretischen Ansicht teilnahm. Drei Jahre später ließ Zuccari selbst seine eigene Schrift *L'Idea de' Pittori, Scultori e Archietti*¹⁴⁸ drucken, in der er eine noch ausführlichere Darlegung seiner *Disegno*-Theorie wiedergegeben hatte.

2.3. Carracci-Akademie

Im Vergleich zu den oben beschriebenen Akademien, ist die sog. *Carracci-Akademie* in Bologna weder eine große Institution im Sinne von Florenz und Rom, noch ist sie ein Ausbildungsort für alle Künste gewesen. Die Malerschule von Carracci ist als eine Art „Zwischenwelt“ vorstellbar, in der *bottega*, Zeichenschule und akademische Ausbildung vereint wurden.¹⁴⁹ Diese Besprechung ist weniger für den Vergleich mit der *Accademia di San*

¹⁴⁶ *Origine, et progresso del Disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma*, von Romano Alberti, gedruckt in Pavia 1604; Siehe: Alberti 1604 (1961).

¹⁴⁷ Text auf dem Frontispiz der *Origine et progresso*. :

„Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma, dove si contengano molti discorsi utilissimi, et filosofichi ragionamenti appartenenti alle sudete professioni et in particolar ad alcune nuove definitioni del disegno, della pittura, scultura et architettura, con il modo d'incamminare i giouani, e perfettionare i Prouetti, recitato sotto il regimento del E.Sig. Cavalliere Federico Zuccaro – raccolti da Romano Alberti secretario dell'Accademia.“

(Anfang und Entwicklung der Akademie der Maler, Bildhauer und Architekten von Rom, darinnen viele nützliche Reden und philosophische 'Vorträge' für Angehörige dieser Professionen enthalten, besonders auch zu neuen Definitionen des Disegno, der Malerei, Skulptur und Architektur, zur Erklärung für die Jünglinge und zum Perfektionieren der 'Tüchtigen', deklariert von Signor Federico Zuccaro und erzählt von Romano Alberti, dem Sekretär der Akademie.)

Abbildung siehe in: Lukehart 2009 (AS), Frontispiz.

¹⁴⁸ Federico Zuccari: *L'Idea de' Pittori, Scultori e Archietti*, Turin 1607; siehe: Zuccari 1607 (1961).

¹⁴⁹ Pfisterer, Ulrich: Giovanni Luigi Valerio. Parere dell'Instabile Academico Incaminato/intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca/contra una particella, che tratta della Pittura.../In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino, 2007, S.3.

Luca notwendig, sondern mehr für die spätere Beantwortung der Frage, ob im *Palazzo Zuccari* weitere Ausbildungsformen zu finden sind, die weniger in der römischen Institution sondern mehr in der Bologneser Schule gepflegt wurden.

Die *Carracci-Akademie* wurde von Agostino,¹⁵⁰ Ludovico¹⁵¹ und Annibale¹⁵² Carracci 1582 in Bologna gegründet. Die Akademie hat unter verschiedenen Namen existiert und wäre in zwei Phasen zu unterteilen: Zuerst wurde sie als *Accademia degli desiderosi*¹⁵³ und danach als *Accademia degl'incamminati*¹⁵⁴ bezeichnet. Die Umbenennung und Veränderungen sind möglicherweise 1602 mit dem Tod Agostinos und mit der Reise Ludovicos nach Rom, um die dortige Akademie kennenzulernen, in Verbindung zu bringen.¹⁵⁵ Jedoch, ohne uns länger mit den ersten Fakten zu befassen, sollte der Aufbau und Lehre an der *Carracci-Akademie* näher betrachtet werden.

Wie Charles Dempsey beschreibt, vereinte diese Schule einen organisierten Ausbildungsort und Werkstatt unter einem Dach.¹⁵⁶ Bemerkenswert ist hierbei, dass diese nicht wie die anderen Werkstätten vom Vater und Sohn gegründet wurden, sondern von den Familienangehörigen, die sehr jung – um 20 Jahre alt – waren.¹⁵⁷ Auch die meisten der Mitglieder waren in demselben Alter. Unter ihnen hatten einige sogar bereits eine Ausbildung bei einem anderen Meister abgeschlossen. Den kleineren Teil der Angehörigen der *Carracci-Akademie* bildeten Jünglinge und Adelige. Unter den Mitgliedern waren auch diejenigen, die bei den Brüdern Carracci als Meister oder Assistenten mitgearbeitet hatten, um Zeichenunterricht oder Wettbewerbe zu betreuen oder zu begutachten.¹⁵⁸ Die Lehre war weder in strengem Rahmen auf bestimmte Zeit begrenzt, noch auf die verschiedenen Altersgruppen oder Herkunft abgestimmt. Es sollte viel mehr als eine lebenslange Fortbildung betrachtet werden, bei der jeder ein- und austreten konnte.¹⁵⁹ Ununterbrochenes Streben nach der

¹⁵⁰ Agostino Carracci (1557 Bologna – 1602 Parma)

¹⁵¹ Ludovico Carracci (1555 Bologna – 1619 ebd.)

¹⁵² Annibale Carracci (1560 Bologna – 1609 Rom)

¹⁵³ Übersetzt: Akademie der nach künstlerischer Vervollkommnung Begehrenden/Strebenden.

¹⁵⁴ Übersetzt: Akademie der Voranschreitenden.

¹⁵⁵ Wie Malvasia berichtet, war die *Carracci-Akademie* nach 1602 ein Teil der *Compagnia de' Pittori* geworden. Um höheren Ruhm zu erlangen, wollte Ludovico Carracci die *Compagnia* von der Gilde trennen und zur Akademie umbenennen. Seine Reise nach Rom im Anlass dazu deutet zum einen die Anerkennung des akademischen Lehrsystems und zum anderen die allgemein Anerkannte Bedeutung der Bezeichnung *Accademia*. Siehe dazu: C.C. Malvasia: *Felsina pittrice, vite de' pittori Bolognesi, con Aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna 1841, I, S.384, dazu: Dempsey 1989, S.34-35;

Zu der Gründung der Carracci Akademie siehe: Dempsey 1989, S.33ff; Pevsner 1986, S. 85-88; Pfisterer 2007, S.3-28 ; Feigenbaum, Gail: *Practice in the Carracci Academy*, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): *The Artist's Workshop*, Washington 1993, hier S.59-76; Goldstein 1988, S.49-88.

¹⁵⁶ Dempsey 1989, S.555ff.

¹⁵⁷ Agostino war zur Zeit der Gründung (1582) 25 Jahre alt, Ludovico 27 und Annibale 22.

¹⁵⁸ Feigenbaum 1993, S.87.

¹⁵⁹ Aufzählung der Mitglieder und Beschreibung der Lehre siehe in: Feigenbaum 1993, S.60-61.

Verbesserung umschrieb auch die Bezeichnung der Mitglieder – *Accademici Incamminati* – das „auf dem Weg Befindliche“ bedeutete.¹⁶⁰

Die Theorie wurde hier gleichzeitig mit der Praxis einstudiert.¹⁶¹ Darunter wären Perspektive, Architektur und Anatomie zu verstehen, die nicht im Einzelnen in Wort oder Schrift gebracht wurden, sondern in unterschiedlichen Zeichenunterricht integriert waren.¹⁶² Ein Beispiel ist die Anatomie, die sowohl an den seziierten Leichen als auch bei den männlichen und weiblichen Modellen während des Aktstudiums beobachtet und gezeichnet wurde.¹⁶³ Die Ausbildung folgte nicht nach Vorbild einer bestimmten Ideologie, sondern vereinte viele zuvor bestehende Schwerpunkte und Perspektiven der Kunst: Die Carracci-Akademie integrierte Lehren verschiedener Schulen, wie *disegno*, *chiaroscuro*, *colore* und weitere.¹⁶⁴ Hier sollte auch erwähnt werden, dass das Zeichnen der Aktmodelle oder die verstärkte Philosophielehre zu dieser Zeit keine Neuigkeit mehr war und in einzelnen Werkstätten von Bologna bereits stattgefunden hatte.¹⁶⁵ An der Carracci-Akademie wurde ein besonderer Umgang mit der Antike und den älteren Meistern gepflegt, wodurch sie unter anderen Schulen bekannt geworden ist. Die Mitglieder sollten nicht unter ihrer Autorität arbeiten, sondern mit Rückgriff auf diese, eigene und doch nach der Natur (nach den lebenden Modellen) einstudierte Arbeiten schaffen.¹⁶⁶

Als letztes ist im Zusammenhang mit der Lehre von Carracci interessant, die Zeichenlehrbücher zu berücksichtigen, die vermutlich im Umkreis der Schule entstanden sind. Dabei handelt es sich um zwei gedruckte Sammelbände *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo*¹⁶⁷ und *primi elementi del disegno*.¹⁶⁸ Sie spiegeln die Ausbildungsprinzipien der Bologneser Schule wieder, in dem sie das Zeichnen verschiedener Details (zum größten Teil einzelner Körperteile) bildlich erklären.¹⁶⁹ An der Carracci-

¹⁶⁰ Pfisterer 2007, S.3.

¹⁶¹ Dempsey 1989, S.33.

¹⁶² Pevsner 1986, S.87; Feigenbaum 1993, S.73.

¹⁶³ Goldstein 1989, S.50.

¹⁶⁴ Dempsey 1989, S.39-40.

¹⁶⁵ Feigenbaum berichtet von den anderen Werkstätten in Bologna, dass u.a. im *Studio* von Passerotti Anatomieunterricht und Aktstudien stattfanden; in der Werkstatt von Prospero Fontana wurden die Gelehrten aus der Universität eingeladen; und im Hause von Denys Calvaert konnte man Architektur, Perspektive, Anatomie und *decorum* erlernen.

Siehe dazu: Feigenbaum 1993, S.63.

¹⁶⁶ Anhand der folgenden Beispielen von Ludovico und Annibale Carracci erläutert Feigenbaum, wie die Bewegungsstudien mit Hilfe der Aktmodelle gezeichnet werden. Dies betrifft sogar in den Werken der großer Meister gesehenen Posen, um diese in die Komposition einzubringen. Siehe: Feigenbaum 1993, S.63 ff.

¹⁶⁷ Luca Ciamberlano (teilweise): *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo*, vermutlich zwischen 1602/09 und 1614 konzipiert und gedruckt;

Einige Stiche weisen Ähnlichkeiten mit den Zeichnungen von Agostino Carracci auf. Außerdem war Luca Ciamberlano Schüler an der Carracci-Akademie. siehe: Pfisterer 2007, S.3-4.

¹⁶⁸ Giovanni Luigi Valesio: *primi elementi del disegno*, gedruckt zwischen 1606 und 1616.

¹⁶⁹ Vgl. Pfisterer 2007, S.3-4;

Zu den Zeichenlehrbücher im frühen 17. Jahrhundert siehe in: Amornpichetkul, Chittima: Seventeenth-

Akademie wurde weniger die Verschriftlichung der Theorie oder die Theoretisierung der Lehre unternommen, sondern in erster Linie wurde versucht, die Übungen in einer bildlichen (praktischen) Form durchzuführen. Diese Bücher sind weniger als kunsttheoretische Aussagen zu verstehen, sondern mehr als Anweisungen zum besseren handwerklichen Können und dem geschickten Umgang mit der Linienführung. Was aber nicht ausschließt, dass an der Carracci Schule auch theoretische Ansätze berücksichtigt wurden.

IV. Der *Palazzo Zuccari* – eine *Accademia*?

Dieser letzte Abschnitt befasst sich mit dem *Palazzo Zuccari* selbst. Im Folgenden soll das Haus im Kontext der oben gewonnenen Erkenntnisse über das Umfeld und die Zeit Zuccaris analysiert werden. Das Ziel dieses Kapitels ist es, den letzten Willen Zuccaris näher zu untersuchen: Wie bereits dargelegt, sollte ein Teil des Palastes nach dem Tod des Künstlers für die Schüler und die Akademiemitglieder zur Verfügung gestellt werden. Aus diesem Grund sollen nun die jeweiligen Räume besprochen werden, die nach Aussage der Fresken oder nach anderen Argumenten, vermutlich für die Nutzung der *Accademici* oder als Übungsorte der Jünglinge vorgesehen waren. Dabei liegt das zentrale Augenmerk auf Lehrvorhaben Zuccaris in seinem Palast, welche zum einen durch die Deutung der Fresken, zum anderen durch die Graphiken und Schriften aus dem Umkreis Zuccaris rekonstruiert werden könnten. Das fragmentarisch erhaltene Bildprogramm¹⁷⁰ des Hauses wird mit dem oben beschriebenen Lehrbetrieb der *Accademia di San Luca* und mit weiteren Problemen der Zeit verglichen. Am Ende sollen ähnliche oder unterschiedliche Aspekte herausgearbeitet werden. Bei all diesen Besprechungen stehen die Person Zuccaris und seine Vorhaben im Mittelpunkt. Das letztendliche Ziel ist es, seine Gedanken über die Ausbildung im eigenen Palazzo zu erfassen und seine Intention während der Planung der Schule zu verdeutlichen.

1. Der (Herkules) Gang - ein Auftakt zum Ausbildungsprogramm

Wenn man das Haus von der Seite der Via Felice betritt, kommt man als erstes in den ausgemalten Gang (Abb.6). Die Fresken hier können als Auftakt und Einleitung in das erhaltene Bildprogramm gedeutet werden.¹⁷¹ Im Gegensatz zu den anderen Räumen sind hier die gesamten Wände ausgemalt. Auf beiden Seiten sind mit größeren Abständen

Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development, in: Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.108-188

¹⁷⁰ Vielleicht wurde das Bildprogramm nur fragmentarisch ausgeführt.

¹⁷¹ Vgl. u.a. Ebert-Schiffner 2007, S.277; Herrmann-Fiore 1979, S.57.

Philosophenhermen aufgereiht worden: Rechts Platon, Diogenes und Aristoteles; links Euripides und Sokrates.¹⁷² Über zwei Türen, die zu den seitlichen Räumen führen, sind jeweils von Puttenpaaren gehaltene Tafeln mit Inschriften zu sehen (Abb.6b-c). Im Haus sind unter den meisten Motiven Texttafeln angebracht, die den Bildinhalt umschreiben oder auf eine zusätzliche Deutung verweisen. Diese wirken wie Übertitel für die jeweiligen Fresken und hinterlassen den Eindruck, als würden sie zum besseren Verständnis der Ausmalungen eingefügt worden sein. Diese Inschriften über den Türen an den Wänden des Ganges unterscheiden sich aber von allen anderen Tafeln. Sie sind in einer Versform verfasst und geben nicht nur einen Hinweis, wer als Betrachter gemeint ist, sondern auch darauf, wie die umrahmten Fresken zu lesen sind.¹⁷³

„Le frondi e i fior che qui
vaghezza danno
vanità fanno se piu olpra
non vedi
Ma se più addentro il lor
fin possiedi
intendere potrai
che non giamai
senza fatica si possi
sperare
Honore ricchezza nè virtù.“

„O giovenil pensier
ferma qui il corso
e gli anni tuoi non consumar
più in vanno
Mira et osserva qui
il camin sovrano
mira più là la luce
e chi è duce
se de l'esempio qui
gusto haverai
Lieto e felice ancor
esser potrai.“

Aus diesen Versen ist zu erfahren, dass die bunte Rosenpergola im Gewölbe, ausgeschmückt mit Blumen und Tieren, nicht nur zur Bewunderung dargestellt ist. Um die

¹⁷² Leider ist die Ausmalung nicht im ursprünglichen Zustand erhalten. Es könnte sogar sein, dass einige Philosophenhermen abgetragen wurden. Nach der Untersuchung stellte Leuschner fest, dass gerade der Kopf von Aristoteles, der in Schriften Zuccaris mehrmals erwähnt wird und somit eine zentrale Figur bilden könnte, verändert wurde und vielleicht auch an einem anderen Ort (am Treppenaufgang) dargestellt war. Leuschner 2000, S.179.

¹⁷³ Die Inschriften aus dem Gang ausgeführt und übersetzt in: Herrmann-Fiore 1979, S. 56-57.
„Laub und Blüten, welche hier zur Zier gereichen, sind ohne Sinn, wenn du nicht weiter siehst. So du jedoch mehr innerlich ihr Ziel erfasst, wirst du verstehen können, dass niemand je, ohne sich anzustrengen, erhoffen kann Ehre, Reichtum oder Virtus.“
„O jugendlicher Denken, halte hier im Laufe und verbrauche nicht weiter deine Jahre im Leeren. Schau und betrachte hier den höchsten Weg. Schau weiter dort zum Licht und wer der Leiter ist. Wenn du am Beispiel hier gefallen finden magst, heiter und glücklich kannst du noch werden.“

Zu dem Vokabular der Inschriften meinte Eckhard Leuschner, dass sich Zuccari dabei unverkennbar an Dante orientierte. Siehe: Leuschner 2000, S.181.

höchste Weisheit zu erfahren, wird der Betrachter angeregt über einen tieferen Sinn den Abbildungen nachzudenken. Die ersten Worte des zweiten Abschnittes sind an einen Jüngling gerichtet und fordern ihn auf, seine Aufmerksamkeit auf genauere Betrachtung der Ausmalungen zu legen. Diese Inschriften können auch im breiteren Kontext verstanden werden: Da sie gleich im ersten Raum stehen, wäre es denkbar, dass die Aussage auf alle vorhandenen Fresken im Haus zu übertragen ist. Somit diene jedes Fresko weniger als Raumschmuck, sondern mehr als Vermittlung tieferer Gedanken. Die Widmung an die Schüler zeigt, dass diese Malerei neben anderen Betrachtern auch für Jünglinge vorgesehen war, demzufolge ist dabei festzustellen, dass in diesem Raum ihre Anwesenheit erwartet wurde. Zuletzt würde es auch den testamentarischen Willen Zuccaris bestätigen, und zeigen, dass das Schaffen eines Platzes für junge Künstler in seinem Palazzo tatsächlich berücksichtigt wurde.¹⁷⁴

Im Gewölbe wird die Herkules-Thematik aufgegriffen. Einzelne Szenen sind jeweils von der Rosenpergola eingerahmt. Statt hier zwölf herausragende Taten darzustellen, malte Zuccari als erstes den Helden im jungen Alter, wie dieser die Schlangen bekämpft und somit seine Frühbegabung verdeutlicht.¹⁷⁵ Die weiteren sieben Felder zeigen eine Auswahl seiner späteren Taten.¹⁷⁶ Auf dem zentralen Fresko ist das Motiv dem *Herkules am Scheidewege* sehr ähnlich, kann aber nicht eindeutig festgelegt werden (Abb.6a). Er trägt zwar nicht die typischen Attribute, die Keule und das Löwenfell, jedoch verdeutlicht auch die im Imperativ formulierte Inschrift, dass es sich um den Scheideweg handelt.¹⁷⁷

LABORIOSUS ARDUAM HAEROS PER VIAM VIRTUTIS HOSPES AUREUM

CULMEN SUBI. VALLE E CADUCA DIFFUGE; ORCI GURGES EST ¹⁷⁸

Der Held auf dem Fresko soll zwischen dem einfachen Weg (mit irdischen Lastern) oder dem andere schmaleren und schwierigeren (der in die Höhe zum Tempel der Tugend führt) entscheiden. Dabei scheint es, dass Zuccari die Aussage dieser Malerei nicht nur auf die Ikonographie des Herkules beschränken wollte, um dem Fresko eine weitreichendere Deutung

¹⁷⁴ Siehe im Testament, in: Körte 1935, S. 81-82.

¹⁷⁵ Pfisterer 2003, S.269.

¹⁷⁶ Die Taten von Herkules von links nach rechts: Herkules gegen Hydra, Herkules gegen Kakus, Herkules gegen Stier von Kreta, Herkules gegen Löwen von Nemea, Herkules gegen Eber von Erymateus, Herkules gegen Diomedes, Herkules gegen Anteus.

¹⁷⁷ Wenn man die Darstellungen chronologisch betrachtet, kann Herkules am Scheidewege noch kein Löwenfell tragen, da der Kampf mit dem Nemeischen Löwen später geschieht; Herrmann-Fiore meinte, dass hier Herkules nur symbolisch dargestellt ist und dass mit dem Helden der Künstler gemeint sein sollte. Auch ist Leuschner in seinem jüngeren Aufsatz der Meinung, dass das Fresko ein allgemeines Bild des Tugendhaften darstellt, der auf dem Weg zum Heldentum ist. Erst nach dem er den Tugendweg hinaufsteigt, wird er zu demjenigen Herkules, der auf den umrahmenden Fresken dargestellt ist. Siehe dazu: Herrmann-Fiore 1979, S.47-54; Müller 1985, S.114-115; Leuchner 2000, S.185-86.

¹⁷⁸ „Steige auf dem steilen Pfad der Tugend als ein Heros, der die Mühen erträgt, und ein Gast zum goldenen Gipfel empor, - das Tal und das Vergängliche aber fliehe, es ist der Schlund des Orkus.“ [Übersetzt von Herrmann-Fiore] siehe: Herrmann-Fiore 1979,S.47.

zu verleihen.¹⁷⁹

Man könnte dieses Fresko im Zusammenhang mit der Deckenausmalung der *Sala Terrena* betrachten, die am Ende des Ganges zu sehen ist (Abb.6-7). Daraus würde eine sich entwickelnde Aussage ergeben: Wenn der beispielhafte Held den wahren Weg begeht und die Schwierigkeiten überwindet, erwartet ihn der Ruhm, so wie es auf dem Fresko mit der Apotheose des Künstlers dargestellt ist (Abb.7a). Neben den Inschriften über den Türen, die als eine Anleitung für die Lesart der Ausmalungen zu verstehen sind, ist auch dieses Fresko als Auftakt zu deuten. Der das Haus betretende Betrachter wird mit dem Motiv konfrontiert, in dem er sich zwischen dem wahren und mühevollen oder dem einfachen Weg entscheiden muss. Dabei wäre denkbar, dass der schmale Gang dem Bergpfad ähnelt und somit diese Assoziation verstärkt.¹⁸⁰ Hier soll auch vermerkt werden, dass Zuccari bereits in seinem kritischen Brief an Florentiner *Accademia del Disegno* von 1575/78 allegorisch auf Herkules als wahres Vorbild für die Schüler hingedeutet hatte: Sie (die Schüler) sollten den steilen und schweren Berg besteigen, um zu dem Tempel des Kunst-Wissens zu gelangen.¹⁸¹ Diese Aussage ist der Inschrift unter dem Fresko sehr ähnlich, da in beiden nur von dem Gang auf dem Berg die Rede ist und Herkules selbst nicht erwähnt wird. Somit könnte man sagen, dass ebenfalls die Deckenausmalung insbesondere auf die jungen Betrachter gezielt war: Zum einen belehrt der Text darunter, wie die Inschrift auf den Wänden die 'giovani', dass die Tugend und auch der Ruhm nur mühevoll erreicht werden können,¹⁸² zum anderen wurde das Besteigen des Bergs (Herkules-Thematik) bereits im Brief als Vorbild für Schüler erwähnt.

Die umrahmenden Herkules-Taten unterstützen die gesamte Aussage und verdeutlichen die Vorbildlichkeit des Helden, der seit dem neuzeitlichen Denken Willensfreiheit symbolisierte und im Zusammenhang mit Entscheidungsbildern dargestellt wurde.¹⁸³ Da die Fresken des Ganges mit dem jungen Herkules eingeleitet werden und ihn nicht nur als den gelobten Heros zeigen, ist der gesamte Inhalt folgend zu deuten: Das Thema der Deckenfresken soll weniger die großen Taten von Herkules sein, sondern hier soll mehr seine Entwicklung und der Weg von Anfang an gezeigt werden, in dem auch Jugendbegabung

¹⁷⁹ Leuschner 2000, S.185-86.

¹⁸⁰ Hinweis von Herrn Prof. Pfisterer im Kolloquium.

¹⁸¹ Die Schüler „[...] caminarebbe per la via buona, et si agevoleria lor la strada, per l' erta difficile del monte della scienza di nostra Arte“

(Die Schüler “ [...]sollen auf dem guten Weg wandern und es soll ihnen der Weg auf dem schwierigen Aufstieg zum Berg der Erkenntnis der Künste einfacher gemacht werden)

Vgl.: King 1988, S.96.

Zu dem kritischen Brief siehe Kapitel III.2.2., Gesamter Brief abgedruckt in: Barzman, Karen-Edis: *The Florentine academy and the early modern state. The discipline of disegno*, Cambridge 2000, S.243-246.

¹⁸² Den Verweis auf diese Parallele, siehe King 1988, S.86.

