

Hartmut Olbrich

# Die Casa Zuccari in Florenz

Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses der Renaissance



Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Geowissenschaften der  
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abgabe am 1. August 1998 – mündliche Prüfung am 12. Januar 1999

Erstgutachter: Prof. Dr. Manfred Schuller

Zweitgutachter: Prof. Dr. Robert Suckale

# INHALTSVERZEICHNIS

## Teil I – Text

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>1</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	<b>3</b>
Erläuterungen zur Vergabe der Raumnummern	4
<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>I. Übersicht zur Lage und Entwicklung der Casa Zuccari</b>	<b>9</b>
<b>I. 1. Das Anwesen im 16. Jahrhundert</b>	<b>9</b>
<b>I. 2. Das Anwesen ab dem 17. bis ins 21. Jahrhundert</b>	<b>12</b>
<b>II. Der Gründungsbau unter Andrea del Sarto im frühen 16. Jahrhundert</b>	<b>15</b>
<b>II. 1. Das Grundstück</b>	<b>15</b>
<b>II. 2. Die Rekonstruktion des Wohnhauses</b>	<b>17</b>
II. 2.1. Das Kellergeschoss	17
II. 2.2. Das Erdgeschoss	19
II. 2.3. Das erste Obergeschoss	25
II. 2.4. Das zweite Obergeschoss	28
II. 2.5. Die Fassade zur Via G. Capponi	28
<b>II. 3. Die Rekonstruktion des Werkstattgebäudes</b>	<b>30</b>
<b>II. 4. Das Baukonzept der Casa Sarto</b>	<b>30</b>
II. 4.1. Andrea del Sarto als Bauherr	32
II. 4.2. Der Erwerb des Grundstücks und die Anordnung der Gebäude	34
II. 4.3. Die Anlage des Wohnhauses	37
II. 4.4. Das Raumkonzept und die baulichen Motive	38
<b>II. 5. Der Gründungsbau Andrea del Sartos im Überblick</b>	<b>50</b>
<b>III. Die Veränderungen unter Federico Zuccari in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts</b>	<b>53</b>
<b>III. 1. Das Anwesen unter Federico Zuccari</b>	<b>53</b>
<b>III. 2. Die Rekonstruktion des Wohnhauses</b>	<b>57</b>
III. 2.1. Das Kellergeschoss	57
III. 2.2. Das Erdgeschoss	60
III. 2.3. Das erste Obergeschoss	68
III. 2.4. Das zweite Obergeschoss	75
III. 2.5. Die Fassaden	76
III. 2.5.1. Die Fassade zur Via G. Capponi	76
III. 2.5.2. Die Fassade zur Via G. Giusti	80
III. 2.5.3. Die Hoffassade	81
III. 2.6. Zusammenfassung	82

<b>III. 3. Die Rekonstruktion des Ateliergebäudes und der angrenzenden Bereiche</b>	<b>84</b>
III. 3.1. Die erste Planungsphase	85
III. 3.1.1. Die Grundrißplanung im Kellergeschoss und Erdgeschoss	87
III. 3.1.2. Die Rekonstruktion der Schaufassade zum Garten	90
III. 3.2. Die zweite Planungsphase	94
III. 3.2.1. Die Fassade zur Via G. Giusti	95
III. 3.2.2. Das Erdgeschoss	99
III. 3.2.3. Das Mezzaningeschoss	101
III. 3.2.4. Das erste Hauptgeschoss	103
III. 3.2.5. Die Rekonstruktion der Schaufassade zum Garten	104
III. 3.2.6. Das Gelände östlich und südlich des Ateliergebäudes	108
III. 3.3. Die dritte Planungsphase	109
III. 3.4. Zusammenfassung	110
<b>III. 4. Die Baukonzepte der Casa Zuccari</b>	<b>112</b>
III. 4.1. Federico Zuccari als Bauherr	114
III. 4.2. Das Konzept in der ersten Planungsphase	116
III. 4.2.1. Das Raumkonzept und die baulichen Motive	117
III. 4.2.2. Zuccaris Motivation zum Erwerb des ehemaligen Anwesens von Andrea del Sarto	138
III. 4.2.3. Die Anordnung der Gebäude, Erscheinungsbild, Sinn und Funktion der Gesamtanlage	142
III. 4.3. Das Konzept in der zweiten Planungsphase	145
III. 4.3.1. Raumkonzept und bauliche Motive	145
III. 4.4. Die unterschiedlichen Funktionszusammenhänge der einzelnen Planungsphasen	153
<b>III. 5. Der Palazzo Zuccari in Rom</b>	<b>155</b>
III. 5.1. Das Baukonzept	158
<b>III. 6. Die Baukonzepte von Florenz und Rom im Vergleich</b>	<b>166</b>
<b>III. 7. Federico Zuccari als Architekt?</b>	<b>169</b>
IV. Von Andrea del Sarto zu Federico Zuccari – Geschichte und Genese eines Künstlerhauses	175
V. Anhang A. Vom Künstlerhaus zum Institutsgebäude – Die Casa Zuccari ab dem 17. Jahrhundert	183
VI. Anhang B: Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln	192
<b>VI. 1. Abbildungsverzeichnis</b>	<b>192</b>
<b>VI. 2. Tafelverzeichnis</b>	<b>198</b>
VII. Literaturverzeichnis	199

---

**Teil II** enthält die Abbildungen 1 bis 140 sowie die TAFELN I bis XL

## Vorwort

Die Schenkung der Casa Zuccari an den Förderverein des Kunsthistorischen Instituts in Florenz durch die Deutsche Bank war Anlaß, im Vorfeld der anstehenden Sanierung des Gebäudes eine Untersuchung vorzunehmen. Nach einer ersten Arbeitskampagne des Verfassers zusammen mit Dipl.-Ing. Gerhard Gresik, bei der über die Vermessung der Grundrisse erste Überlegungen zur Baugeschichte angestellt wurden, erhielt der Verfasser vom Kunsthistorischen Institut Florenz die Möglichkeit, die Baugeschichte des Hauses als Dissertation an der Universität Bamberg am Lehrstuhl für Baugeschichte und Bauforschung bei Professor Dr. Manfred Schuller zu bearbeiten.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt in der Bearbeitung der Casa Zuccari in Florenz. In die Untersuchung einbezogen wurden jedoch auch die weiteren Bauprojekte Federico Zuccaris in Rom und in seiner Vaterstadt Sant' Angelo in Vado. So mündet die Analyse des Florentiner Hauses in einen konzeptionellen Vergleich mit Zuccaris späterer Palastanlage in Rom – der heutigen Bibliotheca Hertziana –, dessen Bau- und Nutzungskonzept anhand von Befunden und Quellen neu interpretiert wurde.

Das Florentiner Anwesen entstand 1520 unter dem Bauherrn Andrea del Sarto und wurde am Ende des 16. Jahrhunderts durch Federico Zuccari mit höchstem ideellen Anspruch umgestaltet. Obgleich diese baulichen Maßnahmen am Anwesen bei der Arbeit im Vordergrund stehen, wurden auch die späteren Veränderungen dokumentiert und ausgewertet, da nur so eine zeitliche Zuweisung der Einzelbefunde erfolgen konnte. Die Befunddarstellung wurde in der vorliegenden Arbeit gekürzt.

Für die Ermöglichung meiner Forschungen danke ich dem Kunsthistorischen Institut Florenz und der Bibliotheca Hertziana in Rom. Dabei möchte ich insbesondere die vielfältige Unterstützung durch Frau Alexandra Wegleiter und Herrn Rolf Thiermann hervorheben. Zudem verdanke ich wichtige Anregungen den umfangreichen Vorarbeiten zum Thema durch Herrn Prof. Dr. Detlef Heikamp, mit dem ich darüber hinaus wichtige Gespräche führen durfte.

Mein besonderer Dank gilt jedoch dem Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft – Bauforschung – Denkmalpflege der Technischen Universität Berlin und der Universität Bamberg, dem ich von 1997-1999 angehörte und in dessen Rahmen die Dissertation entstand.

Für meine Eltern

## ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

BH.	Bibliotheca Hertziana (Rom)
dat.	datiert
Dok.	Dokument
EG	Erdgeschoss
KG	Kellergeschoss
KHI	Kunsthistorisches Institut Florenz
o.A.v.Q.	ohne Angaben von Quellen
OG	Obergeschoss
o.Z.	ohne Zählung (Seitenzahlen)

### Erläuterungen zur Vergabe der Raumnummern

Die Raumnumerierung des heutigen Baubestandes entspricht den bislang verwendeten Vorgaben durch den mit den aktuellen Baumaßnahmen betrauten Architekten Mortimer Grafen Maltzan. Die Zählung beginnt in jedem Geschoss mit dem Hauptzugang (Treppe/Eingang) und schreitet – möglichst im Uhrzeigersinn – der Raumabfolge entsprechend fort. Die erste Zahl der dreiteiligen Zahlenfolge gibt das Geschoss an, die beiden folgenden die Raumnummer innerhalb der Ebene. Die Numerierung setzt im Keller mit einer arabischen **1** ein und führt bis in das Dachgeschoss, das mit der Ziffer **5** gekennzeichnet ist. Bisher nicht numerierte Bereiche wurden jeweils nebenstehenden Räumen zugeordnet und mit alphabetischen Bezeichnungen am Ende versehen. So wurde beispielsweise den beiden abgeteilten Eckräumen des Gartensaales im Erdgeschoss (heute Raum **207**) die Bezeichnung **207A** und **207B** zugeordnet.

Während der Bearbeitung erwies sich eine Übernahme der heutigen Raumnumerierung auf frühere Bauzustände als unmöglich, da Größe und Zahl der Räume starken Schwankungen unterlagen. Daher verfügt jede zeichnerisch dargestellte Bauphase über eine eigene Numerierung. Auch bei der Geschoszzählung wurde auf die Übernahme der heutigen Bezeichnungen verzichtet. Die Ebene ist vor den eigentlichen Raumnummern mit einem weiteren Kürzel versehen. So steht für Keller ein **K.**, für das Erdgeschoss eine **0.** und für die Obergeschosse jeweils eine römische **I.** bzw. **II.**. Die Numerierung der Räume entspricht den Vorgaben: vom Hauptzugang ausgehend führt sie möglichst im Uhrzeigersinn weiter.

Da die Zählung für jeden Bauzustand neu beginnt, erhielt beispielsweise der Gartensaal im Erdgeschoss des Wohnhauses für den Bauzustand im Jahre 1821 die Bezeichnung: **0.05** (**0** = Erdgeschoss, **05** = Raumnumerierung innerhalb der Ebene), für den Bauzustand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die **0.06**. Im Falle nicht immer zu vermeidender Querverweise sind diese immer auf die Numerierung des heutigen Zustandes bezogen.

## EINLEITUNG

Seit der Übernahme der Casa Zuccari in Florenz durch den Förderverein des Kunsthistorischen Instituts in Florenz ist ihre weitere wissenschaftliche Erforschung in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Bedingt durch Andrea del Sarto und Federico Zuccari als bedeutende Bewohner im 16. Jahrhundert, deren tatsächliche Bautätigkeit am Haus allerdings bislang umstritten war, sind diese Forschungen Ausdruck des allgemein steigenden Interesses an ehemals von Künstlern bewohnten oder gar eigens von ihnen geplanten Domizilen bzw. Wohn- und Arbeitsstätten, die in ihrer ursprünglichen Form einen Teil ihrer Hinterlassenschaft und ihres Werkes darstellen. Bei der Casa Zuccari handelt es sich um einen Baukomplex aus mehreren aneinandergereihten Gebäuden. Dieser umfaßt heute ein Wohnhaus an der Straßenkreuzung zwischen der Via G. Capponi und der Via G. Giusti mit anschließendem Garten, an dessen östlichem Ende eine neuzeitliche Wagenremise steht. Daran schließt sich das ehemalige Werkstattgebäude an (vgl. [Abb. 1](#), [Abb. 2](#), [Abb. 3](#) und [Abb. 4](#) sowie [TAFEL XV](#), [TAFEL XVI](#), [TAFEL XVII](#), [TAFEL XVIII](#) und [TAFEL XIX](#))).

Mit der Casa Zuccari befaßt sich bereits eine Vielzahl von Publikationen. Die frühen Autoren erwähnen sie zumeist nur im Rahmen kunstgeschichtlicher Forschung über Andrea del Sarto und Federico Zuccari. Charakteristisch für diese Publikationen ist zudem, dass sie sich auf eine Betrachtung der Fassaden beschränken mußten, weil eine Analyse der Baugeschichte des Hauses aufgrund der eingeschränkten Zugangsmöglichkeiten nicht möglich war. Dennoch leisten diese Publikationen — vor allem als Beschreibungen und Dokumentationen — einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte des Hauses.

Die frühesten Abbildungen und Erwähnungen, die sich ausschließlich auf das Ateliergebäude des Anwesens beziehen, finden sich in Stichwerken des 18. Jahrhundert. So wurden von FERDINANDO RUGGIERI in seiner *Scelta di Architetture antiche e moderne della città di Firenze* in der Ausgabe von 1755 ein bereits 1724 entstandener Stich der Atelierfassade sowie weitere konstruktive Elemente und Baudetails publiziert. JOHN WOOD ging bereits 1741 über eine bloße Veröffentlichung der Atelierfassade hinaus. Er erwog, dass Zuccari mit der äußeren Erscheinung des Ateliergebäudes programmatische Absichten verfolgte, die sich aus seinen späteren theoretischen Schriften erschließen lassen.<sup>1</sup>

Erst im 19. Jahrhundert fand die Casa Zuccari in Florenz als zweigeteilter Komplex von unterschiedlich gestaltetem Wohnhaus und Werkstatt neben dem späteren Palast von Federico Zuccari in Rom und dem von ihm umgebauten Elternhaus in Sant'Angelo in Vado zunehmend Beachtung als architektonisches Werk Zuccaris.<sup>2</sup> Aber erst 1935 wurde mit der detaillierten monographischen Bearbeitung des Palazzo Zuccari in Rom durch WERNER KÖRTE auch für das Florentiner Haus von Federico Zuccari ein Anstoß für weitere Forschung gegeben. Eine vergleichbare Untersuchung des Florentiner Anwesens hatte dies jedoch nicht zur Folge. Bei Einzeluntersuchungen von Zuccaris römischem Palast wurde das Florentiner Anwesen zumeist nur am Rande wahrgenommen.<sup>3</sup> In monographischen Untersuchungen zu Andrea del Sarto und Federico Zuccari kamen zwar eine Reihe von Dokumenten zutage, die sich mit der Geschichte des Hauses in Verbindung bringen ließen; in Hinblick auf die Baugeschichte des Anwesens wurden diese aber kaum ausgewertet.<sup>4</sup>

Erst die grundlegende Arbeit von DETLEF HEIKAMP aus dem Jahre 1967 zur Casa Zuccari, die im Rahmen einer Darstellung von Federico Zuccaris Aufenthalt in Florenz entstand, enthielt eine ausgiebige Betrachtung des Anwesens.<sup>5</sup> In seinem Artikel analysierte der Autor — über eine Besprechung des äußeren Erscheinungsbildes hinaus — auch die bauliche Tätigkeit des Künstlers.

<sup>1</sup> RUGGIERI 1755 sowie WOOD 1968.

<sup>2</sup> FANTOZZI 1842 sowie LANCIARINI 1893 A.

<sup>3</sup> Die wesentlichen Veröffentlichungen zur Baugeschichte des römischen Palastes, bei denen die Casa Zuccari in Florenz mit einbezogen wird: KÖRTE 1935; GULDAN 1969; HERRMANN-FIORE 1979; FROMMEL 1982; FROMMEL 1991; FROMMEL 1992.

<sup>4</sup> Vor allem FREEDBERG 1963; SHEARMAN 1965, Bde. 1–2; CIONI 1909.

<sup>5</sup> HEIKAMP 1967 A und HEIKAMP 1967 B.

HEIKAMP benannte die Baumaßnahmen an der Fassade des Wohnhauses als Umgestaltung und sah im Ateliergebäude einen Neubau von Zuccari. Er untersuchte zudem erstmals die Genese des Wohnhauses von der Erbauung unter Andrea del Sarto über die Umbauten unter Federico Zuccari bis hin zu ersten Anhaltspunkten über Veränderungen im 19. Jahrhundert und den Baumaßnahmen unter der Contessa Umberta D'Acquarone in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Außerdem erfolgte eine ausführliche Besprechung der erhaltenen Fresken von Federico Zuccari im Gartensaal, die HEIKAMP als Bildprogramm auf das Traktat *Le pitture* von Anton Francesco Doni zurückführte. Diese Untersuchungen brachten wesentlichen Aufschluß über das Anwesen und dienten als Grundlage für weitere Forschungen und Publikationen.

STEFANIA SALOMONE bearbeitete im Rahmen ihrer Tesi di laurea an der Architekturfakultät der Universität Florenz das Ateliergebäude im rückwärtigen Teil des Anwesens. Während einer Sanierung des Erd- und Mezzaningeschosses in dieser Zeit konnte sie baubegleitend die Befunde im Inneren des Hauses einsehen. In ihrer Arbeit ging SALOMONE hauptsächlich auf die Fassade und die kunsttheoretischen Hintergründe ein. Die Untersuchung brachte wenig eindeutige Ergebnisse zur Baugeschichte und blieb in ihren Überlegungen sehr dem heutigen Baubestand verhaftet.<sup>6</sup> Eine entscheidende Publikation zum Ateliergebäude erfolgte im Jahre 1985 durch ZYGMUNT WAZBINSKI. Im Rahmen einer Aufbereitung von Federico Zuccaris theoretischem Frühwerk betrachtete er das Ateliergebäude als ein Ausdruck der didaktischen Vorstellungen des Künstlers und vermutete im Ateliergebäude die Planung einer Kunstschule. Es konnte dabei das Gebäude zwar erstmals in seiner Funktion über den bloßen Begriff „Ateliergebäude“ hinaus als solches bestimmen, mangels Kenntnis der ursprünglichen Raumstrukturen blieben jedoch die baulichen Zusammenhänge unerkannt.<sup>7</sup>

Neben den folgenden Untersuchungen zum Haus, die sich zumeist mit den erhaltenen Fresken im Wohnhaus beschäftigten,<sup>8</sup> brachten die neueren Forschungen zu Leben und Werk von Federico Zuccari ergänzende Quellenhinweise.<sup>9</sup>

Außer den monographisch orientierten Publikationen trat zunehmend die Künstlerhausforschung in den Vordergrund. EDUARD HÜTTINGER behandelte während eines an der Universität Bern 1980/81 Künstlerhäuser, wobei BARBARA MÜLLER die Häuser von Federico Zuccari in Florenz und Rom verglich.<sup>10</sup> Es folgten die Veröffentlichungen der Dissertationen von LEOPOLD (1980) und SCHWARZ (1990), der bereits ein Jahr zuvor den Katalog zu einer Ausstellung des Architekturmuseums in Frankfurt zum Thema „Künstlerhäuser“ herausgegeben hatte.<sup>11</sup> Zudem erschien 1998 eine Aufsatzsammlung über toskanische Künstlerhäuser mit einem Beitrag DETLEF HEIKAMPS zu den Häusern von Federico Zuccari.<sup>12</sup> In Unkenntnis der Grundrißstruktur des Hauses beziehen sich diese Arbeiten aber oft nur auf die Fassaden und den einzig noch vorhandenen Raum mit Fresken aus der Zeit Zuccaris. Die Casa Zuccari in Florenz wurde dabei zumeist als programmatisch initiierte Trennung zwischen den Funktionen von Wohnen und Arbeiten bewertet; eine eingehende Besprechung beschränkte sich auf den Atelierbau.

Der Gründungsbau von Andrea del Sarto, den HEIKAMP bereits erkannte, spielte bei den bisherigen Publikationen zumeist keine Rolle. Obgleich die Umbaumaßnahmen von Zuccari im Inneren des Hauses nicht eindeutig bekannt waren, sah man diesen Vorgängerbau zumeist als hinderlich für seine Planungen an. Es zeigt sich hier deutlich die Unsicherheit bei einer Bewertung

---

<sup>6</sup> SALOMONE 1978/1979 und SALOMONE 1979.

<sup>7</sup> WAZBINSKI 1985.

<sup>8</sup> So hauptsächlich: HEIKAMP 1987 A; HEIKAMP 1987 B; HEIKAMP 1996 A; HEIKAMP 1996 C; HEIKAMP 1997 und HEIKAMP 1998.

<sup>9</sup> U.a. Federico Zuccari 1997. Dort besonders CIVELLI/GALANTI 1997. Ferner die jüngst erschienen Kongressakten von Rom 1993 (Der Maler Federico Zuccari 1999) und 1998 (Federico Zuccaro 2000) sowie die monographische Untersuchungen von MERZ 1999.

<sup>10</sup> Siehe Künstlerhäuser 1985; darin vor allem die Artikel von HÜTTINGER 1985 – mit einem Überblick zur Künstlerhausforschung – sowie MÜLLER 1985 über die Casa Zuccari in Florenz und den Palazzo Zuccari in Rom. Eine italienische Ausgabe des Buches erfolgte 1992: Case d'artista dall Rinascimento a oggi, A cura di Eduard Hüttinger, Introduzione di Salvatore Settis, Turin 1992.

<sup>11</sup> LEOPOLD 1980; SCHWARZ 1990 sowie SCHWARZ 1989.

<sup>12</sup> Siehe: Case di artisti 1998 bzw. HEIKAMP 1998.

von Zuccaris Maßnahmen. Die Folge ist eine fast alleinige Besprechung des Ateliergebäudes von Federico Zuccari, wobei über seine tatsächlichen Maßnahmen am Anwesen – bis auf die Gestaltung der Fassaden – Unklarheit herrscht.

Für die Forschung zur Casa Zuccari scheint es symptomatisch, dass die Aufmerksamkeit ausschließlich dem Umbau Federico Zuccaris galt. Durch Unkenntnis der ehemaligen Grundrißanordnung konnte dabei auch kein Zusammenhang zwischen den Konzepten im Inneren und dem Außenbau hergestellt werden. Die folgende Untersuchung beginnt deshalb mit einem Überblick zur Baugeschichte des Hauses mit den wichtigsten Quellenhinweisen und widmet sich anschließend detailliert den unterschiedlichen Bauzuständen. Diese bestehen jeweils aus einer beschreibenden Rekonstruktion und führen zu einer Besprechung der Baukonzepte. Dabei wird der Gründungsbau von Sarto und der Umbau von Zuccari unter vergleichenden Gesichtspunkten in die zeitgenössische Hausarchitektur eingeordnet, um die Planungsabsichten der beiden Bauherren herauszuarbeiten. Die Vorstellungen von Federico Zuccari werden anschließend mit dem Konzept seines Neubaus in Rom verglichen. Der Vergleich soll Übereinstimmungen bzw. Entwicklungen zwischen den Bauten von Zuccari in Florenz und Rom aufzeigen.

Eine erneute Betrachtung der Fresken im Wohnhaus bleibt in der vorliegenden Arbeit völlig ausgeklammert. Darüber hinaus werden auch die humanistisch orientierten Traktate über Villenarchitektur in dieser Arbeit nur am Rande berücksichtigt, da ein zusammenhängendes ikonographisches Ausstattungsprogramm in der Casa Zuccari nicht mehr zu erkennen ist.

Für eine Datierung der wechselnden Bauzustände konnte in den seltensten Fällen die übliche Methode der vergleichenden Zuordnung von Putz- oder Farbfassungen angewendet werden, da der vorhandene Bestand an Oberflächen fast ausschließlich auf das 19. oder 20. Jahrhundert zurückzuführen ist. Einen wichtigen Hinweis für die zeitliche Einordnung zahlreicher Befunde bot eine Hausbeschreibung aus dem Jahr 1821, die anlässlich einer Erbfolge angefertigt wurde.<sup>13</sup> Sie erfaßt im wesentlichen den Bestand dieser Zeit und wird im folgenden näher erläutert. Wie sich im Verlauf der Untersuchung herausstellte, war der Zustand um 1821 bereits ein Konglomerat aus verschiedenen Veränderungen. Eine Interpretation dieser Beschreibung war folglich erst möglich, nachdem die späteren Umbauten erkannt und die Baubefunde den entsprechenden Zeiten zugewiesen wurden. Obgleich dokumentiert und ausgewertet, wurden die Veränderungen in der Zeit nach Zuccari in stark verkürzter Form in die vorliegende Arbeit einbezogen. Die Ergebnisse spielen für die Bau- und Restaurierungsgeschichte des Hauses – vor allem aber als Nachweise der Befunde – eine wesentliche Rolle.

Problematisch für eine umfassende Untersuchung der ehemaligen Gebäudestruktur war das anschließende Werkstattgebäude, das als klösterlicher Besitz nur teilweise begangen werden kann. Eine Befunduntersuchung im Inneren war folglich nur oberflächlich möglich. Eine erneute Vermessung des Erdgeschosses und wenige Beobachtungen vor Ort bilden die Grundlage für die Rekonstruktion des Ateliergebäudes und der Interpretation des Baukonzeptes.

## Bauuntersuchung an der Casa Zuccari

Im Vorfeld einer anstehenden Restaurierung des Anwesens wurden durch den Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und den wissenschaftlichen Beirat erste Bauuntersuchungen beantragt. Die Maßnahmen begannen 1988 und sollten den Baubestand klären sowie Einblick in die Baugeschichte des Hauses geben.

Eine erste verformungsgerechte Vermessung des Wohnhauses erfolgte 1988. Anlaß für diese aufwändige Maßnahme waren statische Probleme, die ein exaktes Nivellieren der Böden erforderten. Beauftragt wurde damit eine Projektgruppe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege unter der Leitung von Dr. Gerd Mader. Im Rahmen dieser ersten Kampagne wurden durch Paola Venturini und Georg Schönlaue Schnitte sowie Teile der Fassadenansichten

---

<sup>13</sup> Die Hausbeschreibung von 1821 ist vollständig publiziert in HEIKAMP 1996 C, S. 27–28.



als verformungsgerechte Vermessung im Maßstab 1:25 erstellt<sup>14</sup>. Während dieser Arbeiten stellte sich heraus, dass große Teile der tragenden Konstruktion unter abgehängten Decken verborgen lagen. Ein seitens des Fördervereins beauftragter Statiker ließ im Anschluß an diese Vermessungen verschiedene Bodenöffnungen anlegen, um Einblicke in die Konstruktion zu erhalten. Außerdem erfolgte eine restauratorische Untersuchung der vorhandenen Wandoberflächen.<sup>15</sup>

Im Rahmen einer konkreten Planung der Restaurierungsmaßnahme wurden 1990 durch Prof. Dr. Manfred Schuller, Lehrstuhl für Bauforschung und Baugeschichte der Universität Bamberg, Gerhard Gresik sowie der Verfasser vermittelt und mit der verformungsgerechten Vermessung aller Grundrisse im Maßstab 1:25 beauftragt. Die neuerliche Untersuchung sollte die präzise Korrelation der Mauern zulassen, um die statischen Probleme des Hauses lokalisieren zu können. Dabei wurden alle sichtbaren Details wie Aufsichten der Böden, Projektionen der Decken, Materialangaben und konstruktive Elemente, wenn nötig mit kurzen Erläuterungen, in den Plänen vermerkt.<sup>16</sup> Im Rahmen dieser Bestandsdokumentation entfernte man zudem die abgehängten Decken aus der Mitte des 20. Jahrhunderts und erfaßte die darüberliegenden älteren Konstruktionen. Über die Vermessung hinaus legte die Arbeitsgruppe erste Baualterspläne aller Grundrißebenen für Wände sowie Decken vor und bot auf diese Weise einen ersten Einblick in die Restaurierungsgeschichte des Hauses.

Im Anschluß wurde der Verfasser 1991 mit der Erstellung einer Raumdokumentation des architekturgeschichtlich wichtigen Kellers und des Erdgeschosses beauftragt. Diese weiterführende Dokumentation umfaßt in Zeichnung, Text und Foto sowohl eine Beschreibung aller sichtbaren Befunde der Boden-, Wand- und Deckenoberflächen als auch die der festen Raumausstattung, soweit dies ohne größere Eingriffe möglich war. Seit Herbst 1994 übernahm der Verfasser zudem mit Unterstützung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz die weitere Bearbeitung der Bau- und Restaurierungsgeschichte als Dissertationsvorhaben, das durch ein 18monatiges Untersuchungsprojekt am Palazzo Zuccari in Rom (Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut Rom) unterbrochen wurde.<sup>17</sup> Alle neuen Befunde zu den Untersuchungen in der Folgezeit wurden in die bestehenden Zeichnungen nachgetragen sowie in sieben zusätzlichen Zeichnungen dokumentiert.<sup>18</sup>

Im Zuge der Bauuntersuchung wurde soweit als möglich auf die bereits vorhandenen Sondagen des Statikers zurückgegriffen. Weitere Befundöffnungen wurden nur bei besonderem Anlaß und auch zumeist nur dort durchgeführt, wo die anstehende Sanierung des Hauses ein Eingreifen in die Oberflächen erfordern wird. Um möglichst substanzschonend zu arbeiten, wurden ehemalige Wandöffnungen oftmals nur anhand einer Laibungskante oder eines Sturzes nachgewiesen.

---

<sup>14</sup> Paola Venturini erstellte einen Längsschnitt durch die Mitte des Hauses sowie eine Fassadenansicht zur Via G. Capponi im Erdgeschoss (vgl. dazu Tafel: XLVII und LII). Georg Schönlau fertigte einen Querschnitt durch den östlichen Teil des Hauses sowie die Ansicht der Erdgeschossfassade zur Via G. Giusti (vgl. Tafel: LI). Darüber hinaus zeichnete er alle vier Wandansichten des Gartensaales im Erdgeschoss. Sämtliche Pläne wurden mit Bleistift auf säurefreiem Karton direkt vor Ort gezeichnet.

<sup>15</sup> Durchgeführt von der Firma DECOART CONSERVATIONE BENI ARTISTICI.

<sup>16</sup> Gresik Gerhard erstellte die Grundrisse für das erste und zweite Obergeschoss sowie für Teile des Dachgeschosses. Der Verfasser bearbeitete den Keller, das Erdgeschoss sowie die Gartenbereiche für das Erdgeschoss bzw. das erste Obergeschoss und Teile des Dachgeschosses.

<sup>17</sup> Im Rahmen einer bauhistorischen und technischen Untersuchung wurde 1995 durch eine Arbeitsgruppe von Manfred Schuller vom Lehrstuhl für Baugeschichte und Bauforschung der Universität Bamberg und der Leitung des Verfassers alle Gebäudeteile vermessen sowie die feste Ausstattung vollständig an Hand von Detailzeichnungen, Fotografien und Texten dokumentiert. Darüber hinaus erfolgte eine zeitliche Zuweisung des heutigen Bestands an Mauern, Decken, Böden und Ausstattung sowie erste weiterführende Aussagen zur Baugeschichte.

<sup>18</sup> Eine weitere restauratorische Untersuchung erfolgte während der Sanierung der ehemaligen Wagenremise. Diese wurde erstellt durch GIOIA GERMIA, Restauro e Conservazione di dipinti e pitture murali und wird im folgenden zitiert als RESTAURO GIOIA GERMIA 1997. – Die nur kurzzeitig möglichen Arbeiten im ehemaligen Ateliergebäude von Federico Zuccari waren nur durch die kollegiale Hilfe von Dorothee Buckendahl, Bärbel Liewer, Brigitte Mai und Elgin Röver möglich. Für diesen Einsatz und die kurzfristig anberaumte Hilfestellung sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

# I. ÜBERSICHT ZUR LAGE UND ENTWICKLUNG DER CASA ZUCCARI

## I. 1. DAS ANWESEN IM 16. JAHRHUNDERT

Mit dem 1284 gefaßten Beschluß, Florenz durch einen neuen Mauerring zu erweitern, begann die letzte große Entwicklungsphase der Stadt. Die Ausführung der Befestigung erfolgte nach Plänen Arnolfo di Cambios und dauerte bis in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts.<sup>19</sup> Mit dieser neuen Umfriedung setzten der innerstädtische Ausbau durch Kommunalbauten und eine Erschließung der neu entstandenen Randgebiete ein, die das Stadtbild für die Folgezeit weitgehend bestimmten und festlegten.<sup>20</sup> „1339 wird rühmend betont, dass Florenz innerhalb seines neuen Mauerrings schon wieder beinahe voll sei (guasi plena) [, aber noch ] 1489 erhält dort jeder Bürger Steuerfreiheit auf fünf Jahre, der auf einem noch nicht bebauten Platz, sich ein Haus errichtet...“<sup>21</sup> Obgleich die Angaben widersprüchlich erscheinen, zeigt sich hier der Unterschied zwischen dem Wunsch nach einer prosperierenden Stadtentwicklung und den tatsächlichen Gegebenheiten. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mußte die urbane Entwicklung in den Randgebieten von Florenz noch maßgeblich gefördert werden.

Der gegen 1470 entstandene „Kettenplan“ verdeutlicht dies.<sup>22</sup> In dieser Zeit waren die neu erschlossenen Randbereiche nur sporadisch entlang der Hauptstraßen bebaut, den größten Teil der Flächen nahmen hingegen Gärten, Felder und wahrscheinlich auch Brachen ein. Im Norden der Stadt, wo annähernd 50 Jahre später die Casa Zuccari errichtet wurde, standen als bedeutende Anlagen die Kirchen San Marco und SS. Annunziata mit ihren Platzanlagen sowie der Ospedale degli Innocenti im Osten der Piazza Annunziata. Von diesem Platz aus führte die Via dei Servi als Achse südwestlich auf den Dom in Richtung Innenstadt, während sie gegenüber, östlich von SS. Annunziata, als Via San Sebastiano – heute Via Gino Capponi<sup>23</sup> – bis zur Stadtbefestigung im Norden verlief.<sup>24</sup> Einzelheiten zu bereits vorhandener Bebauung an dieser Straße, an der später die Casa Zuccari entstand, sind auf diesem Plan nicht zu erkennen. Auch eine Vedute von SS. Annunziata aus dem Codex des Marco di Bartolomeo Rustici aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die detailliert die Kirche von Südosten zusammen mit der Via G. Capponi zeigt, gibt nur bedingt weitere Auskunft. Im Westen der Straße lagen SS. Annunziata mit ihren angrenzenden Gärten,<sup>25</sup> im Osten der Straße, wo später das Haus errichtet wurde, ist lediglich die geplante oder bereits

<sup>19</sup> 1284 beschlossen, wurden die Arbeiten um 1333 beendet (zu den leicht widersprüchlichen Angaben zwischen Planungsbeginn und Ausführung vgl. BRAUNFELS 1966, S. 64; BRAUNFELS 1976, S. 47, sowie BENEVOLO 1991, S. 489). Die Angaben zur Größe des umschlossenen Areals sind in der Sekundärliteratur ebenfalls widersprüchlich. So umfaßte die Stadtmauer nach BRAUNFELS 1966, S. 64 eine Fläche von 512 Hektar, nach BRAUNFELS 1976, S. 47, eine Fläche von 650 Hektar und nach BENEVOLO 1991, S. 489, eine Fläche von etwa 480 Hektar.

<sup>20</sup> Zu den mittelalterlichen Stadtplanungen in Florenz im Überblick siehe auch BRAUNFELS 1976, S. 47–52; TÖNNESMANN 1983, besonders S. 64, mit Lit.; MAFFEI 1990, sowie BENEVOLO 1991, S. 481–489, mit Lit.

<sup>21</sup> Zitat nach BRAUNFELS 1966, S. 209 mit Lit.

<sup>22</sup> Veduta della catena: Francesco di Lorenzo Rosselli (?) zugeschrieben, ca. 1471–82. Faksimiledruck u. a. in: Firenze e la sua immagine 1994, S. 68, Maße: 585 x 1315 mm (in sechs Blättern) ebenda S. 69, Beschreibung und weitere bibliographische Hinweise.

<sup>23</sup> Die ehemalige Via San Sebastiano wurde erst nach dem Tod des Marchese Gino Capponi im Jahre 1876 in Via Gino Capponi umbenannt (BARGELLINI/GUANIERO 1977, S. 195–196). Um Verwechslungen und Mehrfachnennungen zu vermeiden, wird im folgenden die Straße immer unter ihrer heutigen Bezeichnung Via Gino Capponi bzw. verkürzt Via G. Capponi geführt.

<sup>24</sup> Zur städtebaulichen Entwicklung um SS. Annunziata und die Via Laura im 15. Jahrhundert siehe TAFURI 1989, S. 223–333.

<sup>25</sup> Vedute von SS. Annunziata aus dem Codex des Marco di Bartolomeo Rustici, u.a. publiziert in FANELLI 1973, Bd. 2, S. 66, Abb. 384; TEUBER 1978, S. 29, Abb. 3 (ebenda Datierung um 1448/52) sowie BROWN 1981, Heft 1, S. 73, Abb. 6 (dort Datierung auf ca. 1457).

vorhandene Bebauung als Straßenbegrenzung angedeutet.

Präziser kann die Bebauung in diesem Bereich durch ein nach 1512 datiertes Projekt von Giuliano Sangallo und Antonio Sangallo d. Ä. zur Errichtung einer Villa für die Medici erfaßt werden. Überkommen ist davon ein Grundriß, in dem die Villa, ein großes Gartenareal und die gesamte städtebauliche Situation im Westen von SS. Annunziata dargestellt sind.<sup>26</sup> Der neue Komplex sollte gegenüber der Kirche an der Via G. Capponi liegen, parallel zur Straße ausgerichtet werden und in der Breite das Gelände zwischen der Via G. Capponi bis zur nächsten Parallelstraße im Osten, dem Borgo Pinti, einbeziehen. Im Süden sollte es annähernd auf Höhe der Kirche beginnen und rückwärtig bis an die Stadtmauer führten. Alle verzeichneten Straßen sind heute noch vorhanden, lediglich die ehemalige Via del Mandorlo – heute Via Giuseppe Giusti<sup>27</sup> – als Verbindungsstraße zwischen der Via G. Capponi und dem Borgo Pinti ist nicht eingetragen bzw. wurde durch die Planung überlagert. Relevant erscheint das Fehlen der Straße insofern, da die Casa Zuccari heute direkt an der Straßenkreuzung zwischen Via G. Capponi und Via G. Giusti liegt. Städtebaulich war das Areal im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bis auf die Hauptstraßen demzufolge noch nicht gegliedert. Aus dem Plan ist außerdem zu ersehen, dass der Borgo Pinti auf der südöstlichen Seite in Richtung Innenstadt bereits bebaut war und Sangallos Planung mit einer eingezogenen Ecke auf diese reagiert. An der gegenüberliegenden Seite des Villenkomplexes zur Via G. Capponi zeigt sich dieser Einzug ebenfalls, obgleich an dieser Stelle lediglich schematisch angedeutete Grundrißzeichnungen zu sehen sind, so dass man davon ausgehen kann, dass diese Fläche gegen 1512 bzw. nach 1512 noch unbebaut war. Die eingezogene Ecke auf dieser Seite, wo sich heute die Casa Zuccari befindet, entstand hier wohl nicht durch vorhandene Häuser, sondern durch die Planung einer möglichst symmetrischen Grundrißgestalt der Villa und des angrenzenden Gartens.

Der Kaufvertrag zum Erwerb des Grundstücks durch Andrea del Sarto im Jahr 1520 gibt weiteren Aufschluß über die Anlage der Via G. Giusti und die Bebauung entlang der Via G. Capponi.<sup>28</sup> Seitlich an das neu erworbene Areal schlossen zu Vertragsabschluß die Via G. Capponi sowie drei weitere private Grundstücksbesitzer an. Einer der im Kaufvertrag erwähnten Anrainer, Sebastiano Laurenti Antonii – genannt Aristotele da Sangallo – hatte kurz vor Übernahme des Grundstücks durch Sarto südlich davon ein Anwesen für sich und seine Familie errichtet.<sup>29</sup> Das Gelände war also zumindest von einer Seite durch die bereits aufragende Mauer eines Gebäudes begrenzt und lag an der Via G. Capponi. Folglich befand sich auch das Grundstück entgegen seiner heutigen Ecklage zunächst noch im linearen Verband entlang der Straße, und die Via G. Giusti existierte zu Vertragsabschluß noch nicht.<sup>30</sup> Die erste gesicherte Nachricht über die Existenz der Via G. Giusti, deren Anlage zu einer Aufwertung des Grundstücks durch die Ecklage führte, stammt aus dem Jahre 1530. In dieser Zeit, genauer am 28. September des Jahres 1530 wurde *Ser Zanobi* herbeigerufen,<sup>31</sup> der in der Casa Valori gegenüber von Sartos Werkstattgebäude in der Via G. Giusti wohnte, um einen Nachtrag zu Andrea del Sartos Testament niederzuschreiben.<sup>32</sup> Kurze

<sup>26</sup> Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. Dis. arch. 282A. U.a. publiziert in FANELLI 1973, Bd. 2, S. 72, Abb. 407, mit Hinweisen ebenda Bd. 1, S. 255, sowie abgebildet und beschrieben durch PELLECCIA 1994, S. 674–675, Maße: 695 x 640 mm.

<sup>27</sup> Nach BARGELLINI/GUANIERO 1977, S. 71 erfolgte eine Umbenennung der Straße von Via del Mandorlo in Via Giuseppe Giusti im Jahre 1894. Um Verwechslungen und Mehrfachnennungen zu vermeiden, wird im folgenden die Straße immer unter ihrer heutigen Bezeichnung Via Giuseppe Giusti bzw. verkürzt Via G. Giusti geführt. Zur späteren Entwicklung der Via G. Giusti siehe MAFFEI 1990, S. 350–358, mit Lit., besonders S. 356–358, sowie BENEVOLO 1991, S. 874 mit Abb. 1287.

<sup>28</sup> Zu diesen und den folgenden Daten siehe die ausführliche Besprechung in Kapitel II und III.

<sup>29</sup> Nach den Besitzerlisten von HEIKAMP 1996 A, S. 4, läßt sich die Casa Sangallo südlich des Anwesens von Sarto lokalisieren. – Die ehemals unregelmäßige Fundamentierung an der Südwand im heutigen Kellerraum 106 zeigt deutlich, dass Sarto die ehemalige nördliche Außenwand der Casa Sangallo nicht verdoppelte, sondern an ein bestehendes Haus anbaute.

<sup>30</sup> Nach Ansicht von HEIKAMP 1967 B, S. 3, entstand die Straße während der großen Bauarbeiten bis 1527 als Florenz belagert wurde.

<sup>31</sup> Über die Benennung als Priester bezeichnet nach LANDUCCI 1978, S. 4, Anm. 1, der Titel: „Ser“ einen Notar. Zum Namen von Ser Zanobi siehe FREEDBERG 1963, S. 276 u. 277, Anm. 1.

<sup>32</sup> Da sich die Werkstatt im östlichen Teil des Grundstücks lokalisieren läßt, muß Ser Zanobi bereits in der Via G. Giusti gewohnt haben. Bereits 1560 wurde auf der Nordseite der Via G. Giusti unter Verwendung

Zeit, nachdem er diesen Nachtrag diktiert hatte, verstarb Andrea del Sarto in seinem Haus.

Aus Sartos Testament und dem Nachtrag ist zu ersehen, dass er zu Lebzeiten ein Wohnhaus und eine Werkstatt auf dem Grundstück errichtete. Bereits kurz nach seinem Tod wurde das Anwesen zwischen seiner Frau Lucrezia und ihrer Tochter Maria, der Stieftochter Sartos, aufgeteilt, die daraufhin in einen Rechtsstreit gerieten: Die Ehefrau Lucrezia del Fede erhielt an baulichen Gütern das Wohnhaus, Maria wurde Besitzerin des Werkstattgebäudes und des unbebauten Landes zwischen den Gebäuden. Schon kurze Zeit nach dem Ableben von Andrea del Sarto sind Umbauten am Haus durch die direkten Erben von Sarto bekannt, die wahrscheinlich mit der vollständigen Abtrennung beider Gebäude in Verbindung zu bringen sind. Das Wohnhaus wechselte infolge mehrfach den Besitzer und ging letztlich an den Sohn von Maria. Das Werkstattgebäude blieb bis zum Verkauf an Federico Zuccari in deren Besitz. Als Federico Zuccari das vollständige Anwesen von Andrea del Sarto im Jahr 1577 übernahm, erwarb er zusätzlich noch zwei kleine Häuser, die sich im Osten von Sartos Werkstatt anschlossen.

Im Anschluß daran veränderte Zuccari das gesamte Anwesen. Er baute das ehemalige Wohnhaus von Andrea del Sarto um und errichtete anstelle der alten Werkstatt ein neues Ateliergebäude. Nach den bislang bekannten Daten, war der Umbau des Wohnhauses weitgehend abgeschlossen, als Zuccari 1578 das Haus bezog. Die Ausstattung im Wohnhaus sowie der Atelierbau hingegen waren noch nicht vollendet. Auch als Zuccari im Januar 1580 Florenz verließ und nach Rom übersiedelte, scheint der Umbau des Anwesens noch angedauert zu haben, denn noch Ende 1580 und 1590 erwarb er weitere Wohnungen in der angrenzenden Casa Sangallo, wohl mit dem Ziel, seinen Florentiner Besitz sukzessive zu erweitern. Erst die finanzielle Bedrängnis, in die ihn sein späteres Bauvorhaben in Rom brachte, führte zu einer langsamen Preisgabe seines Florentiner Besitztums.

Eine bildliche Darstellung, die das Aussehen und die Lage des Florentiner Anwesen in dieser Zeit überliefert, bietet der Stadtplan von Stefano Buonsignori aus dem Jahr 1584 (*Abb. 5*)<sup>33</sup>. Florenz war nach wie vor lediglich im Zentrum dicht bebaut, die Außenbereiche bis zur Stadtmauer dagegen nur entlang der größeren Erschließungsstraßen, und die Freiräume dazwischen bestanden fast ausschließlich aus Gärten und landwirtschaftlichen Nutzflächen. Der Bereich um unser Anwesen zeigt eine dichte und geschlossene Bebauung auf der Ostseite der Via G. Capponi und an der erstmals verzeichneten Via G. Giusti. Das Grundstück an der südwestlichen Ecke der Straßenkreuzung läßt sich der Lage nach als dasjenige von Andrea del Sarto bzw. Federico Zuccari identifizieren, das aus Wohnhaus, Garten und einer anschließenden Bebauung besteht. Es ist heute nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob der dargestellte Zustand aus der Zeit Sartos überkommen ist, oder ob es sich um das bereits unter Zuccari veränderte Anwesen handelt. Der Umbau unter Zuccari begann nach dem Erwerb des Grundstücks im Jahr 1577. Eingerechnet einer bestimmten Bearbeitungszeit für die Erstellung des Planes von 1584 ist eine eindeutige Zuweisung nicht möglich. Es lassen sich zudem keine Ähnlichkeiten zwischen der Plandarstellung und den Bauzuständen unter Andrea del Sarto sowie Federico Zuccari erkennen. Die Ursache für diese Abweichungen könnte in der manchmal sehr schematischen Wiedergabe der Privatbauten liegen. Erst mit dem Stadtgrundriß von Ferdinando Ruggieri aus dem Jahr 1731 ist ein weiterer Stadtgrundriß überliefert, der das Anwesen detailliert wiedergibt.<sup>34</sup> Es ist dort erstmals mit einem

---

bestehender Gebäude der Convento della Pietà als Kloster eingerichtet. Von 1560–1807 zuerst als Niederlassung der Dominikaner-Terziarierinnen und ab 1685 als Nonnenkloster mit Noviziat (BRÜES 1966, S. 320, ebenda in Anm. 3 die Quellenangaben).

<sup>33</sup> Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 2614, st.. U.a. publiziert in *Magnificenza alla Corte dei Medici* 1997, S. 307, Maße 1250 x 1380 mm (in neun Blättern), mit Hinweisen und neuerer Bibliographie unter Kat. 252.

<sup>34</sup> Ruggieri-Plan u.a. in BOFFITO/MORI 1926, hinter S. 80, Maße: 684 x 510 mm, ebenda S. 78–79 Exzerpt der Beschriftung und Hinweise auf Druck sowie Reprints. – Die Ansicht von Matteo Florini aus dem Jahre 1600 bringt im Bereich des Anwesens nichts wesentlich Neues. Das Wohnhaus reiht sich ohne Hervorhebung in die Häuserzeile ein. Das Rückgebäude südlich an der Via G. Giusti wird als einzelner Block dargestellt und reicht nicht bis zur Grenze des anschließenden Klosters della Crocetta (die

kubischen Wohnhaus, mit Garten und der anschließenden Bebauung bis zur Umfassungsmauer des Klosters della Crocetta an der Via G. Giusti dargestellt. Das Ateliergebäude wird nicht eigens hervorgehoben, läßt sich aber in der rückwärtigen Bebauung lokalisieren. Obgleich auf diesem Plan keine Veränderungen gegenüber der Darstellung aus dem 16. Jahrhundert zu erkennen ist, sind für die Zeit nach Zuccari eine Reihe von Umbauten am Baubefund zu belegen.

## I. 2. DAS ANWESEN AB DEM 17. BIS INS 21. JAHRHUNDERT

Schon bald nach dem Verkauf des Wohnhauses und des östlich anschließenden Gartens durch Federico Zuccari an Giulio Guidi im frühen 17. Jahrhundert kam es zu einem vollständigen Umbau in den östlichen Teilen des ersten und zweiten Obergeschosses, wobei vor allem die zur Repräsentation dienenden Räume wohngerecht umgestaltet wurden: Man versetzte dort sämtliche Wände und erneuerte alle Deckenkonstruktionen.<sup>35</sup>

Dieser Bauzustand hielt sich, abgesehen von kleineren Veränderungen, bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Anhand einer datierten Dachfette läßt sich dann für das Jahr 1765 eine Erneuerung des Dachwerkes erkennen. Dazu war ein Giebel zur Via G. Giusti errichtet worden, was zu einem Abbruch aller früheren Deckenkonstruktionen im obersten Geschoss führte. Zudem wurden die unterschiedlichen Bodenniveaus in den südlichen und westlichen Teilen des ersten Obergeschosses teilweise vereinheitlicht. Darüber hinaus kam es zu kleineren Umbauten und es erfolgte wahrscheinlich eine vollständige Ausstattung des Hauses mit Fresken, von denen sich aber nur jene in einem Saal im ersten Obergeschoss erhalten haben.

Für das frühe 19. Jahrhundert sind nur kleinere Veränderungen wie Türdurchbrüche, der Einbau von Trennwänden und der Abriss von Toiletten belegt. Erst nachdem der Engländer Bunbury Richardson das Haus 1860 erworben hatte kam es zu einem neuerlichen Umbau. Die Hauptursache für die Veränderungen am Wohnhaus in dieser Zeit lag an der Baufälligkeit des ehemaligen Treppenhauses. So waren im Laufe der Zeit durch die hohen Lasten der Stufen und Trennwände auf den Gewölben des Erdgeschosses bis zu 10 cm starke Setzungen und Verschiebungen entstanden; ohne tiefgreifende Maßnahmen drohte deren Einsturz. Im Rahmen einer notwendigen Grundsanierung versuchte man das Anwesen zeitgemäß umzustrukturieren. Es kam zum Abbruch fast aller historischen Innenwände, zur Vereinheitlichung der unterschiedlichen Bodenniveaus und zur Umgestaltung der Fassaden. Zudem baute man am östlichen Ende des Gartens an das ehemalige Ateliergebäude von Zuccari eine Kutschenremise. Der Abschluß dieser Baumaßnahmen kann aufgrund eines Katasterplans erst um die Jahre 1869/70 angesetzt werden. Dieser Plan zeigt das Vorderhaus an der Straßenkreuzung zwischen der Via G. Capponi und der Via G. Giusti sowie den östlich anschließenden Garten. Im rückwärtigen Teil des Grundstücks – noch vor dem Ateliergebäude von Federico Zuccari – ist bereits die kurz zuvor entstandene Remise verzeichnet (Abb. 6<sup>36</sup>).

Im Anschluß an diesen Umbau kam es zu neuerlichen Veränderungen im Haus, die vor allem auf die Erneuerung der sanitären Einrichtungen abzielten. Weiterhin folgte der Einbau einer Zentralheizung im Jahr 1929. Nach neuerlichen kleineren Umbauten ist der Zustand des Hauses in

---

Umfassungsmauer ist nicht verzeichnet). Da dieses wie im Buonsignori-Plan mit der Nr. 37 und *Crocchetta M* bezeichnet ist, scheint es, dass sich Florini, zumindest an dieser Stelle, sehr stark auf den bereits existierenden Plan von Buonsignori bezieht (s.o.). Florini-Plan u.a. in BOFFITO/MORI 1926, hinter S. 48. Ganz ähnlich auch der Plan von Pierre Mortier aus dem 18. Jahrhundert, der sich zumindest an dieser Stelle auch auf den Buonsignori-Plan bezieht (Mortier-Plan publiziert in BOFFITO/MORI 1926, hinter S. 72).

<sup>35</sup> Die Nachweise zu diesem Überblick sind in Kapitel IV angegeben. Zu den Besitzverhältnissen am Wohnhaus – wenn nicht anders vermerkt – siehe HEIKAMP 1996 A, S. 2.

<sup>36</sup> Hinweise auf den Katasterplan von 1869/70 im Maßstab 1:625 bei BOFFITO/MORI 1926, S. 120–121. U.a. publiziert in FANELLI 1973, Bd. 2, S. 298, Abb. 1289. Eine ähnliche Darstellung des Anwesens auch in einem Stadtplan aus dem Jahr 1872 von Ing. Ettore Romanelli und S. Benelli im Maßstab 1:5700 (siehe dazu auch BOFFITO/MORI 1926, S. 121–122, Maße: 880 x 680 mm).

einem Katasterplan von 1939 festgehalten, in dem das Haus umfassend, wenn auch schematisch, im Maßstab 1:200 erstmals in allen Grundrissen dokumentiert wurde (vgl. [TAFEL XX](#), [TAFEL XXI](#), [TAFEL XXII](#) und [TAFEL XXIII](#)).<sup>37</sup>

Ein weiterer gravierender Eingriff in die Bausubstanz erfolgte durch die letzten Privatbesitzerin Umberta D'Acquarone. Sie erwarb 1948 das ehemalige Wohnhaus mit dem Garten einschließlich der Remise sowie die Erdgeschosswohnung in der angrenzenden Casa Sangallo und baute in den folgenden zwei Jahrzehnten das Anwesen schrittweise um. Neben der Restaurierung der Zuccari-Fresken im Gartensaal gehörte die Verlegung des Haupteinganges, der Abbruch von Innenwänden, der Einbau eines Aufzuges und Erneuerungen an den Fassaden zu den schwerwiegendsten Eingriffen. Weiterhin versetzte man in allen Geschossen mehrere Türen, unterteilte verschiedene Zimmer durch Trennwände und brach schadhafte Deckenkonstruktionen ab. Zudem wurde die ehemalige Kutschenremise am Ende des Gartens vollständig umgebaut. Ab Herbst 1996 wurden erneut Restaurierungen und bauliche Veränderungen in diesem Gartenhaus durchgeführt, die im weiteren auf das Wohnhaus übergriffen und im Detail aus den neueren Bauunterlagen ersichtlich sind.

Bei allen Baumaßnahmen nach Federico Zuccari handelte es sich zumeist um pragmatisch bedingte Maßnahmen, die – zumeist durch Besitzerwechsel eingeleitet – die Wohnqualität den aktuellen Bedürfnissen der Besitzer anpassen sollte. Dabei kam es im 17. und 18. Jahrhundert sicherlich auch zu einer Nutzung als Mehrfamilienhaus, beispielsweise als sich das Anwesen im Besitz der Familien Giudi, del Borgo oder Orlandi befand. Umfassende Konzepte, wie es die Umbauten im 16. oder im späten 19. Jahrhundert hervorgebracht haben, ließen sich auch im Rahmen der Nutzungsanalysen der einzelnen Räume nicht nachvollziehen.

Dieser kurze Überblick zur baulichen Genese zeigt auf, dass der heutige Gebäudebestand der Casa Zuccari, bestehend aus einem Wohnhaus im Westen des Grundstücks, einem anschließenden Garten und einem Ateliergebäude im Osten, noch weitgehend der Grundstruktur aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Federico Zuccari entspricht. Lediglich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde unter Richardson Bunbury der Garten zwischen den Gebäuden verkleinert und eine Kutschenremise an die Westwand des Ateliergebäudes angebaut. Das Wohnhaus ist seit seiner Erbauung unter Andrea del Sarto durch Federico Zuccari und drei gravierende Umbauten verändert worden und wird heute vor allem durch die Grundrißeinteilung des späten 19. Jahrhunderts und die Ausstattung aus der Mitte des 20. Jahrhunderts geprägt. Die Remise hingegen entspricht nur noch in ihren Umfassungsmauern dem ursprünglichen Baubestand aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, während die inneren Strukturen durch die Einbauten aus den späten 1950er Jahren bestimmt werden. Am abschließenden Ateliergebäude zeigt sich, dass die Straßenfassade, der Grundriß des Erdgeschosses und die Einteilung der Obergeschosse zwar alle unter Zuccari entstanden sind, dass sie jedoch alle unterschiedlichen Planungsstadien angehören. Das Ateliergebäude stellt sich heute als Konglomerat aus mindestens drei teilweise aufgeführten Planungen von Federico Zuccari dar (vgl. [TAFEL XV](#), [TAFEL XVI](#), [TAFEL XVII](#), [TAFEL XVIII](#), [TAFEL XIX](#)).

---

<sup>37</sup> Katasterplan vom 25. November 1939 des Ministero delle Finanze: Nr. P. 65222 = F. 160/151 von A. Mondigliani Rossi. Der Kataster zeigt nach Baubefund die tatsächliche Situation für diese Zeit. Jedoch entsprechen, wie der Baubefund zeigte, Wandstärken und die Formen der Fensterlaibungen nicht den tatsächlichen Gegebenheiten. Da in der Eingangshalle des Erdgeschosses zur Via G. Capponi die rückwärtigen Nischen an der Westwand nicht eingezeichnet sind, ist anzunehmen, dass weitere Charakteristiken zugunsten einer schematischen Darstellung negiert wurden. Dies bezieht sich vor allem auf das Nichtvorhandensein von Kaminen und Öfen, die zu dieser Zeit nachweislich noch existiert haben.





## II. DER GRÜNDUNGSBAU UNTER ANDREA DEL SARTO IM FRÜHEN 16. JAHRHUNDERT

### II. 1. DAS GRUNDSTÜCK

Andrea del Sarto erwarb am 12. Oktober 1520 in der Pfarrei S. Michele Visdomini an der späteren Via G. Capponi ein Grundstück von Domenicus Johannis de Canochis zu einem Preis von 50 Golddukatun und errichtete in den folgenden Jahren ein Wohnhaus und eine Werkstatt.<sup>38</sup> Die Größe des erworbenen Baulandes ist anhand des Kaufvertrages zu erschließen. Die darin angegebenen Maße betragen 13 mal 85 *braccio fiorentino*, was nach heutigen Angaben annähernd 7,58 m mal 49,60 m entspricht.<sup>39</sup> Da nach der üblicherweise verwendeten Parzelleneinteilung entlang der Via G. Capponi die Grundstücke zwar unterschiedlich breit waren, die rückwärtigen Grundstücksgrenzen aber annähernd auf einer Linie lagen – was auf dem Areal der Casa Zuccari der östlichen Kante des bestehenden Ateliergebäudes entsprach – ergibt sich eine Diskrepanz zwischen den Angaben im Kaufvertrag und den tatsächlichen Gegebenheiten (vgl. TAFEL XXI). So beträgt die heutige Ausdehnung des Grundstücks, ausgehend von der Via G. Capponi bis einschließlich des Ateliergebäudes aus der Zeit Zuccaris, an der Nordseite 47,40 m und an der Südseite 48,00 m. Der Unterschied von 49,60 m nach dem Kaufvertrag gegenüber einer wahrscheinlich ursprünglichen Parzellentiefe von 47,40 bzw. 48 m ist bislang nicht zu erklären und hängt möglicherweise mit einem minimal anders veranschlagtem *braccio fiorentino* zusammen. Noch auffälliger weicht die angegebene Breite des Grundstücks mit 13 Braccien, also ca. 7,58 m, von den gegenwärtigen Maßen ab. Da sich die heutige Grundstücksbreite auf ungefähr 10,50 m beläuft und bei der Bauuntersuchung kein Hinweis auf eine spätere Erweiterung des Anwesens nach Süden oder Norden gefunden wurden, handelt es sich möglicherweise – wie HEIKAMP bereits vermutete – um einen Übertragungs- bzw. einen Schreibfehler, der auf ein falsch ausgestelltes Dokument zurückzuführen ist;<sup>40</sup> es sei denn, Andrea del Sarto erwarb noch ein weiteres Grundstück, dessen Kaufvertrag aber bislang noch nicht aufgefunden wurde.

Die Platzierung der Gebäude auf dem Grundstück läßt sich in den Überlieferungen anhand des Testamentes von Andrea del Sarto und einem Nachtrag zu diesem kurz vor dessen Tod ersehen. Wichtige Anhaltspunkte liefert sodann ein Rechtsstreit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, ausgelöst durch einen Konflikt zwischen Sartos Witwe Lucrezia und seiner Stieftochter Maria über die Nutzung des Erbes. Andrea del Sarto hatte 1527 testamentarisch unter anderem die Aufteilung des Anwesens zwischen seiner Frau und ihrer Tochter festgelegt. Seine Frau sollte demnach das Wohnhaus erben. Seine Stieftochter Maria hingegen erhielt ein Haus, in dem Andrea del Sarto die Kunst der Malerei ausübte, und einen 10 *Braccien* tiefen Garten von gewöhnlicher Breitenausdehnung, womit wahrscheinlich die gesamte Breite des Grundstücks gemeint war.<sup>41</sup> Im

<sup>38</sup> Der Vertrag über den Erwerb des Grundstücks bei FREEDBERG 1963, S. 271. Nach VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 31, Anm. 3, betrug der Preis 50 Golddukatun.

<sup>39</sup> Nach FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 179, entspricht 1 *braccio fiorentino* 0,5836 m. Nach NAREDI-RAINER 1982, S. 117, Anm. 199: „Der florentiner braccio schwankt zwischen 58,3 (dieses Maß wird üblicherweise angegeben) und 58,75 cm (von Hecht 1976 an der Pazzi-Kapelle errechnet); Benevolo/Chieffi/Mezetti 1968 kamen bei der Untersuchung von Brunelleschis S. Spirito auf einen Wert von 58,6 cm.“ – Errechnet wurde die Grundstücksgröße nach dem von FROMMEL angegebenen Wert von: 0,5836 m.

<sup>40</sup> Vgl. HEIKAMP 1967 B, S. 3. SCHWARZ 1990, S. 162, sieht in den unterschiedlichen Breitenangaben einen Hinweis auf bauliche Veränderungen unter Federico Zuccari. Aufgrund der Baubefunde können solche Überlegungen ausgeschlossen werden.

<sup>41</sup> Testament vom 27. Dezember 1527, in FREEDBERG 1963, S. 272–274. Dort auch auf S. 275–276, Anm. 2, eine Besprechung der früheren Publikationen: „...quam modo dictus testator ut filiam retinet apud se, apotecam dicti testatoris ubi ad presens laborat et exercet artem suam picture, positam in dicto populo retro eius domum e cotra versus monasterium Crucis de Florentia, cum bracciis X andantibus orti dicti



Nachtrag seines Testaments ließ Sarto noch einmal ausdrücklich vermerken, dass Maria als Mitgift ein Haus, das als Malerwerkstatt genutzt wurde, sowie einen Nutzgarten, der an das Haus von Andrea grenzte, erhalten sollte.<sup>42</sup> Auf das Grundstück und seinen Baubestand bezogen bedeutete dies, dass Marias Anteil die Werkstatt und einen Garten an einem Wohnhaus umfaßte. Bleibt aus diesen Dokumenten die Aufteilung des Geländes noch unklar, so erhellt sich diese aus dem darauffolgenden Gerichtsstreit.

In den Jahren 1568–1569 klagte Maria auf Herausgabe des Gartens, der ihr zwar vererbt, momentan aber von ihrer Mutter Lucrezia bewirtschaftet wurde. Der Prozeß entschied sich zugunsten Marias, und sie erhielt die Nutznießung des Landes zurück. Im Gerichtsurteil wird die Anordnung der Gebäude mit folgenden Worten wiedergegeben: „*Ansaldo, eorum respective Procuratores, de et super quodam horto contiguo domui olim dicti Andreae pictoris...*“.<sup>43</sup> Die Werkstatt kann demzufolge oberhalb des Gartens lokalisiert werden, der dem (Wohn)Haus von Andrea del Sarto benachbart ist. Es läßt sich daraus eindeutig die Abfolge von Wohnhaus, Garten und Werkstattgebäude erkennen. CIONI, der die Dokumente des Gerichtsstreits einsah, gab zudem an, dass der Garten zwischen der Werkstatt von Andrea del Sarto lag und bis an den Brunnen des Wohnhauses führte.<sup>44</sup> Da der Brunnen anhand des Baubefundes an der östlichen, also an der gartenzugewandten Seite des Wohnhauses von Andrea del Sarto belegt ist, bestätigt dies die bisher erkannte Aufteilung. Überträgt man diese Hinweise auf die räumlichen Gegebenheiten des Geländes, ergibt sich die Situation eines Wohnhauses zur Via G. Capponi mit einem Brunnen und eines anschließenden (Nutz)Gartens, an dessen Ende das Werkstattgebäude von Andrea del Sarto lag.

Fragt man nun nach dem Hintergrund für den Gerichtsstreit der Erbinnen wird deutlich, dass es zwischen dem Testament von Andrea del Sartos und dem Nachtrag Diskrepanzen in Hinblick auf den Garten gibt. Nach den testamentarischen Angaben wollte Andrea del Sarto seinen Garten aufteilen und ein 10 *Braccien* bzw. 5,84 m tiefes, über die ganze Breite des Grundstücks verlaufendes Gartenareal an seine Stieftochter Maria vererben. Den Rest des Gartens sollte seine Frau Lucrezia erhalten. Im Nachtrag des Testamentes hingegen wird nur noch von einem Nutzgarten gesprochen, der Sartos Stieftochter Maria zugesprochen werden sollte. Eindeutige Angaben zu den Abmessungen blieben unberücksichtigt, so dass die ehemals geplante Unterteilung des Gartenareals angefochten werden konnte.<sup>45</sup>

Die Kubatur des Wohnhauses ist für den ersten Bauzustand aus schriftlichen Hinweisen bislang nur unzureichend ersichtlich. Lediglich die Zeugenaussagen im Prozeß zwischen Lucrezia und Maria geben einen Hinweis. Demnach hatten sich die beiden Frauen kurz vor dem Tod Andrea del Sartos an der Pest – aus Angst vor Ansteckung – in das Obergeschoss zurückgezogen, was zumindest eine weitere Ebene über dem Erdgeschoss erwarten läßt.<sup>46</sup>

---

*testatoris versus domum dicti testatoris cum latitudine ordinaria, pro se nubendo et maritando vel monasterium ingrediendo ad eiusdem Mariae beneplacitum...*“.

<sup>42</sup> Der Nachtrag vom 28. September 1530, in FREEDBERG 1963, S. 276, mit einer Besprechung der früheren Publikationen ebenda S. 277: „...una casa ad uso di bottega di pintore con un orto ch'è appiccato con la casa di detto Andrea per dota alla Maria di Carlo di Domenico, et così è la sua volontà di detto Andrea; et volle questo s'aggiunga a un testamento fatto più tempo fa di ser Antonio da Bagnano, notaro fiorentino.“

<sup>43</sup> Das Urteil bei CIONI 1909, S. 240, mit früherer Lit. Siehe zum Prozeß auch CIONI 1909, S. 233–243; FREEDBERG 1963, besonders S. 277, Anm. 2, sowie HEIKAMP 1967 B, S. 5–6.

<sup>44</sup> CIONI 1909, S. 235.

<sup>45</sup> Wahrscheinlich waren diese fehlenden Maßangaben im Nachtrag des Testaments die Ursache für den Gerichtsstreit zwischen Maria und Lucrezia. Lucrezia bewirtschaftete wahrscheinlich nur über Jahre hinweg den ihr testamentarisch zugestanden Teil des Gartens, den die Tochter ihr erst nach Auslegung der Formulierung im Nachtrag streitig machen konnte.

<sup>46</sup> CIONI 1909, S. 236.

## II. 2. DIE REKONSTRUKTION DES WOHNHAUSES

Eine Grundlage für die Bauplanung unter Andrea del Sarto bot die vorgegebene Situation an der Via G. Capponi. Wie der Überblick zeigte, bestand die Casa Sangallo im Süden des Hauses, und die Via G. Giusti wurde erst zwischen 1520 und 1530 angelegt. Andrea del Sarto konnte somit bei der Planung seines Hauses nicht von einer dreiseitigen Belichtung ausgehen, da das nördlich angrenzende Grundstück zu diesem Zeitpunkt noch weiteres Bauland darstellte. Für die Organisation des Grundrisses bedeutete dies einen eingeschränkten Lichteinfall, der nur von Westen über die heutige Via G. Capponi sowie von Osten über die Rückseite des Hauses möglich war.

Betrachtet man die gesamte Tiefenausdehnung des Hauses zwischen der Fassade zur Via G. Capponi und der nachgewiesenen östlichen Begrenzungskante des Hauses zum Garten mit dem Brunnen, der archivalisch und am Baubefund belegt ist, so ergibt sich ein Maß von annähernd 18 Metern. Da diese Gebäudetiefe durch Fenster von der Via G. Capponi und der Hofseite des Hauses kaum ausreichend zu belichten war, ist anzunehmen, dass die rückwärtige Seite des Hauses mit dem Brunnen nicht als einheitlich gerade Gebäudekante abschloß, sondern ein Wandversprung die Belichtung der innenliegenden Hausbereiche gewährleistete. Unterstützt wird diese Überlegung durch die genaue Vermessung des Anwesens: So ist in der nördlichen Begrenzungswand des Hause zur Via G. Giusti ein starker Knick zu erkennen, der sich im Erdgeschoss wie im ersten Obergeschoss nachweisen läßt und annähernd in der Fensterachse des heutigen Gartensaales liegt (siehe Raum 207 auf [TAFEL XVI](#)). An dieser Stelle konnte in einer Sondage des Kellers zudem ein Punktfundament auf Höhe des Wandversprunget zur Via G. Giusti nachgewiesen werden, das auf eine ehemals existierend Querwand hindeutet. Der Knick in der Begrenzungswand zur Via G. Giusti könnte somit den nachträglich verschliffenen Übergang zwischen einer massiven Außenwand des Hauses sowie einer dünner anschließenden Gartenmauer darstellen und somit die rückwärtige Begrenzungskante im Norden des Hauses markieren ([Abb. 7](#)).

Wie bereits aus dieser Befundlage zu ersehen ist, handelte es sich beim Grundriß des Wohnhauses von Andrea del Sarto um ein L-förmiges Gebäude, das im Westen – entlang der Via G. Capponi – ein Hauptgebäude aufwies und an dessen südliche Rückfront ein Hofflügel angefügt war. Der nördliche Teil auf der Rückseite des Wohnhauses mit seinen Ausmaßen von annähernd 6,10 x 5,50 Metern war wahrscheinlich nicht bebaut und diente zur besseren Belichtung der innenliegenden Räume.

### II. 2.1. Das Kellergeschoss

([TAFEL XXXIII](#) und [TAFEL XXXIX](#))

Die Anlage des Kellers erfolgte unter Andrea del Sarto in einer Mauertechnik, die sich von den späteren Hinzufügungen und Veränderungen stark unterschied, so dass eine Trennung der Mauerbereiche und somit eine genaue Rekonstruktion der ursprünglichen Kelleranlage möglich ist. Demnach war das Haus in dieser Bauphase nur in den westlichen zur Via G. Capponi liegenden Teilen unterkellert (Raum K.02 und K.03). In den östlichen Bereichen hingegen befanden sich nur Punkt- und Streifenfundamente für die späteren Umfassungsmauern des Gebäudes sowie ein Brunnenschacht zur Versorgung der oberen Geschosse.

Der Arbeitsaufwand zur Herstellung des Kellers wurde durch eine möglichst effiziente Technik reduziert. In einem ersten Arbeitsschritt hob man aus einem leicht abgesenkten Gelände alle künftigen Fundamente sowie den Brunnenschacht im rückwärtigen Teil des Hauses als Gruben aus. An den späteren Kellerräumen wurden die umfassenden Mauern als durchlaufende Gräben ausgeschachtet; nur die Stellen für geplante Verbindungstüren blieben ausgespart. Im Osten des

Hauses legte man nur Punktfundamente für die darüber zu errichtenden Wände an, da diese Bereiche nicht unterkellert werden sollten. Weniger aus statischen Gründen als eher aufgrund arbeitstechnischer Möglichkeiten zur Aushebung eines tiefen Schachtes, mußten die kleinsten Fundamente mit mindestens 80 x 136 cm Abmessungen verhältnismäßig massiv ausgeführt werden. Im nächsten Arbeitsschritt füllte man diese Gräben mit einem stark verflüssigten Gemisch aus Kalkmörtel, Flußkieseln sowie kleineren und mittelformatigen Bruchsteinen auf. Die späteren Lichtschächte zur Via G. Capponi wurden vermutlich durch eingestellte Leegerüste freigehalten und erst in einem späteren Arbeitsschritt überarbeitet. Die gerundete Wandung des Brunnenschachts vergoß man in diesem Arbeitsgang ebenfalls mit diesem Gemisch aus Steinen und Mörtel, wobei sich aber die genaue Technik nicht mehr nachvollziehen läßt. Anhand der Brunnenwandung aus Gußmaterial ist jedoch anzunehmen, dass in den ergrabenen Schacht ein freistehendes hölzernes (?) Leegerüst eingestellt und der Hohlraum bis zum Erdreich ebenfalls vergossen wurde. Anschließend überbrückte man die einzelnen freistehenden Fundamente mit Entlastungsbögen aus Backsteinen, um einerseits im Keller die Verbindungstüren anzulegen und andererseits eine durchgehende Unterstützung für die nachfolgend aufgemauerten Wände im Erdgeschoss zu gewährleisten.

Nach Abschluß der Fundamentierung begann man die beiden westlichen zur Via G. Capponi gelegenen Kellerbereiche für eine Wölbung vorzubereiten. Dazu benutzte man das immer noch anstehende Erdreich zwischen den Fundamentstreifen als Leegerüst, indem man dessen Oberflächen in Form der geplanten Gewölbebetonnen in Ost-West-Richtung formte. An den späteren Raumverbindungen und am Kellerzugang im nördlichen Keller fügte man Stichkappen aus Erde als Positivform an und bereitete so die notwendigen Raumhöhen an den Durchgängen vor. Anschließend wurde das Gewölbe auf dem Erdreich gegossen. Das Gußmaterial bestand aus einem Kalkmörtel, der mit einem hohen Anteil an kleineren Flußkieseln versetzt war.

Die Anlage der Kellertreppe im Osten des nördlichen Kellerraumes erfolgte parallel zu den Arbeiten am Gewölbe (Raum K.01). So hatte man mit der Fundamentierung der Ostwand einen Durchgang angelegt. Direkt im Anschluß daran befand sich ein Treppenpodest, von dem die Treppe als einläufige Stiege im 90°-Winkel abknickend in das Erdgeschoss führte. Der Eingang zur Treppe ist am Befund belegt, lediglich der ehemalige Aufgang liegt heute hinter der fest eingebauten Sickergrube des Hauses verborgen und ist deshalb nicht eindeutig nachgewiesen. Die Hausbeschreibung von 1821 gibt jedoch einen Hinweis auf dessen Existenz. Dort wird erwähnt, dass man nach dem Durchgang im nordwestlichen Keller über eine anschließende Rampe die Via G. Giusti erreichen konnte.<sup>47</sup> Es muß sich demzufolge ein kleines Podest nach dem Durchgang angeschlossen haben, das ursprünglich wohl als Wendepodest für den Treppenaufgang gedacht war.