¹⁸³ Panofsky, Erwin: *Herkules am Scheidewege*, Leipzig 1930, S.157, dazu: Herrmann-Fiore 1979, S.53.

eine bedeutende Rolle spielt.¹⁸⁴

Am Ende dieser Besprechung wäre die Bedeutung der Philosophenhermen hervorzuheben. Man könnte Parallelen mit den Stanzen von Raffael¹⁸⁵ oder mit dem von Zuccari ausgemalten, *Stanza delle Nobilita* in Tivoli¹⁸⁶ ziehen. Jedoch scheint es, dass keiner von diesen als wirkliches Vorbild betrachtet werden könnte. Die Hermengalerien waren auch in griechischen Akademien und Gymnasien sowie in römischen Gebäuden zu finden. In den meisten Fällen waren hier die berühmten Griechen dargestellt.¹⁸⁷ Schon Herrmann-Fiore sah den Gang des *Palazzo Zuccari* als eine Anspielung auf die antiken Ursprünge der Akademie.¹⁸⁸ Daraus könnte man erschließen, dass Zuccari durch die Philosophenhermen nicht nur seine Gelehrsamkeit vorzeigen wollte oder sie als Stützsäulen seiner Kunsttheorie sah,¹⁸⁹ sondern damit eine Parallele zu den alten Akademien schaffte. Dieser Raum, der durch seine Aussage als eine vermutliche Einleitung für die weiteren Fresken identifiziert wurde, sollte gleich zu Beginn den Eindruck vermitteln, eine *Accademia* zu betreten. Dies kann zum einen damit erklärt werden, dass es tatsächlich im Sinne der griechischen Akademien gemeint war, sodass Zuccari mit dieser Parallele seine Gelehrsamkeit verdeutlichen wollte. Zum anderen kann im Zusammenhang mit den belehrenden Fresken des Ganges, die auch an die jungen Betrachter gerichtet waren, gesagt werden, dass der Verweis auf die ursprüngliche *Accademia* sich auf die geplanten Schule (das sowohl die Ausbildung der Jünglinge als auch Austausch und Disputation älterer Meister umfassen sollte) in seinem Palast bezieht. Zuletzt sollte hiermit verdeutlicht werden, dass dieser Verweis auf den vorgeblichen Ausbildungsort im *Palazzo Zuccari* nicht in einem Raum der *casa grande* zu finden ist, sowie Zuccari später in seinem Testament beschreibt, sondern im Erdgeschoss des „Wohnhauses.“

2. Sala del Disegno

2.1. Scintilla divinitatis¹⁹⁰ - Freskenprogramm des Raumes

Die auf der Nordseite des Korridors liegende *Sala del Disegno* wird hier zuerst als Beispiel für die Verbildlichung der *Disegno*-Theorie Zuccaris besprochen, darauf folgend soll es als ein Ausbildungsraum für die Jünglinge analysiert werden. Im Zentrum des

¹⁸⁴ Das Thema der Jugendbegabung, das Genie in jungen Jahren zu entdecken, scheint seit der Mitte des 16. Jahrhunderts und nach der Veröffentlichung der *Viten* von Vasari im Mittelpunkt zu stehen. Siehe dazu: Pfisterer 2003, S.269.

¹⁸⁵ Parallele mit Hermen Raffaels, siehe in: Körte 1935, S.21.

¹⁸⁶ Parallele mit Darstellung der Philosophen, siehe in: Leuschner 2000, S.179.

¹⁸⁷ Siehe mehr dazu in: Leuschner 2000, S.190.

¹⁸⁸ Herrmann-Fiore 1979, S.56.

¹⁸⁹ Körte 1935, S.21.

¹⁹⁰ Der göttliche Funke – Inschrift unter dem thronenden Vater Disegno in der *Sala del Disegno*.

Deckenfreskos sieht man den auf Wolken thronenden Vater Disegno mit Blütenkranz¹⁹¹ neben seinen drei Töchtern, die als Personifikationen der Malerei, Skulptur und Architektur zu identifizieren sind (Abb.8). In seiner linken Hand hält der Allvater einen Zirkel und ein Zeichenbrett des Malers, den Winkel des Architekten, den Hammer des Bildhauers, Tintenfass und Feder des Gelehrten und vereinigt somit die Gelehrsamkeit und die drei Künste in sich. In seiner Rechten erhebt er das akademische Zepter. Zu seinen Füßen wird eine Texttafel von zwei Putti gehalten, deren Inschrift auf sein göttliches Licht der Erkenntnis hinweist.¹⁹² Die Personifikationen der drei Künste sind durch ihre Attribute, durch die Tätigkeit der Jünglinge/Künstler an ihren Seiten und durch die Inschriften zu erkennen. Die darunter angebrachten Tafeln verweisen auch auf die Aufgaben der einzelnen: Der Architektur wird die Aufgabe verliehen, für die Bequemlichkeit der Menschen zu sorgen (PARENS COMMODITATIS); Die Skulptur soll das Aussehen der Dinge in greifbarer Form bewahren (CUSTOS EFFIGIEI); Nur die Malerei kann unter ihnen die Natur allumfassend nachahmen (AEMULA NATURAE).¹⁹³

Um das zentrale Fresko, unter den Protagonisten, sind auf den jeweiligen Seiten vier Medaillons angebracht. Sie zeigen die Allegorien der Wissenschaft, Medizin, Musik (Harmonie) und Herrschaft. So ist unter dem Vater Disegno die Wissenschaft (*Scientia*) dargestellt, die in einer Hand eine Inschrifttafel mit den Anfangsworten der Genesis auf Hebräisch, in der anderen ein Dyptichon mit der Metaphysik von Aristoteles in griechischer Schrift hält (Abb.8b). Hinter ihr sieht man eine Versammlung und Diskussion der Gelehrten auf der einen Seite und einen Wissenschaftler im Studiolo (oder in einer Bibliothek) auf der anderen. Der Hintergrund soll die Theorie und Praxis eines gelehrten Daseins demonstrieren. In diesem Medaillon der *Scientia* ist die Deutung der Theologie, Philosophie und Jurisprudenz zu einem Ganzen verschmolzen.¹⁹⁴

Unter der Personifikation der Architektur ist die Allegorie der Medizin abgebildet (Abb.8c). Mit der Rechten stützt sich Asklepius auf seinen von der Schlange umwickelten Stab, in der Linken hält er ein Buch mit der Illustration einer Heilspflanze. Hinter ihm sieht

¹⁹¹ Die drei Blätter für den Blütenkranz seien von Michelangelo für die Florentiner *Accademia del Disegno* erfunden, als Sinnbild der Verbundenheit der drei Künste, in: Müller 1985, S.118.

¹⁹² LUX INTELLECTUS ET VITA OPERATIONUM (das Licht der Erkenntnis und Leben der Werke steht unter dem Allvater Disegno zum Zeichen des meditativen und des tätigen Lebens); UNA LUX IN TRIBUS REFULGENS; (ein Licht in dreien aufleuchtend, womit das in den drei Künsten wirksame Licht des *Disegno* gemeint ist); unten im Rahmen des Bildes folgt: SCINTILLA DIVINITATIS (der Funke des Göttlichen); Text und Übersetzungen siehe in: Herrmann-Fiore 1979, S. 78; Nach der Restaurierung wurde „UNA LUX“ zu „UT LUX“ verändert. Die alte Version ist noch bei Körte zu sehen (Körte 1935, Tafel 33) und seit Herrmann-Fiore (1979) als die richtige Schreibweise angenommen.

¹⁹³ Übersetzung der Tafeln siehe: Müller 1985, S.118.

¹⁹⁴ Dies Deutung siehe: Herrmann-Fiore, S. 81-82.

man einen Bärtigen (einen Wissenschaftler oder einen gelehrten Maler), der am Tisch kleine Modelle des Knochen- und Muskelmannes studiert. Auf der anderen Seite wird eine Leiche von zwei Jüngeren sezirt, während die Gelehrten dem Vorgang zuschauen. Auf dem Boden liegen zahlreiche Gefäße, Bücher und medizinische Instrumente.

Im Medaillon unter der Skulptur-Allegorie ist Apoll eine Lira da braccio spielend zu sehen (Abb.8e). Angelehnt an seinen Sockel liegen Noten und Instrumente zu seinen Füßen. Hinter ihm sind in zwei Gruppen musizierende Musen aufgeteilt.¹⁹⁵

Auf dem vierten Medaillon unter der Pittura ist *Militia* mit dem Lorbeerkranz und Herrschaftssymbolen in der Hand platziert (Abb.8d). Zu seinen Füßen sind Sklaven zu vermuten, während Palmzweige und Krone für Siegeszeichen stehen. Um ihn herum werden verschiedene Kämpfer gezeigt: Die Sklaven ringen unbewaffnet, Soldaten des mittleren Standes tragen Rüstung, die Vermögenden reiten mit Lanzen aufeinander los.¹⁹⁶

Die abgebildeten Allegorien können auf unterschiedliche Weise interpretiert werden, sie hängen aber auch mit den Kenntnissen und der Ausbildung eines Künstlers zusammen. In diesem Zusammenhang nimmt die Wissenschaftsdarstellung die zentrale Rolle im Deckenfresko ein, da sie unter dem Vater Disegno angebracht ist. Die betont theoretisierende Lehre von Zuccari beinhaltete zahlreiche Bezüge zu den gelehrten Schriften und wollte auch seine Schüler zu wissenden Künstlern erziehen. So war die Gelehrsamkeit ein entscheidender Bestandteil der Entwicklung. Die im zweiten Medaillon abgebildete Medizin-Allegorie, in welcher vermutlich Haut, Muskulatur oder Knochengerüst erforscht werden, ist insbesondere mit den Anatomiestudien an der *Accademia di San Luca* in Beziehung zu bringen. An der Akademie wurde dem genauen Betrachten und Erlernen der Körperbau eine große Bedeutung zugeschrieben. 1593 ließ Zuccari nach einer zweiwöchigen anatomischen Untersuchung einen Gipsabguss nach dem sezirten Corpus anfertigen. Das Modell wurde von dem *principe* zur öffentlichen Nutzung und zum Studium an der Akademie bestimmt.¹⁹⁷ Das dritte Medaillon mit der *Militia* sollte nicht nur im Kontext der Standhaftigkeit eines Künstlers verstanden werden, sondern Zuccari sah seine Kollegen auch als Streiter in der Sache des *Disegno*.¹⁹⁸ In einer Akademierede verglich er sich und die anderen Künstler mit einem Feldherren, der die Soldaten des *Disegno* anfeuern und lehren sollte, wie sie jeden Widerstand überwinden könnten.¹⁹⁹ Auch in seiner Schrift *L'Idea de' Pittori, Scultori e Archietti* sprach Zuccari von der Stärke des Körpers und des Geistes eines Kämpfer, die sich auch jede andere Person (auch der

¹⁹⁵ Die verschiedenen Instrumente werden bei Herrmann-Fiore im Einzelnen aufgeführt. In: Herrmann-Fiore 1979, S.83.

¹⁹⁶ Herrmann-Fiore 1979, S.87-88.

¹⁹⁷ Zuccaris Hinweise dazu in *Origine et progresso* (1604), in: Herrmann-Fiore 1979, S.85.

¹⁹⁸ Herrmann-Fiore 1979, S. 88.

¹⁹⁹ Zuccari, *Origine et progresso* (1604). Zitat und Erläuterung in: Herrmann-Fiore 1979, S.88.

Künstler) aneignen sollte.²⁰⁰ Die im vierten Medaillon dargestellte Musik bedeutete für Zuccari und seine Zeitgenossen zugleich auch die Harmonie. Sowohl die neun musizierenden Musen, als auch das Saiteninstrument von Apoll sind der wunderbaren Harmonie der Himmelssphären mit der platonisierenden Auffassung des 16. Jahrhunderts zu vergleichen.²⁰¹ So sollte der Künstler sich während der Gestaltung des Werks vermutlich am perfekten Maß und dem Einklang orientieren und ihn zum Vorbild nehmen.

Wie zu sehen ist, sind all diese Aspekte für die Entwicklung eines Künstlers von einer direkten Bedeutung. Im Zusammenhang mit der Ausbildung ist auch die Darstellung des Mittelfeldes und der darin abgebildeten Jünglinge/reifen Künstler besonders interessant und sollte näher betrachtet werden (Abb.8a). Zu den Füßen der Architektur-Allegorie sind drei Jünglinge abgebildet: Zwei von ihnen vermessen Proportionen eines Kapitells, der eine zeigt mit dem Finger auf einen Grundriss. Unter der Skulptur-Allegorie arbeitet einer von ihnen an einem Portrait von einem älteren Herr, der andere meißelt an einer voluminösen Skulptur (von Herrmann-Fiore als Gewandfigur bezeichnet).²⁰² Der in der Ecke teilweise sichtbare Ignudo könnte das Studium an der Aktfigur verkörpern oder auch als Teil einer Skulptur verstanden werden. Die Tätigkeit unter der Personifikation der Malerei ist besonders detailliert dargestellt. Auf der rechten Seite zeigt einer dem anderen seine Zeichnung. Es scheint unter ihnen ein Austausch zu entstehen. Links, direkt unter ihren Füßen, zeichnet einer Jünglinge einzelne Körperteile, insbesondere sind Augen und Ohren zu erkennen. Hinter ihm arbeitet einer an der Staffelei und in der Ecke ist ein Weiterer in seinem Blatt vertieft. Vermutlich zeichnet er. Wenn man den Vorschlag von Herrmann-Fiore heranzieht und diese Tätigkeiten mit dem römischen Akademiebetrieb vergleicht, ist auffällig, dass hier zahlreiche Aspekte aus dem Lehrplan aufgegriffen wurden.²⁰³

Bemerkenswert ist in dem Deckenfresko, dass eine besonders differenzierte Tätigkeit gerade unter der Personifikation der Malerei dargestellt wurde. Man könnte es folgend

²⁰⁰ „... si come il Capitano volendo combattere col nemico ... per ottenere la vittoria per la quiete, e la felicità politica del suo Stato, prima deve considerare diligentemente tutte le cose necessarie ... et in se stesso mirare i modi, e mezi, li progressi, i pericoli, e simili, ... e col mezo di questo concetto pratico morale non pur l'huomo opera virtuosamente; mà anco acquista l'habito della virtù, come il Capitano per molte attioni fatte nella battaglia acquista la fortezza, non dirò del corpo solo; mà dell'animo; onde riesce invitto, e valoroso; ne fugge qual si voglia impresa, e ciò, che io dico del Capitano, e della virtù della fortezza, si puo dire di ogni huomo, et di ogni altra virtù morale.“

(ein Feldherr, der den Feind bekämpfen will, muss alles genau bedenken, was zu seinem Ziel nötig ist... indem er sich einem *Disegno* bildet, und dann kann er das Heer dementsprechend aufstellen... der Feldherr erwirbt auf Grund seiner vielen Taten in der Schlacht die Stärke, und ich würde sagen nicht nur die Stärke des Körpers, sondern auch diejenige Geistes. Und was ich von Feldherrn und der Tugend der Stärke sagte, gilt auch für jede andere Person und die jeweilige Moraltugend.[Übersetzt von Herrmann-Fiore]); Alberti 1604 (1961); dazu: Herrmann-Fiore 1979, S.88-89.

²⁰¹ Herrmann-Fiore 1979, S.83.

²⁰² Herrmann-Fiore 1979, S.78.

²⁰³ Herrmann-Fiore 1979, S.78.

interpretieren, dass nämlich hier der erste und der letzte Schritt, vom Ausbildungsanfang (mit den Zeichenübungen einzelner Körperteile) bis hin zum selbstständigen Entwerfen an der Staffelei, gezeigt wird. Die Zeichen- und Diskussionsstunden hätten auch unter der Skulptur oder Architektur angebracht werden können, da die Ausbildung für alle Jünglinge mit dem Erlernen der Zeichnung begann. Zu vermuten wäre aber, dass hier die Rolle der Malerei, als die Ausgangsidee und als Ursprung der beiden gezeigt werden sollte. Zuccari stellte hier zwar alle drei Künste auf der gleichen Ebene dar, erhebt sie aber über die Personifikationen der Skulptur und der Architektur sowohl durch die Inschrift²⁰⁴ als auch durch die Tätigkeit der Jünglinge zu ihren Füßen. Auch in seiner Kunsttheorie nimmt die Malerei eine besondere Bedeutung ein und weist eine ungewöhnliche Beziehung zu Vater Disegno auf, da sie zugleich seine Tochter und Mutter gewesen war.²⁰⁵

2.2. Frontispiz der *Origine et progresso dell'Accademia*

In der bisherigen Forschung wurde noch kaum die Bildsprache des Frontispizes der von Romano Alberti 1604 verfassten *Origine et progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma* mit dem Deckenfresko der *Sala del Disegno* verglichen, das meines Erachtens ein weiteres Verbindungsglied zwischen dem *Palazzo Zuccari*, diesen Raum und der römischen Akademie bilden könnte (Abb.8a/Abb.13).

Auf dem Frontispiz wird der Titel der Schrift von den Säulen der korinthischen Ordnung und einem gesprengten Giebel umrahmt. In der Mitte des Giebels sitzt Gottvater oder viel mehr Vater Disegno mit einer leeren Tafel, Feder und Stift in einer Hand und dem Zepter in der anderen. Rechts und links von ihm ertönen in beiden Richtungen die Trompeten der Fama-Boten. An den Säulen stehen hermenartige Personifikationen des Studiums, eine Zeichnung, Feder und kleine Schale haltend, und der Liebe (*amore*), mit einem Herz und gerolltem Papier in der Hand. Unter der Titelschrift sitzen drei Künste. Jede von ihnen ist vor allem durch ihre Attribute erkennbar. Die Skulptur hält eine kleine Figur in der Hand und die Architektur ein Winkelmaß. Die in der Mitte befindliche Malerei hält, gemeinsam mit den seitlich zu ihr sitzenden Personifikationen, einen Stift und einen Zirkel. Zu ihren Füßen stehen zwei Jünglinge, die mit dem Finger auf das Blatt und auf das Buch deuten. Unter ihnen ist im Sockel eine Versammlungsszene eingebettet, die das erste offizielle Treffen der Akademiemitglieder zeigen könnte.²⁰⁶ Seitlich dieses Sockels stehen zwei junge Ignudi, eine

²⁰⁴ AEMULA NATURAE – nur sie sei unter den drei Künsten hiermit fähig die Natur allumfassend nachzuahmen, siehe: Müller 1985, S.118.

²⁰⁵ So beginnt auch der Kapitel zur *diffinitione della Pittura* aus *Origine et progresso*: „Pittura, figlia et madre del Disegno [...]“ weiteres zu der Rolle der Malerei in Schriften Zuccaris siehe in: Roettgen 1999, S. 311.

²⁰⁶ Siehe: Lukehart 2010, S. 176.

Näheres dazu siehe im Kapitel IV.3.2.

Kerze, einen Hammer und andere Utensilien haltend.

Die Parallele zur *Sala del Disegno* ist vielfach zu erkennen. Genau identisch sind vor allem die Texte auf den Schrifttafeln²⁰⁷ unter den Personifikationen mit denselben im *Palazzo Zuccari*. Vergleichbar sind auch Positur der Dargestellten und ihre Anordnung. Der Vater Disegno ist sowohl durch den Typus, als auch durch die Attribute dem Deckenfresko sehr ähnlich gestaltet. Er verfügt sogar über denselben dreiteiligen Blütenkranz, welcher perspektivisch in frontaler Ansicht gedreht wurde. Die drei Töchter des Disegno scheinen in ihrer Darstellungsart weniger übernommen zu sein. Auf dem Blatt ist zwar die Bedeutung der Malerei noch mehr hervorgehoben, da sie im Zentrum platziert ist und zusätzlich eine Krone trägt. Dafür ist das Motiv der Jünglinge zu ihren Füßen, sowie die Ignudi an den unteren Seiten ähnlich der Deckenmalerei gestaltet.²⁰⁸

Da die *Origine et progresso* erst nach der Abreise Zuccaris aus Rom gedruckt wurde, wäre denkbar, dass auch wenn die Begrifflichkeiten und die Erläuterungen der Personifikationen bereits in Vorlesungen oder früheren Schriften Zuccaris vorhanden waren, gerade die Art der Darstellung von der *Sala del Disegno* übernommen wurde. Die Veröffentlichung von Romano Alberti ist jedoch die erste, auch wenn in etwas knapper Form, in der die „neue“²⁰⁹ *Disegno*-Theorie von Zuccari gedruckt wurde. Auf diese These stützend wäre zu vermuten, dass das Haus noch vor dieser Schrift als Manifestation seiner Gedanken ausgemalt wurde. So hätte in diesem Zusammenhang die *Sala del Disegno* dieselbe pädagogische und beispielhafte Funktion für die Schüler und der Meister gehabt, wie die danach entstandene *Origine et progresso*: „[...]con il modo d'incamminare i giouani, e perfettionare i Prouetti.“²¹⁰

2.3. Die *vita illustrata* – gezeichnete Vita des jungen Taddeo Zuccari

Die oben besprochenen Aussagen der Fresken in der *Sala del Disegno* sind nicht nur wegen der Verbildlichung der *Disegno*-Theorie und des Ausbildungsgedankens von Zuccari

²⁰⁷ Unter Vater Disegno steht sowohl in der *Sala del Disegno*, als auch auf dem Frontispiz: SCINTILIA DIVINITATIS; unter Skulptur – CUSTOS EFFIGIEI; unter Malerei – AEMULA NATURAE; und unter Architektur – PARENS COMODITATIS.

²⁰⁸ Diese Anordnung, in der Mitte sitzender Allvater mit den Fama-Boten an den Seiten, erinnert auch an das Deckenfresko in der *Sala Terrena*, in dem an der Stelle des Vater Disegno der Künstler dargestellt ist.

²⁰⁹ So heißt es in der Überschrift des Titelblattes, dass es hier um eine neue Definition des *Disegno* handelt: „...nuove Definitioni del Disegno“.

²¹⁰ „zur Erklärung für die Jünglinge und zum Perfektionieren der 'Tüchtigen“

Ein Teil der Überschrift auf dem Frontispiz von *Origine et progresso*.

Die gesamte Überschrift lautet: *Origine e progresso dell'Accademia de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma dove si contengano molti Discorsi utilissimi, et filosofichi Ragionamenti appartenenti alle sudete professioni, et in particolare nuove Definitioni del Disegno, della pittura, scultura et architettura, con il modo d'incamminare i giouani, e perfettionare i Prouetti, recitato sotto del regimento del sig. Cavallier Federico Zuccaro, raccolti da Romano Alberti Secretario del Accademia.*

Übersetzung dazu siehe in der Fußnote 147.

von Bedeutung, sondern sie sollen auch für die folgende Untersuchung der gezeichneten *Vita* des jungen Taddeo Zuccari²¹¹ in Betracht gezogen werden. Federico Zuccari zeichnete auf mehreren Blättern einen auf den ersten Blick unwichtigen Lebensabschnitt seines früh verstorbenen Bruders. Er zeigte ihn nicht während der Arbeit an seinen hochgelobten Werken, sondern erzählte von seinem Werdegang und dem mühsamen Weg zum Ruhm. Mehrere Szenen aus den frühen Jahren des jungen Taddeo sind auf zwanzig Blättern mit lavierter Feder dargestellt (Abb.14.1-14.20). Vier davon sind Rechtecke, weiteren sechzehn haben eine ungewöhnlich längliche Form mit vergrößerten Rundungen an den Enden (aussehend wie „Hanteln“).²¹² Zu jedem Blatt gehört ein dreizeiliges Gedicht (eine *Terzine*), welches Hinweise zu der jeweiligen Szene beinhaltet.²¹³ Zu vermuten ist, dass vier Porträts von Michelangelo²¹⁴ (Abb.15a), Raffael²¹⁵ (Abb.16a), Polidoro da Caravaggio²¹⁶ (Abb.17) und Taddeo Zuccari (Abb.18) ebenfalls ein Teil der *vita illustrata* waren. Diese sind teilweise als Skizzen von Zuccari und als Kopien überliefert worden.²¹⁷ Einige dieser insgesamt 24 Zeichnungen wurden sogar in Öl auf Leder übertragen.²¹⁸

In dieser *vita illustrata* wird der Weg des jungen Bruders seit dem Verlassen des elterlichen Hauses bis zur Ausführung der Fassadenfresken des Palazzo Mattei, seinem ersten anerkannten Werk, gezeigt. Die Zeichnungen thematisieren zahlreiche Themen, die dem Betrachter beispielhaft dargelegt werden: Hier wird tugendhaftes, aber schweres Leben verbildlicht, trotz dessen Taddeo seine Begeisterung für die Malerei nicht aufgibt und jede freie Minute für das Studium nutzt; Seine einzelnen Übungen sollen auch als Vorbild betrachtet werden; Als letztes sollte das Genie des jungen Zuccaris hervorgehoben werden, indem er ohne die übliche Ausbildung und Unterweisungen durch andere Meister zu einem großen und anerkannten Künstler werden konnte.²¹⁹

²¹¹ Taddeo Zuccari (1529 San Angelo in Vado – 1566 Rom)

²¹² Wegen ihrer Form werden sie von John A.Gere *dumbbells* bezeichnet, in: Gere 1990 und 1993, dazu: Damm, Heiko: „Nota qui l'esempio del' fratel' mio.“ Wege zum Erwerb des Disegno, gewiesen von Federico Zuccari, in: Kat. Ausst. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Kupferstichkabinett Berlin 2007, München 2007, S.31-43, hier S.31

²¹³ Die dreizeiligen Gedichte, bei den die Zeilen wie Kettenglieder ineinander greifen, sog. *terza rima*, waren für die lehrhafte und huldigende, ebenso für satirische Stoffe charakteristisch. Sie sind von Zuccari nicht als ein durchgehender Text, sondern als in sich geschlossene Sinneinheiten geschrieben. in: Damm 2007, S. 32; Terzine siehe im Abbildungsverzeichnis unter den jeweiligen Zeichnungen aus der *vita illustrata* (Abb.14.1-Abb. 14.20)

²¹⁴ Michelangelo Buonarroti (1475 Caprese – 1564 Rom)

²¹⁵ Raffael, eigentlich Raffaello Santi (1483 Urbino – 1520 Rom)

²¹⁶ Polidoro da Caravaggio (um 1495 Caravaggio – 1543 Mesina)

²¹⁷ Brooks, Julian: The early life of Taddeo series, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.6-45, hier S.36-40.

²¹⁸ Ob sie von Zuccari eigenhändig oder von seinen Schüler übertragen wurden, soll im Folgenden geklärt werden.

²¹⁹ Pfisterer 2003, S. 269-70.