Die Bauausführung der Kellertreppe begann mit dem Erdaushub. An deren östlicher Begrenzung legte man kein durchlaufendes und somit unnötig aufwändiges Fundament an, sondern spannte lediglich einen Entlastungsbogen in Backstein zwischen die bereits bestehenden Punktfundamente. Dieser Bogen stieg entsprechend der späteren Treppenführung von Norden nach Süden an und diente zugleich als Auflager für das darüberstehende Mauerwerk. Im gleichen Zuge errichtete man wahrscheinlich die Fundamente für die nordöstliche Begrenzung des Hauses an. Da der Bereich durch den Einbau der Kellertreppe bereits größtenteils freigelegt war und bislang keine gegossenen Fundamente nachgewiesen werden konnten, erstellte man dort die Fundamente wahrscheinlich – ebenso wie den Entlastungsbogen unter der künftigen Kellertreppe – in traditioneller Mauertechnik.<sup>48</sup>

Nach Einbau der Kellerstufen und nach Aushärtung der Gußgewölbe entfernte man die Erde aus den beiden künftigen Räumen durch den Kellerzugang und erhielt so zwei aneinandergrenzende

<sup>47</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...e in faccia alla scala suddetta vi é una porta che mette alla via Mandorlo preceduta da una sdrucchiolo.“ (Das erwähnte Treppenhaus stammt nicht mehr aus der Zeit Andrea del Sartos, sondern entspricht dem Bauzustand unter Federico Zuccari).

<sup>48</sup> Der Bereich ist bislang nur teilweise einsehbar, so dass keine endgültigen Aussagen getroffen werden können. Es ist unwahrscheinlich, dass Sarto noch einen Kellerraum im Osten der Treppe anlegte, da der Entlastungsbogen auf der Ostseite keine Putzfassungen aufweist und darunter kein Mauerwerk vorhanden ist, der die anstehende Erde unter der Treppe gegenüber diesem möglichen Raum abschotten würde.

Keller zur Via G. Capponi mit einer schmalen Treppe im Nordosten. Zudem war durch die Überbrückung der einzelnen Fundamentabschnitte mit Entlastungsbögen die Struktur des Hauses festgelegt: ein im wesentlichen aus zwei Gebäudeflügeln bestehendes Wohnhaus, das im Hauptflügel zur Via G. Capponi zwei Räume aufwies und dessen südlicher Hofflügel nicht unterkellert war. An der östlichen Begrenzung des Hofflügels befand sich ein Brunnenschacht, der nur von den Obergeschossen aus zugänglich war.

## II. 2.2. Das Erdgeschoss

(TAFEL XXXIV und TAFEL XL)

Die Gebäudestruktur im Erdgeschoss basierte weitgehend auf den Vorgaben der Fundamentgrenzen. Der Grundriß war geprägt durch einen zentralen Erschließungsgang (Raum 0.01) im Anschluß an das Mittelportal zur Via G. Capponi; er teilte das Haus in eine südliche und eine nördliche Hälfte. Auf der südlichen Seite befanden sich drei Zimmer von unterschiedlicher Größe (Raum 0.06, 0.07, 0.08), auf der gegenüberliegenden Nordseite lagen ein Zimmer zur Via G. Capponi (Raum 0.02), das anschließende Treppenhaus (Raum 0.03 und 0.04) und ein querrechteckiger Bereich, der zudem die Breite des Mittelganges einschloss (Raum 0.05).

Die bauliche Situation im Westen mit dem zentralen Erschließungsgang und den zur Straße gelegenen Zimmern war nach der Hausbeschreibung im Jahre 1821 noch erhalten. Die dort beschriebenen östlichen Teile des Hauses und die Treppe am Ende des zentralen Ganges waren jedoch nicht mehr auf Andrea del Sarto zurückzuführen, sondern entstammten Umbaumaßnahmen unter Federico Zuccari.

Die nördliche Begrenzungsmauer des Erschließungsganges ist teilweise in situ erhalten (über dem nördlichen Unterzug des Viersäulensaales aus dem 19. Jahrhundert). Sie verlief demnach annähernd parallel zur Via G. Giusti und stand frei auf dem darunterliegenden Gewölbe (Abb. 8). Die Lage der gegenüberliegenden Südwand des Ganges ist nur noch an den begrenzenden Putzkanten am Anschluß zur Fassade der Via G. Capponi nachzuweisen. In Verbindung mit einem später zu datierenden Unterzug im Keller läßt sich der Verlauf dieser Mauer parallel zur gegenüberliegenden Nordwand belegen und stand demnach genau auf der Trennwand zwischen den darunterliegenden Kellerräumen.

Für den zentralen Gang kann für diesen Bauzustand ein Gewölbe rekonstruiert werden, wobei die Konstruktion aber nur in Verbindung mit den seitlich angrenzenden Räumen erfaßbar ist. So verliefen Deckenbalken vom nördlich angrenzenden Nebenraum (Raum 0.02) ehemals bis an die Südwand des Erschließungsganges und überbrückten somit in Nord-Süd-Richtung den Nebenraum und den zentralen Erschließungsgang (Abb. 9 und TAFEL XXXVIII). Statisch trug diese Konstruktion alle anfallenden Lasten von der Außenwand zur Via G. Giusti bis zur Südwand des Hausflurs und leitete sie direkt in die Fundamente weiter. Die Trennwand des Ganges zwischen den Räumen, die auf dem Gewölbe stand, wurde somit nicht belastet. Während man den Nebenraum mit einer Kassettendecke versah, wurde über dem Erschließungsgang ein Gewölbe unter die Balkenlage gehängt. Die Form ist noch anhand einer Putzkante in einem Hohlraum über dem Eingang abzulesen: Es handelte sich um eine halbrunde Gewölbetonne. Die Höhe des Scheitels liegt fast auf einer Linie mit der Unterkante der Deckenbalken, was eindeutig auf eine Leichtbaukonstruktion schließen läßt: Das Gewölbe wurde mit Hilfe einer Zangenkonstruktion aus Holz ausgeführt, die einen gerüstartigen Unterbau für ein unterseitig angebrachtes Strohgeflecht bildete. Wie die schmale Putzkante zudem zeigt, waren die Rohrmatten zum Raum hin verputzt und gefaßt (Abb. 10). Nach den Baubefunden zu urteilen, handelte es sich um ein Tonnengewölbe, das vom Eingang zur Via G. Capponi bis mindestens auf die Höhe der östlichen Begrenzung des Raumes 0.08 führte.

Von der Ausstattung des Ganges hat sich weiter nichts erhalten. Für eine eindeutige Plazierung der Türen in die seitlich angrenzenden Räume sind ebenfalls keine Nachweise mehr zu finden.

Dennoch können sie mit großer Wahrscheinlichkeit – einander symmetrisch gegenüber – in der Nähe des Einganges an der Via G. Capponi rekonstruiert werden. Dabei spielten wohl weniger statische Überlegungen eine Rolle, die Tür auf der Nordseite über dem nachgewiesenen Durchgang zwischen den darunterliegenden Kellerräumen anzuordnen, als vielmehr die traditionellen Seitenerschließungen dieser Zeit, bei denen Türen und Fenster bewußt an eine Seite des Raumes gesetzt wurden.

Das nördlich an den Erschließungsgang grenzende Nebenzimmer (Raum 0.02) hatte sich 1821 ebenfalls noch fast im baulichen Zustand aus der Zeit Andrea del Sartos erhalten und wurde damals lediglich als ein zur Straße gelegenes Zimmer mit Balkendecke beschrieben.<sup>49</sup> Da sich diese Balkendecke noch teilweise in situ befindet, können die Decke und somit die Raumbegrenzungen sehr genau erfaßt werden. Bei dieser Konstruktion handelt es sich um die bereits erwähnte, parallel zur Via G. Capponi verlaufende Balkenlage, die ehemals die Räume 0.01 und 0.02 überspannte und die durch Bretter und Leisten zu einer Kassettendecke aufgewertet wurde. An den Anschlüssen zur Nord- und Südwand wurden die Balkenköpfe durch rechtwinklig aneinanderstoßende Bretter verkleidete, die an dieser Stelle Streichbalken vortäuschen sollten (Abb. 10). Unterhalb der Decken- und der vermeintlichen Streichbalken verlief – entlang der Außenwände des Raumes – ein aufwändiges Profil aus Holz, das sich teilweise noch in situ erhalten hat und das die Decke zum Raum hin abschloß (vgl. Abb. 8). Auf der Oberseite der Deckenbalken wurden annähernd 8 cm über die Balkenkanten auskragende Holzleisten quer und längs zur Spannrichtung aufgelegt und mit einer abschließenden Dielung überdeckt. Die so entstandene Konstruktion erschien von unten als eine Kassettendecke und ermöglichte an der Oberseite einen konstruktiven Bodenaufbau in Form von Mörtelbettung und Terrakottafliesen, die im darüberliegenden Raum teilweise noch erhalten sind.

In technischer Hinsicht ist relevant, dass alle Stoßfugen der Dielung durch Querhölzer verdeckt sind. Die Ursachen hierfür liegen im konstruktiven Aufbau der Decke und in praktischen Überlegungen. Da die Stirnseiten der Bretter zumeist unsauber geschnitten sind, wurden die abschließenden Bretter quer zu den Deckenbalken aufgelegt und konnten so auf den breiteren Deckenbalken besser aneinandergestoßen werden als auf den schmalen Querleisten. Zudem verhinderte diese Anordnung ein Durchbrechen der Bretter bei einer hohen punktuellen Belastung, da die Querleisten alleine nicht tragfähig waren. Diese sollten lediglich die seitlichen Stoßkanten der Bretterschalung kaschieren, da der Kalkmörtel zwischen der Dielung und den Terrakottaplatten zwangsläufig durch die Schwingungen der Balkenkonstruktion brüchig wurde. Um zu vermeiden, dass der Mörtel daraufhin zwischen den Stoßfugen herunterrieselte und die entstandenen Hohlräume zum Einbrechen der Fliesen führten, verkleidete man die Stoßfugen der Bretter von unten. Darüber hinaus konnte so eine bessere Ausnutzung des Bauholzes erzielt werden, ergaben die schmalen Abstände zwischen den Querleisten doch die Möglichkeit, unterschiedlich breite Bretter zu verarbeiten und so den Holzaußschuß zu verringern.

Das Fenster dieses Zimmers richtete sich zur Via G. Capponi und wurde in der Zeit nach Andrea del Sarto stark verändert. Die heute bestehenden Form ist zwar für die Zeit vor dem Einbau des Viersäulensaales in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachgewiesen, sie gehört jedoch nachweislich schon nicht mehr dem Bestand aus der Zeit Federico Zuccaris an, sondern entspricht einer jüngeren Zutat aus dem frühen 17. Jahrhundert.<sup>50</sup> Der ursprünglichen Fensterform unter Sarto läßt sich jedoch über den Baubefund und einen Quellenhinweis näher kommen. Da sich der innere Entlastungsbogen über dem heutigen Fenster noch als segmentförmiger Sturz im originalen Mauerverband befindet, ist anzunehmen, dass die Höhe und die Breite des ursprünglichen Fensters annähernd der heutigen Bauart entsprachen. Lediglich die Höhe der Sohlbank lag ehemals anders. Auf ihre Position kann anhand eines schriftlichen Hinweises geschlossen werden. So wurde 1530 in Sartos Nachtrag zum Testament erwähnt, dass Andrea in einem Erdgeschosszimmer neben dem Eingang zur Via G. Capponi lag, als er Ser Zanobi den Wortlaut diktierte. Ser Zanobi konnte ihn aber nur über die Stimme identifizieren, wofür er sich in das Eingangsportal stellen mußte; er

<sup>49</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...una camera su la strada coperta con palco...“.

<sup>50</sup> Siehe dazu die Besprechung der Fassade unter Andrea del Sarto.

konnte ihn aber nicht sehen, was auf ein entsprechend hoch angebrachtes Fenster hindeutet.<sup>51</sup> Es handelte sich demnach wahrscheinlich um eine annähernd quadratische Fensteröffnung, deren Sturzhöhe und Fensterbreite den heutigen Gegebenheiten entsprochen haben dürften; lediglich die Sohlbank war höher angebracht und verhinderte so eine Einsichtnahme in das Zimmer von der Straße aus. Bei den späteren Veränderungen am Fenster wurde, außer einer völligen Erneuerung der Gewände an der Außenseite, wahrscheinlich nur die Sohlbank weiter nach unten verlegt um einen größeren Lichteinfall zu ermöglichen.

Wie der Erschließungsgang, ist der Raum 0.02 somit bislang nur noch in seiner Raumhülle belegt. Detailformen wie Fenstergewände, Erschließungstüren und Ausstattung haben sich nicht erhalten. Einzig ein kleines quadratisches Fenster mit glattem Rahmen, das unter Sartos Zeiten den angrenzenden Treppenlauf in das Obergeschoss belichtete, befindet sich – wenn auch heute vermauert – im nördlichen Teil der Ostwand.

Die Lage des anschließenden Treppenhauses ist lediglich anhand von wenigen Spuren nachzuvollziehen. Danach war es eine zweiläufige Treppe, die sich im Norden des zentralen Erschließungsganges und östlich des Raumes 0.02 befand. Der erste Lauf in das Obergeschoss führte quer zum Gang auf ein Wendepodest auf halber Höhe und von dort aus nach einer 180°-Wendung über einen östlich angrenzenden Treppenlauf in das erste Obergeschoss (Raum 0.03). Direkt unter diesem zweiten Lauf lag der Abgang in den Keller (Raum 0.04). Es handelte sich wohl um ein einfaches Treppenhaus mit schlichter Holzdecke, das zum westlich angrenzenden Raum durch das eben erwähnte Fensterchen und möglicherweise auch durch den südlich angrenzenden Bereich belichtet werden konnte.

Hinweise auf die Lage des Treppenhauses gründen sich auf die bereits erwähnten Befunde im Keller sowie auf Hinweise in der Hausbeschreibung von 1821. Zwar wurde die dort beschriebene Treppe erst unter Zuccari eingebaut und bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder entfernt, es ergeben sich aber bauliche Unregelmäßigkeiten, die auf einen Vorgängerzustand schließen lassen. Zur Klärung der Bausituation zeigt der Kataster von 1939 östlich des Raumes 0.02 noch eine starke Trennwand, die heute abgängig ist (vgl. TAFEL XXI). In dieser Mauer läßt sich aufgrund der Hausbeschreibung von 1821 ein Durchgang lokalisieren, der sich annähernd in halber Höhe zwischen dem Erdgeschoss und dem ersten Obergeschoss befunden haben muß, denn er vermittelte zwischen einem Treppenpodest aus der Zeit Zuccaris und einem schmalen Zimmerchen östlich des Nebenraumes 0.02, das über einem anderen – identischen – lag.<sup>52</sup> Da die Zwischendecke der beiden übereinander liegenden Räume nachgewiesenermaßen einen späteren Einbau darstellt und somit nicht zum ersten Bauzustand gehört, handelte es sich dabei ursprünglich um einen schmalen hohen Raum, dessen Funktion fast nur durch einem ehemaligen Treppenlauf zu erklären ist. Dieser führte wohl rechtwinklig vom Erschließungsgang ausgehend auf ein Wendepodest, an dessen östlicher Seite sich der 1821 noch erwähnten Durchgang zum einem angrenzenden Treppenlauf in das erste Obergeschoss befand.

Einen weiteren Hinweis auf die Treppe an dieser Stelle gibt ein Wandrücksprung bzw. die in der Stärke reduzierte Außenwand zur Via G. Giusti an dieser Stelle. Sie läßt sich nur beidseitig der ehemaligen Querwand mit dem Durchgang auf halber Höhe lokalisieren und hängt wohl mit der Anordnung seitlicher Treppenläufe zusammen, die aufgrund ihrer Länge eine Reduzierung der Außenwand erforderten.<sup>53</sup> Ursache dafür ist, dass Sarto den Bereich oberhalb des ersten

<sup>51</sup> Im Nachtrag zum Testament: „*Io ser Zanobi detto sentii et conobbi la voce di detto Andrea, ch'era in camera terrena, et dall'uscio lo confessari; da detta camera è allato all'uscio da via: per fede del vero ho fatto questo codicillo di mia propria mano questo dì et mese nominato di sopra, et detti testimoni sentirno la voce anchor loro, accostandosi anchor loro all'uscio, et non vedemo detto Andrea, et dissono era la voce di detto Andrea.*“ (Dokument bei FREEDBERG 1963, S. 276). Dass Ser Zanobi auf der heutigen Via G. Capponi stand und nicht an den neu angelegten Via G. Giusti, zeigt auch die Zeugenaussage der Maria di Benedetto da Castello, der Witwe des Sebastiano Sangallo, die vom Nachbarhaus – der Casa Sangallo in der heutigen Via G. Capponi – diese Szene beobachtete (siehe dazu CIONI 1909, S. 236–238).

<sup>52</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...*con stanzinetto appresso, sopra del quale ne esiste un altro, a qui si perviene dal primo ripiani di detta scala,...*“.

<sup>53</sup> Als Federico Zuccari sein neues Treppenhaus um eine Achse weiter nach Osten verschob, rundete er die



Treppenlaufs in einen großen Saal einbezog, so dass die Kopfhöhe am ersten Wendepodest nicht die Raumhöhe im Erdgeschoss überschreiten durfte. Zwar wäre für den ersten Lauf kein Versprung in der Außenmauer notwendig gewesen, der zweite Treppenlauf im Osten mußte aber verhältnismäßig mehr an Höhe überwinden, so dass der Wandrücksprung gerade für den längeren zweiten Lauf erforderlich wurde. Die Verbindungstür zwischen den beiden Podesten durch die 1939 noch vorhandene Trennwand mußte demzufolge möglichst weit an der Außenwand liegen, was einen Wandrücksprung auch am ersten Treppenlauf erforderlich machte. Diese planerisch durchdachte und platzsparende Lösung, den ersten Treppenlauf nach oben unter einem darüberliegenden Saal anzuordnen, ließ jedoch keine aufwändige Gestaltung mit Gewölben zu. Konstruktiv ergibt sich daraus für die Decke über dem ersten Treppenlauf, dass die Kopfhöhe am Wendepodest vor dem Durchgang zum zweiten Treppenlauf kaum höher gewesen sein kann als der Durchgang selber. Es ist daher an dieser Stelle eine Decke mit quer zum Raum verlaufenden dünnen Balken zu vermuten, um die Konstruktionshöhe möglichst gering zu halten.

Weitere konstruktive Einzelheiten der Treppenläufe sind kaum mehr nachzuvollziehen. Lediglich auf die Form der Stufen kann aufgrund zweitverwendeter Stufenblöcke in der heutigen Kellertreppe aus dem späten 19. Jahrhundert geschlossen werden, die nach dem Abbruch des Treppenhauses von Federico Zuccari dort verbaut wurden. Da dieser seine Treppenläufe aus optisch ähnlichen, aber unterschiedlich hohen Treppenstufen errichtete, kann man vermutet, dass er bereits Bauteile aus dem alten Treppenhaus von Andrea del Sarto übernahm und nur durch speziell angepaßte Neuanfertigungen ergänzen ließ. Für das Treppenhaus von Andrea del Sarto hieße dies somit ebenfalls, dass monolithische Blockstufen aus Pietra Serena verbaut worden waren, die an ihrer Vorderkante mit einem halbrunden Stab abschlossen.

Die Treppe in das Kellergeschoss befand sich zu Andrea del Sartos Zeiten im Anschluß an den ersten Lauf der Haupttreppe in das Obergeschoss. Zwar haben sich im Bereich des Erdgeschosses keine Hinweise erhalten, die Befunde im Keller deuten aber auf eine steile einläufige Treppe hin, die vom Mittelflur ausgehend in das untere Geschoss führte.

Der abschließende Raum 0.05 am Ende des Erschließungsganges öffnete sich in einen Raum zum angrenzenden Garten hin. Nach den Baubefunden sind von diesem Raum lediglich die Begrenzungswände im Süden, Westen und Norden belegt, während die Raumausdehnung im Osten nur anhand des bereits erwähnten Wandversprunges lokalisiert werden kann. Bei einem entsprechend schmalen, quergelagerten Raum von 5,90 m Breite und 2,30 m Tiefe könnte es sich um eine Loggia gehandelt haben. In diesem Falle wäre ein ausreichender Lichteinfall für das angrenzende Treppenhaus gewährleistet, da symmetrisch gegenüber der Tür in den Erschließungsgang an der Westwand zwei übereinanderliegende Fenster eine Belichtung der angrenzenden Kellertreppe sowie des ersten Wendepodestes der Treppe in das erste Obergeschoss ermöglicht hätten.

Betrachtet man sich die baulichen Vorgaben im Detail, ließ der Wandversprung zwischen der Südwand des Erschließungsganges und dem anschließenden Hofflügel den Einbau einer Wandvorlage zu, ohne damit die Breite der zentralen Erschließung zu reduzieren. An der gegenüberliegenden Nordseite ergäben die Achsmaße – konstruiert über der Mittelachse des Ganges – zudem einen Strebepfeiler, der die anfallenden Schubkräfte in Richtung des nicht bebauten Geländes im Norden abfangen konnte (Abb. 11). Dieses statisch notwendige Baumotiv mußte später auch Zuccari bei der Anlage seiner Loggia berücksichtigen, um nicht die Gartenmauer durch den Gewölbeschub nach außen zu drücken. Für den Aufriß bedeutet das Vorhandensein eines Strebepfeilers, dass die Interkolumnien durch Arkaden überbrückt waren. Unter diesem Aspekt liegt zudem die Vermutung nahe, dass Zuccari beim Bau seiner neuen Loggia die Werksteinteile in Form der beiden Säulen, Basen und Kapitelle, vielleicht auch die Wand- und Eckkapitelle als Spolien aus der abgetragenen Loggia von Andrea del Sarto übernahm. Hinweise darauf ergeben die Mauerstärken: So betrug die Außenwand über der Loggia zum

---

Wand inmitten des neuen Wendepodestes lediglich ab (siehe dazu bereits Abb. 32). Der Wandrücksprung im westlichen Bereich, der seit dem Einbau der Treppe unter Zuccari als Nebenraum diente, scheint seine Ursachen in einem baulichen Vorzustand zu haben.

Garten in der Zeit von Zuccari — bedingt durch die Basen, Säulen, Kapitelle sowie Gurtbögen — genau 34 cm und entsprach damit exakt der östlichen und nördlichen Außenwand des Hofflügels unter Andrea del Sarto. Im Gegensatz dazu maßen die anderen unter Zuccari neu errichteten Außenwände ungefähr 8–10 cm mehr. Die verhältnismäßig dünne Außenwand über der Loggia entstand wohl durch bereits vorhandene Werksteine. Dafür spricht auch, dass der Radius der Gurtbogensteine im zentralen Durchgang der Loggia unter Zuccari falsch angelegt und mit einem schmaleren Interkolumnium in Verbindung gebracht werden – vergleichsweise dem, den die Loggia unter Andrea del Sarto annähernd aufgewiesen hätte. Unter Einbeziehung der Wand- und Eckkapitelle aus der Loggia von Zuccari bedeutet dies auch ein Kreuzgratgewölbe mit drei gleichen Jochweiten für die Loggia unter Andrea del Sarto. Wie der Aufriß in [Abb. 12](#) zeigt, ergäbe sich aus den rekonstruierbaren Achsmaßen mit angenommenen halbkreisförmigen Arkaden über den Säulen und einem Gewölbe hinreichend Höhe, um eine tragfähige Deckenkonstruktion bis zu den nachgewiesenen Bodenniveaus im ersten Obergeschoss zu schaffen.

Die Abmessungen der Räume südlich des Erschließungsganges sind für den Bauzustand unter Andrea del Sarto nur durch die Rekonstruktion der Balkendecken nachvollziehbar. Beim abschließenden Raum 0.06 am östlichen Ende des Hofflügels handelte es sich – diesen Baubefunden nach zu urteilen – um einen kleinen, annähernd quadratischen Raum, der mit einem Brunnenschacht ausgestattet war. Seine Begrenzungen im Norden, Osten und Süden ergeben sich durch die Fundamente im Kellergeschoss und sind im wesentlichen heute noch vorhanden. Rückschlüsse auf die westliche Begrenzungswand des Raumes geben eine in situ verbliebene Wand im zweiten Obergeschoss, Streiflichtbefunde und die Rekonstruktion der ursprünglichen Holzdecke.

Von der Deckenkonstruktion hat sich in der Sargmauer über einem Gewölbe des späten 19. Jahrhunderts ein Streichbalken erhalten, aufgrund dessen man die Deckenrekonstruktion ermitteln kann. So war diese durch zwei seitliche Unterzüge entlang der West- bzw. Ostwand und einen mittigen in zwei gleiche Felder gegliedert ([Abb. 13](#) und [Abb. 14](#)). Auf den Unterzügen wurden quer dazu schmale, hochkantstehende Balken parallel in einen Abstand von ca. 30 cm aufgelegt,<sup>54</sup> und die Balkenaufleger durch dazwischengeschobene, schräg von unten nach oben ausgestellte Bretter verkleidet. An der Oberseite des vorhandenen Streichbalkens deuten kleine Aussparungen in einem Abstand von annähernd 20 cm auf dünne Querleisten hin, die zwischen den Balken verspannt waren. Der Bodenaufbau über der tragenden Balkenkonstruktion bestand aus einer Bretterschalung, die gemäß vergleichbarer Beispiele quer zur Tragekonstruktion lag, sowie Mörtelbett und abschließenden Terrakottaplatten, wobei letztere nur aufgrund einer rötlichen Verfärbung am ehemaligen Bodenanschluß des darüberliegenden Zimmers am Befund belegt sind. Die Konstruktion vermittelte ursprünglich den Eindruck einer schlichten Kassettendecke und läßt Vergleiche mit erhaltenen Decken aus dem 16. Jahrhundert zu.<sup>55</sup>

Über die Raumabmessungen und die Kassettendecke können Teile der Ausstattung nachvollzogen werden. So befand sich in der südöstlichen Raumecke zu Zeiten Sartos ein Brunnenschacht, der aus dem nicht unterkellerten Bereich des Hauses zumindest in das Erdgeschoss führte und wahrscheinlich unterseitig bis an die östliche Hälfte der Deckenkonstruktion führte.<sup>56</sup> Eine der Öffnungen zur Entnahme des Wassers hat sich – heute vermauert – in der Ostwand des Raumes erhalten und war ehemals vom Garten aus zugänglich. Starke Schleifspuren an der inneren Brunnenwandung im oberen Bereich der Nordseite, die beim Hochziehen der Wassereimer entstanden sind, deuten darauf hin, dass auf der Nordseite des Raumes ebenfalls ein Brunnenzugang existierte und eine Wasserentnahme direkt im Haus möglich war.

In der Hausbeschreibung von 1821 ist zudem ein Kamin in der Südwand erwähnt, dessen Einbau

---

<sup>54</sup> Das Achsmaß kann aufgrund fehlender Befunde nicht mehr ermittelt werden. Der Wert entspricht jedoch erhaltenen Vergleichsbeispielen.

<sup>55</sup> So beispielsweise in den straßenzugewandten Erdgeschossräumen der Häuser Via G. Giusti 17, 19, 21 und 23 sowie im Mezzaningeschoss des Ateliergebäudes aus der Zeit von Federico Zuccari.

<sup>56</sup> Unklar bleibt aufgrund fehlender Befunde, ob der Brunnenschacht ursprünglich auch bis in die Obergeschosse führte, bzw. ob Federico Zuccari diesen in späterer Zeit nach oben hin verlängerte.



als Heizquelle zwar für einen späteren Zeitpunkt angenommen werden kann, dessen Ursprung aber möglicherweise auf Andrea del Sarto zurückzuführen ist.<sup>57</sup> In Verbindung mit dem Brunnenschacht und der schlichten Holzdecke liegt es vom Befund her nahe, in diesem Raum die Küche des ehemaligen Wohnhauses von Andrea del Sarto zu vermuten.

Die ursprünglichen Abmessungen des folgenden Raumes 0.07 können ebenfalls nur über die Rekonstruktion der ehemaligen Holzdecke erfolgen. Von dieser hat sich in einem Hohlraum allerdings lediglich der Abdruck der gesamten Konstruktionshöhe und die östliche Kante eines Balkenauflegers für einen Unterzug erhalten haben. Danach ist es möglich – mit Hilfe der bisherigen Kenntnisse zur Decke über dem Raum 0.06 – auf eine vergleichbare konstruktive Lösung zu schließen. So war der Raum ehemals durch drei freiliegende und zwei seitlich angeordnete Unterzüge in Nord-Süd-Richtung geteilt. Darauf lagen – quer dazu – ebenfalls schmale parallel verlaufende Balken auf denen eine Bretterschalung und der Bodenbelag folgten (vgl. Abb. 13). Konstruktive Detailformen sind nicht mehr belegt, da sich keiner dieser Balken erhalten hat. Ebenso sind keine Hinweise auf ehemals existierende Türöffnungen sowie eine Belichtung des Raumes aufgrund fehlender Befunde zu erkennen. Es ist jedoch anzunehmen, dass Verbindungen in alle angrenzenden Räume und möglicherweise auch ein Fenster bzw. ein Durchgang in den Garten bestanden haben.

Das darauffolgende Zimmer 0.08 – südlich des Erschließungsganges und zu Via G. Capponi ausgerichtet – wird in der Hausbeschreibung aus dem Jahr 1821 ebenfalls erwähnt. Es heißt dort, dass der Raum vom Gang aus erschlossen wurde, eine Balkendecke aufwies und im Osten eine Geheimentreppe aus Holz anschloß, die nach dem Baubefund zu urteilen jedoch einen späteren Einbau darstellte<sup>58</sup>. Die ursprünglichen Raumproportionen sind nach den Umbauten im 19. und 20. Jahrhundert auch hier nur durch die Rekonstruktion der ursprünglichen Holzdecke erfaßbar.

Erhalten haben sich von dieser Deckenkonstruktion ein Abdruck der Gesamthöhe in einem Fehlboden über der südwestlichen Nische der Eingangshalle des 19. Jahrhunderts (Abb. 15) sowie einige Balkenlöcher in der Südwand des Raumes. Rechnerisch kann damit das Achsmaß der Deckenbalken und in Verbindung mit den benachbarten Raumgrößen und den tragenden Wänden im Kellergeschoss auch die Raumgröße ermittelt werden. So bestand die Konstruktion aus zehn Deckenbalken in gleichen Abständen, die ehemals zwischen der Nord- und Südwand verspannt waren und die zusammen eine Raumtiefe von annähernd 7,28 m ergaben (Abb. 16). Die Detailgestaltung der Decke ist durch wenige Hinweise belegt. So kann unterhalb der tragenden Holzbalken – anhand der Höhenvorgaben – ein an allen vier Wänden umlaufendes, annähernd 10 cm hohes und mindestens 13 cm breites Profil ermittelt werden (Abb. 17). Um einen Ansatz für das Profil zu erhalten, müssen die Übergänge an den Balkenauflägern ebenfalls mit einer Bretterverkleidung versehen gewesen sein. Es ergab sich somit eine vergleichbare Konstruktion wie im Raum 0.02, die wahrscheinlich mit schmalen Querleisten, Bretterschalung, Mörtelbett und Terrakottaplatten nach oben hin abschloß (vgl. Abb. 10).

Das Fenster dieses Zimmers orientierte sich zur Via G. Capponi und ist wie im Raum 0.02 nur durch den segmentförmigen Sturz und die seitlichen Laibungen belegt. Wahrscheinlich war es wiederum annähernd quadratisch ausgebildet und die Fensterbank lag ebenfalls leicht über Kopfhöhe. Über die formale Gestalt des Raumes hinaus ist für diese frühe Bauphase an der Südwand durch die unterschiedlich tiefe Einbindung der Deckenbalken ein Schacht in der Wand belegt, der auf eine Heizmöglichkeit in Form eines Kamins oder einer offenen Feuerstelle hindeutet.

---

<sup>57</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...che mette a un salotto in stoia corrispondente sotto la loggia, e in sala provveduto di camminetto alla francese ornato di marmo bianco...“ Der Hinweis auf die Strohdeckung des Raumes entspricht einem späteren Bauzustand, als dieser Raum bereits mit dem westlich angrenzenden Zimmer zusammengelegt war.

<sup>58</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...a destra del suddetto andito d'ingresso vi è una stanza a palco che ha contigua una scaletta segreta di legno...“.

Aus technischer Hinsicht erscheint freilich die Herstellung eines Wandschachtes in einer bestehenden Bruchsteinwand – die zugleich eine Parzellengrenze zur benachbarten Casa Sangallo darstellte und bereits vor dem Hausbau unter Andrea del Sarto bestand – sehr problematisch. Da der Kamin im ebenerdigen Eingangsraum der Casa Sangallo in dieser frühen Bauphase nach Befund an der Rückwand zum Garten lag, war ein Schacht in dieser Lage ohne Funktion für das Nachbargebäude und wurde funktional erst mit dem Neubau der Casa Sarto notwendig. Der Einbau eines solchen Kamins, zur Beheizung des Neubaus unerlässlich und bei aneinandergrenzenden *Reihenhäusern* als technisches Problem immer wiederkehrend, könnte deshalb auch hier schon im Vorfeld geplant worden sein. Es wäre somit zu erwarten, aber nur durch aufwändige Vergleiche zu belegen, dass bei einer Häuserreihe entlang einer Straße bereits Schächte eingebaut wurden oder solche Bereiche als provisorische Fensterachsen genutzt wurden. Hinweise darauf finden sich bei der Rekonstruktion des ersten Obergeschosses von Sartos Wohnhaus. Dort zeigt sich, dass Sarto möglicherweise ein Fenster in Richtung des bislang noch unbebauten Geländes im Norden anlegte; zu einer Seite also, die im Falle einer künftigen Bebauung wieder geschlossen werden müsste. Es könnte sich bei diesem Fenster um die bauliche Vorbereitung für einen künftigen Kaminschacht gehandelt haben. Obgleich entsprechende Überlegungen nicht durch Quellen belegt sind, liegt es nahe, dass der Anlage von Kaminschächten bei Häuserreihungen eine allgemeingültige und überlegte Planung voranging.

Wie in den meisten Räumen des Erdgeschosses ist jedoch auch hier — im Raum 0.08 — lediglich die formale Gestaltung erfaßbar. Als langgestrecktes, weit in das Hausinnere führendes Zimmer war es durch ein Fenster zur Via G. Capponi belichtet; es verfügte über eine Balkendecke und über eine Heizmöglichkeit an der Nordwand.

Zusammenfassend betrachtet hatte das Erdgeschoss unter Andrea del Sarto eine klare Gliederung und gründete weitgehend auf den Strukturen, die mit den Fundamenten festgelegt wurden: ein Hauptgebäude zur Via G. Capponi und ein südlich anschließender Hofflügel. Die Raumanordnung basierte auf einem Mittelgang, dem seitlich Nutzräume und am Ende wahrscheinlich eine Loggia zugeordnet waren. Anhand der Baubefunde läßt sich im hinteren Teil des Hofflügels mit einiger Sicherheit nur die ehemalige Küche lokalisieren, die mit einem Brunnschacht und Kamin ausgestattet war.

## II. 2.3. Das erste Obergeschoss

(TAFEL XXXV und TAFEL XL)

Für die Rekonstruktion des ersten Obergeschosses gelten die gleichen Maßgaben wie im Erdgeschoss. Die Raumaufteilung ist im wesentlichen nachvollziehbar, während die Raumverbindungen und die Befensterung vor allem im rückwärtigen Teil des Hauses aufgrund späterer Wandabbrüche nicht mehr zu rekonstruieren sind. Im Osten entsprach die Grundrißeinteilung weitestgehend dem Erdgeschoss, während sich im Westen des Hauses zur Straße – abweichend von den Strukturen im Erdgeschoss – ein großer Saal befand. Die Hausbeschreibung von 1821 bietet hier kaum mehr Hinweise auf die ursprünglichen Strukturen.

Die Treppe in das erste Obergeschoss führte nach dem Wendepodest auf halber Höhe in entgegengesetzter Richtung zu einem Vorplatz (Raum I.01), von dem aus die Räume erschlossen werden konnten. Eine räumliche Abtrennung zum östlich anschließenden Bereich – über der vermuteten Loggia des Erdgeschosses – kann heute nicht mehr belegt werden (Raum 0.03). Möglicherweise bestand diese Abtrennung lediglich aus einem Geländer, was eine ausreichende Belichtung der Treppe ermöglicht hätte. Da Baubefunde über dem Raum I.05 eine weitere nutzbare Ebene im zweiten Geschoss des Hofflügels nahelegen, entstand die Notwendigkeit, eine Erschließungstreppe für dieses Dachgeschoss anzulegen. Diese lag wahrscheinlich an der

westlichen Wand über dem Treppenlauf in das erste Geschoss und führte als einläufige Stiege nach oben (Raum I.02). Eindeutige Befunde dazu haben sich jedoch nicht erhalten.

Im östlichsten Teil des Hofflügels befand sich ein Raum, dessen Abmessungen dem darunterliegenden Zimmer mit dem Brunnen entsprachen (Raum I.04). In der erhaltenen Nordwand konnten die Kanten einer Laibung freigelegt werden, die auf eine Tür oder ein Fenster hindeuten (vgl. [Abb. 14](#)). Im Falle eines Durchganges müßte sich nördlich im Anschluß daran ein Verbindungsgang (I.03A) angeschlossen haben, der bis zum Treppenaustritt verlief. Konstruktiv könnte dieser als auskragender Laufgang mittels Konsolen an der Außenwand befestigt worden sein. Befunde sind dafür bislang nicht vorhanden. Ebenso gibt es keine Anhaltspunkte auf die Deckenkonstruktion und weitere Fenster- bzw. Türöffnungen für den Bauzustand unter Andrea del Sarto.

Das westlich angrenzende Zimmer im Hofflügel (Raum I.05) ist zwar nach den Baubefunden in den Sargwänden des Gewölbes aus dem 19. Jahrhundert in seiner Grundfläche zu rekonstruieren und entsprach somit ebenfalls dem darunterliegenden Raum, Aussagen zu seiner Ausstattung sind kaum mehr möglich. Lediglich die Höhe der ehemaligen Deckenkonstruktion kann anhand von Streiflichtbefunden und der Hausbeschreibung von 1821 lokalisiert und als hölzerne Kassettendecke identifiziert werden. Darüber hinaus verweist eine Rotfärbung im Sockelbereich auf einen ehemaligen Fußbodenbelag mit Terrakottaplatten. Ansonsten können weder die Positionen der Fenster noch der Türen mit Sicherheit bestimmt werden.

Den gesamten Westteil des Obergeschosses nahm unter Andrea del Sarto ein großer Saal ein, dessen Begrenzungswände im Norden, Süden und Westen als Außenmauern des Hauses nahezu vollständig erhalten sind (Raum I.06). Die Lage der östlichen Raumbegrenzung hingegen ist nur noch anhand des Grundrißkatasters aus dem Jahre 1939 sowie durch Baubefunde belegt. Zusammen mit den Umfassungsmauern des Hauses ergeben sich Abmessungen des Raumes von 6,80 x 10,00 Metern. Der Hauptzugang – obgleich nicht mehr vorhanden – befand er sich mit größter Wahrscheinlichkeit mittig in der ehemaligen Ostwand und stellte die Verbindung zum Treppenhaus her.

Die Belichtung des Saales erfolgte über drei Fenster zur Via G. Capponi, die sich ehemals axial über den Öffnungen des Erdgeschosses befanden. Alle drei Fensternischen waren einheitlich gestaltet und besaßen nach einem senkrecht zurückspringenden Anlauf im unteren Teil, der wahrscheinlich bis auf Höhe der Sohlbank verlief, im oberen Teil eine schräg nach außen gestellte Laibung. Abgeschlossen wurde die Nische durch einen segmentförmigen Sturz aus Backsteinen ([Abb. 18](#), [Abb. 19](#) und [Abb. 20](#)). Wenngleich auch die Fensternischen im Innenraum an fragmentarisch erhaltenen Befunden nachweisbar sind, gibt es bislang keine Anhaltspunkte für die Gestaltung der äußeren Fensterrahmen.

Im westlichen Teil der Nordwand deuten die Baubefunde ebenfalls auf eine Fensternische hin. Nach dem sauber gefügten Steinversatz im unteren erhaltenen Teil zu urteilen, handelte es sich um eine vergleichbare technische Lösung wie an den Fenstern der Westwand. Dies läßt die Vermutung zu, dass zumindest die Fensternische als eine originale Bauform aus der Bauzeit Sartos gelten kann. Da bislang aber keine weitere Öffnung des Hauses zur Via G. Giusti aus dieser Zeit belegt ist, könnte dieser Befund einerseits auf ein provisorisches Fenster hindeuten, das auf unbestimmte Zeit die Wohnqualität des Raumes erhöhen sollte, und mit dem Neubau eines angrenzenden Hauses im Norden vermauert werden sollte; andererseits könnte es sich aus Gründen der Raumsymmetrie auch um eine Wandnische in Fensterform gehandelt haben. Beide Möglichkeiten sind theoretisch möglich und zu begründen: So zeigte einerseits der Kaminschacht an der Südwand von Raum 0.08 im Erdgeschoss, dass bauliche Vorbereitungen in Form von Nischen oder Fenstern für künftig anbauende Nachbarn denkbar sind. Zudem könnte der Durchbruch von einer Wandnische zu einem Fenster mit der Anlage der Via G. Giusti in Verbindung stehen, bzw. Sartos Witwe Lucrezia könnte unter anderem in den dreißiger Jahren des

16. Jahrhunderts diesen Umbau veranlaßt haben.

Tatsächlich führten nach den Überlieferungen Sartos Frau Lucrezia und seine Stieftochter nach Andrea del Sartos Tod bereits in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts erste Veränderungen am Anwesen durch. Nach den Unterlagen der Mercatura, eines für den Handel zuständigen Amtes, wendeten sie dafür 87 *scudi* aus.<sup>59</sup> Um die Höhe der Aufwendungen in dieser Zeit beurteilen zu können ist man auf Vergleiche angewiesen. Nach den Umrechnungen in dieser Zeit entsprechen 87 *scudi* = 12180 *soldi*. Ein ungelernter Arbeiter verdiente im Jahre 1534 ungefähr 13 *soldi* am Tag und konnte somit für diese Summe annähernd 936 Tage beschäftigt werden. Ein gelernter Arbeiter hingegen verdiente im gleichen Jahr 23,5 *soldi* täglich. Das entspräche einer Beschäftigungsdauer von ca. 518 Tagen, sieht man von den zu erwartenden Materialkosten bei Umbauten ab.<sup>60</sup> Zwar standen diese Aufwendungen wahrscheinlich vor allem mit der Trennung von Sartos Wohnhaus und Werkstatt bzw. mit dem Einbau eines separaten Einganges zwischen Werkstatt und der neu entstandenen Via. G. Giusti zusammen. Es liegt jedoch nahe, auch bauliche Veränderungen zur Erhöhung der Wohnqualität zu vermuten.

Für eine angestrebte Axialität des großen Saales unter Andrea del Sarto, sei diese an der Nordwand nun in Form eines Fensters oder lediglich einer Nische akzentuiert, läßt sich auch die Wandnische mit einem integrierten Wasserbecken im östlichen Teil der gleichen Wand anführen (Abb. 21 und Abb. 22). Es bestand vollständig aus Pietra Serena und besaß über einem Sockelprofil eine Verkleidung mit eingelegtem Spiegel. Abgeschlossen wurde diese von einer ehemals leicht nach vorne überstehenden Platte, die an ihrer Vorderkante wahrscheinlich ein Profil aufwies und in der mittig ein Wasserbecken eingelassen war. Darüber befand sich die eigentliche Wandnische, die durch eine umlaufende Rahmung betont wurde. Obgleich nicht mehr vorhanden und nur noch anhand der Ausbrüche und großflächigen Freilegungen nachweisbar, schloß die Rahmung oben wahrscheinlich mit einem Fries und einem profilierten Verdachungsgesims ab.<sup>61</sup> An der gegenüberliegenden Südwand des Raumes sind vergleichbare Gestaltungselemente bislang nicht zu erkennen. Lediglich der Hinweis auf den Kaminschacht im Erdgeschoss, legt die Vermutung nahe, dass sich im westlichen Teil der Wand ehemals ein Kamin befunden hat. Aufgrund der symmetrischen Anordnung der westlichen und nördlichen Außenwände, ist an der heute abgängigen östlichen Eingangswand wahrscheinlich ebenfalls mit einer regelmäßigen Gliederung zu rechnen. So könnte es sich, möglicherweise jeweils gegenüber den Fenstern, im südlichen Teil der Wand um eine Verbindungstür in den angrenzenden Raum I.05 bzw. im Norden vor dem angrenzenden Treppenhaus um eine Nische gehandelt haben.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> BIADI 1829/30, S. 81–82, 124. Die Bezeichnung *scudi* ist dabei nicht ausdrücklich in der von BIADI zitierten Stelle zu ersehen. Das Originaldokument wurde daraufhin nicht geprüft. (vgl. dazu auch FREEDBERG 1963, S. 277, Anm. 2, demnach in undatierten Dokumenten aus dem 16. Jahrhundert im Archivio Spedale Innocenti in Florenz der gleiche Betrag von 87 *scudi* im Rahmen einer späteren Verrechnung von Lucrezia des Fedes Erbschaft erwähnt wird. Lucrezia del Fede starb im Jahre 1570, das Dokument muß demnach später entstanden sein (zu Lucrezias Tod siehe SHEARMAN 1965, S. 5).

<sup>60</sup> Im Vergleich zu den Löhnen der Arbeiter zwei Preise vom Kunstmarkt: Für den Preis von 80 *scudi* erhielt man von Sodoma im Jahre 1540 ein Leinwandbild mit einer Pietà und neun weiteren Figuren als Grablegung Christi in den Maßen 233 x 174 cm. Trägermaterial und Materialkosten wurden zudem anteilig mit dem Auftragnehmer verrechnet (TANFANI 1898, S. 272). Für 80 *scudi* bekam man im Jahre 1545 außerdem ein Tafelbild der Kreuzigung Christi von Giorgio Vasari mit Rahmen, Materialkosten und Trägermaterial in den Ausmaßen von: 262,6 x 145,9 cm (Le Ricordanze di Giorgio Vasari 1929, S. 49). Für diese Informationen und Literaturhinweise danke ich Susanne Kubersky-Piredda. – Die Preise der Grundnahrungsmittel im 15. und 16. Jahrhundert sind als Vergleich problematisch, da diese aufgrund der jeweiligen Jahreserträge starken Schwankungen unterworfen waren. Zu den Lebensmittelpreisen im 15. Jahrhundert siehe TOGNETTI 1995, S. 263–333; für das 16. Jahrhundert siehe PARENTI 1939.

<sup>61</sup> Alleine im näheren Umkreis des Hauses finden sich noch heute mehrere vergleichbare Nischen mit eingelassenem Wasserbecken sowie abschließendem Fries und Verdachungsgesims; so beispielsweise in der Via G. Giusti Nr. 17, 19 und 21.

<sup>62</sup> Sollte sich der Kamin nicht im westlichen Abschnitt der Südwand befunden haben, käme auch eine Platzierung im nördlichen Teil der Ostwand vor dem angrenzenden Treppenhaus in Frage.

Der Bodenbelag dieses Raumes aus dem Gründungsbau ist in weiten Teilen noch vorhanden. Er bestand aus einem Terrakottabelag, der im Fischgrätverband verlegt war und nur in den Fensternischen sowie vor dem Wasserbecken durch eine veränderte Gestaltung abgesetzt war (vgl. dazu [Abb. 20](#) und [Abb. 22](#)). Ob der Bodenbelag in der Raummitte weitere Gestaltungsmerkmale aufwies, muß ohne weitere Freilegungen vorerst offen bleiben.

Über dem Saal ist auch die Dachkonstruktion eindeutig zu bestimmen, da sich in der Westwand die ehemaligen Aussparungen für die Dachsparren erhalten haben. Die Konstruktion bestand demnach aus schmalen, hohen Balken, die in einem Abstand von ungefähr 23 cm auf der Mauerkrone zur Via G. Capponi auflagen. Zieht man in Betracht, dass die Via G. Giusti zu Baubeginn noch nicht vorhanden oder geplant war, so lag es nahe, das Gebäude zum nördlich angrenzenden Bauplatz giebelständig anzulegen. Demzufolge endete das Haus in Richtung Via G. Capponi ehemals über dem Saal und war zur Straße traufständig ausgebildet. Für den Bereich über dem Saal bedeutete dies ein ansteigendes Pultdach, dessen schmale hohe Sparren in regelmäßigen Abständen von Dachpfetten unterfangen wurden, für die es aber bislang keine Anhaltspunkte gibt. Unklar bleibt aufgrund fehlender Befunde auch, ob der Saal ehemals bis in das Dach hin geöffnet war und die Holzkonstruktion sichtbar blieb, oder ob eine Sekundärkonstruktion – in Form einer abgehängten Holzdecke – den Dachstuhl von unten verbarg.

Das erste Obergeschoss ist in seinen Strukturen für die Zeit Andrea del Sartos sehr genau erfaßbar. Im Westen lag ein über die ganze Breite verlaufender Saal, an den im Süden zwei aneinandergrenzende Zimmer sowie im Norden das Treppenhaus und ein weiterer Bereich über der vermuteten Loggia anschlossen. Der große Saal ist das bislang am besten zu rekonstruierende Zimmer in dieser Ebene. Er öffnete sich durch drei einheitlich gestaltete Fenster zur Via G. Capponi. An der nördlichen Wand zur Via G. Giusti zeigt sich durch das fest installierte Wasserbecken und ein weiteres Fenster bzw. eine Wandnische ebenfalls eine formal angedeutete Einheitlichkeit in der Wandgestaltung. An Ausstattung dieser Zeit ist im Saal der Bodenbelag aus Terrakotta nachvollziehbar, während für die Decke zwar die abschließende Dachkonstruktion belegt ist, nicht aber, ob sich darunter eine gestaltete Deckenverkleidung befand.

## **II. 2.4. Das zweite Obergeschoss**

([TAFEL XXXVI](#))

Für ein abschließendes Dachgeschoss über dem Hofflügel sprechen lediglich erhaltene Dachansätze an der Süd- und Nordwand über dem Raum I.05 sowie eine Querwand zwischen den Räumen I.04 und I.05. Aus den Höhenvorgaben in Verbindung mit der erhaltenen Wand ergäben sich zwei Dachräume im Hofflügel sowie ein weiteres Zimmer östlich des Treppenhauses über Raum I.03. Der große Saal im Westen könnte bei einer abgehängten Decke zumindest weiteren Stauraum im Dachgeschoss geboten haben.

Ein Zugang zu diesem abschließenden Geschoss befand sich – wenn nicht in einem der Haupträume gelegen – über der Treppe I.01 und führte als einläufige Stiege in die Dachzimmer. Näheres ist für den Bauzustand unter Andrea del Sarto nicht nachweisbar.

## **II. 2.5. Die Fassade zur Via G. Capponi**

([TAFEL XL](#))

Wie aus der Rekonstruktion der Dachkonstruktion über dem großen Saal zu ersehen ist, war das Wohnhaus zur Via G. Capponi hin nur mit einem voll ausgebauten Obergeschoss versehen. Dies bestätigt ein Befund an der Nordwestecke des Hauses, demnach die aus sauber gefügten



Werksteinen bestehende Hausecke genau mit dem Dachansatz im Innenraum endet und erst mit der späteren Aufstockung des Gebäudes in Bruchstein erhöht wurde. Obgleich die Werksteinquader um die Ecke verlaufen und sich möglicherweise ein Fenster zur Via G. Giusti abzeichnet, ist eine durchdachte Fassadengestaltung für den ersten Bauzustand des Hauses nur an der Via G. Capponi zu erwarten, da diese als einzige auch eine spätere Ansichtsseite des Hauses darstellen sollte. Da in beiden Geschossebenen der Fassade bislang keine Untersuchungen von einem Gerüst durchgeführt werden konnten, ist die Lage der Fenster für den Bauzustand unter Andrea del Sarto nur von Innen nachweisbar. Für die Gestaltung der Fassade zur Via G. Capponi sind einige wesentliche Punkte anzuführen.

Erschlossen wurde das Haus im Erdgeschoss durch das zentrale, heute noch vorhandene Portal. Es handelt sich dabei um ein Rundbogenportal, dessen Gewände aus rustizierten, regelmäßig bearbeiteten Quaderblöcken bestehen, die oberhalb des Kämpfers radial angeordnet sind. An der Außenseite sind sie zum Scheitel hin sukzessive überhöht und laufen in einer Spitze aus. Auf dem zentralen Schlußstein zeigt sich ein fragmentarisch erhaltenes Wappen, welches nach HEIKAMP, das Wappen der Familie del Fede, der Ehefrau Andrea del Sartos wiedergibt.<sup>63</sup> Der innere, nach oben halbrund abschließende Durchgang besaß zwischen den seitlichen Gewänden und dem anschließenden Rundbogen einen Kämpferstein, der ehemals als ausladendes Profil gestaltet war und heute größtenteils abgearbeitet ist. Seitlich des Einganges befanden sich, wie bereits erwähnt, annähernd quadratische Fenster, die das Portal symmetrisch flankierten. Die Sturzhöhe und Fensterbreite entsprachen wahrscheinlich annähernd den heutigen Gegebenheiten, lediglich die Sohlbank war höher angebracht und verhinderte so eine Einsichtnahme in das Zimmer. Unter diesen Fenstern lagen querrechteckige Öffnungen, die ehemals die beiden Kellerräume zur Straße belichteten. Für beide Fensterpaare sind Gestaltungsdetails nicht belegt.

Im ersten Obergeschoss sind aufgrund fehlender Baubefunde keine eindeutigen Aussagen zu den Fensterformen möglich. Sicher ist nur, dass sich die drei Fenster ehemals direkt über den Achsen des Erdgeschosses befanden und erst bei den Umbauten unter Federico Zuccari in der heute noch sichtbaren Weise nach außen verschoben wurden.

Befunde, die für eine vertikale Rustikagliederung an den seitlichen Kanten der Fassade sprechen, sind ebenfalls nicht belegt, obgleich sich im ersten Obergeschoss auf der Nordseite die sauber gefügte Quaderecke erhalten hat. Da sich jedoch an der gegenüberliegenden Ecke bislang keine vergleichbaren Gestaltungselemente finden, bleibt die Interpretation offen: Möglicherweise bezog Andrea del Sarto eine bereits vorhandene Rustikagliederung an der südlichen Ecke des Nachbarhauses mit in die Gestaltung ein und führte sie nur auf der neu errichteten Seite seines Hauses aus, oder die Quader an der heutigen Straßenecke dienten lediglich statischen Gründen und lagen zunächst unter Putz. Dass ursprünglich ein abschließendes Horizontalgesims an der Dachtraufe vorhanden war, kann ausgeschlossen werden, da die Oberkante der erhaltenen Eckquader an der Fassadenaußenseite und die Befunde zur ehemaligen Dachkonstruktion im Inneren des Hauses nahezu auf einer Höhe liegen. Für ein waagrechtes Profil ist somit kein Raum.

Die Fassade zur Via G. Capponi ist somit für den Bauzustand unter Andrea del Sarto aufgrund der Befundlage bislang nur formal rekonstruierbar. Sie wies zwei Geschosse auf und war durch drei vertikal angeordneten Fensterachsen gegliedert. Die Mitte des Erdgeschosses nahm ein rustiziertes Rundbogenportal mit einem überhöhten oberen Abschluß ein.

---

<sup>63</sup>Zur Identifizierung des Wappens siehe HEIKAMP 1996 C, S. 16.

## II. 3. DIE REKONSTRUKTION DES WERKSTATTGEBÄUDES

Für die bauliche Gestalt und die genaue Lage der Werkstatt Andrea del Sartos sind bislang keine Baubefunde bekannt. Lediglich die urkundliche Erwähnung, nach der sich die Werkstatt im rückwärtigen Teil des Gartens befand, läßt zumindest die Lage erahnen. Eine Erschließung des Gebäudes kann nach dem ursprünglichen Konzept nur durch das Wohnhaus und den Garten erfolgt sein, da die Via G. Giusti zu Baubeginn noch nicht existierte. HEIKAMP vermutet, dass nach Sartos Tod Maria und ihr Ehemann das Wohnhaus bewohnten. Darüber hinaus wird es 1567 sowie 1577 in der städtischen Steuerliste als „*bottega di scultore*“ bezeichnet, was zumindest für eine Teilvermietung an einen Bildhauer und eine neuerliche Verwendung als Werkstatt spricht.<sup>64</sup> Aus diesen Hinweisen, in Verbindung mit dem Gerichtsstreit zwischen Sartos Witwe Lucrezia und Stieftochter Maria in den Jahren 1568–1569 ist zu ersehen, dass Wohnhaus und Werkstatt bereits unabhängig voneinander genutzt wurden. Wahrscheinlich standen die finanziellen Aufwendungen durch Sartos Witwe und ihre Tochter in Form der bereits erwähnten 87 *scudi* auch im Zusammenhang mit der Abtrennung der beiden Gebäude. So könnte hier ein Teil der Summe für einen Türdurchbruch zwischen dem Werkstattgebäude und der neu entstandenen Via G. Giusti aufgewendet worden sein.

## II. 4. DAS BAUKONZEPT DER CASA SARTO

Als Andrea del Sarto mit der Errichtung seines Hauses begann, war er kurz zuvor aus Frankreich vom Hofe Franz I. in Fontainebleau zurückgekehrt. Die angebotene Stellung als Hofmaler ausschlagend, beschloß er sich in seiner Heimatstadt Florenz niederzulassen.

Andrea del Sarto war am 16. Juli 1486 als Sohn des Schneiders Angelo di Francesco und der Constanza di Silvestro in Florenz geboren worden.<sup>65</sup> Nach Vasaris Angaben wurde er mit sieben Jahren in die Lehre zu einem Goldschmied gegeben. Er wechselte aber schon nach kurzer Zeit auf Betreiben des Malers Gian Barile das Metier, der ihn daraufhin selber in der Malerei unterwies. Sein früh erkanntes Talent veranlaßte ihn, den Schüler in die Obhut des bekannten Malers Piero di Cosimo zu übergeben.<sup>66</sup> Sartos Eigenständigkeit als Meister begann am 12. Dezember 1508 mit der Aufnahme in die *Arte dei Medici e Speciali* – die Zunft der Ärzte und Apotheker, zu denen auch die Maler angehörten.<sup>67</sup> Zusammen mit dem befreundeten jungen Maler Franciabigio nahm er sich daraufhin eine Wohnung und Werkstatt an der Piazza del Grano und führte in Folge zumeist Aufträge in Florenz aus.<sup>68</sup> Nach Vasari übersiedelte er um 1510 mit Franciabigio in die Nähe des Konvents von SS. Annunziata.<sup>69</sup>

Seine Kontakte mit dem Bildhauer Jacopo Sansovino und eine bislang nur aufgrund stilistischer Merkmale angenommene Romreise führten bei Sarto zu einer Entwicklung, die ihn in der Folgezeit zu einem Vorbild für junge Maler machten. Ende 1517 oder am Beginn des darauffolgenden Jahres heiratete er die Witwe Lucrezia del Fede aus Florenz.<sup>70</sup> Ab dem Jahre 1518

<sup>64</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 7 o.A.v.Q. sowie HEIKAMP 1996 A, S. 1

<sup>65</sup> Zu den widersprüchlichen Daten bis zur Auffindung des Meldedokuments siehe VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 6, 63–66.

<sup>66</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 7.

<sup>67</sup> PADOVANI 1986, S. 3, mit Lit.

<sup>68</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5. S. 8. „...disse al suo compagno Andrea che anch` egli aveva bisogno di stanza, e che sarebbe con comodo dell`uno e dell`altro ridursi insieme. Avendo essi addunque tolza una stanza alla piazza del Grano, condussero molte opere di compagna...“ – dies um das Jahr 1508 (vgl. ebenda Anm. 1).

<sup>69</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5. S. 10. „Dopo queste opere, partendosi Andrea ed il Francia della piazza del Grano, presendo nuove stanze vicino al convento della Nunziata nella Sapienza...“

<sup>70</sup> Das Dokument über die Bestätigung des Erhalts der Mitgift über 150 *fiorini*, datiert auf den 23. Mai 1518,

ist eine knapp einjährige Reise Sartos nach Frankreich an den Hof Franz I. in Fontainebleau belegt, über deren nähere Umstände bislang wenig bekannt ist.<sup>71</sup> Vasari überliefert lediglich, dass er mit allen Ehren durch den König aufgenommen wurde und dieser ihm bereits am ersten Tage seiner Ankunft Geld und reiche Ehrenkleider zum Geschenk machte.<sup>72</sup> Wie Vasari weiterhin berichtete, reiste Andrea del Sarto auf Drängen seiner Frau Lucrezia nach Florenz zurück und ließ sich trotz seiner ursprünglichen Pläne, nach Frankreich zurückzukehren und im Dienste Franz I. als Hofmaler zu verbleiben, dauerhaft in Florenz nieder.<sup>73</sup> Er erwarb daraufhin im Oktober 1520 das Grundstück hinter der Kirche SS. Annunziata und baute darauf in den folgenden Jahren Haus und Werkstatt.

Vasari berichtet in der ersten Ausgabe seiner Viten von 1550 über Andrea del Sarto, dass dieser bereits von seiner Reise aus Frankreich Geld an seine Frau Lucrezia in Florenz geschickt und den Auftrag erteilt hatte, hinter der Kirche SS. Annunziata ein Haus zu erbauen. Überdies habe er ihr in Aussicht gestellt, dass er bald zurückkehren würde.<sup>74</sup> Demnach wäre der Baubeginn bereits vor seiner Rückkehr im September 1519 anzusetzen, was aufgrund des Grundstückserwerbes im Jahre 1520 unwahrscheinlich ist. In der zweiten Ausgabe 1568 korrigierte Vasari die Angaben und überliefert, dass Sarto die Zeit nach seiner Rückkehr aus Frankreich mit Bauen, Vergnügungen und Nichtstun verbracht hätte und sein eigenes sowie des Königs Gelder verbraucht habe.<sup>75</sup> Da jedoch Andrea del Sartos Wohnort noch am 5. Februar 1523 im Quartier von San Marco in der Via San Gallo belegt ist,<sup>76</sup> und am 20. Juni 1523 eine Geldanweisung des Malers an einen Baumeister,<sup>77</sup> scheint sich das Haus zu diesem Zeitpunkt noch in Bau befunden zu haben; zumindest legt sein Wohnsitz bei San Marco nahe, dass der Neubau im Februar 1523 noch nicht bezugsfertig war.

In den Jahren nach seiner Rückkehr aus Frankreich arbeitete Sarto fast ausschließlich im näheren Umkreis von Florenz. Im Herbst 1523 ging er ins Mugello um der Pest zu entfliehen und kehrte wahrscheinlich erst knapp ein Jahr später nach Florenz zurück.<sup>78</sup> Gegen 1525 wird erneut eine Reise von Andrea del Sarto nach Rom vermutet, sie läßt sich aber bislang nicht eindeutig belegen.<sup>79</sup> Nach der Belagerung von Florenz durch die Truppen Kaisers Karl V. und des Papstes Clemens VII. ab Oktober 1529 kam es im August 1530 zur Kapitulation der Stadt.<sup>80</sup> Andrea del Sarto erkrankte in dieser Zeit an der Pest und starb in seinem Florentiner Haus, kurz nachdem er einen Nachtrag zu seinem Testament am 28. September 1530 diktiert hatte.<sup>81</sup>

---

u.a. teilweise bei SHEARMAN 1965, Bd. 2, S. 395, Dok. 48 (zum Datum der Hochzeit, ebenda, S. 3).

<sup>71</sup> Die Dauer der Reise läßt sich anhand zweier Transaktionen durch Andrea del Sarto bei der Banca di Santa Maria Nuova in Florenz belegen. So lag der Beginn der Reise nach dem 25. Mai 1518 und war am 17. September 1519 bereits beendet (Dokumente bei FREEDBERG 1963, S. 270).

<sup>72</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 29–30. Über die Kleidung als fürstliche Zuwendung vgl. WARNKE 1996, S. 164–166.

<sup>73</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 31–32.

<sup>74</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5 S. 31, Anm. 1.

<sup>75</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5 S. 31–32. Zu den Geldern des Königs siehe Anm. 94 im Text.

<sup>76</sup> Dokument bei SHEARMAN 1965, Bd. 2, S. 396–397, Dok. 58.

<sup>77</sup> Dokument teilweise bei SHEARMAN 1965, Bd. 2, S. 398, Dok. 69.

<sup>78</sup> Das Datum 1523 ist bei Vasari angegeben; die genaue Zeit der Rückkehr hingegen nicht eindeutig. Vgl. dazu auch VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 38–40, sowie CECCHI/NATALI 1986, S. 78, in den Regesten.

<sup>79</sup> Die Biographen vermuten für Sarto zumindest eine Romreise und nehmen dafür die Jahre 1511, 1513 oder 1525 (ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON s.v. Andrea del Sarto) an.

<sup>80</sup> Vg. LANDUCCI 1978, S. 323–330.

<sup>81</sup> Zu den Umständen seines Todes siehe vor allem CIONI 1909, S. 233–243; FREEDBERG 1963, S. 276–278, sowie HEIKAMP 1967 B, S. 5–6.



## II. 4.1. Andrea del Sarto als Bauherr

MARTIN WARNKE hat die Entwicklungen aufgezeigt, nach denen Künstlern seit der Mitte des 13. Jahrhunderts über die Wertschätzung und Privilegien an den Adelshöfen hinaus auch eine gewisse Stellung in den Städten zukam. So brachten die Aufträge für den Hof einen Künstler nicht nur in den Umkreis des Fürsten, sie führten auch zu Privilegien. Beginnend mit dieser Aufnahme des Künstlers in die Hoffamilie als *famigliar* seit dem 14. Jahrhundert ergaben sich zudem offizielle Ämter und Würden innerhalb des Hofgefüges und bereitwillig zugestandene bzw. bewußt forcierte Adelstitel, die als Ausdruck der persönlichen *Nobilitas* galten.<sup>82</sup> Diese Entwicklung läßt bei dem Erfahrung der Bedeutung einer repräsentativen und aufwändigen Lebensführung bis hin zu deren Übernahme durch den Künstler als Sicherung des Erreichten und zur Behauptung der sozialen Anerkennung verfolgen. Daraus resultierten zumeist freie Kost und Logis im Palast, Souveränitätsrechte wie Zunftfreiheit sowie relativ gesicherte finanzielle Zuwendungen. In Folge dieser Begünstigungen und dem stetig wachsendem Ansehen der Einzelpersonen bewirke dies bei der Einschätzung künstlerischer Tätigkeit einen Wandel von der *ars mechanicae* zur *ars liberalis*.<sup>83</sup>

Die republikanischen Städte konnten dieser Entwicklung an den Höfen keine entsprechenden Stellungen entgegensetzen, da es kaum dauerhafte Beschäftigungsmöglichkeiten für Künstler in den Städten gab. Speziell in Florenz wurde – je nach den dort vorherrschenden politischen Strukturen – ab dem 14. Jahrhundert versucht, geachtete Künstler durch Angebote an die Stadt zu binden, um diese oftmals auch für außenpolitische Einsätze verfügbar zu halten.<sup>84</sup> So wurde beispielsweise 1334 die Position des Dom- bzw. Stadtbaumeisters in Florenz durch den Maler Giotto besetzt. Als Grund vermutet WARNKE, dass er vor allem in außenpolitischen Missionen an andere Höfe entsandt werden sollte, da er bereits eine erste Wertschätzung am neapolitanischen Hof erfahren hatte.<sup>85</sup> Die Mehrzahl der Künstler außerhalb des Hofes blieben jedoch ohne dauerhafte Anstellung, lebten bis weit ins 16. Jahrhundert hinein von Auftragsarbeiten und waren in Zünften organisiert.

Der Status des Künstlers bis in die Zeit als Andrea del Sarto das Grundstück in Florenz erwarb, ist somit vor allem durch die unterschiedlichen Möglichkeiten geprägt, die der Hof und die Stadt der individuellen Persönlichkeit bot. Stand auf der einen Seite der Fürstenhof mit seiner Abhängigkeit und der relativ gesicherten Unterstützung, bot die Stadt dem Künstler die Abhängigkeit von den Zünften und die Notwendigkeit bzw. die Freiheit der Selbstversorgung. In beiden Fällen war die Wertschätzung auf die Persönlichkeit des Künstlers gerichtet – ihre Tätigkeit an sich spielte eine noch untergeordnete Rolle.

Der eigens gestaltete Wohn- bzw. Arbeitsbereich der Künstler außerhalb des Fürstenhofes stand somit im Spannungsfeld dieser nahen Kontrahenten und ist vor allem durch die Möglichkeiten geprägt, die Fürstenhof und städtisches Umfeld boten. Die Forschung sieht im Haus des Künstlers bestimmte Aspekte, die ein solches als eine eigene Gattung deuten. So gilt gerade für Künstler, dass sie bei der Errichtung eigener Wohn- und Arbeitsstätten besonders die Mittel benutzt haben, die Architektur, Skulptur und Malerei entwickelt hatten, um aussagekräftig eigene Ideen auszudrücken. So gesehen war das Haus des Künstlers, sieht man von den pragmatischen Momenten wie beispielsweise der Finanzkraft des Bauherren oder der Übernahme bestehender Bauten ab, im Idealfalle die ungestörte Übersetzung einer Idee in die Ausführung. Die Häuser der

---

<sup>82</sup> Zur Stellung des Künstlers am Hof sowie im besonderen in Florenz siehe WARNKE 1996, besonders S. 22, S. 77, 142ff. Zum Wandel in der sozialen Anerkennung des Künstlers siehe vor allem WITTKOWER 1965, besonders S. 8–16; SCHWARZ 1990, sowie WARNKE 1996, besonders S. 29–78. Zum Thema geadelte Künstler siehe ebenda S. 202–223, mit weiterer Lit. Eine tabellarische Zusammenstellung der geadelten Künstler und deren Titel sowie die Nachweise ebenda S. 217–223. Zudem SCHWARZ 1990, S. 16–39, besonders S. 18–23.

<sup>83</sup> Vgl. WARNKE 1996, S. 52, S. 79, S. 86–87, S. 159–201.

<sup>84</sup> Vgl. WARNKE 1996, besonders S. 19–30, S. 44–48, S. 63–66, 101–104.

<sup>85</sup> Vgl. WARNKE 1996, besonders S. 21–28, über die Anstellung Giottos in Florenz und Lando di Pietro in Siena als Stadt- und Dombaumeister sowie weitere Beispiele. Vgl. ebenda S. 101–102, zu dem weniger bekannten Amt des Stadtmalers.

Künstler waren dabei nicht nur ein Ausdruck der persönlichen künstlerischen Äußerung, sondern konnten im Idealfall auch eine Darstellung der jeweils gültigen Architektursprache sein.

Die Entwicklung der bewußt gestalteten Häuser von Künstlern beginnt in den frühabsolutistischen oberitalienischen Fürstenhöfen der Renaissance. Diese boten einzelnen Künstlern durch die Eingliederung in ihre Struktur Möglichkeiten, jenes Bewußtsein von Individualität zu entwickeln, die das städtische Zunftsystm ihnen noch lange vorenthielt. Obgleich die tatsächliche Souveränität des Künstler auch eine späte Erscheinung war, entstand das *Künstlerhaus* bereits im Vorfeld als ein Akt der Grenzüberschreitung.<sup>86</sup> Die bauliche Gestalt konnte dabei auf den bereits entfaltenen Fiktionen der theoretischen Traktate über den idealen Wohn- und Arbeitssitz basieren. Diese stützten sich zumeist auf die idealen Umweltkonzepte des humanistischen Gedankengutes und hatten bis in das 16. Jahrhundert hinein Gültigkeit.<sup>87</sup> Die Folgen dieser Adaption blieben für die von Künstlern gestalteten Anwesen bestimmend. Einerseits erforderte die Anbindung der Künstler an den Hof und die Eingliederung in dessen Gesellschaftsstrukturen ein notwendiges Maß an Repräsentation, die als öffentliche Statusdemonstration auf Legitimierung ausgerichtet war, andererseits gebot die Annäherung an humanistische Überlegungen den bewußten und herausfordernden Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben.<sup>88</sup> Dies war eine Diskrepanz, die von jedem Künstler beim Bau seines Hauses individuell bewältigt wurde.

Um ihren Status zu demonstrieren, nutzten deshalb einzelne Künstler ihre Privilegien bzw. Möglichkeiten bei Hof und errichteten sich Bauten, die denen des Adels nicht nachstanden. Andrea Mantegna baute ein Haus in Mantua (1473–1502), Biagio Rossetti in Ferrara (1490–1550), und Raffael projektierte 1520 einen aufwändigen Palast in Rom.<sup>89</sup> Das theoretische Modell basierte auf der prinzipiellen Funktionsgleichheit von Künstler und Fürst und erklärte sich mit jenem von Machiavelli entwickelten politologischen Topos, dass es die Aufgabe des *principe nuovo* – des Künstlers – sei, die ungestaltete Materie *Gesellschaft* zu wandeln und zu verändern.<sup>90</sup>

Die bauliche Gestalt dieser Häuser von privilegierten Hofkünstlern war in dieser Zeit aber zumeist noch eine individuelle und oft zurückhaltende Lösung, denn der Bauherr trat mit seinem Haus nicht nur dem höfischen Umfeld gegenüber, sondern auch der städtischen Öffentlichkeit mit den dort arbeitenden und lebenden Künstlern, deren sozialer Status einer anderen Einstufung unterlag.

Der städtische, zumeist zunftgebundene Künstler, der nie oder nur durch Einzelaufträge zeitweise höfische Privilegien besaß, trat dabei nur dann in Erscheinung, wenn ausreichende finanzielle Eigenmittel dies ermöglichten. So bauten Giuliano und Antonio da Sangallo d. Ä. (1490 bis nach 1498) sowie Pietro Vanucci (vor 1492 bis nach 1498) jeweils aufwändige Häuser im Borgo Pinti in Florenz.<sup>91</sup> Die Mehrheit der Anwesen von Künstlern in der Stadt unterschied sich aber kaum von Handwerkerhäusern und denen von kleineren Händlern, denen sie außerhalb des Hofes durch das Zunftsystm rechtlich und von ihrem Sozialprestige her gleichgestellt waren.<sup>92</sup>

Gemeinsam ist den Künstlerhäusern im 15. und frühen 16. Jahrhundert, dass sich deren äußere Gestalt möglichst an den Domizilen der Wohlhabenden und des Adels orientierte, die finanziellen Möglichkeiten aber sehr unterschiedliche Ausformungen erzwangen. Das Künstlerhaus in dieser Zeit sollte vor allem das bisher Erreichte demonstrieren und sichern. Es zielte speziell auf die Selbstdarstellung der Einzelperson ab, ohne dabei die eigene Profession zu betonen. Dass sich dabei keine einheitliche bauliche Struktur bei den Künstlerhäusern durchgesetzt hat, lag an den vielfältigen Intensionen der Bauherren. Hinzu kamen die Wechselwirkungen aus praktischen Aspekten wie beispielsweise Finanzkraft und Übernahme eines Altbestandes sowie theoretische Ambitionen.<sup>93</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. SCHWARZ 1989, S. 10.

<sup>87</sup> Vgl. WARNKE 1996, besonders S. 160–164; HERRMANN-FIORE 1979, S. 40–41, sowie SCHWARZ 1990, S. 6–15.

<sup>88</sup> Vgl. SCHWARZ 1990, S. 11.

<sup>89</sup> Zu den Häusern siehe SCHWARZ 1990, Kat. 4, Kat. 5 und Kat. 8.

<sup>90</sup> Vgl. SCHWARZ 1989, S. 11.

<sup>91</sup> Siehe auch SCHWARZ 1990, Kat. 2 und Kat. 3.

<sup>92</sup> Vgl. SCHWARZ 1990, S. 41. Vgl. dazu auch ebenda S. 116–117, Anm. 250 bzw. 251.

<sup>93</sup> Vgl. HÜTTINGER 1985, S. 11–12.