Die ungewöhnliche Umsetzung der *Vita* des jungen Taddeo stellt ein besonders frühes Exemplar in der bildlichen Darstellung des Künstlerlebens dar.²²⁰ Ein ähnliches und zeitnah entstandenes Beispiel wären die gemalten Szenen aus dem Leben Michelangelos, die 1564 während der Exequienfeier in der Florentiner *Accademia del Disegno* eingesetzt wurden. Zu vermuten ist, dass Zuccari diese in Florenz gesehen oder davon gehört hatte.²²¹ Die Datierung der *Vita* erschwert sich, da es weder mit Hilfe des Kontextes, noch stilistisch eindeutig festzulegen ist.²²² Auch die Funktion der *Vita* wird durch zahlreiche Untersuchungen auf verschiedene Weise interpretiert. Durch den didaktischen Charakter der *vita illustrata*, die Ähnlichkeiten zu den Dekorationen der beiden Häuser Zuccaris aufweist, wird versucht, sie mit einem seiner Besitztümer zu verbinden. Nach der Untersuchung von Waźbiński ist die *Vita* im Florentiner Haus als Deckenfresko seines Studios konzipiert.²²³ Achidini Luchinat versucht sie ebenfalls auf der Decke, aber in einem Raum der Piano Nobile des römischen Palazzos einen Platz zuzuweisen.²²⁴

Die neueste Forschung von Christina Strunck fasst die Ergebnisse zusammen und analysiert zwei Räume des *Palazzo Zuccari* als mögliche Anbringungsorte der *vita illustrata*.²²⁵ Sie stützt sich auf die These von Claudio Strinati, dass die Verbindung vom Alltäglichen und Ewigen in den Zeichnungen thematisch der römischen Schaffenszeit von Zuccari mehr zutrifft, als der frühen Florentiner Phase.²²⁶ Sie datiert die Zeichnungen um 1590. Sie ist die Verbindung mit dem Toskanischen Haus ausgeschlossen. Während der Anbringung der *Vita* im *Palazzo Zuccari* werden folgende Angaben berücksichtigt. Aus mehreren Gründen wird die These abgelehnt, die *Vita* an die Decke anzubringen – dabei würde es besondere Schwierigkeiten bereiten, die einzelnen Details und die dreizeiligen

²²⁰ Als gezeichnete *Vita* eines Künstlers ist es jedoch ein Unikum. In: Damm 2007, S. 31.

²²¹ Damm 2007, S. 31.

²²² Da der Stil von Zuccari sich durch die Jahre kaum geändert hatte, ist es auch schwierig die Zeichnungen in eine bestimmte Periode einzuordnen. So werden sie nach der neuesten Forschung um 1590, nach dem Kauf der römischen Palazzo, datiert. In: Brooks, Getty, S.2; Jedoch Waźbinsky, der das Florentiner Haus als den Anbringungsort für die *Vita* vermutete, datierte die Werke dementsprechend früher, auf 1578-79; In: Waźbinsky 1985, S.293; Auch Weddigen ordnete den Taddeo-Zyklus in die Zeit vor 1580 ein. Er argumentierte, dass in der *Vita* die Vorbildhaftigkeit von Michelangelo überwiegt, was nach 1580 im Schaffen Zuccaris immer mehr durch Raffael ersetzt wurde. Siehe in: Weddigen 2000, S.211ff.

²²³ Waźbiński, Zygmunt: Lo studio. La scuola fiorentina di Federico Zuccari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 29 (1985,2/3), S. 275-346, hier S.288, dazu: Strunck, Christina: The original setting of the early life of Taddeo series, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.113-125, darin S.116; Dem Argument von Waźbinsky stimmt auch Weddigen zu, dass der Zyklus aus der Florentiner Zeit stammt, als Federico Zuccari Kunst von Michelangelo höher sah, als die von Raffael, was sich in den späteren Jahren umkehrte. Jedoch wäre die Anbringung der *Vita* laut Weddigen auch im römischen Palazzo denkbar. Siehe Weddigen 2000, S.211.

²²⁴ Achidini Luchinat, Cristina: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, Mailand 1999 (Band II), S.225, dazu: Strunck 2007, S.116.

²²⁵ Strunck 2007, S.113-125.

²²⁶ Strinati 1993, S.37-48, siehe dazu: Strunck 2007, S.117.

Gedichte zu erkennen.²²⁷ Nur aus den Zeichnungen ist nicht zu entnehmen, wie groß sie umgesetzt werden sollten. Darüber hinaus wird vermutet, dass die umgesetzten Szenen auf Leder als Wunschmaß und somit als vollendeter Zustand zu verstehen sind, sodass man sich daran orientieren kann;²²⁸ Während der Anordnung werden die Szenen in Fünfergruppen zusammengesetzt, sodass in der Mitte ein rechteckiges Format eingesetzt werden sollte, umringt von vier länglichen Kartuschen.²²⁹ Als Vorbild dafür hat der Stich *Calunnia* (Abb.19) und eine unbekannte Kopie nach Zuccaris Michelangelo-Porträts aus derselben *Vita* gedient.²³⁰ Wie unten zu sehen sein wird, ist diese Gruppierung auch sinngemäß zu begründen, in dem die mittleren rechteckigen Abbildungen immer eine Schlüsselszene bilden.

Im *Palazzo Zuccari* untersucht Strunck als den ersten vermutlichen Anbringungsort die Wände der Galerie im Piano Nobile auf der Seite des Gartens (Abb.1a).²³¹ Dieser kann als der im Testament erwähnte Arbeitsraum für die Akademie verstanden werden. Außerdem kann sie in dieser Hinsicht auf die Untersuchung der Decke dieses Raumes von Achidini Luchinat stützen.²³² Die Verteilung im Obergeschoss scheint möglich zu sein, lässt aber viele Fragen ungeklärt (Abb.1a). Zum einen kann diese Galerie nur durch die Aussage des Testaments mit der Akademieausbildung in Verbindung gebracht werden. Dies ließ sich aber bis jetzt durch keine weiteren Belege bestätigen. Zum anderen sollte die *vita illustrata* durch ihren beispielhaften Charakter in einem Raum für Schüler angebracht werden, um als Vorbild für jene zu dienen. Als weiterer Raum für die Zeichnungen wird die *Sala del Disegno* in Betracht gezogen.²³³ Sie liegt in unmittelbarer Nähe zum Gang, der durch die Inschriften und den Inhalt der Fresken die Anwesenheit der Jünglinge voraussetzte. Selbst die *Sala* hätte für ihre Nutzung vorgesehen sein können, was anhand der Aussagen der Fresken verdeutlicht wurde. Die von den Leder-Beispielen genommenen Maße sind passend zu den freien Flächen

²²⁷ Wenn man die Ausführung der *vita illustrata* auf Leder als die von Zuccari gewünschte Umsetzung betrachtet, dann würde es die Vermutung unterstützen, dass die *Vita* als Wanddekoration gedacht war. Auch wenn Leder ein sehr ungewöhnliches und kostbares Material war im Vergleich zu Leinwand oder Freskotechnik, wurde es sehr wohl zur Wandverkleidung benutzt, da es eine wärmende Funktion hatte. Vgl. Brooks 2007, S.40-43.

²²⁸ Die Arbeiten auf Leder wurden laut der Untersuchung eigenhändig von Zuccari oder von seiner Werkstatt ausgeführt und können somit als vollendete Übertragung der Zeichnungen verstanden werden. In: Brooks 2007, S.40-43.

²²⁹ Die Blätter der *vita illustrata* werden gerade nach diesen Angaben im Abbildungsverzeichnis verteilt.

²³⁰ Bei dieser Anordnung orientierten sich auch andere Forscher (u.a. auch Wazbinsky und Acidini Luchinat) an den oben erwähnten Kopien von Michelangelo und Raffael. Diese sind zwar nicht von Zuccari ausgeführt, zeigen aber die vermutliche Verteilung der Kartuschen, in der das Porträt in der Mitte von kleineren Szenen oder Tugenden umringt wird.

²³¹ Verteilung der Szenen und der Porträts, dazu Erläuterungen zum Plan der Piano Nobile siehe in: Strunck 2007, S.116 ff.

²³² Acidini Luchinat 1998, Vol.2, S.225, dazu: Strunck 2007, S.116.

²³³ Der Vorschlag von Körte, dass sowohl die Porträts, als auch die *Vita* für ein „Studiolo“ im *Palazzo Zuccari* gedacht waren, wird von Strunck als Hinweis für die Anordnung in der *Sala del Disegno* verstanden und ausführlich besprochen. In: Körte 1935, S.68-70; Strunck 2007, S.119.

der Wände. Auch sinngemäß kann die Verbindung zum Deckenfresko festgestellt werden.²³⁴ (Abb.20)

Die Szenen werden von Strunck chronologisch in Uhrzeigerrichtung, beginnend unter dem Vater Disegno und der Allegorie der Scientia, angeordnet. Mit der Berücksichtigung aller Türen und Fenster, wird auf jeder Wand eine Gruppe mit fünf Szenen angebracht. Die Künstlerporträts sind in den vier restlichen Feldern einzusetzen. Die *vita illustrata* würde mit Polidoro da Caravaggio beginnen und am Ende als Höhepunkt des Zyklus mit dem Porträt von Taddeo vollenden. Bei dieser Anordnung sind die *Terzinen* zwischen den Bildfeldern und der Decke zu platzieren.²³⁵

2.4. Bilder im Bild – Taddeos Zeichnungen in der *vita illustrata*

In der gezeichneten *Vita* des jungen Taddeo Zuccari ist auffallend, dass einige Details (wie die Handlungen der Personen) sehr präzise ausgeführt sind, während wiederum andere (wie die Landschaft oder der Hintergrund) nur schematisch angedeutet werden. Die Personen, Personifikationen oder auch Orte sind auf den Blättern mit Namen beschriftet. Vermutlich sollen diese bei der Wiedererkennung des Dargestellten helfen, da die meisten Szenen simultan sind und insbesondere Taddeo in der jeweiligen Szene mehrmals erscheint.

Für die folgende Untersuchung sind meines Erachtens die besonders präzise ausgeführte Zeichnungen von Taddeo selbst, also die Bilder im Bild, von großer Bedeutung und sollen näher betrachtet werden. Fast auf allen Blättern, auf denen der junge Zuccari zeichnend dargestellt ist, sind seine Studien präzise ausgeführt und die von ihm skizzierten Figuren gut erkennbar. Dabei bekommt man das Gefühl, man würde ihm während der Übung über die Schulter schauen. Sie zeigen nicht nur die Entwicklung seiner künstlerischen Fähigkeiten, sondern lassen sich auch mit den Ausbildungsgedanken von Federico Zuccari vergleichen, sodass man seine Tätigkeit in verschiedene Klassen der *Accademia di San Luca* einordnen könnte. Die erwähnten Zeichnungen Taddeos sollen zuerst im gesamten Kontext besprochen werden, um die Plausibilität der von Christina Strunck vorgeschlagenen Verteilung zu verdeutlichen, danach folgt der Vergleich seiner Studien mit der Ausbildung an der Lukas-Akademie.

So zeigen die ersten Blätter der *vita illustrata*, wie Taddeo das väterliches Haus verlässt (Abb.14.2) und nach einer langen Suche von dem Maler Giovanni Piero Calabrese aufgenommen wird (Abb.14.7). In den folgenden Szenen wird sein Leben bei Calabrese geschildert, wo er weder Essen, noch Zeit für das Studium bekommt und nur mit der

²³⁴ Strunck 2007, S.119-122.

²³⁵ Dazu siehe: Strunck 2007, S.120-122.

häuslichen Arbeit überlastet wird. Man sieht ihn zum ersten Mal im achten Blatt²³⁶ (Abb.14.8) zeichnend.²³⁷ Er ist am unteren Rand des Blattes platziert und malt auf einer Tafel. Darauf ist für den Betrachter sehr deutlich ein auf dem Kopf gemaltes Männlein erkennbar, das wie eine Kinderkritzelei ausgeführt ist (14.8a). Die Terzine darunter betont seinen Fleiß, wie er um jede freie Minute bemüht ist, um sich selbst Zeit für die Übung zu verschaffen.²³⁸ Das folgende Blatt zeigt Taddeo in der Rückenansicht beim Mondschein am offenen Fenster ebenfalls zeichnend (Abb.14.9). Sein Bett und auch die Schrift zu seinen Füßen bestätigen noch mal, dass er sich im Haus von Calabrese befindet. Die Zeichnungen am linken Fensterladen zeigen einzelne Körperteile, während auf der rechten Seite verschiedene Haltungen oder Motive einstudiert werden (Abb.14.9a). Auch das Blatt in den Händen Taddeos ist sichtbar, auf dem er zwei miteinander agierende Personen malt. Die Terzine dazu betont erneut die Arbeitsfreude des jungen Zuccari.²³⁹ Die besprochenen Blätter mit den Szenen im Haus von Calabrese gehören zu einer, u.a. auch von Strunck unterteilten, Fünfergruppe und wären an der Wand unter der *Militia* angebracht. So wie auf der Allegorien-Kartusche dieser Gruppe Tapferkeit und Geduld verkünden (Abb.14.6), ist auch das übergreifende Thema dieser Szenen das mühevollen Arbeiten des jungen Taddeo. Die Terzine dazu kann durch ihren auffordernden Ton mit den Inschriften auf den Wänden des Ganges verglichen werden.

Auch auf den zwölften und dreizehnten Blättern ist Taddeo zeichnend zu sehen. Auf dem ersten dieser beiden (Abb.14.12/Abb.14.13) zeichnet er im Vordergrund ein antikes Relief. Im Hintergrund sieht man ihn wieder die Fassade von Polidoro da Caravaggio studierend. Auf dem Zweiten malt er beim Mondschein die Fresken von Raffael in der Villa Farnesina. Insbesondere im ersten Blatt ist bezeichnend, dass seine Studie die genaue Haltung der Figuren aus dem Relief wiedergibt (Abb.14.12a). So ist aus dieser Abbildung zu erschließen, dass seine unerschöpfliche Arbeit zu ersten Erfolgen führte, sodass er sich deutlich verbessert hatte. Diese Fünfergruppe zeigt seine Entwicklung als Zeichner, betont aber auch die schweren Umstände, die ihm erkrankten. Seine Skizzen (Abb.14.12a/14.13a)

²³⁶ Die Nummerierung/Reihenfolge der Blätter wurde aus der letzten Forschung übernommen. Brooks 2007, S. 7-27.

²³⁷ Zum ersten Mal erscheint er im Hintergrund des fünften Blattes zeichnend vor einer Fassade dargestellt, jedoch könnte man den Jüngling im Hintergrund als einen Fremden bezeichnen, der eine Fassade abzeichnet, da an seinem Rock nicht wie bei den meisten Darstellungen der Name des Protagonisten geschrieben ist.

²³⁸ „Ecco ch'il tempo Gl'e tolto a costui / Ch'ha di studiare, e di virtù desio, / Ma come ei sel'racquisti osserva lui.“ (Da schau, wie hier jenem die Zeit geraubt wird, / Der nur zu studieren und nach der Tugend verlangt, / Doch sieht er zu, wie er sie wiedergewinnt. [Übersetzt von Damm]); Vgl. Damm 2007, S.42.

²³⁹ „Nota l'essempio qui del fratel' mio / Così si studia, ve come discaccia, / Da gl'occhi il sonno, e da e l'otio rio.“ (Beachte hier das Beispiel meines Bruders: / Dies nennt man Studieren! Und hier: Wie er den Schlaf / Sich aus den Augen treibt und den üblen Müßiggang verjagt.[Übersetzt von Damm]); Vgl. Damm 2007, S.42.

erscheinen etwas komplexer, als die in der vorherigen Gruppe. Die mittlere Szene mit den Halluzinationen und der Rückkehr nach Hause, kann als Verwandlung zu einer neuen Etappe verstanden werden, die aus der Qual des Lebens zum Erfolg führt (Abb.14.14).

Die erste Szene der letzten Gruppe zeigt Taddeo, der in Rom selbst von *Disegno* und *Spirito* empfangen wird (Abb.14.16). Es deutet auf die Anerkennung und die Unterstützung der höchsten Kräfte bei seiner Ankunft in Rom. Im folgenden Blatt ist er zeichnend vor Laokoon im Vatikan zu sehen (Abb.14.17). Seine Tafel deckt er mit der Hand ab, sodass man die Skizzen nicht erkennen kann. Besonders viele Details und Fortschritte von Taddeo sind in dem vorletzten Blatt zu sehen (Abb.14.18). Er zeichnet in der Sixtinischen Kapelle nach dem Jüngsten Gericht von Michelangelo. In der Figur auf seinem Blatt könnte man den im Zentrum des Freskos dargestellten Christus erahnen (Abb.14.18a). Wenn man die Zeichnung von Taddeo genauer betrachtet, lässt sich erkennen, dass er nicht nur eine Bewegung, wie im Fall von Laokoon, sondern eine verkürzte Figur nachzuahmen versucht. Das zentrale Blatt aus dieser Gruppe zeigt den ersten Erfolg Taddeos – er malt die Fassade des Palazzo Mattei (Abb.14.19). Wie die Namen der Anwesenden verdeutlichen, wird sein Werk u.a. von Michelangelo und Giorgio Vasari bestaunt und gelobt. Der Jüngling mit dem Korb in der Mitte der Zeichnung wurde in der Forschung häufig mit Taddeo verglichen, der ebenfalls durch die Straßen Roms wanderte und ausgemalten Fassaden bestaunte.²⁴⁰ In dieser Gruppe ist die Hervorhebung von Michelangelo bemerkenswert. Seine Fresken werden nicht nur als höchste Stufe im Kanon der zu studierenden Werke eingeordnet, sondern auch unter den Betrachtern vor dem Palazzo Mattei erscheint er als zentrale Figur auf dem Pferd.

Wie in den oberen Abschnitten schon erwähnt, zeigen die Blätter nicht nur den tugendhaften und schweren Weg, den Taddeo beschreiten muss, damit er zu einem großen Künstler wird, sondern die Zeichnungen des jungen Bruders zeigen auch seine Entwicklung, in dem er mit einer Kinderkritzelei beginnt und nur durch eigenes Bemühen das Können der großen Maler erreicht. Wie zu Beginn dieses Kapitels angedeutet wurde, verbildlichen die Übungen Taddeos die grundlegenden Schritte, die nach Federico Zuccari für die Künftlerausbildung von einer Bedeutung waren. Als Vorstufe werden seine einfachen Kritzeleien gezeigt (Abb.14.8/14.8a). Zum einen kann dies als seine frühe Jugendbegabung identifiziert werden, zum anderen kann es auch sein, dass Federico Zuccari damit den Anfang verdeutlichen wollte, dass auch sein Bruder zum Beginn über ähnliche Kenntnisse wie anderen Kinder verfügte. In den folgenden Abbildungen zeichnet Taddeo zunächst wie die Schüler der römischen Akademie – einzelne Körperteile (Abb.14.9/14.9a). Danach studiert er

²⁴⁰ u.a. in: Brooks 2007, S.34; Damm 2007, S.39.

antike Werke und die Arbeiten bekannter Künstler, was in der zweiten und dritten Stufe der Ausbildung vorausgesetzt wurde (Abb.14.12). Am Ende der Ausbildung an der Akademie erwartete Zuccari von den Schülern, dass sie ein vollständiges Werk ausführen konnten, ohne dabei Manier oder Komposition eines anderen Meisters zu übernehmen. Dies erreicht Taddeo auch ohne die Hilfe eines Betreuers und zeigt damit, wie Federico Zuccari in der *vita illustrata* veranschaulicht, seine besondere Begabung im Vergleich zu allen anderen Schülern der Akademie.

In Folge der oberen Besprechung wäre zu hinterfragen, ob die sieben Szenen auf dem Leder von Zuccari eigenhändig ausgeführt wurden.²⁴¹ Diese Arbeiten sind mit einer etwas groben Pinselführung gemalt, sodass viele kleinere Details in diesem Medium nicht übertragen werden konnten. Die oben ausführlich besprochene Bilder in Bildern, also die Skizzen von Taddeo, die seine Entwicklung zeigen und mit den Ausbildungsgedanken Zuccaris vergleichbar wären, sind auf keinen der Ölgemälde zu erkennen. Anstatt der sogenannten Kinderkritzelei fällt in derselben Szene ein Schatten seiner Hand auf die Tafel (Abb.21a) und auch die Fensterläden sind auf der folgenden Kartusche ohne seine Studien leer dargestellt (Abb.21b). Diese vereinfachte Übertragung der Zeichnungen könnte mit dem Medium zusammenhängen, da die Ausführung der präzisen Linien auf Leder kaum möglich erscheint. Da aber meiner Meinung nach, die Entwicklung des jungen Taddeos, die durch seine Zeichnungen verdeutlicht wird, für die betrachtende Jünglinge denselbe vorbildlichen Charakter haben sollte, wie tugendhaftes und mühevolleres Leben des Protagonisten, könnte man meinen, dass die Ausführung in Öl auf Leder in der Abwesenheit Zuccaris erfolgte, sodass diese „Kleinigkeiten“ als unwichtig erschienen und nicht übertragen wurden.

Weitere Unklarheit entsteht durch die zur *Vita* gehörigen Künstlerporträts, da sie unvollständig, zum Teil als Kopien erhalten sind und einige Wiederholungen aufweisen. Nur das Porträt Michelangelos, ausgeführt mit der Feder auf Papier (Abb.15a) und mit Öl auf Leder (Abb.15b), wurde als eigenhändige Arbeit von Federico Zuccari identifiziert. Seine Haltung ist mit der Skulptur Michelangelos, dem Moses, vergleichbar. Ähnlich ist das Porträt von Raffael gestaltet, welches nur als Kopie und Übertragen auf Leder erhalten ist. Seine Haltung ist von einem seiner Werke, dem Prophet Jesaia – einer der am meisten Michelangelesken Figur des Künstlers²⁴² – übernommen worden (Abb.16a/Abb.16b). Das Porträt von Polidoro da Caravaggio, auch nur als Kopie erhalten, fällt aus dem

²⁴¹ Die sieben auf dem Leder übertragenen Szenen aus der *Vita* wurden nach den Untersuchungen vom Getty Museum als eigenhändig von Federico Zuccari oder von seiner Werkstatt identifiziert. Auch Lukehart verneint, dass die Szenen auf Leder von Federico Zuccari selbst übertragen wurden, ohne dazu einen Grund zu nennen. Vgl.: Lukehart 2009, S.179.

²⁴² Brooks 2007, S.36.

Zusammenhang heraus, da Polidoro zwar einer Figur (Mars) aus seinem Oeuvre ähneln könnte,²⁴³ aber im Gegensatz zu allen drei anderen Künstlern stehend dargestellt ist (Abb.17). Besonders fraglich ist, wie das Porträt von Taddeo gestaltet war (Abb.18). In eine erhaltenen Kopie hält er eine Rolle mit Diana von Ephesus. Die kleineren Kartuschen um das Bildnis sind spiegelbildlich von dem Porträt Raffaels übernommen (Abb.16a). Da in der *vita illustrata* nichts wiederholt wird, stellt sich die Frage, ob diese Details von Federico Zuccari bewusst übertragen wurden, um Ähnlichkeiten zwischen seinem Bruder und Raffael auch hiermit zu betonen. Dass das Porträt von Raffael tatsächlich so aussehen sollte, lässt sich durch die Ausführung auf Leder bestätigen. Welcher Arbeit von Taddeo sein Porträt ähnlich gestaltet werden sollte und mit welchen Attributen, kann durch vorhandene Kopien nicht geklärt werden. Wegen diesen Schwierigkeiten ordnet zwar Christina Strunck die vier Porträts in die *vita illustrata* ein, hält sich jedoch zurück, die genaue Wiedergabe und die Themen der umrahmenden Kartuschen festzulegen.²⁴⁴ Am Ende dieser Besprechung soll vermerkt werden, dass die zahlreichen Kopien der Porträts und der Szenen aus der *Vita* für großes Interesse der Zeitgenossen an dem Zyklus sprechen.²⁴⁵

2.5. „*nota l'esempio qui del fratel' mio*“²⁴⁶

Die These von Strunck, die *vita illustrata* auf die Wände der *Sala del Disegno* zu verteilen, erscheint durch zahlreiche Argumente sehr plausibel. Das Leben des jungen Taddeo passt in der Nähe des Ganges auch thematisch: So wie im Gang die Entwicklung des Herkules von seinem frühen Alter beginnend dargestellt wird und somit der Verweis auf Jugendbegabung betont wird, so werden dieselben Themen auch in der *Vita* von Taddeo veranschaulicht. Auch die zu der *vita illustrata* gehörigen *Terzine* haben einen belehrenden Charakter und sind an den jungen Betrachter gerichtet, wie die Inschriften im Gang. Daraus kann man erschließen, dass, ähnlich wie die Fresken im Gang, auch die *vita illustrata* insbesondere für die Jünglinge gemalt wurde und somit ihre Anwesenheit in dem dafür vorgesehenen Raum, voraussetzte. Demzufolge kann man nach der These von Strunck nicht nur behaupten, dass sich die Jünglinge in der *Sala del Disegno* aufgehalten haben, sondern durch die Analyse der *Vita* konnte die Tätigkeit der Schüler und somit eine präzisere Funktion des Raumes bestimmt werden.

Nachdem nur die private Nutzung der Räume wegen der Aussage der Fresken im

²⁴³ Brooks 2007, S.36.

²⁴⁴ Strunck 2007, S.122.

²⁴⁵ Körte 1935, S.69-70.

²⁴⁶ Auszug aus der *Terzine* zum neunten Blatt der *Vita*; Dieses Zitat wird von Heiko Damm ebenfalls als Titel benutzt, in: Damm 2007, S. 31- 40.

Erdgeschoss ausgeschlossen wird, kann auch die Aufgabe von der *Sala del Disegno* auf verschiedene Weise interpretiert werden.²⁴⁷ Kemal Demirsoy stellt nach der Untersuchung fest, dass gerade die *Sala di Ganimede* und die *Sala del Disegno* für die Nutzung der Akademie vorgesehen waren. Die erste Räumlichkeit diene als Versammlungs- und Arbeitsraum, während die zweite als Zeichenraum zu verstehen wäre. Nach seiner Vermutung hätte in der *Sala del Disegno*, insbesondere wegen den Aussagen der Fresken, das Aktzeichnen stattgefunden.²⁴⁸

An die Meinung von Demirsoy anschließend kann man sagen, dass durch die Platzierung der *Vita* in der *Sala del Disegno* ihre Funktion als Zeichenraum für die Jünglinge sich bestätigt.²⁴⁹ Außerdem ist anzudeuten, dass die gezeigte Entwicklung von Taddeo, welche in seinen eigenen Zeichnungen in der *vita illustrata* zu sehen ist, Ähnlichkeiten mit den Ausbildungsschritten der Akademie aufweisen, was nochmal die vergleichbare Ausbildung im *Palazzo Zuccari* und an der Lukas-Akademie verdeutlicht. In der *Vita* sind zahlreichen Zeichenübungen dargestellt, zum einen was er studiert und zum anderen wie er sich entwickelt. Diese würde für die Lehrlinge beispielhaft dienen. Abschließend kann man sagen, wenn Zuccari diesen Raum für Zeichenübungen für die Jünglinge geplant hatte, wäre durch die Platzierung der *vita illustrata* die Person Taddeos im Ganzen als Vorbild zu betrachten, während die Deckenfresken als Erläuterung der *Disegno*-Theorie und Verbildlichung der Eigenschaften eines Künstlers gedient hätten.

3. *Sala di Ganimede*

3.1. *disegno interno speculativo*²⁵⁰ – Freskenprogramm des Raumes

Das Deckenfresko in der *Sala di Ganimede* unterscheidet sich von allen anderen Fresken des Hauses. Auf dem annähernd quadratischen Gewölbe ist nur ein einziges Bild, ohne jegliche Kartuschen mit ergänzenden Themen oder erklärenden Inschriften, zu sehen. Dargestellt ist eine mehrgeschossige Scheinarchitektur, in deren mittlerer kreuzförmigen Öffnung der Höhenflug des Ganymeds mit dem Adler zu sehen ist (Abb.10). Die Architektur

²⁴⁷ Eine frühen Funktionsinterpretationen der *Sala del Disegno*:

Laut Körte wäre die *Sala del Disegno* als Versammlungsraum für die Akademie zu deuten, während Herrmann-Fiore sie als Studiolo oder private Bibliothek bezeichnete, siehe in: Körte 1935, S.35; Herrmann-Fiore 1979, S.78ff.

²⁴⁸ Demirsoy, S.111-112.

²⁴⁹ Hiermit kann aber nicht gesagt werden, ob in diesem Raum, wie Dempsey vermutet, auch Aktzeichnen stattgefunden hat. Eine Antwort dazu wird versucht durch die Analyse der Zeichnungen aus dem Umkreis Zuccaris im letzten Kapitel zu geben.

²⁵⁰ Begriff Zuccaris zur Erklärung seiner *Disegno*-Theorie, siehe in: Zuccari 1607 (1961).

stützt sich am oberen Rand des entlang der Wände verlaufenden Gesimses.²⁵¹ Die schwere Konstruktion wird von zwei Seiten jeweils von zwei Stichkappen zu dem mittleren Durchbruch weitergeleitet. Durch die Öffnung sieht man, auf dem nächsten Geschoss, einen in die Höhe ragenden Säulenhof. Zwischen den kleineren Öffnungen der Decke, die von den Doppelsäulen gehalten werden, lässt sich leicht in den mit den Wolken bedeckten blauen Himmel durchblicken. Im Zentrum des Raumes ist die einzige Figurengruppe von einem kreuzförmigen Kranzgesims umrahmt. Während des Höhenfluges verweilen Ganymed und der Jupiter-Adler über dem Säulenhof und blicken sich gegenseitig an. Der Adler krallt nur zart an seinem Tuch und umfasst ihn mit seinen Flügeln. Ganymed hat seine Hand um den Kopf des Vogels gelegt. Beide werden von einem Lendentuch umringt. Die schwere und vielschichtige Architektur lenkt einerseits den Betrachter von der mittleren Szene ab, andererseits wird durch mehreren Ebenen der Effekt des Höhenflugs unterstützt.²⁵²

Von zahlreichen Autoren wurde versucht, das ungewöhnliche Thema und die Art der Darstellung zu interpretieren. Körte vermutet, dass die Quadraturmalerei von Zuccari als Musterbeispiel für akademische Maler gemalt war, um die Technik und mathematischen Regeln der Verkürzung vorzuführen. Ganymed wäre angebracht, um den Effekt der Staffelung zu verstärken.²⁵³ Die umrahmende Konstruktion bezeichnet Herrmann-Fiore als „Architekturphantasie“, mit der Zuccari die künstlerische Einbildungskraft thematisieren wollte.²⁵⁴ Sie versucht die zentrale Szene allegorisch und von dem Mythos ausgehend zu deuten. Dabei bemerkt sie, dass auch wenn in Schriften Zuccaris der Name des Hirtenknaben nicht erwähnt wird, darin eine sinngemäße Stelle zu dem dargestellten Sujet zu finden sei. In *Idea* beschreibt Federico Zuccari, wie die menschliche Seele von dem *Disegno*, wie von den göttlichen Funken erleuchtet und wie von einem fliegenden Adler in die Höhe erhoben wird. Währenddessen sei man fähig die hohen und göttlichen Dinge zu betrachten.²⁵⁵ Man kann dieses Sinnbild auf das Fresko übertragen, demnach Ganymed das Menschliche und der Adler den göttlichen Funken verkörpern würde. Und wenn laut Zuccari, dieser Funke gleichzeitig

²⁵¹ Auf einem Foto von 1995 (?), das noch vor der Restaurierung des Raumes gemacht wurde, ist an dem oberen Gesims ein ionisches Kapitell zu sehen. Man könnte vermuten, dass die Scheinarchitektur nicht, wie es heute erscheint, in der Luft schwebte, sondern sich an den Wänden dargestellten Säulen stützte. Vgl. Demirsoy, S. 72.

²⁵² Demirsoy, S.69.

²⁵³ Körte 1935, S.33-35.

²⁵⁴ Herrmann-Fiore 1979, S.104 – 110.

²⁵⁵ „...con l'aiuto di questa Aquila volante di questa scintilla divina del Desegno.“ „Der Disegno als ein Funke des Göttlichen erleuchtet die Seele, erhebt sie von der Erde und lässt sie die hohen und göttlichen Dinge betrachten; ohne ihn erhöhen sich die Gedanken des Menschen nicht eine Spanne vom Boden, und wir könnten nicht zu jene spekulativen Einsicht in das Wesen des Himmels, ja selbst Gottes gelangen, wie es der heiligen Theologie gegeben ist, hätten wir nicht diesen fliegenden Adler, der uns dazu so hoch hinaufträgt.“ [Übersetzt von Herrmann-Fiore] Zuccari 1607 (1961), S.267, dazu: Herrmann-Fiore 1979, S.109.

das *Disegno* selbst ist, wird in dem Fresko von dem Adler auch das *Disegno* und durch diese die Erleuchtung Ganymeds symbolisiert.

Auf die Aussage von Herrmann-Fiore stützend, analysiert Kemal Demirsoy die Einzelheiten des Freskos im Hinblick auf die Schriften von Zuccari und versucht durch thematische Vorbilder weitere Erklärungen zu finden. Dabei untersucht er die Figuren-Gruppe und Scheinarchitektur nicht im Einzelnen, sondern als ergänzende Elemente einer komplexen Aussage.²⁵⁶ Im Folgenden werden aus dieser detaillierten Studie zu dem Fresko nur die wichtigen Aspekte zusammengefasst, um die Bedeutung und Vielschichtigkeit dieser Malerei zu verdeutlichen.

Wenn man sowohl Werke, als auch Schriften Zuccaris durchschaut, wird Ganymed nirgends erwähnt. Nur in einer Zeichnung aus der Dante-Illustration sieht man im Traum Dantes den fliegenden Adler mit dem Protagonisten (Abb.22). In dieser Szene aus der *Göttlichen Komödie* wird die Symbolik aus dem Ganymed-Mythos eingesetzt.²⁵⁷ Dabei ist zu vermuten, dass Zuccari die Ganymed-Thematik und die allegorische Bedeutung nicht nur während der Beschäftigung mit den Dante-Illustrationen kennen gelernt hatte, sondern auch aus dem im 16. Jahrhundert mehrfach veröffentlichten *Dante-Kommentaren* von Christoforo Landino kannte.²⁵⁸

Neben diesem Hinweis auf Dante deutet Demirsoy auf frühere Schriften, die für Zuccari einen größeren Bezugspunkt bilden könnten. Er zieht zahlreiche Parallelen zwischen den Gedanken des Künstlers und des Thomas von Aquin.²⁵⁹ Ähnlich wie in der *Disegno*-Theorie²⁶⁰ von Zuccari, in welcher die Idee des *Disegno* sich in zwei Hauptteile, *disegno interno* und *disegno esterno*, spaltet und alles Weitere ausgehend von diesen beiden entfaltet wird, begegnet man auch bei Thomas von Aquin dem *verbum exterius* und dem *verbum interius* als grundlegende Begriffe.²⁶¹ Außer diesen sinngemäßen Formulierungen, werden von Demirsoy weitere vergleichbare Gedanken untersucht, die unten folgen werden.²⁶²

Der Höhenflug des Ganymeds wird auch bei Thomas von Aquin nur symbolisch wiedergegeben. Der Flug des Adlers wird der natürlichen (angeborenen) Erkenntniskraft

²⁵⁶ Demirsoy, S. 43 – 116.

²⁵⁷ Die Zeichnung zeigt die Szene aus dem neunten Gesang des Purgatorio, als Dante vor der Pforte des Leuterungsberges eingeschlafen war. Im Traum wird er nicht von Lucia, sondern von einem Adler zum Ort getragen, wo einst Ganymed von Jupiter-Adler entführt wurde. Aus den Versen wird die Figur des Ganymeds dem menschlichen Denken (*mente humana*) und der Adler (als Lucia) soll das Göttliche (*illuminate grazia*) symbolisieren. Siehe mehr dazu: Demirsoy 2000, S. 50.

²⁵⁸ Insbesondere der Dante-Kommentar Landinos wurde im 16. Jahrhundert insgesamt 15 mal herausgegeben und viel gelesen. Demirsoy 2000, S. 50ff.

²⁵⁹ Thomas von Aquin (um 1225-1274)

²⁶⁰ Zuccari 1607 (1961).

²⁶¹ Die Liste der zitierten Schriften von Thomas von Aquin siehe in: Demirsoy 2000, S. 56, Fußnote 34.

²⁶² Vgl. Demirsoy 2000, S.55-65.

gleichgesetzt, während für den menschlichen Geist darin die menschliche Figur eingesetzt wird. Diese Gestalten ergeben zusammen ein Sinnbild der Ganymed-Entrückung. Auch in der oben genannten Szene aus der *Göttlichen Komödie* wird der Adler als göttliche Kraft eingesetzt. Damit weicht Dante von der zeitgenössischen Interpretation des Mythos ab und setzt ihn im Sinne von Thomas von Aquin ein.²⁶³ Sowohl in der Dante-Zeichnung, als bei dem Ganymed-Fresko des römischen Hauses ist in der Darstellungsart zu sehen, dass diese weniger erotisierend, sondern mehr nach römisch-antiken Vorbildern gemalt wurden, in denen dieser Mythos als Metapher für die Himmelfahrt der Seele eingesetzt wird.²⁶⁴

Nach der Zusammenfassung der symbolischen Deutungen von Thomas von Aquin und demnach auch von Dante, wäre die Szene im Palazzo als Sinnbild als die göttliche Erkenntnis zu verstehen.²⁶⁵ Das in Form des Buchstaben *D* umwickelte Lendentuch würde diesen göttlichen Kontext verstärken. In der *Disegno*-Theorie erläutert Zuccari die Beziehung zwischen den Wörtern *Disegno* und *Dio*: Durch die Umwandlung der Silben in *Di-segn-o* (*Disegno*) wäre *segno di Dio* (das göttliche Zeichen) herauszulesen; Nach Zuccaris Lesart wäre *Dio* nach Erläuterung einzelner Buchstaben als Dreifaltigkeit zu verstehen, während „*D*“ aus der Zusammenstellung von *I* und *O* entstehe und die göttliche Liebe verkörpern würde.²⁶⁶ Somit wäre in dem Fresko die zum höchsten Erkenntnis führende göttliche Liebe dargestellt und die Beziehung zwischen dem Adler und Ganymed wäre, wie im Mythos, als höhere himmlische Liebe zu deuten.²⁶⁷

In seinen Schriften vergleicht Zuccari Architektur mit dem menschlichen Denken.²⁶⁸ Wenn man die Quadraturmalerei in *Sala di Ganimede* nach dieser Auffassung deuten würde, würde es die erläuterte These unterstützen. In dem Fresko ist die Figurengruppe über dem Kranzgesims schwebend dargestellt, sodass der Flug in die Höhe als Überwindung des Menschlichen zur höheren Erkenntnis zu verstehen wäre.²⁶⁹

Kehren wir erneut zu der Darstellungsart zurück. Körte meint, dass Ganymed und der Adler zu „gelähmt“ und starr wiedergegeben und das Fresko dadurch misslungen seien.²⁷⁰ Herrmann-Fiore und auch Demirsoy hingegen unterstreichen das Können des Künstlers, der dadurch gerade den höchsten Moment des Verweilens zeigen wolle.²⁷¹ Für die Erklärung dazu

²⁶³ Über die Interpretation der Liebe zwischen Jupiter und Ganymed als die Liebe zwischen zwei Männern, siehe in: Demirsoy 2000, S. 64.

²⁶⁴ Herrmann-Fiore 1979, 1979, S. 106-107.

²⁶⁵ Demirsoy 2000, S. 60-65.

²⁶⁶ Zuccari 1607 (1961), S. 302, dazu: Demirsoy 2000, S.66.

²⁶⁷ Demirsoy 2000, S. 66 – 69.

²⁶⁸ Zuccari 1607, siehe dazu Demirsoy 2000, S. 69-72.

²⁶⁹ Demirsoy 2000, S. 69-72.

²⁷⁰ Körte 1935, S.34.

²⁷¹ Herrmann-Fiore 1979, S.104-106; Demirsoy 2000, S.84;

Laut Herrmann-Fiore ist hier gerade der Moment des Anschauens dargestellt, der auch in dem Mythos als

könnte die Aussage von Thomas von Aquin herangezogen werden. Wie in seinen Schriften zu lesen ist, sei das Ziel menschlichen Treibens die höchste Erkenntnis. Während die Suche nach dieser einen unruhigen Zustand darstellt, tritt nach der Erleuchtung völlige Ruhe ein. So ist zu vermuten, dass Zuccari nicht den Moment des Fliegens, sondern das Erstarren in der höchsten Erkenntnis darstellen wollte.²⁷²

Als letztes soll die symbolische Deutung des Ganymeds geklärt werden, der hier auch beispielhaft eingesetzt wurde. Die Lehre an der *Accademia di San Luca* wurde von Federico Zuccari in zwei Abschnitte unterteilt – einem praktischen und einem theoretischen Ausbildungsteil. Auch wenn die Umdeutung dieses zweiteiligen Konzepts zur *vita attiva* und *vita contemplativa* nicht wörtlich von Zuccari entnommen ist, ist der inhaltliche Vergleich in seiner *Disegno*-Theorie zu finden.²⁷³ Die (praktische) Handfertigkeit kann, so Zuccari, von einem Künstler mit ungenügendem Wissen nicht erreicht werden.²⁷⁴ So hängt die Vollkommenheit von den (theoretischen) Kenntnissen ab, die durch höchste Erleuchtung erlangt werden können (*disegno interno speculativo*). Das Wissen wurde bereits oben, als der theoretische Teil und somit als *vita contemplativa* bezeichnet.²⁷⁵ Auch die Handlung Ganymeds, der sich auf dem Berg Ida zurückgezogen hatte, wird allegorisch als Hinwendung von *vita attiva* zu *vita contemplativa* gedeutet. So kann der Hirtenknabe als Personifikation des beschaulichen Lebens verstanden werden.²⁷⁶ Diese beide Gedanken zusammenfassend, symbolisiert hier Ganymed *vita contemplativa* und somit das höchste Wissen, das nach Zuccari für die Entwicklung des Künstlers entscheidend ist.

3.2. *Sala di Ganimede* – ein Versammlungsraum der Akademie?

Wenn man die oben genannten Inhalte der Deckenmalerei berücksichtigt, wäre die frühe Vermutung, die *Sala di Ganimede* sei nur als Speisesaal geplant, kaum vorstellbar.²⁷⁷ Das Fresko des Raumes übertrifft alle anderen Ausmalungen sowohl durch die künstlerische, als auch durch ihre erfinderische Qualität.²⁷⁸ So wäre anzunehmen, dass der Ganymed-Raum

Verweilen im Anblick beschrieben wird.

²⁷² Demirsoy 2000, S. 84.

²⁷³ Demirsoy 2000, S. 89-101.

²⁷⁴ Alberti 1604 (1961), S. 25-26, dazu: Demirsoy 2000, S.89-90.

Die Aussage schließt die Bedeutung der Praxis nicht aus. Laut Zuccari soll der Künstler theoretisches Wissen in die Tat umsetzen können, sonst würde er nie zur Vollkommenheit gelangen und sogar nicht berufswürdig sein. Zuccari 1607 (1961), S. 164, dazu: Demirsoy 2000, S.101.

²⁷⁵ Siehe: Demirsoy 2000, S.89-90.

²⁷⁶ Die Szene wird neben weiteren Quellen, auch in dem zur Zeit Zuccaris verbreiteten Danke-Kommentar erzählt. Dazu Demirsoy 2000, S.73 und S.101.

²⁷⁷ Frommel 1991, S.46;

bei Körte ist keine Eindeutige Aussage über die Funktion des Raumes zu finden. Da nach seiner Meinung die Scheinarchitektur Beispielhaft für die Akademiemitglieder dienen sollte, ist zu vermuten, dass er in der *Sala di Ganimede* auch ihre Anwesenheit voraussetzte. Siehe Körte 1935, S.33.

²⁷⁸ Demirsoy 2000, S.46.

nicht für private Zwecke gedacht war, sondern für Besucher des Hauses zugänglich sein sollte. Durch die Art der Darstellung, indem eine tiefe Aussage nur mit wenigen Mitteln abgebildet wurde, ist zu vermuten, dass es für „wissende“ Betrachter bestimmt war: Im Vergleich zu anderen Malereien im Haus, deren Aussage mit ergänzenden Text- oder Bildfeldern erklärt werden, ist in der *Sala di Ganimede* kaum etwas davon zu sehen. Daraus könnte man erschließen, dass der Raum nicht für Auszubildende vorgesehen war, die anhand der Fresken Schritt für Schritt das tugendhafte Leben und das Wesen das *Disegno* verstehen sollten, sondern für jene, die die *Disegno*-Theorie bereits kannten und imstande waren, die Ikonographie zu verstehen.

Schon Herrmann-Fiore bemerkt, dass der größte Raum im Erdgeschoss als Sitzungsraum der Akademie hätte geplant sein können.²⁷⁹ Demirsoy versucht in seiner Forschung ihre These zu erläutern und zählt zahlreiche Argumente auf, die dafür sprechen würden.²⁸⁰ Wie im vorangehenden Kapitel dargelegt wurde, verbildlicht das Deckenfresko einen bedeutenden Teil der Kunstanschauung Zuccaris. Seine *Disegno*-Theorie wurde auch im ersten Jahr nach der Gründung der Akademie in den Vorlesungen und in die Lehre eingebunden. Somit steht das Fresko auch im Zusammenhang mit der an der Akademie vorgetragenen Theorie. In diesem Zusammenhang erläutert Demirsoy, dass der Ganymed-Raum als Versammlungsort der *Accademici* geplant war, oder noch genauer: Den vom *Principe* festgelegten Treffen zu den kunsttheoretischen Debatten – *ragionamenti e discorsi* – dienen sollte.

Neben dem Inhalt der Fresken spricht laut Demirsoy auch die Lage der *Sala di Ganimede* für seine Nutzung durch die Akademie: Man könnte von dem Gang direkt in den Raum eintreten; Er vermutet auch, dass die Cappella Casimira schon zur Zeit Zuccaris dieselbe Funktion hatte (diesen Namen bekam die Capella erst später von der Königin Casimira von Polen, die zwischen 1703 und 1714 im *Palazzo Zuccari* lebte). Zum einen könnte es sein, dass Zuccari damit in seinem *Palazzo* seine Gläubigkeit vorzeigen wollte, zum anderen würde eine Ähnlichkeit zu dem Akademiesaal entstehen, in dem ein Altar vorhanden war; Auch die unmittelbare Nähe zur *Sala del Disegno*, dessen Eingangstür gegenüber deren Eingang des Ganymed-Raumes lag und deren Verbindung zu der Akademie oben besprochen wurde, würde die zu untersuchende These von Demirsoy bestätigen.²⁸¹

Trotz dieser Vergleiche sind einige Umstände zu überprüfen, die gegen diese Ansicht sprechen könnten. Eine Unklarheit bringt das von Zuccari hinterlassene Testament. Laut

²⁷⁹ Herrmann-Fiore 1979, S. 99.

²⁸⁰ Demirsoy 2000, S. 110-116.

²⁸¹ Demirsoy 2000, S. 111-113.

diesem soll als Versammlungsort der Akademie ein über der Trinità dei Monti und über dem Eingang liegender Raum, mit der Aussicht über ganz Rom, benutzt werden.²⁸² Diese Beschreibung bezieht sich auf jenem großen Raum im Piano Nobile, der sich an der „Spitze“ des Hauses befindet (siehe in Abb.1a). Fraglich ist, warum im Testament beschriebene Räumlichkeiten für die geplante Schule, in denen Akademieverksammlungen stattfinden und die *giovani* untergebracht werden sollten, sich in der *casa grande* (im Atelierteil) und nicht in den ausgemalten Sälen im Erdgeschoss befinden. Zu vermuten wäre, dass Zuccari erst vor der Abreise aus Rom beschloss das Haus und die Schule voneinander zu trennen,²⁸³ da keine der Erben seinen Beruf so aktiv gefolgt ist, wie Federico selbst. In seinem letzten Willen ist zu lesen, dass die Familienmitglieder Zuccaris in dem Ausbildungsbetrieb im *Palazzo Zuccari* nicht direkt einbezogen werden, sondern nur um die Ordnung unter den Anwesenden sorgen sollen. Davon ausgehend kann man sagen, dass der Wunsch Zuccaris, eine klare Trennung zwischen den Bewohnern des Hauses und der Schule zu machen, bedingt wurde, um das Leben der Familie Zuccari von dem Geschehen im Studio ungestört zu bewahren.

Als nächstes stellt sich die Frage, warum für die *Accademia di San Luca* ein zusätzlicher Ort eingerichtet werden sollte, obwohl im eigentlichen Sitz dieser Institution, in den Kirchenräumen der Santi Luca e Martina, ein Versammlungsraum bereits vorhanden war. Dieser ist vermutlich auf dem Frontispiz der von Romano Alberti verfassten *Origine et progresso dell'Accademia*, abgebildet (Abb.13): Wie aus der Beschreibung des Autors hervorgeht, ist auf dem Blatt eine Versammlung in einem Saal zu sehen, so wie sie am Eröffnungstag der Akademie im November 1593 stattgefunden hatte.²⁸⁴ Daraus ist aber nicht zu erschließen, ob die Versammlungen weiterhin in denselben Räumlichkeiten veranstaltet

²⁸² „Item dichiaro, che la casa di sopra su la piazza della SS. ma Trinità, sopra l’entrata, ove è ordinato il studio pe et miei figlioli sul prospetto della piazza et di tutta Roma, con patto intentione, che habbia a servire ancora per la professione mia del disegno et sia luogho et ricetta della Accademia per pittori, scoultori et architetti et altri nobili spiriti di Belle Lettere “
Testament abgedruckt in Körte 1935, S. 81-82;

²⁸³ „et quanto prima havendo io di già fatto la fabrica in questa parte a tale effetto et esso studio già coperto et questo particolare appartamento con la sua scala separata, che non fastidio all’altra parte della casa, la quale, è separata, et si può la separare da esso studio, il quale, come di sopra ho detto, con detto hospiti disegno farlo nell’altra parte detta per lasciar libera questa casa tutta dal tal servitù.“
Siehe Testament abgedruckt in Körte 1935, hier S.82.

²⁸⁴ „Levatosi poi il S. Principe [Federico Zuccari] in piedi, e postosi nel suo seggio alquanto eminente, con un tavolino auanti, e scettro Academico, e campanello sopra, con li suoi Consiglieri, e Colatterali appresso, e fratelli all’intorno, e molta nobile brigata, visto che ciascuno staua attento à qualche suo Discorsi, egli doppo hauere con buon modo girato gli occhi, e fatto cenno col capo di saluto à tutti li ciscostanti, incominciò con tali parole..“

(danach erhob sich der Principe [Federico Zuccari], und setzte sich auf seinem bedeutsamen Platz, vor dem ein Tisch stand, worauf ein akademisches Zepter und eine Klingel lagen [.] Neben ihm saßen der obere Rat, Genossen und die Mitglieder in der Mitte [.] Nachdem er bemerkt hatte, dass alle seinem Vortrag aufmerksam zuhören würden, prüfte er sie mit den Augen und nickte zufrieden zu allen Versammelten und begann zu sprechen..)