Bereits Vasari, der als Verfechter der Nobilitierung des Künstlers im 16. Jahrhundert gilt, und in dessen Viten einige Jahrzehnte nach dem Hausbau unter Andrea del Sarto gerade die Häuser der Künstler als ein Ausdruck der Repräsentation und der Statussymbolik eine wesentliche Rolle spielten, würdigte das Anwesen von Sarto kaum. Er erwähnte hingegen in der ersten Ausgabe seiner Viten, dass Sarto das Haus teilweise mit veruntreuten Geldern des Königs von Frankreich gebaut haben soll, eine Aussage, die ohne weitere Dokumente nicht haltbar ist.<sup>94</sup> Betrachtet man in diesem Zusammenhang die finanziellen Mittel, die Andrea del Sarto zur Verfügung standen, als er aus Frankreich zurückkehrte und den Bau seines Hauses in Angriff nahm, scheinen diese hinreichend, wenn auch nicht unbegrenzt gewesen zu sein. So hatte er nach seiner Rückkehr aus Frankreich am 17. September 1519 die Summe von 174 *fiorini* (*larghi d'oro in oro*), 10 *soldi* und 10 *denari* bei der Banca di Santa Maria Nuova hinterlegt und am gleichen Tage 165 *fiorini* (*larghi d'oro in oro*). Seit dem Ankauf des Grundstücks im Oktober 1520 zog er bis zum 16. März 1521 die ganze Summe zurück.<sup>95</sup> Bedenken müßte man zudem, dass Andrea del Sarto außer den Honoraren für seine Tätigkeit als Maler seit seiner Rückkehr aus Frankreich noch die Mitgift seiner Frau Lucrezia del Fede in Höhe von 150 Fiorini zu Verfügung stand, die allerdings wohl zu einem Drittel aus der Hälfte eines Hauses in der Via S. Gallo bestand.<sup>96</sup>

Um die Frage zu klären, welcher Grad der Selbstdarstellung im Anwesen von Andrea del Sarto zu sehen ist, scheint es wichtig, die Baulichkeit und deren Hintergrund nochmals zu betrachten, um über die Organisation und die Motive nicht nur seine persönlichen Vorstellungen, sondern auch im Vergleich mit den traditionellen Strukturen den betriebenen Aufwand zu beleuchten. Letztlich soll dies dazu führen, auf dieser Basis das Anwesen unter den Aspekten *Wohnhaus eines Bürgers*, *Wohnhaus des Künstlers* zu betrachten und zu verstehen, wie Andrea del Sarto dies im Inneren bzw. am Außenbau umsetzte.

## II. 4.2. Der Erwerb des Grundstücks und die Anordnung der Gebäude

Bei der Frage nach den grundsätzlichen Überlegungen, die Andrea del Sarto beim Bau seines Hauses bewogen haben mögen, ist man in dieser frühen Bauphase des Hauses fast ausschließlich auf Vermutungen angewiesen. Es stellen sich dennoch die Fragen, welche Erwägungen für Sarto beim Erwerb des Grundstücks in der Randlage von Florenz zum Tragen kamen, bzw. welche Vorstellungen er damit verband. Ebenso erscheint relevant, wie sich eine Kombination aus Wohngebäude und einem freistehenden Hinterhaus als Werkstatt im Florenz dieser Zeit ergeben konnte und ob Sartos damit einen theoretischen Anspruch verband.

Für das durch einen Künstler geschaffene Haus drängt sich die Überlegung nach dem bewußt zurückgezogenen Leben und Arbeiten auf dem Lande auf, einer Vorstellung, die spätestens von den Humanisten entwickelt worden war. Petrarca hatte bereits im 14. Jahrhundert den idealen

---

<sup>94</sup> Zitat nach Vasari: „...*passando il termine, in fra l quale doveva ritornare al re egli si trovò in ultimo, fra in murare e darsi piacere non lavorare, aver consumati i suoi danari e quelli del re parimente.*“ (VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 31–32, besonders Anm. 1). Vasari gibt in der ersten Ausgabe seiner Viten von 1550 an, dass Sarto Gelder des französischen Königs Franz I. erhalten habe, um Gemälde und Bildwerke während seines ursprünglich nur auf kurze Zeit bemessenen Aufenthalts in Florenz zu erwerben, um sie mit an den französischen Hof zu bringen. Sarto kehrte aber nicht mehr nach Frankreich zurück und habe, nach Angaben Vasaris, die Gelder teilweise für den Bau seines Hauses verwendet. Ohne aussagekräftige Dokumente sind aber entsprechende Aussagen nicht zu belegen.

<sup>95</sup> Dokument bei FREEDBERG 1963, S. 270, No. 5888. Dort Satzfehler bei der Benennung eines Betrags. Wie aus dem Text hervorgeht, lautet dieser Betrag nicht: 714 s.10.10 sondern 174 s.10.10. Zu den Geldbeträgen vgl. auch LANDUCCI 1978, S. 7–8, Anm. 7, mit Lit.

<sup>96</sup> Zur Mitgift seiner Frau siehe die Dokumente bei SHEARMAN 1965, Bd. 2, S. 395, 397, Dok. 48 und 58, sowie das Testament von Andrea del Sarto u.a. in FREEDBERG 1963, S. 272–274. Zu den Einkünften Sartos in den Jahren ab 1520 durch seine Arbeiten für die Compagnia dello Scalzo siehe die Dokumente bei SHEARMAN 1965, S. 395ff.

Wohnsitz eines Humanisten – basierend auf den antiken Überlieferungen – in ländlicher Abgeschiedenheit als geräumiges Wohnhaus mit einem weitläufigen Garten entworfen, der zugleich auch die beiden wesentlichen Voraussetzungen eines Studienorts beinhaltete. Einerseits sollte er gegenüber dem rastlosen Getriebe des städtischen und höfischen Lebens abgeschirmt sein, andererseits die von den antiken Rhetoren besonders geschätzte Nacharbeit ermöglichen.<sup>97</sup>

Nach Sartos Rückkehr aus Frankreich in ein politisch zu dieser Zeit relativ stabiles republikanisches Florenz liegt es nahe, seine Abkehr vom höfischen Leben mit dem Erwerb eines Grundstücks in ländlicher Umgebung zu verbinden, wofür es jedoch keine gesicherten Nachrichten gibt.<sup>98</sup> Dagegen waren es wohl vor allem auch pragmatische Überlegungen, die bei der Auswahl seines Bauplatzes eine Rolle spielten. So siedelten nach WACKERNAGEL die Künstler in Florenz vor allem in den Stadtquartieren um Santa Maria Novella und SS. Annunziata bevorzugt ihre Ateliers an.<sup>99</sup>

Welche Intension bei Sarto tatsächlich zum Tragen kam, bleibt vorerst ungewiß, wesentlich erscheint aber, dass er kein bestehendes Anwesen übernahm, sondern sein Haus als Neubau auf einer wahrscheinlich verhältnismäßig preiswerten Parzelle am Stadtrand errichtete. Man mag darin die besonderen Vorstellungen des Bauherren vermuten, die er mit dem Erwerb eines Altbaus wohl nicht – oder nur schwierig – verfolgen konnte. Eine dieser Überlegungen war sicherlich die bauliche Anordnung von Wohnen und Arbeiten. So vereinte er beide Funktionen auf dem gleichen Grundstück, plazierte sie aber in zwei unabhängigen und räumlich voneinander getrennten Gebäuden.

Betrachtet man die historischen Gegebenheiten zur Plazierung von Wohnen und Arbeiten, war im handeltreibenden Florenz bei Kaufleuten und vermögenden Ladeninhabern – früher als anderswo in Europa – eine entsprechende Funktionstrennung schon im 14. Jahrhundert bekannt. Diese Teilung läßt sich dabei vor allem auf die kommerziellen Aspekte einer gezielten Plazierung der Geschäfte im Gewerbe zurückführen.<sup>100</sup> Bei der Arbeitsorganisation von Künstlern zeigten sich ähnlich pragmatische Strukturen. Aus den Beispielen, die WACKERNAGEL für die Künstlerhäuser und Werkstätten im Florenz des 15. und frühen 16. Jahrhundert zusammengetragen hat, läßt sich ersehen, dass die Arbeitsbereiche oft von den Wohnungen getrennt waren. Verantwortlich dafür scheinen vor allem sachbezogene Gründe gewesen zu sein: das gemeinsame Betreiben einer Werkstatt als Kompaniegeschäft mehrerer Künstler, was sich aus dem Platzbedarf in Verbindung mit den Kosten der Werkstatt ergab und für Andrea del Sarto sowie Franciabigio durch Vasari vor Sartos Reise nach Frankreich belegt ist.<sup>101</sup> Auch führte die gezielte Ansiedlung der Werkstätten in die Quartiere von Santa Maria Novella und SS. Annunziata zu einer Trennung zwischen Wohnen und Arbeiten, da dies oftmals im Widerspruch zu bereits vorhandenen Wohnhäusern stand, die manche Künstler durch Erbschaften besaßen. Darüber hinaus lagen die Ursachen für eine räumliche Trennung von Wohnhaus und Arbeitsstätte beispielsweise in der Übernahme bereits eingerichteter Werkstätten durch Ankauf oder Heirat.<sup>102</sup> Gegenüber der oftmals sachbezogen verursachten Trennung von Wohn- und Arbeitsfunktion stand eine bewußte Integration beider Nutzungen in einem Gebäude bzw. auf einem Grundstück. Bei Neubauten im 15. Jahrhundert wird

---

<sup>97</sup> Vgl. SCHWARZ 1990, S. 6.

<sup>98</sup> Zur politischen Lage in Florenz und den Unmut über die langsam wieder anwachsende Macht der Medici nach ihrer Rückkehr 1512 siehe VOLKER 1990, besonders S. 167ff.

<sup>99</sup> WACKERNAGEL 1938, S. 315–317.

<sup>100</sup> GIROUARD 1987, S. 71. Francesco Datini in Florenz hatte zum Beispiel mindestens drei Klein- oder Großhandelsgeschäfte in der Via Porta Rossa, der Via Parione und der Via Por Sta. Maria, wohnte aber 1399 von allen dreien getrennt – wenn auch nicht weit entfernt – an der Piazzetta de Tornaquinci (FANELLI 1973, Bd. 1, S. 34, 65). Um 1430 wohnte Andrea Banchi, der in mindestens zwei Geschäften in der Via Por Sta. Maria – dem Zentrum des Seidenhandels – Seidenstoffe en gros und en détail verkaufte, gleich über dem Ponte Vecchio in der Via de Bardi (GIROUARD 1987, S. 71, Anm. 13). Auch die Medici hatten Geschäftsgebäude in der ganzen Stadt, der Palazzo Medici (ab 1444), diente wohl bis auf die Zentralverwaltung fast ausschließlich zu Wohnzwecken (Zur inneren Struktur des Palazzo Medici vgl. BULST 1970).

<sup>101</sup> Der Umstand einer gemeinschaftlichen Wohn- und Arbeitsstätte ist wohl vor allem durch finanzielle Aspekte der gerade eigenständig gewordenen Meister begründet (vgl. bereits Anm. 67 bis Anm. 69).

<sup>102</sup> WACKERNAGEL 1938, S. 315–317.

beispielsweise eine Werkstatt im Erdgeschoss des Wohnhauses von Andrea Mantegna (1473–1502) in Mantua vermutet.<sup>103</sup> In Florenz hatte Benedetto da Majano (gest. 1497) außer je einem Arbeitsplatz für Holz- und Marmorarbeiten in der Stadt, auch eine Werkstatt in seinem Haus in der Via S. Gallo.<sup>104</sup> Zudem lassen Piero Vanuccis umfangreiche Grundstücksankäufe und Baumaßnahmen am Ende des 15. Jahrhunderts im Borgo Pinti von Florenz ebenfalls auf eine geplante Integration der Werkstatt in das Anwesen schließen.<sup>105</sup>

Betrachtet man allein diese Hinweise, kann die Anordnung von Wohnen und Arbeiten in Florenz bis zum frühen 16. Jahrhundert auf keine einheitliche Form festgelegt werden. Die Zusammenführung beider Funktionen auf einem Grundstück war demnach ebenso wie die räumliche Trennung als Thema vor Sartos Planungen in Florenz bereits vorgebildet. Finanzielle Möglichkeiten gaben aber scheinbar den Ausschlag, die Werkstatt möglichst an das Haus zu binden bzw. eigenständig in einen Gesamtkomplex zu integrieren. Zieht man in diesem Zusammenhang das um 1492 fertiggestellte Traktat Francesco di Giorgio Martinis über *Architettura civile e militare* bei, so liest man seine Empfehlung, bei Häusern von Handwerkern zwar Wohnen und Arbeiten unter einem Dach zu vereinen, die Werkstatt aber unter dem Wohnbereich anzulegen, um die Familie nicht zu stören. Obgleich das Traktat erst im Jahre 1841 veröffentlicht wurde, hatten es nach KRUFTH die Architekten des späten 15. und 16. Jahrhunderts ausgiebig genutzt.<sup>106</sup> Der Grundgedanke, einen funktional in das Haus integrierten Arbeitsplatz bewußt von der Wohnung abzusetzen, war demzufolge auch bereits Allgemeingut.

Zu diesen Aspekten, die aus den unterschiedlichsten Beweggründen entstanden, kamen bei der funktionalen Anordnung im Fall des Anwesens von Andrea del Sarto pragmatische Aspekte hinzu. Die zweiseitige Belichtung des Baukörpers ließ kaum eine unbegrenzte Tiefenausdehnung des Gebäudes zu und erforderte – im Falle einer Zusammenlegung von Wohnhaus und Werkstatt – zumindest einen Lichthof. Betrachtet man in diesem Zusammenhang den Buonsignori-Plan aus dem Jahre 1584, entspricht ein freistehendes Hintergebäude am Ende des Gartens nicht den üblichen Gegebenheiten (vgl. den Ausschnitt in [Abb. 5](#)). Wie dort zu ersehen ist, waren freistehende Rückgebäude bei schmal parzellierten Grundstücken kaum vorhanden, viel eher sind dort größere Häuser zu sehen, die einen Lichthof bzw. Innenhof aufwiesen und so eine gewisse Tiefenausdehnung des Gebäudes ermöglichten. Folglich lagen die Gärten im Anschluß an das Haus und führten zumeist bis zur rückwärtigen Grundstücksgrenze.

Andrea del Sartos Anwesen mit Wohnhaus, Gartenbereich und einer Werkstatt als solitäres Hinterhaus scheint sich daher als eine selbstbewußte Baulösung darzustellen. Lagen die Grundlagen der räumlichen Anordnung von Wohnen und Arbeiten in den konventionellen Strömungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, schaffte Andrea del Sarto in seinem Anwesen eine Struktur, die einerseits die Funktionen vereinigte, andererseits aber auch exemplarisch als Funktionstrennung zu bewerten ist und dabei die bisherigen Tendenzen zu einer eigenen baulichen Lösung führte: Integration mit Trennung. Da ursprünglich jedoch ein Zugang der Werkstatt nur durch das Wohnhaus möglich war, mußte Sarto folglich die Funktionen im Erdgeschoss des gesamten Anwesens auf diese Aufgabe hin abstimmen. Dies ist ein Punkt, der im Vorfeld weiterer Überlegungen schon ein durchdachtes Konzept erwarten läßt. Da die geplante Gestaltung der Werkstatt und des Landes zwischen den Gebäuden nicht mehr nachzuweisen ist, kann man nur noch mutmaßen, ob Sarto diese baulichen Möglichkeiten vergleichsweise programmatisch gestaltete, wie dies Federico Zuccari ungefähr sechzig Jahre später versuchte.

---

<sup>103</sup> ROSENTHAL 1962, S. 339. Zu Mantegnas Anwesen in Mantua, siehe SCHWARZ 1990, Kat. 4.

<sup>104</sup> WACKERNAGEL 1938, S. 316.

<sup>105</sup> Vgl. SCHWARZ 1990, S. 151.

<sup>106</sup> Zu den Traktaten Francesco di Giorgio Martini (1439–1501) siehe KRUFTH 1991, besonders S. 60–64. Das Traktat *Architettura civile e militare* wurde nach einer Handschrift der Nationalbibliothek Florenz Cod. Magl. II. I. 141 um 1492 beendet, aber erst 1841 in Turin publiziert. Zu den weiteren Ausgaben siehe ebenda S. 60–61. – Zu den Häusern für Bauern, Handwerker, Gelehrte, Kaufleute und Adelige siehe das Buch II im Traktat: *Architettura civile e militare*. Nach KRUFTH 1991, S. 60, wurde das Traktat besonders von Fra Giocondo, Peruzzi, Serlio, Pietro Cataneo und Palladio ausgiebig genutzt.

## II. 4.3. Die Anlage des Wohnhauses

Für die Analyse der inneren Strukturen sowie der Raumzusammenhänge ist von Bedeutung, ob vergleichbare Grundrisse in dieser Zeit bereits ausgebildet waren. Zwar läßt der hohe Fehlbestand nur eine formale Beurteilung zu, eine vergleichbare Konzeption mit einem Gebäudeflügel zur Hauptstraße und einem separaten Hofflügel scheint aber nicht nur im Palastbau, sondern vor allem im Bürgerhaus dieser Zeit bereits ausgeprägt gewesen zu sein.

Gebäudekomplexe mit Hauptflügel, anschließenden Seitenflügeln und Rückgebäude, die mit einem belichtungstechnisch notwendigen Innenhof und einer allseitig umlaufenden Loggia versehen waren, entsprachen der traditionellen Grundrißanordnung bei Renaissancepalästen. Bei Gebäuden, deren Breitenausdehnung beschränkt war, konnte oftmals nur ein Seitenflügel ausgeführt werden, und der Hof lag somit asymmetrisch zur Mittelachse versetzt. FROMMEL führt bei seiner Untersuchung zum römischen Palastbau für die seitlich liegenden Innenhöfe als prominentesten Vertreter Giulio Romanos Palazzo Stati (Entwurf ab 1520–1524), Sangallos zerstörten Palazzo Ferrari (Beginn ab 1526) und Perruzzis Palazzo Massimo (um 1533/35) an, die ab den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden.<sup>107</sup> In Florenz waren solche Strukturen ähnlich ausgebildet. Es sind dort beispielsweise die Höfe des Palazzo Antinori am Ende des 15. Jahrhunderts, der Giuliano da Maiano zugeschrieben wird, sowie des Palazzo Bartolini-Salimbeni von Baccio d’Agnolo um 1520–1523, die diesem Schema entsprachen.<sup>108</sup>

Waren im Palastbau die Nebengebäude und der Hof aufgrund des Raumbedarfs und der damit zusammenhängenden Belichtung fast zwingend notwendig, ergaben sich im Bürgerhaus durch den minderen Raumbedarf andere, formal aber ähnliche Strukturen. Aufgrund der Kosten und einer reduzierten Raumaufwendung entfiel der rückwärtige Gebäudeflügel. Zudem konnte im Fall eines schmalen Grundstücks nur ein Seitenflügel ausgeführt werden. Bestehen blieb das Vorderhaus, ein Hofflügel und die Loggia als Baumotiv. In zwei Entwürfen von Francesco da Sangallo zeigt sich dieses Schema, dem auch die Grundidee des Wohnhauses von Andrea del Sarto unterliegt. Ein Gebäudeflügel wird zur Straße orientiert und ein Seitenflügel als Hofflügel konzipiert (Abb. 23<sup>109</sup> und Abb. 24<sup>110</sup>). Dazwischen ist eine Loggia eingespannt, die sich von einer Hofloggia zu einer Gartenloggia wandelte.<sup>111</sup> Im Florentiner Palazzo Pandolfini zeigt sich ein ähnliches Baumotiv, das zumindest nach einer Planänderung um 1520 durch die einseitige Bebauung des Nordflügels entstand.<sup>112</sup>

Ausgehend von entsprechenden Grundrißmodellen erhärten sich die Hinweise auf eine Gartenloggia im nordwestlichen Teil des Hauses von Andrea del Sarto, zumal auch in zeitgleichen

<sup>107</sup> Zur Hofform siehe FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 57–58. Zu Giulio Romanos Palazzo Stati siehe: FROMMEL 1973, Bd. 3, S. 324–326; zu Perruzzis Palazzo Massimo: FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 133 und zu Sangallos zerstörten Palast Ferrari: FROMMEL 1973, Bd. 3, S. 175–179.

<sup>108</sup> Zum Palazzo Antinori siehe HEIL 1995, S. 68–69. Baccio d’Agnolo ist als Bauleiter am Palazzo Bartolini-Salimbeni belegt (siehe HEIL 1995, S. 439–442).

<sup>109</sup> Francesco da Sangallo (1494–1576) S. 66 im gebundenen Skizzenbuch mit insgesamt 148 Seiten, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7857 A, 295 x 420 mm, Tusche auf Papier mit Korrekturen in Bleistift.

<sup>110</sup> Francesco da Sangallo (1494–1576) S. 73 im gebundenen Skizzenbuch mit insgesamt 148 Seiten, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7863 A, 295 x 420 mm, Tusche auf Papier mit Korrekturen in Bleistift.

<sup>111</sup> Im Palastbau der Renaissance ist die Hofloggia als Bindeglied zwischen dem Eingang und dem Innenhof angeordnet. Bei einer allseitigen Anlage des Hofes mit Loggien ist die dem Haupthaus zugeordnete zumeist breiter angelegt als die beiden seitlichen bzw. die rückseitige Loggia. Nach FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 88–89 finden sich Gartenloggien im frühen 16. Jahrhundert in Palästen, die maßgeblich durch den Villenbau beeinflusst wurden. So in der Farnesina und dem Palazzo Salviati in Rom sowie dem Palazzo Pandolfini in Florenz. Rückwärtige Ziergärten mit oder ohne Loggia waren, wie Sangallos Entwürfe zeigen, schon bekannt und sind, wie FROMMEL hervorhebt, im römischen Kataster von 1563 auch reichlich vorhanden. – Im Palazzo Medici in Florenz ist eine Gartenloggia spätestens seit dem Inventar von 1492 bekannt (vgl. BULST 1970, S. 380, besonders Anm. 54).

<sup>112</sup> Zum Palazzo Pandolfini siehe HEIL 1995, S. 432–439, sowie BARLETTI 1992.

Florentiner Häusern von Künstlern Loggien belegt sind.<sup>113</sup> Der nachweisbare Wandversprung zwischen dem Hausbereich zur Via G. Capponi und dem Hofflügel ließe sich so als eine detaillierte Planung interpretieren: ein schmaler Erschließungsflur im Vorderflügel mit einem zurückspringenden Seitengebäude, um eine Wandvorlage für eine Loggia einfügen zu können.

Da es sich bei dem Haus von Andrea del Sarto wohl um einen bekannten Grundrißtypus handelt, ist die Frage nach dem planenden Architekten oder Baumeister ohne konkrete Belege sehr hypothetisch. Dass es sich aber um eine überlegte Planung handelt, zeigt auch die Einbindung des Treppenhauses, das zur Hälfte unterhalb des großen Saales des ersten Hauptgeschosses lag und dadurch die Tiefenausdehnung des Hauses im Norden um eine Treppenachse verringerte. Es sind bislang nur diese beiden Anhaltspunkte, die über vermutete Symmetrien und Zusammenhänge auf einen Planer schießen lassen, dessen Identität wahrscheinlich nicht in der Person Andrea del Sartos zu suchen ist, sondern bei dem Erfahrung, zumindest aber konstruktive und architektonische Kenntnisse vorauszusetzen sind. Über einen unbekanntem Meister hinaus käme für die Planung des Hauses Aristotele da Sangallo als Nachbar von Andrea del Sarto sowie Baccio d’Agnolo in Frage. Letzterer plante auch den Palazzo Borgherini – jetzt Palazzo Rosselli del Turco – und fertigte dort die Holzarbeiten für den Spalliera-Zyklus der Josephs-Geschichte, zu der Andrea del Sarto zwischen 1515–1518 Bilder anfertigte.<sup>114</sup> Ein Entwurf zu Andrea del Sartos Haus könnte aber ebenso, wie die beiden Zeichnungen von Francesco Sangallo belegen, aus dessen Umkreis stammen.

## II. 4.4. Das Raumkonzept und die baulichen Motive

Die Vorbilder bei der Struktur für Andrea del Sartos Haus sind, wie sich bisher zeigte, im Bereich traditioneller Bauweise zu vermuten. Zudem sind bei der Gestaltung und der Organisation des Wohnhauses lokale Vorstellungen anzunehmen, die in Florenz ab dem frühen 16. Jahrhundert bereits durch römische Einflüsse geprägt waren.<sup>115</sup> Darüber hinaus könnte auch der kurze Aufenthalt des Künstlers am französischen Hof Anregungen zur Planung gegeben haben. Nach Vasari ist darüber zumindest bekannt, dass Sarto dort als hochgeschätzte Person geachtet wurde, somit Zugang zu großen Häusern hatte und sicherlich auch angemessen untergebracht war.<sup>116</sup>

Um zumindest die lokalen Florentiner Einflüsse zu erschließen, sei ein Überblick zu den Strukturen mittelitalienischer Hausgrundrisse im 15. und 16. Jahrhunderts vorangestellt. Neben der umfangreichen Literatur zum Thema Renaissancefassaden und deren Querverbindungen wurden die inneren Raumkonzepte der Häuser bislang in der Forschung nur im Ansatz beleuchtet und sind selten im Überblick gewürdigt worden.<sup>117</sup> Betont werden jedoch – neben den Funktionen innerhalb

<sup>113</sup> Eine *loggia* befand sich nach dem Inventar von 1504 auch im wahrscheinlich eher bescheidenen Haus des Malers Filippino Lippi (CARL 1987, S. 373, 385) und eine Loggia ist schriftlich auch mit dem Ankauf eines Hauses durch Mino da Fiesolo für das Jahre 1464 belegt (SCHWARZ 1990, S. 149).

<sup>114</sup> Daten nach BARRIAULT 1994, Kat. 18.

<sup>115</sup> So beispielsweise der Palazzo Bartolini-Salimbeni durch Baccio d’Agnolo zwischen 1520 und 1523. Außerdem die Aufrißgestaltung im Innenhof des Palazzo Strozzi am Anfang des 16. Jahrhunderts (Daten nach HEIL 1995, S. 38–41, 439–442).

<sup>116</sup> Vasari berichtet: „*Arrivati poi finalmente alle corte, furono da quel re con molta amorevolezza e allegramente ricevuti; ed Andrea prima che passasse il primo giorno del suo arrivo, provò quanto fosse la liberalità e cortesia di quel magnanimo re, ricevendo in dono danarie vestimenti ricchi es onorati. Cominciando poco appresso a lavorare, si fece al re ed tutta la corte grato dimaniera, che essendo da tutti carezzato, gli pareva che la sua pratica l’avesse condotto da una estrema infelicità a una felicità grandissima.*“ Zitat nach VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 29–30. – Zur Unterbringung italienischer Künstler am französischen Hof nach der Errichtung der Künstlerwohnungen und -werkstätten in den *Tuilleries* als eine Stiftung Heinrich IV. vom 22. Dezember 1608 vgl. WARNKE 1996, S. 163ff. Zwar kommt diese für Sarto nicht in Betracht, die Integration in den Hof und seine Wertschätzung läßt aber vermuten, dass ihm schon damals eine angemessene Unterkunft zur Verfügung stand.

<sup>117</sup> Siehe dazu den Überblick zu Funktion und Anordnungen der Räume bei FROMMEL 1973, besonders S.

der Gebäude – auch die unterschiedlichen sozialen Ansprüche der Bauherren, die eine schlüssige Aussage nicht zulassen. So hat FROMMEL bereits auf die Unterschiedlichkeit Florentiner und Römischer Bauherren von Palästen im 15. Jahrhundert hingewiesen, die von Kaufleute bis hin zu Kardinälen reichten; ebenso auf die Verschiebungen im 16. Jahrhundert, als breitere Schichten versuchten diesem Anspruch gerecht zu werden.<sup>118</sup> Da aber selbst bei kirchlichen Würdenträgern oder Künstlerpalästen aus finanziellen Gründen vermietbare Läden und Werkstätten im Erdgeschoss zu finden waren, ergaben sich die unterschiedlichsten Nutzungs- und Erschließungsstrukturen, die hier nur im Ansatz angerissen werden können.

Im 15. Jahrhundert waren die Planungen bei vielen Neubauten noch durch die begrenzten Vorstellungen der bis dahin erfolgten Umbauten mittelalterlicher Gebäude geprägt. Konzeptionelle Neuerungen bei den Grundrißstrukturen erfolgten nur vereinzelt bei innovativen Neubauten. Für diese steht in Florenz vor allem der Entwurf für den *Ospedale degli Innocenti* von Brunelleschi aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Mit seiner Symmetrie und Axialität brachte er nicht nur im Aufriß, sondern vor allem auch im Grundriß Anregungen für den Privatbau.<sup>119</sup> Obgleich das Nutzungsschema sowie das Raumprogramm bei Wohnbauten nach wie vor mittelalterlich geprägt blieb und zunächst nicht von den Neuerungen profitierte, führte die Systematisierung der Grundrisse – gegenüber der unsystematischen Aneinanderreihung des 14. Jahrhunderts – zu einer aufeinander bezogenen Abfolge der Wohnräume in Form eines oder mehrerer Appartements.

Exemplarisch stellte der Palazzo Medici in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts erstmals diese Neuerungen vor: systematische Grundrißstrukturen und die Einteilung in verschiedene Appartements, die den einzelnen Familienmitgliedern als Wohnräume dienen.<sup>120</sup> Die frühe Abfolge solcher Privaträume bestand im Palastbau zumeist aus einem großen öffentlichen Saal, der *sala*, einem Wohn- bzw. Schlafzimmer, der *camera*, die zudem auch die Funktion eines öffentlichen Empfangszimmers übernehmen konnte sowie einem weiterem Raum, der *anticamera*, die zumeist rein privaten Charakter hatte. In Ausnahmefällen war diesem Schema noch ein Studierzimmer beigelegt.<sup>121</sup> Die Erschließung erfolgte von der öffentlichen *sala* aus und führte in die zunehmend privateren Bereiche der *camera* und *anticamera*. Die Lage dieser privaten Raumabfolgen in der Grundrißorganisation blieb vorerst nicht auf eine bestimmte Ebene des Hauses beschränkt, sondern befand sich – je nach den räumlichen Möglichkeiten und Gegebenheiten – im Erdgeschoss, als Hauptappartement aber zumeist bereits im ersten

---

53–92. Zudem gibt LYDECKER nach Auswertung Florentiner Hausinventare des 15. und 16. Jahrhunderts einen Überblick zu den Raumzusammenhängen in Häusern dieser Zeit (LYDECKER 1987, besonders S. 25–42). Siehe zum Raumprogramm Florentiner Häuser weiterhin die Publikation von MAFFEI 1990, in dessen Rahmen aber zumeist Kataster des 17. bis 19. Jahrhunderts ausgewertet wurden. Darüber hinaus THORNTON 1991, besonders S. 284–320 und monographisch angelegte Werke über die Florentiner Palastbauten wie beispielsweise BULST 1970 sowie BULST 1990 zum Palazzo Medici und TÖNNESMANN 1983, besonders S. 85–87, zum Palazzo Gondi.

<sup>118</sup> FROMMEL 1973, S. 2.

<sup>119</sup> Siehe auch FROMMEL 1973, S. 25. Der *Ospedale degli Innocenti* an der Piazza SS. Annunziata entstand nach einem Entwurf von Brunelleschi – nach FANELLI 1973, Bd. 2, S. 42, zwischen 1419–1444.

<sup>120</sup> Siehe dazu BULST 1970. Der Palazzo Medici entstand unter Michelozzo in den Jahren nach 1444 und war – nach einer Beschreibung – 1459 bereits vollendet (MCNEAL CAPLOW 1977, Bd. 2, S. 544).

<sup>121</sup> So nach BULST für den Palazzo Medici (BULST 1970, besonders S. 387. Ebenda in Anm. 96, weitere Hinweise, dass der Palazzo Medici mit seinen Neuerungen auch Einfluß auf Architekturtraktate ausübte). Zum Appartementschema siehe vor allem LYDECKER 1987, besonders S. 32. – Die Anwendung der Bezeichnung *sala*, *camera* und *anticamera* erscheinen problematisch, da die Terminologie nicht einheitlich ist. (Zur unterschiedlichen Verwendung und Problematik siehe bereits FROMMEL 1973, S. 70 u. 71, sowie SCHIAPARELLI 1983, S. 134). LYDECKER 1987, S. 26, Anm. 23 überträgt nach Studium der Florentiner Inventare die Raumbezeichnungen ins Englische um der unklaren Terminologie zu entgehen. – Im folgenden werden auch hier die Begriffe, soweit sie auf das Raumprogramm übertragen werden, möglichst vereinheitlicht und ins Deutsche übertragen. Saal steht für jede Form von *sala grande*, *sala*, Kleiner Saal für *salotto*, Zimmer für *camera* und Nebenzimmer für *anticamera*, Studierzimmer für *studio* oder *studiolo*. Ausnahmen bilden Zitate oder indirekte Redewendungen, die aber entsprechend gekennzeichnet sind.



Obergeschoss, dem *piano nobile*.<sup>122</sup> Demgegenüber standen die Nutzräume der Haushaltung, die je nach Bedarf an die Wohnräume angegliedert wurden. Betrachtet man diese für einen gehobenen Haushalt, gehörten nach dem römischen Kataster von 1558 „...*’andito’, ’loggia’, ’cortile’, ’cucina’, ’stalla’, ’cantina’, ’scala’, ’sala’, ’camere’, ’destri’* sowie *gelegentlich ein Garten mit Loggia und ein ’studiolo’ zum festen Bestandteil...*“ in dieser Zeit.<sup>123</sup>

Es ergibt sich somit für den gehobenen Haushalt am Ende des 15. Jahrhunderts eine Raumstruktur, die zumeist in Wohnappartements und hauswirtschaftliche Nutzräume wie Kellerräume und Küche aufgeteilt war. Darüber hinaus fanden sich, je nach den finanziellen Möglichkeiten der Bauherren, Ladengeschäfte im Erdgeschoss, Treppen und Flure, Höfe, Stallungen, Loggien und ein Studierzimmer für die privaten Beschäftigungen mit den Wissenschaften. Dabei handelte es sich um ein Schema, das zwar systematisiert, im wesentlichen aber noch mittelalterlich geprägt war und bis in das 16. Jahrhundert hinein Gültigkeit hatte.

Mit dem allgemein wachsenden Repräsentationsbedürfnis erhielten die Privaträume eine aufwändigere Ausstattung und wurden zunehmend öffentlich. Innerhalb dieser Entwicklung setzte bereits im späten 15. Jahrhundert ein Prozeß ein, die Raumprogramme der Haushalte auszudehnen. Beispielsweise wurde in den Appartements zwischen dem großen Saal und den Privatzimmern ein weiterer Raum eingefügt, um den Repräsentationsbereich zu erweitern. Es handelt sich um einen Raum, den bereits Francesco di Giorgio in seinen architektonischen Schriften in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als *salotto* direkt neben der *sala* anordnete.<sup>124</sup> Ob dessen Einführung auf einer Verschiebung der Apartmentfunktionen basierte oder ob er sich aus einer Funktionserweiterung des Saales als abgetrennter Speisesaal entwickelte, soll in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben,<sup>125</sup> er bildete aber in der Folgezeit – anfangs nur bei anspruchsvollen Haushalten – den allgemein gebräuchlichen Übergang zwischen dem öffentlichen Saal und den anschließenden Privaträumen. Darüber hinaus kam es in Italien des 15. und 16. Jahrhunderts vor allem durch die Beschäftigung mit antiken Bauten und Traktaten zu einer Neubelebung von Raumformen und -typen die sich aber nur teilweise durchsetzten.<sup>126</sup> Auch Galerien im weitesten Sinne ihrer Bedeutung wurden als eigenständige Räume direkt in das Raumprogramm integriert.<sup>127</sup> Weiterhin bot das 16. Jahrhundert vor allem „...*die Einbürgerung den [Wohn]Komfort fördernder Räumlichkeiten wie Galerie, Badezimmer, Einzeltoilette, Wasserreservoir oder Ballspielplatz [...]. Die größere Wohnlichkeit äußert sich in ausgewogeneren Verhältnissen, besserer Belichtung, Lüftung und Heizung, bequemerer Treppen sowie der wachsenden Bedeutung der Innenausstattung [...]. Den bedeutendsten Beitrag der Hochrenaissance stellen jedoch die Regularisierung und Visualisierung des gesamten Palastorganismus dar.*“<sup>128</sup>

Dieser Überblick zeigt, dass bereits am Anfang des 15. Jahrhunderts versucht wurde, den mittelalterlichen Strukturen durch Symmetrien und Axialität zu begegnen; wobei sich eine Übernahme dieser Veränderungen bei privaten Wohnbauten erst um die Mitte bzw. in der zweiten

<sup>122</sup> Wohnräume im Erdgeschoss sind im Rahmen zusammenhängender Appartements auch in Florenz bekannt. So im Palazzo Medici nach seinem Inventar vom 1492 (BULST 1970, S. 376–378, vgl. dazu TÖNNESMANN 1983, S. 85, auch ebenda Anm. 389a, der darauf hinweist, dass diese Appartements in Palastbauten aber zumeist mit einem Garten in Verbindung standen). Ebenso wurde bei der Umgestaltung des Palazzo Vecchio unter Cosimo I. um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Privatappartement Cosimo I. noch im Erdgeschoss angelegt.

<sup>123</sup> Zitat nach FROMMEL 1973 S. 53–54. Obgleich sich FROMMELS Untersuchungen in erster Linie mit dem Palastbau der Hochrenaissance beschäftigten, resultieren seine Ergebnisse zwangsweise auch aus der Auswertung späterer Quellen, die von den ursprünglichen Raumstrukturen und Nutzungen nicht immer geschieden werden können.

<sup>124</sup> Zum Thema *salotto* siehe FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 70. Alle Entwürfe und Hinweise die er dort angibt stammen ausschließlich aus dem späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert. – Zu den Traktaten von Francesco di Giorgios siehe bereits Anm. 106.

<sup>125</sup> Siehe dazu die verschiedenen Ansätze bei FROMMEL 1973, S. 70, sowie THORNTON 1991, S. 290–291.

<sup>126</sup> Siehe dazu auch FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 54–56, zum Thema *Andito, Vestibulum* sowie *Atrium* und den Versuchen, aus antiken Überlieferungen im 15. und 16. Jahrhundert Räume zu rekonstruieren.

<sup>127</sup> Zur problematischen Herleitung und Definition einer „Galerie“ siehe BÜTTNER 1972 B; HOFFMANN 1971 A, sowie PRINZ 1988. Siehe zur Definition auch PRINZ 1970, S. 26, 30; BÜTTNER 1972 B, S. 75–79, sowie die Einführung bei PRINZ 1988, S. VII–XXIII.

<sup>128</sup> Zitat nach FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 92.

Hälfte des Jahrhunderts bemerkbar machte. Die privaten Wohnbereiche wurden dabei anfangs zu Appartements zusammengeschlossen, aber erst ein zunehmendes Repräsentationsbedürfnis und ein steigender Anspruch an das Hausgefüge bedingte am Übergang zum 16. Jahrhunderts eine langsame, aber kontinuierliche Erweiterung des bislang noch mittelalterlich geprägten Raumprogramms. Zuerst nebeneinander, dann unter französischem Einfluß in gerader Reihe zusammengeschlossen, führte der systematisierte Übergang zwischen Repräsentationszentrum und Privaträumen, denen die haustechnischen Nutzräume möglichst unmittelbar zugeordnet wurden, zu den barocken Enfiladen im Palastbau des 17. und 18. Jahrhunderts.

Das mittelständische Florentiner Bürgerhaus in dieser Zeit ist bislang nicht so deutlich zu erschließen, da notwendige Funktionen eines Haushalts nicht auf bestimmte Räume festgelegt wurden und multifunktionale Verwendungen einzelner Bereiche die Regel waren. Wie LYDECKER in seiner Arbeit aber herausstellte, sind seit dem späten Mittelalter und der Renaissance im gehobenen bürgerlichen Haushalt auch die wesentlichen Funktionen des Palastbaus zu finden, wenngleich sie auch vergleichsweise undifferenziert erscheinen. So gehörte das aufeinander bezogene Schema der Appartements von *sala*, *camera* und *anticamera* seit dem Palazzo Medici in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum allgemeinen Standard. Hinzukamen Räume wie Küche, Speisesaal, Vorratsräume, Lagerräume im Keller, Latrinen sowie – je nach den Vorstellungen und den Bedürfnissen der Bauherren – Loggien, Höfe, und Eingangshallen. Sehr selten ist ein Studierzimmer als eigenständiger Raum und erst ab dem 16. Jahrhundert sind auch häufiger Kapellen durch in Inventare anspruchsvoller Stadthäuser belegt.<sup>129</sup> Ein solcher Zusammenhang läßt sich in Florentiner Bürgerhäusern noch im späten 16. Jahrhundert nachweisen. Je nach den Möglichkeiten und dem Bedarf der Bauherren konnten diese Funktionen variiert, in verschiedenen Räumen getrennt oder zusammengelegt auftreten.

Andrea del Sartos Haus ist nach den oben angedeuteten Strömungen den Vorstellungen des späten 15. Jahrhunderts zuzuordnen, die bis in das 16. Jahrhundert hinein Gültigkeit hatten. Dabei ist sicher mit Hauswirtschaftsräumen und einem Appartementschema zu rechnen. Besonderer Komfort oder das traditionelle Funktionsprogramm erweiternde Räumlichkeiten wären hingegen nur zu erwarten, wenn der Bau über die allgemeingültigen Vorstellungen bereits hinausführte und bewußt auf Neuerungen angelegt wäre. Dass Sartos Haus bereits von den Systematisierungen des Grundrisses profitierte, kann wohl angenommen werden, stand die Via G. Capponi doch als neues Bauland zur Verfügung und mußte nicht auf verwinkelte Altstadtparzellen Rücksicht nehmen.

## Das Wohnhaus

Für die Beurteilung des Raumprogrammes erscheint die Festlegung nach den im Haushalt wohnenden oder arbeitenden Personen von Bedeutung. Als sicher kann angenommen werden, dass Andrea del Sarto und seine Familie ständig im Hause lebten. Darüber hinaus sind Personal sowie Lehrlinge als Bewohner des Hauses zu vermuten. So ist schon für das 15. Jahrhundert bekannt, dass Lehrlinge im Haus des Meisters wohnten. Im Florentiner Wohnhaus von Mino da Fiesole in der Via Pietrapiana deuten Zeichnungen, die den Gehilfen bzw. Schülern des Meisters zugeschrieben werden und sich in Wohn- oder Schlafräumen des zweiten Obergeschosses befinden, darauf hin, dass diese im Haus gewohnt haben. Zudem ist beispielsweise in Michelangelos Anstellungsvertrag als Lehrling verzeichnet, dass dieser für die Dauer der Ausbildung von drei Jahren im Hause des Meisters aufgenommen wurde.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> LYDECKER 1987, besonders S. 26–42. Zu den bekannten Beispielen von Kapellen in privaten Stadtpalästen des 15. Jahrhunderts siehe LYDECKER 1987, S. 30, Anm. 29. In Villen und Kastellen sind Kapellen schon früher belegt. Erst im 16. Jahrhundert kommen diese auch verstärkt in den städtischen Privathäusern auf, und im 17. Jahrhundert ist fast in jedem Stadtpalast eine eigene Kapelle belegt (ebenda S. 30–32).

<sup>130</sup> WACKERNAGEL 1938, S. 316, S. 338.

Da in Andrea del Sartos Haus hierfür jedoch keine eindeutigen Dokumente vorhanden sind, könnten die Schüler und Lehrlinge auch nur tagsüber im Hause tätig gewesen und dort versorgt worden sein, während sie außerhalb des Hauses untergebracht wurden. So gehörte Andrea del Sarto nach seinem Testament noch das halbe Haus in der Via San Gallo, das seine Frau als Teil der Mitgift im Jahr 1518 in die Ehe eingebracht hatte und das er ihr wiederum vererbte.<sup>131</sup> CIONI wies zudem darauf hin, dass Sarto nach den Aussagen des Serviten Rodolfo ein weiteres Haus im hinteren Teil des Nutzgartens des Klosters besessen hatte, das aber in seinem Testament nicht erwähnt wird.<sup>132</sup> SHEARMAN gab darüber hinaus für den Haushalt von Sarto an: „*The household included not only garzoni but also a 'fattore' who is first mentioned in 1523*“. Die Annahme basierte auf einer überlieferten Auszahlung des Scalzo für geleistete Arbeiten „7 lire 'portò e sue fattore.“<sup>133</sup> Fattore ließe sich nach den gängigen Manuali als Verwalter übersetzen. Es erscheint aber fraglich, dass dieser – falls sich dieses Dokument überhaupt so deuten läßt – in den Haushalt Sartos integriert war. Eindeutige Überlieferungen sind somit bezüglich der im Hause lebenden Personen nicht vorhanden, so dass lediglich Andrea del Sarto, seine Frau und seine Stieftochter als sichere Bewohner gelten können.

Die Funktionen innerhalb des Hauses können oftmals nur über Vergleiche erklärt werden. Beispielsweise sind für den Bauzustand unter Andrea del Sarto im Kellergeschoss keine Hinweise auf eine Nutzung belegt, so dass es sich hier aus vergleichenden Erwägungen betrachtet wahrscheinlich ausschließlich um Lagerräume handelte (Abb. 25). So ist beispielsweise im Florentiner Haus des Malers Filippino Lippi nach dem Inventar von 1504 lediglich eine Vorratshaltung für den Keller belegt.<sup>134</sup> Das Architekturtraktat von Alberti gibt zur Nutzung des Kellers in einem Stadthaus lediglich an, dass darin – erlaubte es die Natur des Ortes – Flüssigkeiten und Holz gelagert sowie die Dienerschaft untergebracht werden solle.<sup>135</sup>

Relevant für eine Beurteilung, inwieweit bei Sartos Haus Neuerungen aufgegriffen wurden, ist die Ausführung der Fundamente und der Kelleranlage. Die Technik eines gegossenen Kellergewölbes auf Erde ist in Florenz erst ab dem späten 15. Jahrhundert belegt und stellte in dieser Zeit eine Innovation dar. Die Technik beruht dabei auf zwei Prinzipien, die unterschieden werden müssen. Zum einen handelt es sich um Wölben auf Erdreich, das als Leegerüst diente, zum anderen um gegossene Gewölbe. Die Wölbung auf Erde scheint bis dahin zumindest eine literarische Tradition gehabt zu haben und wurde bereits in der *Legenda Aurea* um 1267 in Hinblick auf die frühen Kirchenbauten in Rom erwähnt. Noch im 16. Jahrhundert wurde erwogen, den Florentiner Dom im Vorfeld der Wölbung mit Erde zu füllen, um die Kuppel darüber errichten zu können.<sup>136</sup> Die Gußtechnik hingegen kam in Florenz nach der Antike wohl erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder auf. Sie wurde beispielsweise bei der Wölbung von Sant' Andrea in Mantua angewandt und basierte damals scheinbar auf einer speziell in Florenz entwickelten Technik. Es läßt sich anhand eines Briefes von Federico Gonzaga an Margherita von Bayern-Gonzaga vom 25. September 1479 belegen, dass Meister Luca von der Bauhütte der Kirche Sant' Andrea in Mantua nach Florenz reisen sollte, um die Technik des gegossenen Gewölbes zu erlernen, da diese ein großartiges und preiswertes Verfahren sei.<sup>137</sup> Auch Alberti gab in seinem Architekturtraktat aus

<sup>131</sup> Dokument zur Erhalt der Mitgift in FREEDBERG 1963, S. 269. Testament vom 27. Dezember 1527 in FREEDBERG 1963, S. 272–274.

<sup>132</sup> CIONI 1909, S. 242.

<sup>133</sup> Zitat nach SHEARMAN 1965, Bd.1, S. 6 und Bd. 2, S. 397, Dok. 60.

<sup>134</sup> Das Inventar von Filippino Lippi im Auszug bei CARL 1987, S. 384.

<sup>135</sup> L. B. Alberti, Buch 5, Kapitel 18 über den Unterschied zwischen Landhaus und Stadthaus (siehe u.a. ALBERTI 1991, S. 283–286). Die zehn Bücher zur Architektur von Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* wurden 1452 abgeschlossen und erschienen 1485 als lateinische Ausgabe in Florenz. Dort erschien 1550 auch die erste italienische Übersetzung, die zugleich auch die erste illustrierte Ausgabe war (KRUFT 1991, S. 44–48).

<sup>136</sup> WATSON 1985, S. 523–531.

<sup>137</sup> Zitat nach BORSI 1975, S. 238: „...*Vorressiamo vederti far venire fin qua maestro Luca nostro inzegnero, perché vogliamo farli vedere uno mondo de far volte de giarra (ghiaia) et de calcina che adesso se usa a Firenze, ed è una bellissima cosa, nè è grande spesa...*“. Ebenda auf S. 263, Anm. 100 einen Verweis auf die Quelle: W. BRAGHIROLI: Luca Fancelli, scultore, architetto e idraulico. Archivio storico Lombardo,

der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Anweisungen zum Bau der Kellergründung und erwähnte dabei für seine Zeit bereits historische Gußfundamente, die er an bestehenden Bauten kennengelernt hatte.<sup>138</sup> Über eine Wölbung in Gußtechnik auf Erdreich läßt sich in Albertis Architekturtraktat noch nichts finden. Die Kombination, Wölben auf Erde und Gußgewölbe entwickelte sich somit aus dem traditionellen Wölben auf Erdreich sowie einer modernen Gußtechnik und scheint in dieser Form erst im späten 15. Jahrhundert in Florenz aufgekommen zu sein. Im Haus von Andrea del Sarto ist diese Art der Kellerwölbung in einer relativ frühen Form belegt, so dass die Bautechnik als innovativ und zeitgemäß eingestuft werden kann.

Im Gegensatz zum Keller sind die Raumfunktionen im Erdgeschoss deutlicher zu fassen (Abb. 26). Da die Werkstatt im Garten nach Sartos ursprünglichen Vorstellungen nur durch das Wohnhaus erschlossen werden konnte, ist die Raumabfolge vom Portal bis zum Werkstattgebäude von Bedeutung, bot sie sich doch den Bewohnern ebenso wie den Besuchern an und führte kaum durch private Wohnbereiche. Für eine Nutzung des abschließenden Raumes am östlichen Ende des Hausflurs ist somit ein öffentlicher Bereich zu erwarten, der als Loggia angelegt gewesen sein könnte. Hatten in diesem Punkt bereits der Baubefund und Vergleiche mit anderen Grundrissen eine solche Lösung nahegelegt, ließe sich auch über die Nutzungsstruktur des Anwesens eine Loggia an dieser Stelle vermuten. Funktional stellte sie aber nicht nur einen Verteilerraum zwischen den Gebäuden dar, sondern sie diente vor allem als öffentlicher Festraum der sich zum Garten hin öffnete.<sup>139</sup>

Für die Funktionsbestimmung der beiden zur Via G. Capponi gelegenen Räume im Erdgeschoss (Raum 0.02 und 0.08) gibt Andrea del Sartos Nachtrag zum Testament aus dem Jahre 1530 den wesentlichen Anhaltspunkt. Danach lag er an der Pest erkrankt in einer „...camera terrena...“ als er Ser Zanobi den Zusatz diktierte.<sup>140</sup> Die Bezeichnung *camera* steht nach der bisherigen Forschung für einen privaten Wohnraum, so dass eine entsprechende Nutzung auch bei Sartos Anwesen zu erwarten ist. So sind die Räume seitlich des zentralen Erschließungsganges – wenn nicht in Handels- bzw. Handwerkerhäusern als *bottega* bezeichnet – in den Florentiner Katastern des 17. und 18. Jahrhunderts zumeist mit *camera* benannt.<sup>141</sup> Anhand der Florentiner Inventare des 15. und 16. Jahrhunderts lassen sich zudem Schlafräume im Erdgeschoss belegen, die keinem eigenständigen Appartement zugerechnet werden können, jedoch oftmals aufwendig ausgestattet waren.<sup>142</sup> Da sich die repräsentativen Privaträume des Hausbesitzers in dieser Zeit zumeist im ersten Obergeschoss befanden, diese mit Sicherheit auch im Hause Andrea del Sartos dort zu lokalisieren sind, müßte die Nutzung dieser private Wohnräume im Erdgeschoss außerhalb des traditionellen Hauptappartements näher spezifiziert werden. LYDECKER vermutet in diesen *camere terrene* aufgrund der Inventare vor allem Gästezimmer bzw. Sommerschlafräume der Hausbesitzer, da sie einen normalen Teil des Hauses darstellten und alle mit Schlafgelegenheiten ausgestattet waren.<sup>143</sup> Darüber hinaus läßt auch Albertis Architekturtraktat ähnliches für die

---

Mailand 1876, S. 619, Anm. 35.

<sup>138</sup> So in L. B. ALBERTI, Buch 3, Kapitel 5 über „Einige aus alten Denkmälern und Beispielen entnommene Vorschriften, die Grundmauern...“ (siehe u.a. ALBERTI 1991, S. 128–131); ebenda im Kapitel 11 „Über den Verputz der Wände, sowie einiges über ihre Bekleidung mit einer äußeren Hülle oder Kruste...“ einen weiteren Hinweis auf Wände, die in Gußtechnik errichtet wurden (u.a. ALBERTI 1991, S. 146–150).

<sup>139</sup> Vgl. dazu bereits die Hinweise über Loggien in Anm. 111 sowie FIDLER 1987, S. 83–101.

<sup>140</sup> Nachtrag zum Testament in FREEDBERG 1963, S. 276.

<sup>141</sup> Vgl. dazu auch die Florentiner Grundrißkataster bei MAFFEI 1990. Nach FROMMEL wurden die meisten der kleineren bis mittleren Räume im Hausorganismus als *camera* bezeichnet und beinhalteten eine private Wohnnutzung (vgl. zum Thema *camera* FROMMEL 1973, S. 71–72).

<sup>142</sup> Siehe dazu LYDECKER 1987, S. 33–35. Zu den Wohnräumen in den Erdgeschossappartements des Palazzo Medici und des Palazzo Vecchio siehe bereits Anm. 122.

<sup>143</sup> LYDECKER 1987, S. 33–36. Zur Ausstattung einer *camera terrena* mit Schlafgelegenheiten siehe ebenda u.a. S. 27 (nach einem Inventar von 1430); S. 69, Anm. 94 (Inventar von 1513); Anhang III, besonders S. 277 (Inventar von 1503); Anhang VII, besonders S. 299–300 (Inventar von 1537–1540); ebenda S. 307–308, auch für ein späteres Inventar von 1562 sowie ebenda S. 314 auch für ein Inventar aus dem Jahr 1574. – Eine „*chamera terrena*“ mit Schlafgelegenheit auch im Inventar von Filippino Lippi aus dem

Zimmer seitlich des Einganges erwarten. So regte er bei vornehmen Haushalten unterschiedliche Sommerschlafräume von Mann und Frau an. Zudem empfahl er, die Zimmer für den Gast möglichst nahe der Vorhalle unterzubringen, damit Besucher freien Zutritt hätten und die übrige Familie weniger stören.<sup>144</sup>

Im Haus von Andrea del Sarto wird die Annahme, in den Räumen seitlich des Einganges zumindest Sommerschlafräume anzunehmen, durch das Datum und die Umstände zu Sartos Tod erhärtet. Da dieser kurz nach dem 28. September an der Pest verstarb, liegt es nahe, dass er sich zu dieser Zeit noch im Schlafräum für die Sommermonate befand. Verständlich wäre somit auch, warum in den Überlieferungen zu seinem Tod der Hinweis vermerkt ist, dass seine Frau und seines Stieftochter aus Angst vor Ansteckung im ersten Obergeschoss lebten,<sup>145</sup> lagen doch dort die eigentlichen Schlafräume der Familie. Obgleich auch dadurch nur die zeitweilige Funktion eines der beiden Zimmer zur Via G. Capponi erklärt werden kann, unterlagen beide Räume wohl eher einer multifunktionalen Nutzung: Gästezimmer, die im Sommer auch die Schlafräume der Hausfamilie darstellten.

Die Funktionen der beiden verbleibenden Räume im Hofflügel des Erdgeschosses sind aus dem Umfeld zu erklären. Aufgrund der wenigen erhaltenen Befunde sowie ihrer Lage stellten sie wahrscheinlich eine Küche und einen angrenzenden Speisesaal dar. Die Küche kann nach Baubefund und Funktionszusammenhang am östlichen Ende des Hauses lokalisiert werden und war ursprünglich mit einem Zugang zum Brunnenschacht ausgestattet, durch den eine Wasserentnahme im Raum möglich war. Zudem lag wohl an der Südwand ein Kamin. Nach den Untersuchungen von FROMMEL waren Küchen aufgrund der potentiellen Brandgefahr in dieser Zeit möglichst in den hinteren Bereichen des Hauses angeordnet.<sup>146</sup> LYDECKER gibt nach den Inventaren für die Lage der Küche in Florentiner Häusern zumeist den Keller oder das Erdgeschoss an, ohne dabei konkreter werden zu können.<sup>147</sup> Weitere Anhaltspunkte bieten die beiden Entwürfe von Francesco da Sangallo, nach denen die Küchen im hinteren Teil des Hofflügels zu ebener Erde geplant waren und somit genau der Lage entsprächen, die der Baubefund unter Andrea del Sarto erwarten lässt (vgl. [Abb. 23](#) und [Abb. 24](#)).

Funktional ergäbe dies für den angrenzenden Raum 0.07 einen Speisesaal, der mit seiner Nähe zur Küche und mit einer möglichen Verbindung zum Garten bzw. zur Loggia den zeitgemäßen Idealen entsprach.<sup>148</sup> Ebenso ist diese Funktion in entsprechender Lage auch mit Albertis formulierten Vorstellungen zu einem Speisesaal in Verbindung bringen. Danach empfahl er einen Raum im Erdgeschoss, der sich zu einem zentralen Erschließungssystem und zu den Schlaf- bzw. Gästezimmern des Erdgeschosses öffnen sollte.<sup>149</sup> Im Falle Sartos Haus grenzten beide Bereiche direkt an.

Um die Funktion zu präzisieren, ist von Bedeutung, dass seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in gehobenen Haushalten zwischen einem Speisesaal für die oberen Ränge des Haushalts und einem für die Dienerschaft unterschieden wurde.<sup>150</sup> Da sich im ersten Obergeschoss ein weiterer Speisesaal belegen lässt, der mit größter Sicherheit aber nur bei festlichen Anlässen genutzt wurde, ist hier im Erdgeschoss mit einem Speiseraum zur täglichen Versorgung auch der Bediensteten und Schüler zu rechnen. Eine solche Nutzung legt die Lage im Hause nahe, war er doch direkt

---

Jahre 1504 (CARL 1987, S. 385). Zu Gästezimmern und Gästeappartements siehe auch THORNTON 1991, S. 288, 315. – Im römischen Palastbau, in denen solche Zimmer oft im Erdgeschoss untergebracht wurden siehe FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 80.

<sup>144</sup> ALBERTI 1991, S. 272–282.

<sup>145</sup> CIONI 1909, S. 236.

<sup>146</sup> Nach FROMMEL 1973, S. S. 81–82 ist eine örtliche Zuweisung der Küche im erhöhten Kellergeschoss ebenso denkbar wie im Erd- oder Obergeschoss.

<sup>147</sup> LYDECKER 1987, S. 32. Im Palazzo Medici sind nach dem Inventar von 1531 die Küchen und die umgebenden Nutzräume im Erdgeschoss sowie im ersten Obergeschoss des rückwärtigen Teiles im Nordflügels zu lokalisieren (möglicherweise gilt dies auch bereits für das Inventar von 1492). Siehe dazu BULST 1970, S. 378, 380–381. Die Küche im Erdgeschoss für das Inventar von 1531, ebenda S. 372, Abb. 3, im Plan des Erdgeschosses von 1650 mit 14 gekennzeichnet.

<sup>148</sup> Zur Typologie und Definition siehe FROMMEL 1973, S. 82–85.

<sup>149</sup> L. B. Alberti, Buch 5, Kapitel 17 siehe u.a. ALBERTI 1991, S. 272–282.

<sup>150</sup> Vgl. FROMMEL 1973, S. 83.



zwischen dem Wohnhaus und dem Werkstattgebäude nahe der Haupteinschließung angeordnet. Zwei Speiseräume in Sartos Haushalt – einer für die tägliche Versorgung, der andere für festliche Anlässe – wären somit durchaus denkbar, ließen sich aber keiner bewußt angelegten Repräsentation zuschreiben.<sup>151</sup>

Im ersten Obergeschoss des Wohnhauses von Andrea del Sarto sind die Funktionen zwar nicht durch den Baubefund belegt, vergleichbare Strukturen erlauben jedoch eine weitgehend gesicherte Interpretation (Abb. 27). Nimmt man in diesem Geschoss ein Appartementschema an, stellte der eindeutig zu lokalisierende Saal im westlichen Teil des Hauses den ersten und öffentlichen Teil dieser Abfolge dar (Raum I.06). Der traditionell folgende Privatbereich der Hausbesitzer mit *camera* und *anticamera* ließ sich demnach in den östlich anschließenden Zimmern lokalisieren (Raum I.05 und I.04). Um die wenigen verbliebenen baulichen Hinweise zur Funktion bewerten zu können, müssen die Räumlichkeiten unter vergleichenden Aspekten betrachtet werden.

Nach Frommels Untersuchungen lag der Saal gewöhnlich rechts im Anschluß an die Treppe und stellte den größten Raum dieser Ebene dar. „Hier fanden die großen Zeremonien und Audienzen statt, hier die Banketts und oft auch die Theateraufführungen“.<sup>152</sup> Der Raumtypus, der sich im Privatpalast bereits im 15. Jahrhundert durchgesetzt hatte, lag gewöhnlich im „...*Piano Nobile* des Fassadentraktes nahe der Treppenmündung, besaß regelmäßige Wandöffnungen, einen Kamin, eine verzierte Holzdecke und darunter häufig einen gemalten Fries oder ornamentalen Wandschmuck“.<sup>153</sup> Die Gestaltung des Saales im ersten Obergeschoss von Sartos Haus entsprach mit den regelmäßigen Wandöffnungen sowie seiner Ausdehnung über die gesamte Breite des Hauses den traditionellen Vorstellungen der repräsentativen *sala* in schmal angelegten Häusern und Palästen.<sup>154</sup> Aufgrund der Fehlbestände läßt sich der Kamin bislang nicht mehr nachweisen, er befand sich jedoch wahrscheinlich an einer der Innenwände symmetrisch gegenüber einer Fensternische. Die Ausformung der Decke im Saal ist unter Sarto nicht belegt. In einfachen Florentiner Häusern, bei denen der große Saal im obersten Geschoss liegt, ist die Dachkonstruktion oftmals zugleich oberer Abschluß des Raumes.<sup>155</sup> Im Fall des Hauptsalles bei Andrea del Sarto ist jedoch eher eine abgehängten Decke zu erwarten, die nach den zeitgemäßen Vorbildern aufwändig gestaltet war.<sup>156</sup>

Neben der Funktion als Festsaal wird der Raum durch das fest installierte Wasserbecken in der Nordwand auch als ein Speisesaal charakterisiert.<sup>157</sup> Er diente dabei wohl nicht zur täglichen Versorgung der Bewohner, sondern war in dieser Funktion hauptsächlich festlichen Anlässen

---

<sup>151</sup> Es ist nach den Angaben in Vasaris erster Ausgabe seiner *Viten* von 1550 kaum mit einem gemeinschaftlichen Essen zwischen Andrea del Sartos Frau und den Lehrlingen zu rechnen (siehe dazu VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5. S. 19, besonders Anm. 1).

<sup>152</sup> Zitat nach FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 66.

<sup>153</sup> Zitat nach FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 67. Überblick aus SCHIAPARELLI 1983, S. 134–194. Nach BULST 1970, S. 378f, ebenso die großen Säle des Palazzo Medici in Florenz. Zum Typus des Saales siehe auch THORNTON 1991, besonders S. 290–291.

<sup>154</sup> So z.B. beim schmalen Palazzo Davanzati in Florenz aus dem 14. Jahrhundert; ein Schema, das man noch im frühen 16. Jahrhundert u.a. im Palazzo Bartolini-Salimbeni findet (nach HEIL 1995, S. 439, zwischen 1520 und 1523 durch Baccio d'Agnolo erbaut). Dagegen ist in den breit gelagerten Florentiner Palästen des 15. Jahrhunderts der Saal zumeist an einer Seite der Hauptfassade angelegt und wurde erst später in das Zentrum der Fassade gerückt (siehe dazu FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 67–70, sowie TÖNNESMANN 1983, S. 87).

<sup>155</sup> Vgl. dazu über die Viehlzahl der erhaltenen Bauten auch die Katasterpläne bei MAFFEI 1990.

<sup>156</sup> Siehe dazu WACKERNAGEL 1938, S. 153 sowie THORNTON 1991, S. 53–59. Dort allerdings keine konstruktiven Details. Vergleichbare abgehängte Decken aus dem 15. und 16. Jahrhundert finden sich heute u.a. noch im ersten Hauptgeschoss der Casa Romei in Ferrara und sind teilweise abgebildet in: Casa Romei una dimora rinascimentale a Ferrara, Ferrara 1989, besonders S. 32, 34–37.

<sup>157</sup> Speisesäle sind immer in Verbindung mit einer Waschelegenheit zu sehen, die, falls nicht fest installiert, auch in Form eines freistehenden Wasserbeckens vorhanden sein konnte (vgl. FROMMEL 1973, S. 82–85).

vorbehalten. Die erstaunlichen Proportionen, die den Saal gegenüber den anderen Räumen auszeichneten, deuten zudem auf ein großzügiges gesellschaftliches Leben von Sarto hin. So war er, wie Vasari in der Vita über Giovanni Francesco Rustici überliefert, Mitglied in den Gesellschaften der *Compagnia del Paiuolo* sowie seit 1512 in der *Compagnia del Cazzuolo*, die bei ihren gegenseitigen Treffen mit aufwändigen Speisefolgen bzw. Dekorationen aufwarteten.<sup>158</sup>

Im Osten, direkt an den Saal anschließend, ließe sich die *camera* – das Privatzimmer des Hausherrn – lokalisieren. Es wurde zum einen durch den großen Saal erschlossen und stand zugleich auch direkt mit dem Treppenhaus in Verbindung. Dieser Raum übernahm im Hausorganismus eine zentrale und multifunktionale Rolle. Er fungierte nicht nur als eigentlicher Schlafraum der Hausbesitzer, sondern auch als Wohnzimmer, Ankleidezimmer und darüber hinaus als privates Empfangszimmer für Gäste. Mit der zumeist aufwändigen Ausstattung stellte er das symbolische Zentrum des Hauses dar und diente somit über die privaten Nutzung hinaus auch der öffentlichen Repräsentation.<sup>159</sup> Bisherige Untersuchungen haben bereits herausgestellt, dass vergleichbare Räume nicht nur eine Ansammlung von Ausstattungsgegenständen aufnahmen, sondern dass diese in einem festen inhaltlichen und konstruktiven Zusammenhang standen. So zeigten diese Räume am Ende des 15. Jahrhunderts kaum mehr die bis dahin übliche Ausstattung mit Fresken, sondern eine aufwändige Holzverkleidungen in Rahmenwerk, die sich möglichst an allen Wänden des Zimmers befand. In diese waren zumeist Tafel- oder Leinwandbilder eingesetzt, von denen heute nur die wertvollsten als museale Einzelstücke überkommen sind. Über die formale Einheitlichkeit solcher Raumausstattungen, handelte es sich bei den bildlichen Darstellungen zumeist um aufeinander bezogene Bilderzyklen. Ihre ikonographische Bedeutung war nach den Intentionen des Haubesitzers angelegt und sollte zumeist Ruhm, Ehrbarkeit sowie geistigen und moralischen Hintergrund der Familie bzw. des Hausbesitzers ausdrücken. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts begann man diese fest installierten *spalliera*-Ausstattungen zu zerlegen und die Bilder mit separatem Rahmen zu versehen. Die Wandflächen der Zimmer wurden dann oftmals mit wertvollen Textilien oder Leder bespannt.<sup>160</sup>

Ogleich diese Form der Raumgestaltung bereits ab 1520 und der Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmend außer Mode kamen, ist im Haus von Andrea del Sarto noch mit einer entsprechenden Ausgestaltung seiner *camera* zu rechnen. Ein Hinweis darauf wäre, dass Federico Zuccari diesen Raum bei seinem späteren Umbau fast unverändert übernahm und dabei möglicherweise auch die Ausstattung beibehielt. Zudem sind für Andrea del Sarto noch bis in die späten 1520er Jahre Arbeiten an *spalliera*-Ausstattungen belegt.<sup>161</sup> Möglicherweise erstellte Sarto für sein Haus eigens dafür angefertigte Bildwerke und dieser Raum diente – außer als repräsentatives Schlafgemach und Empfangszimmer – auch der Zurschaustellung seiner eigenen Tätigkeit als Maler.

---

<sup>158</sup> Siehe dazu u.a. FREEDBERG 1963, S. 275 sowie SHEARMAN 1965, S. 7 und WITTKOWER 1965, S. 213.

<sup>159</sup> Zur Funktion dieses Zimmers siehe FROMMEL 1973, S. 71–72; zu Funktion und Ausstattung THORNTON 1991, besonders S. 285–291, sowie LYDECKER 1987, vor allem S. 165–175, wobei dort verschiedenen Inventare im einzelnen besprochen werden. Darüber hinaus auch BARRIAULT 1985 und BARRIAULT 1994.

<sup>160</sup> Zur Entwicklung der *spalliera*-Ausstattung siehe besonders BARRIAULT 1994, S. 51–94. In der Kurzbeschreibung wurde bewußt auf eine ordnungsgemäße Terminologie einzelner Bauteile dieser *spalliera*-Ausstattung verzichtet, sind diese doch bezüglich der einzelnen Zeiten und Typen zu unterschiedlich um sie in diesem Rahmen zu klassifizieren.

<sup>161</sup> So z.B. am Zyklus über die Geschichte von Joseph, den er zusammen mit Pontormo, Grancci und Bacchiacca zwischen den Jahren 1515 und 1517 herstellte (BARRIAULT 1994, Kat. 18) sowie am Zyklus mit den Geschichten von David, Salomon, dem Täufer und den Weisen aus den Jahren 1518–1523 (BARRIAULT 1994, Kat. 19). Das Bild von Andrea del Sarto aus diesem Zyklus mit der Darstellung von Johannes dem Täufer wird auf das Jahr 1523 datiert (ebenda, S. 162). – Am 14. Dezember 1525 erhält Sarto die Bezahlung für die Kartons zu einer „*spalliera*“ im Palazzo Vecchio (Dokument bei SHEARMAN 1965, S. 399–400, Dok. 87). – Sartos Fresko „*Das letzte Abendmahl*“ in *San Salvi* zu Florenz, für das er im Jahre 1527 die Bezahlung erhielt, stellt z.B. eine *spalliera* mit umlaufender Bank als Sitzgelegenheit dar (Dokumente bei SHEARMAN 1965, Bd. 2, S. 401, Dok. 93–99. Zum Fresko siehe SHEARMAN 1965, Bd. 2, Kat. 65).



Das östlich anschließende Nebenzimmer stellte im Raumschema des einfachen Appartements die *anticamera* dar. Nach vergleichenden Gesichtspunkten wurde es durch die *camera* erschlossen, wobei ein separater Zugang von der Treppenhündung dennoch denkbar wäre und auch in den beiden bereits erwähnten Zeichnungen von Francesco da Sangallo zu finden ist (vgl. Abb. 23 und Abb. 24). Obgleich das Zimmer räumlich immer der *camera* zugeordnet wurde, war die Funktion dieses Raumes von der Größe der Haushaltung abhängig. So wurde bei Hochzeiten in gehobenen gesellschaftlichen Schichten dieser Zeit eine möglichst gleiche Stellung zwischen den Eheleuten angestrebt, was im Palastbau zumeist eine entsprechend gleiche Anordnung der privaten Räumlichkeiten für jeden Ehepartner nach sich zog: ein Appartement für jeden Ehepartner bzw. ein Doppelappartement im *piano nobile*. Die *anticamera* wurde dabei zu einer kleinen, ergänzenden Räumlichkeiten der *camera*. Im Gegensatz dazu wurden bei kleinen Haushaltungen, die lediglich ein Appartement aufwiesen, das Schlafgemach der Frau zumeist in einem kleinen Zimmer neben der *camera* angelegt: der *anticamera*.<sup>162</sup> Da anhand der räumlichen Gegebenheiten in Sartos Haus kein Doppelappartement denkbar ist, wird es sich hier lediglich um die einfache Raumabfolge von Zimmer des Hausherrn und Frauengemach gehandelt haben.

Traditionell demonstrierte die Ausstattung des Frauengemaches – in diesem Falle die *anticamera* – die soziale Stellung und den Anspruch der Hausherrin, und obgleich sich in Sartos Haus nichts mehr davon erhalten hat, darf ehemals auch in diesem Zimmer mit einer repräsentativen Ausgestaltung gerechnet werden.<sup>163</sup> Da das Zimmer innerhalb des Raumprogramms den Bereich der Hausherrin darstellte, diente es wohl auch den Töchtern des Hauses als Schlafraum.<sup>164</sup> Für den Haushalt von Andrea del Sarto wäre es somit auch seiner Stieftochter Maria zuzuordnen.

In den drei Räumen des ersten Hauptgeschosses spiegelt sich somit die geschlossene Einheit des einfachen Appartements. Demgegenüber bleibt der verbliebene Bereich östlich des Treppenaustritts (Raum I.03) in seiner Funktion unklar und muß wahrscheinlich in Verbindung mit den Nutzungen eines zweiten Obergeschosses betrachtet werden. Da dieses wahrscheinlich einzig dem Personal und gegebenenfalls den Lehrjungen als Wohnraum vorbehalten war, führte die ehemalige Erschließungstreppe mit größter Sicherheit nicht im Saal und den Privaträumen der Hausbesitzer nach oben, sondern wurde direkt über der Treppe zwischen Erdgeschoss und dem ersten Obergeschoss angelegt. Daraus ergäben sich zwei Möglichkeiten für den Bereich im ersten Obergeschoss östlich des Treppenhauses: Zum einen könnte dieser ein großer offener Durchgangsraum gewesen sein, oder er war nochmals in einen schmalen Zugang zur Treppe in das Dachgeschoss sowie einen separaten Raum unterteilt. Eine eindeutige Funktion im Hausorganismus läßt sich für diesen Bereich bislang nicht belegen.

---

<sup>162</sup> Vgl. dazu die Ansätze bei FROMMEL 1973, S. 72–73 und THORNTON 1991, S. 288, 294–295. – Zu Florentiner Hochzeitszeremonien siehe im wesentlichen KLAPISCH-ZUBER 1995. Zur Anordnung und Ausstattung der *anticamera* vor allem die Auswertung Florentiner Inventare bei LYDECKER 1987, besonders S. 28, den auswertenden Überblick mit den Hinweisen zur Nähe zwischen *camera* und *anticamera* und zur oftmals gleich ähnlich aufwendigen Ausstattungen wie die benachbarte *camera*. – Ich danke an dieser Stelle Susanne Kress für die weiterführenden Hinweise zu Raumprogramm und Typologie des Appartements sowie manchem Literaturhinweis.

<sup>163</sup> Die Höhe der Mitgift von Andrea del Sartos Frau betrug 150 *fiorini* (zur Mitgift vgl. bereits Anm. 70 sowie Anm. 96). Im Vergleich mit den Beträgen anderer Künstlerehefrauen handelte es sich dabei um eine kleinere bis mittlere Aussteuer. Die meisten der Aussteuern von Malerehefrauen im frühen 16. Jahrhundert belaufen sich um 200 *fiorini*. Einige Daten im Vergleich: Im Jahre 1507 brachte die Frau des Maler Michelangelo di Pietro Membrini 96 *fiorini* in die Ehe mit ein (CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1988, S. 140); die Ehefrau des Malers Ranieri di Leonardo aus Lucca drei Jahre später 100 *fiorini* (CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1988, S. 185). Dagegen steht im Jahre 1469 die Mitgift der Ehefrau von Francesco di Giorgio Martini mit 300 *fiorini* (WELLER 1943, S. 339). An dieser Stelle sei Susanne Kubersky-Piredda gedankt, die mir diese Zusammenstellungen und Literaturhinweise aus ihrem laufenden Dissertationsvorhaben zum Kunstmarkt in der Toskana zwischen 1350 und 1550 zur Verfügung stellte.

<sup>164</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Susanne Kress.

## Die Fassade zur Via G. Capponi

Nach dem Baubefund lag in der Mitte des Erdgeschosses das heute noch vorhandene Portal, dem seitlich jeweils eine Kellerbelichtung und hoch liegende, annähernd quadratische Fenster zugeordnet waren. Axial über diesen Gliederungselementen lagen im ersten Obergeschoss drei einheitliche Fenster, die den dahinterliegenden Saal belichteten. Betrachtet man bürgerliche Fassaden im Florenz dieser Zeit wird deutlich, dass sich bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Fassadentypus herausgebildet hatte, der für die nächsten eineinhalb Jahrhunderte bestimmend blieb. Kennzeichnend waren verputzte Wandflächen, von denen sich nur die Rustika der Portale, der Fenster und der Gebäudekanten abhoben. Im Erdgeschoss befanden sich zumeist – nach dem Vorbild des Palazzo Rucellai in Florenz – annähernd quadratische Fenster mit profilierten Rahmungen, die über Kopfhöhe angebracht waren.<sup>165</sup>

Vergleicht man dies mit den nachgewiesenen Gliederungselementen am Wohnhaus von Andrea del Sarto, läßt sich das Erdgeschoss vollständig auf diese traditionellen Vorstellungen zurückführen. Für die bislang ungeklärte Gestalt der Obergeschossfenster bringt auch der Baubefund im Innenraum, der auf segmentförmig abschließende Fensternischen schließen ließ, keine weiterführenden Aussagen. So sind für die Zeit um 1520 Rundbogenfenster ebenso wie rechteckige Fensterrahmungen bekannt, die im Inneren des Hauses einen Segmentbogen aufwiesen.<sup>166</sup> Traditionell sind in Florenz dieser Zeit aber Rundbogenfenster im Obergeschoss zu erwarten, die mit einer Rustikarahmung versehen wurden, wobei diese – wie am Portal im Erdgeschoss – im Scheitel überhöht wurden.<sup>167</sup> Weiter Fensterformen wie das Kreuzstockfenster, das am Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz Einzug hielt, oder das „Baukastensystem“ nach antiken Vorbildern, das sich etwa in der gleichen Zeit entwickelte, sind an der Fassade Andrea del Sartos Anwesen theoretisch möglich, nach den Formen des Erdgeschosses und einer zu erwartenden Einheitlichkeit der Fassade können sie aber nahezu ausgeschlossen werden.<sup>168</sup> Die Öffnungen im ersten Obergeschoss entsprachen so – wahrscheinlich als Rundbogenfenster, deren Gewände durch Rustika hervorgehoben und die im Scheitel spitz überhöht war – den tradierten Vorstellungen des 15. Jahrhunderts, die noch in die Mitte des 16. Jahrhunderts üblich waren.

Darüber hinaus läßt sich als Gestaltungselement der Fassade noch ein horizontal verlaufendes, stark profiliertes Sohlbankgesims im ersten Obergeschoss vermuten, das üblicherweise in Verbindung mit dieser Fensterform auftrat. Nach den bisherigen Baubefunden könnte das Profil wie auch das nördliche Gewände am südlichen Fenster noch in situ verblieben sein, so dass sich bei einer Untersuchung der Fassade weitere Hinweise zur Gestaltung ergeben könnten. Zudem könnten auch Aussagen über einen Verschluss des Fensters möglich sein, der zu dieser Zeit aus Holzläden, Bespannungen mit Öl- oder Wachseleinwand sowie bereits aus Fensterflügeln mit Glaseinsätzen bestehen konnte und dessen Verwendung lediglich von der finanziellen Situation

---

<sup>165</sup> Siehe dazu HEIL 1995, besonders S. 69–76. – Ausgeprägt findet sich dieses Schema in Florenz noch am Ende des 15. Jahrhunderts im Palazzo Ricasoli (Baubeginn gegen 1475), im Palazzo Corsi-Horne (vermutlich entstand die Außengliederung im letzten Jahrzehnt) sowie am Palazzo Guadagni (bald nach 1500). Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein wird an vielen Palästen in Florenz und anderen Städten der Toskana dieses Aufrißsystem des Palazzo Guadagni aufgegriffen (siehe dazu auch die Beispiele bei HEIL 1995, S. 73, Anm. 234).

<sup>166</sup> Fenster, die sich zur Fassade mit halbrundem Abschluß an der Oberseite zeigen, und im Inneren des Hauses einen Segmentbogen aufweisen, finden sich u.a. im Palazzo Guadagni (nach THIEM 1964, S. 85, zwischen 1504 und 1506 erbaut), im Palazzo Ginori (nach FANELLI 1973, Bd. 1, S. 98, zwischen 1490 und 1520 erbaut) und im Palazzo Niccolini (nach FANELLI 1973, Bd. 1, S. 98 um 1576 errichtet). – Fenster mit Segmentbogen im Inneren des Hauses und geradem Sturz an der Außenfront siehe u.a. Palazzo Strozzi im Innenhof (wohl in der Bauphase unter Cronaca von 1490–1504) sowie am Palazzo Bartolini-Salimbeni (nach HEIL 1995, S. 439–442, zwischen 1520 und 1523 durch Baccio d’Agnolo erbaut).

<sup>167</sup> HEIL 1995, S. 69–76. – Rustikagerahmte Fenster in rechteckigem Format finden sich scheinbar in Florenz erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts. So beispielsweise Palazzo Ramirez da Montalvo von Ammanati (nach FANELLI 1973, Bd. 2, S. 98 zwischen 1568 und 1572 erbaut) sowie in weiteren Palästen von Ammanati (u.a. Palazzo da Firenzuola).

<sup>168</sup> Zum Kreuzstockfenster siehe HEIL 1995, S. 153–176; zu den Fenstern nach antikisierenden Motiven HEIL 1995, S. 183.

des Bauherren abhing.<sup>169</sup>

Zwischen den Fenstern befanden sich flächige Putzfelder, die möglicherweise unter Andrea del Sarto mit Sgraffito versehen waren, worauf einige Funde im Bauschutt des 19. Jahrhunderts über dem Viersäulensaal hindeuten. Obgleich eine genaue Datierung dieser Fragmente nicht möglich ist, läßt sich diese Fassadengestaltung seit dem Trecento bis in das 17. Jahrhundert verfolgen. Da diese Technik erst wieder im 19. Jahrhundert wiederbelebt wurde, könnte eine Sgraffitodekoration durchaus unter Andrea del Sarto oder später unter Federico Zuccari entstanden sein. So ergab sich in Florenz im späten 15. Jahrhundert unter dem Einfluß antiker Grottesken eine entsprechende Dekorationsform an den Fassaden die im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ausgeprägt wurde. Sartos Zusammenarbeit mit Pontormo und vor allem mit Feltrini, einem Sgraffito-Künstler der ersten Grottesken-Generation zu Beginn des zweiten Jahrzehnts im 16. Jahrhundert, könnte eine Verbindung in diese Richtung schaffen. Natürlich ist in Erwägung zu ziehen, dass ein Bau der Übergangszeit am Anfang der 1520er Jahre auch noch traditionelleren Motiven wie tektonischer Gliederungen mit aufwändigen Ornamenten (oder nur mit letzteren) verpflichtet gewesen sein könnte.<sup>170</sup> Nachweislich sind für Andrea del Sarto Fassadendekorationen belegt, die auch für eine eigenhändige Außengestaltung seines Hauses sprechen könnten. So gibt der anonyme *Codex Magliabecchiano* Hinweise auf eine Autorenschaft des jungen Andrea del Sartos an der ursprünglichen Fassadengestaltung des Palazzo Guadagni in Florenz, die möglicherweise in Sgraffito ausgeführt und nach 1506 entstanden sein muß.<sup>171</sup> Zudem sind am Palazzo della Mercanzia in Florenz<sup>172</sup> bzw. am Palazzo del Podestà in Florenz<sup>173</sup> weitere, wenn auch nicht immer eindeutig gesicherte Fassadendekorationen in Fresko für Sarto belegt. Außerdem versah Sarto zum Einzug des Papstes am 30. November 1515 in Florenz eine hölzerne Fassade vor dem Dom Santa Maria del Fiore von Jacopo Sansovino mit unterschiedlichen Historien in Chiaroscuro.<sup>174</sup> Da Vasari aber in seinen Viten zu Andrea del Sarto keinen Hinweis auf eine eigenhändige Dekoration seines Hauses gab, kann es sich – wenn überhaupt – nur um einen einfachen Fassadenschmuck gehandelt haben.

Am Erdgeschossportal erscheint die Verwendung des Wappens im Schlußstein der Rustizierung bemerkenswert, das wie erwähnt von HEIKAMP als dasjenige der Familie von Sartos Frau Lucrezia del Fede identifiziert wurde. So könnte der Künstler sich einerseits, da er kein eigenes Wappen besaß, stellvertretend mit diesem nach außen hin als *Nobile* ausgewiesen haben. Andererseits ist aber auch nicht auszuschließen, dass das Wappen ursprünglich sein eigenes war und erst später von seiner Frau übernommen wurde. Hier die genauen Beweggründe für die Anbringung analysieren zu wollen, die sich nach Vasaris Beschreibungen auch im dominanten Verhalten seiner Frau suchen ließen,<sup>175</sup> ist ohne sichere Kenntnis der Situation zu problematisch. Die Anbringung in dieser markanten Form scheint aber in jedem Fall ein Versuch der eigenen Statusdarstellung zu sein und den Wunsch auszudrücken, diesen nach außen hin zu demonstrieren.

---

<sup>169</sup> Für diese Zeit kämen in Frage: textile Bespannungen (Impanata: vollflächige Bespannungen der Fensteröffnungen aus Öl- oder Wachsleinwand, die im unteren Teil zumeist aufgeklappt werden konnten und oft mit hölzernen Fensterläden kombiniert waren) oder Glas, das im bürgerlichen Bau selbst am Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz noch nicht unbedingt üblich war (siehe zum Thema Fenster in Florenz vor allem THORNTON 1991, S. 27–30; SCHIAPARELLI 1983, Bd. 1, S. 116–133, besonders S. 124–133 sowie DAVIDSOHN 1927, S. 327.

<sup>170</sup> Zur Entwicklung siehe THIEM 1964, S. 15–42, besonders S. 31–34.

<sup>171</sup> Vgl. dazu THIEM 1964, S. 85–86 (nach einem Manuskript von SHEARMAN 1965) sowie *Codex Magliabecchiano* [Ed. 1892], S. 108.

<sup>172</sup> Lt. *Codex Magliabecchiano* nach THIEM 1964, S. 139 im Jahr 1529.

<sup>173</sup> Andrea del Sarto 1986, S. 78, zwischen dem 10. Februar und dem 4. April 1530 (o.A.v.Q.) Hinweise auch darauf und die Bezahlung an den Sarto-Schüler Bernardo di Girolamo, gen. Bernardo Buda bei VASARI-MILANESI 1981, Bd. V, S. 53, 54 – Anm. 1.

<sup>174</sup> LANDUCCI 1978, S. 289–293, besonders S. 293 und ebenda Anm. 2.

<sup>175</sup> Vgl. dazu die erste Ausgabe von Vasaris Vita aus dem Jahre 1550, in VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 5–6 – Anm. 1, 19 – Anm. 1, S. 31 – Anm. 1.

## II. 5. DER GRÜNDUNGSBAU ANDREA DEL SARTOS IM ÜBERBLICK

Auf die Frage nach den Auswahlkriterien, die Andrea del Sarto zum Erwerb des Grundstücks im Florentiner Quartier von SS. Annunziata bewogen hatten, gibt es mehrere Antworten. Mag für ihn einerseits die fast ländliche Abgeschiedenheit des Areals eine Rolle gespielt haben, führten sicherlich auch praktische Überlegungen dazu, außerhalb des Stadtzentrums einen Neubau zu errichten. So war zum einen das Bauland wohl verhältnismäßig preiswert gegenüber den Grundstücken der Innenstadt, zum anderen ermöglichte das unbebaute Land die Realisierung konkreter baulicher Vorstellungen, was Sarto mit einem bereits bestehenden Gebäude nicht möglich gewesen wäre.

Einer dieser Aspekte scheint die räumliche Beziehung von Wohnhaus und Werkstatt gewesen zu sein, die er zwar auf einem Grundstück vereinte, durch unbebautes Land dazwischen aber voneinander trennte. Diese Anordnung, die möglicherweise aus belichtungstechnischen Überlegungen resultierte, ist in dieser Konsequenz bislang bei keinem zeitgenössischen Künstlerhaus nachzuweisen und stellte somit eine Neuerung dar. Ähnliches zeigte sich am Herstellungsprozeß des Fundamentbereiches und der Kellerranlage. Dort entsprach die bauliche Lösung mit einem Gußgewölbe modernsten zeitgemäßen Techniken. Auf pragmatischen Überlegungen basierte hingegen das Grundrißschema des Wohnhauses: Das Hauptgebäude wurde zur Via G. Capponi orientiert, quer dazu der Hofflügel angelegt, und im Schnittpunkt wahrscheinlich eine Loggia eingefügt — eine Struktur, die eine ausreichende Belichtung des Hauses ermöglichte und mit Grundrißlösungen im zeitgleichen Bürgerhausbau in Verbindung gebracht werden kann.

Die Beziehung zwischen Werkstatt und Wohnhaus legte die Raumorganisation im Wohnhaus fest. Während für die Gestalt des Werkstattgebäudes heute keine Belege mehr nachweisbar sind, lassen sich Konzept und Gliederung des Wohnhauses bis hin zu gestalterischen Details nachvollziehen.

Im Erdgeschoss des rückwärtigen Hofflügels befanden sich – funktional zwischen den Gebäuden angeordnet – die haustechnischen Nutzräume. Sie umfaßten einen Speisesaal sowie die abschließende, zum Garten hin angelegte Küche und dienten zur Versorgung der Bewohner, des Personals sowie wahrscheinlich auch der Schüler, die sich zumindest tagsüber im Hause aufhielten. Dies entspricht einem Nutzungsschema, das scheinbar auf den Gesamtkomplex ausgerichtet war, im Grunde aber ganz den traditionellen Motiven und Idealvorstellungen entsprach, die aus brandtechnischen Gründen bereits im 15. Jahrhundert ausgebildet waren: Angelpunkt ist dabei die Küche, die möglichst abseits im Hause lag, sich aber in der Nähe des Speisesaales befand, der sich wiederum zum Garten hin öffnen sollte. Im vorderen Teil des Wohnhauses zur Straße ist zumindest eine „*camera terrena*“ belegt. Sie gehörte in ihrer Funktion zum privaten Bereich und konnte sowohl als Sommerschlafräum für Familienmitgliedern wie auch als Gästezimmer dienen.

Der private Wohnbereich von Andrea del Sarto und seiner Frau befand sich entsprechend zeitgenössischer Prinzipien von Raumprogrammen im ersten Obergeschoss, dem *piano nobile*. Die Räume stellten ein abgeschlossenes Appartement dar, wie es seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bereits voll entwickelt war: An einen großen Saal, der direkt vom Treppenaustritt zugänglich war und sich zur Hauptfront des Hauses orientierte, schlossen sich die privaten Zimmer der Hausbesitzer an. Zunächst war dies die *camera* des Hausherrn, die innerhalb dieses Raumprogramm auch öffentliche Repräsentationsaufgaben übernehmen sollte. Ihr folgte die *anticamera*, die in einem kleineren Haushalt – wie wohl im Falle Sartos – der Hausfrau vorbehalten war. Beide Räume waren ebenso wie der große Saal wahrscheinlich mit einer anspruchsvollen Ausstattung versehen.

Die Räume im Keller und im zweiten Obergeschoss können in ihrer Funktion nicht eindeutig benannt werden. Sie beinhalteten wohl im wesentlichen Nutz- bzw. Lagerräume im Keller sowie Unterkünfte für das Personal und möglicherweise auch für Schüler im Dachgeschoss.

Das Raumprogramm ist mit den Funktionen der einzelnen Räume durch den Baubefund und Vergleiche nachvollziehbar und lag, zumindest im Bereich von Andrea del Sarto und seiner

Familie, weitab multifunktionaler Notwendigkeiten. Einzig die Lage der Toiletten im Haus läßt sich heute nicht mehr belegen. Sie waren möglicherweise in Wandnischen direkt den einzelnen Zimmern zugeordnet oder befanden sich außerhalb des Hauses im Gartenbereich.<sup>176</sup>

Die einzelnen Räume zeigen eindeutige, trotz Fehlbestandes erkennbare Strukturen und Symmetrien, die auf eine konzeptionell durchdachte Lösung schließen lassen. Dementsprechend darf angenommen werden, dass dem Haus ein Architektenentwurf zugrundelag. Dabei stehen die Bautechnik und die räumliche Plazierung der Gebäude für einen innovativen Anspruch, das Raumprogramm und die räumliche Gliederung folgen hingegen – trotz der differenzierten Anordnung – traditionellen Prinzipien. Neuschöpfungen oder Erweiterungen des Raumprogramms, die das späte 15. Jahrhundert im Palastbau bereits hervorgebracht hatte, können im Hause Sartos nicht nachgewiesen werden. Damit handelt es sich um eine geräumige Anlage, die im Raumprogramm und der räumlichen Anordnung zwar nicht modernste Strömungen der feudalen Architektur rezipierte, jedoch den aktuellen Vorstellungen eines zeitgemäßen und anspruchsvollen Bürgerhauses entsprach.

Die das Haus charakterisierenden Elemente, die sich im Inneren des Hauses zeigten, sind auch für seine äußere Erscheinung zu erahnen – die Anordnung traditioneller Baumotive, die den gehobenen Anspruch Sartos zum Ausdruck bringen sollten. An der Fassade zur Via G. Capponi brachte dies insbesondere das Rundbogenportal mit Rustika und Wappen im Schlußstein zum Ausdruck. Ob Andrea del Sarto die Fassade zudem mit zeitgemäßen oder sogar neuen Elementen in der Fenstergestaltung akzentuierte, bleibt angesichts des Fehlbestandes ungewiss. In Florenz war es zu dieser Zeit insbesondere die Fenstergestaltung, die durch moderne Formen bereichert wurde und an der man Sartos Intentionen hätte ablesen können. Deutlichster Hinweis auf eine gezielte Außenwirkung von Haus und Bauherrn ist das Wappen. Sarto griff hier zu einem Motiv, das als übliche Ausdrucksform der Selbstpräsentation konzeptionell seine Vorstellungen verdeutlichte und ihn, den Hausbesitzer als *nobile* charakterisierte.

Betrachtet man das Anwesen unter dem Gesichtspunkt eines durch einen Künstler geschaffenen Hauses, erscheint es exemplarisch für diese Zeit. Es handelte sich um einen Bau, der in traditioneller Weise die persönliche Würde zum Ausdruck brachte und in Verbindung mit dem Wappen den nobilitierten Bewohner demonstrieren sollte. Die Tätigkeit des Künstlers wurde am Außenbau nicht hervorgehoben und inhaltlich beschränkte sich der Ausdruck auf das Erreichte sowie die gesellschaftliche Stellung des Hausbesitzers. Lediglich die vermutete, bislang aber nicht nachgewiesene Innenausstattung seines privaten Zimmers im ersten Obergeschoss – die möglicherweise zur Präsentation eigener Bildwerke diente – hätte hier weiterführende Hinweise bringen können. Die Ausstattung blieb aber vermutlich in der gestalterischen Anordnung auf die zeittypischen Dekorationsformen und durch die fehlende Außenwirkung des Anwesens, auch auf den konventionellen Rahmen beschränkt.

Mit diesem Hintergrund ist die ausdruckslose Passage von Vasari über das Anwesen seines ehemaligen Lehrherren Andrea del Sarto in dessen Lebensbeschreibung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu verstehen: „...*passando il termine, in fra'l quale doveva ritornare al re egli si trovò in ultimo, fra in murare e darsi piacere non lavorare, aver consumati i suoi danari e quelli del re parimente.*“<sup>177</sup>. Diese Formulierung entstammte der Überlegung, dass Sarto sein Haus nicht zur Selbstdarstellung seiner Profession in Vasaris Sinne errichtete. Vasaris Ansprüche gingen in dieser Hinsicht zum einen bereits weit über Sartos Konzeption hinaus, zum anderen schien er das Anwesen selbst als Grundlage oder Vorläufer in dieser sich langsam entwickelnden Ausdrucksform nicht als solches wahrzunehmen oder gar anzuerkennen.

Es läßt sich also feststellen, dass Andrea del Sartos Haus einem Künstlerhaus dieser Zeit nur insofern entsprach, als dass es den Besitzer als nobilitierten Bürger demonstrierte, wie es allgemein für die etablierte zeitgenössische Bautypologie bezeichnend war. Ein Anspruch, der über die eigene Bequemlichkeit, das Demonstrieren der eigenen Person und des Erreichten

---

<sup>176</sup> Vgl. zu diesen Standorten auch FROMMEL 1973, S. 85, sowie die Grundrißkataster bei MAFFEI 1990.

<sup>177</sup> Zitat nach VASARI-MILANESI 1981, Bd. 5, S. 31–32, besonders Anm. 1.

hinausführte, kann nicht oder nicht mehr nachvollzogen werden. Insofern scheint auch die funktionale Trennung zwischen Wohnhaus und Werkstatt weniger Ausdruck theoretischer Überlegungen zu sein, sondern vor allem in praktischen Erwägungen Andrea del Sartos zu liegen. Genau diese Konzeption aber war es, die Federico Zuccari schon knapp sechzig Jahre später – als eines seiner theoretischen Modelle – für den Umbau aufgriff und weiterführte.

### III. DIE VERÄNDERUNGEN UNTER FEDERICO ZUCCARI IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

#### III. 1. DAS ANWESEN UNTER FEDERICO ZUCCARI

Nach dem endgültigen Urteil im Streitfall zwischen Andrea del Sartos Frau Lucrezia und seiner Stieftochter Maria, das die Aufteilung des Baubestandes nach sich zog, wurde Maria Besitzerin der ehemaligen Werkstatt und des unbebauten Landes zwischen den Gebäuden. Das Haus blieb bis zum Verkauf an Federico Zuccari in ihrem Besitz und wurde nach ihrer Heirat von ihr und ihrem Ehemann Ser Antonio di Giovanbattista di Terranuova bewohnt bzw. nach den Steuerlisten in den Jahren 1567 und 1577 zumindest teilweise als Bildhauerwerkstatt genutzt.

Andrea del Sartos Wohnhaus sowie das kleine unbebaute Areal im Norden des Hofflügels, das seiner Frau Lucrezia del Fede zugesprochen wurde, wechselte hingegen mehrfach den Besitzer. Nach Lucrezias Tod im Jahr 1570 gingen sie in den Besitz der beiden Kinder von Andrea del Sartos Geschwister über. Als auch diese 1576 verstorben waren, erhielt – laut der testamentarischen Verfügung von Sarto – der Ospedale degli Innocenti den Besitz.<sup>178</sup> Obgleich sich diese Institution schon am 5. November 1570 dazu verpflichtet hatte, das Haus an Marias Sohn – Ser Antonio da Terranuova – zu veräußern, erfolgte der Verkauf erst am 18. Dezember 1576.<sup>179</sup> Zusätzlich erwarb Ser Antonio am 19. Januar 1577 *due casette* von Ser Giovanni Conti, dem östlich angrenzenden Nachbarn in der Via G. Giusti.<sup>180</sup> Bereits vier Tage nachdem Ser Antonio die *due casette* angekauft hatte, übernahm Federico Zuccari am 23. Januar 1577 die Anteile von Maria und Ser Antonio: von Maria die ehemalige Werkstatt und den Garten, von Ser Antonio das Wohnhaus sowie die *due casette*.<sup>181</sup> Zuccari war bereits 1575 zur Ausmalung der unter Vasari begonnen Domkuppel nach Florenz berufen worden, hatte bis dahin aber zumeist in Mietwohnungen gelebt.<sup>182</sup>

Um die in der Forschung bislang umstrittene Lage der *due casette* nachvollziehen zu können, womit nach gängigen Manuali zwei kleine Häuser bezeichnet wurden, muß man die bauliche Situation näher betrachten. HEIKAMP nimmt an, dass es sich dabei wahrscheinlich um zwei der heute noch existierenden Häuser handelte, die östlich an die heutige Werkstatt von Zuccari angrenzten.<sup>183</sup> SALOMONE vermutet in den *due casette* zum einen die ehemalige Werkstatt von Sarto und zum anderen ein Haus, das sich östlich davon anschloß.<sup>184</sup> SCHWARZ hingegen lokalisiert Zuccaris Ateliergebäude anstelle der genannten *casette*.<sup>185</sup> Letzteres ist auszuschließen, da in diesem Falle die Werkstatt von Andrea del Sarto westlich des neuen Ateliergebäudes von Zuccari angeschlossen haben müßte, was alleine aufgrund der Tiefenausdehnung des Grundstücks

<sup>178</sup> Zu den Daten vgl. CIONI 1909, S. 233–243; HEIKAMP 1967 B, S. 7–8 sowie HEIKAMP 1996 A, S. 1–2.

<sup>179</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 30, Anm. 9 und Anm. 10.

<sup>180</sup> Nach CIONI erwarb Giovanni Conti, vier Monate nach dem Tod von Andrea del Sarto, ein angrenzendes Haus in der Via G. Giusti, das auch von ihm bewohnt wurde (CIONI 1909, S. 239).

<sup>181</sup> Eine Zusammenfassung des Kaufvertrages in HEIKAMP 1967 B, S. 30, Anm. 11.

<sup>182</sup> Für den Oktober des Jahres 1575 läßt sich anhand eines Briefes von Benedetto Busini belegen, dass Zuccari zu dieser Zeit mit seinen Lehrlingen in einem Haus nahe der Kirche Santa Maria Novella lebte (vgl. HEIKAMP 1967 A, S. 62–63, Anm. 10). Am 5. April 1576 bat Jacopo Dani in einem Brief an den Großherzog, Federico Zuccari für die Dauer seiner Arbeiten an der Domkuppel ein Haus des archidiakono Minerbetti zu überlassen, das er daraufhin auch bis in den Februar 1578 bewohnte (GUASTI 1974, S. 148, Dok. 360). Das Mietverhältnis war dann beendet, wie nach einem weiteren Schreiben des Jacopo Dani vom 26. Februar 1578 an den Großherzog zu ersehen ist, da Minerbetti jetzt anders über das Haus verfügen wollte (GUASTI 1974, S. 149, Dok. 361).

<sup>183</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 8.

<sup>184</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 9–10.

<sup>185</sup> SCHWARZ 1990, S. 201.



und der Geländeaufteilung nicht möglich ist. Ebenso scheidet die Vermutung von SALOMONE aus, da das neue Ateliergebäude nahezu auf der rückwärtigen Grenze des von Sarto erworbenen Geländes steht und nicht darüber hinausragt. Zudem existierte das Werkstattgebäude von Andrea del Sarto noch im Jahr 1577, als die *due casette* von Ser Antonio angekauft wurden, da es im gleichen Jahr noch in der Steuerliste erwähnt wurde. Federico Zuccari wird dort als Besitzer der „...*casa d'angolo e della bottega di scultore a pie dell'orto*...“ benannt,<sup>186</sup> einer ähnlichen Bezeichnung, die das Werkstattgebäude bereits 1567 in der Steuerliste trug.<sup>187</sup> Keines der Häuser kann sich demnach anstelle der ehemaligen Werkstatt befunden haben. Da Zuccari lediglich die Werkstatt von Sarto an Ende des Grundstücks durch ein neues Gebäude ersetzte und somit die rückwärtige Grundstücksgrenze nahezu unangetastet ließ, treffen HEIKAMPS Angaben zu: Die beiden Häuser müssen sich im Osten des ehemaligen Anwesens von Sarto befunden haben.

Als Zuccari die Gebäude erwarb, ist im Kaufvertrag nur die Rede von einer „...*casa con orto e due casette in fondo a detto orto*...“<sup>188</sup> und der Preis belief sich auf 630 Fiorini, die zum Teil in Form einer Leibrente an Maria gezahlt werden sollten. Obgleich das Werkstattgebäude von Sarto dabei nicht erwähnt wurde, ist anzunehmen, dass auch dieses verkauft wurde, da es zum einen 1577 in den Steuerlisten als sein Eigentum bezeichnet wurde, zum anderen Federico Zuccari Maria und ihren Sohn Ser Antonio anteilig bezahlte.<sup>189</sup> Möglicherweise wurde die ehemalige Werkstatt von Andrea del Sarto bei der Aufzählung nicht als (Wohn)Haus gerechnet. Bei der Angabe in der Steuerliste von 1577 sind hingegen die *due casette* im Osten nicht erwähnt. Ursache dafür könnte der Bezug zur früheren Parzelleneinteilung gewesen sein, und die Aufzählung erfolgte ohne die Benennung der ehemaligen Nachbargrundstücke.

Abgesehen von nicht aufgeführten Gebäuden in manchen Dokumenten werden jedoch – summarisch betrachtet – in den Aufzählungen alle Teile des ehemaligen Anwesens von Andrea del Sarto und die beiden Häuser im Osten aufgeführt. Das neu erworbene Anwesen von Federico Zuccari bestand demnach aus Wohnhaus, Werkstatt und dem Gelände zwischen den Gebäuden sowie den beiden östlich angrenzenden Häusern. Mit der Anlage der Via G. Giusti kurz vor 1530 lag dieses Anwesen nun an der Straßenkreuzung zwischen Via G. G. Capponi und der Via G. Giusti (Abb. 29).

Bald nach der Übernahme veränderte Federico Zuccari die Baulichkeiten. Wie die Jahreszahl 1578 an einem Fenstergewände des Wohnhauses sowie das Datum 1579 an den Fresken im Gartensaal und an einem Fenstersturz der Atelierfassade vermuten lassen, waren die Baumaßnahmen am Wohnhaus wahrscheinlich weitgehend abgeschlossen, als Zuccari Anfang 1578 in das Haus übersiedelte, da sein bisheriger Mietvertrag abgelaufen war.<sup>190</sup> Die Ausstattung des Wohnhauses war hingegen noch nicht vollendet, und das neue Ateliergebäude befand sich gerade in Bau.

Viele Maßnahmen, die Federico Zuccari am Außenbau des Wohnhauses durchführte sind bisher bereits ausführlich gewürdigt worden. Er versah die Hausecken im Erdgeschoss mit einer Rustikagliederung und fügte die Ecksäule mit den Füllhörnern, dem Wappen der Medici sowie

---

<sup>186</sup> HEIKAMP 1996 A, S. 1.

<sup>187</sup> Genauer: „...*bottega di scultore*...“. Vgl. HEIKAMP 1996 A, S. 1.

<sup>188</sup> Zitat nach dem Kaufvertrag in HEIKAMP 1967 B, S. 30, Anm. 11.

<sup>189</sup> Im Kaufvertrag wurden außer anderweitigen Verpflichtungen lediglich 50 Fiorini Bargeld verlangt und das ehemalige Werkstattgebäude von Andrea del Sarto nicht erwähnt. Wahrscheinlich ist es aber in den 31,5 Fiorini zu sehen, die Zuccari über die eigentliche Kaufsumme jährlich in Zweimonatsraten an Maria und ihren Sohn Ser Antonio in Form einer Leibrente zahlen sollte. Dass die Werkstatt separat verkauft und der Vertrag noch nicht aufgefunden wurde scheint aufgrund der hohen Auszahlung an Maria ebenfalls ausgeschlossen. – Nach einem Vertrag vom 28. September 1583 wurde die Leibrente an Maria durch die Zahlung von 300 Fiorini getilgt, die Zuccari teilweise sofort in bar bezahlte (Vertrag zusammenfassend in HEIKAMP 1967 B, S. 30–31, Anm. 11). – Zusammen mit der bereits ausgezahlten Leibrente erhielt sie demzufolge einen großen Anteil an der Kaufsumme. Sie scheint demnach über den ehemaligen Garten von Andrea del Sartos Anwesen auch dessen Werkstatt eingebracht zu haben. – Giovanni Conti, ist während des Vertragsabschlusses mit Zuccari noch als Anrainer aufgeführt, so dass er noch weitere Gebäude in der Via G. Giusti besessen haben muß.

<sup>190</sup> Vgl. dazu Anm. 182.

seinem eigenen ein. Zudem baute er in den Obergeschossen neue Fensterrahmen ein und gestaltete die Fassaden einheitlich. Zuccaris Bauaufwand im Inneren des Hauses ist jedoch strittig. Eindeutig ist seit HEIKAMPS Untersuchungen nur seine Urheberschaft für die Freskenausstattung im Gartensaal. HEIKAMP nimmt zudem an, dass Zuccari die Gartenloggia anbaute und viel aus dem Altbestand übernahm, so dass das Wohnhaus nach den Umbauten die gleichen Dimensionen wie unter Sarto gehabt hätte. Er stützte seine Beobachtungen auf die Asymmetrien der Loggiabögen und der Ausgänge an den beiden angrenzenden Säle, die seiner Meinung nach durch bereits existierende Mauern zustande kamen.<sup>191</sup> SCHWARZ hingegen vermutet in der bereits von HEIKAMP bemerkten Abweichung zwischen der von Andrea del Sarto erworbenen Grundstücksbreite und dem heute bestehenden Wohngebäude, dass unter Zuccari eine Verbreiterung des Grundstücks erfolgt sein könnte. Eine weitreichende Übernahme des Altbestandes aus der Zeit Sartos würde somit nahezu ausscheiden.<sup>192</sup> Am Ateliergebäude wird seit der Untersuchung von HEIKAMP angenommen, dass der Bau ein vollständiger Neubau aus der Zeit von Federico Zuccari ist.<sup>193</sup> SALOMONE schließt sich dem an, und erörtert in ihrer Untersuchung die Frage, ob Zuccari Teile der Vorgängerbauten übernahm. Sie kommt aufgrund von baulichen Unstimmigkeiten, auf die im folgenden noch eingegangen wird, zu dem Schluß, dass es sich um einen Neubau handelte, bei dem zumindest im Erdgeschoss Teile des Abbruchmaterials wiederverwendet wurden.<sup>194</sup> SCHWARZ hingegen nimmt an, dass das Atelier wohl anstelle der im Kaufvertrag genannten *cassette* völlig neu errichtet wurde – eine These, die in Anbetracht der Lage der beiden Häuser jedoch auszuschließen ist.<sup>195</sup> Unter Zuhilfenahme der Baubefunde zeichnet sich ab, dass Zuccari sein Atelier anstelle der Werkstatt von Andrea del Sarto neu errichtete. Die Untersuchung zeigte aber auch, dass Zuccari seinen Neubau zweimal baulich veränderte.

Als die Fresken der Florentiner Domkuppel am 25. September 1579 feierlich enthüllt wurden,<sup>196</sup> verursachten sie heftige Kritik.<sup>197</sup> Dennoch schlug Zuccari am 6. November 1579 ein weiteres Projekt für die Bemalung des Tambours und der Pilaster unter der Domkuppel vor, was allerdings nicht zuletzt aufgrund überhöhter Preisvorstellungen abschlägig beurteilt wurde.<sup>198</sup> Obgleich Zuccari daraufhin bereits im Januar 1580 Florenz verließ und nach Rom übersiedelte,<sup>199</sup> erwarb er noch am 20. Oktober 1580 – also acht Monate nach seinem Fortgang aus Florenz – eine kleine Wohnung mit Garten im Erdgeschoss der an sein Haus grenzenden Casa Sangallo. Maria di Benedetto dal Castello, die Witwe des Sebastiano, genannt Aristotele da Sangallo, verkaufte ihm einen Teil ihres Hauses, nämlich: „...*tutto l'orto e la loggia con quella camerina allato alla loggia, tanto quanto tiene insino al tetto della camera. Et più babbia la sua entrata per la porta della casa et passo per l'andito tanto che arrivi alla dirittura del muro che divide nella camera terrena et camerino et qui faccia un uscio acciò sia libera con le sue stanze, et che pozzo resti et che attinghio l'acqua per di sopra in sul terrazzino et madonna Maria di getto...*“.<sup>200</sup> Diese Wohnung in

<sup>191</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 3–34.

<sup>192</sup> SCHWARZ 1990, S. 162, sowie ebenda, S. 202, Anm. 4.

<sup>193</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 9.

<sup>194</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 9–14.

<sup>195</sup> SCHWARZ 1990, S. 201.

<sup>196</sup> Bereits am 23. Mai 1579 meldet Federico Zuccari an Kardinal Farnese, die Domkuppel sei vollendet. Die Fresken der Domkuppel zu Florenz wurden am 25. September 1579 enthüllt (KÖRTE 1935, S. 74, in den Regesten). Zuccaris Arbeiten an den Domfresken dauerten bis zum 15. Oktober 1579 (HEIKAMP 1967 A, S. 47).

<sup>197</sup> Zur Kritik an den Domfresken siehe u. a. HEIKAMP 1957 S. 180; SALOMONE 1978/1979, S. 101–104 und MÜLLER 1985, S. 103 sowie ebenda, Anm. 17 und 18, mit Lit.

<sup>198</sup> Vgl. KÖRTE 1935, S. 74, in den Regesten und HEIKAMP 1967 A, S. 47–48. Der Entwurf von Federico Zuccari ist u. a. abgebildet in HEIKAMP 1967 A, Tafel 18.

<sup>199</sup> LANCIARINI 1893 A, S. 33, 119–120. Einer Aussage von Domenico fiorentino (einem Schüler Zuccaris) am 13. November 1581 zufolge kam er zusammen mit Zuccari im Januar 1580 von Florenz nach Rom. – CIVELLI/GALANTI 1997 vermutet die Abreise von Zuccari bereits Ende 1579 und stützt sich auf ein Schreiben vom 15. November 1579, aus dem hervorgeht, dass Zuccari einen Auftrag in Rom annehmen wollte (CIVELLI/GALANTI 1997, S. 72, und Anm. 9). Die Abreise von Zuccari aus Florenz im Januar erscheint realistischer und wird im folgenden weiterhin vermutet.

<sup>200</sup> Zitat nach HEIKAMP 1996 A, S. 4.

der Casa Sangallo war erst kurz zuvor, bei einem Umbau von einem Einfamilienhaus in ein Mehrfamilienhaus, abgeteilt worden. So zeigte die Bauuntersuchung der Casa Sangallo, dass sie kurz vor Andrea del Sartos Hausbau als *casa a schiera*, als Reihenhaus vom Typ eines Einfamilienhauses ohne *bottega* (Laden) aber mit Innenhof konzipiert worden war.<sup>201</sup> Im Erdgeschoss bestand ursprünglich eine über die ganze Breite des Hauses verlaufende Eingangshalle zur Via G. Capponi, der sich im rückwärtigen Teil ein Treppenhaus anschloß. Da im Kaufvertrag von Zuccari bereits der heute noch existierende Erschließungsgang zwischen der Via G. Giusti und der Wohnung erwähnt wurde, der nachträglich von der ehemaligen Eingangshalle abgetrennt, zur Verlegung des Treppenhauses sowie des zentralen Haupteingangs an die Südseite des Hauses führte, war der Umbau in ein Mehrfamilienhaus im Oktober 1580 bereits abgeschlossen. Wahrscheinlich erfolgte er durch die Erben des Aristotele da Sangallo nach dessen Tod im Jahr 1551.

Ist anhand des Kaufvertrages auch die Anzahl der Räume zu ersehen, ist die von ihm nutzbare Gartenfläche im Anschluß an das Wohnhaus nicht eindeutig nachvollziehbar. Nach den frühen Katastern aus dem 19. Jahrhundert, die eine relativ detaillierte Parzelleneinteilung aufweisen, entsprach die rückseitige Ausdehnung des Grundstücks annähernd der Ostwand des Ateliergebäudes.<sup>202</sup> Wohnung und Garten wiesen somit wahrscheinlich die gleich Grundstückstiefe wie das ursprünglich von Andrea del Sarto erworbene Grundstück auf. Die Ursache für den Erwerb der Nachbarwohnung läßt sich anhand der Quellen nicht fassen. Durch die zeitliche Nähe des Umbaus der Casa Sangallo, die den Erwerb einer Einzelwohnung erst möglich machte, könnten bindende Verpflichtungen im Vorfeld der Baumaßnahme eine Rolle gespielt haben. Dagegen spräche aber der Erwerb einer weiteren Wohnung im gleichen Haus am 11. Oktober 1590, so dass viel eher eine gezielte Erweiterung des Anwesens in Betracht zu ziehen ist, obgleich Zuccari die zuletzt genannte Wohnung bereits kurze Zeit später wieder veräußern wollte.<sup>203</sup>

Da Zuccari das Anwesen nur ab Februar bzw. März 1578 bis Januar 1580 regelmäßig bewohnte, im Oktober 1580 sowie am Ende des Jahres 1590 noch angrenzende Wohnungen erwarb, schien er bestimmte Vorstellungen mit seinem Florentiner Anwesen zu verfolgen. Selbst die erstmals nachgewiesene Vermietung des Wohnhauses im Jahr 1588 an den Genueser Maler Giovanni Battista Paggi<sup>204</sup> läßt aufgrund der späteren Erwerbung noch die Frage aufkommen, wie lange Zuccari an seinen „Florentiner Planungen“ festhielt. Die schleichende Preisgabe dieser Vorstellungen hängt sicher mit dem Kauf eines Grundstücks in Rom im April 1590 zusammen, auf dem Zuccari in den folgenden Jahren seinen Palast errichtete.<sup>205</sup> Die Aufwendungen hierfür brachten ihn in stetig wachsende finanzielle Schwierigkeiten, woraufhin er stückweise sein Florentiner Anwesen verkaufte: im Jahr 1597 die Erdgeschosswohnung der Casa Sangallo<sup>206</sup> und das von ihm umgebaute Wohnhaus mit dem Garten im Jahr 1602.<sup>207</sup> Das Ateliergebäude blieb

---

<sup>201</sup> Zur *Casa a schiera* in Florenz siehe MAFFEI 1990, Grundrißtypen ebenda, S. 194.

<sup>202</sup> Vgl. dazu den Stadtplan von Federico Fantozzi aus dem Jahr 1845, Original ursprünglich 94 x 81 cm, Maßstab 1:4500, verkleinert (44 x 36 cm), publiziert in BOFFITO/MORI 1926, ebenda, S. 109–110 mit Hinweise zu Drucken und Auflagen).

<sup>203</sup> HEIKAMP gibt den Kauf für einen Teil des Nachbarhauses am 11. Oktober 1590 an. Es handelte sich dabei um 1/6 eines Hauses, das Margherita Sangallo, der Erbin ihres Bruders Alessandro Sangallos gehörte. Aus dem Dokument geht zudem hervor, dass Zuccari diesen Teil des Nachbarhauses gegen 1590/91 bereits wieder veräußern wollte (HEIKAMP 1967 B, S. 8, vgl. ebenda, S. 31–32, Anm. 15). Zuccari besaß zu diesem Zeitpunkt noch weitere Immobilien, da er am 28. Juli 1577 ein Grundstück in Peretola erworben hatte (BIADI 1832, S. 5, Anm. 1).

<sup>204</sup> FANTOZZI 1842, S. 393, o.A.v.Q. Vgl. dazu HEIKAMP 1967 B, S. 8, ebenda, S. 31, Anm. 14. SALOMONE nimmt an, dass Zuccari das Haus noch 1581 bewohnte, als er sich für kurze Zeit in Florenz aufhielt (SALOMONE 1978/1979, S. 6).

<sup>205</sup> Der Vertrag zur Übernahme eines Grundstücks in Rom bei KÖRTE 1935, S. 79–81, Dok. 4.

<sup>206</sup> Nach HEIKAMP 1996 A, S. 4, verkauft Federico Zuccari im Jahr 1597 den Teil, den er von der angrenzenden Casa Sangallo besaß an Luca di Pietro Martini.

<sup>207</sup> In einem Dokument vom 30. Mai 1602 bestätigen Federico Zuccari und seine Söhne Ottaviano und Orazio den Verkauf des Hauses in Florenz (KÖRTE 1935, S. 77, in den Regesten sowie ebenda, S. 81, Dok. 13). „*Städtische Steuerliste: Federico Zuccari hat die casa d'angolo mit Garten durch seinen Bevollmächtigten verkaufen lassen*“ (Zitat nach HEIKAMP 1996 A, S. 2). Es handelt sich den neueren Forschungen von HEIKAMPs zufolge lediglich um das Wohnhaus und den Garten. Die Forschung bezog

hingegen noch mehrere Jahre sein Eigentum und wurde erst am 2. Juli 1608 als „...*domus cum horto*...“ an Baccio Ughetti verkauft.<sup>208</sup>

Warum Zuccari nahezu 17 Jahre nach seinem Fortgang aus Florenz an diesem Anwesen festhielt und er zwischen 1590 und 1597 den vollständigen Florentiner Besitz sowie das aufwändige Bauvorhaben in Rom behielt, obgleich ihn bereits starke finanzielle Probleme bedrängten, auf diese Fragen werden wir später zurückkommen.

## III. 2. DIE REKONSTRUKTION DES WOHNHAUSES

Für die Planung zur Umgestaltung der ehemaligen Casa Sarto durch Federico Zuccari spielte die Neuanlage der Via G. Giusti eine entscheidende Rolle. Durch die nun mögliche Belichtung des Wohnhauses von drei Seiten konnte er einen kubischen Baukörper mit entsprechender Tiefenausdehnung anlegen. Die Baumaßnahmen basieren deshalb vor allem auf der Überlegung, die Gartenseite des Hauses zu begradigen um die ehemalige Freifläche im Nordosten des Hauses bebauen zu können. Darüber hinaus erweiterte der Künstler das bestehende Gebäude im Osten noch um die Tiefe einer Gartenloggia und baute das teilweise bestehende zweite Obergeschoss zu einem Vollgeschoss aus. Um diese Arbeiten durchführen zu können, mußten Teile der ehemaligen Treppe sowie die östlich angrenzenden Teile des Hauses abgerissen und neu fundamementiert werden.

### III. 2.1. Das Kellergeschoss

(TAFEL XXIV und TAFEL XXX)

Mit der Anlage neuer Fundamente ergab sich die Möglichkeit, weitere Räume im Kellergeschoss zu schaffen. So legte Zuccari einen Kellerraum unter dem ehemaligen Hofflügel von Andrea del Sarto an und plante einen weiteren im ehemals unbebauten Nordosten des Hauses. Diese ließ er einschließlich der Wölbung auch ausführen, wobei aber letztendlich nur der Raum unter dem bereits bestehenden Hofflügel nutzbar gemacht wurde. Die Unterscheidung zu den vorangegangenen Baumaßnahmen unter Andrea del Sarto sind durch die Verschiedenartigkeit der Baumaterialien gewährleistet, die zugleich eine veränderte Ausführung bedingten.

Nach Abriß des bestehenden Treppenhauses sowie des östlich anschließenden Bereiches, in dem sich die vermutete Loggia befand, wurden zunächst die Gräben der neuen Fundamente ausgehoben und mit Backsteinmauern ausgefüllt. Die geplanten Lichtschächte in Richtung Garten und die Durchgänge in die angrenzenden Kellerräume blieben zunächst offen und wurden – wie unter Sarto – erst nach Abschluß der Fundamentierungsarbeiten durch Entlastungsbögen überbrückt. Nach den wenigen sichtbaren Befunden zu urteilen, teilte man die Gründung der östlichen Gartenwand ursprünglich in drei einheitlich weite Abschnitte. Da die Bogenstellungen der darüberliegenden Loggia heute jedoch unterschiedlich breite Interkolumnien aufweist und die Säulen asymmetrisch auf den Fundamenten stehen, scheint sich hier ein Planwechsel abzuzeichnen. Wahrscheinlich sah man zu Beginn der Fundamentierungsarbeiten noch regelmäßigen Bogenstellungen in der Loggia vor – eine Planung, die aber bereits mit der Anlage des Erdgeschosses aufgegeben wurde.<sup>209</sup>

---

den Verkauf fälschlicherweise auf das gesamte Anwesen. Nach CIVELLI, die das Dokument erneut einsah, wurde das Haus an Giulio de Guidi für 1100 fiorini veräußert (CIVELLI/GALANTI 1997, S. 73 sowie ebenda, S. 87, Anm. 12).

<sup>208</sup> HEIKAMP 1996 A, S. 3.

<sup>209</sup> Vgl. dazu auch die Besprechung der Loggia für den Bauzustand unter Zuccari.

Nach dem Fundamentieren und Aufmauern der Kellerwände wurde die Wölbung unter dem ehemaligen Hofflügel sowie dem künftigen Gartensaal im ehemals unbebauten Nordosten des Hauses vorbereitet. Wie schon unter Sarto häufte man dazu das Erdreich als Tonnengewölbe mit Stichkappen an und versetzte darauf hochkantstehende Backsteine in Kalkmörtel. Der Befund zur Wölbung ist unter dem Bodenniveau des heutigen Gartensaaes deutlich zu erkennen. So hat sich das Erdreich ungefähr 3 cm gesenkt und die Abdrücke der Ziegelsteine und des Fugenmörtels zeigen sich deutlich an der Oberfläche. Zudem haften Erdklumpen am Setzmörtel des Gewölbes und sind fest mit diesem verbunden. Das Erdreich unter dem Gewölbe ist außerdem in den oberen Schichten als Verfüllung zu deuten, da sich dort vereinzelt Keramikbruchstücke finden. Wie anhand des Bauablaufes zu vermuten ist, mußte Zuccari zumindest teilweise die Erdschichten abtragen, um die Fundamente in Backsteinmauerwerk anlegen zu können. Eine gut zu datierende Majolika-Scherbe läßt sich in die Zeit zwischen 1560 und 1580 während des Umbaus unter Federico Zuccari einordnen.<sup>210</sup>

Der Bereich unter der künftigen Gartenloggia erhielt dagegen lediglich einen gegossenen Estrich von annähernd 12 cm Stärke, dessen Form auf einer Gewölbetonne mit Stichkappen beruhte. Als freitragendes Gewölbe erscheint er für die Planung eines darunterliegenden Kellers zu dünn und wurde offenbar nur mit der Absicht eingebracht, einen festen Untergrund für den Bodenbelag zu erhalten. Nach Fertigstellung der Gewölbe entfernte man das Erdreich lediglich unter dem älteren Hofflügel von Andrea del Sarto und ermöglichte dadurch einen Zugang zum Brunnen im Keller. Der Raum unter dem Gartensaal, konstruktiv für eine Nutzung vorgesehen, wurde nicht freigelegt und blieb bis heute mit Erde verfüllt.

Bedingt durch die Veränderungen im Erdgeschoss erhielt der Keller eine neue Erschließungstreppe, die entgegen der ursprünglichen um 180° gedreht wurde. Diese Treppe führte in einen schmalen, quer zur Mittelachse des Hauses verlaufenden Gang (K.01), der im südlichen Teil bereits eine Erweiterung des Kellers nach Osten darstellte. Die einzelnen Stufen dieser Treppe bestanden aus zwei übereinanderliegenden Backsteinlagen, die oberseitig mit einer nach vorne als Halbrundprofil überkragenden Platte aus *pietra serena* abschlossen. Die zur Sichtseite gerichteten Tritthöhen waren verputzt und in der Erstfassung mit einer monochrom grauen Bemalung versehen. Anhand der Befunde ist anzunehmen, dass sie massive Stufen aus *pietra serena* vortäuschen sollten. Eine Besonderheit an der Treppe stellten die ersten beiden Stufen im Keller dar. Sie entsprechen nicht diesem Bauschema, sondern sind jeweils aus einem Werkstein gearbeitet. Weiterhin verkürzt sich die Auftrittstiefe in den letzten drei Stufen von durchschnittlich 30 cm auf 25 cm. Zusammen mit einem Befund über ein tieferliegendes Bodenniveau in einem Revisionsschacht an der Südwand des heutigen Raumes deuten diese Unregelmäßigkeiten auf spätere Veränderungen hin. So wurde das Bodenniveau erhöht und eine Tür in den nordwestlich angrenzenden Eckraum (K.04) eingebrochen; dies sind Baumaßnahmen, die sich erst dem 19. Jahrhundert zuordnen lassen. Das ehemalige Niveau befand sich demnach um mindestens eine Stufe niedriger als heute, und die ehemalige Treppe führte weiter in den Raum hinein. Die heutige Tür westlich der Kellertreppe hat demnach unter Zuccari nicht existiert.

Die seitlichen Begrenzungen des Ganges lassen sich größtenteils nachvollziehen. An der Westseite wurden die Kellertreppe und der anschließende Gang durch die bestehende Fundamentmauer aus der Zeit Sartos abgeschlossen. Gegenüber auf der Ostseite mußte die Mauer unterhalb des Entlastungsbogens, den Sarto ehemals als Sparfundament unter dem Kellerabgang anlegte, durch eine neue Wand ergänzt werden, um das anstehende Erdreich abzugrenzen. Im südlichen Teil des Ganges ist die Raumbegrenzung nach Osten aufgrund späterer Veränderungen jedoch nicht mehr belegt.

Die ehemalige Decke ist ebenfalls nicht mehr nachvollziehbar, da die Konstruktion im späten 19. Jahrhundert vollständig erneuert wurde und ältere Befunde bislang nicht erkennbar sind. Lediglich ein erhaltener Unterzug ist noch den Baumaßnahmen unter Federico Zuccari zuzuordnen: Bedingt

---

<sup>210</sup> Fundkartei Nr.: 106 d 001, Kat. 012; Typ: Ingubiato e graffito – graffito a punta – policromo (marone, verde, giallo). Diese publiziert in HEIKAMP 1998, S. 95, Abb. 18. Für die Datierung und die Hinweise danke ich Anna Moore Valeri aus Florenz.

durch die Anlage des Verbindungsganges zwischen Treppe und dem neuen Kellerraum unter dem Hofflügel (K.02) mußte Zuccari die ehemalige Fundamentmauer aus der Zeit Sartos durchbrechen und die darüberliegende Wand durch einen Sturz unterfangen.

Im anschließenden Brunnenraum unter dem ehemaligen Hofflügel wurden die ehemaligen Punktfundament im Norden sowie die bereits bestehende, aber unregelmäßig gearbeitete Fundamentmauer der benachbarten Casa Sangallo einbezogen. Letztere begradigte man bei der Nutzbarmachung des Raumes durch eine Vorsatzwand, die zugleich als Auflager für das Tonnengewölbe diente. Nach Aufgabe der geplanten Unterkellerung des Gartensaales wurden an der Nordwand die bestehenden Punktfundamente durch Verbindungsmauern zu einer geschlossenen Wand gefügt, um auch hier das anstehende Erdreich abzuhalten. Zudem brach man in den bestehenden Brunnen schacht eine rechteckige Öffnung ein, deren Sturz und Sohlbank in *pietra serena* ausgeführt wurden. In der Hausbeschreibung von 1821 findet ein Wassertrog im Raum Erwähnung, der noch aus der Zeit Zuccaris stammen könnte und dessen Lage wahrscheinlich anhand einer Putzstörung direkt neben dem Brunnen an der Südwand angenommen werden kann.<sup>211</sup> Die ursprüngliche Belichtung des Kellers durch die Loggia ist anhand eines fragmentarisch erhaltenen Entlastungsbogens an der nördlichen Brunnenwandung zu erkennen. Er lag weit unterhalb des Gewölbes, überspannte ehemals ein kleines Fenster und führte in einen Schacht, der wohl durch ein Gitter im Boden der Loggia belichtet war.<sup>212</sup>

Westlich des Erschließungsganges und des Brunnenraumes schlossen sich die beiden Kellerräume aus der Zeit von Andrea del Sartos an, die fast unverändert von Zuccari übernommen wurden. Bedingt durch die Umlegung des Treppenhauses mußte aber eine neue Zugangsmöglichkeit in die nun abgeschnittenen Bereiche geschaffen werden. So brach man im Süden des Erschließungsganges (K.01) eine Verbindungstür in den westlich angrenzenden Keller (K.03) ein und arbeitete dort den Ansatz des Tonnengewölbes ab, um die notwendige Durchgangshöhe zu schaffen. Über diese logistische Maßnahme hinaus stattete Zuccari diesen Raum mit einer Feuerstelle und Abzugshaube an der Südwand aus. Während der Unterbau im 20. Jahrhundert vollständig in Bandstahl und industriell gefertigten Kacheln ersetzt wurde, verweisen die Materialien und die Konstruktion der Abzugshaube auf eine ältere Bautechnik: Seitliche Auflager – im Westen als eigenständige Wand vor die Außenwand des Kellers gestellt, gegenüber als viertelkreisförmig ausgestellte Konsole in die Wand eingelassen – tragen einen hochkant gestellten, trapezförmigen Holzbalken. Darüber folgt ein aus Backsteinen gemauerter Rauchabzug, der außen wie innen verputzt ist. Die Datierung ergibt sich aus den Befunden. Alle Bauteile der Abzugshaube stoßen stumpf an die bestehenden Außenmauern sowie das Gewölbe aus der Zeit Sartos, die lediglich mit einer dünnen, kaum verschmutzten Kalkschlemme überzogen sind. Der Einbau erfolgte demnach in einer zweiten Bauphase, die mit größter Sicherheit auf Zuccari zurückzuführen ist. Wahrscheinlich stellte der Raum ehemals eine Küche dar, die aber – nach der Hausbeschreibung zufolge – im Jahr 1821 nicht mehr in Funktion war.<sup>213</sup>

Für den nördlich angrenzenden Raum (K.04) sind ebenfalls keine größeren Veränderungen in dieser Bauphase belegt. Durch die Umlegung des Kellerabgangs war der ehemalige Treppenzugang jedoch ohne Funktion und führte dann nur noch in einen kleinen Raum unter der neuen Treppe. Anhand der Hausbeschreibung von 1821 kann in diesem Nebenraum eine Tür in Richtung Via G. Giusti lokalisiert werden, von der aus eine Rampe zur Straße führte.<sup>214</sup> Ob diese

<sup>211</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...a una cantina con pozzo e trogolo...“. Die Putzstörung gibt einen Einbau von ca. 80–90 cm Höhe über dem heutigen Bodenniveau und einer Breite von ca. 90 cm wider .

<sup>212</sup> In der Casa Sangallo hat sich ein vergleichbarer, wenn auch vermauerter Lichtschacht zwischen einem Kellerraum und der anschließender Loggia erhalten.

<sup>213</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...e per la destra a un'altra sufficientemente luminosa con camino, e acquaio, quale ne ha contigua...“. – Der heute noch vorhandene Spülstein aus *pietra serena* an der Nordwand des Raumes stellt einen sekundären Einbau aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.

<sup>214</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...contigua un'altra con mangiatoia, e in faccia alla scala suddetta vi é una

Maßnahme bereits auf Federico Zuccari zurückzuführen ist, kann ohne Befunduntersuchung an den Fundamenten nicht eindeutig geklärt werden, darf aber angenommen werden. Die Ursache für diesen Ausgang zur Straße ist wahrscheinlich in einer Tierhaltung im Keller zu sehen, da in der Beschreibung des Raumes außer der Rampe auch ein Futtertrog erwähnt wurde. Verständlich würde dadurch auch, warum ursprünglich kein Durchgang zwischen dem Keller (K.04) und dem Erschließungsgang (K.01) existierte. Eine Verbindung der Räume an dieser Stelle war wohl auch nicht in Zuccaris Sinne. Diese Abgrenzung zum Erschließungsgang und die Anlage einer Rampe zur Straße, die selbst ohne den Futtertrog bereits auf eine Tierhaltung im Keller hindeuten, könnten somit bereits aus der Zeit Zuccaris überkommen sein.

Zuccaris Baumaßnahmen im Keller beschränken sich somit vor allem auf die notwendigen Fundamentierungsarbeiten im Osten, wobei er zugleich an dieser Stelle weitere Räume schaffen wollte. Bedingt durch eine reduzierte Bauausführung machte er aber nur einen Raum unter dem ehemaligen Hofflügel von Sarto nutzbar und schaffte so eine Anbindung an den Brunenschacht. Die Maßnahmen im westlichen Teil des Hauses beschränkten sich auf die Umlegung der Treppe und eine Türdurchbruch. Zudem erfolgte wohl der Einbau einer Feuerstelle im südwestlichen Kellerraum (K.03), der künftig als Küche dienen sollte. Am ehemaligen Treppenantritt im Keller legte Zuccari wahrscheinlich bereits ein Ausgang zur Via G. Giusti an, der über eine Rampe eine direkte Erschließung des Kellers ermöglichte.

### III. 2.2. Das Erdgeschoss

(TAFEL XXV und TAFEL XXXI)

Im Erdgeschoss veränderte Zuccari vor allem die gartenzugewandten Teile im Osten. Den westlichen Teil des Hauses hingegen übernahm er auch hier weitgehend. Nach dem Portal zur Via G. Capponi schloß sich unverändert der unter Sarto erbaute Gang an, der direkt vom Eingang bis zum neu errichteten Gartensaal im hinteren Teil des Hauses führte. Seitlich davon lag je ein Zimmer (0.02 und 0.12); beide wurden ebenfalls in die Neuplanung übernommen und standen nach wie vor mit dem Gang in direkter Verbindung.<sup>215</sup> Die ehemalige Treppe von Sarto empfand Zuccari offenbar als nicht repräsentativ genug. Da die von ihm geplante Übernahme des großen Saales im ersten Obergeschoss aufgrund der vorhandenen Bodenniveaus aber keine Möglichkeit für den Einbau aufwändiger Gewölbe bot, brach Zuccari das alte Treppenhaus ab und legte am Ende des zentralen Ganges ein neues an.

Durch die Entfernung des ersten Treppenlaufes ergab sich ein schmaler schachtartiger Raum (0.03), den Zuccari durch eine Zwischendecke teilte, deren Konstruktion noch an einem Balkenloch und fragmentarisch erhaltenen Putzkanten belegt ist. Demzufolge betrug die Konstruktionshöhe der Decke annähernd 12 cm. Ihr Aufbau bestand aus einem quer zum Raum gespannten Balken von 6,5 cm Höhe und einer darüberliegenden Holzverschalung mit anschließendem Bodenbelag.<sup>216</sup> Das obere Zimmer konnte vom ersten Zwischenpodest des neuen Treppenhauses erschlossen werden; seine Belichtung erfolgte durch das bereits vorhandene kleine Fenster in das westlich angrenzenden Eckzimmer (0.02), das unter Andrea del Sarto die Belichtung des ersten Treppenpodestes gewährleistete und das Zuccari in seine Neuplanung übernahm.<sup>217</sup> Den unteren Raum hingegen gliederte Zuccari wahrscheinlich dem Eckzimmer im

---

*porta che mette alla via Mandorlo preceduta da una sdrucchiolo.“*

<sup>215</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...andito d'ingresso in volta presso il termine del quale vi e' la scala per i piani superiori, e in fondo, una sala in [...] a destra del sudedetto andito d'ingresso vi è una stanza [...] dalla parte sinistra del citato andito d'ingresso prima della già descritta scala esiste una camera su la strada...“.

<sup>216</sup> Es wird sich wahrscheinlich um einen Fußbodenaufbau, vergleichbar dem über dem heutigen Raum 310, gehandelt haben: Balkenlage, Holzverschalung, Mörtelbett und eine abschließende Lage aus Terrakottaplatten.

<sup>217</sup> Die Zusetzung des Fensters ist auf der zum Raum 0.02 gewandten Seite erstmals mit den Farbfassungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überdeckt. Bis zu diesem Zeitpunkt, also bis zum Abbruch



Erdgeschoss (0.02) an, wodurch eine bauliche Anordnung entstand, die im Jahr 1821 noch beschrieben wurde.<sup>218</sup> Eventuell diente der Raum aber auch zur Erschließung des Kellerabganges, der sich unter dem Treppenlauf in das erste Obergeschoss befand, und war lediglich durch den zentralen Hausflur (0.01) zugänglich.

Östlich dieses Raumes ließ Zuccari das neue Treppenhaus errichten, das in der Hausbeschreibung von 1821 an mehreren Stellen erwähnt wird. Demnach ist es am Ende des Erschließungsganges und vor dem gewölbten Gartensaal zu lokalisieren,<sup>219</sup> hatte zwei Treppenläufe<sup>220</sup> und ermöglichte von seinem Zwischenpodest aus die Erschließung des bereits erwähnten Zimmerchens. Anhand des Baubefundes ist diese detailliert geplante Treppe weitestgehend rekonstruierbar, wenngleich auch die An- und Austritte der Läufe aufgrund starker Setzungen nicht mehr zu ermitteln waren. Aus dem Erschließungsgang (0.01) führte demnach der erste Treppenlauf im Winkel von 90° nach oben und mündete auf einem Treppenpodest.

Der Antritt ist am Baubefund noch anhand einer ehemals vorhandenen Wandvorlage aus Stein nachzuvollziehen, für die das nördliche Türgewände und der Sturz in den angrenzenden Gartensaal ca. 7,5 cm seitlich der Laibung abgearbeitet wurde (Abb. 30). In diese Abarbeitung wurde – wie vergleichbare Baulösungen in den oberen Obergeschossen nahelegen – ein Werkstein eingelassen, der annähernd einen Zentimeter aus der Wand hervortrat und an seiner vorderen Sichtseite eben gearbeitet war. Zwar kann somit die Hervorhebung des Durchgangs nachvollzogen werden, für seine oberen Abschluß zeigten sich keine eindeutigen Hinweise. Nach technischen und formalen Gesichtspunkten könnte dieser mit einem geraden Sturz sowie einem rundbogigen Durchgang abgeschlossen haben, wobei lediglich die extreme Wandverformung an der Westwand des anschließenden Gartensaales auf einen Rundbogen über dem Treppenantritt spricht, der die Wand an dieser Stelle stark nach Osten hin verdrückt hat (Abb. 31).

Der erste Treppenlauf führte auf ein annähernd quadratisches Wendepodest (Abb. 32), von dem man einerseits im Westen das kleine Zimmerchen erschloß, indem man eine Stufe nach unten ging, andererseits erreichte man im Osten über eine Stufe nach oben ein weiteres Podest, von dem aus der zweite Treppenlauf in das erste Obergeschoss führte. Der Durchgang zwischen den Podesten war mit einem Steingewände und einem geraden Sturz in *pietra serena* versehen, die allseitig annähernd einen Zentimeter über die Wandfläche hervorstanden und in Teilen erhalten blieben. Der zweite Treppenlauf führte auf dem westlichen Gurtbogen des Gartensaales in das Obergeschoss (Abb. 33). Um diesen Gurtbogen möglichst hoch ansetzen zu können, mußte mit dem ersten Lauf die größtmögliche Höhe erzielt werden. Dies erreichte man, indem man die geringe Mauerstärke zur heutigen Via G. Giusti aus der Zeit Sarto nutzte. Darüber hinaus fügte man die Zwischenstufe in das Treppenpodest ein. Wie aus Abb. 34 zu ersehen ist, war die so erreichte Höhe jedoch immer noch nicht ausreichend, um die Treppe auf dem bereits bestehenden Gewölbe nach oben zu führen. Es folgten deshalb bauliche Korrekturen in Form einer zusätzlichen Terrakottaplatte unter der ersten Stufe des zweiten Treppenlaufes sowie die Abarbeitung des Gurtbogens von ehemals mindestens fünfzehn auf sieben Zentimeter Stärke; dies waren Veränderungen, die in der Folge zu starken Setzungen und schließlich zum Abbruch der Treppe im 19. Jahrhundert führten. Belichtet wurde das gesamte Treppenhaus nur durch ein Fenster, das sich in der ausgedünnten Außenwand über dem Nebeneingang zur Via G. Giusti in situ erhalten hat. Oberhalb des Fensters verstärkte man die Wand aufgrund der anschließenden Deckenkonstruktion wieder entsprechend der ursprünglichen Stärke und fügte dazu einen segmentförmigen Gurtbogen aus Backsteinen ein. Um die aus der Zeit Andrea del Sartos überkommenen unterschiedlichen Wandstärken östlich und westlich des Durchgangs am Wendepodeste auszugleichen und um den Lichteinfall in den zweiten Treppenlauf zu gewährleisten, wurde der Durchgang im Norden zu

---

des alten Treppenhauses, scheint das Fenster offen gewesen zu sein.

<sup>218</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...una camera su la strada coperta con palco con stanzinetto appresso, sopra del quale ne esiste un altro, a qui si perviene dal primo ripiani di detta scala“.

<sup>219</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...presso il termine del quale vi è la scala per i piani superiori, e in fondo una sala in volta...“

<sup>220</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „Vi si perviene per due branche della rammentata scala, la seconda delle quali fa capo in un andito stoiato e dipinto...“.

einer Rundung abgearbeitet.

Die Bodenbeläge des Treppenhauses sind nur noch anhand weniger, aber eindeutiger Befunde für die Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt. Danach bestanden die Stufen aus *pietra serena*, schlossen mit einem halbrunden Profil an der Vorderkante ab und wiesen an den Oberflächen Spuren einer Scharrierung auf (Abb. 35 und Abb. 36). Die Treppenpodeste hingegen – wie direkt vor der ersten Stufe des zweiten Laufs nachgewiesen – waren umlaufend mit einem Band aus Terrakottaplatten eingefasst, das an den Ecken auf Gehrung geschnitten war (Abb. 37). Die Gestaltung des Mittelfelds in den Podesten hat sich aber an keiner Stelle erhalten.

Die Deckenkonstruktion über dem Treppenhaus kann anhand der Befunde als Tonnengewölbe in Leichtbauweise rekonstruiert werden. Der Hinweis auf die Form ergibt sich aus einer horizontalen Putzkante über dem Sturz des Durchganges inmitten des Wendepodestes. Auf der ganzen Länge steht diese gegenüber dem Sturz annähernd einen Zentimeter zurück und wölbt sich dann stark nach vorne. Dieser Befund verweist zweifelsfrei auf ein anschließendes Tonnengewölbe über dem westliche Wendepodest hin, das wahrscheinlich auf ein längs zum Treppenlauf weiterführendes Gewölbe stieß. Ein abgesetzter Gurtbogen zwischen dem Gewölbe über dem Podest und der Deckenkonstruktionen über den Treppenläufen ist aufgrund fehlender Befunde nicht mehr nachzuweisen. Fest steht allerdings, dass die Putzkante ohne Absatz bis an die ehemalige Außenwand zur Via G. Giusti führte und das Tonnengewölbe dort ohne besondere Hervorhebung an die Außenwand zur Via G. Giusti anschloß – ein Befund der nahelegt, dass wahrscheinlich auch keine Betonung in Form eines Gurtbogens am Übergang zwischen Podest und Treppenlauf bestand.

Über die Konstruktion des Gewölbes gaben einige Balkenlöcher Aufschluß, deren Unterkante ca. 58 cm über dem Gewölbeansatz liegen und die sich als Reste einer ehemaligen Leichtbaukonstruktion identifizieren lassen. Ähnlich der Konstruktion im Erschließungsgang des Erdgeschosses (0.01) aus der Zeit Sartos, waren dort zwischen den seitlichen Begrenzungsmauern des Treppenhauses dünne Balken verspannt. An diesen waren wohl bogenförmig ausgebildete Latten als Zangenkonstruktion angebracht, die als Unterkonstruktion für verputzte Strohmatten dienten. Aus den erhaltenen Bauhöhen und der Putzkante über dem Sturz, kann für das Gewölbe über dem westlichen Treppenpodest auf ein annähernd halbrundes Tonnengewölbe in Leichtbauweise geschlossen werden.

Das Treppenhaus ist demnach – obgleich heute nicht mehr vorhanden – in weiten Teilen sehr genau nachvollziehbar. Ähnlich verhält es sich mit dem großen Gartensaal im Nordosten des Hauses (0.05), der hingegen mitsamt seiner Ausstattung in wesentlichen Teilen auch heute noch vorhanden ist. Zuccari ließ ihn anstelle der Freifläche des Vorgängergebäudes errichten und stattete ihn eigenhändig mit Fresken aus.<sup>221</sup> In der Hausbeschreibung von 1821 wird er als ein gewölbter Saal beschrieben, der mit Figuren ausgemalt ist, zwei Türen zu einer Loggia aufweist und in dem zwei Eckräume abgeteilt sind (0.06 und 0.08).<sup>222</sup>

Der Wunsch nach größtmöglicher Ausdehnung des Saales in Verbindung mit dem Einbau des neuen Treppenhauses legte die Grundform des Raumes fest. Verursacht durch den Einbau des Treppenpodestes entstand der separat abgeteilte Eckraum im Nordwesten. Der zweite Treppenlauf in das Obergeschoss erforderte zudem den Einbau eines verhältnismäßig niedrig ansetzenden Gurtbogens zwischen diesem Eckraum sowie der gegenüberliegenden Südwand und die Abmauerung des Treppenlaufes zum Saal hin. Offenbar wiederholte man diese Aufteilung an der Ostseite des Raumes aus gestalterischen Gründen, da dort eine vergleichbare Nutzung oberhalb der Gewölbe fehlte. Um trotz des unregelmäßigen Grundrisses einen symmetrischen Raumeindruck zu erhalten, trennte Zuccari den Bereich zwischen den beiden Eckräumen an der Nordseite durch

<sup>221</sup> Zu den Fresken im Gartensaal siehe vor allem HEIKAMP 1967 B; HEIKAMP 1987 A; HEIKAMP 1996 C; HEIKAMP 1997 sowie HEIKAMP 1998.

<sup>222</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...e in fondo, una sala in volta dipinta a figura con due porte che mettono a una loggia in [...] nella sala vi sono due cantonate piene che una racchiude un...“

einen weiteren Gurtbogen ab und wiederholte das Motiv an der Südwand in Form einer perspektivischen Illusionsmalerei.<sup>223</sup> Das verbliebene, annähernd quadratische Innenfeld des Raumes wurde mit einem Kreuzgratgewölbe in Backstein versehen. Die Haupteinschließung des Gartensaales erfolgte im Westen über den zentralen Gang (0.01) durch die heute noch vorhandene Tür. Darüber hinaus befanden sich ursprünglich Türen in die östlich angrenzende Loggia (0.09) und die südlich angrenzenden Räume (0.11A und 0.11B).

Größere Veränderungen erfolgten lediglich durch das Einbringen eines Terrazzobodens im 19. Jahrhundert.<sup>224</sup> Ursprünglich war der Raum – wie ein erhaltenes Fragment in der südöstlichen Raumecke zeigt – mit Terrakottaplatten ausgelegt, die wahrscheinlich auf Zuccaris Baumaßnahmen zurückzuführen sind. Einen Hinweis auf dessen Ursprünglichkeit gab die graphische Gestaltung an der Südwand des Raumes. Nach Freilegungen an den Wänden um das Jahr 1957 zeigte sich dort eine perspektivische Wiederholung der gegenüberliegenden Nordwand. Der trapezförmige, sich nach oben hin verjüngende Sockel ist rot gefaßt und sollte wohl den vorhandenen Bodenbelag aus Terrakotta darstellen.<sup>225</sup> Zwar könnte es sich bei den Hinweisen um zeitlich zu unterscheidende Ausstattungselemente handeln, da das erhaltene Fragment nur den Zustand vor dem Einbringen des heutigen Bodens im 19. Jahrhundert wiedergibt, das Wandfresko hingegen – nach HEIKAMP – höchstwahrscheinlich in die Zeit von Federico Zuccari zu datieren ist,<sup>226</sup> anhand des Freskos liegt es jedoch nahe, für diesen Raum einen bauzeitlichen Terrakottabelag anzunehmen.

Belichtet wurde der Raum ursprünglich – außer durch die beiden heute noch vorhandenen Türen zur Loggia – durch ein annähernd quadratisches Fenster in der Nordwand, das direkt unterhalb des Gewölbescheitels ansetzte. Nachgewiesen ist dies durch eigenhändige Vorzeichnungen zu den Fresken des Gartensaales aus der Hand Federico Zuccaris sowie an dem noch vorhandenen Fenstersturz am Außenbau.<sup>227</sup>

Eine Feuerstelle ist für den ersten Bauzustand des Raumes nicht belegt, könnte sich aber an der Ostwand zwischen den Türen in die angrenzende Loggia befunden haben. So weist diese Wand in der Lünette als einzige kein Fresko von Federico Zuccari auf, sondern eine zeitlich später zu datierende Malerei. Diese entstand höchstwahrscheinlich erst nach dem Abbruch der Kaminhaube und des Schachts im frühen 17. Jahrhundert, als die darüberliegende Wand entfernt wurde und somit auch die Funktion des Kamins nicht mehr gewährleistet war.<sup>228</sup>

Das kleine, vom Saal abgetrennte Eckzimmer im Nordwesten (0.06) hat sich bis auf wenige Veränderungen erhalten. Nach der Hausbeschreibung von 1821 diente es als Zugang für den

---

<sup>223</sup> Die oberen Teile der Zuccari zugeschriebenen Fresken in der südlichen Lünette weisen bereits die entsprechenden perspektivischen Verzerrungen auf, die sich nach unten hin fortsetzt. Die Zuweisung der Fresken in der Lünette an Federico Zuccari durch HEIKAMP 1967 B.