Alberti 1604 (1961), darin S. 2, dazu: Lukehart 2009, S. 176 (Fußnote 74).

wurden. Demirsoy argumentiert dazu, dass die vorbildlich eingerichtete *Sala di Ganimede* für die Akademie einen angemessenen Platz bieten würde, im Vergleich zu dem oben genannten Ort nahe des Kapitols.²⁸⁵ Dass Zuccari in seinem Haus tatsächlich einen Raum für die *Accademia di San Luca* hinterlassen hatte, scheint auch für die nächsten Generationen bekannt gewesen zu sein. Etwa nach 40 Jahren nach der Abreise Zuccaris aus Rom berichtet Baglione²⁸⁶ in den *Viten* über den tugendhaften Federico Zuccari und seine besondere Liebe zur römischen Akademie, der er in seinem Haus einen Platz für die Nutzung dieser Institution hinterlassen hatte.²⁸⁷ Auch wenn mit Hilfe der Aussage Bagliones weder ein genauer Versammlungsraum für die Akademie bestimmt werden kann, noch es möglich ist, die Frage nach der Motivation Zuccaris, warum in seinem Palazzo ein zusätzlicher Raum eingerichtet wurde, zu beantworten, bestätigt das die Tatsache, dass zum einen in dem Haus auf dem Monte Pincio ein Ort für die Akademiemitglieder bereitgestellt wurde und zum anderen, dass der Wunsch Zuccaris auch den späteren Generationen bekannt war.

So kann anhand der Besprechung der Räume im Erdgeschoss des *Palazzo Zuccari* gesagt werden, dass die Fresken im Gang als eine Einleitung für die anderen Ausmalungen verstanden werden können. Es kann auch festgelegt werden, dass ihre Aussagen vor allem an die Jünglinge gerichtet waren und somit ihre Anwesenheit im Gang vorausgesetzt wurde. Die *Sala del Disegno* kann zum einen als Verbildlichung eines Teils der *Disegno*-Theorie Zuccaris gedeutet werden, zum anderen als Zeichenraum für die Jünglinge, insbesondere anhand der Annahme, dass an den Wänden die *vita illustrata* angebracht werden sollte. Und zuletzt kann nach der Analyse der Fresken in der *Sala di Ganimede* gesagt werden, dass dieser Raum für die Versammlungen der *Accademici* und noblen Geister vorgesehen war. So sollte aus dieser Besprechung hervorgegangen sein, dass zum einen sowohl die Räume für die Jünglinge und Akademiemitglieder festgelegt, als auch die Ausbildungsschritte für die Schüler herausgearbeitet werden konnten, zum anderen konnte auf die Tätigkeit in jeweiligen Sälen verwiesen werden, so wie es zu den Lebzeiten Zuccaris geplant wurde, jedoch im Testament verändert werden musste.

4. Graphiken aus dem Umkreis Zuccaris

²⁸⁵ Demirsoy 2000, S. 110.

²⁸⁶ Giovanni Baglione (1571 Rom – 1643 ebd.)

²⁸⁷ „Egli [Zuccaro] hebbe animo maggiore delle forze, e fu amatore delle virtù, ed amò in particolare l'Accademia Romana, come se ne vede il contrassegno nella sua fabrica, ove fatto havea una sala a posta per l'Accademia, e per suoi studij.“

(Dieser [Zuccari] hatte eine große und starke Seele, war Liebhaber der Tugenden, besonders liebt er die römische Akademie, die er gegründet hat, wie man an seinem Gebäude sehen kann, wo er einen Ort für die Akademie und für seine Studien (?) hatte.)

Giovanni Baglione: *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, 1642, S.124, dazu: Demirsoy, S.111

4.1. *Accademia d'pitori*²⁸⁸

Im Folgenden werden ein Kupferstich und eine Zeichnung aus dem Umkreis Zuccaris im Hinblick auf ihre Beziehung zum *Palazzo Zuccari* besprochen. Sie sind sowohl in unterschiedlichen Medien ausgeführt, als auch in unterschiedlichem Kontext entstanden. Trotz dessen ergänzen sie die bisherigen Untersuchungen oder geben neue Hinweise auf die Künstler-Tätigkeit und das Vorhaben Zuccaris in seinem römischen Haus.

Als erstes soll hier ein Stich von Pietro Francesco Alberti²⁸⁹ in Betracht gezogen werden (Abb.23). In der Forschung wurde der Stich häufig als Verbildlichung der Jugendausbildung an der *Accademia di San Luca* besprochen.²⁹⁰ Rocassecca meint dazu, dass es die Räumlichkeiten der Akademie und somit die Ausbildung der Schüler im Studio der Akademie darstellt.²⁹¹ Im Gegensatz zu dieser Aussage bemerkt Demirsoy im Anschluss seiner Forschung zu der *Sala di Ganimede*, dass der Stich mit dem Ausbildungsgedanken Zuccaris und den Räumlichkeiten des *Palazzo Zuccari* in Verbindung zu bringen wäre.²⁹² Diesen Ansätzen zufolge erscheint es von Bedeutung, den Stich hier zu besprechen und anhand der bisherigen Erkenntnisse seine Beziehung zu dem römischen Haus Zuccaris zu analysieren.

Auf einem rechteckigen Format ist ein Ausbildungsraum dargestellt. Aus der Inschrift auf dem Gesims erfährt man, dass es sich um eine *ACADEMIA D'PITORI* (Akademie der Maler) handelt. Im Raum arbeiten zahlreiche studierende Schüler. Einer der Jüngsten auf der linken Seite zeigt eigene Zeichnung von Augen einem älteren, auf einem Schemel sitzenden Mann. Im Vordergrund steht ein weiterer Schüler mit dem Rücken zum Betrachter und stützt ein Bein auf einen kleinen Hocker auf. Er zeichnet ein vor ihm aufgerichtetes Skelett. Rechts vor ihm sieht man einen weiteren auf dem Boden Sitzenden, der dasselbe Skelett zeichnet und gleichzeitig Hinweise von einem Älteren bekommt. Hinter dieser Gruppe formen zwei Schüler am Tisch kleine Tonmodelle. Links von dem Skelett hat sich eine größere Gruppe um einen Lehrer versammelt. Zusammen besprechen sie geometrische Figuren auf dem Boden. Ganz hinten rechts wird eine Leiche seziiert. Die um den Tisch Versammelten beobachten das Geschehen mit großer Aufmerksamkeit. Zwei von

²⁸⁸ Überschrift in dem Stich von Pietro Francesco Alberti, Abb.23.

²⁸⁹ Pietro Francesco Alberti (1584-1638)

²⁹⁰ Erwähnt u.a. in: Damm 2007, S.120-122; Roman, Cynthia E.: Academic ideals of the art education, in: Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.81-95, hier S.91 f; Goldstein, Carl: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers, Cambridge 1996, S.30; Lukehard 2007, S. 107; Pfisterer 2007, S.5.

²⁹¹ Roccasecca 2009, S.142;

Nachdem die *Accademia di San Luca* 1607 sich auf zwei Räume (Versammlungsort für die theoretische Debatten und Studio für die Ausbildung der Schüler) verteilt hatte, sollte dieser Stich gerade den zweiten (Studio) wiedergeben.

²⁹² Demirsoy 2000, S.113-115.

ihnen diskutieren darüber. Auf der gegenüberliegenden Seite wird eine an der Wand lehrende Architekturzeichnung gemessen. Auch hier bekommt der Schüler Hinweise von einem Älteren. Links davon studiert ein Sitzender den Gipsabguss eines Fußes. Zwei Jüngere beobachten seine Arbeit. Weiter hinten tritt ein Schüler durch die Tür ein und wird von einem anderen empfangen. An der Wand hängen drei unterschiedlich große Bilder. Auf dem kleinsten ist eine Landschaft dargestellt, der mittlere zeigt ein Porträt und auf dem größten ist ein ungewöhnlicher Ausschnitt der Kreuzigung zu sehen. Auf dem Gesims liegen Fragmente von Skulpturen, die vermutlich als Gipsabgüsse zu deuten sind.

All diese Tätigkeiten lassen sich in dem bereits besprochenen Akademieplan von Zuccari wiederfinden (siehe dazu Kapitel III.2.2.): Wie auch an der *Accademia di San Luca* die Ausbildung mit dem Malen der Augen beginnen sollte, hat hier der Jüngste unter den Dargestellten eine Augen-Zeichnung in der Hand. Der etwas Ältere, der den Gipsabguss eines Beines betrachtet, würde die nächste Stufe der Akademie verkörpern, in der man das Malen einzelner Körperteile übte. Auch das Erlernen der Geometrie, Anfertigen der Tonmodelle, Anatomieunterricht und genaue Beobachtung des Körperaufbaus stand auf dem Ausbildungsplan. Wie in dem Lehrplan zu lesen ist, sollten die Schüler jeweils von Lehrern betreut werden. Auch auf der Druckgraphik ist zu sehen, dass bei jeder Gruppe ein Älterer anwesend ist, der lehrt oder den Vorgang beobachtet. Dass das Blatt im Umkreis der *Accademia di San Luca* entstanden ist, ist nicht nur an der Tätigkeit der Dargestellten zu sehen, sondern lässt sich u.a. durch die Herkunft des Künstlers bestätigen. Pier Francesco Alberti und viele seiner Verwandten waren Mitglieder der Akademie. Dass Alberti die dortige Ausbildung kannte, ist kaum zu bezweifeln. Viel mehr wäre im Folgenden zu untersuchen, aus welchem Motiv diese Umsetzung entstanden ist.

Bei der genauen Betrachtung des Stiches erscheint es unwahrscheinlich, dass die Sektion auf der rechten Seite im Hintergrund in demselben Raum stattfand. So könnte man bei all den anderen Gruppen hinterfragen, ob sie nebeneinander gehören. Es lässt sich ebenfalls aus dem Akademieplan erschließen, dass die Szenen zusammengesetzt und das Blatt als ein Programmbild konstruiert wurde,²⁹³ auch wenn die dargestellten Handlungen auf den ersten Blick natürlich und lebendig erscheinen. Dasselbe wäre sowohl über die im Raum zerstreuten Kunstwerke²⁹⁴ als auch über den Raum selbst zu sagen, dass sie nach einer

²⁹³ Vgl. Damm 2007(Kat.Ausst.), S.120-122; Pfisterer 2007, S.5.

²⁹⁴ Zu den Gipsabgüssen meinte Demirsoy, ohne die einzelnen zu identifizieren, dass durch diese die Vorbildhaftigkeit der Antike unterstreichen werden sollten. Die an der Wand hängenden Gemälde würden die drei wichtigsten Gattungen – Landschaft, Porträt und (sakrale) Historienmalerei – verkörpern.

Siehe dazu: Demirsoy 2000, S.115;

Auch wenn hier nicht alle Gegenstände im Raum besprochen werden, ist es doch interessant, warum ein Landschaftsbild platziert wurde, wenn in der Schrift Albertis kaum etwas zu den Unterrichten dieser Gattung erwähnt wird. Es wäre möglich, die Anbringung dieses Gemäldes in dem Stich mit dem steigenden Interesse

Auswahl dargestellt wurden.

Zu bemerken ist, dass einige Werke von Zuccari für Alberti als Vorbild gedient hatten. Unübersehbar ist die Ähnlichkeit zwischen der Haltung des Jungen in der Mitte des Blattes mit dem zeichnenden Taddeo in der Sixtinischen Kapelle auf dem vorletzten Blatt der *vita illustrata* (Abb.14.18).²⁹⁵ Auch die Anatomieklasse wurde häufig mit der ähnlichen Darstellung auf der Medicina-Allegorie in der *Sala del Disegno* verglichen (Abb.8c.Detail).²⁹⁶ Wenn man die These annimmt, dass die *Vita* Taddeos in den *Palazzo Zuccari* gehörte, könnte man anhand dieser zwei Beispiele sagen, dass der Stich mit den Werken aus dem römischen Haus und somit mit dem Palazzo selbst in gewisser Verbindung vorzustellen wäre. Außerdem sollte vermerkt werden, dass die Szene in der linken hinteren Ecke, in dem ein Jüngling in der Tür von einem Älteren empfangen wird, sehr wohl im römischen Palazzo stattgefunden hätte. Im Haus Zuccaris sollten die Schüler, insbesondere die Begierigen aus dem Ausland, herzlich empfangen und für das Studium aufgenommen werden.²⁹⁷

So erscheint die Vermutung von Demirsoy nicht unwahrscheinlich, der eine Ähnlichkeit zwischen dem dargestellten Raum und der *Sala di Ganimede* feststellte. Wenn man den Abstand und Anbringungsort der Türen und der Fenster in dem Stich und im Ganymed-Raum (beim heutigen Zustand) betrachtet, ist zwischen diesen eine Analogie auffällig (Abb.24a). In beiden Räumen ist rechts von der Ecke eine etwas niedrige Tür und links ein hohes Fenster mit Stufensitzen angebracht.²⁹⁸ Daraus erschließt zwar Demirsoy, dass Alberti für die Räumlichkeiten seiner Malerschule den Ganymed-Saal ausgewählt hatte, jedoch ist es nicht eindeutig festzulegen, ob die Tür bei dem ursprünglichen Zustand des Hauses in derselben Ecke angebracht war wie heute oder ob sie nicht an einer anderen Stelle lag. Demirsoy argumentiert zum einen mit einer aktuellen Fotoaufnahme (Abb.24a), zum anderen bezieht er sich auf einen Grundriss,²⁹⁹ der vermutlich einen späteren Zustand des

für das neue Bildthema in Rom zu erklären. Wie es in verschiedenen Schriften christlicher Autoren, wie Filippo Neri zu lesen ist, wurde nicht nur die Natur, sondern auch die gemalte Landschaft als Kontemplationsmöglichkeit gesehen. Dies widerspiegelte sich in Kunstsammlung und den Schriften Federico Borromeos, dass er eine besondere Vorliebe zu Landschaftsmalerei pflegte, der ja gleichzeitig der erste Patron der *Accademia di San Luca* war und dabei vielleicht auch seine Interessen gefördert hatte.

Dieses Landschaftsbild im Stich Albertis würde dafür sprechen, dass durch das steigende Interesse an der Gattung (insbesondere in kirchlichen Kreisen) der Unterricht für Landschaftsmalerei wenn nicht im Gründungsjahr, in der späteren Zeit aufgenommen wurde. Dass das Bild im Stich auf dem kleinsten Format und ohne Rahmen dargestellt wurde, deutet auch auf ihren (noch) geringeren Wert, im Vergleich zu anderen Gattungen.

Siehe dazu: Jones, Pamela, M.: Federico Borromeo as a patron of landscapes and still lifes. Christian optimism in Italy ca. 1600, in: *The art bulletin*, 70.1988, S. 261-272 .

²⁹⁵ Damm 2007, S. 122.

²⁹⁶ Herrmann-Fiore 1979, S.86.

²⁹⁷ Vgl. Lukehart 2007, S.108.

²⁹⁸ Demirsoy 2000, S. 114.

²⁹⁹ Vermutlich ist er von Körte entnommen, siehe: Körte 1935, Abb.2.

Palasts zeigt.³⁰⁰ Im Gegensatz dazu ist auf einem anderen Grundriss des Erdgeschosses, den Frommel und Sailer anhand des Planes von Piano Nobile von 1700 rekonstruiert haben, die besagte Tür auf der mittleren Achse des Raumes und nicht an dem heutigen Ort angebracht (Abb.1).³⁰¹ Wenn man annimmt, dass der rekonstruierte Grundriss den ursprünglichen Zustand des Erdgeschosses zeigt, würde es gegen die These von Demirsoy sprechen, dass sich dieser Kupferstich auf dem Ganymed-Raum bezieht. Jedoch soll hiermit nicht ausgeschlossen werden, dass in der Druckgraphik ein anderer Raum des *Palazzo Zuccari* darstellt sein könnte.

Wie aus der oberen Besprechung der Räume hervorgeht, sind in der *Sala del Disegno* die meisten lehrhaften Gedanken und die Verbindungen zu der Akademieausbildung der Jünglinge zu sehen. Somit würde es weitaus mehr zutreffen, wenn Alberti in seinem Stich den *Disegno*-Raum abgebildet hätte. In diesem Sala sind auf der Seite der Via Sistina ebenfalls zwei Fenster mit Stufensitzen und eine Tür zum Gang im selben Abstand angebracht, wie im *Sala di Ganimede*. Somit entsteht im *Disegno*-Saal (spiegelverkehrt) eine ähnliche Ecke (Abb.24b). Wenn man außerdem annimmt, dass durch das Umdrehen der Kupferstichplatte diese Ecke auf der anderen Seite des Blattes angebracht worden ist, kann meines Erachtens vermutet werden, dass sich der Stich viel mehr auf die *Sala del Disegno* bezieht. Letztlich kann der dargestellte Raum auch allgemeiner interpretiert werden. Da im Stich ein Verweis auf den angegebenen Ort nur durch die Darstellung der Türen und der Fenster entsteht und nicht durch ein weiteres charakteristisches Detail (wie Deckenfresko), scheint es, dass die Wiedererkennbarkeit dieses Raumes nicht von zentraler Bedeutung sein sollte. Damit wäre dies nur als ein Verweis auf die Räumlichkeiten des römischen Palasts zu verstehen, in denen die abgebildete Malerschule untergebracht war.

Während die Vergleichbarkeit des Blattes mit dem *Palazzo Zuccari* durch die ähnliche Raumgestaltung und den Vorbildern aus dem Haus entsteht, ist im Gegensatz dazu die These von Roccasecca weniger plausibel, nämlich dass die Handlung in den Räumlichkeiten der *Accademia di San Luca* dargestellt sei. Seine Vermutung wird vor allem von der Tätigkeit der Dargestellten abgeleitet, da darin die Ausbildungsschritte der römischen Akademie

³⁰⁰ Außer dieser Tür sind zahlreiche Unterschiede zwischen den Plänen von Körte (1935, Abb.2) und Frommel (1983, S.43) zu bemerken: Sowohl die Gestaltung von beiden Treppenhäusern, als auch die Räume sind von unterschiedlicher Größe. Auch wenn die Rekonstruktion von Frommel anhand des Plans von 1700 plausibel erscheint (insbesondere wegen den Treppen), ist fraglich, warum er den Ganymed-Saal nicht in zwei Bauteile (Saal und Kapelle) unterteilt hat. Wenn man annimmt, dass das Ganymed-Fresko von Zuccari selbst ausgemalt wurde, wäre die Trennwand schon zu seinen Lebzeiten angebracht. Verwunderlich ist, dass die Publikationen, die sich auf dem rekonstruierten Grundriss von Frommel beziehen, den Plan ebenfalls ohne dieser Trennwand abdrucken.

³⁰¹ Sowohl der alte Grundriss von 1700 als auch der neue Grundriss (Rekonstruiert von Luitpold Frommel/Ingrid Sailer) sind abgedruckt in: Frommel 1983, S.43.

verbildlicht werden.³⁰² Nur anhand dieses Arguments kann die These nicht wirklich angenommen werden, da zum einen, wie oben bereits festgestellt wurde, im *Palazzo Zuccari* eine ähnliche Ausbildung wie an der Akademie geplant war, zum anderen sind weder bildliche, noch schriftliche Quellen über das Studio der *Accademia di San Luca* überliefert, um den räumlichen Vergleich überprüfen zu können.

Als letztes stellt sich die Frage, warum Alberti in seinem Stich die Schüler in einem der Räume des *Palazzo Zuccari* platzierte. Man könnte meinen, dass er somit die Ausbildung der Jünglinge im römischen Haus von Zuccari verbildlichen wollte, indem er die bedeutenden Elemente der dortigen Lehre auf einem Blatt zusammensetzte. In diesem Zusammenhang vermutet Demirsoy, dass der Kupferstich für die Verbreitung der Lehrgedanken Zuccaris entstanden ist. Es sei im Auftrag von Federico Zuccari entstanden, um seine Akademiepläne im römischen Palazzo der Öffentlichkeit bekannt zu machen und nach der nötigen Unterstützung zu fragen.³⁰³ Laut Demirsoy ist der Stich um 1600 zu datieren.³⁰⁴ Es könnte aber auch sein, dass er um 1625 gestochen wurde, zum Zeitpunkt als Zuccari nicht mehr am Leben war.³⁰⁵ Wenn man annimmt, dass der Stich erst postum ohne Mitbeteiligung Federicos angefertigt wurde, wäre eine ähnliche Funktion vorstellbar, wie die oben mehrmals besprochene *Origine et progresso* von Romano Alberti, der vor allem für der Erhaltung und der Verbreitung der Gedanken Zuccaris diente.

4.2 Die Schulen von Zuccari und Carracci

Wie die oben besprochene Vergleiche des *Palazzo Zuccari* mit dem Ausbildungsprogramm der *Accademia di San Luca* gezeigt haben, waren an beiden Orten ähnliches Lehrverlauf für die Jünglinge zu sehen. Jedoch ist zu vermuten, dass das Erlernen des *Disegno* im römischen Haus Zuccaris damit nicht vollständig umfasst wurde. Eine neue Sichtweise könnten die folgenden zu besprechenden zwei fast identischen Zeichnungen eröffnen, die in der früheren Forschung dem Carracci- oder Zuccari-Umkreis zugeschrieben und kaum in die Analyse der *Palazzo Zuccari* einbezogen wurden (Abb.25a-b).³⁰⁶ Auf die

³⁰² Roccasecca 2009, S.142.

³⁰³ Demirsoy 2000, S.115.

³⁰⁴ Auch im Aufsatz von Heiko Damm ist die frühe Datierung zu finden. Siehe: Damm, Heiko: Beitrag im Katalog, in: Kat. Ausst. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Kupferstichkabinett Berlin 2007, München 2007, S.120-122, hier S.120

³⁰⁵ Lukehart argumentiert, dass Alberti von 1622 bis 1633 aktiv an der Akademie tätig war. Somit wäre die Entstehung des Stiches in dieser Zeit vorstellbar.

Vgl. Lukehart 2007, S.104; siehe auch in: Roccasecca 2009, S.143-146.

³⁰⁶ Die Version aus Stockholm wurde der Carracci Schule zugeschrieben, ohne von der Existenz der Zeichnung aus der Privatsammlung zu wissen.

Zuschreibung der Zeichnungen siehe: Zur Version im Stockholmer Nationalmuseum, Inv. 906/1863 vgl. Bjurström/Loisel/Pilliod 2002, Kat. 1450; Georg-W. Költzsch: *Maler und Modell*, Ausstellungskat, Baden-Banden 1969 Nr. 29; dazu: Pfisterer 2007, S.17-18.

zuletzt veröffentlichte Studie von Ulrich Pfisterer stützend, in dem er die beiden Blätter der Zuccari-Schule zuordnet, wird die Beziehung dieser Blätter zum römischen Palazzo untersucht.³⁰⁷

Auf beiden Zeichnungen ist eine identische Situation abgebildet. Im Halbkreis sind sitzende und stehende Männer zu sehen. Vor ihnen steht auf einem Sockel und an die Wand gelehnt ein Aktmodell. Neben ihm ist ein kleines Kohlebecken dargestellt, welches dem Modell Wärme spenden soll. Ein an der Wand angebrachter Ring, an dem sich das Modell festhält, könnte auf die ständige Nutzung des Raumes zum Aktzeichnen deuten.³⁰⁸ An der Decke hängt eine Lichtquelle. Daraus lässt sich erschließen, dass von außen kein Licht hineinkommt und es bereits dunkel ist. Auf beiden Blättern befindet sich eine Katze oder ein Hund neben dem Herd. Sowohl die skizzenhafte Malweise, als auch das Tier auf beiden Blättern provozieren den Verdacht, dass es sich hier weniger um eine konstruierte Szene, sondern um eine Momentaufnahme handeln soll. Eine der Zeichnungen ist mit schnellerer Linienführung und ungenauer skizziert ausgeführt, als die andere. Man könnte zwar meinen, dass sie von zwei Zeichnern entstanden sind, die aus derselben Perspektive gemalt haben und sogar das Tier beim Vorbeigehen aufgenommen haben. Vielmehr scheint es aber, dass das zweite Blatt von der schneller ausgeführten Version sauber übertragen oder kopiert wurde.³⁰⁹

Bemerkenswert viele Zeichnungen, die malende Jünglinge in verschiedenen Situationen zeigen und zu den besprochenen Blättern einen Hinweis geben könnten, stammen aus dem Umkreis Carraccis.³¹⁰ Einige dieser Blätter wurden genau aus demselben Blickwinkel gemalt, wie die zu untersuchenden Arbeiten. Hier soll eine Rötel-Zeichnung aus Paris in Betracht gezogen werden (Abb.26).³¹¹ Auch auf diesem Blatt sind die Zeichner um das Modell versammelt. Die Handelnden sind ähnlich stehend oder sitzend gezeigt, wenige tauschen sich im Hintergrund untereinander aus. Durch die an Stöcken hängenden Lichtern ist zu erahnen, dass auch diese jungen Herren im Dunkeln zeichnen.

Im oberen Kapitel über die Carracci-Schule (siehe Kapitel III.2.3.) wurden die Lehrprinzipien bereits skizziert: Einige der bedeutenden Aspekte der Ausbildung an der *Accademia degli Incamminati* waren, dass die Ausbildung nicht nur für die Jünglinge angeboten wurde, sondern die „Begierigen“ konnten in jedem Alter in die Schule eintreten um

³⁰⁷ Pfisterer 2007, S.17-18.

³⁰⁸ Költch 2000, S.134.

³⁰⁹ Vgl. Pfisterer 2007, S.17.

³¹⁰ Die Unterteilung siehe bei Pfisterer 2007, S.4-20.

³¹¹ Ein weiteres vergleichbares Blatt stammt auch von dem Umkreis Jacopo da Empoli, da aber über seinen Umkreis oder über die dargestellte Situation wenig bekannt ist, wird der Vergleich auf die Zeichnung von der Carracci-Schule beschränkt. Über die Bologneser Übungen und Zeichenklassen sind einige Quellen zu finden, die auch für die Interpretation des Blattes aus dem Zuccari-Umkreis helfen könnten. Die Zeichnung von Jacopo da Empoli siehe: Pfisterer 2007, S.16, Abb.30.

sich lebenslang zu entwickeln; dabei war insbesondere das systematische Aktstudium und Zeichnen jeglicher Themen nach der Natur vorgesehen; zahlreiche Debatten wurden veranstaltet, um die richtigen Lösungen der Probleme zu finden; Es war eine auf Austausch der unterschiedlichen Mitglieder basierende Fortbildung für alle Anwesenden. Formal betrachtet waren die Versammlungen an der Carracci-Akademie ähnlich den zuvor bestehenden Treffen der Intellektuellen und der Künstler gestaltet, während denen (meistens in nächtlichen Stunden) gezeichnet oder diskutiert wurde. Wie bereits erwähnt, wurden diese Art der Zusammenkünfte um die Mitte des Cinquecento häufig *Accademia* genannt. Diese Bezeichnung war von den philosophischen Akademien abgeleitet und bezog sich somit auf den auf Disputation basierenden Austausch, um zur Lösung jeglicher Probleme zu gelangen.³¹²

Durch die Ähnlichkeit der Zeichnungen aus dem Umkreis Zuccaris und dem Blatt aus der Schule Carraccis kann man sagen, dass es sich in beiden Fällen um eine vergleichbare Situation handelt. In beiden wird eine Zeichenschule beim Kerzenlicht mit den Anwesenden aus unterschiedlichen Altersgruppen (insbesondere des mittleren Alters) gezeigt. Diese Art der Übungen wurden bekanntlich an der Carracci-Akademie veranstaltet. Ähnliches ist auch von den Florentiner Künstlern bekannt, die gegen Ende des Cinquecento die Zeichenpraxis nach dem lebenden Modell nach Rom brachten.³¹³ Sie hatten ebenfalls beim besonderen Licht – nachts – gearbeitet. Auch hier wurde in den kalten Tagen ein Heizelement für das Modell bereitgestellt.³¹⁴ Es ist aber fraglich, wie diese Situation mit Zuccari zu verbinden ist. Kaum etwas Vergleichbares wurde über Federico Zuccari überliefert. Auch in seinem Haus, wie die bisherigen Untersuchungen gezeigt haben, war die Zeichenausbildung nur für Jünglinge vorgesehen, die Älteren hätten sich wie an der Akademie zum Diskutieren über die Fragen und Probleme der Künste versammelt. Die abgebildete Zeichenklasse entspricht aber keiner dieser Möglichkeiten. Jedoch kann anhand dieser beiden Blätter vermutet werden: Wenn die Graphiken tatsächlich aus dem Umkreis Zuccaris stammen, würden sie dann einen Moment zeigen, der in keiner Weise überliefert wurde. Dies würde bedeuten, dass im *Palazzo Zuccari*³¹⁵ auch ähnliche Treffen oder Zeichenklassen für Künstler, *Amatori* und Intellektuelle

³¹² Vgl. Pevsner 1986, S.S.27-28.; Dempsey 2009, S.47-52.

³¹³ Darunter nennt Julian Brooks: Lodovico Cigoli (1559-1613), Agostino Ciampelli (1565-1630), Andrea Comodi (1650-1638), Andrea Boscoli (1650-1608), Giovanni Baldinucci (1560-nach 1631), Domenico Passignano (1599-1638). Siehe: Brooks 2009, S.225-245.

³¹⁴ Baldinucci, Filippo: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: Per le quale si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro professione. Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F.Ranalli*, 3 Band, (zweite Ausgabe, Florenz 1974-75), S.37-52, siehe dazu: Brooks 2009, S.228 ff.

³¹⁵ Jedoch kann anhand des dargestellten Raumes nicht gesagt werden, in welchem *Sala* des *Palazzo Zuccari* diese Treffen stattgefunden haben.

stattgefunden haben, wie jene an der Carracci-Akademie.

Diese These würde von dem in der Einleitung erwähnten Zitat Zuccaris unterstützt werden, wie er sich in der *Lettera a Principi et Signori amatori del disegno* ausgedrückt hatte.³¹⁶ In diesem Brief forderte er die wohlhabenden *Principi* und *amatori* (darunter Fürsten und Kunstliebhaber) auf, sich für die bereits ausgebildeten Meister und die jungen Schüler zu engagieren und am Beispiel der römischen Akademie eine ähnliche Institution zu gründen, um die Künste vor dem Verfall zu retten. Am Ende schrieb Federico Zuccari, dass er in seinem Haus eine bescheidene, seinem Status angemessene *Accademia* und Unterkunft für die Jünglinge eingerichtet hätte.³¹⁷ Dabei könnte man meinen, dass er das Wort der Akademie nicht als Bezeichnung eines Ortes oder einer Institution, sondern als ein Art des Umgangs miteinander – „per farsi un' Accademia“ (um eine Akademie zu machen) verwendete. Hier stellt sich die Frage, ob dieser Satz nicht im Kontext der Privatschulen zu verstehen ist. Die ursprünglichen Schulen aus dem Anfang des Cinquecento in Italien verwendeten ja die Bezeichnung *Accademia* um ihre Tätigkeit, verschiedene intellektuelle Versammlungen zum Zeichnen oder Disputieren zu umschreiben. Zuccari könnte mit diesem Satz zum einen gemeint haben, dass er in seinem Haus nur eine kleine Akademie (im Sinne einer Institution) einrichten konnte. Zum anderen wäre dadurch zu verstehen, dass er in seinem Haus eine private Akademie (ähnlich wie die Carraccis) betrieb.

Dieser Brief wäre auch aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Gage betonte die strategische Bedeutung dieser Schrift Zuccaris. Federico habe sich an die Adelligen gewendet, weil er wusste, wie wichtig ihre Unterstützung und Patronage für die Künstler sei.³¹⁸ Aus diesem Grund wurde an der Akademie eine gute Beziehung zu ihnen gepflegt. Man könnte meinen, dass die Anwesenheit der Gelehrten und der Angehörigen der höheren Kreise auch im *Palazzo Zuccari* wegen der vergleichbaren Motivation erwünscht war und gerade bei diesen abendlichen Treffen ermöglicht wurde.

Dass im *Palazzo Zuccari* nicht dasselbe stattgefunden hat wie an der Akademie, könnte auch durch das Verhalten des Künstlers erklären werden. Vermutlich ist zu unterscheiden, wie Federico Zuccari sich in der Außenwelt darstellte und was sein Leben im eigenen Haus betraf. Dazu wäre es hilfreich, den Aufsatz von Tristan Weddigen

³¹⁶ *Lettera a Principi, et Signori amatori del disegno, pittura, Scultura, et architettura*, Mantua 1605
der gesamte Brief abgedruckt in: Heikamp 1961, S.109-117, hier S.116.

³¹⁷ „Et se ben'io sono il minimo intendente questi studij, et non hò ricchezza da Principe, ò Signor grande; [...] ho nella casa mia di Roma di già ordinato, et fabricato del mio proprio (bontà di Dio) un luogo conveniente per farsi un' Accademia, et ospitio per poveri studiosi di queste professioni“ (Ich habe in meinem Haus in Rom [...] einen Ort [geschaffen], der für eine Nutzung als Akademie und Unterkunft für arme Kunststudenten geeignet ist. [Übersetzt von Marschke])

Vgl. Marschke 1998, S. 159; Verweis auf Heikamp 1959, S.176.

³¹⁸ Gage 2009, S. 257.

heranzuziehen, in dem er gegen Ende des 16. Jahrhunderts von veränderten Kunstidealen berichtet. Nach dem tridentinischen Konzil wurde zum einen eine strengere Beurteilung der Bildthemen eingeführt, in dem man die Arbeiten dem christlichen Thema getreu schaffen musste, zum anderen wurde der Malstil Raffaels als Vorbild verkündet, während der zuvor verehrte Michelangelismus abgelehnt wurde.³¹⁹ Nach diesen Veränderungen stieß auch Zuccari auf zahlreiche Schwierigkeiten, da er als Verehrer Michelangelos galt. Als Beispiel kann hier die Ausmalung der Florentiner Kuppel genannt werden, die er nach dem Vorbild des großen Meisters (und der Sixtinischen Kapelle) ausführte hatte und dabei gleichzeitig mit Jenem wetteifern wollte. Laut Weddigen haben zahlreiche Kritiken zu diesen Fresken auf Zuccari demütigend gewirkt, sodass er nach 1580 allmählich seine Ansichten änderte und begann, nun dem Raffaelkult in seinen Werken nachzueifern und sich den Erwartungen anzupassen.³²⁰

Auch die Lukas-Akademie wurde gerade in dieser Zeit neu gegründet. Die Struktur, Veranstaltungsabläufe und die Ideologie waren an die Voraussetzungen der Patronen und im allgemeinen an die damalige Erwartung der Kirche angepasst, auch wenn die Künstler die eigentlichen Leiter der Akademie waren und weder die Kardinäle, noch der Papst sich direkt in ihre Tätigkeit einmischten. So wurden sowohl der zur Eröffnung veranstaltete Gottesdienst als auch die weiteren Versammlungen ähnlich wie die christlichen Messen abgehalten. Die Ausbildung der Jünglinge sollte ebenfalls neben dem Unterricht der Künste wahre christliche Lehre enthalten, um von der Seite der Kirche guten Willen und Schutz zu bekommen.³²¹ Das Altarbild von Zuccari, das er für die Akademie im Stil von Raffael malte, soll sowohl als Programmbild für die Akademieideologie betrachtet werden, als auch die von Zuccari vertretenen Ideale veranschaulichen (Abb.27).³²²

Wenn man das römische Haus Zuccaris näher betrachtet, kann man sagen, dass kaum etwas von einer besonders christlichen Haltung oder von Raffaelismus zu bemerken ist. Wie Demirsoy zwar bemerkt, könnte neben der *Sala di Ganimede* eine Kapelle existiert haben. Es war jedoch zum einen nicht unüblich, dass in einem (fürstlichen) Palazzo eine Kapelle existierte, zum anderen wäre es durch die vermutete Funktion des Raumes zu erklären, dass diese für die Versammlungen der Akademiemitglieder vorgesehen war.³²³ Wenn man außerdem annimmt, dass die *vita illustrata* im *Palazzo Zuccari* angebracht werden sollte und erst nach 1590 entstanden ist, dann würde es das Gegenteil zur damaligen Haltung Zuccaris,

³¹⁹ Weddigen 2000, S.232-264.

³²⁰ Weddigen 2000, S.195-268.

³²¹ Siehe dazu: Roettgen 1999, S.304-309; Weddigen 2000, S.196-201.

³²² Weddigen 2000, S.264f.; Ważbiński 1985, S.27-37.

³²³ Demirsoy, S.111-113.

die er während der Planung der Akademie zeigte, veranschaulichen. In diesen Zeichnungen ist Michelangelo als großes Vorbild und zentrale Figur neben dem Protagonisten selbst zu betrachten, während Raffael mehr in seinen Schatten gestellt wird. An folgenden Beispielen sieht man die Dominanz Michelangelos: Der junge Taddeo kopiert gerade seine Ausmalung der Sixtinischen Kapelle als letzten Schritt vor Ende seiner „Ausbildung“; Auf dem letzten Blatt ist er die dominierende Figur unter den Betrachtenden, Raffael steht hinter seinem Pferd und ist kaum zu sehen; Außerdem ist, wie Brooks bemerkte, das Porträt Raffaels ähnlich wie Prophet Jesaja gestaltet – die meist michelangeleske Figur Raffaels.³²⁴ Daraus ist zu schließen, auch wenn Zuccari seinen Bruder postum als den neuen Raffael stilisieren und somit dem Ideal der Zeit gleichstellen wollte, dass er für „sich selbst ein im weitesten Sinne *michelangeleskes* Selbstverständnis freien Künstlerstums anstrebte.“³²⁵ Diese Aussage formulierte Weddigen mit der Annahme, dass die *vita illustrata* noch vor 1580 entstanden war. Jedoch kann anhand der späteren Untersuchungen behauptet werden, dass die *Vita* für den *Palazzo Zuccari* (nach 1590) entstanden ist und somit als das eigentliche Vorbild Zuccaris in dieser Zeit immer noch Michelangelo betrachtet werden kann.

Anhand dieser Beobachtung kann gesagt werden, dass auch wenn sich Zuccari in seinen späteren Auftragsarbeiten eindeutig an die Erwartungen und die Voraussetzungen der Patronen hielt, sein Kunstverständnis nicht vollständig verändert wurde. Gerade im römischen Haus hatte er sich weniger an diese anpassen müssen und konnte seine eigentlichen Ideale veranschaulichen. Dabei kann meines Erachtens vermuten werden, dass in seinem Haus doch nicht alles aus der Akademie übernommen wurde, da die Struktur und Tätigkeiten der Akademie in vielen Aspekten an den Erwartungen der Schutzherrn orientiert waren. Wie aus der Untersuchung der geplanten Lehre im *Palazzo Zuccari* hervorgegangen ist, sollten zwar die meisten Ausbildungsschritte ähnlich verlaufen, jedoch war kaum etwas von dem christlichen Unterton oder dem eindeutigen Raffaelismus zu bemerken. Demzufolge wurden von Zuccari in seinem Haus auch die Tätigkeiten ausgeübt, die mit der Akademie nicht zu verbinden sind. Auch wenn ähnliche Zeichenklassen für die Künstler und *amatori* an der Akademie nicht stattgefunden hatten und zu der (äußeren) akademischen Haltung Zuccaris nicht direkt passen würden, könnte trotzdem vermutet werden, dass im *Palazzo Zuccari* diese Treffen veranstaltet wurden.

Zusammenfassend zu den letzten beiden Kapiteln wäre zu sagen, dass die Graphiken aus dem Umkreis Zuccaris zwei unterschiedliche Perspektiven gezeigt haben, die vermutlich im *Palazzo Zuccari* gleichzeitig stattgefunden haben. Der als erstes besprochene Stich von

³²⁴ Brooks 2007, S.36.

³²⁵ Weddigen 2000, S.200.

Pietro Francesco Alberti wäre in der Folge der Untersuchung als ein Programmbild einer Malerschule zu verstehen, die im römischen Palast Zuccaris geplant war. Wie sowohl die Tageszeit als auch die Parallele zu der Ausbildung an der *Accademia di San Luca* verdeutlichen, wäre der Unterricht für die Schüler Vormittags veranstaltet worden. Wenn die oben genannten zwei Argumente, der Vergleich der Zeichnungen und der Auszug aus dem Brief, mit dem vorgeschlagenen Kontext interpretiert werden können, würde das bedeuten, dass im *Palazzo Zuccari* zwar ein Ausbildungsort eingerichtet war, der sehr viele Ähnlichkeiten mit dem Lehrmodell der Akademie aufweist, jedoch nicht nur darauf zu beschränken ist. Neben dem praktischen Unterricht des *Disegno* für Schüler, wären hier auch abendliche (Akt-)Zeichenstunden für die älteren Maler und Liebhaber der Kunst vorstellbar. So würde der Stich die Tagesbeschäftigung im römischen Palast und somit die Pläne Zuccaris zu der Lehre der Jünglinge verbildlichen, während die Versammlungen zum Zeichnen, wie es aus den zwei Blättern hervorgeht, für die älteren Maler und Interessierte in den abendlichen Stunden stattgefunden hätten.

V. Resümee

Diese Arbeit abschließend sollen alle besprochenen Aspekte zusammengefasst werden. Im ersten Abschnitt des Resümeees wird versucht durch die Ergebnisse aus den oberen Kapiteln die eigentliche Fragestellung zu beantworten. Im zweiten Teil wird der *Palazzo Zuccari* im breiteren Kontext untersucht, welcher weitere Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Dabei werden die bedeutenden Aspekte nur angesprochen, ohne eine weite Untersuchung durchzuführen. Somit soll der zweite Teil als Ausblick verstanden werden.

Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit war es, die Vorhaben Zuccaris zu analysieren, wie er eine Unterkunft für die Jünglinge und einen Aufenthaltsort für die *Accademici* in seinem römischen Haus einrichten wollte. Um sich der Fragestellung anzunähern, wurden sowohl Planung und Ausstattung als auch das damit verbundene Material besprochen. Federico Zuccari war nicht der erste, der aus Sorge um die Schüler in seinem Haus eine Unterkunft für diese einrichtete und sein Vermächtnis für die Lehrlinge oder die Akademie hinterließ.³²⁶ Außerdem hatte er bereits in seinem Florentiner Haus Jünglinge aufgenommen – in einem Fresko der *Casa Zuccari* in Florenz ist zu sehen, dass sie wie Familienmitglieder behandelt wurden (Abb.28). Wie in dieser Arbeit veranschaulicht wurde, machte er aber einen Schritt weiter als seine Vorgänger, indem er im *Palazzo Zuccari* einen komplexen Ausbildungsort plante. Da Federico Zuccari etwa zeitgleich den Bau seines Palazzo begann und bei der Neugründung der *Accademia di San Luca* mitwirkte, wurde bereits in den früheren Forschungen auf die vergleichbare Ideologie in der Akademie und in seinem Haus hingewiesen.³²⁷ So wurden auch die Zusammenhänge in beiden Lehrstrukturen untersucht.

Aus den oberen Analysen der Ausstattung des Hauses war zu sehen, dass hier nicht nur vergleichbare Gedanken zu finden waren, so wie die Ausbildungsstruktur an der *Accademia di San Luca* geplant war und wie die Theorie gelehrt wurde, sondern dass auch die Fresken selbst pädagogisch wirken sollten. In diesem Zusammenhang wurde die Ausmalung des

³²⁶ Nach der traditionellen Künftlerausbildung bekam ein Jüngling eine Unterkunft im Haus des Meisters (siehe dazu mehr im Kapitel III.1.2.); Zu der Ausbildung in der Werkstatt siehe: Pevsner S.49; Meder 1923, S.213; Pfisterer 2003, S. 227; Children, S.28-40;

Außerdem wurde bereits im Jahre 1579 eröffneten *Collegio Borromeo* von dem Kardinal eine Unterkunft und Ausbildungsort für die armen Schüler eingerichtet;

Ebenfalls Muziano, Vorgänger von Zuccari, der die erste Akademie in Rom gegründet hatte, plante eine Unterkunft an der Akademie selbst einzurichten und hinterließ in beiden seiner Testamente (von 15) sein Vermächtnis (eigene Werke und das Einkommen durch die Miete seiner Häuser) für die von ihm neu gegründete Akademie.

Siehe dazu: Lukehart 2009, S.167-68 und S.182-184.

³²⁷ Darunter sind insbesondere Körte und Herrmann-Fiore zu verstehen, die von der Verbildlichung seiner *Disegno*-Theorie in den Fresken sprachen, was ebenfalls im ersten Jahr an der Akademie gelehrt wurde. Siehe dazu: Körte 1935, S.21-46; Herrmann-Fiore 1979, S.35-112.

Ganges als einleitend zum folgenden Lehrprogramm identifiziert. Anhand der Deckenmalerei der *Sala del Disegno* und durch die Vermutung, dass die *vita illustrata* in demselben Raum angebracht werden sollte,³²⁸ könnte der Raum den Jünglingen als Übungsort und Zeichenraum gedient haben. Durch die einfache Gestaltung, aber zugleich komplexe Aussage der *Sala di Ganimede* erschien es, dass diese *Sala* für den Aufenthalt der Akademiemitglieder vorgesehen war. Durch diese Besprechungen konnten zum einen Raumfunktionen bestimmt werden, zum anderen konnte festgelegt werden, dass die Ausbildungsschritte und die Kunstideologie im *Palazzo Zuccari* denen der Akademie sehr ähnlich gestaltet waren. Im Weiteren wurden verschiedene Graphiken besprochen, die mit dem römischen Haus in Verbindung gebracht werden konnten. Der Stich von Pietro Francesco Alberti bestätigte den oben besprochenen Vergleich zwischen den Lehren an beiden Orten. Die zwei Zeichnungen aus dem Umkreis Zuccaris eröffneten eine neue Perspektive und ließen die Annahme zu, dass der Verlauf im römischen Palazzo nicht in allen Aspekten mit dem der Akademie identisch sei und auch Zeichenklassen (nach dem Akt) für Künstler und *amatori* stattgefunden hätten.

Die Titelfrage dieser Arbeit aufgreifend könnte gesagt werden, dass Zuccari einen Teil seines Hauses als Schule im weiteren Sinne geplant hatte, in dem sowohl die Ausbildung und Unterkunft der Jünglinge als auch Zeichenklassen älterer Herren geplant waren. Diese beide Punkte einbeziehend, kann der *Palazzo Zuccari* als ein „pädagogischer Palast“ zu Ehren des Besitzers betrachtet werden.

„giovani studiosi“³²⁹ – die Erben Zuccaris

Als letzter Punkt dieser Arbeit, der als Ausblick betrachtet werden kann, sollte der *Palazzo Zuccari* im Kontext der Künstlerhäuser und der damaligen Bedeutung des Wohnsitzes besprochen werden. Anhand der oberen Untersuchungen zu der Jugendausbildung im Palast Zuccaris sollte im Abschluss dieser Besprechung versucht werden, die Frage nach seiner Intention während der Planung des Hauses und die Rolle der *giovani studiosi* zu beantworten.

Bemerkenswert ist nicht nur, dass nach der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Künstlerhäuser aufwendiger gebaut und ausgeschmückt wurden, sondern auch, wie diese von Zeitgenossen wahrgenommen wurden. Schwarz verweist in seiner Publikation auf Giorgio Vasari, der in mehreren Viten auch Häuser der jeweiligen Meister beschrieben hatte. In den Äußerungen des Aretiners sind zwei Klassen von Wohnsitzen zu finden: Eine, die durch

³²⁸ Die Forschung zu dem neuen Anbringungsort der *vita illustrata* siehe: Strunck 2007, S.113-125.

³²⁹ Bezeichnung Zuccaris für die Schüler, die sich in seinem Haus aufhalten werden. Siehe in seinem Testament, abgedruckt in: Körte 1935, S.81-82.

besonderen Aufwand beim Bauen im öffentlichen Gedächtnis bleiben wollen. Diese Art des Hauses könnte hier als ein persönliches Denkmal verstanden werden, so wie es am Beispiel von Raffael zu lesen ist: Er habe für sich als *memoria* einen Palazzo in Rom neu eingerichtet.³³⁰ Die andere Klasse der Häuser ist als Fürsten- oder Adelssitze zu deuten, was insbesondere durch die Lebensführung der Künstler bedingt wird. Darunter werden Palast ähnliche Wohnorte eingeordnet, die den Stand des Bewohners repräsentieren.³³¹ Auch wenn diese Aussagen als Interpretationen des Autors zu lesen sind, kann gesagt werden, dass die Künstler (insbesondere späterer Generationen) eigene Häuser mit diesem Verständnis gebaut haben mögen. Im Folgenden soll der *Palazzo Zuccari* in Bezug auf diese Aspekte untersucht werden.

Vasari selbst hatte seine Wohnsitze in Arezzo und in Florenz ebenfalls mit Ausmalungen ausgeschmückt.³³² Die Fresken der beiden Häuser Vasaris sind, wie im Palast Zuccaris, als Frontispiz seiner Gedanken zu verstehen,³³³ indem sie seine schriftlichen Äußerungen veranschaulichen. Von Vasari werden insbesondere die Themen zur Nobilitierung der Künste und des Künstlers vorgeführt und dabei die Gelehrsamkeit des Autors unterstrichen. Ebenfalls die Fresken im *Palazzo Zuccari* zeigen die intellektuelle Leistung Zuccaris, sie beinhalten aber auch weitere Aussagen. Zum einen entwickeln sie die These von Vasari, die künstlerische Tätigkeit zu nobilitieren, noch weiter, zum anderen sind sie auch pädagogisch aufgebaut.

Neben den Häusern Vasaris kann auf unterschiedliche Vorbilder des *Palazzo Zuccari* verwiesen werden. Beispielhaft für die pädagogischen Fresken des Palasts deutet Herrmann-Fiore in ihrer Forschung auf die Philosophen-Akademien, die bereits im Quattrocento in Italien, nach den griechischen Vorgängern, mit belehrenden Bildern und Sprüchen ausgestattet waren.³³⁴ Diese würden das tägliche Verhalten der Betrachter beeinflussen und sie tugendhaft erziehen. Einerseits können die Fresken im *Palazzo Zuccari* in demselben Kontext verstanden werden, andererseits können die Philosophenhermen im Gang auch als ein Bezugspunkt zu den griechischen Akademien gesehen werden.³³⁵

³³⁰ „per lasciare memoria di sè, fece murare un palazzo a Roma in Borgo nuovo.“

Zitat aus: Giorgio Vasari, *Le vite de più eccelenti pittori, scultori ed architetti*, hrsg. Von Gaetano Milanesi, 9 Bände, Florenz 1878-1885, hier Band II, S.76, dazu: Schwarz, Hans-Peter: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990, S.14.

³³¹ „non visse da pittore, ma da principe“ der „visse sempre più tosto da pittore, ma da principe“ (im Bezug auf Signorelli) oder „non più da pittore ma da principe vivendo“ (gemeint ist Rosso)
Die Auszüge zitiert nach: Warnke, Martin: *Studien zur Hofkunst in der Renaissance*, Münster 1969, S.158, dazu: Schwarz 1990, S.15.

³³² Diese beiden Häuser Vasaris werden hier erwähnt, da Ähnlichkeiten zum *Palazzo Zuccari* mehrmals betont wurden, außerdem würde es zu weit führen auf vergleichbare Details zahlreicher anderer Häuser einzugehen.