<sup>224</sup> Eine Datierung des Terrazzo in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ergibt sich aus einem Vergleich mit dem Boden im heutigen Windfang Raum 201A, da dieser, wie der gesamte Viersäulensaal, erst bei dem Umbau um 1870 entstanden ist. In beiden Räumen ist der Belag in einer Mischtechnik aus Mosaiken und Terrazzo erstellt, deren Mosaiksteine in Bezug auf Größe und Farbe völlig identisch sind.

<sup>225</sup> Die Fresken wurden nach HEIKAMP 1967 B, S. 18, durch Leonetto Tintori um das Jahr 1957 restauriert (Fotografien im Archiv der Soprintendenza Florenz – Piazzale degli Uffizi, Akte: Casa di Andrea del Sarto, Via Gino Capponi, besonders Neg.: 106395 und 106398. Letzteres publiziert in HEIKAMP 1987 A, S. 18.

<sup>226</sup> Nach einem Gespräch mit Detlef Heikamp läßt sich das Fresko in den unteren Teilen ohne erneute Untersuchung nicht eindeutig datieren, es erscheint nach seinen Angaben aber als wahrscheinlich, dass dieses Fresko ebenfalls unter Federico Zuccari entstanden ist.

<sup>227</sup> Siehe dazu auch die Besprechung der Fassaden unter Federico Zuccari sowie bereits [Abb. 56](#).

<sup>228</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 6, weist auf die östliche Lünette im Gartensaal hin und nimmt an, dass sie in einer späteren Zeit stark überarbeitet wurde, wobei man sich aber dem Gesamtprogramm des Gartensaales anpaßte. Die Freilegung der unteren Wandteile in den späten 1950er Jahren zeigen – im Gegensatz zu allen anderen Wänden – keine Reste einer ehemaligen Bemalung, was auf eine größere bauliche Maßnahme in diesem Bereich schließen läßt (Fotodokumentation der Soprintendenza – Uffizien, Neg.: 106396). Der Mauerbereich konnte nicht näher untersucht werden, Befunde zu einem Kaminabzug in der Mauerkrone würden aber während einer Sanierung sicher zutage treten.

darunterliegenden Keller, eine Nutzung, die noch anhand einer ehemaligen Verbindungstür in der Westwand auf das Podest am Ende der Kellertreppe nachzuweisen ist.<sup>229</sup> Dieser Durchgang ist anhand des Türsturzes belegt, der ohne Störung im Mauerverband liegt und auf einen Einbau der Tür und der Wand in der Zeit von Zuccari hindeutet. An der Unterseite des Sturzes gibt zudem eine leichte Aufwölbung der Farbfassungen die südliche Laibung des ehemaligen Durchganges an, die – wie Vermessung und Rekonstruktion dieses Bereichs zeigten – genau über der letzten Steigung der Kellertreppe lag. Da sich zur nördlichen Außenmauer des Hauses nur eine Durchgangsbreite von 35 cm ergab, ist anzunehmen, dass die Wand – wie an den Treppenpodesten darüber – zu einer Rundung abgearbeitet war und dadurch der Durchgang die notwendige Breite erhielt (vgl. Abb. 29).<sup>230</sup> Die Belichtung der Kellertreppe kann aufgrund großflächiger Abbrüche nicht belegt werden. Wahrscheinlich befand sich an deren Ende ein kleines Fenster zur Via G. Giusti, das axial unter den darüberliegenden Fenstern angeordnet war und als schmale, querrechteckige Öffnung kurz oberhalb des Bodenniveaus lag.<sup>231</sup>

Das zweite Eckzimmer (0.08) im Nordosten des Gartensaales wurde in der Hausbeschreibung von 1821 als „...luogo di comodo...“, als Abtritt bezeichnet.<sup>232</sup> Dass der Raum eine entsprechende Nutzung unter Zuccari aufwies, wird durch Baubefunde bestätigt, die in einer Sondage in der angrenzenden Loggia zutage traten. In der nordwestlichen Ecke fand man die Reste einer Sickergrube mit Abfluß zur Via G. Giusti, in denen sich eine Vielzahl von Keramik- und Glasfragmenten sowie verschiedene Briefsiegel befanden.<sup>233</sup> Der Zulauf zu dieser Sickergrube erfolgte durch eine kleine Rinne, die sich in der Trennwand zwischen Loggia und Eckraum erhalten hatte, und die nach der Befundlage keinen nachträglichen Einbau darstellt. Obgleich sich heute kein originales Ausstattungselement mehr in diesem Zimmerchen befindet, handelte es sich bei diesem Nebenraum, der zur Entstehungszeit mit einem „Abfluß“ ausgestattet wurde, wohl bereits unter Federico Zuccari um eine Toilette bzw. einen Waschraum.

Östlich des Gartensaales und des ehemaligen Hofflügels von Andrea del Sarto baute Zuccari über die gesamte Breite des Grundstücks eine Loggia an. Erschlossen wurde sie durch zwei Türen vom Gartensaal und einer weiteren vom südlich angrenzenden Raum (0.11A). Im Jahr 1821 beschrieb man sie als gewölbte Halle mit drei Bögen zum Garten, die durch seitliche Wandpilaster und zwei mittlere Säulen gestützt wurden. Zudem befand sich in dieser Zeit dort ein Trog, ein Waschtrog sowie eine Pumpe aus Blei.<sup>234</sup> Auch wenn diese Einbauten wahrscheinlich nicht der originalen Ausstattung angehören, blieben die Baulichkeiten in ihren Grundzügen seit ihrer Erbauung

---

<sup>229</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...che una racchiude un luogo di comodo, e l'altra la scala delle infrascrite cantina...“. Die Zuweisung ergibt sich eindeutig aus der Platzierung der Kellertreppe sowie des „...luogo di comodo...“ im gegenüberliegenden Eckraum.

<sup>230</sup> Der Bereich ist heute durch Fallrohre bzw. durch rezente Störungen einer nachträglich eingebauten Tür zur Via G. Giusti nicht einsehbar.

<sup>231</sup> Da in der Hausbeschreibung von 1821 der sonst übliche Hinweis auf die Dunkelheit in diesem Raum fehlt, ist an der Nordwand für das frühe 19. Jahrhundert noch ein Fenster zu erwarten. Die heute vorhandene Tür an dieser Stelle ist schriftlich durch LANCIARINI bereits für das Jahr 1893 belegt und entstand bei den Umbauten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (LANCIARINI 1893 A, S. 138). Näheres dazu siehe zu den Fassaden unter Federico Zuccari.

<sup>232</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...che una racchiude un luogo di comodo...“ Nach Sansoni entspricht „...luogo di comodo...“ der Bezeichnung „luogo di decenza“. Diese übersetzt mit: Abort, Klosett, Toilette, aus: I grandi Sansoni Dizionari, Milano, 1994, 2. Auflage, S. 784.

<sup>233</sup> Die jüngsten Funde stammen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und stellen Teile eines Kaffee-Services dar (Fund Nr. 207 C cd 001, Kat. 055 a–d). Bei den ältesten bislang datierten Funden handelt es sich um Teile eines Henkelkruges aus Majolika, der sich in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren läßt (Fund Nr. 207 C cd 028, Kat. 082). Für diese Informationen danke ich Alessandro Alinari sowie Anna Moore Valeri aus Florenz.

<sup>234</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...con due porte che mettono an una loggia in volta corrispondente con tre archi aperti sostenuti da due colonne e pilastri laterali ad un giardinetto divi, [...] esistendo inoltre sotto detta loggia un trogolo, e lavatoio, e tromba di piombo, [...] a una salotto in stoia corrispondente sotto la loggia...“.



erhalten.<sup>235</sup>

Auffällig ist die ungleiche Weite der Interkolumnien, die aufgrund anders angelegter Fundamente auf eine Umplanung schließen lassen. So steht die nördliche Säule auf einem Entlastungsbogen, dessen Breite zufolge die Loggia ursprünglich in drei gleiche Achsen eingeteilt werden sollte (Abb. 38). Da die Lage der Verbindungstüren zum Gartensaal und – zumindest an der nördlichen Tür belegt – bereits im Fundament festgelegt waren, hätte es bei gleicher Anordnung der Räume und einheitlichen Bogenstellungen der Loggia keine Symmetrie zwischen den Türen und den Arkaden zum Garten ergeben. In welchem Planungsstadium des Hauses diese Umplanung erfolgte bzw. in wie weit die anderen Teile des Hauses bereits bestanden haben, als die Jochweite der Loggia verändert wurde, muß vorläufig offen bleiben.

Wichtig für eine Beurteilung der Architektur sind die Unregelmäßigkeit an den Gurtbögen. Die seitlichen Bögen sind als Segmentbogen ausgebildet, während der mittlere annähernd halbrund ist und am Bogenansatz sogar über den Halbkreis hinausgeführt ist. Die Differenz zwischen Achsweite und Scheitelhöhe wurde dabei nicht durch einen geraden Anlauf über dem Kämpfer oder eine minimal verschobene Achsweite bzw. Säulenhöhe korrigiert, sondern der Bogen besteht aus einheitlich gerundeten Werksteinen. Ursache dieser Ausführung waren voraussichtlich bereits bestehende Bauteile, mit denen man versuchte die vorgegebenen Abstände zu überbrücken. Eine Herstellung des mittleren Bogens für einheitliche Interkolumnien einer Loggia unter Zuccari scheidet aufgrund der Relation zwischen Achsweite und Krümmung der Bogensteine aus. Wie aber bereits erwähnt, stammten die Bauteile des mittleren Gurtbogens sowie die Basen, Säulen und möglicherweise auch die Kapitelle wahrscheinlich aus dem Vorgängerbau von Andrea del Sarto. Es ist hier mit einer Wiederverwendung der Bauteile und des Baumotivs zu rechnen.

Der Übergang von der Loggia in den anschließenden Garten sollte ursprünglich über eine Treppenanlage erfolgen, von der sich die unterste Stufe in einer Sondage zwischen den freistehenden Säulen erhalten hat (vgl. Abb. 38). Setzt man diese in Relation zum Niveau der Loggia, die – nach dem vorhandenen Estrich unterhalb des Bodens zu urteilen – seit der Entstehungszeit bereits annähernd auf der heutigen Höhe lag, ergibt sich daraus eine Differenz von annähernd 56 cm; dies ist eine Höhe, aus der sich eine Treppe mit drei Stufen rekonstruieren läßt. Um sich die Lage der darüberliegenden Stufen zu verdeutlichen, zeigt der Befund, dass die Unterkante der Plinthe am nördlichen Säulenschaft in der Mitte zwischen dem Niveau der Loggia und dem Gartenniveau lag, so dass an dieser Stelle wahrscheinlich die mittlere Stufe anschloß. Zudem zeigt dies, dass die Treppe zwischen die Sockelsteine der Säulen eingesetzt werden sollte. Unklar bleibt jedoch aufgrund fehlender Befunde, ob die Treppenanlage Fragment blieb, sich die Stufen nur zwischen den freistehenden Säulen befanden, oder ob sie sich über die ganze Breite der Loggia erstreckten bzw. erstrecken sollten (Abb. 39). Dass diese Treppe bereits unter Zuccari geplant war, verdeutlicht der mittlere Ausschnitt jenes Freskos an der Ostwand des Gartensaales, das den Blick durch die Hauptachse in den Garten wiedergibt (vgl. hier Abb. 58, Abb. 59 und Abb. 60). Im Bildvordergrund ist dort die zentrale Arkade der Loggia zu sehen, unter der zwei zeichnende Schüler sitzen, während ein dritter im Hintergrund etwas tiefer im Garten steht. Obgleich anstelle der freistehenden Säulen Pfeiler die mittleren Arkade tragen, lassen sich viele Details des Bildes eindeutig am Baubefund nachweisen. So spricht auch der niedriger stehende Schüler im Hintergrund für die Planung, den Garten tiefer anzulegen.

---

<sup>235</sup> Die Basen der Pilaster und Säulen sowie Teile der Schäfte sind in jüngster Zeit mit Zementmörtel übergegangen worden. Zudem deutet der Steinschnitt an der südlichen Säulenbasis darauf hin, dass diese in zwei Abschnitten erneuert wurde. Hinweise auf die Originalität der Basisprofile konnten nicht gefunden werden. Sie entsprechen jedoch in ihrer heutigen Form den Profilen an den äußeren Pilastergliederungen des Wohnhauses sowie dem Ateliergebäude von Federico Zuccari. Die Basisprofile des Ateliergebäudes wurde bereits 1724 von JOHN WOOD OF THE BATH (WOOD 1968, Plate: 4); sowie 1755 von F. RUGGIERI (RUGGIERI 1755, Bd. 2, S. 78–79) in der heute noch erhaltenen Form publiziert. PALLADIO gibt 1570 in seiner Ausgabe der vier Bücher zur Architektur bereits für die toskanische Ordnung solche Basen an (PALLADIO 1993, S. 43–46). Zudem sprechen Vorbilder, wie beispielsweise im kurz zuvor entstandenen Hof des Palazzo Pitti in Florenz, für eine vergleichbare Lösung.

Für den angrenzenden Garten und speziell für den östlichen Abschluß am Übergang zum Ateliergebäude sind nach den Befunden zumindest drei Bauphasen nachzuweisen, die von einer anfänglich aufwändig geplanten Schaufassade bis hin zu einer unbedeutenden Reduzierung als einheitlich glatte Wand mit einer zentralen Nische führten.<sup>236</sup> Es scheint alles darauf hinzuweisen, dass Zuccari ein bewußt geplantes Zusammenspiel zwischen Atelierbau und Wohnhaus spätestens in den 1590er Jahren mit dem Teilverkauf seines Anwesens, wenn nicht gar bereits mit dem Verlassen von Florenz im Januar 1580, aufgegeben hat und den Bau in vereinfachter Form beendete. Im Folgenden sei zuerst die reduzierte Ausführung der Gartenrückwand nach Preisgabe seiner ursprünglichen Planungen besprochen, da die verschiedenen Vorformen doch sehr stark mit den unterschiedlichen Planungsphasen seines Ateliergebäudes zusammenhängen und sich deshalb auch nicht von diesem trennen lassen.

Über das tatsächliche Niveau des Gartens in der abschließenden, dritten Bauphase des Ateliergebäudes ist bislang nichts bekannt. Einerseits könnte es sich um die drei erwähnten Stufen niedriger befunden haben, andererseits zeigt die deutliche Reduzierung der Gartenrückwand, dass die ursprüngliche Konzeption nicht ausgeführt wurde. Nach der Beschreibung von 1821 war der Garten in Viertel geteilt und mit Trögen versehen, in die Fruchtbäume gepflanzt waren. An den Wänden wuchs Wein, und am Ende des Garten befand sich eine Statue aus Stein, die in einer „...*nicchia rozza*...“ stand.<sup>237</sup> Bei dieser „unsauberen Nische“ handelt es sich nach dem Baubefund mit Sicherheit um ein Gestaltungselement aus der Zuccari, die sich aufgrund der erhaltenen Befunde zumindest formal rekonstruieren läßt. Mit der Bezeichnung „...*rozza*...“ ist wahrscheinlich die Farbfassung (Seccomalerei) gemeint, die bei Sondagen auf der Nischenrückwand freigelegt wurde und außer grob skizziertem Blattwerk in Grüntönen auch vereinzelt gezeichnete Korallenzweige aufweist. Aus der Entfernung beurteilt, entspricht die Beschreibung von 1821 sicherlich den Gegebenheiten mit der damals noch vollständig erhaltenen Malerei.

Annähernd zentral in einer ansonsten fast ungestalteten Mauer, die zu diesem Zeitpunkt bereits all ihrer sonstigen Gliederungselemente beraubt war, lag eine annähernd 2,50 m hohe und 1,00 breite Wandnische. Sie war als Segment in die Wand eingelassen und wurde oben durch eine gedrückte Kalotte abgeschlossen (Abb. 40, Nische in Abb. 61 mit 11 gekennzeichnet). Unterhalb der Nische zeigen sich Reste abgearbeiteter Stützkonsolen, die ehemals in Form nach unten zurückspringender Voluten ausgebildet waren und eine Sohlbank aus Stein trugen (Konsolsteine in Abb. 61 mit 12 gekennzeichnet). Ihre Detailgestaltung ist nicht mehr belegt, lediglich die Höhe der Sohlbank läßt sich aus der Differenz zwischen der Oberkante der Konsolsteine und der Unterkante der Nische mit ungefähr 13 cm ermitteln. Am oberen Abschluß der Nische ist ein Verdachungsgesims anhand einer nachträglich verschlossenen Einlassung belegt, genauere Hinweise für Form und Ausprägung sind allerdings auch hier nicht mehr erhalten. Nach den Befunden zu urteilen, war das Gesims nur in der Mitte über eine Breite von ca. 60 cm direkt über dem Scheitel der Nische annähernd 10 cm tief in die Mauer eingelassen. An den äußeren Enden wurde es wahrscheinlich durch freistehende Säulen gestützt, da sich keine Hinweise auf Wandvorlagen bzw. Konsolen gefunden haben, die eine seitliche Abstützung dieser Verdachung gewährleisten (Abb. 41).

Um die statisch instabile Situation über dem Scheitel der Kalotte zu verbessern, setzte man oberhalb der Verdachung einen Tontopf in die Wand ein. Da dieser aufgrund seiner Bauchung aus der Wandfläche hervortrat, arbeitete man ihn an der Vorderseite ab und sicherte ihn gegen das Verkippen nach vorne durch ein waagrecht eingesetztes Eisen (in Abb. 61 mit 13 gekennzeichnet). Der Tonkrug ist nach oben hin geöffnet und mit einer Terrakottaplatte abgedeckt. Damit sich darin

<sup>236</sup> 1996 konnte im Rahmen der laufenden Sanierung des Gartenhauses die ehemalige Rückwand des Gartens durch den Verfasser untersucht werden. Es kam dabei nicht nur die im Jahr 1821 erwähnte Nische zutage, sondern weitere Befunde, die sich auf das Entstehen des ganzen Ateliergebäudes beziehen. Initiiert durch das Kunsthistorische Institut folgte eine Untersuchung der Gartenfassade durch die Firma GIOIA GERMIA, Restauro e Conservazione di dipinti e pitture murali, Via die Bastioni, 7/D, 50121 Firenze. Im folgenden zitiert als RESTAURO GIOIA GERMIA 1997.

<sup>237</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...e pilastri laterali ad un giardinetto diviso in quattropazi da cassette terrapienate con frutti, e viti alle mura, e una statua di materiale in prospetto in una nicchia rozza, esistendo inoltre sotto detta loggia...“.

kein eindringendes Wasser staute, wurde der Krug am Boden mit einem Loch versehen, in das ein Metallrohr durch Bleiverguß eingefügt war. Dieses Rohr führte in der Mauer nach unten und ist heute durch eine Putzschicht abgedeckt, die mit der bereits erwähnten Seccomalerei versehen ist und an dieser Stelle keinerlei Störung aufweist. Da das Bleirohr ursprünglich sicherlich aus der Wand heraustrat und als Ablauf für angestaute Feuchtigkeit diente, bedeutet dies, dass die Farbfassung nicht zum originalen Bestand der Nische gehörte.

Bemerkenswert erscheint bei der Anordnung der Nische, dass sie Zuccari nicht zentral in der Mauer einbauen ließ, sondern um ca. 39 cm nach Süden verschob. Bezogen auf die Mitte der Nische, näherte er sie somit bis auf 16,5 cm an die optische Mittelachse der Wand an, die sich aus dem Blickwinkel zwischen Eingangsportal zur Via G. Capponi und der Tür bzw. der Säulenstellung zum Garten hin ergab. Zuccari versuchte demnach bewußt ein Mittel zwischen der Wandbreite und der zentralen Sichtachse im Haus zu schaffen; ein Hinweis darauf, dass Zuccari noch in der abschließenden dritten Bauphase die Gartenwand bewußt gestaltete.

Bei den weiteren Gliederungselementen der Wand, die sich noch in dieser Bauphase zeigten, handelte es sich zum einen um ein kleines quadratisches Fenster, das den dahinter liegenden Treppenraum des Ateliergebäudes belichten sollte und sich nördlich der Wandnische befand, zum anderen um Reste eines Horizontalprofils, das annähernd auf halber Höhe im Norden der Atelierwand lag und das die letzten sichtbare Reste einer ursprünglich aufwändigen Gestaltung des Gartenabschlusses darstellte (Fenster in *Abb. 61* mit **14**, das Profil mit **6** gekennzeichnet).

Entspricht die hier beschriebene Ausführung auch nicht Zuccaris ursprünglichen Planungen, so zeigt sich hier doch sein Gestaltungswille, indem er die Rückwand des Gartens durch eine Nische gliedert. Dass diese nicht genau in der Mitte der Wand liegt, sondern in der optischen Achse zwischen Eingangsportal zur Via G. Capponi und der Tür bzw. der Säulenstellung zum Garten ausgerichtet ist, läßt auf eine bewußte Platzierung schließen. Dass der Künstler sie aber dennoch nicht genau in die Blickachse setzte, sondern Rücksicht auf die tatsächliche Wandbreite nahm, läßt weiterhin vermuten, dass die seitlich anschließenden Wandflächen noch gestaltet werden sollten und Zuccari die Asymmetrien so gering wie möglich halten wollte.

Im Wohnhaus schlossen westlich der Loggia außer dem Gartensaal zwei weitere Räume an (0.11A und 0.11B).<sup>238</sup> Anhand der Baubefunde kann nachgewiesen werden, dass die Trennwand aus der Zeit Sarto zwischen den beiden Zimmern im Hofflügel (0.11A und 0.11B) nach dessen Unterkellerung noch bestand, da sich diese als deutliche Verdrückung im Kellergewölbe abzeichnet. Technisch erscheint dies nur durch die fast vollständige Erneuerung der Wand möglich. Zuccari trug demnach die bestehende Mauer ab, wölbte den darunterliegenden Kellerraum und errichtete sie daraufhin auf dem noch nicht endgültig ausgetrockneten Gewölbe erneut. Die bestehenden Deckenkonstruktionen mußte er bei diesen Maßnahmen nicht unterfangen, da sie nicht auf der Wand, sondern auf Unterzügen auflagen. Lediglich die darüberstehende Wand erforderte aus statischen Gründen eine Unterfangung, die jedoch nicht mehr nachzuvollziehen ist.

Nach diesen Hinweisen zu urteilen, übernahm Zuccari anfangs die Raumaufteilung im ehemaligen Hofflügel und ersetzte lediglich die bestehende Trennwand nach der Kellerwölbung. Dass er auch die Ausstattung übernahm, darauf deutet ein Befund am Brunnen hin. Die Tür zur angrenzenden Loggia liegt asymmetrisch in der Ostwand des Raumes sowie zur Loggia und ist nach Norden hin verschoben. Es ist deshalb zu vermuten, dass die gemauerte Brunnenwandung noch existiert hat, als der Einbau dieser Verbindungstür in die Loggia erfolgte. Die Verschiebung entstand somit

---

<sup>238</sup> Für den Bauzustand um 1821 läßt sich zwischen den Räumen 0.11 und 0.12 eine Geheimentreppe und eine Toilette lokalisieren. Die Toilette stellt dabei eindeutig einen Einbau nach Zuccari dar, da deren östliche Begrenzungswand bereits in die Verbindungstür zum Gartensaal einschneidet. Der Zeitpunkt für den Einbau der angrenzenden Geheimentreppe läßt sich heute nicht mehr eindeutig belegen, da sich nur kleinste Hinweise auf ihre Existenz erhalten haben. Eine Datierung auf die Zeit nach Zuccari ergibt sich vor allem aus einem Hinweis aus der Hausbeschreibung. Demnach vermittelt das Podest der Geheimentreppe im ersten Obergeschoss zwischen dem damaligen Bodenniveau in den westlichen Teilen des Hauses, die auch noch unter Zuccari genutzt wurden, und den bereits ca. 40 cm höher liegenden östlichen Hausteilen, die unter Zuccari in dieser Höhe noch nicht existiert haben.



durch die Übernahme des Brunnens.

Mit dem Erwerb der Nachbarwohnung im Oktober 1580, als Zuccari vertraglich die Möglichkeit zugestanden bekam, die Wand zwischen seinem Besitz und den neu erworbenen Teilen zu durchbrechen, wurde diese Trennwand wieder entfernt. Wie Störungen an der Wandoberfläche noch heute zeigen, befand sich diese Verbindungstür genau anstelle der ehemaligen Trennwand zwischen den beiden Zimmern im ehemaligen Hofflügel (0.11A und 0.11B). Mit dieser Zusammenlegung ging sicherlich seine repräsentative Ausgestaltung des neu entstandenen Raumes einher. Ob Zuccari dabei die einfache Holzdecke an ihrer Unterseite sichtbar beließ oder ob er sie unter einer Sekundärkonstruktion verbarg, ist aufgrund fehlender Befunde nicht zu klären. Erst in der Hausbeschreibung von 1821 ist der Raum als „...*un salotto in stoia...*“ – als „strohgedeckt“ – beschrieben,<sup>239</sup> besaß aber in dieser Zeit immer noch die tragende Deckenkonstruktion aus der Zeit Sartos, da diese erst am Ende des 19. Jahrhunderts abgebrochen wurde. Es könnte sich dabei um eine Stroh- und Lattenkonstruktion gehandelt haben, das unterseitig mit einer Zangenkonstruktion an den bestehenden Deckenbalken befestigt war. Vergleichbare Techniken befanden sich im Erschließungsgang des Erdgeschosses, im Treppenhaus sowie im zentralen Erschließungsgang des ersten Obergeschosses. Da die beiden letzten nachweislich unter Zuccari entstanden sind, ist auch eine vergleichbare Ausgestaltung des kleinen Gartensaales bei den Umbauten nach 1580 möglich.

Nach der Zusammenlegung des Raumes wurde er nachweislich mindestens durch drei Türen erschlossen. Zum einen bestand die Verbindung in die angrenzende Loggia, zum anderen existierten zwei Türen in den Gartensaal. Wie Befundöffnungen in den Durchgängen zeigen, waren sie ursprünglich alle trichterförmig zum Raum hin ausgestellt.<sup>240</sup> Eine Tür in den westlich angrenzenden Raum (0.12) sowie eine Verbindung in den Erschließungsgang gegenüber dem Treppenantritt lassen sich am Baubefund nicht mehr belegen, haben aber zu Zeiten Federico Zuccaris möglicherweise bestanden.

### III. 2.3. Das erste Obergeschoss

(TAFEL XXVI und TAFEL XXXI)

Die neue Gliederung in diesem Geschoss entsprach nach den Umbauten annähernd der Raumabfolge im Erdgeschoss und ist für den Zustand unter Zuccari noch weitgehend nachvollziehbar. Bezeichnend für den Umbau ist auch hier die Übernahme weiterer Teile aus dem Haus Andrea del Sartos. Es blieben dabei nicht nur die Raumeinteilungen bestehen, Federico Zuccari übernahm zudem alle Bodenniveaus und legte – bedingt durch die hohen Gewölbe des Gartensaales und der Loggia – nur die neu angebauten Bereiche annähernd 40 cm höher.

Nach der Hausbeschreibung von 1821 mündete der zweite Treppenlauf in einen Gang, dessen Decke mit verputzten Strohmatte verkleidet war und unter dessen Fußboden sich teilweise ein Hohlraum befand, der mit einem Stein verschlossen war. Im Westen dieser Erschließung führte ein weiterer Treppenlauf in das zweite Obergeschoss.<sup>241</sup> Diese Anordnung ist heute noch anhand der Beschreibung und den Befunden nachvollziehbar, obgleich die Treppenführung nach Zuccari verändert wurde und die Hinweise aus dem Jahr 1821 nicht mehr den ursprünglichen Zustand wiedergeben. Im Unterschied zur damaligen Hausbeschreibung befanden sich unter Zuccari die Niveaus zwischen den neu angelegten Räumen im Osten und den von Sarto überkommenen westlichen Hausteilen nicht auf gleicher Höhe. Der Treppenlauf endete unter Zuccari auf Höhe des

<sup>239</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...*vivo che mette a un salotto in stoia corrispondente sotto la loggia, e in sala...*“.

<sup>240</sup> Während die östliche Tür mit gerader Laibung heute noch vorhanden ist, wurde die westliche bereits vor der Hausbeschreibung von 1821 vermauert.

<sup>241</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „*Primo piano – Vi si perviene per due branche della rammenata scala, la seconda della quali fa capo in un andito stoiato e dipinto, sotto il pavimento del quale vi è un palco morte, o bottino coperta da lapida, trovarsi a destra la [...] ; dal lato opposto di detto andito trovasi la prosecuzione della scala per il piano superiore [...] Secondo piano a tetto – Vi si perviene da due altre branche di scala di pietra a destra dello sbocco della quale vi è un...*“.

Bodenniveaus in den westlichen Hausteilen; in den östlich angrenzenden Hausgang (I.04) führten dagegen noch zwei Stufen nach oben, die sich direkt im Anschluß an das Treppenpodest befanden und im Fehlboden noch zu erkennen sind (Abb. 42).

Die genaue Lage des Treppenaustritts am zweiten Lauf ist aufgrund der starken Setzungen im Haus nicht mehr rekonstruierbar. Ebenso gibt es bislang keine Hinweise auf die Konstruktion und Gestalt der Decke über diesem zweiten Lauf. Lediglich der Übergang zum anschließenden Flur ist durch Befunde belegt. So war dieser durch einen leicht hervorspringenden Wandpfeiler betont, der am oberen Ende zwei Gurtbögen aufwies. Einer trennte den östlich anschließenden Gang ab und ist als halbrunder, aus Backsteinen gemauerter Bogen noch in situ erhalten. Der andere – nur noch im Ansatz sichtbar – verlief rechtwinklig davon abgehend über den Treppenaustritt (Abb. 43). Der Ansatz läßt keine eindeutige Bestimmung der Form zu, es wird sich aber wahrscheinlich ähnlich dem ersten, um einen Rundbogen in Halbkreisform gehandelt haben. Weiterhin ist anzunehmen, dass er auf der anderen Seite des Treppenlaufes wieder durch einen Pfeiler aufgefangen wurde und ein weiterer Bogen den Aufgang in das oberste Obergeschoss überspannte. Die weitere Gestalt der Decke ist am Baubefund nicht belegt. Eine Flachdecke über dem Treppenpodest scheidet jedoch aus, da der einzige erhaltene Deckenbalken unsauber gebeilt und nicht auf Sicht gearbeitet ist. Geht man davon aus, dass es sich – entsprechend den anderen Fluren bzw. Treppenpodesten – um ein Gewölbe handelte, und nimmt man weiterhin an, dass dieses entsprechend aller nachgewiesenen Formen annähernd halbrund nach oben abschloß, läßt sich über dem Podest aufgrund der Bauhöhen nur ein Gewölbe mit Stichkappe zum Treppenaustritt rekonstruieren. Aufgrund einer symmetrischen Gliederung handelte es sich wahrscheinlich um eine Kreuzgratgewölbe. Zudem ist aus statischen Gründen eine Leichtbauweise anzunehmen, da sich diese Teile der Treppe noch auf dem Gewölbe des Gartensaales befanden und hier eine bewußte Gewichtsreduzierung zu erwarten ist.

Die Treppe in das zweite Obergeschoss bestand ebenfalls aus zwei Läufen mit Zwischenpodest. Das Wendepodest ist anhand der Schwelle sowie des darüberliegenden Türsturzes aus *pietra serena* belegt und kann durch die Baubefunde annähernd rekonstruiert werden (Abb. 44). Einzige die Breite des Durchganges zwischen den beiden Teilen des Wendepodests ist nicht mehr genau bestimmbar, da das südliche Gewände im Zuge nachträglicher Umbauten abgebrochen wurde. Demzufolge sind die Türbreite und die Treppen- bzw. -austritte nicht mehr detailliert zu ermitteln.

Anstelle einer Zwischenstufe wie im darunterliegenden Geschoss befand sich hier nur eine annähernd 3,5 cm starke Schwelle im Boden; dies ist ein Hinweis darauf, dass das Wendepodest als einheitliche ebene Fläche ausgebildet war. Zudem ist anhand einer starken Rotfärbung der erhaltenen Farbfassungen am Übergang zwischen Wand und Schwelle ein Terrakottabelag als Boden der Podeste zu vermuten; seine Detailgestaltung ist jedoch nicht mehr nachzuvollziehen. Am Anschluß zwischen der Fassade zur Via G. Giusti und der Bodenschwelle zeigt der Baubefund zudem eine ähnliche Abrundung der Wand wie im Geschoss darunter, die sich auch hier durch eine unterschiedlich stark angelegte Außenwand zur Via G. Giusti und eine bessere Belichtung des zweiten Treppenlaufs erklären läßt. Weiterhin zieht eine Putzkante ohne Unterbrechung von der Schwelle bis an die Innenseite eines Fenstergewändes und stellt einen Bauzusammenhang her (Abb. 45). Für die Treppenhausgestalt bedeutet dieser Befund, dass dieses Fenster zur Via G. Giusti in der heute bestehenden Größe bereits existiert hat und durch die annähernd mittig einschneidende Podestebene sowie den darunterliegenden Fehlboden im unteren Teil jedoch vermauert gewesen sein muß. Um das Treppenhaus besser belichten zu können, befand sich wahrscheinlich schon seit dem Einbau unter Zuccari ein weiteres Fenster. Es saß auf dem Verdachungsgesims an der Fassade auf und führte bis zu einem Entlastungsbogen, der kurz unterhalb der Decke die Stärke der Nordwand zur Via G. Giusti durch einen segmentförmigen Entlastungsbogen auf ihre ursprüngliche Stärke zurückführte. Wie aus den erhaltenen Putzkanten und Farbfassungen nachzuvollziehen ist, muß der Verschuß des hochgelegenen Fensters fast bündig mit der Außenfassade abgeschlossen haben.<sup>242</sup> Zur Konstruktion und Gestalt der Decken

---

<sup>242</sup> Die Datierung des Fensters auf die Zeit von Zuccari ist nicht eindeutig möglich, da Zuccari das Fenster in

im Treppenhaus haben sich keine Befunde erhalten.

Der bis heute nahezu vollständig erhaltene Gang im ersten Obergeschoss, der in die östlichen Teile des Hauses führte, lag zwei Stufen oberhalb des Treppenaustrittes. Er wurde im Süden durch die ehemalige Außenwand des ehemaligen Hofflügels begrenzt und im Norden durch die heute noch bestehende, annähernd 12 cm starke Wand aus Backsteinen zum nördlich angrenzenden Wohnraum (I.05). Sie steht frei lastend auf dem Gewölbe des Gartensaales. Zur Sicherung fügte Zuccari lediglich einen Entlastungsbogen ein, den er direkt auf das Gewölbe des Gartensaales legte, um darüber die Trennwand errichten zu können. Bei der erhaltenen Deckenkonstruktion im Westen handelt sich um ein Tonnengewölbe in Leichtbau aus Stroh- und Lattenwerk, ähnlich demjenigen, das sich im HAUPTERSCHLIEßUNGSGANG des Erdgeschosses befunden hat. Konstruktiv basiert das Gewölbe auf quer zum Gang verlaufenden Balken mit einer darunter angebrachten Zangenkonstruktion und abschließenden Strohmatten, die als Putzträger dienten (Abb. 50).

Während die westlichen Teile des Ganges in der ursprünglichen Form noch erhalten sind, ist der östliche Abschluß im frühen 17. Jahrhundert zuerst verändert und im 19. Jahrhundert vollständig abgebrochen worden, so dass eine Rekonstruktion nur bedingt möglich ist. Nach den Baubefunden führte der zentrale Gang weiter nach Osten, endete allerdings noch vor der Gartenfassade und führte in einen quer dazu liegenden Raum über der Loggia.<sup>243</sup> Durch diese Abtrennung zu den Fenstern in Richtung Garten war der Durchgang am Ende des Erschließungsganges aus belichtungstechnischen Gründen wahrscheinlich als offener Durchgang konzipiert, damit im Gang nicht vollkommene Dunkelheit herrschte. Die Erschließungstüren der seitlich angrenzenden Zimmer befinden sich im westlichen Teil des Ganges mit ihren schlichten und ungegliederten Steingewänden aus *pietra serena* noch in situ.

Der Befund zu einem Bodenbelag aus Terrakottaplatten für die Bauphase unter Zuccari ist anhand einer historischer Mörtelbettung belegt. So zeigten sich in einer Sondage mehrere übereinandergeschichtete Bodenaufbauten, da das darunterliegende Gewölbe des Gartensaales aufgrund der hohen Lasten langsam nachgab und das Niveau der oberen Räume immer wieder ausgeglichen und erhöht werden mußte. Der erste Bodenbefund, der noch unter den Niveaus des frühen 17. Jahrhunderts lag, zeigte über den Backsteinlagen des Gewölbes eine Ausgleichsschicht mit Bauschutt, die mit einem Estrich versiegelt wurde. Über diesem folgte ein Versetzmörtel, in dem sich noch die Unterseiten der ehemaligen Terrakottaplatten abzeichneten – ein Befund, der zweifelsfrei auf den Bodenbelag unter Zuccari hindeutet.

Nördlich des Erschließungsganges befand sich unter Zuccari ehemals ein großer Raum (I.05). Erhalten haben sich jedoch nur die Raumbegrenzungen im Süden, Norden und Westen. Während letztere – die Trennwand zum Treppenhaus – im frühen 17. Jahrhundert durch eine Vormauer verstärkt wurde um einen Kaminschacht aufzunehmen, ist die ursprünglich gegenüberliegende Ostwand aus der Zeit Zuccaris bei diesen Umbauten im 17. Jahrhundert abgebrochen und an der heute noch vorhandenen Stelle neu errichtet worden. Im gleichen Zuge wurde eine Gewölbekonstruktion in Holz eingefügt und diese mit einem Fresko versehen sowie die östliche Hälfte der Nordwand mit einer Vormauer verkleidet, um den unregelmäßigen Grundriß zu

---

eine bereits bestehende Wand aus der Zeit del Sartos eingebrochen haben könnte; der Befund an der Außenmauer also in jedem Fall einen sekundären Bauzustand zeigen könnte. Da allerdings am Ateliergebäude von Zuccari ebenfalls kleine Fenster über den eigentlichen Geschossfenstern vermutet werden, liegt eine solche Lösung auch am Wohnhaus nahe. Sicher läßt sich nur sagen, dass dies Fenster zur Zeit des Treppenhausabbruchs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch geöffnet war.

<sup>243</sup> Die südliche Begrenzungsmauer des Erschließungsganges wurde nach dem Anbau der Loggia unter Zuccari erst im frühen 17. Jahrhundert nach Osten hin bis zur Gartenfassade hin verlängert, und der Gang endete auf der Südseite an der ehemaligen östlichen Begrenzung des Hauses unter Andrea del Sarto. Auf der gegenüberliegenden Nordseite zeigen die Befunde, dass die Begrenzungsmauer des Ganges ehemals weiterführte, jedoch noch vor den weit ausgestellten Fensterlaibungen zum Garten hin endete. Die östliche Begrenzung des Erschließungsganges läßt sich demzufolge mit großer Sicherheit über der Trennwand zwischen Loggia und Gartensaal im Erdgeschoss vermuten.

vereinheitlichen, der durch die Verlängerung des Hauses von Andrea del Sarto zum Garten hin entstanden war.<sup>244</sup> Folglich sind heute weite Teile der Raumschale aus der Zeit Zuccaris nicht mehr vorhanden oder hinter Vormauerungen verborgen. Die ursprüngliche Lage der östlichen Raumbegrenzung ist aufgrund mehrfacher Umbauten am Befund nicht mehr zu belegen, läßt sich aber aus dem Umfeld rekonstruieren. So verlief die südliche Mauer des Raumes bis zur Trennwand zwischen Loggia und Gartensaal im Erdgeschoss und läßt für den östlichen Abschluß des Raumes I.05 auch eine entsprechende Lage erwarten.

Befunde zur Deckenkonstruktion unter Federico Zuccari haben sich ebenfalls nicht erhalten. Lediglich die Plazierung einer Tür im zweiten Obergeschoss läßt die Vermutung zu, dass der Raum nicht bis in das Dach hin geöffnet war, sondern durch eine Zwischendecke zum darüberliegenden Geschoss abgeteilt wurde. Der ursprünglichen Raumausstattung ist wahrscheinlich nur die Fensternische zur heutigen Via G. Giusti zuzuschreiben (Abb. 49). Ihre weit ausgestellte Laibung ist im unteren Bereich mit Sitznischen versehen, deren profilierte Deckplatten auf volutenartig ausgestellten Konsolen ruhen. Diese Form ist vergleichbar mit anderen Beispielen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>245</sup> Östlich des Fensters – hinter der heutigen Vormauer aus dem frühen 17. Jahrhundert – befand sich unter Federico Zuccari mit größter Wahrscheinlichkeit ein Kamin, der durch Rußspuren an der Sargmauer oberhalb des Gewölbes belegt ist.<sup>246</sup>

Im östlichsten Teil des Hauses ist der Bestand aus der Zeit Zuccaris ebenfalls stark reduziert. Die Raumbegrenzungen sind deshalb nur anhand weniger Befunde erkennbar. Nachweislich bestand zu dieser Zeit keine Trennwand südlich des mittleren Fensters zum Garten, so dass sich der Raum längs zum Garten gelagert haben muß. Während sich die Begrenzung zum nordwestlich angrenzenden Wohnraum (I.05) – wie dort bereits angesprochen – über der Trennwand in den darunterliegenden Räumen lokalisieren läßt, ist sie für den Übergang zum südwestlich anschließenden Raum (I.07) durch den ehemaligen Querwandanschluß und einen Niveauversprung eindeutig belegt. So zeigte eine Sondage an dieser Stelle den Abriß einer ehemaligen Quermauer. Im niedriger gelegenen Raum des ehemaligen Hofflügels (I.07) befindet sich eine zugesetzte Fensterlaibung, die 42 cm unter dem heutigen Niveau über Gartensaal und Loggia liegt. Diese Laibung ist aufgrund ihrer Lage Sarto zuzuordnen, da sie, wäre sie unter Zuccari noch offen gewesen, in das Gewölbe des Gartensaales eingeschnitten hätte. Die Vermauerung der Laibung ist mit Feinputz und Farbfassungen versehen. Für die zweite Bauphase ist demzufolge eine Nutzung dieses Bereichs auf dem unteren Niveau zu erwarten, während die Sargmauer über der angrenzenden Loggia keine Fassungsreste aufweist und schon durch das hoch ansetzende Gewölbe annähernd auf dem heutigen Niveau gelegen haben muß. Demzufolge muß die ehemals östliche Begrenzungswand des Hofflügels aus der Zeit Sartos noch unter Zuccari in der zweiten Bauphase als Innenwand weiter bestanden haben.

Es ergibt sich demnach für den Bauzustand unter Zuccari im Osten des Hauses ein Raum, der sich genau oberhalb der Loggia befand und durch drei Fenster zum Garten sowie eine weiteres zur heutigen Via G. Giusti belichtet wurde. Die Fensterlaibungen waren zu diesem Zeitpunkt ehemals weiter ausgestellt als es sich heute zeigt und schlossen wahrscheinlich mit segmentförmig ausgebildeten Stürzen an der Oberseite ab. Obgleich fast alle Fenster im ersten Obergeschoss heute gerade Abschlüsse aufweisen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem Austausch der Verdachungsgesimse an der Fassade eingebracht wurden, weisen die bogenförmigen Rißbilder

---

<sup>244</sup> Die Datierung des heute noch erhaltenen Deckenfresko in das sehr frühe 17. Jahrhundert, mündlich nach HEIKAMP, Florenz 1996. Das Deckenfresko und die darüberliegende Gewölbekonstruktion bedingt die heute noch vorhandenen Raumbegrenzungen, die im Westen und Osten eindeutig einen Bauzustand nach Zuccari darstellen. Im Westen lassen sich die Baufugen seitlich der Vormauer noch nachweisen und die heute vorhandene östliche Begrenzung des Raumes schließt seitlich jeweils stumpf an die südliche Begrenzungswand zum Erschließungsgang und gegenüber an die Außenwand zur Via G. Giusti.

<sup>245</sup> So beispielsweise die spätesten 1548 fertiggestellten Fensternischen der *sala grande* in der Casa Vasari zu Arezzo (siehe dazu u. a.: SCHWARZ 1990, S. 179, mit Lit., dort u. a. auch S. 177, Abb. 52 und 53; sowie: ALBRECHT 1985, S. 89, Abb. 4 bis 6).

<sup>246</sup> Die Schwärzungen lassen sich nur aus einiger Entfernung sehen und sind teilweise hinter den Verstrebungen des heutigen Holzgewölbes verborgen, so dass eine genaue Untersuchung nicht möglich ist.



noch auf ehemals segmentförmige Fensterabschlüsse hin.<sup>247</sup>

Die Haupteinschließung des Raumes erfolgte durch den zentralen Mittelflur, der aus lichttechnischen Gründen für den dahinterliegenden Gang wahrscheinlich als offener Durchgang gestaltet war. Seitlich davon bestanden aber wahrscheinlich auch Verbindungen in die westlich angrenzenden Räume. Während dies im Norden zu ebener Erde geschehen konnte, mußte der Übergang im Süden über zwei Stufen erfolgen, da dieser Raum nach den Umbauten noch auf dem niedrigeren Niveau aus der Zeit del Sartos lag. Obgleich ein solcher Durchgang mit Stufen zwischen dem Erschließungsgang im Obergeschoss (I.04) und dem südlich angrenzenden Raum (I.08) belegt ist, könnte sich aus Symmetriegründen anstelle dessen lediglich ein Fenster oder eine Nische befunden haben.

Die Deckenkonstruktion des langgestreckten Raumes über der Loggia kann lediglich anhand weniger Hinweise nachvollzogen werden. Ein Wandrücksprung an der Ostfassade zwischen erstem und zweitem Obergeschoss legt nahe, dass auch dieser Raum ehemals nicht bis in das Dach führte, sondern mit einer Zwischendecke abschloß. Für diese horizontale Teilung gibt es weitere Indizien. Im Westen des Hauses führen alle ausgestellten Fensterlaibungen im zweiten Obergeschoss bis zum Boden, in den östlichen Hausteilen führen sie hingegen lediglich bis zur Sohlbank. Dies wäre ein Hinweis, dass in dieser Höhe auch das Bodenniveau der Zimmer über dem Wandelgang angeschlossen hat, was durch die Niveauvorgaben im zweiten Obergeschoss bestätigt wird. Da der Wandversprung zwischen den Geschossen an der Ostfassade bereits 75 cm unterhalb der Sohlbank ansetzt, handelte es sich wahrscheinlich um ein flaches Tonnengewölbe über dem Raum. Der Kämpfer lag dabei auf Höhe des Wandversprunghes in der Gartenfassade; der Scheitel mit der darüberliegenden Deckenkonstruktion befand sich demzufolge annähernd auf Höhe der Sohlbank im zweiten Obergeschoss. Aufgrund der Schubkräfte ist auch hier mit einem Gewölbe in Leichtbaukonstruktion zu rechnen. Ob in das Tonnengewölbe zusätzliche Stichkappen eingeschnitten waren, die möglicherweise mit kleinen Oberlichtern zum Garten versehen waren, muß ohne Befunduntersuchung an den Fassaden zunächst offen bleiben.<sup>248</sup>

Der Raum weist zudem eine Besonderheit auf, deren Ursprung bislang nicht zu klären war. So befindet sich im südlichen Teil der Ostwand eine Tür mit seitlichen Gewändesteinen aus *pietra serena*, die auf der raumzugewandten Seite einen Falz aufweisen. An der Fassade zum Garten sind genau in diesem Bereich die horizontalen Gliederungselemente nicht ausgeführt bzw. unterbrochen. Es könnte sich dabei um eine tiefe Wandnische, einen Abtritt, möglicherweise auch um einen von Zuccari geplanten Verbindungsgang zum Ateliergebäude entlang der Gartenmauer zur angrenzenden Casa Sangallo gehandelt haben. Zudem läge die Vermutung nahe, dass ein direkter Abgang vom Raum in den Garten geplant war. Auch könnte es sich dabei um einen Verbindungsgang aus dem 19. Jahrhundert gehandelt haben, der zur neu errichteten Dachterrasse über der Wagenremise im Garten geführt wurde bzw. geführt werden sollte. Da eine Untersuchung der Fassade bislang nicht möglich war, könnte die anstehende Sanierung weiteren Aufschluß bringen.

Durch die baulichen Maßnahmen unter Zuccari wurden die ehemals gut belichteten Teile des Hofflügels von Andrea del Sarto von der direkten Belichtung abgeschnitten, sind darüber hinaus aber nahezu unverändert in die neue Konzeption übernommen worden. Der einzige noch erhaltene Zugang in diese Räume erfolgte vom Erschließungsgang (I.04) aus. Wie der Baubefund zeigte, war die Türöffnung ehemals trichterförmig zum Raum hin ausgestellt; zwei Stufen überbrückten ehemals den Niveauunterschied zwischen den neu errichteten Bereichen und dem Altbestand (Abb. 47). Weitere Raumverbindungen können aufgrund des fehlenden Bestandes aller internen Mauern nur noch angenommen werden. So bestand wahrscheinlich weiterhin ein Durchgang zwischen den Räumen im ehemaligen Hofflügel sowie eine Anbindung dieser beiden Zimmer an die Hausbereiche im Westen. Ob es unter Zuccari zudem direkte Verbindungen in den Raum über

<sup>247</sup> Eine Untersuchung der einzelnen Fenster wurde nicht durchgeführt, da sich der eindeutige Befund im heutigen Raum 306 an der Nordwand an einer rezenten Störung abzeichnete.

<sup>248</sup> Siehe dazu auch die Besprechung der Fassaden. Oberhalb des Raumes: I.05 endet die Laibung am Fenster auch in Höhe der Sohlbank und läßt dort ebenfalls eine hoch ansetzende Decke erwarten.

der Loggia sowie zum Treppenhaus gegeben hat, ist heute anhand der Baubefunde nicht mehr zu ersehen. Letztere könnte im westlichen Raum ohne Niveauversprung direkt in das Treppenhaus geführt haben und als Bestand von Sarto übernommen worden sein.

Eindeutige Hinweise auf die Ausformung der Decke haben sich nicht erhalten. Es kann aber aufgrund der Bodenniveaus im darüberliegenden Geschoss angenommen werden, dass Zuccari auch hier die tragende Konstruktion aus der Zeit Andrea del Sartos beibehielt und in die Neukonzeption integrierte.

Im Westen des Hauses wurde bei den Baumaßnahmen unter Federico Zuccari der große Saal aus der Zeit Andrea del Sartos in zwei Räume unterteilt und mit massiven Deckenkonstruktionen versehen. Die Trennwand fügte man südlich des mittleren Fensters zur Via G. Capponi ein.<sup>249</sup> Das ehemalige Bodenniveau und den Belag übernahm man; die Fenster erfuhren aber eine vollständig Neugestaltung.

Der Wunsch nach einer einheitlichen Fassadengestaltung erforderte eine Angleichung der bestehenden Fenster von Sarto an die neu hinzugekommenen im östlichen Teil des Hauses; sie mußten dazu – entsprechend der Niveauerhöhung über dem Gartensaal und der Loggia – annähernd 40 cm nach oben versetzt werden. Im Zuge dieser Baumaßnahme verschob man zudem die beiden seitlich Fenster zur heutigen Via G. Capponi nach außen. Die Ursache dafür ist vor allem in der Maßgabe zu sehen, eine annähernd symmetrische Wandgliederung im Inneren der neu entstandenen Räume zu erhalten. Folglich lagen die Fenster zur Via G. Capponi im ersten Obergeschoss nicht mehr axial über den Öffnungen des Erdgeschosses. Die raumzugewandte Seite der Fenster ließ Zuccari als einfache, trichterförmig ausgestellte Laibungen anlegen, deren oberer Abschluß wahrscheinlich auch in Form eines Segmentbogens gestaltet war. Aufgrund der Erhöhung der Fenster und der beibehaltenen Bodenniveaus aus der Zeit Sartos mußte Zuccari in der Fensterlaibung eine Stufe einfügen (Abb. 48).<sup>250</sup>

Konstruktive Einzelheiten im neuen, nördlich gelegenen Raum (I.09) sind nicht nachweisbar. Ebenso sind die Befunde zur ehemaligen Deckenkonstruktion durch die großflächigen Einbauten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verborgen. Hinweise bietet lediglich die Hausbeschreibung von 1821, obgleich das dort beschriebene Bodenniveau nicht dem Zustand unter Federico Zuccari entspricht und somit bereits Veränderungen belegt sind. Für diesem Bereich werden zwei ehemals unabhängige Zimmer beschrieben, die durch eine nicht mehr zu lokalisierende Wand aus Stroh und Lattengeflecht und durch unterschiedliche Deckenkonstruktionen voneinander getrennt waren.<sup>251</sup> Diese Unterschiedlichkeit in der Deckenkonstruktion könnte ein Hinweis sein auf ältere bauliche Lösungen. Möglicherweise handelte es sich demnach in diesem Bereich bereits unter Zuccari um zwei kleinere Räume, die er von Sartos ehemaligem großen Saal abtrennte. Verbindungen in angrenzende Räume sind

---

<sup>249</sup> Die ehemalige Trennwand ist heute noch durch zwei begrenzende Putzkanten in einer Bodensondage des heutigen Raumes 304 an der Westwand nachgewiesen. Die Wand entsprach mit ihrer Stärke von annähernd 15–17 cm Stärke und in ihrer Lage genau der darunterliegenden Trennwand zwischen dem Haupterschließungsgang 0.01 und dem angrenzenden Zimmer 0.12. Eindeutig läßt sich erkennen, dass die Wand vor die bereit bestehende Fassade zur heutigen Via G. Capponi gestellt wurde und die südliche Fensterlaibung des mittleren Fensters zu Via G. Giusti umgearbeitet wurde (vgl. dazu auch die Besprechung des Saales I.10 im Anschluß).

<sup>250</sup> Die neu eingebrochenen Fensterlaibungen von Zuccari führen nur bis annähernd an das heutige Niveau, das 42 cm über dem ehemaligen Boden von del Sarto liegt, und sind darunter bis zum niedrig liegenden Boden mit den gleichen Fassungen versehen wie die zugesetzten Fensteröffnungen von Sarto. An den Fenstern zur Via G. Capponi zeigt sich zudem, dass der ehemalige Bodenbelag von Sarto unter die Abmauerung in der ehemaligen Fensterlaibungen verläuft und die neue Wandfassung des zweiten Bauzustands direkt bis an diesen Boden führt. Eine Aufdoppelung bzw. eine Veränderung am Boden ist für den zweiten Bauzustand somit auszuschließen. Es bedeutet vielmehr, dass Zuccari nur die neuen Fenster einbrach, die alten zusetzte und den Bodenbelag aus der Zeit Andrea del Sartos übernahm.

<sup>251</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...e da essa scendendo due scalini si perviene ad una camera su la Via San Sebastiano mezza instoia, con retrocamera senza luce viva separata da detta camera con tramezzo di stoia...“.

aufgrund der Wandabbrüche im 19. Jahrhundert nicht mehr nachweisbar. Es bestanden aber wahrscheinlich Türen in die nördlich und östlich angrenzenden Zimmer.

Durch die Abtrennung der südlichen Zimmer ergab sich aus der Unterteilung des großen Saales von Andrea del Sarto im Norden ein annähernd quadratischer Raum, der seinen Abmessungen zufolge, nach wie vor den größten Raum in diesem Geschoss darstellte. Wie im südlich angrenzenden Bereich (I.09) übernahm man das vorhandene Bodenniveau mit dem Terrakottabelag, veränderte aber die Fenster entsprechend. Das Wasserbecken im östlichen Teil der Nordwand aus der Zeit Sartos wurde unter Zuccari in die Neugestaltung des Raumes übernommen.

Die Begrenzungswand im Süden stellte man teilweise in die Laibung des zentralen Fensters zur Via G. Capponi ein und mauerte die ehemals trichterförmig ausgestellten Fensternischen asymmetrisch ab. Darüber hinaus verschob Zuccari das zentrale Fenster leicht nach Süden und näherte es zudem der neuen Trennwand an, woraufhin die südliche Laibung des Fensters kaum mehr in Erscheinung trat (vgl. Abb. 19). Als Ursache hierfür ist vor allem die Weiterführung der zentralen Mittelachse zu sehen, die Zuccari in den östlichen Teilen des Hauses angelegt hatte, und der er durch eine Verschiebung des mittleren Fensters zur Via G. Capponi, auch den Saal im Westen des Hauses anpaßte.

Als weitere Baumaßnahme in diesem Raum fügte Zuccari eine hölzerne Kassettendecke ein, die 1821 als „...*palco alla veneziana*...“, als venezianische Balkendecke beschrieben wurde<sup>252</sup>, und die sich größtenteils in situ erhalten hat (Abb. 49). Dazu verspannte man tragende Balken zwischen der nördlichen und der neu abgelegten südlichen Raumbegrenzung, verkleidete die Bereiche zwischen den Wandanschlüssen mit senkrecht zueinanderstehenden Brettern und erhielt so den Eindruck eines Streichbalkens. In einem Achsenabstand von ca. 54 cm wurden auf die Oberseite ungefähr 8 cm breite Querleisten aufgelegt, die an den Seiten abgefast waren, und fügte entlang der Deckenbalken ca. 6 cm überstehende und ebenfalls abgefaste Hölzer ein. Die Konstruktion wurde abschließend mit einer einheitlichen Holzschalung überdeckt. Unterhalb der so entstandenen Kassettierung setzte zudem entlang der Deckenbalken eine umlaufende hochkantstehende Leiste ein und verstärkte so die optische Wirkung der Kassetten. Unterhalb der tragenden Balken befand sich wahrscheinlich ein umlaufendes Profil mit abschließender Frieszone, das eindeutig aber nur für den Bauzustand vor dem Abbruch des alten Treppenhauses in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt ist. Aufgrund der bis dahin unveränderten Raumgröße stammte es wahrscheinlich noch aus der Umbauphase von Zuccari. Die vorhandenen Putzkanten an der Wand und den Balkenverkleidungen ergeben Abmessungen für das Profil von annähernd 14–14,5 cm Breite und einer Höhe von ca. 3,5–4 cm. Für dieses ungewöhnlich breitgelagerte Profil sind im Haus keine vergleichbaren Lösungen aus dieser Zeit nachweisbar, so dass vermutet werden kann, dass darunter ehemals noch ein plastischer Fries mit abschließendem Profil anschloß.

Der neu angelegte Zimmer wurde wohl nach wie vor direkt vom Vorplatz der Treppe erschlossen. Da unter Zuccari in diesem Raum mit einer ausgeprägten Symmetrie zu rechnen ist, führten an der Südwand mindestens eine, möglicherweise auch zwei Türen in den angrenzenden Bereich. Zudem befand sich gegenüber der nördlichsten Fensterachse zur Via G. Capponi wahrscheinlich ebenfalls ein Ausstattungselement an der Ostwand, das in Form einer Nische oder eines Kamins ausgebildet gewesen sein könnten. Eindeutige Befunde sind aufgrund des Wandabbruchs aber nicht mehr zu erwarten.

---

<sup>252</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 27–28: „...trovasi a destra la sala che resta di cantonata coperta a palco alla veneziana, e da essa scendendo due scalini si perviene ad una camera...“.



### III. 2.4. Das zweite Obergeschoss

(TAFEL XXVII)

Zuccari fügte dem Haus zumindest in den westlichen Bereichen ein weiteres Geschoss hinzu und unterteilte es weitgehend nach dem vorgegebenen Schema des darunterliegenden Geschosses. Außer den wenigen fragmentarisch erhaltenen Hinweisen zum Gefüge lassen sich historische Deckenkonstruktion für diesen Bauzustand an keiner Stelle mehr nachweisen. Entsprechend einer sicherlich weniger repräsentativ geprägten Nutzung im Vergleich zum darunterliegenden Geschoss, könnten die Räume zu dieser Zeit bis in das Dach hin offen gewesen sein, obgleich eine solche bauliche Lösung erst mit den Befunden aus dem 18. und 19. Jahrhundert belegt ist.<sup>253</sup>

Der Treppenaustritt im obersten Geschoss kann aufgrund des hohen Fehlbestandes nur noch im Grundriß nachvollzogen werden. So führte auch hier der zweite Lauf in einen kleinen Vorraum, von dem alle angrenzenden Räume erschlossen wurden (vgl. Abb. 42). Östlich des Treppenaustritts geleitete ein Erschließungsgang auf gleichem Niveau in die gartenseitig gelegenen Zimmer und endete an einer kleinen Treppe (vgl. Abb. 47).<sup>254</sup> Von diesem Flur haben sich die seitlichen Begrenzungsmauern sowie der Bodenbelag aus Terrakottaplatten in einem Hohlraum erhalten, so dass eine annähernde Rekonstruktion der Raumaufteilung im Osten des Hauses möglich ist.

Da auf der ganzen Länge des Ganges keine Zugänge in die seitlichen Zimmer erkennbar sind, kann man davon ausgehen, dass sie erst nach der Treppe am östlich Ende des Ganges erschlossen werden konnten. Zieht man zudem in Betracht, dass die Trennmauer zwischen dem Gartensaal und der Loggia des Erdgeschosses auch im zweiten Obergeschoss existierte, führte die kurze Treppe wahrscheinlich nur drei bis vier Stufen nach oben und endete auf einem kleinen Erschließungspodest der angrenzenden Zimmer. Da sich im Süden dieses Podestes nachweislich kein Durchgang befand, bot sich einer Erschließung der Räume im ehemaligen Hofflügel (II.06 und II.07) nur direkt vom Austritt der Haupttreppe (II.02) aus. Das Bodenniveau in diesen Räumen muß demzufolge annähernd auf der Höhe des Treppenaustritts gelegen haben und entsprach damit der bereits unter Andrea del Sarto vermuteten Decke in diesem Hausabschnitt, die sich noch anhand von horizontalen Putzstörungen abzeichnet. Zuccari paßte scheinbar den neuen Treppenaustritt an diese existierenden Bauhöhen an und übernahm die bestehenden Konstruktionen im ehemaligen Hofflügel mitsamt der Trennwand<sup>255</sup>. Dies erklärt auch die Treppe am Ende des Erschließungsganges, mußten doch die neu errichteten und höher gelegenen Räume im Nordosten des Hauses durch weitere Stufen erschlossen werden. So befand sich wahrscheinlich zumindest ein Raum über dem Wandelgang sowie ein weiterer im Norden des Ganges. Ob dieser großen Zimmer nochmals durch Leichtbaukonstruktionen unterteilt waren, muß aufgrund fehlender Befunde offen bleiben.

Die Raumaufteilung westlich des Treppenaustrittes – den Teil des Hauses, den Zuccari um ein Geschoss erhöhte – ist nicht mehr erhalten, anhand einiger Befunde aber weitgehend nachzuweisen. Vom Treppenaustritt ausgehend, lag westlich davon ehemals ein kleiner, quadratischer Raum, in dem der Niveauunterschied zwischen dem Treppenaustritt und dem Niveau über der Kassettendecke des Eckzimmers im ersten Obergeschoss überbrückt werden mußte. Da diese ungefähr 58 cm höher lag, müssen sich dort annähernde drei Stufen befunden haben. Im Anschluß an diese Treppe gelangte man in den Bereich über dem ehemaligen Saal aus der Zeit Andrea del Sartos.<sup>256</sup> Wie im darunterliegenden Geschoss wurde dieser unter Zuccari

<sup>253</sup> Spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts existierte die Dachkonstruktion aus der Zeit Zuccaris nicht mehr. So orientiert sich die Dachkonstruktion im Osten des Hauses an einer im frühen 17. Jahrhundert eingebrachten Grundrißeinteilung. Zudem trägt eine Dachpfette im Wesen des Hauses das Datum 1765.

<sup>254</sup> Im heutigen Raum 307 hat sich in der Raumecke D-A kurz unterhalb der Decke ein Abdruck der letzten Stufe vor dem anschließenden Treppenaustritt erhalten. Das Bodenniveau lag auf einer Höhe mit dem erhaltenen Bodenbelag im östlichen Erschließungsgang des zweiten Obergeschosses.

<sup>255</sup> Die Trennwand im ehemaligen Hofflügel stammt noch aus der Zeit Sartos und wurde im Rahmen der Aufstockung des Hauses unter Zuccari lediglich erhöht.

<sup>256</sup> Die ehemalige Ostwand des Eckzimmers ist im Norden noch anhand der seitlichen Putzkanten im Dachgeschoss belegt. Auf der gegenüberliegenden Seite zeichnet sie sich bei Streiflicht ab.

durch eine Querwand unterteilt, die südlich des mittleren Fensters zur Via G. Capponi anschloß und deren Ansatz über der späteren Deckenkonstruktion noch erhalten ist.<sup>257</sup> Weitere konstruktive Einzelheiten über die Raumaufteilung sowie die Deckenkonstruktionen sind nicht mehr erkennbar.

Es handelte sich demnach im zweiten Obergeschoss annähernd um die gleiche Raumaufteilung wie im darunterliegenden Geschoss. Die Bodenniveaus zwischen den westlichen und den östlichen Teilen des Hauses lagen dabei annähernd auf einer Ebene. Lediglich der Treppenaustritt und der zentrale Erschließungsflur setzte annähernd drei Stufen niedriger an, obgleich am Treppenaustritt hinreichend Platz war, direkt auf eine einheitliche Höhe zu gelangen (vgl. [Abb. 42](#)). Diese Anordnung scheint sich durch die Übernahme der Deckenkonstruktionen im ersten Obergeschoss des ehemaligen Hofflügels von Andrea del Sarto zu erklären. Der Treppenaustritt wurde wohl deshalb so niedrig angeordnet, um die bereits bestehenden und übernommenen Niveaus im ehemaligen Hofflügel erschließen zu können.

### III. 2.5. Die Fassaden

Ausgangspunkt für die Baumaßnahmen an den Fassaden war die Aufstockung des Hauses, die zusätzliche Belichtungsmöglichkeit zur Via G. Giusti und die Maßgabe, die Fassade zum Garten völlig neu errichten zu müssen. Im Gegensatz zu den Umbauten im Inneren des Hauses, bei denen Zuccari große Teile des Baubestandes respektierte und übernahm, gestaltete er die Fassaden durch Gesimse und einheitliche Fenster fast vollkommen um. Einziges Zeugnis der Fassadenplanung bzw. -gestaltung könnte eine Zeichnung von Federico Zuccari aus dem Zyklus zur Vita seines Bruders Taddeo darstellen, die wahrscheinlich aus längerer zeitlicher Distanz sein Florentiner Wohnhaus von außen wiedergibt. Die Zeichnung zeigt außer einer Szene mit dem zeichnenden Taddeo im Bildhintergrund ein Haus, das annähernd der Casa Zuccari in Florenz entspricht ([Abb. 50](#)).<sup>258</sup> Zwischen Zeichnung und Baubestand sind war verschiedene, bisweilen sogar ganz wesentliche Details mit dem Bau nicht in Verbindung zu bringen, die Darstellung zeigt aber Ähnlichkeiten, die im folgenden – vor allem bei der Besprechung der Fassade zur Via G. Giusti – noch näher erläutert werden.

#### III. 2.5.1. Die Fassade zur Via G. Capponi

([TAFEL XIII](#), [TAFEL XXXI](#) und [TAFEL XXXII](#))

Die Neugestaltung führte einzig an der Fassade zur Via G. Capponi zu einem Konglomerat aus dem vorgefundenem Bestand und den Vorstellungen des Bauherren. Die Gliederung im Erdgeschoss mit zentralem Portal, seitlich erhöht angeordneten quadratischen Fenstern und

---

<sup>257</sup> Diese ehemalige Querwand bindet in die Fassade zur Via G. Capponi ein, muß demzufolge zusammen mit der Aufstockung des Hauses eingebracht worden sein. Die Querwand im ersten Obergeschoss bindet nicht in die Fassade ein und ließ sich auch den Umbaumaßnahmen unter Zuccari zuordnen, da die Fassade bis in Höhe des ersten Obergeschosses bereits unter Andrea del Sarto bestand.

<sup>258</sup> In: Taddeo Zuccaro 1989, S. 33, Maße: 420 mm x 171 mm, ebenda, S. 32, eine Zusammenstellung der bis dahin bekannten Kopien mit Bibliographie. Obgleich die meisten Zeichnungen aus dem Zyklus im Hintergrund eindeutige römische Eindrücke zeigen, könnte es sich hierbei um eine schematische Ansicht des Hauses in Florenz handeln. Die Datierung des Freskenzyklus zum Leben seines Bruders ist in der Forschung ebenso wie die ursprünglich geplante Anordnung umstritten. Er entstand jedoch in einer Zeit, in der das Florentiner Anwesen wenigstens in Planung war. Siehe dazu u. a. KÖRTE 1935, S. 68–79; HEIKAMP 1957, S. 175–177; VÖLKER 1972, S. 40–45, besonders S. 42; LEOPOLD 1980, S. 312–362, besonders S. S. 324–328, S. 368; WAZBINSKI 1985, S. 275–345; GERE 1993, S. 49–55; HEIKAMP 1996 C, S. 7–10, ebenda, S. 29 – Anm. 10, 30 – Anm. 13, 200–218; ROSSI 1997, S. 53–69.

darunterliegenden querrrechteckigen Lichtschächten zur Beleuchtung der Kellerräume entstammte mit größter Sicherheit noch der Zeit Sartos. Wenngleich möglicherweise von Zuccari auch andere Fensterrahmen eingebracht wurden, veränderte er aber weder die Lage noch die Größe der Öffnungen und setzte sie so bewußt von seiner eigenen Gestaltung ab.<sup>259</sup> Neu hinzu fügte er hingegen eine plastisch hervortretende Rustikagliederung an den Ecken des Erdgeschosses und an der Straßenkreuzung betone er die Hausecke zusätzlich durch eine Ecksäule in toskanischer Ordnung, die er durch zwei bossierte Rustikabänder umging. Oberhalb der Ordnung schließt heute ein horizontales Gesims an, bei dem es sich, nach einem Vergleich mit Befunden an der Via G. Giusti und dem Ateliergebäude zu urteilen, um das ursprüngliche Gesims aus der Zeit Zuccaris handelt.<sup>260</sup> Darüber ragen an der Hausecke zwei übereinandergestellte Wappen auf. Zuunterst – von Füllhörnern flankiert – sein eigenes mit Zuckerhut und acht Lilien, darüber das Wappen der Medici mit ihren charakteristischen *Pallae*. HEIKAMP nimmt an, dass es in der heute existierenden Form nicht dem Originalzustand entspricht und im oberen Teil des Mediciwappens ursprünglich eine großherzogliche Krone in Metall befestigt war, die jedoch noch vor der Erneuerungen der Bauteile im 19. oder 20. Jahrhundert abhanden gekommen ist.<sup>261</sup>

Die Gliederung der Fenster im ersten Stock entsprach nicht mehr dem darunterliegenden Geschoss und wurde unter Zuccari vollständig neu eingebracht. Die seitlichen Fenster verlegte er um ihre halbe Breite nach außen und die mittlere Öffnung leicht nach Süden. Der Grund für die Maßnahmen ist im Rahmen der Innenraumrekonstruktion bereits angesprochen worden und basierte vor allem auf bewußt angelegten Symmetrien und Blickachsen innerhalb des Hauses. Betrachtet man den Aufbau der Fenster im Detail, schloß ein glattes Sohlbankgesims mit abschließendem Halbrundprofil, das an den Anschlüssen zu den Fenstern vier Zentimeter nach vorne verkröpft war, die Fenster an der Unterseite ab. Eindeutige originale Bauteile dieses Sohlbankgesimses sind bislang nicht belegt. Lediglich der Analogschluß zum Ateliergebäude, bei dem die identisch gestaltete Sohlbank aufgrund ihres Verwitterungszustands als weitgehend original gelten kann, könnte ein Hinweis auf die Ausbildung der Sohlbank am Wohnhaus geben. So dürfte die gleiche Gestaltung des Gesimses an beiden Gebäuden noch auf den Bauzustand unter Zuccari zurückzuführen sein.

Die rechteckigen Rahmungen im ersten Obergeschoss sind in der heutigen Form am Wohnhaus nur für den Zustand vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt, und durch zahlreiche Vierungen und Ergänzungen gekennzeichnet.<sup>262</sup> Der Frage nach der Authentizität der Bauform ist hier ebenfalls durch einen Vergleich mit den vollkommen identischen Fenstergewänden des ersten Obergeschosses am Ateliergebäudes näher zu kommen. Diese sind in Stichen von FERDINANDO RUGGIERI aus dem Jahr 1724, von JOHN WOOD 1741 sowie einem unbekanntem Meister aus dem 16. Jahrhundert festgehalten ([Abb. 51](#) und [Abb. 52](#)).<sup>263</sup> Sieht man bei RUGGIERI vom fehlenden Falz in der Fensterlaibung ab, entsprechen diese Abbildungen dem

---

<sup>259</sup> Die heutigen Fenster im Erdgeschoss entstanden nach Federico Zuccari und vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es ist daher nicht anzunehmen, dass Zuccari die bestehenden Fenster von Sarto bereits veränderte bzw. wesentlich vergrößerte.

<sup>260</sup> In der heutigen Form ist es nur für die Zeit vor dem Abbruch des Treppenhauses in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt. Der Befund ergibt sich an der Via G. Giusti durch die Einbindung des Gesimses über dem zweiten Fenster von Westen in die historischen Putze und Oberflächen des Treppenhauses aus der Zeit Zuccaris.

<sup>261</sup> Vgl. HEIKAMP 1996 C, S. 15–16. – Zu den widersprüchlichen Aussagen über die Auswechslung der Bauteile siehe die Beschreibung der Maßnahmen im 19. und 20. Jahrhundert). Die originalen Füllhörner befinden sich heute sekundär in der Loggia verbaut, das Wappen von Zuccari ist zu einer Brunneneinfassung im Garten umgenutzt.

<sup>262</sup> An der Via G. Giusti zeigte sich am östlichen Gewände in der Fensterachse des ehemaligen Treppenhauses, dass das Zwischenpodest direkt daran anschloß, das Gewände also zumindest in die Zeit vor dem Abbruch des alten Treppenhauses in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusetzen ist.

<sup>263</sup> Die Zeichnungen von RUGGIERI entstanden wohl im Jahr 1724, wurden aber erst im Jahr 1755 veröffentlicht (RUGGIERI 1755, Bd. 2, S. 78–79). Siehe zur Datierung auch HEIKAMP 1967 B, S. 12, sowie HEIKAMP 1996 C, S. 21 (Abbildung u. a. publiziert in HEIKAMP 1967 B, Tafel 2). – Zur Fassadenansicht von JOHN WOOD 1741, Plate 4 siehe bereits [Abb. 79](#) im Text (publiziert u. a. in WITTKOWER 1943, S. 222). – Der Stich eines unbekanntem Meisters ist u. a. publiziert in SALOMONE 1978/1979, nach S. 125 o.Z. nach dem Codex Vaticanus Reg. lat. 1282.

heutigen Zustand, und die Gewände können in ihrer bestehenden Form als originale Bauteile aus der Zeit Federico Zuccaris gelten (Abb. 53).<sup>264</sup> Da im Wohnhaus erst im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert der Austausch zerstörter Bauteile an den Fensterrahmen des Obergeschosses erfolgte, entstammen die bestehenden Rahmen in den oberen Ebenen – zumindest fragmentarisch – wahrscheinlich noch aus der Zeit Federico Zuccaris.<sup>265</sup> Der Falz auf der Innenseite deutet auf Fensterrahmen hin, die möglicherweise bereits mit gläsernen Scheiben versehen waren.

Oberhalb der Fensterrahmen schlossen die Fenster mit einem Fries und einem Verdachungsgesims ab. Die ursprüngliche Gestalt der Friese ist anhand einer Beschreibung aus dem Jahr 1893 nachzuvollziehen. Nach LANCIARINI soll der Fries über dem zentrale Fenster im ersten Obergeschoss mit der Datierung *MDLXXVIII* versehen gewesen sein, während ein Fenster links davon ehemals die Inschrift *FEDERICVS ZVCCARUS* trug.<sup>266</sup> Der Beschreibung entspricht die Platzierung beider heute noch vorhandenen Inschriften über den Fenstern; in der Darstellung auch die Datierung über dem zentralen Fenster. Die linke Inschrift, mit dem heutigen Wortlaut *FEDER ZVCCAR* weicht jedoch von der Beschreibung durch LANCIARINI ab. Wahrscheinlich handelte es sich 1893 noch um die ursprünglichen Friesinschriften am Wohnhaus, da der Namenszug einer heute noch vorhandenen Inschrift auf dem östlichen Fensterfries im ersten Obergeschoss des Ateliergebäudes entspricht. Zieht man in Betracht, dass die vorhandenen Konsolen im Verdachungsgesims des Wohnhauses aus Platzgründen eine entsprechend lange Inschrift nicht zulassen, folgt daraus, dass entweder keine Konsolen existierten, oder dass diese entsprechend den am Ateliergebäude kleiner waren (vgl. Abb. 3 und Abb. 80). Zudem ist daraus zu ersehen, dass die Verdachungsgesimse mitsamt der Konsolen anders gestaltet gewesen sein müssen. So sind sie auch aufgrund späterer Veränderungen an keiner Stelle mehr als original zu belegen. Auch der Profilvergleich mit den Gesimsen über dem Fenstern des Ateliergebäudes zeigt Unterschiede, so dass davon ausgegangen werden muß, dass die Form nachträglich verändert wurde (Abb. 54). Kann aufgrund dieser Überlegungen auch nicht die genaue Form nachvollzogen werden, liegt doch der Schluß nahe, dass die Fenster in Form und Detailausführung annähernd denen des heutigen Ateliergebäudes entsprachen.

Im Bereich oberhalb der Verdachungsgesimse bis zu den Fenstern des zweiten Obergeschosses befand sich wahrscheinlich ein weiteres Fenster. Nachgewiesen ist ein solches an der Fassade zur Via G. Giusti in der Achse des ehemaligen Treppenhauses. Die von Zuccari angestrebte Symmetrie der Fassaden läßt mutmaßen, dass auch über den anderen Fenstern ein vergleichbares Motiv angebracht war, obgleich eine Belichtung der dahinterliegenden Räume aufgrund der angrenzenden Deckenkonstruktionen nur in den neu errichteten Teilen im Osten des Hauses möglich war. Zuccari könnte das Motiv aber in graphischer Weise wiederholt haben, zeigten die Befunde am erhaltenen Fenster doch, dass der Fensterflügel bündig mit der Außenwand abschloß. Vergleicht man dieses Motiv mit den Fenstern des ersten Obergeschosses am Ateliergebäude, sind dort Nischen zu sehen, die – wie später noch ausgeführt wird – ursprünglich als Fensteröffnungen dienten und durch einen gesprengten Giebel gerahmt sind. Übertragen auf das Wohnhaus, liegt der Analogschluß eines gesprengten Giebels als Übergang zwischen den Verdachungsgesimsen und den darüberliegenden Fenstern nahe. Eine solche Gestaltung könnte in Sgraffitotechnik ausgeführt

<sup>264</sup> Ohne restauratorische Untersuchung läßt sich dies nicht eindeutig belegen. Die seitliche Einbindung in die Backsteinwände erscheint jedoch ohne nachträgliche Störung zu sein. Zudem entspricht der Verwitterungszustand der Fensterrahmen den anderen Werksteinbereichen an der Fassade, die bislang als original gelten und bei denen es ebenfalls keine Hinweise auf bauliche Veränderungen gibt.

<sup>265</sup> Vgl. zu den Erneuerungen an den Fassaden im 20. Jahrhundert bereits HEIKAMP 1987 B, S. 1–2. Dort abgedruckt ein Brief der Soprintendenza Firenze an die ehemalige Besitzerin des Hauses, Contessa D'Acquarone, in dem die fehlerhaft ausgeführten Maßnahmen aufgezeigt werden. Leider wurden die Maßnahmen darin nicht beschrieben, sondern nur Belegfotos erwähnt, die jedoch nicht aufzufinden sind. –Ausnahmen bilden die seitlichen Erdgeschossfenster zur Via. G. Capponi und das dritte Fenster von Westen im Erdgeschoss zur Via G. Giusti, die nach Zuccari – bereits im frühen 17. Jahrhundert – eingebracht wurden und die sich durch eine völlig andere Gestaltung auszeichnen.

<sup>266</sup> LANCIARINI 1893 A, S. 137–138. Wahrscheinlich wurden die Inschriften und die Verdachungsgesimse in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts im Zuge der Umbaumaßnahmen unter Umberta D'Acquarone erneuert, wobei zwar der Namenszug leicht verändert, die Platzierung der einzelnen Inschriften aber beibehalten wurde.



worden sein, wie die einzelne Fragmente im Bauschutt des 19. Jahrhunderts belegen, ist aber aufgrund fehlender Befunduntersuchung am Außenbau nicht belegt.

Das abschließende Geschoss belichtete eine Fensterreihe, deren allseitig geohrte Fensterumrahmungen aus dem Bauzusammenhang bislang nicht datiert werden können. Vergleicht man die Profile der einzelnen Fenster untereinander, sind diejenigen zur Via G. Capponi sowie zum Garten in Ausführung und Verwitterungszustand völlig identisch, während die Profilformen an der Via G. Giusti gröber gearbeitet sind und die Gewände kaum Verwitterungsspuren aufweisen. Die Profilabfolge der Fenster zur Via G. Capponi und zum Garten entsprechen den Gewänden im ersten Hauptgeschoss des Wohnhauses aus der Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und sind mit den gleichen Farbfassung versehen (Abb. 55). Zudem entsprechen sie den Gewändeformen im Hauptgeschoss des Ateliergebäudes aus der Zeit Federico Zuccaris. Anhand dieser Überlegungen lassen sich Teile der Fensterrahmung des zweiten Obergeschosses zumindest auf die Zeit vor dem Umbau im 19. Jahrhundert zurückführen – wahrscheinlich aber sogar auf den Umbau unter Federico Zuccari.<sup>267</sup> Einen Hinweis darauf bietet auch die bereits erwähnte Zeichnung von Federico Zuccari zum Leben seines Bruders Taddeo (vgl. Abb. 50). Die darauf abgebildeten Fenster im obersten Geschoss entsprechen genau diesen Fenstergewänden am Wohnhaus von Federico Zuccari.

Daraus ergibt sich, dass das Portal und die gesamte Fenstergliederung des Erdgeschosses nach dem Umbau des Hauses noch auf Andrea del Sarto zurückführen waren und sich Zuccaris Maßnahmen auf die Hinzufügung der rahmenden Elemente beschränkten. Ab dem ersten Hauptgeschoss veränderte er hingegen die vorhandene Bausubstanz völlig: Er fügte Horizontalgesimse ein und legte alle Fensterachsen um. Die einzelnen Bauformen lassen sich über das 19. Jahrhundert hinaus nur aufgrund eines Analogschlusses mit dem angrenzenden Ateliergebäude als weitgehend original einstufen. Da jedoch für die Zeit zwischen Zuccari und den Veränderungen im 19. Jahrhundert bisher kaum größere Einriffe an den Fassaden belegt sind – sieht man von der Vergrößerung der Erdgeschossfenster mit ihren glatten Gewänden ab – ist der heutige Zustand wohl noch weitgehend auf die Baumaßnahmen unter Zuccari zurückzuführen. Über die rein architektonischen Bauelemente hinaus ist an den Fassaden auch mit der Gestaltung der Wandflächen zu rechnen. Eine besondere Hervorhebung ist in der schmalen Zone zwischen den beiden Horizontalgesimsen am Übergang vom Erdgeschoss zum ersten Hauptgeschoss zu erwarten. So liegt das untere Gesims auf den seitlichen, vertikal angeordneten Rustikagliederungen und Pilastern auf und beläßt nur einen schmalen, ungegliederten Bereich von ca. 44,5 cm bis zum darüberliegenden Sohlbankgesims. Da hier nicht die traditionelle Form des Kordon- und Sohlbankgesimses angewandt wurde,<sup>268</sup> sondern die Variation eines Architravs mit Fries und abschließendem Gebälk über einer toskanischen Ordnung, ist in diesem Zwischenraum ein betonter Frieses zu erwarten, der sich bewußt zu den sonstigen Wandflächen absetzen sollte. Nach den bereits erwähnten Funden im Bauschutt zu urteilen, die höchstwahrscheinlich aus der Zeit Andrea del Sartos oder Zuccaris stammen, könnte diese Gestaltung in Sgraffito ausgeführt gewesen sein.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Der Grund, warum nur die Fenster zur Via G. Giusti eine andere Profilabfolge aufweisen, hängt wahrscheinlich mit den Veränderungen im 19. und 20. Jahrhundert zusammen. So wurde jeweils im ersten Fenster von Westen und von Osten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Kaminzug eingesetzt, woraufhin Teile des Gewändes zerstört wurden. Das dritte Fenster von Westen war, wie der Baubefund im Inneren angibt, zeitweise annähernd doppelt so hoch, zumindest aber höher angebracht. Unklar bleibt aufgrund fehlender Wandfassungen im Inneren des Hauses, ob die Erneuerungen bereits im 19. oder erst im 20. Jahrhundert erfolgten.

<sup>268</sup> Bei dem unteren Gesims handelt es sich nicht um ein Kordongesims, das die Stockwerke voneinander trennt, da es im Westen des Hauses ca. 63,5 cm hoch gegenüber der dahinterliegenden Decke, im Osten des Hauses, mit den höher liegenden Decken, aber immer noch ca. 21 cm über dem Bodenniveau liegt. – Hinweise auf eine besondere Gestaltung wurden bislang nicht gefunden. Es könnte sich bei den Sgraffitofragmenten auch um Reste einer entsprechenden Gestaltung handeln. Gleichsam könnte eine waagrechte Hervorhebung lediglich durch Malerei aufgebracht worden sein.

<sup>269</sup> Nach THIEM 1964, S. 18–40, kamen mit Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts allegorische Fassadenprogramme auf, die in einer Mischtechnik aus Sgraffito und eingesetzten Freskoflächen bestehen

### III. 2.5.2. Die Fassade zur Via G. Giusti

(TAFEL XIV, TAFEL XXXI und TAFEL XXXII)

Die Gliederung der Fassade basiert auf den gleichen Grundelementen, die bereits an der Fassade zur Via G. Capponi besprochen wurden; lediglich die Anzahl der vertikalen Fensterachsen ist von drei auf vier erhöht. Die Abstände der Fensterachsen zueinander sind nicht einheitlich angelegt. So sind die äußersten mit 118 cm Abstand zu den Hausecken weit nach außen hin verschoben. Die Distanz zwischen den beiden folgenden Fensterachsen ist um genau diese 118 cm breiter als der Abstand zwischen den beiden mittleren Öffnungen. Obgleich an dieser Stelle eine bewußte Maßbeziehung bestanden haben könnte, die jedoch ohne Kenntnis weiterer Befunde zu spekulativ erscheint, ergab sich diese Verschiebungen in der Fassade durch dahinterliegende Einbauten in Form von Querwänden, dem Wasserbecken im großen Saal sowie eines Kamins. Nach den Baubefunden zu urteilen, sind auch hier die wesentlichen Gestaltungselemente der Fassade noch auf dem Umbau unter Zuccari zurückzuführen. Eine einschneidende Veränderung stellt lediglich der nachträglich aufgemauerte Giebel dar. So zeigt sich anhand einer horizontalen Störung an der Wandoberfläche ab, dass der Bau ursprünglich traufständig zur Straße hin orientiert war.

Aus Symmetriegründen zur Ecksäule betonte Zuccari im Erdgeschoss die östliche Hauskante durch einen Pilaster und versah diesen, ebenso wie die Säule an der Hausecke, mit einem vertikal angeordneten Rustikaband. Die Fenstergliederung im Erdgeschoss basierte auf vier quadratischen Öffnungen mit glatten Gewänden, die direkt unter dem ersten Horizontalgesims angebracht waren. Da die beiden seitlichen bereits in die dahinterliegenden Zwischendecken bzw. Gewölbe einschnitten, müssen sie ehemals nach außen hin abgemauert und als Blindfenster ausgebildet gewesen sein. Lediglich die beiden mittleren Fenster vermittelten zwischen Innen und Außen. Das westliche belichtete das Treppenpodest zwischen Erdgeschoss und erstem Obergeschoss, das östliche, nur noch in Form des Fenstersturzes erhalten, belichtete ehemals den Gartensaal. Für diese Gestaltung haben sich Entwurfszeichnungen von Zuccari für die Fresken im Gartensaal erhalten, die in der Lünette die ursprüngliche Fenstergestalt zeigen (Abb. 56).<sup>270</sup>

Für den Sockelbereich im Erdgeschoss sind breitgelagerte Kellerfenster wie an der Via G. Capponi zu erwarten. Dabei konnten auch hier nur die beiden mittleren Fenster eine Lichteinfall gewähren: Das östliche sollte den geplanten Keller unter dem Gartensaal belichten, das westliche den Kellerabgang. Für die äußeren Fensterachsen sind im Inneren des Hauses nachweislich keine Öffnungen belegt. Am Außenbau sind jedoch aus Symmetriegründen zumindest Fensterrahmungen zu erwarten, die als Blindfenster, wie die darüberliegenden Öffnungen im Erdgeschoss, ohne Funktion waren.<sup>271</sup>

Nach der horizontalen Unterteilung durch die Gesims über dem Erdgeschoss, für die auch hier eine Hervorhebung zu erwarten ist, folgte darüber der gleiche zweigeschossige Aufbau, der bereits an der Fassade zur Via G. Capponi beschrieben wurde. Besonderheiten stellen nur die beiden westlichen Fenster des ersten Obergeschosses dar. Der Fries über dem westlichsten Fenstersturz ist

---

konnten. Erst am Ende des 16. bzw. im frühen 17. Jahrhundert wird die Sgraffitodekoration von der farbigen Freskomalerei völlig abgelöst. Bereits um 1561 ist für Zuccari durch Vasari eine gemalte Fassadendekorationen an der Piazza S. Eustachio in Rom belegt (siehe KÖRTE 1935, S. 71, in den Regesten, dort auch weitere Nachweise; fotografisch abgebildet in *RENAISSANCE INTO BAROCK* 1989, S. 164, Fig. 21).

<sup>270</sup> So zwei Zeichnungen aus der Hand Zuccaris in Florenz, Uffizien, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Inv. Nr.: 11096 sowie auf der Rückseite von Inv. Nr.: 11096<sup>F</sup> (letzteres siehe auch Abb. 56 im Text). Zeichnungen publiziert u. a. in HEIKAMP 1967 B Tafel: 12 und 13. – Der erhaltene Fenstersturz blieb von den späteren Baumaßnahmen wahrscheinlich nur deshalb verschont, da er bereits in das Gewölbe des Gartensaales einbindet und das Ausbrechen möglicherweise zu Schäden an den Fresken geführt hätte.

<sup>271</sup> Befunde zu den Fenstern sind hinter der Sockelverkleidung zu erwarten. Die seitlichen Fenster hat es, außer als Blindfenster, sicher nicht gegeben. An der Westseite ist eine Belichtung des Kellers durch den tiefliegenden Gewölbeansatz aus der Zeit Sartos nicht möglich; auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich die nicht unterkellerte Loggia.

heute, wie an der Fassade zur Via G. Giusti, mit einer modernen Variante des Namens von Zuccari versehen, was mit LANCIARINIS Beschreibungen aus dem Jahr 1893 nicht übereinstimmt. Nach seinen Hinweisen befand sich dort ebenfalls die aufwändige Form des Namenszuges von Federico Zuccari.<sup>272</sup> Da auch hier der Fries und das Verdachungsgesims mit der mittleren Konsole im 19. bzw. 20. Jahrhunderts ausgetauscht wurden, überlieferte LANCIARINI wohl hier noch den Bauzustand aus der Zeit Zuccaris. Gemäß der Hinweise zur Fassade an der Via G. Capponi, handelte es sich auch hier wohl um Verdachungsgesimse und Friese, die der Gestaltung am Ateliergebäude entsprachen.

Eine Besonderheit stellt das zweite Fenster von Westen im ersten Obergeschoss dar. Durch den Anschluß des Treppenpodests zwischen den beiden Obergeschossen war es in der unteren Hälfte vermauert. Um jedoch eine ausreichende Belichtung der Treppe zu ermöglichen, war über dem Verdachungsgesims wahrscheinlich bereits zu Zuccaris Zeiten ein weiteres, mit Segmentbogen abschließendes Fenster angebracht. Ob das Fenster zudem mit einer schrägen Verdachung versehen war, die über einem plastischen Gesims eventuell nur graphisch ausgearbeitet war, läßt sich ohne Befunduntersuchung an der Fassade nicht beurteilen. Technisch und gestalterisch sind in Florenz dieser Zeit beide Möglichkeiten vertreten.<sup>273</sup> Ebenso könnte Zuccari das Fenster als Motiv auch an den anderen Achsen angebracht haben.

Die Gestaltung der Fassade entsprach somit weitgehend der zur Via G. Capponi. Unterschiede ergeben sich nur im Erdgeschoss durch die hochliegenden quadratischen Fenster. Vergleicht man die baulichen Hinweise mit der Zeichnung von Federico Zuccari aus dem Leben seines Bruders Taddeo, ergeben sich über das städtebauliche Umfeld hinaus Ähnlichkeiten (vgl. Abb. 50). Das Haus erscheint in beiden Fällen als traufständig zu den Straßen und wird im unteren Bereich durch zwei dicht beieinander liegende Horizontalgesimse gegliedert. Zudem entsprechen die heutigen Fenster des abschließenden Obergeschosses der Zeichnung. Abweichungen zwischen Darstellung und Bestand finden sich in der markanten Ecklösung des Erdgeschosses, die in der Zeichnung nur als einfache Rustika dargestellt ist. Das anschließende quadratische Fenster des Erdgeschosses ist zudem auf der Zeichnung zu tief angebracht, erscheint aber durch die fehlende Schwärzung als Blindfenster, wie es dem Bestand entspricht. Nicht nachweisen ließ sich bislang der über dem Portal dargestellte Balkon sowie die halbrunden Fenster und das segmentförmige Verdachungsgesims im ersten Obergeschoss. Aufgrund der strittigen Datierung der Zeichnung ließen sich die Unterschiede durch eine zeitliche Distanz erklären. Möglicherweise idealisierte Zuccari in dieser Darstellung eine zeitlich zurückliegende Bauausführung, distanziert sich aber von konkreten Bezügen. Demgegenüber kann die Zeichnung auch in der Planungsphase des Wohnhauses entstanden sein. Bei den Fenstern im ersten Hauptgeschoss könnte es sich um ein Relikte aus der Zeit Andrea del Sartos handeln, die durch Rahmung und segmentförmige Verdachung aufgewertet werden sollten.

### III. 2.5.3. Die Hoffassade

(TAFEL XIII und TAFEL XXXII)

Die Rückfassade des Wohnhauses zum Garten entspricht in seiner heutigen Gestalt mit der Loggia im Erdgeschoss und den beiden darüberliegenden Geschossen wahrscheinlich ebenfalls weitgehend dem Bauzustand unter Zuccari. Die beiden oberen Geschosse waren in gleicher Weise

<sup>272</sup> LANCIARINI 1893 A, S. 138. Das Fenster 1893 als vermauert beschrieben. Seit dem Umbau des Hauses um 1870 befand sich in dieser Fensterachse ein Kamin für das dahinterliegende Zimmer im ersten Obergeschoss.

<sup>273</sup> Vgl. dazu alleine die Bandbreite der Variationen in der *sala grande* der Casa Vasari in Arezzo aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Dort sind plastische Verdachungsgesimse mit gemalten Schräggiebeln versehen sowie Verdachung und Schräggiebel lediglich als Malerei ausgeführt. Beide Varianten sind im gleichen Raum nebeneinandergestellt (siehe u. a. SCHWARZ 1990, S. 177, Abb. 52 und 53 sowie ALBRECHT 1985, S. 89, Abb. 4–7).



gestaltet wie die Fronten zu den Straßen. Die Frage nach der ursprünglichen Gestaltung der Verdachungen im ersten Hauptgeschoss muß auch hier offen bleiben. Aufgrund des dahinter liegenden Wandelganges und den Bodenniveaus des obersten Geschosses können hier jedoch offene Fenster oberhalb der Verdachung vermutet werden, die sich zu den Lünetten eines Stichkappengewölbes im Wandelgang hin öffneten. Belege hierfür sind allerdings bislang nicht vorhanden. Eine Besonderheit gegenüber den beiden anderen Fassaden stellt die Loggia im Erdgeschoss dar. Der Niveauversprung zwischen der Loggia und dem Garten sollte über drei Stufen erfolgen. Nachgewiesen sind diese nur in der zentralen Mittelachse, für die seitlichen Arkaden hingegen bleibt offen, ob es sich ebenfalls um Treppen oder um einen hohen Absatz handeln sollte.

Zuccaris Ambitionen im Inneren des Hauses verdeutlichen sich sehr stark am asymmetrischen Aufriß der Gartenfassade. Dieser zeigt, dass er die Betonung der Mittelachsen im Erdgeschoss und in den Obergeschossen einer symmetrischen Gestalt der Fassade vorzog. Deutlich wurde dies bereits an der Verschiebung der Mittelfenster in den Obergeschossen zur Via G. Capponi. Die Maßgabe, die zentrale Mittelachse hervorzuheben, die auch zugleich annähernd eine optische Achse in Bezug auf Haus und Gartenrückwand darstellen sollte, mußte sich am Mauerbestand aus der Zeit Andrea del Sartos orientieren. Festgelegt war somit der zentrale Durchgang zwischen dem Gartensaal und der Loggia. Daraus ergab sich die Stellung der freistehenden Säulen in der Loggia und die direkt darüberliegende Fensterachse in den Obergeschossen. Da diese Achse nicht in der Wandmitte lag, mußten die anderen Gliederungselemente auf diese Vorgabe reagieren und weisen leite Asymmetrien auf. Darüber hinaus kam es zu Verschiebungen, da die Gartenfassade nicht rechtwinklig zur Tiefenausdehnung des Grundstücks stand und der Maßgabe gefolgt war, möglichst rechtwinklige Räume im Inneren des Hauses zu erhalten. Die Korrekturen, die Zuccari daraufhin in den seitlichen Vertikalachsen vornahm, sind bei eingehender Prüfung ein Konglomerat aus einer annähernd symmetrischen Innenraumgestaltung, die er aber zugunsten einer möglichst einheitlichen Gestalt der Fassaden korrigierte. Dass die Fassade dennoch aus dem Blickwinkel des Betrachters im Garten eine Einheitlichkeit vortäuscht, liegt an den manchmal nur geringfügigen Abweichungen sowie an den unterschiedlichen Wandebenen und den damit verbundenen optischen Verschiebungen, die der Betrachter von einem einzigen Standort aus nicht erfassen kann.

### **III. 2.6. Zusammenfassung**

Faßt man die Umbauten unter Federico Zuccari am Wohnhaus von Andrea del Sarto zusammen, weisen sich diese als Ergebnis einer durchdachten und wohl überlegten Konzeption aus. Grundlegend für die Planungen war die neu angelegte Via G. Giusti im Norden des Hauses, die eine zusätzliche Belichtung des Hauses von Norden ermöglichte. Zuccari begradigte daraufhin die aus lichttechnischen Gründe ehemals verspringende Gartenfront und erweiterte die Tiefenausdehnung des Wohnhauses durch eine Loggia.

Die Umbauarbeiten begannen mit dem Abriß des alten Treppenhauses und der östlich anschließenden Bereiche des Vorgängerbaues. Im Anschluß erfolgte die Ausführung neuer Punktfundamente aus Backsteinen, die mit Entlastungsbögen überbrückt wurden, um Durchgänge zu schaffen und das aufsteigende Mauerwerk abzusichern. Es folgte die Wölbung der Räume unter dem ehemaligen Hofflügel und dem künftigen Gartensaal in Backstein sowie einem gegossenen Estrich in der künftigen Loggia. Formal betrachtet handelte es sich um Tonnengewölbe die mit Stichkappen versehen waren, wobei die Ausführung auf einem Leegerüst aus dem anstehenden Erdreich, der bereits unter Andrea del Sarto angewandten Technik entsprach. Nach Abschluß der Baumaßnahmen erfolgte eine Erweiterung der bestehenden Kellerräume unter dem ehemaligen Hofflügel, der nach seiner Freilegung eine Anbindung an den Brunnenschacht erhielt. Funktional stand dies im Zusammenhang mit dem Einbau einer Küche im südwestlichen Kellerraum, der ansonsten unverändert in die Neuplanung übernommen wurde.

Nach dem Abbruch des ehemaligen Kellerabganges drehte Zuccari die Treppe und führte die neue

Erschließung in entgegengesetzter Richtung nach unten. Den ehemaligen Kelleraustritt nutzte er wahrscheinlich um und schaffte einen Austritt mit Rampe, die entlang der Via G. Giusti eine direkte Erschließung des Kellers von der Straße aus ermöglichte. Im Erdgeschoss konzentrierte Zuccari seine Baumaßnahmen ebenfalls auf die östlichen Teile des Hauses. Er legte einen aufwändigen Gartensaal und eine Loggia an, ohne größere Eingriffe in die bestehende Bausubstanz vornehmen zu müssen. Aus der Diskrepanz zwischen den Achsmaßen der Fundamente und den Säulenstellungen der Loggia kann auf eine Umplanung geschlossen werden. So waren wohl ursprünglich einheitliche Interkolumnien in der Loggia geplant, die aber im Verlauf der Bautätigkeiten am Erdgeschoss zugunsten einer unterschiedlich weiten Bogenstellung aufgegeben wurden. Gegenüber den Neuerungen im Osten des Hauses behielt Zuccari die westlichen Teile zur Via G. Capponi und den Hofflügel ohne nennenswerte Veränderungen bei. Im ersten Obergeschoss sind Zuccaris Maßnahmen ebenfalls durch ein Aufgreifen weiter Teile des Baubestandes im Westen geprägt. Er unterteilte nur den großen Saal aus der Zeit Sartos und fügte dort eine hölzerne Kassettendecke ein. Abgesehen davon übernahm er die fest integrierte Ausstattung wie beispielsweise den Terrakottaboden und das Wasserbecken im ehemaligen Saal. Den Nordosten des Hauses hingegen gestaltete er völlig neu. Neben einem zentral angelegten Erschließungsflur legte er ein Zimmer im Norden und am Ende des Flures einen quergelagerten Raum über der Loggia an, der sich über die ganze Breite des Hauses erstreckte. Das abschließende zweite Obergeschoss, das unter Andrea del Sarto nur teilweise nutzbar war, baute Zuccari zu einem Vollgeschoss aus, wobei er die Grundrißeinteilung des ersten Hauptgeschosses weitestgehend übernahm. Auch in diesem Geschoss läßt sich die Integration des Altbestandes belegen. Nachweislich übernahm er den Hofflügel mit der bestehenden Trennwand und behielt mit größter Wahrscheinlichkeit auch die Deckenkonstruktion der darunterliegenden Ebene bei.

Die Aufstockung des Hauses und die Erweiterung nach Nordosten sowie in Richtung Garten erforderten eine Neugestaltung aller Fassaden. Ausgehend von einem einheitlichen Gestaltungsschema variierte Zuccari dieses nur im Erdgeschoss je nach den baulichen Möglichkeiten und Voraussetzungen: im Garten durch eine Loggia, zur Via G. Giusti durch hoch ansetzende, annähernd quadratische Öffnungen, und zur Via G. Capponi übernahm er die bestehende Fassadengliederung Andrea del Sartos. Er betonte die Hauskanten im Erdgeschoss durch vertikale Rustikabänder. An der Straßenkreuzung fügte er eine eingestellte Dreiviertelsäule in toskanischer Ordnung und sein eigenes Wappen sowie dasjenige der Medici ein. Zur Via G. Giusti betonte er die östliche Kante des Hauses durch einen Pilaster gleicher Ordnung. Säulen und Pilaster schloß er einheitlich durch zwei dicht beieinander liegende Gesimse ab, die nicht nur eine Abgrenzung der Obergeschosse darstellten, sondern auch als abschließendes Gebälk der Ordnung im Erdgeschoss dienten. In den Obergeschossen fügte Zuccari aus Gründen der Einheitlichkeit am Außenbau sowie im Innenraum an allen Fassaden neue Fensterrahmungen ein und hob durch die Nähe der einzelnen Öffnungen die Vertikalität in den Fensterachsen hervor.

Zuccari setzte bei der Fassadengestaltung möglichst auf Symmetrie und Einheitlichkeit, konnte dies aber nur – sieht man von den unterschiedlichen Abständen der Fensterachsen ab – zur Via G. Giusti konsequent durchhalten. An den beiden Schmalseiten zur Via G. Capponi und zum Garten wurden diese Vorstellungen durch zwei Aspekte unterminiert: Für das Einbringen einer zentralen Mittelachse im Anwesen, die aufgrund baulicher Vorbedingungen keine Mittelachse als vielmehr eine optische Blickachse wurde, und für die annähernd einheitliche Gestalt der Innenräume.

Bereits kurz nach Zuccaris Baumaßnahmen am Wohnhaus sind die ersten Veränderungen belegt: Mit dem Erwerb einer Wohnung im Erdgeschoss der südlich angrenzenden Casa Sangallo führte er einen Mauerdurchbruch zwischen beiden Teilen aus. Dabei ließ er die ehemalige Trennwand im Erdgeschoss des Hofflügels aus der Zeit Andrea del Sartos abtragen und den Raum zu einem Durchgangsraum ausbauen. Zugleich verlegte er – wie die Befunde nahelegen – die ehemalige Küche aus dem Hofflügel in den Keller.

### III. 3. DIE REKONSTRUKTION DES ATELIERGEBÄUDES UND DER ANGRENZENDEN BEREICHE

Die Arbeiten für das Ateliergebäude von Federico Zuccari begannen wahrscheinlich erst, als die Umbauten am Wohnhaus bereits fortgeschritten waren (Abb. 57). So sind die Baumaßnahmen anhand einer Friesinschrift oberhalb eines Fenstergewändes im ersten Obergeschoss für das Jahr 1579 belegt – einer Zeit also, in der Zuccari bereits annähernd ein Jahr im Wohnhaus lebte und an den Fresken im Gartensaal arbeitete. Auf einem Teil jener Ausmalung – der bereits erwähnten Lünette an der Westwand – stellte Zuccari im Hintergrund das in Bau befindliche Ateliergebäude dar. HEIKAMP wies bereits in seiner Publikation von 1967 auf den Zusammenhang zwischen der bildlichen Darstellung in der Lünette und dem Ateliergebäude hin,<sup>274</sup> aber erst die Restaurierung des Gartenhauses Ende 1996, bei der Teile der westlichen Atelierwand untersucht werden konnten, bestätigte deren unbedingte Vergleichbarkeit. Obgleich das Fresko wesentliche Anhaltspunkte zum Baufortschritt bringt, ist aufgrund von Übermalungen und Restaurierungen nicht immer der originale Zustand erkennbar (Abb. 58, Abb. 59 und Abb. 60). So zeigt das heute erhaltene Fresko leichte Unterschiede im Vergleich zu einem Foto, das im Zuge der Restaurierungen durch Leonetto Tintori um das Jahr 1957 aufgenommen wurde.<sup>275</sup> Die augenscheinlichsten Abweichungen in der Darstellung des Ateliergebäudes betreffen eine zweite Säule im Zentrum des Bildes und Differenzen in der Wandgestaltung im linken Teil des Ateliergebäudes. Zudem legt das Streiflicht nahe, dass in diesem Teil des Bildes unterschiedliche Wandputze verwendet wurden, die auf eine spätere Ausbesserung des Freskos hindeuten. Die Genauigkeit der ursprünglichen Darstellung ist zumindest in einem Punkt anzuzweifeln. Als Rahmung des Bildes ist eine Pfeilerstellung dargestellt, über dem der mittlere Bogen der Loggia gespannt ist. Dem heutigen Bauzustand entsprechen Säulen an dieser Stelle, deren Authentizität nicht angezweifelt werden kann.

Hinsichtlich der Datierung des Freskos gibt es unterschiedliche Meinungen. Das zentrale Mittelfeld in der Decke ist inschriftlich auf 1579 datiert. Diese Datierung wurde auch auf die seitlichen Lünetten übertragen. So vermutete HEIKAMP, dass es sich bei den drei dargestellten Personen im mittleren Teil der besagten Lünette um die Kinder von Federico Zuccari handeln würde; er korrigierte diese Interpretation aber aufgrund des Hochzeitstermins von Zuccari und nahm dann an, dass wohl Zuccaris Schüler dargestellt seien.<sup>276</sup> Diese Annahme wurde durch CIVELLI und GALANTI angezweifelt. Sie interpretierten die dargestellten Personen doch als Zuccaris Kinder und nahmen an, dass die Lünette erst bei einem Florentiner Aufenthalt Zuccaris nach 1579 ausgeführt worden war. Sie belegten dies mit Dokumenten zu Lebensdaten von Zuccaris Familie und mit Briefen, aus denen hervorgeht, dass der Künstler im Jahr 1594 für drei Monate in Florenz weilte und in dieser Zeit gearbeitet hat.<sup>277</sup> Wenngleich auch nicht bekannt ist, welche Werke Zuccari in dieser Zeit ausführte, lassen sich nun anhand der Ergebnisse durch die Bauuntersuchung mehrere Argumente dafür nennen, dass die Lünette um das Jahr 1579 bereits erstellt war. Auf dem Fresko sind die oberen Teile der Atelierfassade zur Via G. Giusti nicht dargestellt, die anhand einer Inschrift im Fensterfries auf das Jahr 1579 datiert sind. Da zudem die Darstellung im Fresko nur einen sehr frühen Bauzustand der Gartenrückwand zeigt – der sich, wie später noch zu sehen sein wird – genau mit der Bauchronologie des Ateliergebäudes in Verbindung bringen läßt, ist eine Datierung ins Jahr 1594 auszuschließen. Darüber hinaus wurde das Wohnhaus im Jahr 1588 an den Genueser Maler Giovanni Battista Paggi vermietet. Bei einer Datierung der Fresken auf das Jahr 1594 hieße das, die Ausstattung des repräsentativen Gartensaales wäre unvollendet gewesen, als Paggi das Haus bezog.

Ausgehend von der Überlegung, dass die Ausstattung des Gartensaales in einem Zuge erfolgte und im Rahmen der ersten Ausstattungsphase des Wohnhauses erfolgte, kann die Darstellung trotz späterer Veränderungen für wesentliche Hinweise zur Bauchronologie beigezogen werden.

<sup>274</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 23.

<sup>275</sup> Zur Datierung der Restaurierung siehe HEIKAMP 1967 B, S. 18; sowie HEIKAMP 1997 B, S. 4.

<sup>276</sup> Vgl. HEIKAMP 1967 A, S. 23 sowie HEIKAMP 1987 A, S. 11 und HEIKAMP 1996 C, S. 5–6.

<sup>277</sup> CIVELLI/GALANTI 1997, besonders S. 72ff.

Danach sah Zuccari einen aufwändigen Gartenabschluß mit Pilastergliederung und Nischen vor. Zudem zeigt die Darstellung, dass die nördlichen Teile der Gartenfassade bereits bestanden, während der eigentliche Baukörper im Hintergrund noch nicht ausgeführt war. Bauliche Befunde zu dieser Gliederung sind – wie im Fresko dargestellt – nur auf der Nordseite der Wand zu finden (Abb. 61 und Abb. 62). Nach den Untersuchungen des Baubestandes zeigte sich, dass die Mitte und die Südseite der Wand hingegen einheitlich glatt gemauert waren und lediglich durch die bereits erwähnte Nische und das kleine Fenster gegliedert wurde. Beide Elemente sind bereits im Rahmen der Rekonstruktion des Gartenabschlusses am Wohnhaus als dritte Bauphase des Ateliergebäudes besprochen worden und stellen die Preisgabe des aufwändigen Bauvorhabens dar. Die Rekonstruktion des Ateliergebäudes wird zeigen, dass über die ursprüngliche Planung hinaus noch ein weiteres Zwischenstadium in der Gestaltung des Gartenabschlusses zu erkennen ist, das vor allem auf eine Umplanung im Inneren des Hauses zurückzuführen ist.<sup>278</sup>

### III. 3.1. Die erste Planungsphase

Um sich der ursprünglichen Gestalt des Gebäudes nähern zu können, müssen anfangs einige grundlegende Zusammenhänge erläutert werden. Bei der Restaurierung der westlich an das Ateliergebäude angrenzende Wagenremise zeigten sich im nördlichen Teil der Gartenwand abgearbeitete Wandpilaster aus Backstein und dazwischenliegende Nischen, die mit den Ziegelabschlägen der Wandpilaster zugesetzt waren (vgl. Abb. 61). Der Baubefund zeigte zudem deutlich eine vertikale Fuge, die sich annähernd 3,20 Meter vor dem nördlichen Anschluß zur Gartenmauer befand, sich über fast die ganze Höhe bzw. über die ganze Mauerstärke erstreckt und im unteren Teil abgetrepppt nach Süden ausläuft (in Abb. 61 mit **F2** gekennzeichnet). Während südlich der schlichte und nur mit einer zentralen Nische versehene Bereich lag, finden sich auf der nördlichen Seite Reste der aufwändigen Gestaltung, die aus dem Fresko bekannt ist. Dass auch diese Zone nicht nur einer Bauphase zugehörig ist, zeigt eine weitere vertikale Baufuge, die sich südlich neben den Pilastern in der Wand verbirgt. Am gartenseitig gelegenen Steinverband ließe sich diese Fuge nur durch großflächige Wandöffnungen nachweisen, im Inneren des Ateliergebäudes ist sie jedoch deutlich an einem vertikaler Riß zu erkennen (heute sichtbare Fuge in Abb. 61 mit **F1** gekennzeichnet). Nach dem Baubefund führte diese vertikale Fuge bis zur Oberkante der Pilaster. Ihr oberer Abschluß ist im Bereich eines Horizontalprofils und einer darüberliegenden Wandzone am bereits durchgeschichteten Mauerwerk belegt (horizontale Fuge in Abb. 61 mit **F3** gekennzeichnet, die Durchschichtung mit **3** und **4**). Zudem zeigt sich ein deutlicher Bruch in der Planung zwischen den Wandbereichen oberhalb und unterhalb der Pilasteroberkante. Bis auf Höhe der Pilaster versprang die Wand rechts des südlichen Pilasters annähernd 10 cm nach hinten und wurde erst in einer späteren Phase vorgemauert. Ab der Pilasteroberkante zeigt sich dieser Rücksprung nicht mehr, und die darüberliegende Wandfläche wurde auf der Ebene der Zusetzung weiter nach oben geführt.

Es ergeben sich an der Gartenfassade des Ateliergebäudes somit bereits drei unterschiedliche Bauphasen, die in einer Abfolge von Norden nach Süden entstanden. In der ersten Bauphase erfolgte die Gestaltung mit Pilastern und Nischen. In einer zweiten Phase wurde ein schmales Wandstück als südliche Erweiterung angefügt und mit dem Bereich über der ersten Bauphase bis auf die Höhe des Sohlbankgesimses am Ateliergebäude geführt. In der abschließenden dritten

<sup>278</sup> Die folgenden Angaben stützen sich auf eine Auswertung früherer Beschreibungen, Oberflächenbefunde sowie auf eine fotografische Restaurierungsdokumentation des Erdgeschosses und des Mezzaningeschosses aus den Jahren 1978–79, die durch das Ministero per Beni Culturali e Ambientali in erstellt wurde. Im folgenden zitiert als: Fotoarchiv der Soprintendenza, Firenze, *Palazzo Pitti*, Akte Nr. 204. – Die Grundrisse des Ateliergebäudes für das Erdgeschoss, das erste Obergeschoss und einen Nord-Südschnitt durch das ganze Gebäude für den Bauzustand vor der Sanierung in den 1970er Jahren siehe HEIKAMP 1996 C, S. 19, Abb. 31 und 32. Die Planunterlagen wurden in den Jahren 1978/1979 durch STEFANIA SALOMONE erstellt. Weiter Planunterlagen in SALOMONE 1979, in der Abbildungssammlung nach S. 112; Abb. 74 (Befundplan zum Erdgeschoss), sowie ebenda, Abb. 75 (Nord-Südschnitt durch das Gebäude vor den Sanierungsmaßnahmen).

Bauphase schloß man die Wand und gliederte sie lediglich durch die Nische inmitten der Wand (Abb. 63 und Abb. 64). In den beiden ersten Bauphasen der Gartenrückwand ragten demnach jeweils seitlich zwei kubische Gebäudeflanken in den Garten. Die Rekonstruktionsvorschläge dieser Bauphasen, die nach einer restauratorischen Untersuchung entstanden, zeigen zumindest schematisch diese Bauzustände, können jedoch nach genauere Untersuchung nur als Anhaltspunkte dienen, da der Baubefund eine detailliertere Interpretation zuläßt (Abb. 65).<sup>279</sup>

Für die Rekonstruktion des Ateliergebäudes stellt sich die Frage, in welcher Weise die Bauphasen der Gartenwand in Beziehung zu Veränderungen im Gebäudeinneren stehen. So zeigt sich am Baubefund, dass vor Beginn der Arbeiten an der Gartenfassade die Trennmauer zwischen Garten und der Via G. Giusti bis auf eine Höhe von annähernd 6 m ab dem Straßenniveau bestanden hat, da die Schauwand zum Garten ohne Verzahnung stumpf an die Trennmauer zur Straße anschließt.<sup>280</sup> In diese Wand, die im weiteren Verlauf zur Nordfassade des Ateliergebäudes wird, bindet der Kämpfer des Tonnengewölbes im Keller ca. 25 cm ein. Der Keller muß demzufolge bereits gewölbt gewesen sein, als die westlichen Teile der Nordfassade des Ateliergebäudes errichtet wurden. Folglich ergibt sich daraus auch, dass der Keller – noch vor der Errichtung des ersten Abschnittes der Schauwand zum Garten – in der heutigen Größe existierte und gewölbt war.<sup>281</sup>

Versucht man nun weitere Teile der frühesten Planung im Ateliergebäude herauszufiltern, ergeben sich nach den Fotos der bereits erwähnten Restaurierungsdokumentation des Gebäudes aus den späten siebziger Jahren weitere Hinweise. Diese zeigen im heutigen großen Raum des Erdgeschosses freigelegte Fundamente nach dem Entfernen des Fußbodens. So liegt ungefähr einen Meter vor der südlichen Außenwand ein Mauerzug, der heute ohne Funktion für den Baukörper ist.<sup>282</sup> Zudem zeigen die Fotos, dass die Fundamente unter der Ostwand des großen Raumes zwischen dem besagten Fundamentstreifen und der gegenüberliegenden Nordwand eine symmetrische Gliederung aufweisen, die keinen Bezug zur heutigen Raumgröße und Wandgestaltung hat. An den Außenseiten befinden sich je ein Entlastungsbogen, während der mittlere Bereich in massivem Mauerwerk ausgeführt ist (Abb. 66). Als Backsteinmauerwerk mit entsprechenden Entlastungsbögen sind die Mauern eindeutig mit den Befunden zur Kellergründung von Federico Zuccari im Wohnhaus zu vergleichen und sind somit einer Baumaßnahme unter Zuccari zuzuordnen. Sie entstammen jedoch einem früheren, als dem heute erkennbaren Bauzustand.

Sieht man in den Fundamenten die erste Planungsphase, kann für die frühe Grundrißplanung angenommen werden, dass der nördliche Teil des Erdgeschosses noch vor der Errichtung des ersten Teilstückes der Gartenfassade bereits unterkellert war. Der südliche Teil des Gebäudes hingegen sollte in dieser frühen Bauphase kein Kellergeschoss erhalten und im Erdgeschoss in einen querrchteckigen Raum und einen schmalen Bereich entlang der Südwand zur angrenzenden Casa Sangallo unterteilt werden – eine Grundrißeinteilung, die nicht der heutigen entspricht. Zu dieser Grundrißanordnung kann sicher die früheste Bauphase der Gartenwand gerechnet werden.

---

<sup>279</sup> Die Abbildungen entstanden nach einer restauratorischen Untersuchung der Gartenfassade durch RESTAURO GIOIA GERMIA 1997.

<sup>280</sup> Der Setzmörtel an der Gartenmauer ist glatt verstrichen. Erst in einer zweiten Phase wurde die Mauer mit der Pilastergliederung quer dazu angefügt. Der Setzmörtel dieser Mauer zeigt dabei eindeutig die Abdrücke des bereits bestehenden Setzmörtels der Gartenmauer.

<sup>281</sup> Im Rahmen der restauratorischen Untersuchung wurde angenommen, dass nur der nördliche Teil der Schaufassade zum Garten als erstes Mauerteil vor der Errichtung des Ateliergebäudes erstellt wurde (RESTAURO GIOIA GERMIA 1997, S. 2). Aus statischen und technischen Gründen ist dies nicht denkbar.

<sup>282</sup> Fotoarchiv der Soprintendenza, Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, vor allem Neg.: 97174.

### III. 3.1.1. Die Grundrißplanung im Kellergeschoss und Erdgeschoss

Um der ursprünglichen Grundrißplanung näher zu kommen, muß man erneut den Hinweisen im Keller nachgehen. Dort deuten die fest in den Mauerverband eingefügten Wandvorlagen an der Südwand auf ehemals geplante Quermauern im Erdgeschoss hin (vgl. Abb. 66). Da diese als seitliche Begrenzungen des zentralen Erschließungsganges zur Via G. Giusti heute asymmetrisch darüber stehen, deutet sich hier eine Umplanung ab. Hinzu kommt der Befund zu einem Aufzugsschacht im östlichen Teil des Kellergewölbes, der auf seiner Westseite um die Breite der heute darüberstehenden Querwand im Erdgeschoss vermauert ist. Daraus ergibt sich, dass diese Mauer im Erdgeschoss ursprünglich nicht an der jetzigen Stelle geplant war (Schacht in Abb. 66 mit A, die Zusetzung mit AZ gekennzeichnet).<sup>283</sup> Versucht man die ursprüngliche Plazierung der Trennwand darüber zu ermitteln, erscheint diese nur westlich des Schachtes realistisch. Eine Lage östlich davon ist nicht anzunehmen, da diese dann bereits jenseits der Wandvorlage gestanden hätte und in das östlichste Erdgeschossfenster zur Straße eingeschnitten hätte. Ausgehend von der Beobachtung, dass im Keller zwei Wandvorlagen angeordnet sind und das Ateliergebäude in dieser frühen Planungsphase auch von der Via G. Giusti aus erschlossen werden sollte, ergäbe sich aus der Spiegelung dieser Wand über die Mittelachse des Gebäudes in Nord-Süd-Richtung ein schmaler Gang von 156 cm Breite, der mit einem leichten Versprung an das heute vorhandene Portal angeschlossen hätte. Der Eingangsbereich wäre somit um annähernd zwei Wandstärken schmaler geworden, als er sich heute zeigt. Die seitlichen Begrenzungswände dieses Ganges würden dann direkt auf den beiden Wandvorlagen im Keller stehen und wiesen nicht die heutigen Asymmetrien auf (Abb. 67).

Um den Eingang zur Via G. Giusti für diese frühe Bauphase zu belegen, muß untersucht werden, inwieweit die heutige Fassadengestalt mit dem Portal bereits auf die erste Planungsphase zurückzuführen ist. Zieht man die anfänglichen Überlegungen in Betracht, demzufolge zumindest der westliche Abschnitt der Straßenfassade am Ateliergebäude auf eine Höhe von ca. 6 Metern bestanden haben mußte, als der früheste Teil der Gartenwand erstellt wurde, liegt hier die Vermutung nahe, dass die Fassadenplanung zur Via G. Giusti zumindest in großen Teilen existierte, als die unteren Steinlagen gesetzt wurden. Bezieht man die Überlegung mit ein, dass das heutige Gewölbe im großen Saal des Erdgeschosses, das eindeutig der zweiten Bauphase mit den erweiterten Abmessungen angehört, zumeist nach einer steil anlaufenden Wölbung einen Knick aufweist und dann sehr flach ausläuft, könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass die Höhenvorgaben der Fassade für die Stockwerkseinteilung bereits existierten, als die Erweiterung des großen Saales und damit eine veränderte Deckengestaltung des Raumes erfolgte.<sup>284</sup>

Demnach scheint es, dass die Fassade zur Via G. Giusti mit den festgelegten Höhenbezügen bereits in der ersten Phase des Ateliergebäudes geplant war, obgleich die Ausführung größtenteils erst in der zweiten Bauphase erfolgte. Nachträglich nach außen versetzte Wände seitlich des Eingang zur Straße würden auch die heute unverhältnismäßig weit ausgestellten Laibungen im Hauptportal erklären. Die Wände für einen schmaleren Gang von 156 cm Breite in der ursprünglichen Planung trafen direkt auf das heutige Portalgewände. Es ergäben sich beidseitig lediglich Rücksprünge von 8 cm zwischen dem 140 cm breiten Portal und den anschließenden Gangwänden. Der nördliche Teil des Erdgeschosses im Ateliergebäude sollte demzufolge in der frühesten Planung eine von der heutigen Form leicht abweichende Gestaltung aufweisen: Ein schmaler Gang in der Mitte, wahrscheinlich mit Portal zur Straße und seitlich angrenzenden Räumen, die ursprünglich um die Breite der Trennmauer zum Gang breiter angelegt waren oder werden sollten.

---

<sup>283</sup> Eine Zuweisung als Aufzugsschacht, durch den Lasten zwischen dem Keller und dem Erdgeschoss ausgetauscht werden konnten, ergibt sich aus der Lage und Größe der Aussparung im Gewölbe. So ist ein Treppenan- bzw. austritt an der Südseite weder im Erdgeschoss noch im Keller möglich, da die Öffnung direkt an der Quermauer ansetzt (die Treppe in den Keller war zu diesem Zeitpunkt auf der Westseite geplant s.u.). Zudem läßt die ursprüngliche Größe von 125 x 80 cm kaum eine begehbare Treppe, eher nur eine Leiter zu.

<sup>284</sup> Siehe dazu die Hinweise bei der Besprechung des Saales im Ateliergebäude.



Im östlichen Nebenraum (0.02) befand sich über dem bereits erwähnten Aufzug ein Brunnenschacht. Wie die Befunde im Keller ergeben, entstand dort die Brunnenwand zeitgleich mit den nördlichen bzw. östlichen Fundamentmauern, und das Kellergewölbe der frühen Bauphase stützte sich bereits teilweise auf dessen Umfassungsmauern. Im darüberliegenden Erdgeschossraum hat sich lediglich der untere Teil dieser Brunnenwand erhalten, so dass die ursprünglichen Zugänge nicht mehr nachvollziehbar sind. Ein weiteres Ausstattungselement des Raumes in dieser frühen Bauphase ist in Form eines Wasserbeckens zu erwarten, obgleich das heute vorhandene eindeutig erst für die zweite Bauphase belegt ist.

Im westlichen Nebenraum (0.03 und 0.04) befand sich direkt hinter dem frühesten Teil der Schaufassade zum Garten eine nachträglich verschlossene Öffnung im Boden, die sich als ehemaliger Kellerabgang identifizieren läßt. Eine Zuweisung der 165/170 x 64 cm großen Öffnung als Treppe ergibt sich aus ihrer Lage. So springt die Fassadenwand zur Straße gegenüber der Kellergründung zurück und läßt auf diese Weise einen Antritt von ungefähr 60 cm auf der Nordseite zu. Der Austritt lag – gerechnet bei einer Kopfhöhe von annähernd zwei Metern – ebenfalls ca. 60 cm vor dem gegenüberliegenden Kellerfundament auf der Südseite. Die ursprüngliche Abtrennung des Kellerabganges (0.04) vom Nebenraum (0.03) durch eine Wand konnte zwar im Erdgeschoss nicht mehr nachgewiesen werden, im Keller ist die Abarbeitung für eine entsprechende Fundamentmauer jedoch noch nachvollziehbar, so daß diese Abtrennung im Erdgeschoss wohl ehemals bestand.

Die Zugänge dieser beiden Nebenräume seitlich des Eingangs sind für die erste Planungsphase nicht belegt. Die Türen lagen aber – wie alle sicher nachgewiesenen Türen im Ateliergebäude – wahrscheinlich auch hier direkt über den Entlastungsbögen der Kellerfundamente und stellten die Verbindung in den großen, südlich anschließenden Raum her. Wie später noch zu sehen ist, übernahm Zuccari in der zweiten Bauphase bereits Teile der West- und Ostwand des Saales in seine Umplanung, so dass auch an der Nordwand zumindest mit einem geringen Bestand an Mauerwerk zu rechnen ist. Demnach könnten auch die heute noch vorhandenen Türen in ihren Grundzügen bereits bestanden haben.

Für den folgenden, nicht unterkellerten Bereich des Ateliergebäudes im Süden ergibt sich – nach den Fundamenten zu urteilen – ein großer Saal (0.05) sowie ein schmaler, abgetrennter Bereich im Süden des Hauses (0.06). Als Nutzung dieses schmalen Raumes käme lediglich die Treppe in das erste Obergeschoss in Frage, die entlang der schlecht zu belichtenden Außenwand zum Grundstück der Casa Sangallo nach oben führen sollte.<sup>285</sup> Da keine eindeutigen Befunde am aufsteigenden Mauerwerk auf den Treppenlauf hinweisen, können auch keine eindeutigen Aussagen über die Laufrichtung getroffen werden. Eine Erschließung der Treppe sollte hier wahrscheinlich von einer seitlich angebrachten Tür her erfolgen, die über dem Entlastungsbogen der Fundamente lag und gegenüber einer der vermuteten Türen in die Nebenräume des Einganges lag. Auf der anderen Seite der Südwand, symmetrisch der Treppenerschließung gegenüber, könnte man eine weitere Tür vermuten, die in den Bereich unter der Treppe führte. Ungeachtet der Laufrichtung der Treppe, wäre auch so die Erschließung des kleinen, in Richtung Garten gelegenen Raumes (0.07) gegenüber des Kellerabganges möglich.

Zwischen Treppe und Eingang legte sich der größte Raum des Erdgeschosses quer zur Erschließungsachse des Gebäudes. Seine formale Gestaltung ist aufgrund weniger Befunde und unter Einbeziehung der angrenzenden Bereiche nahezu lückenlos nachvollziehbar. So konnte an der westlichen Außenwand dieses Raumes eine nahezu halbrunde Nische mit Kalotte nachgewiesen werden, die heute im Erschließungsgang des Treppenhauses liegt, und als Relikt der

<sup>285</sup> Es sei an dieser Stelle aber nur kurz darauf verwiesen, dass Zuccari das südlich angrenzende Gelände erst im Jahr 1580 erwarb, eine Tür zu diesem frühen Zeitpunkt der Planung wohl auch nicht in Frage kam, allenfalls kleine Fenster auf das Nachbargrundstück.



frühen Planung anzusehen ist (vgl. [Abb. 67](#)).<sup>286</sup> Nimmt man an, dass diese vom Garten aus sichtbar gewesen sein sollte, ergibt sich ein annähernd 1,60 Meter tiefer Wandversprung von der Westwand des Saales bis hin zur westlichen Begrenzungswand des Kellers, auf der die Gartenwand mit der Pilastergliederung stand. Es hätten somit – geht man von einer symmetrischen Spiegelung des Befundes aus – auf der Nordseite des Ateliergebäudes zwei Seitenrisalite in den Garten vorstehen sollen. Eine direkte Verbindung zwischen dem großen Raum im Ateliergebäude und dem Garten in der zentralen Mittelachse wäre somit in der frühen Bauphase möglich. Betrachtet man sich die Rißbilder in der westlichen Außenwand des Saales, zeichnet sich dort genau mittig in der Wand zum Garten ein entsprechender Durchgang ab. Die Tür läge somit nicht nur in der Mitte der zum Garten gewandten Seite des Ateliers, sie läge auch hier wieder über einem Entlastungsbogen zwischen den Punktfundamenten.

Die Rißbilder sind bei der neuerlichen Sanierung des Hausflures im Jahr 1996 verschwunden, konnten aber noch 1995 durch den Verfasser eingemessen werden. Warum diese Risse nur auf der ehemaligen Außenwand des Raumes zu finden waren, ergibt sich aus den späteren Veränderungen des Saales in der zweiten Bauphase: SALOMONE berichtete, dass die Ostwand des Ateliergebäudes aus bisher ungeklärten Gründen aus zwei Mauern besteht. So findet sich – vom Rauminnen gesehen – nach einer dünnen Wand aus Backstein eine Luftschicht, hinter der eine eigenständige Wand mit Putzresten steht. Dieser Befund würde sich in der Mitte und im Norden der Ostwand zeigen. Auf der südlichen Seite der gleichen Wand hingegen bestände die Mauer einheitlich aus Bruchsteinen. Sie nimmt deshalb an, dass man eine kurze dünne Wand durch eine Vormauer verstärken bzw. verlängern wollte und rechnet die zurückliegende Wand möglicherweise einem älteren Bauzustand zu.<sup>287</sup> Der gleiche Befund einer zweischaligen Mauer zeigt sich nach der Restaurierungsdokumentation auch an der gegenüberliegenden Westwand.<sup>288</sup> Es scheint, dass auf der West- und der Ostwand des Erdgeschosses die heutigen Türgewände und die seitlich anschließenden Mauern vor eine bestehende Wand gesetzt wurden und beidseitig Teile der Außenwände noch zu einem früheren Bauzustand gehören. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Teile einer Vorgängerbebauung, sondern um die seitlichen Außenwände der ersten Bauphase, die durch das spätere Einbringen eines Gewölbes verstärkt werden mußten bzw. durch den Einbau der Wandnischen nicht geschwächt werden sollten. Dass die südlichen Teile der Ostwand nicht vorgemauert sind, zeigt dabei nur, dass diese wahrscheinlich schon einem anderen Raum – der Treppe (0.06) – angehörten und die Trennmauer auf den Fundamenten unter dem heutigen Boden verlief.

Geht man demnach von einer Anbindung des Saales im Ateliergebäude an den Garten und somit die Mittelachse des Anwesens aus, ergeben sich weitere Hinweise zu seiner Gestalt ([Abb. 68](#)). Auf der gegenüberliegenden Ostwand des Saales führte wahrscheinlich eine Tür in die angrenzenden Häuser, die Zuccari in Form der „...*due casette*...“ (0.08) erworben hatte. Die Bezeichnung läßt zwei kleine Häuser vermuten, die sicherlich erst nach der Anlage der Via G. Giusti in den 1520er Jahren entstanden waren. Weder die Größe noch die bauliche Struktur sind bislang geklärt; auch waren keine Bauuntersuchungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit möglich. Zuccaris Ambitionen für den Erwerb sind jedoch aus dem Ankauf des Anwesens zu erschließen. So hatte er das ehemalige Anwesen von Andrea del Sarto erst erworben, nachdem der Verkäufer einige Tage zuvor die beiden Häuser in den Besitz integriert hatte. Man kann darin die Bedeutung sehen, die Zuccari diesen beiden Häusern widmete. Dass sie alleine als Immobilie eine Rolle spielten sollten, scheint nahezu ausgeschlossen, viel wahrscheinlicher ist, dass Zuccari die beiden Häuser in seine Planungen einbezog und als Unterkunft für Personal oder Lehrlinge nutzen wollte. Eine Verbindungstür zwischen Atelier und den angrenzenden Häusern ist somit bereits für die früheste Bauphase zu erwarten.<sup>289</sup> Weiterhin ist zu erwarten, dass die südlichen Teile der Ost- und

<sup>286</sup> Die Nische im heutigen Erschließungsgang zu den oberen Geschossen des Ateliergebäudes konnte durch den Verfasser nur kurzzeitig während eines Umbaus begutachtet werden. Eine genaue Dokumentation war nicht möglich, lediglich die Außenmaße und die Lage wurde dabei aufgenommen.

<sup>287</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 28–29.

<sup>288</sup> Vgl. Fotoarchiv der Soprintendenza, Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, Neg.: 97174, 97173 sowie 95284.

<sup>289</sup> Die Häuser 2, 3 und 4 östlich des Ateliergebäudes lassen sich typologisch noch heute als Reihenhaus erkennen. Eine Steinplatte im Kellerabgang des Hauses 2 weist eine Steintafel mit dem Datum: 1 6 8 (?) 7

Westwand sowie die Mitte der Südwand ebenfalls eine Gliederung aufwiesen, die eine Symmetrie zu den Durchgängen herstellten. Diese könnte in Form von Wandnischen bzw. eines Kamins erfolgt sein.

Über die Anbindung des Hauptraumes an die umliegenden Bereiche, können weitere Überlegungen zur ehemals vorgesehenen Deckenform in dieser ersten Bauphase angestellt werden. Geht man von der Überlegung aus, dass die Fassade in ihrer heutigen Form bereits geplant war, ergäbe sich durch die Höhenvorgaben eine annähernde Raumhöhe von 6 Metern bei einer Grundfläche von ca. 7,20 x 5,70 m. Um diese Höhe mit einem Treppenlauf zu überbrücken, wäre ein längerer Lauf notwendig, als der schmale Raum im Süden bieten konnte. Folglich mußte dieser Treppenlauf abgewinkelt worden sein. Die einzige Möglichkeit wäre eine Wendung um 90°. Der Lauf müßte folglich an der Ost, oder der gegenüberliegenden Westwand weiter nach oben führen. Für die Gestaltung der Decke des Hauptraumes in dieser frühen Planungsphase ergibt dies zwangsläufig ein Gurtbogen, auf dem die Treppe – wie im Wohnhaus – nach oben führen sollte. Auf einer Seite durch die Anlage der Treppe bedingt, bestand wohl auch die Planung, den Gurtbogen auf der anderen Seite symmetrisch zu spiegeln. Der verbleibende, annähernd quadratische Bereich in der Mitte des Raumes, sollte wahrscheinlich mit einem flachen Gewölbe ausgestattet werden. Es ergäbe sich aus diesen technischen Notwendigkeiten fast die gleiche Deckenform, wie wir sie im Gartensaal des benachbarten Wohnhauses vorgefunden haben.

### III. 3.1.2. Die Rekonstruktion der Schaufassade zum Garten

(Abb. 76. und Abb. 77)

Nach den bisherigen Kenntnissen können an der Gartenwand drei Bauabschnitte unterschieden werden, wobei Zuccari in der ersten Planungsphase die nördlichen Teile der Gartenwand zusammen mit den untersten Teilen des Ateliergebäudes errichtete. Noch bevor die oberen Teile dieser Planung fertiggestellt waren, entschloß er sich, das bestehende Wandstück nach Süden zu verlängern. Da er mit dieser Erweiterung die bestehenden Teile der Gartenwand erhöhte und mit Gesimsen und Gliederungselementen versah, die sich axial am Bestand der ersten Bauphase orientierten, liegt es nahe, auch diese oberen Teile seiner ursprünglichen Planung zuzurechnen. Die Vermutung, dass Zuccari noch in der zweiten Bauphase die frühen Planungsabsichten teilweise weiterführte, erlaubt uns heute, seine anfänglichen Vorstellungen zumindest in Ansätzen zu rekonstruieren.

Überträgt man die Befunde im nördlichen Teil der Wand spiegelbildlich nach Süden, ergibt sich eine vertikale Teilung der Gartenwand in drei Zonen. Der zentrale Bereich führte dabei bis an den Saal im Ateliergebäude, die seitlichen Flanken hingegen versprangen als Risalite leicht nach vorne in den Garten.

Die Flanken wurden jeweils durch zwei seitliche Pilaster gegliedert, die heute zur Wandfläche eben abgearbeitet sind. Aufgrund des Backsteinverbandes und der teilweise erhaltenen Abschlüsse kann ermittelt werden, dass die Pilaster ehemals 5 cm über die dazwischenliegende Wandfläche hervorstanden und so den Wandvorlagen an der Nordfassade des Ateliergebäudes zur heutigen Via G. Giusti entsprachen.<sup>290</sup> Zwischen den Pilastern lag eine annähernd halbrunde Wandnische mit

---

(?) auf, wobei die letzten beiden Ziffern sind nur noch in den oberen Teilen erhalten sind. Möglicherweise gibt dieses Datum einen Neubau oder einen Umbau an. – Das direkt anschließende Haus 1 wurde wahrscheinlich in späterer Zeit verändert und dabei mit einem Portal zur Via G. Giusti versehen. Das Wappen im Türsturz ist bislang noch nicht identifiziert.

<sup>290</sup> Die Backsteinmaße betragen annähernd 28 x ca. 14 x 4,6 cm und entsprechen den üblicherweise verwendeten Steinen im 16. Jahrhundert mit der Bezeichnung *mezzane* (vgl. dazu HEIKAMP 1996 C, S. 21). – Alle Läufersteine in den Pilastern binden noch 9 cm in die heutige Wandebene ein, standen ursprünglich also ca. 5 cm über. Die Bindersteine hingegen verlaufen immer mindestens 12 cm – an drei nachgewiesenen Stellen mindestens 21 cm – in die Wand, standen demzufolge höchsten 7 cm, wahrscheinlich aber ebenfalls nur 5 cm über. Bei diesen Abmessungen sind keine anderen, deckungsgleichen Vorderkanten zwischen Binder- und Läufersteinen möglich.

abschließender Kalotte, darüber ein hochrechteckiges Feld, das einige Zentimeter tief in die Wand eingelassen war. Während die halbrunde Nische sicherlich als Standort für eine Statue geplant war, ist die Funktion der darüberliegenden Vertiefung nur aus Vergleichen zu erklären. Wahrscheinlich sollte sie ein Fresko aufnehmen, da die Rückwand der Vertiefung, von unten nach oben um annähernd 3 cm nach vorne geneigt ist und so den baulichen Voraussetzungen entsprach, die Zuccari an der Fassade zur Via G. Giusti für ein geplantes, aber nie ausgeführtes Fresko vorsah. Darüber hinaus legt auch die Maßbeziehung zur darunterliegenden Wandnische eine vergleichbare Interpretation nahe. Die Breite der halbrunden Nische beträgt 69 cm und sie liegt axial unter der rechteckigen Vertiefung, die lediglich 55 cm breit ist. Aufgrund der differierenden Maße kann am oberen Feld auf ein umlaufendes, annähernd 7 cm breites Profil geschlossen werden, das auch hier wieder den Vergleich zum geplanten Fresko an der Fassade zur Via G. Giusti zulässt. Da die Innenflächen der Wandnische lediglich grob verstrichenen Setzmörtelreste aufwiesen, bestätigt dies die anderen Hinweise darauf, dass die Fassade nie vollständig ausgeführt wurde.

Von der geplanten Sockelgestaltung hat sich nichts erhalten. Der Baubefund gibt lediglich an, dass die Pilaster gemeinsam mit der unteren Nische auf einer Höhe endeten.<sup>291</sup> Das Fehlen aller Hinweise lässt aber darauf schließen, dass ehemals Werksteine als eigenständige Bauteile vor die Wand gesetzt werden sollten. Wie ein vergleichender Schnitt durch die Sockel der Fassade zur Via G. Giusti und zum Garten belegt, setzten die Pilaster in beiden Fällen annähernd in gleichem Abstand zum darunterliegenden Bodenniveau an, so dass die Gartenwand einerseits eine vergleichbare Abfolge mit Werksteinen über einer horizontalen Sitzbank hätte aufweisen können; andererseits wäre auch ein hoher, einheitlich gestalteter Sockel denkbar (Abb. 69). Um den Höhenunterschied zwischen dem Bodenniveau im Inneren des Ateliergebäudes und dem abgesenkten Gartenniveau zu überbrücken, sind – zumindest im mittleren Bereich der Gartenwand – Stufen zu vermuten, deren Lage möglicherweise durch eine Bodensonduage noch nachzuweisen ist.<sup>292</sup>

Vergleicht man diese Überlegungen mit dem Fresko des Gartensaales, fällt im untersten Teil der Darstellung die deutliche, horizontale Schichtung in helldunkel kontrastierendem Ocker auf, die sich über die ganze Breite des Gebäudes zieht und ein Hinweis auf die vermuteten Stufen bzw. die Sitzbank sein könnte (vgl. Abb. 58, Abb. 59 und Abb. 60). Obgleich aufgrund dieser Hinweise die genaue Gestalt des Sockelbereiches nicht geklärt werden kann, darf jedoch angenommen werden, dass unterhalb der Pilasteransätze eine Werksteinarchitektur geplant war. Zudem müssen annähernd drei Stufen zwischen dem Gartenniveau und dem Ateliergebäude vermittelt haben.

Die erste Bauphase endete nach den Befunden mit der Pilasteroberkante, da die darüberliegenden Gliederungselemente erst in der folgenden, zweiten Bauphase der Gartenwand versetzt wurden. Einzig die konsequenten Achsbezüge zwischen den Pilastern und den abschließenden Gesimsen erlauben die Vermutung, in den Teilen oberhalb der Pilaster zumindest teilweise nicht ausgeführte Formen der ersten Bauphase zu sehen. Die Gesimse stehen im völligen Gegensatz zur Ausführung eines abschließenden Horizontalprofils, das erst aus der zweiten Bauphase stammt und bereits auf die Verlängerung der Gartenwand nach Süden reagiert (in Abb. 61 mit 6 gekennzeichnet). In der ersten Phase sollte demnach über den Pilastern zumindest ein schlichtes Horizontalprofil, eine glatte Frieszone und ein abschließendes, stark hervortretendes Gesims folgen. Diese Gliederungselemente wurden in späterer Zeit großflächig beseitigt, sind am Baubefund aber noch zu rekonstruieren. Sie bestanden nicht aus Werkstein, sondern waren lediglich aus leicht hervorstehenden Backsteinen gemauert, die als plastischer Untergrund für eine endgültige Ausmodellierung in Stuck oder Putz mit abschließender Fassung dienten – eine Technik, die noch heute am Traufgesims des Ateliergebäudes nachzuvollziehen ist.

---

<sup>291</sup> Nach dem Restauratorenbericht führten die Pilaster ehemals bis fast an den Boden und wurden dort durch ein Profil abgefangen (RESTAURO GIOIA GERMIA 1997, Abb. 1, siehe auch Abb. 65 A im Text). Der Baubefund zeigt eindeutig, dass die Abarbeitungen und somit auch die Pilastervorsprünge genau an der Unterkante der Nische endeten.

<sup>292</sup> Bevor der Verfasser die Befunde zur Gartenfassade entdeckte, war der Boden bereits mit einem Zementestrich überdeckt.

Direkt oberhalb der Pilaster ist die Wand in einer Höhe von 42,5 cm sauber mit Backsteinen aufgemauert, die in großen Teilen nachträglich abgearbeitet sind. Wie aus [Abb. 70](#) zu sehen ist, kann man aufgrund der teilweise noch vorhandenen Überstände, den seitlichen Anschlüsse zu den Wänden sowie der symmetrischen Lage zu den Pilastern eine Abfolge von unterschiedlich weit nach vorne stehenden Auskragungen rekonstruieren, die ein schlichtes Horizontalprofil darstellten, das an den Pilastern nach vorne verkröpft war. Der Überstand dieses Profils gegenüber der darunterliegenden Wand ist durch den Baubefund mit annähernd 1,5 cm belegt. An den Pilastern stand das Profil aufgrund des gleichen seitlichen Überstandes wahrscheinlich ebenfalls um dieses Maß hervor. Obgleich aus den Beobachtungen keine differenzierte Profilabfolge abzuleiten ist, handelte es sich dort aber nicht um ein Kapitell, sondern gleichfalls nur um ein Horizontalprofil, eine Architravvariation. Es liegt hier ein Vergleich zu den Bauformen an der Atelierfassade zur Via G. Giusti nahe. Dort befindet sich über den seitlichen Pilasterkapitellen ein vergleichbares Profil, das über den Pilastern nach vorne verkröpft ist und dazwischen als verbindendes Gesims in Werkstein ausgebildet ist (siehe dazu bereits [Abb. 77](#) sowie in [Abb. 78](#) Detail C und D).

Am oberen Abschluß der Pilaster stand das Profil annähernd 10,5 cm über die Wandfläche hervor, da sich dort die ehemalige Stärke des Pilaster von 5 cm und der obere Überstand des Profils von 5,5 cm addierten. Dieser Versprung wurde offenbar schon zur Bauzeit als ein witterungstechnisches Problem empfunden, denn man begegnete diesem, indem man die oberste Lage des Profils aus hartgebrannten Ziegeln mauerte, stellten diese doch – im Gegensatz zu den einfach gebrannten Ziegeln darunter – einen dauerhaften Wetterschutz dar.<sup>293</sup> Diese abschließende Ziegelschicht kennzeichnet zugleich den Wandrücksprung zum darüberliegenden Mischmauerwerk. Diese ist 44,5 cm hoch und wird an der Oberseite durch horizontal geschichtete und abgearbeitete Backsteinlagen begrenzt, die auf ein weiteres Gesims hindeuten. Die glatte Wandfläche stellte ehemals einen Fries dar, der zwar in seiner heutigen Höhe nicht aussagekräftig für die erste Bauphase ist, proportional aber zu den anderen Gliederungselementen der Fassade paßt.

Das abschließende Gesims ist in technischer Hinsicht vergleichbar dem Profil über den Pilastern ausgeführt worden und läßt sich dort anhand der Befunde noch präziser rekonstruieren. Erhalten haben sich zwei Werksteinblöcke in *pietra serena*, die an ihrer Außenseite ein aufwändiges Profil aufweisen und die leicht seitlich über den Pilastern in die Wand eingelassen sind ([Abb. 74](#), die Lage ist in [Abb. 61](#) mit 5 gekennzeichnet). Die Steine binden annähernd 10 cm in die Wand ein und laufen an ihrer rückwärtigen Seite in einer unregelmäßig bearbeiteten Fläche aus. Da sie an der Oberseite durch Eisenklammern mit dem rückwärtigen Mauerbereich verbunden sind, kann man davon ausgehen, dass sie ehemals weit nach vorne überstanden und nachträglich bündig zur Wandfläche abgearbeitet wurden. Der Wandbereich zwischen den Werksteinen ist mit sauber in Lagen versetzten Ziegelsteinen gemauert, die alle nachträglich abgearbeitet wurden. Die einzelnen Steinlagen sind unterschiedlich hoch und weisen Höhenbezüge zur Profilabfolge an den Werksteinen auf.<sup>294</sup>

Bautechnisch deuten diese Merkmale wieder auf ehemals überkragende Backsteine hin, die entsprechend der Profilabfolge an den seitlichen Werksteinen aus der Wand hervortraten. Sie bildeten so einen festen Untergrund für einen abschließenden Feinputz, der die detaillierte Abfolge des Profils ergänzen sollte ([Abb. 72](#)). Eine vergleichbare Technik läßt sich am Traufgesims des Ateliergebäudes an der Fassade zur Via G. Giusti anhand älterer Fotografien belegen. Dort sind lediglich die Verkröpfungen des Profils in Werkstein ausgeführt, das dazwischenliegende Gesims besteht aus Backsteinen, die durch einen Kalkmörtelauftrag das entsprechende Profil ergänzten.<sup>295</sup>

<sup>293</sup> Die hartgebrannten Ziegel finden sich teilweise auch als unterste Lage im darüberliegenden Mauerwerk und sind nicht abgearbeitet. Sie deuten dort auf das bewußte Abwehren der stauenden Feuchtigkeit hin, die auf dem geraden Vorsprung des Profils nicht ablaufen konnte.

<sup>294</sup> Zum einen entsprechen die Steine den Maßen, wie sie auch an den Pilastern der Gartenfassade verwendet wurden (ca. 28 x ca. 14 x ca. 4,5 cm), sowie dünneren Steinen, die vor allem in der oberen Hälfte der Fassade zur Via G. Giusti verwendet wurden (ca. 28 x ca. 14 x ca. 2 cm). Vgl. dazu bereits den Hinweis auf die Verwendung der dünnen Ziegelsteine im oberen Teil der Fassade zur Via G. Giusti bei HEIKAMP 1996 C, S 21.