³³³ Kemp 1974, S.230.

³³⁴ Herrmann-Fiore 1979, S.40.

³³⁵ Herrmann-Fiore 1979, S.56.

Der Gedanke, dem eigenen Wohnsitz einen repräsentativen Charakter zu verleihen und darin die künstlerische Tätigkeit und eigene gesellschaftliche Stellung hervorzuheben, ist bereits bei den Vorgängern Zuccaris zu finden. Der *Palazzo Zuccari* kann auch in dieser Tradition betrachtet werden. Der Gang mit der *Sala Terrena* ist in der Zusammenfassung ihrer Bildinhalte als Nobilitierung des Künstlertums zu deuten, indem die Elemente der *Virtù* aufgegriffen werden und dies neben die Künstlersippe durch die Ahnenporträts der Familie Zuccari gestellt wird.³³⁶ Laut Schwarz wird hier auch die Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit erhoben: Während Vasari noch die Verbindung zwischen Kunst und Natur verbildlichte, wird insbesondere in der *Sala del Disegno* die gesellschaftliche Stellung des Künstlers und somit die Kunst und Gesellschaft nebeneinander gestellt.³³⁷ Aus den beiden letzteren Vergleichen könnte man nochmals, auf den Typus des Hauses eingehend, sagen, dass Zuccari seinen römischen Palast nach dem Vorbild der alten Griechen in Verbindung mit einer repräsentativen Erscheinung bauen wollte, um seine Gelehrsamkeit hervorzuheben und somit seine soziale Stellung zu erhöhen.

Aus den oben genannten Bemerkungen Vasaris zu den Künstlerhäusern soll im Folgenden der Aspekt der *memoria* untersucht werden, der für die Planung des Hauses auch eine Bedeutung haben könnte. Wie Gunter Schweikhart in seinem Aufsatz besprochen hat, ist dieser Gedanke, für sich selbst ein Monument zu schaffen und die Erinnerung an den eigenen Name aufrecht zu erhalten, ebenfalls im Werk anderer Künstler zu finden.³³⁸ In Anlehnung an die Aussage von Vasari, dass das Künstlerhaus auch im Sinne der *memoria* verstanden werden kann, weist Schweikhart auf das Testament und Vorhaben von Bernardino India hin. Dieser hatte 1589, ein Jahr vor seinem Tod, seinem Neffen ein Testament hinterlassen, indem er ihn beauftragte, seine Gemälde berühmter Männer, auch Zeichnungen und Malgeräte, als ein „Musaeum“ im eigenen Haus es als sein Andenken immerwährend zu behalten. Hier sollte weniger die Geschichte des Museums oder seine Sammlung im Einzelnen besprochen werden, sondern bezeichnend ist, dass er sein eigenes Haus zum Andenken an sich selbst und zum Aufbewahren eigener Arbeiten hinterließ. Anhand der Deutung des Künstlerhauses als

³³⁶ In diesem Zusammenhang ist auch zu bemerken, dass Zuccari für die Inschrift unter dem zentralen Fresko der *Sala Terrena* – VIRTUTE DUCE – eine Stelle aus der Krönungsinschrift Leo X. wörtlich übernommen hatte. Schwarz meint, dass Zuccari diese Stelle sicher bekannt gewesen sein sollte. Schwarz 1990, S.76.

³³⁷ Schwarz greift hier die These von Herrmann-Fiore auf, die oben aus inhaltlichen Gründen nicht besprochen wurde: Die einzelnen Medaillons der *Sala del Disegno* würden die Kardinal-Tugenden aufgreifen und somit das künstlerische Tun mit der gesellschaftlichen Tätigkeit gleichstellen. Siehe dazu: Herrmann-Fiore 1979, S.88; Schwarz 1990, S.76-77.

³³⁸ Darunter sind folgende Künstler gemeint: Michelangelo, der für sein Grabmal die Skulptur einer Pietà plante; Tizian, der ein Gemälde ebenfalls mit Pietà-Darstellung über seinen Grab anbringen wollte; auch Veronese hatte als eigenes Grabmal die Kirche San Sebastiano in Venedig ausgesucht, in dem zahlreiche Werke von ihm befanden. Vgl. Scheikhart 1990, S.127.

memoria in Verbindung mit dem Willen von Bernardino India, meint Schweikhart, dass auch aus dem Testament Zuccaris dieselbe Intention herauszulesen ist, nämlich, dass der *Palazzo Zuccari* zum Bewahren seines Namens hinterlassen wurde.³³⁹

In diesem Zusammenhang wäre außerdem interessant, erneut einen Exkurs zu den Schriften Zuccaris zu machen, die erst nach 1604 gedruckt wurden.³⁴⁰ Die spätere Veröffentlichung seiner Theorien kann zum einen mit der Ablehnung seiner Ansichten an der Akademie erklärt werden, demzufolge es ihm notwendig erschien, seine Gedanken in schriftlicher Form festzuhalten. Zum anderen können die Veröffentlichungen auch mit seinen Sorgen um die eigene Hinterlassenschaft verstanden werden: Dies könnte am Beispiel von *Origine et progresso* veranschaulicht werden, die zwar über das erste Gründungsjahr an der *Accademia di San Luca* erzählt, aber auch als Verherrlichung und Andenken an Federico Zuccari interpretiert werden kann.³⁴¹ Wenn man annimmt, dass Zuccari bei der Verfassung mitgearbeitet hatte, könnte man sagen, dass er mit dieser Schrift zwar seine Gedanken verbreiten, aber auch für seinen Nachruhm sorgen wollte. Da seine weiteren Schriften in den darauffolgenden Jahren gedruckt wurden, wären die Intentionen (Verbreitung seiner Gedanken und Sorgen um den Nachruhm) auch auf diese übertragbar. Bemerkenswert ist dabei, dass während Zuccari seine *Disegno*-Theorie in den Fresken der *Palazzo Zuccari* verbildlichte waren seine Schriften noch nicht gedruckt. Dabei scheint es, dass im *Palazzo Zuccari* seine *Disegno*-Theorie in dieser Form als erstes festgehalten wurde.³⁴² Betrachtet man somit den *Palazzo Zuccari* als Frontispiz seiner Schriften³⁴³ und die erste ausführliche Manifestierung seiner Kunsttheorie, könnte man sagen, dass er diese auch als Erhaltung seines Ruhmes verstand. Demzufolge kann die Planung des Palazzo an sich als erster Schritt verstanden werden, in dem Zuccari über seine *memoria* nachzudenken beginnt. Die später veröffentlichten Schriften können als weiteren Bestandteil seiner *memoria* gedeutet werden.

Abschließend soll auf die Titelfrage dieser Arbeit zurückgegriffen werden. Wie oben gezeigt wurde, sprechen zahlreiche Hinweise dafür, dass im *Palazzo Zuccari* ein

³³⁹ Schweikhart 1990, S.126.

³⁴⁰ Veröffentlicht von Romano Alberti (Mitwirken von Federico Zuccari zu vermuten): *Origine et progresso del'Accademia del Disegno de pittori, scultori et architetti di Roma*, Pavia 1604 (siehe Alberti 1604 (1961)); Ein gedruckter Brief von Zuccari: *Lettera a Principi et Signori amatori del Disegno, pittura, scultura et architettura. Con un lamento della Pittura*, Mantua 1605 (siehe Zuccari 1605 (1961)); *L'Idea de' Pittori, scultori et architetti*, Turin 1607 (siehe Zuccari 1607 (1961)); *Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, Bologna 1608 (abgedruckt in Lanciarini 1893).

³⁴¹ Auch wenn der eigentliche Autor Romano Alberti sein soll, vermutete bereits Körte, dass Zuccari bei der Verfassung mitgearbeitet hatte, da er zu dieser Zeit auch in Pavia war. Lukehart 2009, S.185; Körte 1935, S.78.

³⁴² Bereits in der Florentiner *Casa Zuccari* können die Ausmalungen als Teil seiner Kunsttheorie verstanden werden, diese werden aber in Rom viel ausführlicher und mit einer komplexeren Aussage abgebildet.

³⁴³ Auf dem „Frontispizcharakter“ der Fresken der *Palazzo Zuccari* verweist Kemp in seinem Aufsatz, siehe in: Kemp 1974, S.230.

Ausbildungsort für die jungen Künstler eingerichtet werden sollte. Das Besondere scheint in diesem Zusammenhang nicht, dass die Schüler im Haus auf dem Monte Pincio Unterkunft finden oder programmatische Lehre beziehen sollten, sondern vielmehr, dass sie während der Planung des Baus oder den Ausmalungen als Betrachter und Anwesende eine bedeutende Stellung einnahmen und auch im Testament eine zentrale Rolle spielten. In dem von Körte veröffentlichten letzten Willens Zuccaris wird zwar auch über die Erbschaft und die Nutzung des Nachlasses von den Familienmitgliedern berichtet, aber den größten Teil des Textes nehmen die Anweisungen ein, wo die Schüler zu unterzubringen sind und wie sie betreut werden sollen oder wie sich die Akademiemitglieder im Haus zu verhalten haben.³⁴⁴ Auch wenn Zuccari seinem ältesten Sohn 1601 die Vollmacht übertragen hatte,³⁴⁵ scheint für ihn von großer Bedeutung zu sein, wie die Schüler in seinem Haus untergebracht und ausgebildet wurden. Man könnte sogar aus dem Nachlass von Federico Zuccari meinen, dass ihm der Aufbau der Schule in seinem Haus wichtiger erschien, als die Zukunft seiner eigentlichen Erben. Dies ist umso verwunderlicher, da er in der *Sala Terrena* seine Herkunft durch die Abbildungen der Ahnen betont hatte, seine eigenen Nachfolger im Testament aber kaum berücksichtigte (Abb.7b-c).

Vielleicht wären auch die Schüler als ein Teil seiner Pläne zur *memoria* denkbar. Hiermit sollte nicht die Wohltat von Zuccari unterschätzt werden, in dem er um die Verbesserung der Ausbildung der Jugend und ihre Unterbringung gesorgt hatte. Doch könnten darin auch die Sorgen um den eigenen Nachruhm bemerkbar sein. Wenn man annimmt, dass Zuccari sowohl den Palazzo mit der Ausstattung, als auch die später veröffentlichten Schriften als Andenken an seinen Namen hinterlassen wollte, wären die Schüler im ähnlichen Kontext zu betrachten. Wie Schweikhart in seiner Forschung feststellt, wären die Gedanken von Zuccari mit den Vorhaben von Bernardino India vergleichbar, indem beide Künstler das Haus als ein Denkmal für den eigenen Nachruhm standen.³⁴⁶ India schreibt dazu in seinem Testament, dass er eigene Werke und Malgeräte (im Zusammenhang mit dem Haus) als Erinnerung hinterlassen will.³⁴⁷ Zuccari wiederum beauftragt die sich im Haus Aufhaltenden (die Akademiemitglieder und die Schüler), jährlich in seinem Namen zu beten und sich an ihn zu erinnern.³⁴⁸ So könnte man doch meinen, dass während Bernardino India seine eigenen Werke und Arbeitswerkzeuge für das Andenken an sich selbst hinterlässt, werden die sich im

³⁴⁴ Siehe Körte 1935, S.81-82.

³⁴⁵ Körte 1935, S.77.

³⁴⁶ Schweikhart 1990, S.126.

³⁴⁷ Schweikhart 1990, S.125, siehe Fußnote 17.

³⁴⁸ „[...] che si li da fare un anniversario l'anno per l'anima mia [...]“
(sie sollen jährlich an meinem Todestag für meine Seele beten)
Körte 1935, S.82.

Palazzo Zuccari aufhaltende Schüler und Akademiemitglieder beauftragt, sich immerwährend an dem Namen des Besitzers zu erinnern. Daraus ist zu schließen, dass gerade die im Palazzo geplante Schule die Aufgabe hatte, an Federico Zuccari zu erinnern und als bedeutendere Erbin zu verstehen ist, als seine eigentlichen Nachkommen. Hiermit wäre zu erklären, warum die Schüler und die *Accademici* im Testament Zuccaris eine viel bedeutendere Rolle einnehmen als die eigentlichen Erben.

VI. ANHANG

Literaturverzeichnis:

Achidini Luchinat 1999

Achidini Luchinat, Cristina: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, Mailand 1999 (Band II)

Alberti 1604 (1961)

Alberti, Romano: Origine et Progresso, in: Heikamp, Detlef (Hrsg.): Scritti d'arte di Federico Zuccaro, Olschki 1961, S.3-99

Amornpichetkul 1984

Amornpichetkul, Chittima: Seventeenth-Century Italian Drawing Books: Their Origin and Development, in: Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.108-188

Barzman 1989

Barzman, Karen-Edis: The Florentine Accademia del Disegno, in: Boschloo, Anton W. A. (Hrsg.): Academies of art between Renaissance and Romanticism, 's-Gravenhage 1989, S.14-32

Barzman 2000

Barzman, Karen-Edis: The Florentine academy and the early modern state. The discipline of disegno, Cambridge 2000

Brooks 2007

Brooks, Julian: The early life of Taddeo series, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.6-45

Brooks/Silver 2007

Brooks, Julian/ Silver, Nathaniel E: Copying in Rome in sixteenth century, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.70-93

Bleeke-Byrne 1984

Bleeke-Byrne, Gabrielle: The education of the painter in the workshop, in: Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.28-39

Damm 2007

Damm, Heiko: „Nota qui l'esempio del' fratel' mio.“ Wege zum Erwerb des Disegno, gewiesen von Federico Zuccari, in: Kat. Ausst. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Kupferstichkabinett Berlin 2007, München 2007, S.31-43

Damm 2007 (Kat.Ausst.)

Damm, Heiko: Katalogs Beitrag, in: Kat. Ausst. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Kupferstichkabinett Berlin 2007, München 2007, S.120-122

Demirsoy 2000

Demirsoy, Kemal: Disegno interno, Amor divino ed arte: das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Thomasischen Kontemplationslehre, in: Weddigen, Tristan (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S.43-116

Dempsey 1980

Dempsey, Charles: Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth century, in: The art bulletin 62 (1980), S. 552-569

Dempsey 1989

Dempsey, Charles: The Carracci Academy, in: Boschloo, Anton W. A.: Academies of art between Renaissance and Romanticism, 's-Gravenhage 1989, S.33-43

Dempsey 2009

Dempsey, Charles: „Disegno“ and Logos, „Paragone“ and Academy, in: Lukehart, Peter M. (Hrsg.): The seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635, Washington D.C. 2009, S. 43-53

Dickel 1987

Dickel, Hans: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der

Künstlerausbildung, Olms 1987

Ebert-Schifferer 2007

Ebert-Schifferer, Sybille: Palazzo Zuccari, in: Christina Strunck (Hrsg.): Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute, Petersberg 2007, S.274-278

Fehl 1999

Fehl, Philipp P.: Das gezähmte Monster, in: Winner, Matthias/ Heikamp, Detlef: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom und Florenz, München 1999, S.265-293

Feigenbaum 1993

Feigenbaum, Gail: Practice in the Carracci Academy, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): The Artist's Workshop, Washington 1993

Frommel 1983

Frommel, Christoph Luitpold: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude, in: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut 32 (1983,5), S.35-50

Frommel 1991

Frommel, Christoph Luitpold: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude (Bibliotheca Hertziana), in: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut 40 (1991,3), S.36-51

Gages 2009

Gage, Frances: Giolio Mancini and artist-amateur relations in seventeenth-century Roman Academies, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635, Washington D.C. 2009, S.247-287

Gere 1990

Gere, John A.: The early life of Taddeo Zuccaro by his brother Federico Zuccaro, in: Sotheby's art at auction (1989/90) S. 36-41

Goldstein 1988

Goldstein, Carl: Visual fact over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism,

theory, and practice of art in Renaissance and baroque Italy, Washington 1988

Goldstein 1996

Goldstein, Carl: Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers, Cambridge 1996

Guldan 1969

Guldan, Ernst: Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlungen eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969), S. 229-261

Heikamp 1996

Heikamp, Detlef: Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato, in: Dialoghi di storia dell'arte (3.1996), S. 4-31

Herrmann-Fiore 1979

Herrmann-Fiore, Kristina: Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (18) 1979, S. 35-112

Hoogewerff 1913

Hoogewerff, Godefred Johannes: Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, Rom 1913 (Band II)

Hüttinger 1985

Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985

Imorde 2000

Imorde, Joseph: Künstlerische Theorie und religiöse Praxis im römischen Frühbarock, in Weddigen, Tristan (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S.147-168

Jones 1988

Jones, Pamela M.: Federico Borromeo as a patron of landscapes and still lifes. Christian optimism in Italy ca. 1600, in: The art bulletin 70 (1988), S. 261-272

Jones 1993

Jones, Pamela M.: Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and reform in seventeenth-century Milan, Cambridge 1993

Kat.Ausst. 1984

Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984

Kat.Ausst. 2007

Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, Los Angeles 2007

Kat.Ausst. 2007(a)

Kat. Ausst. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Kupferstichkabinett Berlin 2007, München 2007

Kemp 1974

Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219-240

Körte 1935

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

Leuschner 2000

Leuschner, Eckhard: „Il camin sovrano...“: zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses, in: Weddigen, Tristan (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S.169-198

Lukehart 2007

Lukehart, Peter M.: Parallel Lives: The Example of Taddeo Zuccaro in Late-Sixteenth-Century Rome, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, Los Angeles 2007, S.104-111

Lukehart 2009 (AS)

Lukehart, Peter M. (Hrsg.): The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635, Washington D.C. 2009

Lukehart 2009

Lukehart, Peter M.: Visions and divisions in the early history of the Accademia di San Luca, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635, Washington D.C. 2009, S.161-195

Marciari 2009

Marciari, John: Artistic Practice in late Cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca, in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635, Washington D.C. 2009, S.225-245

Marschke 1998

Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts : Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998

Missirini 1823

Missirini, Melchior: Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823

Müller 1985

Müller, Barbara: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom – Künstlerhaus und Haus der Kunst, in: Hüttinger, Eduard: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S.101-120

Olbrich 1999

Olbrich, Hartmut: Die Casa Zuccari in Florenz. Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses der Renaissance, Bamberg 1999

<http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/volltexte/2005/7/pdf/olbrich.pdf>

Olmstead Tonelli 1984

Olmstead Tonelli, Laura: Academic practice in the sixteenth and seventeenth centuries, in:

Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.96-107

Panofsky 1960

Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1960

Pevsner 1986

Pevsner, Nikolaus: Geschichte der Kunstakademien, München 1986

Pfisterer 1993

Pfisterer, Ulrich: Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris „L'Idea de'pittori, scultori et architetti“, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 38 (1993), S. 237-268

Pfisterer 2003

Pfisterer, Ulrich: Erste Werke und Autopoiesis, in: Pfisterer, Ulrich/ Seidel, Max (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München 2003, S. 263-302

Pfisterer 2007 (Kat.Ausst.)

Pfisterer, Ulrich: Beiträge in: Kat. Ausst. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, Kupferstichkabinett Berlin 2007, München 2007, S.96-99, S.106-113

Pfisterer 2007

Pfisterer, Ulrich: Giovanni Luigi Valerio. Parere dell'Instabile Accademico Incaminato/intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca/contra una particella, che tratta della Pittura.../In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino, 2007

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385>

Roccasecca 2009

Roccasecca, Pietro: Teaching in the Studio of the „Accademia del Disegno die pittori, scultori et architetti di Roma“ (1594-1636), in: Lukehart, Peter M.(Hrsg.): The Accademia seminars : the Accademia di San Luca in Rome. c. 1590 – 1635, Washington D.C. 2009, S.161-195

Roettgen 1999

Roettgen, Steffi: Der Maler als Principe, in: Winner, Matthias/ Heikamp, Detlef: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom und Florenz, München 1999, S.301-315

Roman 1984

Roman, Cynthia E.: Academic ideals of the art education, in: Kat. Ausst. Children of Mercury : the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Brown University Providence 1984, Providence 1984, S.81-95

Rosand 1990

Rosand, David: Drawing acts. Studies in graphic expression and representation, Cambridge 2001

Schwarz 1990

Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies, Braunschweig 1990

Schweikhart 1990

Schweikhart, Gunter: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (51.1990), S.123-130
(veröffentlicht auch in: Rehm, Ulrich/ Tönnesmann, Andreas (Hrsg.): Die Kunst der Renaissance, ausgewählte Schriften / Gunter Schweikhart, Köln 2001, S.256-265)

Strunck 2007

Strunck, Christina: The original setting of the early life of Taddeo series, in: Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.113-125

Ward 1972

Ward, Mary Ann Jack: The Accademia del Disegno in sixteenth century Florence. A study of an artist's institution, Chicago 1972

Waźbiński 1985

Waźbiński, Zygmunt: *San Luca che dipinge la Madonna* all'Accademia di Roma: un „Pastiche“ zuccariano nella maniera di Raffaello? In: *artibus et historiae. Rivista internazionale di arti visive e cinema*, (12. IV) 1985, S.27-37

Waźbiński 1985a

Waźbiński, Zygmunt: Lo studio. La scuola fiorentina di Federico Zuccari, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29 (1985,2/3), S. 275-346

Williams 2007

Williams, Robert: The artist as worker in the sixteenth century Italy, in: *Kat. Ausst. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2007, S.94-104

Wimmer 1962

Wimmer, Matthias: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets *Allégorie réelle* und der Tradition, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* (4.1962), S. 150-185

Weddigen 2000

Weddigen, Tristan: Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bildkult zur Zeit Gregors XIII, in: Weddigen, Tristan (Hrsg.): *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000, S.195-268

Zuccari 1605 (1961)

Zuccari, Federico: *Lettera a Principi et Signori Amatori* (Mantua 1605), in: Heikamp, Detlef (Hrsg.): *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Olschki 1961, S.105-117

Zuccari 1607 (1961)

Zuccari, Federico: *L'Idée de' Pittori, Scultori e Architetti* (Torino 1607), in: Heikamp, Detlef (Hrsg.): *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Olschki 1961, S.135-311

Abbildungsnachweis:

Abb.1 Kat.Ausst.2007, Tafel 40; **Abb.1a** Kat.Ausst.2007, S.117;

Abb.2 Leuschner 2000, S.174;

Abb.3 Schwarz 1990, S.146;

Abb.4 Guldan 1969, S.256;

Abb. 5a Guldan 1969, S.256; **Abb.5b** Körte 1935, Tafel 8;

Abb.6a-b Schwarz 1990, S.142-14; **Abb. 6c** Achidini Luchinat 1999, S.281;

Abb.7-7a Achidini Luchinat 1999, S.208; **Abb.7b-c** Achidini Luchinat 1999, S.212;

Abb.8-8a Schwarz 1990, S.144-145; **Abb. 8b-e** Körte 1935, Tafel 34-37;

Abb.9 Achidini Luchinat 1999, S.219;

Abb.10-10a Schwarz 1990, S.146;

Abb.11a-b Kat.Ausst.2007(a), S.107,109;

Abb.12 Kemp 1974, Abb.4;

Abb.13 Lükehart 2009 (AS), Frontispiz;

Abb.14.1-14.20 Kat.Ausst.2007, Kat.Nr.1-20;

Terzine mit Übersetzungen abgedruckt in: Damm 2007, S.42-43;

Abb.15a-b Kat.Ausst.2007, S.17-19;

Abb.16a-b Kat.Ausst.2007, S.18-19;

Abb.17 Kat.Ausst.2007, S.18;

Abb.18 Kat.Ausst.2007, S.18;

Abb.19 Kat.Ausst.2007, S.112;

Abb.20 Kat.Ausst.2007, S.118-119;

Abb.21a,b,c Kat.Ausst.2007, S.41-42;

Abb.22 Demirsoy 2009, S.50;

Abb.23 Kat.Ausst.2007, S.104;

Abb.24a Demirsoy 2009, S.115; **Abb.24b** www.fotomarkburg.de;

Abb.25a-b Pfisterer 2007, Abb.32a-b;

Abb.26 Pfisterer 2007, Abb.17;

Abb.27 Waźbiński 1985, S. 28, Abb. 1;

Abb.28 http://expo.khi.fi.it/galerie/casa-zuccari/sala_terrena/luenetten/fld0000006y_d.jpg/image_view_fullscreen

(Abgerufen am 8.03.2011).

Abbildungsverzeichnis:

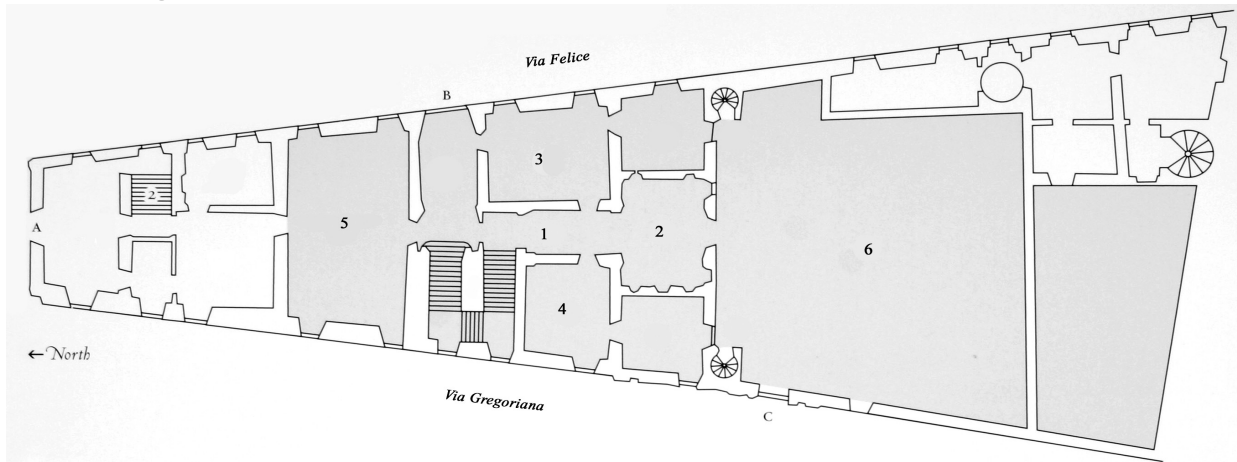


Abb.1 Grundriss der *Palazzo Zuccari* – Erdgeschoss

Nach der Rekonstruktion von Luitpold Frommel und Ingrid Sailer

(Ausgemalte Räume: 1. Der Gang mit Herkulestaten; 2. *Sala Terrena*;

3. *Sala del Disegno*; 4. *Camera degli Sposi*; 5. *Sala di Ganimede*, 6. Der Garten.