<sup>295</sup> Vgl. dazu die Besprechung der Fassade zur Via G. Giusti und [Abb. 76](#). Die Befunde zum Traufgesims des Ateliergebäudes sind im Fotoarchiv der Soprintendenza, Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204 (vor allem



Für die Rekonstruktion des abschließenden Gesimses ergibt sich somit ein durchlaufendes Profil, das seitlich der Pilaster nach hinten verkröpfte und stumpf an die zurückliegende Wand anschloß.<sup>296</sup> Wie stark dieses Profil ehemals aus der Wand nach vorne ragte, ist am Baubefund nicht mehr zu ermitteln, da alle Anschlußflächen später abgearbeitet wurden. Aufgrund des seitlichen Überstandes von 2 cm zwischen dem Gesimsansatz und den darunterliegenden Wandpilastern ist dieses Maß aber wahrscheinlich auch für den Überstand zwischen dem eben gemauerten Fries und dem Ansatz des Gesimses zu vermuten.

Wie die Rekonstruktion der einzelnen Gliederungselemente über der Pilasteroberkante ergab, führte diese Abfolge zu einer Gesamthöhe, die bis an die Unterkante des umlaufenden Sohlbankgesimses im ersten Obergeschoss führte. Da dieses nicht zur ersten Bauphase gehörte – es orientierte sich aufgrund seiner Länge bereits an der zweiten Planungsphase der Wand –, zugleich aber direkte Höhenbezüge zwischen den Fassaden zum Garten und zur Straße zu erwarten sind, ergibt sich eine Differenz von 28 cm. Vergleicht man unter diesem Aspekt den oberen Abschluß der Ordnungen beider Fassaden, basiert der Aufriß zur Straße auf einer Abfolge von Pilaster, Kapitell, Architrav und einem darüberliegenden Fries, der durch das Sohlbankgesims des ersten Hauptgeschosses abgeschlossen wird. An der Gartenfassade hingegen folgt über den Pilastern direkt der Architrav, dann ein Fries und ein auskragendes Gesims sowie abschließend das Sohlbankgesims des ersten Hauptgeschosses, das ehemals wohl nicht geplant war. Die Unterschiede liegen in der zusätzlichen Verwendung eines Kapitells zur Via G. Giusti und im Gebrauch zweier abschließender Gesimse an der Gartenfassade. Da die Sohlbank erst in der zweiten Bauphase von der Straßenfassade bis zur Gartenwand geführt wurde, läßt die unterschiedliche Abfolge vermuten, dass die Planung der Gartenwand um die Höhe der Sohlbank verkürzt werden mußte. Da das Kapitell zur Via G. Giusti ebenso wie das Sohlbankgesims 28 cm hoch ist, war in der ursprünglichen Planung der Gartenwand höchstwahrscheinlich noch ein Kapitell vorgesehen, das aber bei der Fortführung der Arbeiten in der zweiten Bauphase nicht verbaut wurde. Zwar ist damit nicht die Form dieses vermeintlichen Kapitells zu rekonstruieren, es könnte aber, bezugnehmend auf die Fassade zur Via G. Giusti, ähnlich gestaltet gewesen sein.<sup>297</sup>

Für die Rekonstruktion des nördlichen Risalits in der ersten Planungsphase ergibt sich daraus folgendes Bild ([Abb. 73](#) und [Abb. 74](#)): Auf einem nicht näher zu bestimmenden Sockel aus Werksteinen saßen seitlich angeordnete Wandpilaster auf, zwischen welchen Nischen angeordnet waren und die mit einem Kapitell abschlossen. Nach einem schlichten Profilband, das über den Pilastern leicht nach vorne verkröpft war, lag eine schmale Frieszone. Abschließend kragte ein aufwändig profiliertes Gesims über und schloß die Architektur nach oben hin ab. Bei einer spiegelbildlichen Übertragung dieser Rekonstruktion auf die nicht ausgeführte Flanke im Süden der Schauwand ergibt sich ein relativ genaues Bild der seitlichen Risalite. Der zurückspringende Bereich in der Mitte ist hingegen nur durch wenige Hinweise belegt. Aufgrund der erhaltenen Nische könnte die Gestaltung aber auf ähnlichen Prinzipien basiert haben: oberhalb der Wandnische ein vertieftes, rechteckiges Feld mit Rahmung und seitlich flankierende Pilaster. Im Zentrum der Fassade hätte sich hinreichend Platz ergeben, eine Tür bzw. ein aufwändiges Portal in

---

Neg.: 93058–93062) dokumentiert. – Eine vergleichbare Technik ist heute u. a. noch gut am Außenbau der Villa d’Este in Tivoli zu sehen, die Zuccari durch seine dortigen Arbeiten ab dem Jahr 1566/67 an den Fresken im Inneren der Villa kannte (Zu den unterschiedlichen Daten seiner Ankunft in Tivoli vgl. u. a. KÖRTE 1935, S. 72, in den Regesten; CUCCO 1993, S. 113, in den Regesten sowie COFFIN 1960, S. 51, Anm. 34).

<sup>296</sup> Hier wird der Befund für die erste Bauphase undeutlich. Da die Ausführung dieses Gesimses zur zweiten Bauphase gehören, ist aus den Befunden der ursprünglich geplante Übergang zum zentralen Bereich der Gartenwand nicht ablesbar.

<sup>297</sup> Vgl. dazu den Stiche der Fassade zur Via G. Giusti von Ferdinando Ruggieri aus dem Jahr 1724 ([Abb. 77](#) im Text). – Eine Unsicherheitsfaktor in dieser Überlegung stellt der eben gemauerte Fries dar, dessen ursprünglich geplante Höhe für die erste Planungsphase nicht mehr ermittelt werden kann. Ausgehend von einheitlichen Höhenbezügen zwischen der Ansicht zur Via G. Giusti und der Gartenfassade erscheint es unwahrscheinlich, dass der Fries ohne zusätzliches Kapitell 72,5 cm (44,5 cm und 28 cm) hoch werden sollte; eher wären Schwankungen in der Höhenausbildung des vermeintlichen Kapitells zu erwarten.

den großen Erdgeschossraum des Ateliergebäudes anzulegen.

Die Gestaltung der Oberflächen für die Schauwand ist nur an einigen Stellen belegt. Die ebenen Wandflächen waren aufgrund des Bruchsteinmauerwerkes eindeutig für eine verputzte Oberfläche vorgesehen. Im Bereich der Profile über den Pilastern ist mit einem Kalkputz und anschließender Farbfassung zu rechnen, die sich auf die Werksteinarchitektur des Sockels beziehen und eine Steinoberfläche vortäuschen sollte. Problematisch ist die Frage nach der ursprünglichen Gestaltung der Pilasteroberflächen. Sie könnten ebenso als sichtbares Ziegelmauerwerk wie auch als verputzte und gefaßte Oberfläche geplant gewesen sein. Nur der unregelmäßige Backsteinverband läßt auf die Planung schließen, auch die Pilaster nach Fertigstellung der Wand mit einem Putz und Fassung zu versehen.<sup>298</sup>

Der weitere Verlauf der Schaufassade oberhalb des Gesimses ist aufgrund fehlender Befunde nicht mehr zu rekonstruieren. Wahrscheinlich wäre, rechnet man die Planung der Fassade zur Via G. Giusti in die erste Planungsphase, eine weitere Ebene über dem Erdgeschoss. Folglich ergäbe sich wahrscheinlich über den seitlichen Risaliten ein Wandrucksprung bis an die eigentliche Atelierwand. Ob Zuccari diesen als kleine Terrassen ausbilden wollte, wie er dies in der zweiten Bauphase teilweise ausführte, muß aber offen bleiben.

Der Bau des Ateliergebäudes entspricht somit keiner einheitlichen Planung und beinhaltet verschiedene Planungsstadien. Die Fassade zur Via G. Giusti entstammt wohl der frühen Planung, wurde aber, wie der heutige Grundriß, zum größten Teil erst in der zweiten Bauphase ausgeführt. Die ursprüngliche Planung sah vor, im Inneren des Ateliergebäudes eine zentrale Erschließung zur Via G. Giusti mit seitlich angrenzenden Nebenräumen anzulegen. Im Anschluß daran lag quer zur Mittelachse ein großer Hauptraum, an dessen schlecht zu belichtendem Ende Zuccari wohl die Treppe in ein bislang nicht näher bestimmtes Obergeschoss einfügen wollte. Der Hauptraum öffnete sich im Westen durch eine Tür in den Garten und stellte so eine Verbindung zum Wohnhaus her. Für die frühe Planung von Zuccari ergibt dies eine zentrale Mittelachse durch das ganze Anwesen, die ursprünglich vom Eingangsportal des Wohnhauses durch den Garten bis in das Ateliergebäude führen sollte und möglicherweise darüber hinaus bereits die beiden östlich angrenzenden Häuser mit einbezog. Die Gartenseite des Ateliergebäudes wollte Zuccari als eine aufwändige Schauwand gestalten, die er durch seitlich hervorstehende Risalite in drei Zonen teilte. Können auch die seitlichen Flanken anhand des Baubefunds als ein Ordnungsprinzip mit zwischenliegenden Nischen rekonstruiert werden, ist die Planung für den zentralen Mittelbereich nur durch den Analogieschluß einer vorhandenen Wandnische möglich. Die Gestaltung des Portals zwischen dem Ateliergebäude und dem Garten läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

### **III. 3.2. Die zweite Planungsphase**

Die Ursachen für die Umplanung des Ateliergebäudes liegen in der Möglichkeit begründet, die Erdgeschosswohnung und den Garten der angrenzenden Casa Sangallo erwerben zu können. Die daraufhin mögliche Orientierung des Ateliergebäudes nach Süden führte zu einer Umgestaltung des bestehenden Erdgeschosses und zur Einbindung der neu erworbenen Bereiche. Obgleich der Ankauf der Wohnung erst im Oktober 1580, also annähernd acht Monate nach Zuccaris Übersiedlung nach Rom erfolgte und die Inschrift im oberen Teil der Fassade des Ateliergebäudes diesen Bauabschnitt auf 1579 datiert, könnte allein die Möglichkeit, künftig Teile der Casa Sangallo erwerben zu können, die Umplanungen eingeleitet haben. Möglich wurde der Erwerb einer Wohnung im Nachbarhaus, da die Casa Sangallo erst kurz zuvor von einem Einfamilienhaus

---

<sup>298</sup> Die restauratorische Untersuchung gibt keine Auskunft zu den Oberflächen der Pilaster. Lediglich in der schematischen Rekonstruktionszeichnung sind die Pilaster mit Sichtmauerwerk aus Backsteinen versehen (RESTAURO GIOIA GERMIA 1997, Abb. 1; vgl. auch [Abb. 65 A](#) im Text).

in ein Mehrfamilienhaus mit getrennten Wohnungen umgebaut wurde. Zuccari könnte im Verlauf dieser Umbaumaßnahmen Absprachen getroffen haben, die es ihm ermöglichten, seine Bauplanung bereits vor dem Ankauf auf diese Gegebenheiten hin abzustimmen. Das Datum des Grundstückserwerbes muß demzufolge nicht mit dem Beginn der Umplanung übereinstimmen.

Mit der Erweiterung baute Zuccari den Atelierbau repräsentativ aus. Er vergrößerte den Saal im Erdgeschoss bis an die Südwand und mußte das Treppenhaus demzufolge an einer anderen Stelle unterbringen. Wie die wenigen Hinweise zeigen, versuchte er dies im Westen des Saales – anstelle des ehemals geplanten Durchgangs in den Garten. Es folgte die Fertigstellung weiterer Teile der Obergeschosse und die Vollendung der Fassade zur Via G. Giusti. Noch bevor der Atelierbau konsequent zu Ende geführt war, veränderte Zuccari seine Planungen erneut, reduzierte den Bauaufwand drastisch, und führte in der dritten Bauphase das Ateliergebäude in vereinfachter Form zu Ende.

### III. 3.2.1. Die Fassade zur Via G. Giusti

(Abb. 75)

Für die Beurteilung der inneren Struktur des Ateliergebäudes ist es wichtig, im Vorfeld die Architektur der Hauptfassade zur Straße zu analysieren, da an ihr spätere Veränderungen zu erkennen sind, die auf tiefgreifende Umbauten im Atelier hindeuten.

Die Fassade teilt sich in zwei übereinanderliegende Hälften, die – bis auf eine schmale Übergangszone – aus unterschiedlichen Materialien erstellt wurden (Abb. Abb. 76 und Abb. 80). Der untere Teil besteht ausschließlich aus Werksteinen und weist drei vertikale Achsen auf, die durch seitliche Pilaster eingefasst sind. Diese schließen mit einem Kapitell und einem Architrav ab, über dem ein Fries mit abschließendem Gesims als Übergangszone zur darüberliegenden Fassadenhälfte vermittelt, die fast ausschließlich aus sichtbarem Ziegelmauerwerk besteht.

Die mittlere Achse im Erdgeschoss ist durch ein Portal betont, über dem ein querrrechteckiges Fenster und wiederum darüber eine annähernd quadratische Ornamentplatte liegt. Die Gliederung der seitlichen Achsen basiert auf horizontalen Sitzbänken über hohen Konsolsteinen – darunter führen Lichtschächte in den Keller. Oberhalb der Bänke, axial über der Kellerbelichtung, liegen jeweils in vertikaler angeordneter Abfolge ein Fenster, eine Ornamentplatte und ein weiteres Fenster. Die Öffnungen führen im Erdgeschoss zu kleinen Zimmern seitlich des Portals und belichten zudem ein darüberliegendes Zwischengeschoss im nördlichen Teil des Gebäudes. In der ganzen unteren Hälfte treten Bossen aus der Fläche hervor, die zum einen die seitlichen Pilaster umfassen sowie als Bänder oder Felder zwischen die Fensteröffnungen eingelassen sind.

Über dem Friesbereich, der als Übergangszone flächig in Ziegelmauerwerk mit eingelassenen querrrechteckigen Werksteinen mit bruchrauer Oberfläche erstellt ist, wird die Fassade durch ein horizontales Gebälk geteilt, das zugleich die Funktion eines Sohlbankgesimses übernimmt. Der darüber anschließende Teil der Fassade ist zumeist aus sichtbarem Ziegelmauerwerk erstellt, und weist ebenfalls eine Gliederung in drei vertikale Achsen auf. Zentral liegt eine große, hochrechteckige Fläche mit umlaufender Profilierung, die ehemals für ein Fresko vorgesehen war und heute mit einem flächigen Putz versehen ist. FERDINANDO RUGGIERI und JOHN WOOD gaben dazu im 18. Jahrhundert keinen Hinweis auf vorhandene Reste – auch schriftliche sind dazu keine Zeugnisse überliefert – so dass anzunehmen ist, dass das Fresko nie ausgeführt wurde und somit Teile der Fassade unter Zuccari nicht vollendet wurden (vgl. Abb. 77 und Abb. 79). Oberhalb dieses Feldes liegt ein kleines Fenster, das lediglich durch eine Verdachung in Werkstein abgeschlossen und seitlich von zwei eingetieften Feldern flankiert ist. Die seitlichen Achsen, die als Wandvorlage die vertikale Gliederung des Erdgeschosses aufnehmen, sind jeweils mit einem Fenster versehen, dessen Rahmungen und gesprengte Giebel in Werksteinen ausgeführt sind. Über diesen liegen hochrechteckige Wandnischen, die ohne Hervorhebung in das Mauerwerk eingelassen sind. Außen werden dieses Fensterachsen durch halbrunde Wandnischen flankiert, die axial oberhalb der Pilaster angebracht sind. Das Gebäude wird durch ein reich profiliertes



Traufgesims abgeschlossen, das die vertikalen Gliederungselemente der Fassade mit Verkröpfungen und Konsolen aufgreift.

Der aufragende Baukörper ist seitlich von verputzten Fassadenflächen der angrenzenden Häuser umgeben, die bei näherer Prüfung spätere Veränderungen aufweisen und das ursprüngliche Bild verfälschen. Die frühere Gestalt des westlich angrenzenden Bereiches über dem heutigen Treppenhaus läßt sich noch anhand alter Fotografien belegen (Abb. 80).<sup>299</sup> Darauf ist unter großflächigen Störungen der Putzoberfläche eine vertikale Fuge zu erkennen, die von der Westecke des Traufgesimses bis an das horizontale Sohlbankgesims der Fenster aus dem ersten Obergeschoss führt und nur durch nachträglich eingebrochene Wartesteine überbrückt wird (Abb. 76). Diesem Befund nach zu urteilen, wurde der Bereich westlich des Obergeschosses zwischen dem Traufgesims und der Sohlbank zu einem späteren Zeitpunkt angebaut. Unterstützt wird dies durch das aufwändig ausgebildete Traufgesims, das an der Nordwestecke verkröpft ist und an der Gartenseite annähernd vier Meter nach Süden führt (vgl. bereits Abb. 81 und Abb. 82). Es ist dort durch Wandvorlagen sowie durch Konsolen gegliedert, die heute vom Treppenaufbau teilweise verdeckt sind. Ein entsprechend aufwändiges Traufgesims kann nur durch eine Fassadengestaltung zum Garten erklärt werden und verdeutlicht, dass die Anbauten ab der Sohlbank des ersten Obergeschosses einer späteren Planung angehören. Die Unvollständigkeit des Traufgesimses zeigt aber auch hier, dass die Planung nicht zum Abschluß kam und der Atelierbau auch in der zweiten Bauphase unvollendet blieb.<sup>300</sup> Betrachtet man die Wand westlich des Ateliergebäudes unterhalb des Sohlbankgesimses, ist anhand älterer Fotografien zu erkennen, dass alle vorhandenen Öffnungen erst nachträglich eingebrochen wurden.<sup>301</sup> Einzige Ausnahme bildet eine heute vermauerte Tür, die sich mittig zwischen dem Wohnhaus und dem Ateliergebäude befindet und wahrscheinlich unter Zuccari einen direkten Zugang zum Garten von der Straße ermöglichte. Der von ihr aus führende Gartenweg teilte zusammen mit der Mittelachse im Anwesen das Gartenareal in vier gleiche Rechtecke, wie es in den Umrissen die 1821 beschriebene Situation noch zeigte.<sup>302</sup>

Auf der gegenüberliegenden Ostseite des Ateliergebäudes ist anhand historischer Abbildungen ebenfalls eine Fuge zu erkennen, die vom Traufgesims bis auf Höhe der Sohlbank im ersten Obergeschoss führt und an dieser Stelle unvermittelt abreißt (vgl. auch Abb. 76 und Abb. 80). Auch hier zeichnen sich die Aufbauten oberhalb der Sohlbank somit als nachträglich aus. Setzt man dies in Relation mit einer horizontalen Putzstörung an den beiden östlich angrenzenden Häusern, die sich ebenfalls auf Höhe des Sohlbankgesimses befindet, schloß an dieser Stelle wahrscheinlich die Traufe der angrenzenden Häuser an. Das Umfeld der Straßenfront des Ateliergebäudes erscheint aus dieser Sicht einheitlicher gewesen zu sein, als es sich heute zeigt. Der Baukörper des Ateliers ragte demnach nur oberhalb des Sohlbankgesimses aus der Straßenbebauung hervor und war im unteren Teil eingebunden.

Die Fassade selbst weist ebenfalls spätere Veränderungen auf, die sich aber auf die obere Hälfte beschränken. Der untere Teil ist im Zuge der Entstehung in einheitlicher Schichtung gemauert worden. Hinweise darauf gibt die Versatztechnik der Werksteine. Anhand von Metallklammern und Wolfslöchern ist zu erkennen, dass einige Werksteine nur vorgeblendet sind und durch

<sup>299</sup> So u. a. auch Abbildung bei Ed. <sup>ne</sup> Alinari N°. 29281 sowie KHI. Neg. 26617.

<sup>300</sup> An dieser Stelle sei auf die sekundär verbauten Konsolsteine des Traufgesimses verwiesen, die sich in der dritten Bauphase der Gartenwand fanden (in Abb. 61 mit: 10 gekennzeichnet).

<sup>301</sup> Auf verschiedenen Abbildungen aus dem frühen 20. Jahrhundert erkennt man, dass die Umrahmungen der Tür und des darüberliegenden Fensters direkt westlich des Ateliergebäudes das ursprüngliche Mauerwerk stören. Zudem erkennt man auf den Abbildungen, dass die Gartentür direkt östlich des Wohnhauses im frühen 20. Jahrhundert noch nicht vorhanden war (siehe dazu u. a. eine Fotografie in Soprintendenza per i beni Artistici e Storici, Gabinetto Fotografico, Piazzale degli Uffizi – Florenz, Neg. 71857). Die westlich an den Durchgang in das Atelier anschließende Tür in die Remise war nach der oben erwähnten Fotografie zu diesem Zeitpunkt ebenfalls noch nicht vorhanden. Sie wurde erst, wie ein Antrag zum Umbau der Remise aus den 1960er Jahren zeigt, kurz danach eingebrochen (Bauantrag in den Archivalien des Kunsthistorischen Instituts, Florenz).

<sup>302</sup> Einen Hinweis auf die Datierung der Gartentüren ließe sich durch eine archäologische Grabung ermitteln, da für die frühe Bauphase unter Zuccari nach dem Durchgang einige Stufen in das untere Niveau des Gartens führen müßten.

Metallklammern mit dem tragenden Mauerwerk dahinter verbunden sind (vgl. [Abb. 76](#)).<sup>303</sup> Konstruktiv sind dabei im Oberlager der Steine Metallklammern eingesetzt, die senkrecht nach hinten führen und die Werksteine gegen Verkippen nach vorne sichern sollten. Erst nach Beendigung dieser Arbeiten konnte die nächste Steinlage versetzt werden. Aufgrund der Baufluchten und der momentanen Wandstärke der Fassade von annähernd 47 cm kann davon ausgegangen werden, dass die Werksteine nicht nachträglich vorgeblendet wurden. Die Fassade ist demzufolge – zumindest in den unteren Teilen – kontinuierlich von unten nach oben gewachsen. Bauliche Veränderungen sind demzufolge in den unteren Teilen der Fassade nicht zu erkennen. In den oberen Teilen sind diese jedoch deutlich an nachträglich veränderten Fensteröffnungen erfaßbar. Berücksichtigt man die frühesten bekannten Abbildungen von RUGGIERI von 1724 ([Abb. 77](#)) und WOOD aus dem Jahr 1741 ([Abb. 79](#)), zeigen diese, bis auf die Veränderung am Treppenhaus, das heute bekannte Bild mit allen Gliederungselementen und verweisen die Änderungen in eine Zeit davor.

Eine dieser Veränderungen zeigt sich am Fenster im zweiten Oberschoß ([Abb. 83](#)). Die Anbindung der Laibungen an die Backsteine der angrenzenden Wandflächen ist deutlich gestört und nicht im originalen Verband gemauert, so dass das Fenster aufgrund verspringender Fugen und unsauberer Anschlüsse als ein nachträglicher Einbau gelten kann.<sup>304</sup> Einen weiteren Hinweis darauf bietet das Verdachungsgesims aus Stein. Zum einen ist es schräg eingebaut und steht an der Westseite weiter aus der Wandfläche hervor, zum andern gibt es keine Übereinstimmungen zwischen dessen Profilabfolge und vergleichbaren Profilen am Gebäude. Die Verwendung im oberen Teil der Fassade ist zudem nur mit seitlichen Steingewänden zu erwarten, wohingegen diese heute lediglich aus Mörtel bestehen (vgl. dazu u.a. [Abb. 80](#)).

Seitlich dieses zentralen Fensters befinden sich jeweils eine annähernd quadratische, ca. 6 cm zurückspringende Wandvertiefung, in deren Mitte jeweils eine Aussparung liegt. Wie [Abb. 83](#) zeigt, sind die Kanten zur Mitte der Fassade durch den Einbau des zentralen Fensters zwar teilweise erneuert worden, an der östlichen Vertiefung ist aber der originale Anschluß für den Wandversprung noch erhalten, so dass, bei einer symmetrischen Spiegelung des Befundes, zwei Felder seitlich des Fensters vermutet werden dürfen. Passend dazu, bislang aber nicht zu belegen, könnte sich anstelle des zentralen Fensters eine weitere Vertiefung befunden haben. Diese in der Forschung bisher nie erwähnten Vertiefungen scheinen keine rein tektonischen Gliederungselemente zu sein. Viel eher sind diese Aussparung in Verbindung mit einer nicht realisierten bzw. nicht mehr vorhandenen Bauornamentik zu sehen, wie sie Zuccari im unteren Teil der Fassade realisiert hat.<sup>305</sup> Technisch möglich sind auch hier ornamentierte oder rustizierte Werksteinplatten bzw. eigenständige Architekturen, die durch eine zentrale Verstärkung oder – wie im unteren Teil der Fassade – durch Eisenklammern befestigt werden sollten.

Eine weitere Veränderungen an der Fassade zeigt sich über den beiden Fenstern des Hauptgeschosses. Die Fenstergliederung selber, mit ihren hochrechteckigen Rahmungen und den abschließenden Friesen, läßt sich noch der ursprünglichen Bauphase zurechnen. Die Inschrift im Fries über dem östlichen Fenster benennt dabei den Bauherren mit: *FEDERICVS ZVCCARUS*; über dem westlichen Fenster gibt sie das Baudatum des Ateliergebäudes an: *MDLXXVIII*. Ebenso stammen die Verdachungen und die gesprengten Giebel darüber mit größter Sicherheit noch aus der Entstehungszeit der Atelierfassade. Die darüberliegenden, hochrechteckigen Wandnischen von

---

<sup>303</sup> Diese Art der Befestigung ist für die beiden Werksteine am oberen Gesims der Gartenfassade belegt (in [Abb. 61](#) mit **5** gekennzeichnet). Auskunft, welche Bauteile nicht tief in das Mauerwerk einbinden können, geben auch die Wolfslöcher, die durch Verwitterung der Oberflächen bereits freiliegen. Da diese zumeist im Schwerpunkt des Quader angebracht werden und an der Fassade nie weiter als ca. 8–10 cm hinter der ehemaligen Sichtfläche der Steine liegen, dürften die Werksteine an der Atelierfassade nicht stärker als 20 bis 25 cm sein.

<sup>304</sup> Außer den augenfälligen Störungen im Mauerwerk weist die ansonsten völlig symmetrische Fassade nur in diesem Punkt Abweichungen auf. So beträgt auf der östlichen Seite der Abstand zwischen dem Fenster und der anschließenden Wandvertiefung ca. 38 cm; gegenüber auf der westlichen Seite liegt das Maß bei ca. 28 cm.

<sup>305</sup> An dieser Stelle auch an die rechteckigen Vertiefungen der Gartenfassade des Ateliergebäudes zu denken, erscheint zweifelhaft, da dort die Flächen deutlich nach vorne geneigt sind und eher für geplante Fresken sprechen.

28 cm Tiefe scheinen jedoch nachträglich verändert worden zu sein, lassen sie sich doch auf ehemalige Fensteröffnungen zurückführen.

Auffällig an den Nischen ist, dass deren Rückwände als einzige Flächen der Fassade in Bruchstein ausgeführt wurden und die Backsteine lediglich auf Putz gemalt sind.<sup>306</sup> Betrachtet man sich in diesem Zusammenhang die abschließenden Stürze über den Nischen, sind diese nach dem Vorbild falscher Gewölbe konstruiert und ohne die Nischenrückwand eigenständig freitragend. Bei beiden Fenstern springt jede neue Steinlage zur darunterliegenden Lage jeweils um annähernd einen halben Stein nach vorne und wird so immer von unten gestützt (Abb. 84). Zwischen der Oberkante eines Sturzes und der heutigen Nischenrückwand sind drei Rücksprünge zu erkennen, die jeweils annähernd 13 cm auskragen bzw. zurückspringen. Der unterste weist jeweils Besonderheiten auf: Dort kragen die Backsteine weit über die seitlichen Laibungskanten der Nische hinaus und tragen einen keilförmig eingelassenen Stein in der Mitte, der theoretisch keine Abstützung mehr von unten notwendig hat.<sup>307</sup> Bei einer gesamten Mauerstärke von ca. 41 cm ergibt sich bei drei Rücksprüngen mit jeweils annähernd 13 cm ein ca. 2 cm starker Wandputz auf der Innenseite des Raumes.<sup>308</sup> Demnach handelte es sich ehemals um Öffnungen zwischen den gesprengten Giebeln der Verdachungen, die mit einem freitragenden geraden Sturz abschlossen. Nachträglich wurde die Stürze durch die Nischenrückwände untermauert und die Öffnung geschlossen. Ob der Fenstersturz durch eine zusätzliche Stabilisierung verstärkt wurde, ist äußerlich nicht zu erkennen und müßte anhand einer Befunduntersuchung im Inneren des Hauses geklärt werden. Auf Werksteinrahmungen wurde dabei vermutlich bewußt verzichtet, um den Lichteinfall so hoch wie möglich zu halten ohne die Proportionen zu sprengen. Bedingt durch die schmale Via G. Giusti und das stark hervorstehende Verdachungsgesims relativierte sich auch die extrem hoch wirkende Form aus der Frontalansicht durch eine starke Untersicht von der Straße aus.

Einen weiteren Hinweis zur Gestaltung der Nischen bieten die zentralen Konsolen im Verdachungsgesims. Sie stehen gegenüber der Oberkante des Gesimses leicht hervor, und der Überstand ist als Profil ausgebildet. Diese besondere Hervorhebung und die eben abschließende Fläche an der Oberseite weist sie als Standort für Bauplastik aus. Es könnte sich somit um einen Aufstellungsort für kleinere Statuen oder Büsten gehandelt haben.

Die aufwändig gestaltete Fassade des Ateliergebäudes war demnach ursprünglich nur in der unteren Hälfte in die zurückhaltenden Flächen der seitlich angrenzenden Bebauung eingebunden. Lediglich ab der Sohlbank des ersten Hauptgeschosses ragte die Fassade darüber hinaus. Während sich die untere Fassadenhälfte aus Werksteinen bis heute weitgehend erhalten hat, sind im oberen Teil Unregelmäßigkeiten zu beobachten, die auf spätere Veränderungen hindeuten. Einen nachträglichen Einbau stellt in jedem Falle das zentrale Fenster im obersten Teil der Fassade dar. Zudem wurden ehemals vorhandene Fenster über den Verdachungsgesimsen des ersten Hauptgeschosses vermauert und in Wandnischen umgewandelt. Weiterhin ist anhand des unvollständigen Traufgesimses an der Westwand und des nicht ausgeführten Freskos an der Fassade zur Via G. Giusti zu vermuten, dass Zuccari den Atelierbau auch in dieser zweiten Bauphase nicht beendete und aufgrund dessen auch Teile der Bauzier nicht ausgeführt wurden. Betroffen waren davon wahrscheinlich kleine Statuen oder Büsten oberhalb der Verdachungsgesimse im ersten Obergeschoss und in den Nischen über den Pilaster sowie Reliefplatten, die sich oberhalb des ebenfalls nicht ausgeführte Freskos befinden sollten (Abb. 75).

Ausgehend von einer Planung, die keine Belichtung im heutigen zweiten Stockwerk zur Via G. Giusti aufweisen sollte und stattdessen Oberlichter an den Fenstern des ersten Geschosses vorsah,

<sup>306</sup> Die Rückwände der seitlichen, halbrunden Wandnischen über den Pilastern sind ebenfalls in Putz ausgeführt, wobei dies wohl eher eine bautechnische Ursache hat. Gerundete Formsteine mit speziellen Maßen sind in der Ausführung nur sehr schwer herzustellen und erfordern einen hohen Aufwand.

<sup>307</sup> Der Befund ist aufgrund von Mörtelverschmierungen nur an einer Kante zu sehen.

<sup>308</sup> Die Backsteinmaße der Fassade sind nicht einheitlich und schwanken zwischen den bereits erwähnten *mezzane* (28 x ca. 14 x 4,6, cm) und den *pianelle* (28 x ca. 14 x 2 cm). Im Bereich der heutigen Wandnischen wurden aber ausschließlich die flachen *pianelle* verwendet (zu den Maßangaben der Backsteine im 16. Jahrhundert vgl. HEIKAMP 1996 C, S. 21). Die Wandstärke wurde aus den Planunterlagen von Stefania Salomone entnommen.

in die heute mittig die Deckenkonstruktionen zwischen den beiden Obergeschossen einschneidet, liegt es nahe, den oberen Bereich des Hauses als einen großen, über zwei Geschosse reichenden, annähernd kubischen Raum anzunehmen. Seine bevorzugte Lage sowie die Belichtungsmöglichkeiten könnten ihn als den eigentlichen Atelierraum von Federico Zuccari ausweisen und in Verbindung mit den Raumstrukturen im Erdgeschoss eine völlig neue Interpretation des Raumkonzeptes ergeben.<sup>309</sup>

### III. 3.2.2. Das Erdgeschoss

(Abb. 85)

Von den Veränderungen waren alle Erdgeschossräume betroffen, wobei weniger die Grundrißstruktur an sich, als vielmehr die Raumgrößen und die Beziehungen zum Umfeld des Gebäudes verändert wurden.

Den zentralen Erschließungsgang (0.01) zur Via G. Giusti erweiterte Zuccari durch die bereits angesprochene Verschiebung der Außenwände und fügte ein Tonnengewölbe ein. Mittig in diesem legte er eine Vertiefung an, die ehemals wohl für eine bildliche Darstellung geplant war, von der sich aber keine Reste erhalten haben und die wahrscheinlich ebenfalls nie ausgeführt wurde. Belichtet wurde der Raum durch ein kleines querechteckiges Fenster, das wohl aufgrund der bereits geplanten Fassadengestaltung in das Gewölbe einschneidet (Abb. 86).

Die seitlich angrenzenden Zimmer wurden spätestens seit dieser Umplanung durch den Saal betreten und durch je ein Fenster von der Straße aus belichtet. Zuccari ließ die beiden Räume mit Kreuzgratgewölben auf Bukranienkapitellen ausstatten (Abb. 87). In beiden Zimmern befinden sich noch heute kleine Wandschränke seitlich der Eingangstüren zum großen Saal. Es läßt sich ohne Befunduntersuchung nicht sagen, ob diese Anordnung bereits aus der ersten Bauphase des Ateliergebäudes überkommen ist und Zuccari hier bestehende Bausubstanz in die neue Planung integrierte. Nachweislich ist dies an der West- und Ostwand des großen Raumes im Erdgeschoss des Ateliergebäudes geschehen, so dass auch hier die Wandgestaltung, zumindest teilweise, auf seine ursprünglichen Vorstellungen zurückgehen könnte. Der östliche Raum (0.02), der bereits in der ersten Bauphase mit Brunnenschacht und einem Verbindungsschacht in den Keller ausgestattet war, erhielt spätestens in dieser Bauphase ein fest installiertes Wasserbecken unter dem Fenster.<sup>310</sup> Der westliche Nebenraum (0.03) wurde mit der Umgestaltung vom westlich anschließenden Treppenabgang (0.04) abgetrennt, der sich auch in der zweiten Planungsphase noch an gleicher Stelle befand. Der originale Durchgang zur Treppe ist mit dem späteren Abbruch der Wand beseitigt worden (vgl. Abb. 90), anhand des Treppenantrittes in den Keller jedoch auf der Nordseite der Wand zu vermuten.<sup>311</sup> Mit den Umbauten im westlichen Nebenraum erfolgte auch

---

<sup>309</sup> Diesen wichtigen Hinweis – der mir sehr realistisch erscheint und der durch die baulichen Hinweise erhärtet wird – verdanke ich DETLEF HEIKAMP. Die bisherige Forschung vermutete den Atelierraum von Federico Zuccari im Erdgeschoss des Ateliergebäudes, da das Obergeschoss – zumindest heute – in kleine Räume unterteilt ist (so noch HEIKAMP 1967 B, S. 13; SALOMONE 1978/1979, S. 22–33; FROMMEL 1982, S. 51; LEOPOLD 1980, S. 248–249, sowie WAZBINSKI 1985, S. 279 ff).

<sup>310</sup> Das Wasserbecken wurde bei der Sanierung 1978/1979 entdeckt, freigelegt und aufgrund fehlender Detailformen reduziert erneuert (vgl. dazu die Dokumentation im Fotoarchiv der Soprintendenza, Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, besonders Neg. 95269 und 95279). Nach SALOMONE 1978/1979, S. 23, wurde es als bauzeitlicher Einbau von Zuccari angesehen. – Der Brunnenschacht wurde bei diesen Restaurierungen bis auf eine ca. 60 cm hohe Mauer abgebrochen. Der ursprüngliche Zustand des Brunnens ist nur noch auf den Planunterlagen von SALOMONE 1978/1979 und in der bereits erwähnten Fotodokumentation zu sehen. Das Fehlen des Kämpferkapitells in der nordwestlichen Raumecke deutet noch heute an, dass der Brunnen ehemals zumindest bis an die Gewölbeunterseite führte.

<sup>311</sup> Nach SALOMONE 1978/1979 hat die Untersuchung der Soprintendenza Firenze ergeben, dass die Last der Gewölbe über dem Nebenzimmer und dem Bereich über dem ehemaligen Treppenabgang nicht auf die Scheidewand zwischen den Räumen abtragen wird und es sich ursprünglich um einen großen Raum gehandelt hat (SALOMONE 1978/1979, S. 23–24). Die Eckkapitelle an der Westwand von Raum 0.03 deuten jedoch auf eine ehemals existierende Trennwand zum anschließenden Raum 0.04 hin. Diese



die erste Veränderung an der bestehenden Gartenwand. Sie mußte zumindest durch ein schmales Wandstück nach Süden hin verlängert werden, um die dahinterliegenden Räume (0.03 und 0.04) mitsamt der Gewölbe vollenden zu können.

Den ehemaligen Saal im Erdgeschoss erweiterte Zuccari bis zur südlichen Begrenzung des Gebäudes zu einem annähernd quadratischen Raum und gestaltete ihn vollständig um. Mit dem Abtragen der Innenwand ergab sich, zumindest im Süden der Ostwand, ein Wandversprung, den Zuccari durch eine Vormauer im Norden der Wand ausgleichen mußte. Der neu entstandene Raum wurde in dieser Bauphase mit einer Hängekuppel aus Backstein versehen, deren Gewölbeansätze tief nach unten gezogen sind (Abb. 88, Abb. 89, Abb. 90 und Abb. 91). Die Form des Gewölbes weist Besonderheiten auf, die bereits von SALOMONE bemerkt wurden. Nach einem steil anlaufenden Ansatz knickt die Bogenlinie stark ab und läuft in einer flachen Kuppel aus. SALOMONE schreibt dies der Unerfahrenheit des Bauherrn zu und nimmt an, dass Zuccari möglicherweise die Höhe des Gewölbes reduzieren mußte. Sie geht in ihrer Arbeit jedoch nicht darauf ein, warum dies der Fall war.<sup>312</sup> Eine eingeschränkte Höhe mag die Ursache für die eigenwillige Kuppelform darstellen, der Grund hierfür lag aber höchstwahrscheinlich in der Vergrößerung des Raumes sowie in den Höhenvorgaben einer zumindest teilweise schon existierenden Fassade zur Via G. Giusti. Die tief heruntergezogenen Gewölbeanfänger sind dabei durch gestalterische und technische Aspekte zu erklären. Einerseits mag die Annäherung des Gewölbes an halbrunde Formen eine Rolle gespielt haben, andererseits brauchte Zuccari auf diese Weise keine Strebepfeiler außerhalb des Raumes anzubringen, da die Schubkräfte des Backsteingewölbes bereits frühzeitig nach unten geleitet wurden.<sup>313</sup>

Die Wandgestaltung des Raumes erfolgte nach symmetrischen Vorstellungen. Alle vier Wände erhielten je eine zentrale Tür, die bis auf den Ausgang an der Südseite in das angrenzende Gartengelände der Casa Sangallo durch Wandvorlagen hervorgehoben wurden. Seitlich dieser Türen wurden hohe, annähernd halbrunde Wandnischen mit apsidialem Schluß angeordnet. An der Süd- und Nordseite des Raumes sind diese nach innen zur Tür hin verschoben und durch Rundnischen an den Wandaußenseiten ergänzt. An der Nordwand befinden sich direkt unterhalb dieser Rundnischen die Türen in die Räume seitlich des Eingangs zur Via G. Giusti.<sup>314</sup> Nach Süden führte die Tür in den ehemaligen Garten der Casa Sangallo, wobei sich die ausgestellte Türöffnung im Gegensatz zu allen anderen Türen zum Raum hin öffnete. Grund dieser Maßnahme ist wahrscheinlich, dass dieser Durchgang als einziger ins Freie führte und das Gewände zur Außenwand des Hauses gerichtet war.<sup>315</sup> Im Osten gelangte man durch die zentrale Tür des Saales in die angrenzenden Häuser, die Zuccari zusammen mit dem Anwesen von Andrea del Sarto erwarb und auf die später näher eingegangen wird. Die Ausrichtung des Türgewändes zum Saal

---

gegensätzlichen Hinweise entstammen wohl der Tatsache, dass Zuccari bereits die Fundamente der Trennwand aus der ersten Bauphase beseitigte und die Trennwand erst nach der Wölbung eingestellte um den Gewölbeschub zuvor auf die Außenmauern ableiten zu können.

<sup>312</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 29–33.

<sup>313</sup> Erinnerung sei daran, dass die heutige Mauer im Westen und Osten durch Vormauern verstärkt sind und somit nur in Teilen die statische Last abtragen können. – Warum Zuccari ein massives Backsteingewölbe anstelle eines in Leichtbauweise eingefügt bleibt vorerst offen und läßt sich fast nur durch einen besonderen Anspruch und bzw. oder eine besonders abgetrennte Nutzung im Obergeschoss erklären.

<sup>314</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 27. Die Autorin wies darauf hin, dass die Nischen zu Beginn ihrer Arbeit vermauert waren. Die Freilegungen und Untersuchung durch die Soprintendenza Firenze ergaben, dass einige Nischen nicht mit Wandputzen und Fassungen versehen waren und demnach, noch unvollendet, bereits wieder vermauert wurden. Es handelt sich dabei, nach einer Kartierung in ihren Planunterlagen zufolge, um die westlichen drei Nischen an der Südwand zur angrenzenden Casa Sangallo. – Für den Raum ist daraus in jedem Fall zu folgern, dass die Ausstattung nie vollendet wurde.

<sup>315</sup> Vor der Sanierung im Jahr 1978/79 zeigten sich an der Südwand nur drei hochliegende Fenster von unterschiedlichem Format, die kurz unterhalb des Gewölbeansatzes lagen und in die Wandnischen einschnitten. Im Rahmen der Untersuchung von SALOMONE wurden sie nachträglichen Veränderungen am Bau zugeschrieben (s.u.). Die heute vorhandene Tür wurde bei diesen Sanierungsmaßnahmen entdeckt und wiederhergestellt (SALOMONE 1978/1979, S. 26).

zeigt deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt weitere Räume im Osten des Ateliergebäudes anschlossen. Auf der gegenüberliegenden Westseite führte eine Tür in Richtung Wohnhaus, deren Türgewände er ebenfalls zum Innenraum anlegte, was auch hier auf einen weiteren Raum jenseits der Tür hindeutet. Anhand der Baubefunde sind die Ausmaße dieses anschließenden Raumes zwischen den Risaliten belegt. So sollte die Wandebene zwischen den ehemaligen Flanken geschlossen werden, was zugleich einer Unterbrechung der Direktverbindung zum Wohnhaus zur Folge hatte. Es war sah aber keine glatte, einheitliche Wand vorgesehen, sondern der mittlere Bereich sollte um annähernd 41 cm nach Osten zurückspringen, so dass zwischen den ehemaligen Risaliten zum Garten ein annähernd 1,18 m breiter Flur entstand, der durch eine aufwändige Tür mit dem Saal im Westen verbunden war.<sup>316</sup>

Versucht man sich unter diesen Voraussetzungen die Möglichkeiten einer Planung des Treppenhauses in die Obergeschosse zu verdeutlichen, so erweist sich, dass Zuccari es sowohl im Westen des Ateliergebäudes als auch in den östlich angrenzenden Häusern hätte anlegen können. Eine Planung im Osten ist nicht zu erwarten, da es ansonsten für Zuccari keinen Anlaß gab, die Baulichkeiten an der Gartenwand vorzunehmen. Viel eher wollte er offenbar das Treppenhaus im neu entstandenen Gang auf der Westseite des Ateliers einbauen. Aufgrund der baulichen Voraussetzungen müßte diese Treppe jedoch mit zwei Treppenläufen nach oben führen und ein Zwischenpodest aufweisen, für das nur das heute noch vorhandene Mezzanin über den Räumen zur Straße in Frage kommt. Eine Bestätigung dieser Überlegung gab die Vermessung dieses Bereiches. So liegt der Scheitel des Tonnengewölbes über dem Kellerabgang (0.04) nicht in der Mitte, sondern ist um annähernd 23 cm nach Norden in Richtung Straße verschoben und das darüberliegende Bodenniveau im Mezzanin ist an dieser Stelle um zwei Stufen niedriger als im östlichen Teil. Die Ursache für diese Korrekturen – das verzogene Gewölbe und das verspringende Bodenniveau im Zwischengeschoss – scheint die Planung einer Treppe zwischen Erdgeschoss und Mezzanin zu sein, denn sie boten die Möglichkeit, den ersten Treppenlauf flacher anzulegen. Die Treppe sollte demnach ab der Verbindungstür zum Saal in Richtung Norden auf die Ebene des Mezzaningeschosses führen und von dort aus – auf den Gewölben des großen Saales – in das erste Hauptgeschoss.

Gegenüber den frühen Planungen Zuccaris erfuhr das Erdgeschoss durch diese Umbauten eine repräsentative Aufwertung durch die Erweiterung der Haupträume, wobei die neue Planung auf den frühen Grundrißstrukturen basierte: auf einem Erschließungsgang zur Straße mit seitlich angeordneten Räumen und einem Saal im südlichen Teil des Gebäudes. Neu mußte Zuccari nur die Anlage des Treppenhauses überdenken. Durch die Schließung der Verbindung zwischen Atelier und Garten entstand ein schmaler Gang im Westen, den Zuccari mit größter Sicherheit für die Anlage der Treppe in das Mezzaningeschoss nutzte. Mit der zweiten Bauphase werden auch erstmals Teile der Ausstattung faßbar. Ausgeführt wurden Gewölbe in allen Räumen. Zudem waren Deckenfresken geplant, wie dies beispielsweise im Erschließungsgang anhand einer Vertiefung zu erkennen ist. In den beiden Räume zur Straße befanden sich je ein kleiner Wandschrank und zusätzlich im östlichen ein Aufzugsschacht, ein Brunnen und ein Wasserbecken. Alle diese Ausstattungselemente sind bereits für die früheste Planungsphase zu vermuten; sie sind jedoch bis auf den Brunnen und den Aufzug erst für die zweite Bauphase belegt.

### III. 3.2.3. Das Mezzaningeschoss

(Abb. 92)

Den Bereich im Norden des Hauses über dem Eingang und den seitlichen Nebenräumen versah Zuccari mit einem Mezzaningeschoss. Die Rekonstruktion der Fassade zur Via G. Giusti hatte gezeigt, dass die obere Hälfte des Ateliergebäudes frei über die angrenzenden Häuser herausragte

---

<sup>316</sup>Die Hinweise zum Wandversprung an der Gartenfassade werden im Zusammenhang mit der Schauwand zum Garten erläutert.



und demzufolge das erste Hauptgeschoss nur vom Mezzanin aus zugänglich gewesen sein kann. Für die Aufteilung dieser Zwischenebenen bedeutet dies, dass die Planung bestanden haben muß, eine Verbindungstreppe anzulegen.

Als bauliche Voraussetzung gilt, dass das Zwischengeschoss aufgrund der unterschiedlich hohen Decken der darunterliegenden Räume auf zwei verschiedenen Niveaus lag. Im westlichen Teil (I.02), über einem der Nebenräume im Erdgeschoss (0.03), lag der Boden direkt auf dem Gewölbe und ließ nur ein Mindestmaß an Konstruktionshöhe zu. Im anderen Teil des Mezzaningeschosses (I.04), über dem Erschließungsgang (0.01) und dessen östlich angrenzendem Nebenzimmer (0.02), lag das Niveau zwei Stufen höher. Der Versprung wurde notwendig, da man die östlichen Teile des Zwischengeschosses zusammenfassen wollte und das hoch ansetzende Gewölbe des Einganges im Erdgeschoss ein Mindestmaß für das Bodenniveau erforderte. Bei der Restaurierung von 1978/79 wurde eine Treppe freigelegt, die diesen Niveauversprung überbrückte und über die ganze Breite des Mezzanins führt. Eine Datierung der Treppe ist bislang nicht möglich, da sich hier wohl bereits die Umplanungen der dritten Bauphase des Ateliergebäudes bemerkbar machen, und sich anstelle dessen ursprünglich auch eine geschlossene Wand befunden haben könnte, die möglicherweise nur mit einer kleinen Treppe und einem Durchgang versehen war.<sup>317</sup>

Die Lage der ehemaligen Treppe in das Obergeschoss zeichnet sich an der Südwand ab. Dort führten ehemals zwei Durchgänge in den Bereich über dem Gewölbe des Erdgeschosssaales (0.05). Sie weisen keine Störungen an den Laibungen auf, so dass sie eindeutig als Einfügungen gelten können, die zeitgleich mit den Umfassungsmauern über dem Saalgewölbe unter Zuccari entstanden sind. Sie lagen jeweils an der Außenseite der Mauer und setzten, bedingt durch das ungleiche Bodenniveau, unterschiedlich hoch an. Der Durchgang im westlichen Teil der Ebenen ist aufgrund späterer Veränderungen nur noch anhand älterer Fotografien zu identifizieren: Danach lag sie direkt gegenüber des Mezzaninfensters zur Straße.<sup>318</sup> Der östliche Durchgang in der Südwand ist nur teilweise vermauert; dahinter schließt sich ein schmaler Gang (I.05) an. Der Kämpfer am Durchgang steigt an beiden Seiten des Bogens nach Süden hin stark an, so dass dort ein Aufgang bzw. eine Treppe nach oben im Anschluß vermutet werden kann. Erhärtet wird diese Überlegung durch den Baubefund an der Nordwand des Gewölbes im Saal des Erdgeschosses. So liegt der Gewölbescheitel 10 cm niedriger als bei den anderen Wänden – eine bauliche Korrektur, die wahrscheinlich auf die Treppenplanung vom Mezzanin bis in das erste Hauptgeschoss in den Gewölbezwickeln zurückzuführen ist. Da der Schildbogen einheitlich ausgebildet ist, könnte es sich – bedingt durch die beiden Durchgänge in der Südwand des Mezzaningeschosses – ursprünglich auch um zwei Verbindungstreppe zwischen Mezzanin und erstem Obergeschoss gehandelt haben. Es wäre demnach zu erwarten, dass die Mezzaninebene ursprünglich annähernd am Niveauversprung unterteilt werden sollte und beidseitig eine Verbindung nach oben geplant war.

Die Rekonstruktion der Ebene ist somit nicht eindeutig. Vor allem aufgrund der fehlenden Hinweis zur Ursprünglichkeit des ehemaligen Brunnenschachtes in der Nordostecke lassen die Befunde zwei Interpretationen zu.<sup>319</sup> Sollte der Schacht sich als eine spätere Veränderung herausstellen, könnte dies ein Hinweis sein, dass Zuccari die ganze Mezzaninebene als Zwischenpodest der Treppe nutzen wollte. Es ergäbe sich daraus folgendes Bild: Auf der Westseite des Hauses endete die Treppe aus dem Erdgeschoss und führte auf ein Wendepodest I.02, das durch einen breiten Durchgang geteilt war.<sup>320</sup> Davon ausgehend führten zwei Stufen auf

<sup>317</sup> Zu den Freilegungen der Treppe siehe die Restaurierungsdokumentation im Fotoarchiv der Soprintendenza Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, besonders Neg.: 97176, 97179, 97184 und 97185. – Ausgehend von der Überlegung, dass weder der große Raum im Erdgeschoss noch die Gartenfassade beendet und das Gebäude noch vor Fertigstellung in der zweiten Bauphase bereits umgeplant wurde, sind diese Detaillösungen ab dem Erdgeschoss ohne Befunduntersuchung zeitlich nicht zuzuordnen.

<sup>318</sup> Siehe dazu im Fotoarchiv der Soprintendenza Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, besonders Neg. 97176.

<sup>319</sup> Der Brunnenschacht, der vor der Sanierung des Hauses in den Jahren 1978/79 noch bis in das zweite Obergeschoss verlief und bei den Umbauten vollkommen beseitigt wurde, ist bei SALOMONE 1978/1979 nur in den Planunterlagen vermerkt. Eine Datierung des Brunneneinbaues bleibt somit offen.

<sup>320</sup> In der fotografischen Restaurierungsdokumentation von 1978/79 ist der Durchgang im Wendepodest noch zu erkennen. Die abgeschrägte Laibung im Norden, ca. 20 cm vor dem Anschluß zu Fassade an der Via G. Giusti, ist zudem auf den Planunterlagen von SALOMONE verzeichnet. Die gegenüberliegende Laibung

das obere Niveau des Mezzanins. Der Durchgang auf der Südseite diente dabei lediglich als Zugang zu einem kleinen Zimmer oder als Wandnische über den Gewölben. Der Aufgang in das erste Obergeschoss müßte sich demnach am Ende des Raumes I.04 befunden haben und auf den Gewölben des Erdgeschosses nach oben führen. Da es sich dabei um eine repräsentative Treppenanlage handeln würde, könnte man annehmen, das der Brunnen in der nordöstlichen Ecke des Mezzaningeschosses zu diesem Zeitpunkt nicht vorhanden war, da er diese großzügig bemessene Aufgangssituation stark verengte.

Eine näher liegende Interpretation der Befunde läßt dagegen vermuten, dass nach dem Treppenaustritt aus dem Erdgeschoss der zweite Lauf in das erste Obergeschoss direkt östlich an den Durchgang im Wendepodest anschloß. Der niedrig gelegene westliche Teil des Mezzaningeschosses bildete somit ein separates Podest für ein repräsentativ angelegtes Treppenhaus. Der östliche Teil der Ebene war demnach mit einer eigenen Verbindungstreppe in das erste Obergeschoss ausgestattet. In Verbindung mit dem Brunnenschacht in der nordöstlichen Raumecke, der wahrscheinlich noch aus der Zeit von Federico Zuccari stammte und eine Entnahme des Wassers aus dem Keller ermöglichte, läßt für diese Zeit eine Unterteilung des Mezzaningeschosses am Niveauversprung erwarten. Eine Verbindung zwischen den beiden Ebenen, mit einem Durchgang und zwei Stufen, bleibt aber auch in solch einem Fall denkbar.

Trotz aller Unsicherheiten in der Rekonstruktion steht jedenfalls fest, dass Zuccari das Mezzaningeschoss als Zwischenpodest für das neu angelegte Treppenhaus nutzte. Es liegt zudem nahe, darüber hinaus auch einen abgeteilten Bereich im Osten zu vermuten, der – mit einem Brunnen ausgestattet und einen separaten Zugang zum darüberliegenden Geschoss versehen – eine eigenständige Funktion übernehmen sollte.

### III. 3.2.4. Das erste Hauptgeschoss

(Abb. 93)

Anhand des unvollständigen Traufgesimses an der Westwand wurde bereits erkennbar, dass der Atelierbau in den oberen Teilen einer weiteren Planänderung unterlag. Für Zuccaris Planung kann in diesem Geschoss der eigentliche Atelierraum des Malers vermutet werden, der möglicherweise durch zwei symmetrisch gegenüberliegende Treppen mit dem Mezzaningeschoss verbunden war. Ob das Geschoss eine Unterteilung aufwies, läßt sich beim momentanen Stand der Forschung nicht klären. Ebenso ist die Existenz des Brunnenschachtes nicht eindeutig für die Zeit Zuccaris belegt, wurde er doch von SALOMONE nur in den Planunterlagen als Bestand verzeichnet, ansonsten aber nicht weiter in die Bewertung eingebunden.

Durch den Wandversprung zwischen der vorgeschobenen Gartenfassade zum Wohnhaus und dem aufragenden Obergeschoss im Ateliergebäude ergab sich im Westen des ersten Obergeschosses ein Bereich, der vermutlich als Terrasse genutzt werden sollte. Betreten wurde diese Zone – und dies bleibt zunächst der einzige Hinweis auf eine tatsächliche Begehbarkeit – durch eine Tür, die sich im nördlichen Teil der Wand erhalten hat. Da dieses Wandstück unterhalb des vollendeten Traufgesimses liegt, gehört es demnach noch der zweiten Bauphase unter Zuccari an. Für die Authentizität der Tür spricht auch der Achsbezug zur Gartenfassade: Sie liegt symmetrisch unter den Gliederungselementen des Traufgesimses und zudem mittig über der erweiterten, nördlichen Flanke der Schauwand. Aufgrund der Achsbeziehungen zur Gartenfassade ergäbe sich, bei einer Spiegelung dieses Befundes, die Planung einer weiteren Tür auf der Südseite des ersten Obergeschosses.<sup>321</sup> Näheres ist bislang nicht bekannt.

---

läßt sich direkt am Anschluß zur südlichen Querwand aufgrund der Fotos belegen (Fotoarchiv der Soprintendenza Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, u. a. Neg. 97176 und 97184). Die ursprüngliche Ausformung des Sturzes dazwischen ist aus den Fotos nicht zu ersehen. Heute ist die darüberliegende Wand durch einen glatten Träger unterfangen, der bislang keine Aussage auf die ursprüngliche Konstruktion zuläßt.

<sup>321</sup> Der südliche Wandabschnitt im Bereich des unvollendeten Traufgesimses ist annähernd doppelt so stark

### III. 3.2.5. Die Rekonstruktion der Schaufassade zum Garten

(Abb. 94)

Spätestens mit der Errichtung der Obergeschosse in dieser Planungsphase sah Zuccari vor, die steil aufragende Westwand des Ateliergebäudes durch eine horizontale Abstufung in zwei übereinanderliegende Teile zu gliedern. Der untere Bereich erstreckte sich bis zur Sohlbank des ersten Hauptgeschosses. Ab dieser Höhe versprang die Wand ca. 160 nach Osten und bildete so einen schmalen Rücksprung. Aufgrund der Veränderungen im Grundriß und aus statischen Gründen wurde von dieser Planung nur die nördliche Partie fertiggestellt. Jene schloß direkt an die Fassade zur Via G. Giusti an, und da Zuccari wohl die Straßenfassade möglichst bald fertigstellen wollte, so mußte er die Räume dahinter und Teile der Gartenwand vollenden. Dazu brach er im Vorfeld die gerade erst erstellte Verbindungsmauer zwischen Gartenwand und Saal ab, verlängerte das verbliebene Wandstück durch einen annähernd 2 Meter langen Sockel, den er im Süden mit einer Wartefuge abschloß und errichtet darüber die Verlängerung der bestehenden Wand. Er verzahnte das neu hinzugekommene Wandstück auf der Nordseite mit den Ausbrüchen des Altbestandes; auf der Südseite hingegen schloß er es oberhalb des Sockels als gerade Kante ab. Ab den Pilasteroberkanten erhöhte er auch den Altbestand der Wand und versetzte dabei das bereits erwähnte Horizontalprofil, den Fries, das weit hervorstehende Gesims und legte abschließend ein Gesims auf, das er von der Sohlbank des ersten Obergeschosses zur Via G. Giusti bis an die Gartenfassade führte (vgl. Abb. 63 und Abb. 64).

Durch die Erweiterung der Gartenwand nach Süden, lagen die bestehenden Pilaster und Nischen asymmetrisch in der Wandfläche. Der Baubefund belegt dabei eindeutig, dass alle Gliederungselemente nach dem Abschluß dieser Arbeiten noch bestanden haben. Dagegen spricht auf den ersten Blick die Interpretation aufgrund einer restauratorischen Untersuchung, wonach sich auf der Wand eine roten Farbfassung befand, und zwar auf den abgearbeiteten Pilastern und der südlichen Stirnseite der Wand, die durch die Anfügungen in der folgenden (dritten) Bauphase verdeckt wurden.<sup>322</sup> Dass die Pilaster vor der dritten Bauphase abgearbeitet wurden, ist eindeutig, es läßt sich aber eine differenziertere Aussage treffen. – Die Wandnische und das darüberliegende Wandfeld zwischen den Pilastern waren mit den Abschlügen der Pilaster zugesetzt, die der Verfasser noch vor dem Entfernen dokumentierte. Dies besagt, dass die Abarbeitung zumindest eines Pilasters und die Vermauerung der Nischen in einem Zuge erfolgten. Außerdem fügte Zuccari in der zweiten Bauphase noch das Horizontalgesims, den Fries und das hervortretende Gesims hinzu, wobei sich aus dieser Maßnahme ergibt, dass die Pilaster noch bestanden haben. Darüber hinaus erfolgte die Abarbeitung des stark hervortretenden Gesimses erst als das Sohlbankgesims bereits aufgelegt war, da alle erhaltenen Oberflächenbearbeitungen darauf hinweisen, dass die Werkzeuge immer von unten oder von der Seite geführt wurden, nie hingegen aus einem Winkel, der später durch das abschließende Sohlbankgesims unzugänglich war. Zuccari wollte demnach zunächst die Gliederungselemente der Wand noch in der zweiten Bauphase als Gestaltungsmittel integrieren.

Bei genauerer Betrachtung geben uns die Reste des Farbauftrages wichtige Hinweise für Zuccaris Planungen an der Schaufassade zum Garten. Es handelt sich dabei durchweg um eine rote Fassung, die in mehreren Schichten aufgetragen wurde. Der erste Farbauftrag erfolgte noch vor der Abarbeitung der Pilaster und Zuccari führte ihn zum Teil über die freistehende südliche Stirnseite der Wand. Zumindest ein weiterer Farbauftrag entstand nach Abarbeitung der Pilaster, der erst in der abschließenden dritten Bauphase der Wand erfolgte, da auch dort vereinzelte Fassungreste zu finden sind. Da sich alleine im Friesbereich zumindest vier Farbschichten erhalten haben, scheint

---

wie der nördliche Teil der Wand. Die Unterschiedlichkeit könnte durch den nachträglichen Einbau von Wandschächten und Kaminen entstanden sein, zumal die Wand in ihrer heutigen Form zur Hälfte auf dem darunterliegenden Gewölbe steht. – Ein Plan zum ersten Obergeschoss von SALOMONE aus den Jahren 1978/1979 bei HEIKAMP 1996 C, S. 19, Abb. 32 (vgl. dazu den Grundrißkataster aus dem Jahr 1939 auf TAFEL XXIII).

<sup>322</sup> Vgl. RESTAURO GIOIA GERMIA 1997, Abb. 2; siehe dazu Abb. 65 B im Text.

es dabei noch diverse Zwischenstadien gegeben zu haben.<sup>323</sup> Obgleich man auch aus diesen unzusammenhängenden Hinweisen kein klares Bild gewinnen kann, deutet die unvollständige und unsaubere Ausführung an einer unfertigen Gartenwand darauf hin, dass es sich nicht um eine Farbfassung im eigentlichen Sinne handelte. Zuccari scheint eher mit einer roten Fassung – entsprechend den unverputzten Pilastern – experimentiert zu haben und dabei nach Möglichkeiten gesucht zu haben, die Asymmetrien gestalterisch auszugleichen. Demnach schien er mit den baulichen Ergebnissen seiner zweiten Planung zu hadern. Für die Rekonstruktion der nicht errichteten Teile der Gartenwand ergibt sich daraus die Frage, ob eine konkrete Planung in diesem Stadium überhaupt vorlag – und wenn ja – ob diese über die tatsächlich errichteten Teile hinausführte.

Grundsätzlich lagen Zuccaris ursprüngliche Vorstellungen wohl in der spiegelbildlichen Wiederholung der bestehenden Teile auf der Südseite des Gebäudes. Es ergibt sich daraus für die Gartenwand eine Aufteilung in drei Zonen. Die Rekonstruktion der beiden seitlichen mit jeweils annähernd 3,20 Meter Breite läßt sich aus dem vorhandenen Baubestand erschließen. Die ungefähr 4,25 Meter breite Zone in der Mitte der Wand wurde hingegen nie vollständig ausgeführt. Eine Rekonstruktion ist daher nur möglich, wenn bauliche Anschlüsse am fertiggestellten Mauerstück im Norden nachgewiesen werden können.

Um das Gestaltungsprinzip zu klären, muß deutlich werden, in welcher Ebene der zentrale Bereich der Gartenwand liegen sollte. Da die Umgestaltung der Gartenwand zugleich auch eine Abtrennung zwischen Ateliergebäude und Garten zur Folge hatte, die auf einschneidende Veränderungen am Baukonzept hindeuten, muß dieser Punkt im folgenden etwas ausführlicher dargestellt werden. Betrachtet man sich in diesem Zusammenhang den unteren Abschluß der vertikalen Fuge aus der zweiten Bauphase, ist zu sehen, dass diese annähernd 30 cm unterhalb der Pilasteransätze auf einem hervorstehenden Werkstein endet (in [Abb. 61](#) mit **1** gekennzeichnet). Unterhalb dieser Fuge führt das Mauerwerk der zweiten Bauphase mindestens 80 cm weiter und stuft sich nach unten hin ab. Es läßt sich aufgrund von späteren Einbauten nicht ersehen, wie weit dieses Mauerstück ursprünglich führte, alleine der Wandansatz läßt zumindest die Planung eines gradlinig weitergeführten Sockels erwarten.

Nach dem Befund führt die vertikale Fuge über diesem Sockel in der ganzen Mauerstärke bis nach oben und stößt an das umlaufende Sohlbankgesims (in [Abb. 61](#) mit **6** gekennzeichnet). Es verkröpft sich an seinem südlichen Ende und führt mindestens 22 cm, bei einer annähernden Wandstärke von 46 cm, in die Wand. Trotz dieses Hinweises, der eine nach hinten verspringende Wand vermuten läßt, ist der Befund nicht eindeutig, da die Sohlbank in diesem Teil nicht speziell für diese Ecke hergestellt wurde, sondern aus nicht mehr verwendeten Reststücken der Fassade zu Via G. Giusti besteht. Das Gesims der Gartenwand ist an dieser Stelle – entgegen der Ausführung zur Via G. Giusti – nicht aus einem Werkstein, sondern aus zwei aufeinandergesetzten Bauteilen gefertigt. Über einem Halbrundprofil, dem unterseitig ein Absatz zugeordnet ist und das an der Fassade zur Via G. Giusti unterhalb des Frieses am Traufgesims verwendet wurde, lag ein separater, nur vorne geglätteter Stein von 22 cm Höhe. Bei diesem handelt es sich um einen ehemaligen Wandquader, der nicht als Eckstein gearbeitet worden ist, sondern vor dem Versetzen an der Seite grob abgespitzt und die Bruchflächen durch Mörtel angetragen wurden. Das verkröpfte Profil oberhalb der vertikalen Baufuge stellte somit möglicherweise nur ein Provisorium dar.

Nach diesen Befunden zu urteilen, könnte es sich bei der Planung oberhalb des Sockels um eine rechtwinklig nach hinten verspringende Wand an den Stirnseiten der Flanken gehandelt haben, die

---

<sup>323</sup> Der Restauratorenbericht gibt an, dass die Fassade in der zweiten Bauphase mit graugrünen und roten Bändern bemalt wurde, die möglicherweise eine Ziegelwand vortäuschen sollten. Es läßt sich aber nicht mehr sagen, ob diese ehemals flächig oder nur partiell aufgetragen waren (RESTAURO GIOIA GERMIA 1997, S. 2–3 und Graphik im Anhang). – Viel eher wäre hier zu vermuten, dass dieser Farbauftrag erst nach der endgültigen Schließung der Gartenwand in der dritten Bauphase erfolgte – zum einen, da sich der Befund im ehemaligen Friesbereich als oberste Fassung zeigt; zum anderen, da sich vereinzelte auch rote Farbreste auf der Wand befinden, die erst in der dritten Bauphase angefügt wurde.

bis an die eigentliche Außenwand des Ateliergebäudes führen sollte (Abb. 95, Nr. A). Darüber hinaus wäre eine breit angelegte Nische auf halbelliptischem Grundriß möglich (Abb. 95, Nr. B). Zudem käme lediglich ein Versprung um einen Teil der Wandstärke in Frage (Abb. 95, Nr. C), oder die vertikale Fuge diene nur als vorläufiger Abschluß einer Bauphase und die Wand sollte ursprünglich glatt und ohne Versprung weitergeführt werden (Abb. 95, Nr. D).

Betrachtet man nun diese unterschiedlichen Möglichkeiten und untersucht sie auf ihre Durchführbarkeit, sind damit weitere Erkenntnisse verbunden. Ein senkrechter Wandanschluß nach hinten scheint ausgeschlossen, da diese Querwand auf der Südseite in die Laibung der dahinterliegenden Tür des großen Raumes im Ateliergebäude eingeschnitten hätte. Es bestünde einzig die Möglichkeit, die Querwände weiter nach außen zu setzen, was eine Betonung der innenseitigen Wandzungen zur Folge hätte. Folglich würde sich auch die Tür in den großen Raum des Ateliergebäudes in ungewöhnlicher Weise trichterförmig zum Garten hin öffnen und läge einseitig verzogen im südlichen Teil der Wand. Darüber hinaus käme der Durchgang in Konflikt mit dem Sockelbereich der Gartenmauer. Bei Zuccaris ansonsten sehr stark ausgeprägten symmetrischen Vorstellungen würde dies zudem ein bauliches Pendant auf der anderen Seite der Gartenwand erwarten lassen, das aber eindeutig nicht existiert hat, da sich an dieser Stelle heute noch die Wandnische aus der ersten Bauphase befindet. Eher möglich erscheinen für das Mittelfeld daher theoretisch gesehen noch eine halbelliptische Wandnische über einem durchlaufenden Sockel, der Wandversprung oder die geschlossene, glatte Wand.

Bezieht man an dieser Stelle einen Befund im Inneren des Ateliergebäudes mit in die Überlegungen ein, lassen sich die Möglichkeiten weiter einschränken. Es handelt sich dabei um den Übergang zwischen zweiter und dritter Bauphase an der Gartenwand. Durch die unterschiedlichen Wandstärken beider Phasen zeigt sich dort ein deutlicher Versprung. Zudem ist die Oberfläche in diesem Bereich stark wellig und läßt sich nach den Baubefunden als eine spätere Abarbeitung deuten<sup>324</sup>. Demzufolge müssen ehemals zumindest noch Wandteile angeschlossen haben.

Betrachtet man den Befund im Grundriß mit allen wesentlichen Maueranschlüssen und zieht man die Überlegungen hinzu, dass nur eine Apsis, eine ebene Wand oder eine nach hinten versetzte Wandfläche oberhalb eines Sockels in Frage kommt, erscheint nur letzteres realistisch (Abb. 96). Eine elliptische Apsis wäre nur möglich, wenn sich nach der vertikalen Fuge ein Wandversprung angeschlossen hätte. Es ergäben sich aber an der Tür in den großen Raum erhebliche Anschlußprobleme, deren Planung innerhalb einer Planungsphase sicherlich andere bauliche Möglichkeiten erbracht hätte. Eine lediglich zurückversetzte Wand würde auch die Mauerreduzierung in der dritten Bauphase erklären. Es käme dabei über das ansonsten gebräuchliche Argumente der Sparsamkeit bei reduzierter Ausführung ein statischer Aspekt hinzu. Da der schmale Mauerstreifen der zweiten Bauphase nur nachträglich mit der ersten Fassadenplanung verzahnt werden konnte, erfolgte die Anfügung der dritten Bauphase wahrscheinlich vor dem Abriß der ehemaligen Wandanschlüsse, die zugleich den Baubestand stabilisierte. Für die Verlängerung war die gartenzugewandte Kante der Mauer bindend, um eine einheitliche Mauerflucht zu erhalten. Da der rückwärtige Teil wohl noch teilweise bestanden hat, war die Anfügung der dritten Bauphase also anfänglich nur eine Auffüllung der bestehenden Nische. Als die ehemalige Rückwand später abgetragen wurden, entstand mit der dritten Bauphase der Negativabdruck des ehemaligen Wandrücksprunges. Die Wandnische oberhalb des Sockels war demnach, gemessen an der Stärke der Mauer im dritten Bauabschnitt, genau 41 cm tief.

Für die Rekonstruktion des zentralen Mittelteils heißt das, die Wand sollte über einem durchlaufenden Sockel lediglich 41 cm zurückspringen und eine Nische ausbilden. Betrachtet man sich in diesem Zusammenhang erneut den unteren Abschluß der vertikalen Fuge aus der zweiten Bauphase, endete diese ca. 30 cm unterhalb der Pilasteransätze auf dem hervorstehenden Werkstein (in Abb. 61 mit 1 gekennzeichnet). Oberhalb dessen ist der Mauerbereich aus der zweiten Bauphase auf einer Höhe von annähernd 35 cm um ungefähr 8–10 cm tief ausgearbeitet und mit der Anfügung der dritten Bauphase verschlossen worden (in Abb. 61 mit 2

---

<sup>324</sup>Die Tiefe der vertikalen Fuge auf der Westseite der Wand konnte durchgehend mit einer Tiefe von 41 cm belegt werden, so dass sich an dieser Stelle eine ehemalige Wartefuge ausschließen läßt.



gekennzeichnet). Da an dieser Stelle kein bewußt eingesetzter Binderstein zu finden ist, scheint diese Abarbeitung nicht im Zuge der Wandverlängerung, sondern noch innerhalb der zweiten Bauphase erfolgt zu sein. Vergleicht man das Maß zwischen dem unteren Ende der vertikalen Baufuge und der Unterkante der Pilaster ergibt sich ein Wert von 31 cm. Ausgehend von der Überlegung, dass unterhalb der Pilaster an der Gartenwand ein Werkstein anschließen sollte, der ein Basenprofil aufwies, und vergleicht man die Differenz von Pilasterunterkante und Fugenunterkante mit der Höhe des Basensteines an der Fassade zur Via G. Giusti, dann ergeben sich weitere Anhaltspunkte für die Planung. Wie aus [Abb. 97](#) zu ersehen ist, könnte dies auf die Planung eines einheitlichen Profils hindeuten, das entsprechend den Bauteilen an der Via G. Giusti 28 cm hoch war. Einerseits ergäbe dies eine Basis unter den Pilastern, zum anderen ein weiteres Profil auf dem Sockel im zentralen Bereich der Gartenwand. Bei den hervorstehenden Werksteinen handelte es sich demnach um das Auflager – bei der Abarbeitung um die Einlassung – für einen Profilstein, der möglicherweise auch verbaut war, aber im Zuge der dritten Planungsphase der Gartenwand wieder entfernt wurde.

Vergleicht man diesen Befund mit dem Fresko im Gartensaal des Wohnhauses, zeigt sich bei allen Unterschieden eine Gemeinsamkeit: Der mittlere Abschnitt der Gartenwand zeigt über einem erhöhten Sockel ein horizontales Gesims und ist zumindest im unteren Teil gegen den Garten hin abgeschlossen (vgl. [Abb. 58](#), [Abb. 59](#) und [Abb. 60](#)). Die vertikale Fuge ist in dieser Darstellung besonders hervorgehoben. Sie führt ab dem Sockel nach oben, krägt dann nach Süden aus und führt in Wartesteinen leicht abgestuft nach Norden bis zur ehemaligen Pilasteroberkante.

Am Befund ist diese bauliche Lösung nicht mehr zu belegen, könnte sich aber aus einem eingestellten Wandpfeiler oder einer Säule auf einer Basis ergeben. Ob diese Basis als solitäres Bauteil oder nach einer Verkröpfung als horizontales Profil weitergeführt werden sollte, muß offen bleiben. Eine Wandvorlage aus Stein, die als durchgängiges, allseitig geglättetes Bauteil vor eine Wandzunge aus Bruchstein gestellt und mit Basis und Kapitel versehen wurde, hatte Zuccari bereits am nördlichen Strebepfeiler seiner Loggia verbaut. Er könnte dies ebenso im Mittelfeld der Gartenrückwand geplant haben.