Portale: A – Portal zu Trinita dei Monti; B – Eingang von Via Felice; C – Gartenportal auf Via Gregoriana.)

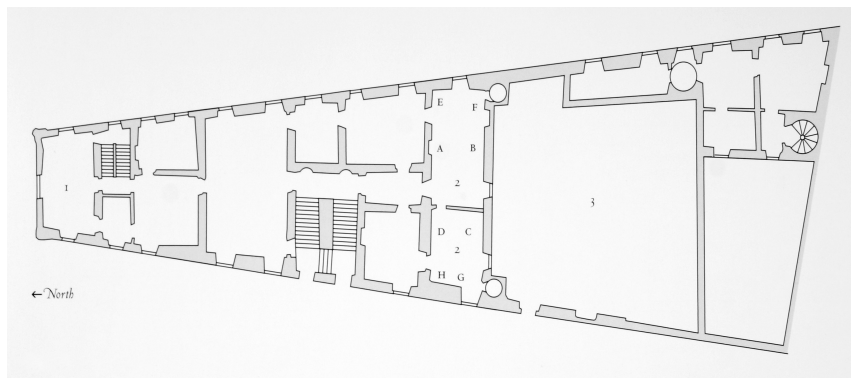


Abb.1a *Palazzo Zuccari* – Piano Nobile

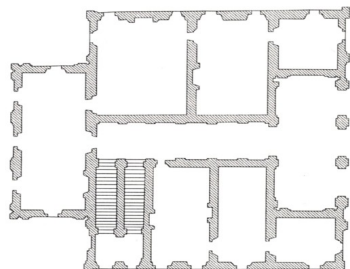


Abb.2 Oben: Grundriss der Villa des Kardinals Ricci di Montepulciano (Ausschnitt), unten: *Palazzo Zuccari (altra Casa)*

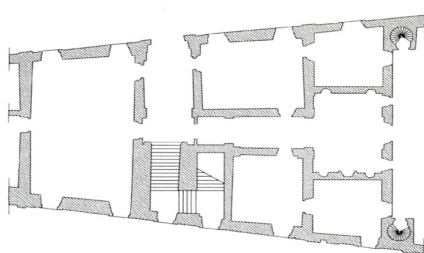




Abb.3 'Monsterportal' – Gartentor der *Palazzo Zuccari*

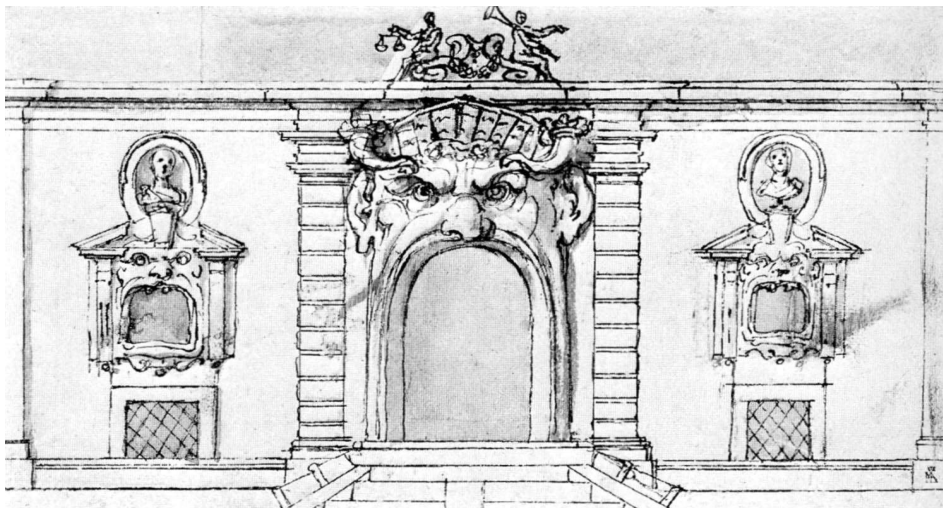


Abb.4 Unbekannt: *Palazzo Zuccari*, Federzeichnung laviert. London, Victoria and Albert Museum



Abb.5a-b Federico Zuccari: *Zeichnungen aus Dantes "Göttliche Komödie" (Inferno III und X)*, um 1588. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Abb.6 Der Gang der *Palazzo Zuccari*



Abb.6a Detail



Abb.6b-c Inschriften im Gang der *Palazzo Zuccari*



Abb.7 Sala Terrena



Abb.7a Detail



Abb. 7b-c Abbildungen der Familienmitglieder in Lünetten in *Sala Terrena*
(Taddeo Zuccari der Ältere und Fra Angelo Zuccari)



Abb.8 Sala del Disegno



Abb.8a Detail

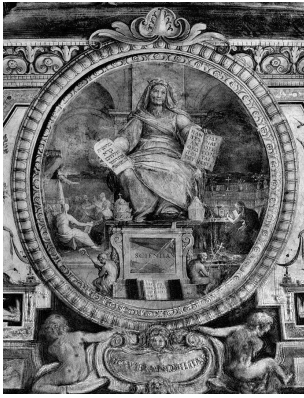


Abb.8b Wissenschaft (Scientia)

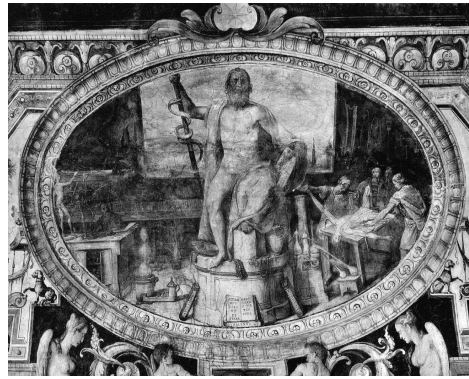


Abb.8c Medizin

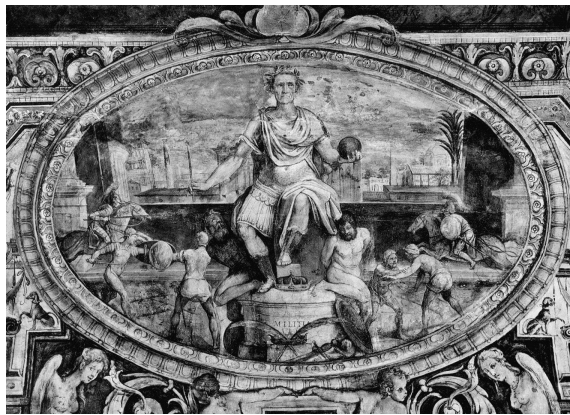
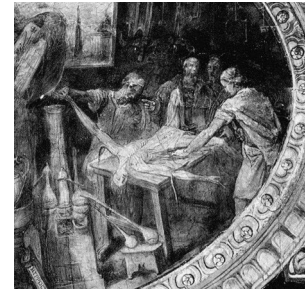


Abb.8d Militia



Abb. 8e Harmonie



Abb.9 Camera degli Sposi



Abb.10 *Sala di Ganimede*



Abb.10a Detail



Abb.11a Agostino Musi, gen. Veneziano: *Akademie-Zeichnen beim Kerzenlicht* ("Accademia di Baccio Bandinelli"), Kupferstich, 27.8 x 27.4 cm. Berlin, Kupferstichkabinett



Abb.11b Enea Vico: *Akademie des Baccio Bandinelli*, Kupferstich, 30.2 x 47.7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett



Abb.12 Benvenuto Cellini:
Siegel der Accademia di San Luca



Abb.13a Detail

Abb.13 Frontispiz der *Origine et progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori, et architetti di Roma*, 1604

Abb.14 Federico Zuccari: *vita illustrata*, Rohfeder laviert. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
 (Nach der Anordnung von Christina Strunck, einzelne Details siehe unten)



Abb.14.1



Abb.14.3



Abb.14.2



Abb.14.4

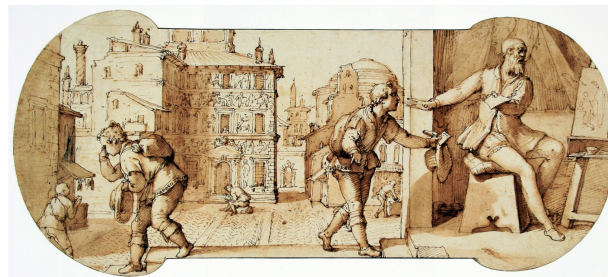


Abb.14.5

[1] fehlt

[2]
 Nota gl'affetu' humani e 'l gran d[esio]
 Del ben disposto giovinetto core,
 Insiem' [a] gl'aiuti, che a quel presta Dio.

Bemerke die (Eltern-)Liebe und das große Verlangen
 Des wohlbestellten jugendlichen Herzens
 Zusammen mit den Helfern, die Gott ihm sendet.

[3]
 Lasciato l'un', e l'altro genitore,
 A Roma aspira, e quivi li fa scorta
 Palla, e 'l'infiamma, e promette favore.

Nachdem er beide Eltern verlassen,
 Strebt er nach Rom, wohin ihn Pallas begleitet,
 Die ihn anspricht und ihm Gunst verspricht.

[4]
 Disagio e servitù insù la porta
 Incontro se li fan, et ei non teme
 Fatica alcuna, ch'a virtude il porta.

Am Tor kommen Entbehrung und Knechtschaft
 Ihm schon entgegen, doch er fürchtet
 Keinerlei Mühsal, die ihn zur Tugend hinführt.

[5]
 Chi va lontan' dalla sua patria, sperme
 In Dio sol ponga, ne in alcun parente,
 Per cui quivi il meschin' si duole, e teme.¹

Wer sich von seiner Heimat entfernt, hoffe
 Auf Gott allein, nicht irgendeinen Verwandten,
 Um dessentwillen der Arme hier Kummer leidet.



Abb.14.6



Abb.14.8



Abb.14.7



Abb.14.9



Abb.14.10

[6]
 Chi fatiga non vole, o servitute
 Patr, non pensi acqistar' sotto coltre
 Fama di pregio, o alcuna virtude.

[7]
 [M]ira come convien ch'altrui si spoltre
 In servitù, et in poter d'altrui
 Il di, e la notte, ne star sotto coltre."¹¹

[8]
 Ecco ch'il tempo gl'è tolto a costui
 Ch'ha di studiar', e di virtù desio,
 Ma come ei sel'racquisti osserva lui."¹²

Wer Mühen scheut oder Knechtschaft
 Nicht erträgt, der trachte nicht, unter der Bettdecke
 Den Ehrenpreis oder irgendeine Tugend zu erwerben.

Sieh nur, wie es sich schickt, daß man sich abrackert
 In Knechtschaft und Abhängigkeit von anderen
 Tag und Nacht, ohne je zu verschlafen.

Da schau, wie hier jenem die Zeit geraubt wird,
 Der nur zu studieren und nach der Tugend verlangt,
 Doch sieht er zu, wie er sie wiedergewinnt.

[9]
 Nota l'esempio qui del fratel' mio
 Così si studia, ve come discaccia
 Da gl'occhi il sonno, e da se l'otio rio."¹³

[10]
 O quante indegne fatiche sopporta
 Un elevato spirito, a cui lo spinge
 Desio di gloria, e fuor' di casa il porta."¹⁴

Beachte hier das Beispiel meines Bruders:
 Dies nennt man studieren! Und hier: Wie er den Schlaf
 Sich aus den Augen treibt und den üblen Müßiggang verjagt.

Wieviele unwürdige Mühen erträgt
 Ein edler Geist, den das Streben
 Nach Ruhm voran- und aus dem Haus drängt.

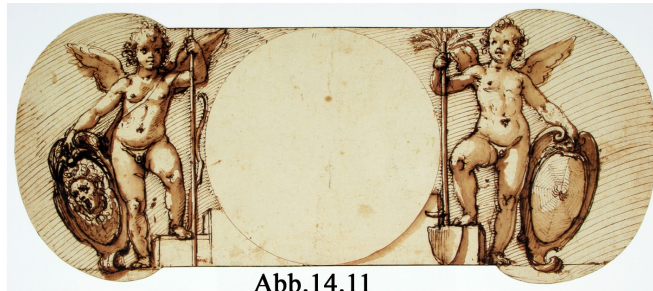


Abb.14.11



Abb.14.12



Abb.14.14



Abb.14.13



Abb.14.15

[11]

Se amore di virtù bell'alma cinge
 Industria, e Patientia le procura
 Frutti suavi, e degna gloria attinge.

Wenn Tugendliebe die schöne Seele schmückt,
 Bescheren Emsigkeit und Geduld ihr
 Süße Früchte, und sie erlangt gebührende Ehre.

[14]

Dal sonno del camin, dal male oppresso
 Crede svegliato le pietre historiate,
 Qual porta a casa, ingannando se stesso.¹⁰¹

Vom Weg ermüdet, von Krankheit übermannt,
 Hält er, erwacht, die Steine für bemalt
 Und trägt sie heimwärts, in Täuschung befangen.

[12]

Or ch'io son fuora di servile cura
 Di racquistar' il tempo così intendo
 Passato già, nella servitù dura.¹⁰²

Nun, da ich der niedren Hausarbeit entkommen,
 Suche ich die in harter Knechtschaft
 Verlorene Zeit auf diese Weise wetzuzumachen.

[15]

I disagi e le fatiche passate
 Che mai prezò or' conosce ch'importa
 Ecco gl'affetti delle cose amate.¹⁰³

Ungemach und Mühsal der Vergangenheit,
 Die er stets gering geschätzt – nun weiß er sie zu deuten.
 Hier erfreut er sich der geliebten Dinge.

[13]

Desio d'imparar lo va adducendo
 Su l'aggiacciate pietre, ch'a se stesso
 Fura molr'anni non se n'accorgendo.¹⁰⁴

Lernbegier führt ihn immer wieder
 Auf die eiskalten Steine, so daß er sich selbst
 Vieler Jahre beraubt, ohne dessen gewahr zu werden.



Abb.14.16

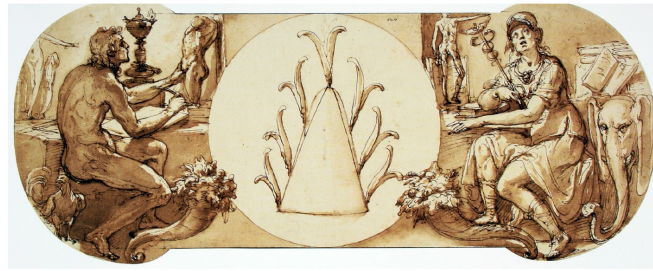


Abb.14.20



Abb.14.19



Abb.14.17

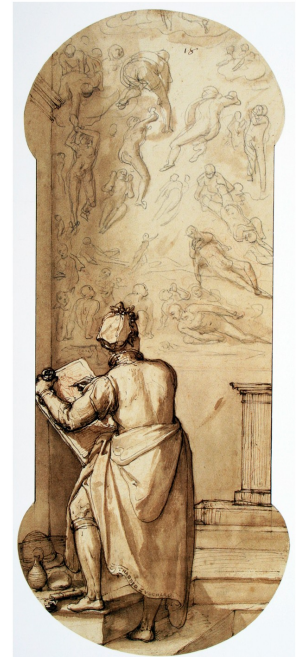


Abb.14.18

[16]
 Disegno gratia, e spirito su la porta
 Il giovane Taddeo trova tornando;
 O felice colui ch'ha sì gran scorta.²

[17]
 Inutile fatica è 'l punteggiare,
 Ma lo servar' qui l'arte il gran desio;
 Il frutto fa, chi qui vole studiare.²¹

[18]
 Ecco qui, o giudizio, osservando
 Va de l'antico, e Pulidoro il fare,
 E l'opre insieme di Rafael' studiare.

Am Tor erwarten Disegno, Anmut und Geist
 Den jungen Taddeo bei seiner Rückkehr:
 Glücklich, wer sich so würdig begleitet weiß!

Vergebliche Mühe ist das Abpausen,
 Jedoch hier der Kunst zu dienen das Verlangen:
 Wer hier studiert, wird große Früchte ernten.

Zu dir gelangt, o Giudizio, das Schaffen,
 Gespeist aus der Antike und Polidoro
 Im Verein mit dem Studium Raffaels.

[19]
 Ardit, gratia ferezza, arte, e disegno
 Mostra Taddeo ne la sua verde etade
 Che fa stupir' ogni più dotto ingegno.²²

[20]
 Amore vole studio, e intelligentia
 E senza questo rare volte, o, mai
 Serve fatica assidua, e diligentia.

Wagemut, Anmut, Kühnheit, Kunstfertigkeit
 Und Disegno beweist Taddeo in seinem Jugendalter
 Und setz damit selbst gelehrteste Geister in Erstaunen.

Hingabe braucht das Studium, und Verstand:
 Ohne diese beiden nützen auch Sorgfalt
 Und beharrliches Bemühen selten oder nie.



Abb.14.8a



Abb.14.9a



Abb.14.12a



Abb.14.13a



Abb.14.18a



Abb.15a Federico Zuccari: *Michelangelo*, um 1600, Federt lavier, 24.1 x 12.3 cm. Paris, Musée du Louvre



Abb. 15b Federico Zuccari oder Werkstatt: *Michelangelo*, um 1600, Öl auf Leder, 150 x 65 cm. Macerata, Pinacoteca Comunale



Abb.16a Kopie nach Federico Zuccari: *Raffael*, um 1600, Federt lavier, 39 x 25 cm. London, Christie's

Abb.16b Federico Zuccari oder Werkstatt: *Raffael*, um 1600, Öl auf Leder, 150 x 65 cm. Macerata, Pinacoteca Comunale

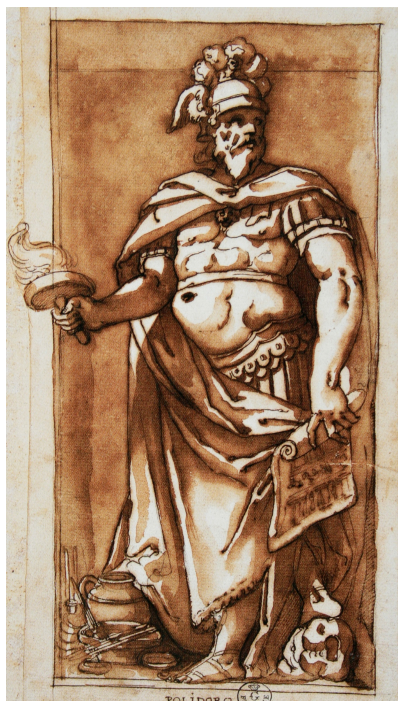


Abb.17 Kopie nach Federico Zuccari: *Polidoro da Caravaggio*, um 1600, Feder laviert, 26.9 x 13.8 cm. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Abb.18 Kopie nach Federico Zuccari: *Taddeo Zuccari*, um 1600, Feder laviert, 37 x 23.2 cm. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

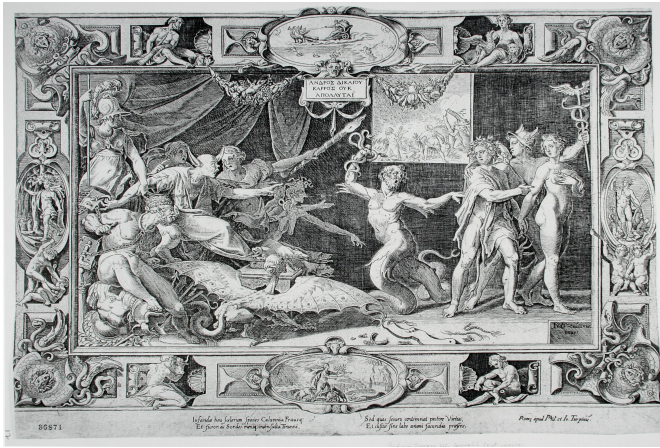


Abb.19 Cornelis Cort (nach Federico Zuccari),
Calunnia, 1572, Kupferstich. Rom,
 Bibliotheca di Archeologia e Storia dell'Arte

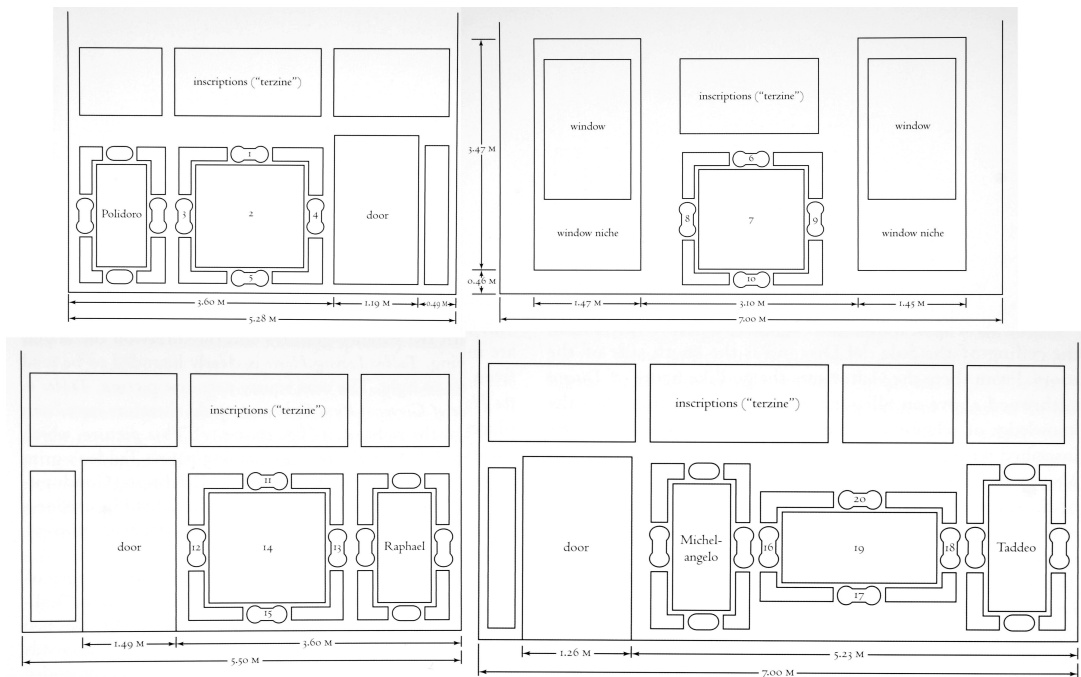


Abb.20 Verteilungsschema der *vita illustrata* in *Sala del Disegno* nach Christina Strunck

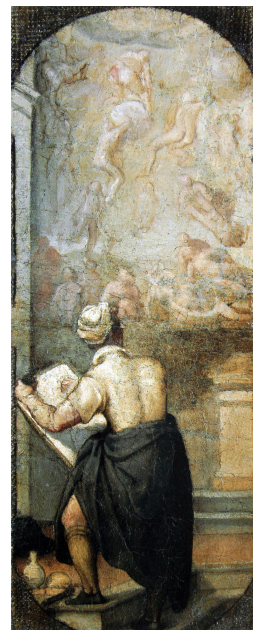


Abb.21a,b,c
 Federico Zuccari oder Werkstatt:
vita illustrata übertragen in
 Öl auf Leder, 45 x 16 cm.
 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

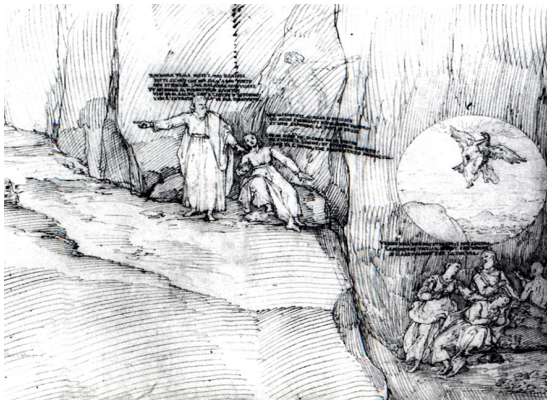


Abb.22 Federico Zuccari:
 Dantes "Göttliche Komödie" (Purg.IX), 1588.
 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Abb.23 Pier Francesco Alberti: *Accademia d'pitori*, Kupferstich, 40.5 x 52.8 cm.
 Los Angeles, Getty Research Institute



Abb.24a Foto von *Sala di Ganimede*



Abb.24b Foto von *Sala del Disegno*



Abb.25a Umkreis des Federico Zuccari:
Gruppe beim Zeichnen eines Aktmodells,
Feder in Braun, schwarze Kreide und Lavierung,
24 x 39.5 cm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv.
906/1863)



Abb.25b Umkreis des Federico Zuccari:
Gruppe beim Zeichnen eines Aktmodells,
24 x 40 cm. London, Privatsammlung



Abb.26 Carracci-Schule:
Zeichenakademie mit bekleidetem Modell,
Rötel. Paris, École des Beaux-Arts



Abb.27 Federico Zuccari: *Lukas malt Madonna*, Öl auf Leinwand, 220 x 160 cm, um 1593. Rom, Accademia di San Luca



Abb.28 Lünette in *Casa Zuccari*, Florenz