Für den oberen Abschluß des Mittelfelds könnte man so einen Arkadenbogen zwischen den seitlichen Flanken annehmen, der durch Pilaster oder Säulen unterfangen werden sollte. Dass zu diesem Zeitpunkt der oberste Abschluß zwischen den seitlichen Wandebenen und einem Wandfeld über dem Arkadenbogen noch nicht genau geplant war, würde erklären, warum Zuccari das abschließende Profil des Sohlbankgesimses erstmals mit Verkröpfung nach hinten führte. Sicherlich war geplant, mit diesem Profil einen horizontalen Abschluß über die ganze Breite der Gartenwand aufzulegen, der im mittleren Bereich nach hinten verkröpft werden sollte. Wie weit dieser Versprung führen sollte, war aber wahrscheinlich noch nicht geklärt, als Zuccari das Sohlbankgesims von der Fassade zur Via G. Giusti bis an die bestehenden Teile der Gartenfassade führte.<sup>325</sup>

Die Gliederung über dem Sohlbankgesims im oberen Teil der Fassade ist ohne Bauuntersuchung im Gebäude selber nicht zu rekonstruieren. Die wenigen an der Traufe erhaltenen Bauteile zeigen im nördlichen Teil des Hauses ein aufwändiges Traufgesims, bei dem aber, außer leichten Profilverkröpfungen für Konsolen, keine vertikalen Gliederungselemente nachzuweisen sind. Die bereits erwähnte Tür im nördlichen Teil der Wand, die nicht symmetrisch über den Vertikalachsen der Pilaster liegt, sondern bereits auf die Verlängerung der Wand reagiert, läßt sich wahrscheinlich noch dieser Planungsphase zuordnen. Ihre Gestaltung ist nicht belegt, könnte sich aber möglicherweise an den Fensteröffnungen zur Via G. Giusti orientiert haben. Symmetrisch gespiegelt auf die nicht vollendeten Teile des Ateliergebäudes, ergäben sich seitliche Durchgänge, die wohl auf die schmale Terrasse oberhalb der Schauwand zum Garten führen sollten (vgl. [Abb.](#)

<sup>325</sup> Die zentrale Nische sollte wahrscheinlich mit Gliederungselementen gefüllt werden. Wie dies technisch geschah, zeigt sich heute noch in der Neuen Sakristei von *S. Lorenzo* in Florenz aus dem frühen 16. Jahrhundert an der Eingangswand gegenüber dem Altarbereich. So wurden dort erstmals nur die statischen und rahmenden Voraussetzung geschaffen, um später eine Architekturform einfügen zu können. Der Wandrucksprung und die Anschlüsse entsprechen, technisch gesehen, genau den wenigen Befunden an Zuccaris Gartenrückwand, obgleich der oberste Anschluß in der Neuen Sakristei durch eine sicherlich detailliertere Planung bereits baulich gelöst war.



94). Die Gestaltung des zentralen Mittelbereichs im unteren wie im oberen Teil der Gartenwand bleibt ungeklärt. Möglicherweise waren in diesen Bereichen Fresken – entsprechend der Fassade zur Via G. Giusti – oder eine anderweitige Architektur vorgesehen.

Mit dem Bau des Obergeschosses wurden die Vertikalachsen auf die neuen Gegebenheiten ausgerichtet. Durch die nun augenfälligen Abweichungen zwischen der ersten und der zweiten Planung könnte man in dieser Zeit die ersten Veränderungen und Abarbeitungen der Pilaster im unteren Teil der Fassade ansetzen. Diese Veränderungen hätten glatte und ungestaltete Flanken zur Folge gehabt, die dann möglicherweise durch eine andere Dekoration gegliedert werden sollten. In Anbetracht der Befundlage bleibt der Zeitpunkt für die endgültige Abarbeitung der Pilaster und die Zusetzung der Nischen aber offen.

Die Arbeiten an der Gartenfront, die Zuccari in der ersten Bauphase stark favorisierte, wurden demnach in der zweiten Bauphase zugunsten der Maßnahmen an der Straßenfassade und im Inneren des Hauses vernachlässigt. Ein Grund dafür, warum er die untere Gartenfront zu dieser Zeit kaum über die südliche Anfügung sowie die nördlichen Teile des Obergeschosses mit der Traufe hinausführte, mögen Unsicherheiten in der Planung gewesen sein. Vergleicht man den Ablauf der Arbeiten an der Gartenwand mit dem Fresko im Gartensaal des Wohnhauses, erkennt man außer dem Bestand der ersten Bauphase bereits die ersten Anfügungen aus der zweiten Bauphase im Sockelbereich. Das Fresko stellt demnach ein frühes Stadium der zweiten Planungsphase dar, als Zuccari die Verbindung zwischen Ateliergebäude und dem Garten mit einem niedrigen Sockel schloß und somit die zentrale Mittelachse im Anwesen aufgab.

### III. 3.2.6. Das Gelände östlich und südlich des Ateliergebäudes

Den Dokumenten zufolge erwarb Federico Zuccari zwei kleine Häuser, die sich östlich des ehemaligen Anwesens von Andrea del Sarto befanden und die er wohl als Unterkunft für Personal und Schülern nutzen wollte. Südlich des Ateliergebäudes schloß der 1580 erworbene Garten und die Loggia mit weiteren Zimmern aus der benachbarten Casa Sangallo an. Die ehemalige Tiefenausdehnung dieses Grundstücks ist anhand der Grundrißkataster zu erschließen. Da die Parzelleneinteilung entlang der Via G. Capponi im Vorfeld einer Einteilung an der Via G. Giusti erfolgte, erstreckte es sich wahrscheinlich in gleicher Tiefe wie die Nachbargrundstücke: annähernd bis an die heutigen Ostwand des Ateliergebäudes (vgl. TAFEL XXI).<sup>326</sup> So könnte Zuccari dieses neu erworbene Grundstück genutzt haben, um eine Verbindung in die Gärten der angrenzenden Häuser anzulegen, wichtiger aber wurden die Möglichkeit, eine alternative Erschließung des Ateliergebäudes zu ermöglichen. Obgleich eine detaillierte Rekonstruktion nicht möglich ist, erscheint wesentlich, dass Zuccari die Gartenmauer zwischen der Casa Zuccari und der Casa Sangallo nicht veränderte und die Abgrenzung zwischen den beiden Grundstücken beließ. So stößt die Westwand des Ateliergebäudes aus der dritten Bauphase stumpf an die Gartenmauer zwischen den beiden Gärten und läßt sich als ursprünglicher Bestand noch sieben Meter in Richtung Wohnhaus verfolgen. Unklar bleibt jedoch, ob Zuccari eine Verbindungstür einbauen ließ.

---

<sup>326</sup> Als das Ateliergebäude im Jahr 1608 verkauft wurde, ist es in den Akten – nach HEIKAMP 1996 A, S. 3 – als „*domus cum horto*“ bezeichnet. Es läßt sich nicht sagen, in welcher Richtung dieser Garten angeschlossen hat. Nachweislich hat zu dieser Zeit (3. Bauphase des Ateliergebäudes) keine Verbindung zwischen dem Privatgarten am Wohnhaus und dem Atelier existiert, so dass eine Unterteilung dieses Bereiches kaum in Frage kommt. Allerdings könnte es sein, dass Zuccari beim Verkauf seines Anteiles am Erdgeschoss der angrenzenden Casa Sangallo im Jahr 1597 den östlichsten Teil des Grundstücks behielt, um die Gartentür im Erdgeschoss des Ateliergebäudes nach wie vor nutzen zu können. Dies entspräche der heutigen Grundstückssituation, die erstmals durch den Katasterplan von Fantozzi aus dem Jahr 1843 überliefert ist.

Dass der neu erworbenen Garten durchaus repräsentativen Charakter haben sollte, zeigen zwei Fragmente völlig abgewitterter Werksteinblöcke, die sich an der Südostecke des Ateliergebäudes zwischen dem ersten und dem zweiten Obergeschoss in einem Abstand von ca. 80–90 cm erhalten haben. Diese standen ehemals annähernd 20 cm über die Wandfläche hinaus und belegen die Planung einer Fassadengestaltung nach Süden. Der Einbau der Werkstücke in dieser Höhe der Südostecke wäre ein weiterer Hinweis, dass die unteren Teile der Wand bereits bestanden, als die Planung einer Schauwand in Richtung Süden einsetzte. In technischer Hinsicht konnte Zuccari die fehlenden Bauteile im unteren Teil mit Metallklammern an den bestehenden Bau befestigen und die vollständige Fassadengliederung im nachhinein vorblenden.<sup>327</sup> Die durch eine Vorsatzwand entstehenden Anschlußprobleme am Traufgesims der Westwand mögen Zuccari davon abgehalten haben, die Ausführung der Südwestecke des Ateliergebäudes in Angriff zu nehmen.<sup>328</sup>

### III. 3.3. Die dritte Planungsphase

Noch vor der Vollendung des Ateliergebäudes erfolgte ein weiterer Planungswechsel, der eine reduzierte Bauausführung zur Folge hatte. Wann diese Umplanung einsetzte, ist nicht belegt. Spätestens 1588, als Zuccari das Wohnhaus an Giovanni Battista Paggi vermietete, scheint zumindest die Gartenwand geschlossen worden zu sein. Darüber hinaus gab er mit der Veräußerung seiner Wohnung im Erdgeschoss der angrenzenden Casa Sangallo im Jahr 1597 endgültig die einst so aufwändig angelegten Beziehungen der Gebäude untereinander auf.

Im Rahmen dieser dritten Bauphase kam es zur Ausführung des heute teilweise noch bestehenden Treppenhauses. Dieses führte nach dem Durchgang in der Westwand des großen Saales im Erdgeschoss einerseits in nördlicher Richtung in den Keller und wurde durch ein kleines Fenster zum Garten hin belichtet.<sup>329</sup> In entgegengesetzter Richtung gelangte man dann über eine zweiläufige Treppe in die oberen Geschosse. Um den schmalen Raum für eine Treppenwendung aufzuweiten, wurde die Mauer zum angrenzenden Saal ab der Höhe des Zwischenpodests ausgehöhlt, und der zweite Treppenlauf zuerst gerade, und nach Überbrückung der Kopfhöhe zum darunterliegenden Lauf schräg nach oben auf die ganze Breite des Ganges verzogen.

Welche Auswirkungen diese Maßnahmen auf das Obergeschoss hatte, ist nicht bekannt. Mit Einbau der neuen Treppe muß dieser Gebäudeteil bereits über die Sohlbank – wahrscheinlich aber bereits bis zum Traufgesims – geführt worden sein. Im Zuge dieser Maßnahmen unterteilte man wahrscheinlich auch den großen Raum im ersten Obergeschoss durch eine Zwischendecke und legte die heutigen Zimmer an. Folglich erforderten belichtungstechnische Notwendigkeiten eine Veränderung an der Fassade zur Via G. Giusti. Es folgte wahrscheinlich der Einbau des zentralen Fensters im neu entstandenen zweiten Obergeschoss und die Schließung der ehemaligen Öffnungen über den Fenstern im ersten Hauptgeschoss. Die Darstellungen von RUGGIERI und WOOD aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigten somit wahrscheinlich bereits den Bauzustand der abschließenden dritten Phase unter Zuccari.

Bei diesen Arbeiten kam es auch zur endgültigen Vollendung der Gartenwand. Der geplante Wandrücksprung in der Mitte wurde bündig mit der Außenwand vermauert, die zurückspringende

---

<sup>327</sup> An dieser Stelle auf entsprechende Maßnahmen im unteren Teile der Straßenfassade des Ateliergebäudes zu schließen, wäre verfehlt. Dort beträgt die Wandstärke momentan ca. 47 cm. Nachträglich vorgeblendete Werksteine von annähernd 20–25 Tiefe ließen dort aus statischen Gründen keine so hoch aufragende Wand zu.

<sup>328</sup> Leider ist im Zuge der Restaurierungen in den siebziger Jahren keine Fotodokumentation dieser Fassade erstellt worden. SALOMONE 1978/1979, die diese Fassade mit den damals noch vorhandenen Fenstern im Erdgeschoss zeichnete, vermerkte die Werksteine nicht und gab leider auch keine weiterführenden Hinweise.

<sup>329</sup> Das Kellerfenster ist heute noch im dritten Bauabschnitt der Westwand als Entlastungsbogen zu sehen (in Abb. 61 mit 9 gekennzeichnet). Der dahinterliegende Treppenlauf führte gerade bis in den Keller. Die Abschlüge und das Kellergewölbe deuten an dieser Stelle auf einen nachträglichen Durchbruch der Südwand hin.

Wand abgetragen und spätestens zu diesem Zeitpunkt die Wandgliederung im Norden vollständig abgearbeitet. Einzig eine große Nische und ein asymmetrisch in der Wand liegendes Fenster blieben als Relikte des ursprünglichen Vorhabens übrig.

### **III. 3.4. Zusammenfassung**

Die Baumaßnahmen am Ateliergebäude unter Federico Zuccari lassen sich in drei unterschiedliche Planungsphasen und Bauabschnitte einteilen. Am Anfang entstand der Bau eines separaten Ateliergebäudes, das sich im Norden zur Via G. Giusti, im Westen zum Garten des Wohnhauses und im Osten wahrscheinlich bereits zu den angrenzenden Häusern hin orientierte. Nach einer Umplanung wurde die Verbindung zum Wohnhaus abgeschnitten, dafür aber das neu erworbene Grundstück im Süden mit einbezogen. Damit einher ging eine aufwändige Um- und Ausgestaltung der Räume im Inneren. Noch bevor diese Planung vollendet war, gab Zuccari seine ursprünglichen Bestrebungen auf, und der Bau wurde schnell und reduziert fertiggestellt.

In der ersten Phase legte Federico Zuccari weitgehend die Struktur des Gebäudes fest, die er bei seinen weiteren Umplanungen lediglich variierte und abänderte. Ursprünglich noch mit Hauseingang zur Straße, der von seitlichen Räumen flankiert wurde, öffnete sich im Anschluß an den Hausflur ein quergelagerter Hauptraum, an dessen Ende sich die Treppe in das Obergeschoss sowie ein kleines Zimmerchen unter der Treppe befanden. Alle Räume sind für diese frühe Bauphase lediglich in ihren Ausmaßen belegt. Rückschlüsse auf die Ausstattung dieser Zeit haben sich nur fragmentarisch in den nördlichen Teilen des Erdgeschosses erhalten. Der östliche Nebenraum des Eingangs war mit einem Brunnen und einem Verbindungsschacht in den Keller ausgestattet. Zugleich war wahrscheinlich bereits in dieser frühen Bauphase ein Wasserbecken unterhalb des Fensters in diesem Raum geplant. Der gegenüberliegende Raum im Westen führte als Durchgangszimmer zur angrenzenden Kellertreppe. Den großen Saal in der Mitte des Ateliers sah Zuccari vor, in der Mittelachse des Anwesens zum Garten hin zu öffnen. Es ergab sich somit eine – in erster Linie pragmatisch bedingte – Direktverbindung zwischen den beiden Gebäuden durch den Garten. Zuccari baute dieses Motiv zu einer zentralen Mittelachse aus, die vom Eingangsportal zur Via G. Capponi bis in das Ateliergebäude und – wahrscheinlich bereits in dieser Bauphase – bis in die östlich angrenzenden Häuser führte.

In den Grundzügen entstanden dabei Teile der heutigen Fassade zur Via G. Giusti. Das baulich problematisch gelöste Gewölbe im großen Saal aus der zweiten Planungsphase deutet auf festgelegte Höhenbezüge hin, die als grundlegende Vorbedingung aus der ersten Bauphase die Ausführung des Gewölbes beeinflusst haben. Aufgrund der Fassadengestalt und der Lage der Treppe scheint bereits ein weiteres Obergeschoss geplant gewesen zu sein, das sich aber für diese Zeit nicht rekonstruieren läßt, da diese Bereiche erst nach seinen Umplanungen unter veränderten Bedingungen erstellt wurden.

Zum Garten hin legte Zuccari in dieser Zeit die Westwand des Ateliergebäudes als Schauwand an. Es sollten dabei zwei seitliche Risalite an den äußeren Begrenzungsmauern des Gartens nach Westen geführt werden und mit seitlichen Pilastern und zwischenliegenden Nischen gegliedert werden. Nach einem Wandrücksprung, der bis an die westliche Begrenzung des Ateliergebäudes führte, kann für diese Rückwand aufgrund einer erhaltenen Nische ein ähnliches Gestaltungsprinzip mit Pilastern und Nischen vermutet werden. Eine besondere Hervorhebung sollte sicherlich der zentrale Durchgang zwischen dem großen Saal des Ateliergebäudes und dem Garten erhalten.

Noch bevor Zuccari dieses Konzept weit über die Grundmauern hinausführte, veränderte er die Planung des Ateliergebäudes, wohl unter dem Einfluß, das Nachbargrundstück im Süden erwerben zu können. Trotz der Umgestaltungen behielt er im Erdgeschoss die Raumanordnung der ersten Bauphase in wesentlichen Zügen bei. Da Zuccari mit dem Brunnen und dem Aufzugsschacht im östlichen Nebenraum des Haupteingangs zur Via G. Giusti auch die wenigen belegten

Ausstattungs-elemente der frühen Planung in die Umplanung übernahm, sind keine größeren funktionalen Veränderungen in diesem Geschoss zu erwarten. Er baute aber die Räume im Erdgeschoss repräsentativ aus, indem er den Eingangsraum verbreiterte sowie den großen Saal bis zur Südwand des Gebäudes hin ausdehnte. Zudem legte er je eine zentrale Tür vom Hauptraum im Erdgeschoss nach Osten, Süden und Westen an, aus denen die angrenzenden Grundstücke erschlossen werden konnten. An der Ostseite bleibt die Planung unklar, die breit angelegte Tür verweist aber deutlich die Anbindung der angrenzenden Häuser. Im Süden des Saales sollte sich die Tür künftig zum Garten des neu erworbenen Nachbargrundstücks öffnen. Speziell an dieser Seite zeigt der Versuch, trotz bereits fortgeschrittener Bauarbeiten noch eine Fassadengestaltung anzulegen, dass Zuccari das Gelände in sein Baukonzept mit einschließen wollte.

Als statische Voraussetzung für die Erstellung der Straßenfront sowie der dahinterliegenden Zimmer erweiterte Zuccari die bestehende Gartenwand nach Süden und erhöhte den Bestand der ersten Bauphase, indem er ein Horizontalprofil, einen Fries und zwei abschließende Gesimse auflegte. Er fügte zudem einen Sockel zwischen die ehemals hervorstehenden Risalite ein und bereitete darüber die Gestaltung des zentralen Mittelfelds durch einen leichten Wandrücksprung als Triumphbogenarchitektur vor. Wahrscheinlich unzufrieden mit der Kombination aus seiner ursprünglichen Planung und der Erweiterung, beließ Zuccari diesen Teil des Gebäudes zunächst im Rohzustand und führte nur die öffentlichkeitswirksamen Teile des Ateliergebäudes zur Straße hin aus.

Die Umlegung des Treppenhauses, das für die Erweiterung des Saales weichen mußte, verlegte Zuccari in den schmalen Gang im Westen des Ateliergebäudes, der durch die Schließung der Wand zwischen den ehemals in den Garten hervorstehenden Flanken entstanden war. Über einen breiten, repräsentativen Lauf sollte man in das Mezzaningeschoss gelangen und von dort aus das erste Hauptgeschoss erreichen. Zuccaris Planungen im ersten Obergeschoss, das in dieser Phase zumindest in den nördlichen Teilen weitgehend fertiggestellt wurde, ist anhand der heutigen Grundrißstruktur kaum mehr zu rekonstruieren. Es sollte aber wahrscheinlich – spätestens seit der Umplanung – den eigentlichen Atelierraum von Zuccari aufnehmen, der sich durch eine schmale Terrasse im Westen zum Garten des Wohnhauses hin öffnete.

Zuccaris baulicher Schwerpunkt lag in dieser Planungsphase an der Hauptfassade zur Via G. Giusti, die er jedoch nie vollendete. Dies betrifft im besonderen das Fresko im oberen Teil der Fassade. Hinzu kommen die leeren Nischen oberhalb der seitlichen Pilaster und die als Sockel ausgearbeiteten Konsolen in den Verdachungsgesimsen des ersten Obergeschosses, für die man eine Ausstattung mit Skulpturen oder Büsten vermuten kann. Weiterhin legen die Wandvertiefungen oberhalb des geplanten Freskos nahe, dass auch hier die Planung bestand, Bauplastik in Form von Ornamentplatten anzubringen.

Vor der Vollendung gab Zuccari seine anspruchsvollen Planungen auf und führte das Gebäude in vereinfachter Weise zu Ende. Dazu ließ er die Gartenwand als ebene Fläche schließen, die Pilaster abarbeiten, die Wandrücksprünge vermauern und die zentrale Nische als Relikt der ursprünglichen Planung anlegen. Weiterhin veränderte er nochmals die Anordnung der Treppen, indem er einen neuen Lauf in den Keller führen ließ und das Obergeschoss durch eine steile, schmale Stiege erschloß. Von dieser reduzierten Beendigung des Anwesens war nicht nur das Erdgeschoss und die Gartengestaltung betroffen, auch das Obergeschoss und möglicherweise selbst das Mezzaningeschoss wurden bereits unter veränderten Bedingungen fertiggestellt, so dass selbst die Rekonstruktion der zweiten Bauphase ohne genaue Befunduntersuchung nicht im Detail zu klären ist. Es ist jedoch anzunehmen, dass die heutigen Grundrißstrukturen der Obergeschosse und darüber hinaus auch die ersten Umbauten an der Fassade zur Via G. Giusti bereits unter Zuccari in der dritten Bauphase erfolgten.

### III. 4. DIE BAUKONZEPTE DER CASA ZUCCARI

Als Federico Zuccari Ende 1575 mit ungefähr 32 Jahren den Auftrag zur Fertigstellung der unter Giorgio Vasari begonnenen Fresken in der Domkuppel von Florenz erhielt, bedeutete dies den Höhepunkt seiner bisherigen Tätigkeit. Dabei hätte er, als er 1550 von seinen Eltern aus Sant'Angelo in Vado bei Urbino nach Rom gebracht wurde, das Studium der Wissenschaften antreten sollen.<sup>330</sup>

Bereits kurz nach seiner Ankunft in Rom begann er eine Ausbildung zum Maler bei seinem Bruder Taddeo und arbeitete für dessen etablierte Werkstatt in den führenden Häusern Roms. Sehr früh begann er eigenständige Arbeiten zu übernehmen, die ihm bald Ruhm und lobende Worte in den Viten Vasaris einbrachten. In den darauffolgenden Jahren war er hauptsächlich in der näheren Umgebung Roms beschäftigt. Eigene Aufträge führten ihn Ende 1563 nach Venedig, von wo er im Jahr 1565 – zusammen mit Andrea Palladio – Reisen nach Cividale im Friaul, nach Verona und in die Lombardei unternahm. Noch im gleichen Jahr war er in Florenz unter Giorgio Vasari im Palazzo Vecchio beschäftigt und trat in die Florentiner Accademia del Disegno ein. Ein Jahr später, 1566, kehrte er allerdings nach Rom zurück. Nach dem frühen Tod seines Bruders Taddeo im gleichen Jahr übernahm Federico dessen Aufträge zur Fertigstellung, stieß aber mit seinen Arbeiten für den Kardinal Alessandro Farnese in Caprarola bald auf Ablehnung. Federico wehrte sich gegen diese Kritik mittels der allegorischen Zeichnung *Calunnia*, in der er das Thema der Verleumdung des Apelles auf sich bezog.<sup>331</sup> 1574 unternahm Zuccari eine weitere Reise, die ihn über Frankreich, die Niederlande bis nach London führte und ihm internationale Bekanntheit einbrachte.

Im Jahr 1575 berief ihn Großherzog Francesco de' Medici nach Florenz zur Vollendung der Fresken in der Domkuppel. Die heftige Kritik, die nach deren Enthüllung im September 1579 folgte, traf Zuccari nicht unvorbereitet: Bereits im voraus hatte er zu seiner Verteidigung eine allegorische Zeichnung geschaffen. Im *Lamento della Pittura* stellte er sich als konzentriert arbeitenden Maler im eigenen Atelier dar, der von der *Vera Intelligenza* inspiriert wurde. Seine Verleumder ließ er als Hunde erscheinen, die – an seinem Gewand zerrend – die äußere Anfechtung sowie das Laster versinnbildlichen sollten. Darüber stellte er die personifizierten Künste dar, die – geleitet durch die Malerei – bei Jupiter Beschwerde über die schlechte Behandlung führten und ihm ein Gemälde präsentierten, das die Zerstörung durch das Laster darstellt. In einem Begleittext erläuterte Zuccari seine Vorstellungen: „... *et elessero la Pittura, come quella che ben dimostra le cose al vivo, che con parole quanto più poteva esprimesse la cagione della mestitia loro, e del dolore.*“<sup>332</sup> Diese Zeichnung wurde durch den bereits im März 1578 verstorbenen Cornelius Cort gestochen und im März 1579 veröffentlicht.<sup>333</sup> Der Stich war somit mindestens 16 Monate vor der Enthüllung der Domfresken fertiggestellt und wurde sechs Monate vor deren Enthüllung publiziert.<sup>334</sup> Die Zeichnung entstand somit bereits im Vorfeld der kommenden Auseinandersetzungen, zu einer Zeit, in der Federico Zuccari nicht nur an der Domkuppel arbeitete, sondern auch das Anwesen von Andrea del Sarto umgestaltete.

---

<sup>330</sup> Folgendes, wenn nicht gesondert vermerkt, bereits bei KÖRTE 1935, S. 11–12 und S. 70–74, in den Regesten. – Das genaue Geburtsdatum von Federico Zuccari liegt zwischen 1539 und 1544. Das Jahr 1543 ist, nach KÖRTE 1935, S. 70, am besten verbürgt. GERE 1969, S. 19, hingegen gibt an, dass das Datum laut einer auf 1565 datierten Zeichnung, bei der Zuccari 25 Jahre alt gewesen sein soll, um 1540/41 liegt.

<sup>331</sup> Die Entstehung der *Calunnia* läßt sich aufgrund von Dokumenten in das Jahr 1569 datieren (vgl. HEIKAMP 1957, S. 179, Anm. 18). Die Zeichnung wurde 1572 durch Cornelius Cort gestochen. Zur Geschichte siehe WAZBINSKI 1985, S. 338, Anm. 111. Publiziert u. a. in BARTSCH 1986, Bd. 52, Nr. 219-I (201) und Nr. 219-II (201).

<sup>332</sup> Der Begleittext von Zuccari in HEIKAMP 1957, S. 183.

<sup>333</sup> *Lamento della Pittura*, Kupferstich in zwei Platten von Cornelius Cort nach einer Zeichnung von Federico Zuccari. Publiziert u. a. BARTSCH 1986, Bd. 52, Nr. 221-I (204). Zu den Daten vgl. HEIKAMP 1967 A, S. 51; zum Todesjahr Corts auch LEOPOLD 1980, S. 252.

<sup>334</sup> Zur Geschichte u. a. HEIKAMP 1957, S. 181–184; HEIKAMP 1967 A, S. 51–52; LEOPOLD 1980, S. 251–252 sowie WAZBINSKI 1985, S. 335, Anm. 56.

Als Zuccari im Januar 1580 nach einem gescheiterten Projekt für den Kuppeltambour des Florentiner Doms die Stadt verließ und dauerhaft nach Rom übersiedelte, scheint die Abreise auf den ersten Blick auch die Preisgabe seines Bauvorhabens in Florenz eingeleitet zu haben. Der Immobilienerwerb in der benachbarten Casa Sangallo im Oktober 1580 und 1590 läßt allerdings vermuten, dass er trotz Abwesenheit noch konkrete Pläne mit diesem Anwesen verfolgte.

In späterer Zeit ist Zuccaris Bautätigkeit bei zwei weiteren Gebäuden belegt. Es handelt sich zum einen um den Neubau eines Palastes in Rom als Wohn- und Ateliergebäude mit einem geplanten Alumnat für junge Künstler sowie um den Ausbau seines Elternhauses in Sant'Angelo in Vado.

Der römische Palast, den sich Zuccari seit den Jahren 1590/91 auf dem Monte Pincio errichten ließ, war bereits Gegenstand vieler Untersuchungen.<sup>335</sup> Durch die Analyse der Baulichkeiten und der Fresken im Erdgeschoss wurde versucht, Zuccaris kunsttheoretische Vorstellungen zu beleuchten und den Palast vor dem Hintergrund seiner Tätigkeit in der römischen Accademia di San Luca sowie eigener Akademiebestrebungen zu betrachten. Bereits länger andauernde finanzielle Schwierigkeiten, die einen Teilverkauf des Florentiner Anwesens notwendig machten, bewogen ihn 1603 das römische Palastprojekt unvollendet an seine Kinder abzugeben und zu einer Reise nach Oberitalien aufzubrechen, von der er nicht zurückkehrte.

Noch im Jahr der Abreise aus Rom ist seine Beteiligung an den Umbaumaßnahmen seines Elternhauses in Sant'Angelo in Vado anhand einer Inschrift belegt.<sup>336</sup> Obgleich das Haus wohl hauptsächlich von seinem Bruder Luigi bewohnt wurde, dessen namentliche Benennung auf einem Kamin mit – *Aloysius Zvccarus* – überkommen ist, gehörte das Haus nach der testamentarischen Auflistung von Federico Zuccari 1603 ihm alleine.<sup>337</sup> In den bisherigen Untersuchungen wurde bei diesem Haus zumeist die teilweise noch unter Federico Zuccari eingebrachte Ausstattung hervorgehoben sowie eine Zuweisung der 1893 von LANCIARINI noch erwähnten Fresken in einem gewölbten Erdgeschossraum diskutiert, die heute jedoch nicht mehr vorhanden oder möglicherweise nur verdeckt sind. So vermutete LANCIARINI, dass die Fresken von Ottaviano Zuccari, dem Vater von Federico Zuccari stammten.<sup>338</sup> HEIKAMP hingegen wählte darin ein Werk Federico Zuccaris,<sup>339</sup> wohingegen sie HERRMANN-FIORE für Ottaviano Zuccari beanspruchte, der damit seinen Sohn Federico beeinflusst haben mag.<sup>340</sup> SCHWARZ betrachtete das Haus vor allem im Rahmen einer typologischen Einordnung und nahm an, dass die Fresken von Federico Zuccari stammen. In Verbindung mit der Stiftung einer Altartafel in Sant'Angelo in Vado durch Federico Zuccari und dem Gepräge der dargestellten Stifterfiguren folgte seine These, die „präventive Ausgestaltung“ des Elternhauses sei vor allem als Versuch zur Betonung der eigenen Herkunft zu werten.<sup>341</sup> Eine Bauuntersuchung durch den Verfasser vor Ort im Sommer 1996 ergab, dass die Trennwand zwischen dem ehemals mit Fresken ausgestatteten Raum und dem Hausgang im Erdgeschoss erst bei den Umbauten unter Federico Zuccari entstand; das Gewölbe mit den betreffenden Fresken demzufolge auch erst mit den Baumaßnahmen von Federico Zuccari in Verbindung zu bringen ist.<sup>342</sup> Von daher könnte sich die Überlegungen von SCHWARZ erhärten, den Umbau des Elternhauses als Zeichen einer überlegten und demonstrativen Aufwertung seiner eigenen Abstammung anzusehen, waren von diesen Baumaßnahmen – trotz finanziell angespannter Situation – doch erhebliche Teile des Hauses betroffen.

---

<sup>335</sup> Zum römischen Palast von Federico Zuccari siehe das entsprechende Kapitel in dieser Arbeit.

<sup>336</sup> Inschrift publiziert bei LANCIARINI 1893 A, S. 50 (siehe auch Anm. 571 im Text).

<sup>337</sup> Testament in KÖRTE 1935, S. 81–82, Dok. 15, dort besonders S. 82. Zu Luigi Zuccari siehe LANCIARINI 1893 A, S. 137, Anm. 92

<sup>338</sup> LANCIARINI 1893 A, dort vor allem S. 136–140.

<sup>339</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 20, vgl. ebenda, S. 33, Anm. 41.

<sup>340</sup> HERRMANN-FIORE 1979, S. 39, Anm. 20.

<sup>341</sup> SCHWARZ 1990, vor allem S. 55–56; sowie ebenda, S. 121–122, Anm. 338 und 339.

<sup>342</sup> An dieser Stelle dankt der Verfasser Sig. Sindaco Ing. Marco Tombi und dem Ass. Cultura der Kommune Sant'Angelo in Vado, Fabio Garulli, sowie den Besitzern des Hauses für ihre bereitwillige Unterstützung und Hilfe bei der Begehung des Hauses.



### III. 4.1. Federico Zuccari als Bauherr

Bereits im Kapitel zu Andrea del Sartos Anwesen wurde darauf hingewiesen, dass den Künstlern am Hof Freiheiten erwachsen, die ihnen in den engen Grenzen der städtischen Zunftregeln noch lange vorenthalten blieben. Die Integration in das System des Hofes – mit seiner organisatorischen Ausdehnung ebenso wie in der Formentfaltung seiner Selbstpräsentation – hatte den Künstlern nicht nur ein gesteigertes Bewußtsein von der herausragenden Bedeutung ihrer Person sowie ihrer künstlerischen Tätigkeit bewußt gemacht, sie zog auch die Aneignung dieser höfischen Ausdrucksformen nach sich.<sup>343</sup> Die Übernahme entsprechender Selbstpräsentation diente den Künstlern dabei nicht nur zum Erlangen und Demonstrieren eines höheren Status. Die damit verbundene Wertschätzung bildete in der Folgezeit vielmehr eine Grundlage für die dauerhafte Anerkennung ihrer Tätigkeit.<sup>344</sup>

Neben diesen pragmatischen Bestrebungen führte auch die allgemeine kunsttheoretische Auseinandersetzung verstärkt zu einer Statussicherung der Künste. War diese Diskussion im 16. Jahrhundert vor allem durch einen Wandel im Verhältnis von Natur und Kunst und ihrer Darstellung geprägt, der die bis dahin gültigen Grundlagen des Antikenstudiums durch eine subjektivere Betrachtungs- und Ausdrucksweise in Frage stellte, sollten diese nun mit metaphysischen Mitteln neu konsolidiert werden. Die Kunsttheorie dieser Zeit hatte folglich nicht mehr das Ziel, dass künstlerische Schaffen weiterhin praktisch zu fundamentieren, sie mußte vielmehr versuchen, es wieder theoretisch zu legitimieren.<sup>345</sup> Auch hier förderte insbesondere das Klima der Höfe eine Theoriebildung, wobei die verstärkten kunsttheoretischen Überlegungen im 16. Jahrhundert, wie KEMP bereits betont hat, auch als Ausgleich der verminderten Selbständigkeit von Künstlern im beginnenden Absolutismus zu werten ist.<sup>346</sup> Die zunehmend theoretische Orientierung bei Künstlern führte über die allgemeine Wertschätzung einzelner Persönlichkeiten hinaus und bildete eine weitere Grundlage in Hinblick auf die allgemeine Anerkennung der künstlerischen Tätigkeit.

Beide Aspekte – die Übernahme höfischer Selbstdarstellung wie auch die kunsttheoretische Auseinandersetzung – sind wichtige Kriterien für das Verständnis von Zuccaris Baumaßnahmen am Anwesen von Andrea del Sarto. Erstere tritt mit dem baulichen Aufwand sowie dem Wappen am Haus offenkundig zutage, wohingegen theoretisierende Tendenzen erst in Zuccaris später Schaffenszeit durch seine Schriften eindeutig belegt sind.<sup>347</sup> WAZBINSKI hat jedoch darauf hingewiesen, dass bereits in seinen Florentiner Jahren ein eigenständiges literarisches und theoretisches Werk zu erwarten ist, das die Grundlage seiner späteren Auseinandersetzungen darstellte. Über den Reformvorschlag der Accademia del Disegno von Zuccari, auf den später noch näher eingegangen wird, führte WAZBINSKI die Doppelvita von Taddeo und Federico Zuccari in Vasaris Viten teilweise auf einen eigenhändigen Text Federico Zuccaris zurück, der von Vasari lediglich überarbeitet und korrigiert wurde.<sup>348</sup> Zudem zeigte auch KEMP, dass die von Zuccari in den 1590er Jahren vorgetragenen kunsttheoretischen Überlegungen ihren Ursprung in den Siegel-Erläuterungen des Benvenuto Cellini hatten, die im Zuge der Siegelfindung der Florentiner Accademia del Disegno in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts

---

<sup>343</sup> SCHWARZ 1990, S. 16, vgl. ebenda, S. 108, Anm. 76.

<sup>344</sup> Siehe dazu und auch für das folgende die grundlegende Erörterung von PANOFKY 1960, S. 23ff. Zur Selbstdarstellung der Künstler vor allem im 16. Jahrhundert auch SCHWEIKHART 1993.

<sup>345</sup> PANOFKY 1960, S. 39ff.

<sup>346</sup> PANOFKY 1960, sowie KEMP 1974, S. 235. Siehe dazu auch KEMPERS 1989, besonders S. 349–362.

<sup>347</sup> Die theoretischen Schriften Zuccaris erschienen zwischen 1604–1607 und sind zusammengestellt durch DETLEF HEIKAMP (ZUCCARI-HEIKAMP 1961). Zu den Schriften siehe auch VÖLKER 1972. An dieser Stelle sei auf die Dissertation von Kemal Demirsoi verwiesen, der im Rahmen eines Stipendiums der Bibliotheca Hertziana in Rom eine umfangreiche Neubearbeitung der theoretischen Schriften von Federico Zuccari vornimmt.

<sup>348</sup> WAZBINSKI 1985, S. 275–345, besonders S. 288–291, 326–330.

geführt wurde.<sup>349</sup> Bezeichnenderweise waren beide Florenzaufenthalte Zuccaris durch diese Institution geprägt, die ihrerseits maßgeblich auf Betreiben Vasaris im Jahr 1563 gegründet worden war. Zuccari trat der Akademie bereits 1565 bei und erneuerte 1577 die Mitgliedschaft während seines zweiten Aufenthalts in Florenz.<sup>350</sup>

Demnach scheinen Zuccaris spät formulierte Theorien im wesentlichen auf den Auseinandersetzungen im Rahmen des Disegno-Begriffes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu beruhen, denen er im Rahmen seiner Mitgliedschaft in der Accademia del Disegno zu Florenz begegnete und denen er sich aufgrund seiner privilegierten Stellung nicht entziehen konnte.<sup>351</sup> Darüber hinaus zeigen die oftmals in großem Umfang durch Schülerhand ausgeführten Arbeiten, dass seine Abkehr von der rein handwerklichen Tätigkeit bereits in diesen frühen Jahren begann.<sup>352</sup> Das Denkmal für seinen verstorbenen Bruder im Pantheon zu Rom,<sup>353</sup> seine allegorischen Zeichnungen, die in späterer Zeit – durch seine Zeichnung *Porta Virtutis* – sogar zu seiner Ausweisung aus Rom führten,<sup>354</sup> sind dabei als Ausdruck des Bewußtwerdens seiner eigenen Künstlerwürde zu verstehen.<sup>355</sup> Es zeigen sich hier Ansätze, die eigene Person über das scheinbar unantastbare Gut des künstlerischen Ausdrucks zu rechtfertigen: Die Kritik an seinem künstlerischen Schaffen wurde mit seiner Person verbunden: Kritik an der Kunst wurde zur Kritik an der eigenen Person und viceversa Kritik an der eigenen Person zur Kritik an der Kunst.

Die Umgestaltung des ehemaligen Anwesens von Andrea del Sarto durch Federico Zuccari ist dabei als ein wesentlicher Ausdruck hinsichtlich des Strebens nach Repräsentation und Selbstdarstellung zu werten.

HANS PETER SCHWARZ hat in seiner Arbeit über Künstlerhäuser für das 16. Jahrhundert Tendenzen hervorgehoben, denen zufolge die Entwicklung des von Künstlern gestalteten und bewohnten Hauses mit der Entwicklung des Künstler von der individuellen Einzelperson bis hin zur Anerkennung der künstlerischen Tätigkeit in Verbindung steht. Demnach blieben bis über die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinaus die privaten Bauten von Künstlern noch ein individueller, oft kapriziöser Versuch, für die jeweilige Einzelperson einen bestimmten Status einzufordern.<sup>356</sup> Das repräsentative Künstlerheim dieser Zeit sollte den Verdienst, Lebensstil und dauerhaften Ruhm seines Besitzers zum Ausdruck bringen und repräsentieren.<sup>357</sup> Die bekanntesten Beispiele dafür, die in erster Linie nach der Selbstdarstellung ihrer Besitzer verpflichtet waren, sind die

<sup>349</sup> Zur Siegelfindung und die Nähen zwischen Cellini und Zuccari vgl. KEMP 1974, S. 220–232. Dies betrifft insbesondere seine Rede an der Accademia di San Luca in Rom vom 17. Januar 1594 (publiziert u. a. in ZUCCARI-HEIKAMP 1961, S. 28–37).

<sup>350</sup> Zuccari tritt erstmals am 14. Oktober 1565 in die Accademia del Disegno ein, als er unter Vasari im Palazzo Vecchio tätig war. Ein erneute Aufnahme erfolgte am 1. November 1575, wobei Zahlungen bis 1578 belegt sind (PEVSNER 1932–1934, S. 128–129, sowie KÖRTE 1935, S. 72 und S. 74, in den Regesten).

<sup>351</sup> Zur Auftragsvergabe durch Großherzog Francesco I. de' Medici an Federico Zuccari siehe u. a. HEIKAMP 1967 A, dort vor allem S. 46–47; sowie WAZBINSKI 1985, S. 283ff. Über die problematische Lage der fest am Hofe akkreditierten Künstler im Gegensatz zu denen, die durch Vermittlung oder von außerhalb zu Aufträgen bestimmt wurden, siehe KEMP 1974, besonders S. 238.

<sup>352</sup> Nach HEIKAMP 1957, S. 178, sind Zuccaris Aufträge oft durch mittelmäßige Schüler ausgeführt worden, was ihm in Folge, oft Schwierigkeiten und Kritik einbrachte.

<sup>353</sup> Zuccari setzt seinem Bruder ein Büste und eine Grabinschrift im Pantheon zu Rom (vgl. dazu KÖRTE 1935, S. 72, in den Regesten sowie WAZBINSKI 1985, S. 298–299, Inschrift abgebildet u. a. ebenda, S. 284, Fig. 8. Büste abgebildet u. a. in HERRMANN-FIORE 1979, S. 67, Abb. 22).

<sup>354</sup> Zur Vorgeschichte und den Auswirkungen Zuccaris allegorischer Zeichnung *Porta Virtutis*, die 1581 zu einer zeitweisen Ausweisung aus dem Kirchenstaat führten siehe KÖRTE 1935, S. 27 – Anm. 24 und S. 75, in den Regesten. HEIKAMP 1957, S. 185–195; HEIKAMP 1958 B, S. 45–50 sowie den Dokumentenanhang S. 48–50. Darüber hinaus HEIKAMP 1996 C, S. 4, 23, 29 – Anm. 1, 31 – Anm. 37.

<sup>355</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 85–96, sieht dies vor allem in den allegorischen Zeichnungen Zuccaris.

<sup>356</sup> Die hier nur schematisch angedeutete Entwicklung ist eingehend bei SCHWARZ 1990 behandelt. Siehe zu diesem Thema auch WITTKOWER 1965 sowie WARNKE 1996.

<sup>357</sup> Siehe dazu auch den Überblick zur Forschungsgeschichte zum Thema „Künstlerhaus“ von HÜTTINGER 1985, S. 11–14. Vgl. HERRMANN-FIORE 1979, S. 38–39; SCHWARZ 1989, S. 10–11 sowie Schwarz 1990, S. 14–15.

äußerlich reich dekorierten Häuser von Giulio Romano in Mantua und von Leone Leoni in Mailand.<sup>358</sup>

Erst die Entwicklung, die Statussicherung nicht von der zufälligen Wertschätzung einzelner Persönlichkeiten abhängig zu machen, sondern die Tätigkeit des Künstlers als Grundlage der Nobilitierung anzusehen, führte dazu, berufsspezifische Tätigkeiten in den eigenen Häusern zu demonstrieren und diese zu komplexen Ausstattungsprogrammen auszubauen. Speziell Vasari, der als Theoretiker und Propagandist dieser Entwicklung anzusehen ist, baute um die Mitte des 16. Jahrhunderts seine Häuser in Arezzo und Florenz zu geschlossenen Systemen aus, deren Ikonographie er unter einem thematischen Leitmotiv vereinte. Dabei argumentierte er in den Bilderzyklen weitgehend als Historiker. Federico Zuccari hingegen versuchte vor allem durch die „...architektonische Gestaltung und die ikonographische Beredsamkeit seiner Paläste in Florenz und Rom...“ zu argumentieren.<sup>359</sup> Bestehen blieb dabei das Künstlerhaus als ein Mittel der Repräsentation und der Statussymbolik – auch für die Nachwelt. Es zielte dann – zumeist programmatisch und äußerlich sichtbar – auf die Erhöhung des eigenen Berufsstandes. Die ursprüngliche theoretische Diskussion zwischen Künstler und Kunst wurde so zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Künstler und der Gesellschaft bzw. der Öffentlichkeit. Inbegriffen blieb also immer der Aspekt einer Rechtfertigung gegenüber der Gesellschaft, einem Schema, das erst mit einer universellen Persönlichkeit durchbrochen wurde: Peter Paul Rubens mit seinem Haus in Antwerpen am Anfang des 17. Jahrhunderts, das ein Selbstverständnis von äußerem Erscheinungsbild und dem Künstler als Bewohner vermittelte.<sup>360</sup>

Das Anwesen von Federico Zuccari in Florenz schloss nach SCHWARZ die Reihe der subjektiv-kapriziösen Künstlerhäuser ab, die den erreichten Status des Hofkünstlers mit der individuellen Selbstdarstellung verbanden.<sup>361</sup> Über die anspruchsvolle Präsentation nach außen, die das Künstlerhaus in der Zeit vor Vasaris programmatischem Ansatz charakterisierte, begegnet man aber in der Casa Zuccari zu Florenz bereits dem Aspekt einer räumlichen und gestalterischen Trennung funktionaler Bereiche: Dem konventionellen Wohnhaus, dessen Fassade und Fresken im Gartensaal keine kunsttheoretische Orientierung zeigen, steht dabei die tatsächlich kapriziöse Ausformung des Ateliergebäudes gegenüber, das seine Bedeutung bereits am Außenbau vermittelte. Stellte das Haus in Florenz nach SCHWARZ scheinbar die künstlerische Tätigkeit und Auseinandersetzung nur am Außenbau dar, interpretierte jener die späteren Häuser Zuccaris in Rom und Sant’Angelo in Vado ganz im Sinne der von Vasari eingeführten Programmatik. Die Vorstellungen des Bauherren bezüglich seines Florentiner Anwesens würden sich demnach vor allem am Außenbau ablesen lassen. Es zeigt sich aber bei näherer Betrachtung, dass Zuccaris Überlegungen weit darüber hinaus führten.

### III. 4.2. Das Konzept in der ersten Planungsphase

Aus welchem Umfeld Zuccari seine Vorstellungen bezog, ist bereits anhand weniger Elemente zu erkennen. Der Anspruch, den er mit seinem Wappen an der Hausecke verdeutlichte – wohlweislich dem seiner Mäzene untergeordnet –, der Einbau eines Wandelganges oberhalb der Loggia, der als reiner Repräsentationsraum zu werten ist, sowie die anspruchsvolle Gestaltung des Gartenabschlusses sind im Profanbau des Adels und des ihm nacheifernden Bürgertums zu finden. Zeigen sich hiermit bereits Anzeichen einer Orientierung an den Palastbau, ist das Konzept des Atelierbaus hingegen nicht mit diesen Vorstellungen in Verbindung zu bringen. Weder der

<sup>358</sup> Vgl. SCHWARZ 1989, S. 30–31. Das Haus Giulio Romanos in Mantua, 1538–1544 (SCHWARZ 1990, Kat. 16) sowie das Haus von Leone Leoni ab 1565 (SCHWARZ 1990, Kat. 25). Die Textstellen von Vasari zu Giulio Romanos Haus siehe VASARI-MILANESI, Bd. V, S. 549; zu Leonis Haus siehe VASARI-MILANESI 1981, Bd. VII, S. 540).

<sup>359</sup> Zitat nach SCHWARZ 1990, S. 67.

<sup>360</sup> Vgl. SCHWARZ 1989, S. 10–11, 33–36; SCHWARZ 1990, S. 14–15, 67–87.

<sup>361</sup> Vgl. SCHWARZ 1989, S. 31, sowie folgendes ebenda und SCHWARZ 1990, S. 67–68, 73–77.

Außenbau noch das Innenraumkonzept ist in bislang bekannte Schemata einzubinden, da bislang keine Programme für Ateliergebäude diese Zeit bekannt sind. Es weicht von den gültigen Wohnstrukturen ab und orientierte sich wohl an Zuccaris künstlerischer Tätigkeit, so dass man bei einer Interpretation völlig neue Wege beschreiten muß.

### III. 4.2.1. Das Raumkonzept und die baulichen Motive

#### Die Innenräume des Wohnhauses

Zuccaris Baumaßnahmen am Anwesen von Andrea del Sarto erscheinen zunächst einzig der Motivation einer Zurschaustellung des Bauaufwandes zu entspringen, da der Künstler alle Fassaden überarbeiten und das Ateliergebäude völlig neu errichten ließ. Betrachtet man die Veränderungen am Wohnhaus genauer, so betrafen diese nur die Umgestaltung im Bereich des neuen Gartensaales, die Hinzufügung der östlichen Fensterachse mit der Loggia und Teile des zweiten Obergeschosses. Im Gegensatz dazu wurden die westlichen Teile des Hauses sowie der gesamte Hofflügel nahezu unverändert übernommen und lediglich mit einer neuen Fassade ummantelte. Trotz dieses Konglomerats entstand ein intaktes Raumgefüge. Im Erdgeschoss sind die ursprünglichen Funktionen der Räume größtenteils am Befund zu erkennen oder lassen sich aus dem Umfeld erschließen (Abb. 99).

In Lage und Funktion eindeutig bestimmt ist die Gartenloggia des Hauses, deren Ausprägung durch die spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts äußerst variabel gestalteten Vorbilder römischer Paläste bestimmt wurde. Über die traditionellen Säulenarkaden reichte das Formenrepertoire dieser Zeit bereits zu Kolonnaden bzw. Mischformen, die entweder durch Säulen oder Pfeiler getragen wurden.<sup>362</sup> Die von Zuccari verwendete Form mit Arkaden über freistehenden Säulen und Wandpilastern erscheint daher fast retrospektiv und hängt wahrscheinlich mit der Wiederverwendung eines Motivs von Bauteilen aus der Zeit Andrea del Sartos zusammen. Weiterhin können im Erdgeschoss die westlichen, der Via G. Capponi zugewandten Räume des Hauses in ihrer Funktion bestimmt werden. Da sie Zuccari nahezu unverändert in die Neukonzeption übernahm, übernahmen sie wohl auch nach dem Umbau Wohnfunktionen – wie Gästezimmer oder Sommerschlafräume.<sup>363</sup> Es bleiben somit nur die Funktionen des Gartensaales sowie der südlich angrenzenden Zimmer im ehemaligen Hofflügel offen.

Im Gartensaal kann der Speisesaal des Hauses lokalisiert werden, der im zeitgenössischen Palastbau in der Regel die größten Räume des Erdgeschosses einnahm und sich durch eine reiche Ausstattung mit Fresken auszeichnete.<sup>364</sup> Da jedoch bereits seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in den gehobenen Haushalten oft ein Speisesaal für die Familienmitglieder und einer für die Dienerschaft angelegt wurde, die beide mit der Küche – und womöglich mit dem Garten – in näherer Verbindung stehen sollten, ist zu untersuchen, ob in Zuccaris Haushalt auch ein zweiter Speiseraum existierte. In Zuccaris Haushalt könnte er den Schülern und dem nahestehenden

<sup>362</sup> Zu Hofloggien römischer Paläste siehe FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 58–60. In diesem Rahmen sei auch auf die variablen Lösungen hingewiesen, die allein der Bau der Uffizien in Florenz ab der Mitte des 16. Jahrhunderts aufwies.

<sup>363</sup> Vgl. dazu die Besprechung der Raumtypologie unter Andrea del Sarto. WOLFGER BULST vermutete in einem Gespräch, dass die seitlichen Anräume, in Zusammenhang mit dem aufwendigen Raumprogramm des ersten Obergeschosses, auch noch unter Zuccari als Gästezimmer bzw. Sommerschlafräume gedient haben.

<sup>364</sup> FROMMEL 1973, S. 83–85. – Es ist anzunehmen, dass auch weitere Teile des Hauses mit Fresken durch Federico Zuccari versehen wurden, von denen sich aber, außer im Gartensaal, keine erhalten haben. In sofern ist auch ein Gesamtprogramm bzw. die Wertigkeit des Gartensaales nicht eindeutig bestimmt.

Personal zur täglichen Versorgung gedient haben. Unter diesen Aspekten, müssen die Funktionen aller angrenzenden Räume betrachtet werden.

Schon in der bisherigen Forschung wurde der Speisesaal im großen Gartensaal vermutet, der mit Fresken Zuccaris ausgestaltet ist. Besonders die Genredarstellungen in der westlichen Lünette, die Zuccari und seine Frau beim Mahl an einem Tisch zeigt, werden dafür als deutlicher Hinweis angesehen.<sup>365</sup> Die Rekonstruktion der Gartenrückwand hatte in diesem Zusammenhang gezeigt, dass Teile dieser Lünette erst unter dem Einfluß der zweiten Planungsphase entstanden, einer Zeit also, in der bereits die Wand zwischen den Räumen im ehemaligen Hofflügel abgebrochen wurde und somit funktionale Verschiebungen zu erkennen sind. Die Fresken belegen daher nur die Funktion des Speisesaales in der zweiten Bauphase. Es finden sich aber andere Anzeichen, die für eine Ursprünglichkeit dieser Funktion sprechen. Speisesäle waren zumeist – wie bereits für die Zeit Andrea del Sartos aufgezeigt – mit einer Waschgelegenheit versehen. Der ursprünglich eingebaute Wasserabfluß im nordöstlichen Nebenraum (0.08) spricht für die Funktion des Eckzimmers als Waschbereich bzw. als ein Abtritt und legt somit gleichfalls eine ursprünglich geplante Nutzung des Gartensaales als Speiseraum nahe.

Die Lage der Küche ist in der Nähe oder an leicht zu erreichender Stelle zu suchen. Nach den Baubefunden, hatte Zuccari die ehemalige Küche (0.11A) von Andrea del Sarto erst mit der südlichen Erweiterung des Anwesens verändert. Die Übernahme des Raumes mit dem Brunnen aus der Zeit Sartos spricht dafür, dass Zuccari in der ersten Planungsphase die bestehende Küche, zusammen mit dem ehemaligen Speiseraum (0.11B) in seine Neuplanung integrierte. Letzterer diente wahrscheinlich als Speiseraum für Personal und Schüler, zumal die Genredarstellung in der westlichen Lünette nur Zuccari und seine Frau bei Tisch im Gartensaal zeigt; dies ist ein Hinweis dafür, dass ein weiterer Speiseraum für Schüler und Personal fast sicher zu erwarten ist.<sup>366</sup> Erst mit dem Ankauf der Erdgeschosswohnung aus der angrenzenden Casa Sangallo entfernte Zuccari die Trennwand zwischen der ehemaligen Küche und dem Speisesaal von Sarto und mußte daraufhin das Raumprogramm verändern. Unklar bleibt, ob er dabei auch den Brunnenschacht abtrug; mit Sicherheit verlegte er aber die Küche in den südwestlichen Kellerraum, da ein Kamin in der Südwand nicht mehr funktionstüchtig sein konnte und die Küche kaum als Durchgangszimmer gedient haben mag. Die neue Verbindung zwischen dem bereits bestehenden Speiseraum im Gartensaal und der Küche im Keller erfolgte dann über den nordwestlichen Eckraum im Gartensaal (0.06).

Zuccaris ursprüngliches Raumprogramm im Erdgeschoss sah demnach vor, die bisherigen Nutzungen in den unveränderten Bereichen zu übernehmen. Betroffen waren davon die westlichen Teile des Hauses mit den Gästezimmern bzw. Wohn- und Sommerschlafräumen und die Küche im ehemaligen Hofflügel. Neu errichtet wurden das Treppenhaus, der Speiseraum und die Loggia, die aber alle ihre Funktionen bereits unter Andrea del Sarto in den östlichen Teilen des Hauses hatten. Veränderungen an diesem Konzept erfolgten mit dem Erwerb der Nachbarwohnung. Der ehemalige Hofflügel mußte die Verbindung zu den neu erworbenen Bereichen herstellen und zu einem Durchgangsraum umgestaltet werden: Die Küche wurde daraufhin aufgegeben und in den Keller verlegt. Die Funktion des westlich an die alte Küche grenzenden Raumes, des Speisesaales für Schüler und Personal, übertrug er wahrscheinlich in die neu erworbene Wohnung der Casa Sangallo. Insbesondere das westlich an die Loggia angrenzende Zimmer hätte in Verbindung mit der kleinen Küche unter der Loggia einen adäquaten Ersatz geboten.<sup>367</sup>

Anhand der Baubefunde und der Funktionszuweisung zeichnet sich im Erdgeschoss eine

<sup>365</sup> Zu den Genredarstellungen im Gartensaal der Casa Zuccari siehe HEIKAMP 1967 B, S.25 sowie HEIKAMP 1996, S. 4–13. FROMMEL 1992, S. 452 nimmt aufgrund der Genredarstellung Zuccaris Speisesaal im heutigen Gartensaal an.

<sup>366</sup> Ein zweiter Speisesaal könnte auch in einem der Nebenhäusern östlich des Ateliergebäudes gelegen haben. Ansonsten käme für eine entsprechende Nutzung im Wohnhaus lediglich das zweite Obergeschoss in Frage, das dann über eine eigene Küche verfügen hätte müßte, die sich am Baubefund aber bislang nicht nachweisen läßt.

<sup>367</sup> Aus dem Kaufvertrag für die angrenzende Casa Sangallo läßt sich nicht eindeutig ersehen, ob diese Wohnung bereits über die separate Küche im Keller verfügte.

Umplanung ab, die mit der südlichen Erweiterung des Hauses eingeleitet wurde. Unter diesem Gesichtspunkt müssen die Funktionen im Kellergeschoss betrachtet werden (Abb. 98). Die Rekonstruktion hat gezeigt, dass die Kaminhaube im südwestlichen Keller (K.0.3) direkt über der ersten Farbfassung der Gewölbe aufgebracht wurde; ihre genaue Datierung blieb jedoch offen. Wahrscheinlich erfolgte der Einbau des Kamins erst in Zuccaris zweiter Bauphase, da bislang die Küche im Erdgeschoss noch funktionsfähig war. Die Verbindung zwischen Küche und dem Brunnenschacht im Kellerraum (K.02) mußte demzufolge erst mit dieser Umplanung erfolgen. Obgleich der Raum unter dem ehemaligen Hofflügel bereits in der ersten Bauphase gewölbt war, wurde er möglicherweise erst in dieser Planungsphase nutzbar gemacht.

Die Räume im Kellergeschoss dienten somit – zumindest seit der Umplanung – als Küche (K.03) sowie als Brunnenraum (K.02). Ihre gemeinsame Funktion war die tägliche Versorgung des Hauses. Der verbliebene Kellerraum im Nordwesten des Hauses (K.04), der einzig durch die Küche zugänglich war, stellte möglicherweise einen Lagerraum bzw. in Verbindung mit der 1821 erwähnten Rampe zur Via G. Giusti schon unter Zuccari einen Bereich dar, der eine im 16. Jahrhundert übliche Tierhaltung im Keller ermöglichte. Dabei ist weniger an Nutztiere, vielmehr an eine Pferdehaltung zu denken.<sup>368</sup>

Vom Erdgeschoss aus erreichte man über den ersten Treppenlauf in das Obergeschoss auf halber Höhe ein kleines Zimmerchen. Dieses bauliche Motiv – bei Zuccari durch die Übernahme des Altbestandes bedingt – war im Grundrißschema des Palastbaus im 15. Jahrhundert bereits ausgebildet und entstand wohl durch den wachsenden Anspruch an das komplexe Raumgefüge. Die Anlage von Zimmern im Halbgeschoss seitlich des Treppenhauses ermöglichte es, den größeren Räumen in den einzelnen Geschossen kleine Nebenräume anzugliedern. Es war so ein Ineinandergreifen von verschiedenen dimensionierten Räumen in den einzelnen Geschossen möglich.<sup>369</sup> Mit dem Zimmerchen sah Zuccari ein entsprechendes Motiv auch bei seinem Umbau vor. Obgleich die Funktion dieses Raumes für die Zeit unter Zuccari nicht eindeutig benannt werden kann, ist an dieser Stelle ein Abtritt zu vermuten, der schon im 16. Jahrhundert oftmals im Treppenhaus oder in der näheren Umgebung untergebracht war.<sup>370</sup>

Der zweite Treppenlauf führte über dem Gewölbe des Gartensaales in das erste Hauptgeschoss. Die Anregung für diese Anordnung eines Treppenlaufes auf dem Gewölbe könnte die Florentiner Domkuppel geboten haben, die Zuccari durch seine Arbeiten an den Fresken genauestens kannte. Dort laufen zwar die Erschließungstreppe auf der Innenschale der Kuppel entsprechend der Gewölbeform leicht gekrümmt nach oben, so dass Zuccari in seinem Wohnhaus das Thema lediglich variieren mußte: Er legte einen geraden Treppenlauf an. Trotz baulicher Unsicherheiten, die Korrekturen am Gefüge nötig machten, wiederholte Zuccari das Motiv bei seinem Ateliergebäude. Wohl bereits in der ersten Planungsphase, gesichert zumindest ab der zweiten Planung, führte er die Verbindungstreppe zwischen dem Mezzanin und dem ersten Obergeschoss ebenfalls auf den Gewölben nach oben.

Im ersten Obergeschoss des Wohnhauses befand sich außer Repräsentationsräumen das private Appartement von Federico Zuccari (Abb. 100). Westlich der Treppenmündung lag nach dem Umbau unter Zuccari wiederum der größte Raum (I.10), der sich als *sala grande* identifizieren läßt. Nach der zusammenfassenden Definition von FROMMEL lag die *sala grande* gewöhnlich im ersten Hauptgeschoss zur Straße, zudem nahe der Treppenmündung und wies regelmäßige Wandöffnungen, einen Kamin, eine verzierte Holzdecke und darunter häufig einen gemalten Fries

---

<sup>368</sup> In „...kleineren Palästen [wurden] die Wirtschaftsräume oder die Stallungen im Kellergeschoss untergebracht. Daneben hatte der Keller die Weinfässer, Vorratskammern und Brennstofflager aufzunehmen.“ (FROMMEL 1973, S. 86).

<sup>369</sup> Im Inventar des Palazzo Medici von 1492 läßt sich ein entsprechend schmales Zimmerchen auf der ehemaligen Haupttreppe belegen. In einem weiteren Inventar von 1531 werden vom ersten Absatz der *scala falsa* zwei weitere Vorratsräume erschlossen (vgl. BULST 1970, S. 378, vgl. ebenda, Anm. 40).

<sup>370</sup> Vgl. dazu FROMMEL 1973, S. 85–86.



oder ornamentalen Wandschmuck auf.<sup>371</sup> Obgleich in der Casa Zuccari die Funktion des Raumes als *sala* nicht belegt ist, sind die baulichen Voraussetzungen dafür erfüllt: die Anbindung an die Treppe sowie die Größe und die Holzdecke mit dem Baubefund, der einen breiten Fries unterhalb des Abschlußprofils erwarten läßt. Darüber hinaus spricht die Lage des Raumes über dem Hauptportal zur Straße für diese Funktion. Lediglich die regelmäßigen Wandöffnungen bzw. der Kamin können aufgrund der fehlenden Innenwände nicht mehr nachgewiesen werden.

Durch die Festlegung der *sala grande* folgten im Süden und Osten des Hauses Teile des ehemaligen Privatappartements von Zuccari und seiner Frau, so dass nach den herkömmlichen Strukturen, auf die *sala* eine *camera* und *anticamera* folgen müßten. Wie bereits erwähnt, begann aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Prozeß, das bis dahin gültige Raumprogramm des Appartements durch weitere Zimmer zu ergänzen. In Zuccaris Haus könnte dies bedeuten, dass zwischen dem großen Saal und dem Zimmer des Hausherrn ein kleiner Saal (*salotto*) eingefügt wurde. Dieser grenzte, als zumeist zweitgrößter Raum im *piano nobile*, unmittelbar an die *sala grande* und führte dann zu den privaten Wohnräumen. Nach FROMMEL diente der *salotto* funktional ebenso als Warte- bzw. Empfangsraum oder intimer Saal und fungierte bei Festlichkeiten, mit einer Kredenz versehen, auch zur Bereitstellung des Geschirrs sowie zur Schaustellung wertvoller Tafelgegenstände.<sup>372</sup> Zuccari hatte den ehemaligen Saal von Sarto in eine *sala* und einen Nebenbereich im Süden geteilt. Nach der Hausbeschreibung aus dem Jahr 1821 hatte dieser zu diesem Zeitpunkt eine unterschiedlich gestaltete Decke, so dass es sich unter Zuccari auch um zwei kleinere Räume gehandelt haben könnte, deren Abmessungen aber nicht mehr zu rekonstruieren waren.

Die Raumanordnung im südlichen Teil von Zuccaris Wohnhaus bietet zwei mögliche Interpretationen der Funktionsstruktur. Einerseits ergäbe sich nach der traditionellen Abfolge – ohne Erweiterung des Raumprogramms – eine *sala grande* (I.10) und eine anschließende *camera*, in der möglicherweise ein Bereich abgetrennt war (I.09A und B), sowie eine *anticamera* (I.08). Daran angrenzend hätte sich ein weiterer Raum ergeben, in dem man ein Studierzimmer, ein Bad oder eine Nebenkammer sehen könnte (I.07).<sup>373</sup> Zum anderen aber könnte Zuccari im Zuge der zeitgemäßen Vorstellungen das Raumprogramm erweitert und einen kleinen Saal eingefügt haben, was zu keinen funktionalen Verschiebungen seit Andrea del Sarto in den hinteren Teilen des Appartements geführt hätte. Dadurch wäre allerdings die *camera* des Hausherrn ein Raum ohne direktes Licht geworden, wofür Vergleichsbeispiele nicht bekannt sind. Die Inventare geben darüber keine Hinweise, sind darin doch ausschließlich die Ausstattungsgegenstände erwähnt. In den Katastern bei MAFFEI aus dem 17. und 18. Jahrhundert hingegen lassen sich unbelichtete Kammern vor allem bei kleineren, innerstädtischen Häusern nachweisen. Sie sind dort aber nicht mit der *camera* des Appartements im *piano nobile* in Verbindung zu bringen.<sup>374</sup>

Die funktionale Gliederung des Appartements in Zuccaris Wohnhaus bleibt demnach am Befund nicht nachvollziehbar; interessant erscheint jedoch, dass Zuccari die als *camera* und *anticamera* identifizierten Privaträume aus Sartos Haus in die Neukonzeption integrierte. Rückblickend auf den Ursprungsbau waren es gerade diese beiden Zimmer, deren Ausstattung aus typologischen Gründen zu den aufwändigsten im Hause gehört haben mußten. Möglicherweise befanden sich unter Zuccari in diesen Zimmern noch Teile einer fest eingebauten Spalliera-Ausstattung, so dass gerade dies ein Grund für Zuccari war, die Räume seines Vorgängers zu übernehmen. Die Verlegung der eigenen *camera* in die dunklen Bereiche des Hauses könnten bei Zuccari mit der

<sup>371</sup> Vgl. FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 66–70 sowie SCHIAPARELLI 1983, S. 134–194.

<sup>372</sup> Zur nicht eindeutigen Bezeichnung *salotto* siehe FROMMEL 1973, S. 70–71, bzw. das Kapitel zum Bau Andrea del Sartos. Im oben genannten Fall soll der *salotto* den üblicherweise der *sala grande* benachbarten Raum bezeichnen. Aufgrund der unklaren Terminologie wird er im folgenden nur im typologischen Rahmen als *salotto* benannt. – Zu den Raumstrukturen vgl. auch THORNTON 1991, S.284–320, sowie WADDY 1994, S. 161–165. Die Terminologie ist dabei nicht einheitlich. So wird der Raum zwischen dem Saal und der Kammer des Hausherrn oft mit *salotto* oder erster bzw. wenn vorhanden mit zweiter *anticamera* sowie mit *camera seconda* bezeichnet.

<sup>373</sup> Ein Badezimmer anstelle der ehemaligen *anticamera* aus dem Baubestand von Andrea del Sarto könnte eine Verbindung zum darunterliegenden Brunnenraum aufgewiesen haben (zu Badezimmern siehe: FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 75–78).

<sup>374</sup> Siehe dazu die Kataster bei MAFFEI 1990.

bewußten Übernahme des Bestandes von Andrea del Sarto zusammenhängen. Bezieht man die Hinweise zu einer möglicherweise ursprünglichen Unterteilung des Nebenraumes am Saal (I.09) mit in die Überlegung ein, könnte es sich zum einen um einen kleinen Saal (I.09 B) und eine angrenzende Kapelle (I.09A) gehandelt haben, obgleich eine solche in bürgerlichen Haushalten des 16. Jahrhunderts kaum nachzuweisen ist.<sup>375</sup>

In den neu errichteten Teilen im Osten des Hauses lag auf höherem Niveau der quergelagerte Raum über der Gartenloggia (I.06). Die völlige Abtrennung der westlich angrenzenden Räume zum Garten unterstreicht seine Bedeutung und weist ihn als eigenständigen Repräsentationsraum aus. Er besaß als langgestreckter, durch drei rhythmische Fensterachsen in Richtung Garten und einer weiteren zur heutigen Via G. Giusti gegliedert bzw. belichtet, wesentliche Merkmale eines Wandelganges. Die exponierte Lage mit Blick auf die ursprünglich aufwändig geplante Gartenrückwand und ein wahrscheinlich aus lichttechnischen Gründen bedingter, offener Durchgang in den zentralen Erschließungsgang (I.04), läßt an dieser Stelle eine Galerie vermuten. Zwar sind Funktion und Begriff nicht durch Quellen belegt, so dass eine Einordnung problematisch erscheint; die Benennung als Galerie erfolgt denn hier auch im weitesten Sinne ihrer Bedeutung.<sup>376</sup>

Nach FROMMEL wurden Galerien als Raumtypus nach der Galerie Franz I. in Fontainebleau, die zwischen 1528 und 1540 entstand, zu einem wichtigen Bestandteil des Renaissancepalasts. Dabei ist in Italien des 16. Jahrhunderts zwischen der langgestreckten Raumform und dem französisch inspiriertem Raumtypus der *Galerie* zu unterscheiden. Sie finden dabei nicht nur als Wandelhalle, als Kunstgalerie und als langgestreckter Festsaal verschiedene Ausprägungen, sondern es scheint auch keine der drei Funktionen eindeutig zu dominieren; zudem traten sie selten traten alle drei gemeinsam auf.<sup>377</sup>

Da in der Zeit um 1577/78 – dem Zeitraum der Umgestaltung des Wohnhauses durch Federico Zuccari – in Italien nur wenige Galerien belegt sind, sei an dieser Stelle ausführlicher auf die bisher existierenden Formen oder möglichen Vorbilder eingegangen. Galerien waren Zuccari von römischen Beispielen her bekannt. Die direkt von Fontainebleau inspirierte Galerie im Palazzo Capodiferro-Spada in Rom entstand vor 1559 in der Loggia über den Arkaden der Eingangshalle und öffnete sich, nur einseitig belichtet, in den Innenhof.<sup>378</sup> Weitere, zur Zeit der Baumaßnahmen unter Zuccari zumindest im Rohbau vollendete Galerien in Italien befanden sich im Palazzo Penitenzieri zu Rom, deren Beginn PRINZ um 1563 (?) ansetzte, im römischen Palazzo Sacchetti, 1574 bereits vollendet, sowie die ursprünglich nur als Loggia vorhandene Galleria dei Mesi in Mantua, die wahrscheinlich 1572 zur Galerie umgebaut wurde.<sup>379</sup> Seit wann genau eine Planung bestand, die offene, zum Garten hin gelegene Loggia am Palazzo Farnese in Rom zu einer Galerie umzuwandeln, ist nicht eindeutig geklärt. Es wird eine Ausführung um 1568 bzw. um 1593 angenommen.<sup>380</sup>

---

<sup>375</sup> Die Lage einer Kapelle zwischen der *sala grande*, dem *salotto* und den anschließenden Privaträumen erscheint nahezu exemplarisch. Nach FROMMEL läßt sich gerade in kleineren Palästen kein einheitliches Schema benennen, und die baulichen Lösungen reichen von einer Wandnische mit Altar bis hin zu einem separaten Raum (vgl. dazu auch die Hinweise im Kapitel über Andrea del Sarto).

<sup>376</sup> Zur problematischen Herleitung und Definition einer *Galerie* siehe PRINZ 1970, S. 26, 30; BÜTTNER 1972 B, S. 75–79; HOFFMANN 1971 A, sowie das einführende Kapitel in PRINZ 1988, S. VII–XXIII.

<sup>377</sup> Siehe PRINZ 1970, S. 15, sowie FROMMEL 1973, S. 78–79. BÜTTNER 1972 B, S. 79, bezeichnet die Galerie Franz I. unter Verweis auf direkte Vorgänger als Prototyp zu Beginn des 16. Jahrhunderts, die bereits die unterschiedlichsten Typen und Ausprägungen der Vorläufer vereint (zur Entwicklung siehe die Beiträge von PRINZ 1970, HOFFMANN 1971 A, sowie BÜTTNER 1972 B).

<sup>378</sup> PRINZ 1970, S. 19–21, 59.

<sup>379</sup> Daten nach PRINZ 1970, S. 62–65 (dort ein Verzeichnis der im Text besprochenen Galerien). Die Daten und Abmessungen der oben erwähnten Galerien im einzelnen: Fontainebleau: Galerie Franz I. (dat. 1528–1540) mit: 64 x 6 m; Rom: Palazzo Capodiferro-Spada (dat. vor 1559) mit: 13 x 2,50 m; Rom: Palazzo dei Penitenzieri (dat. um 1563 ?) mit: ca. 32,90 x 5,57 m; Mantua: Galleria dei Mesi (dat. 1572) mit: 19,95 x 6,45 m; Palazzo Sacchetti (bis 1574) mit: ca. 20 x 7,80 m; Rom: Palazzo Rucellai-Ruspoli (dat. 1580–82) mit: 28 x 7,50 m.

<sup>380</sup> PRINZ 1970, S. 22–24, 65, im Verzeichnis. Rom: Palazzo Farnese, Abmessungen: 20 x 6 m, ursprünglich

Einen vergleichbaren Raum, der Zuccari auch maßgeblich beeinflusst haben mag, kannte der Künstler durch seine Arbeiten in den frühen 1560er Jahren am Casino von Pius IV. in den vatikanischen Gärten. Dieser, zumeist nur als *sogenannte Galerie* bezeichnete Raum lag über dem querliegenden Vestibül im Erdgeschoss, öffnete sich durch drei Fenster auf den architektonisch gestalteten Vorplatz und ist an den Seiten ebenfalls durch Fenster belichtet.<sup>381</sup> Er entsprach somit annähernd dem Raum, den Zuccari in seinem Hause über der Loggia realisierte. Zuccari könnte zudem bei seinen Reise nach Venedig und Oberitalien (1563–1564 und 1565) durch die eigenständige Raumform des venezianischen *portego* beeinflusst worden sein. Der venezianische *portego* wird in den Forschungen zum Thema *Galerie* nicht erfaßt, da dieser Raumtypus in seiner traditionellen Form als zentraler Erschließungsgang, der quer zur Hauptfassade liegt, gewiß nicht als Galerie zu bezeichnen ist. Ausnahme bildet dabei der *portego* des Palazzo Grimani, den Zuccari durch seine Arbeiten im Jahr 1563 am dortigen Treppenhaus kannte.<sup>382</sup> Der *portego* entstand dort durch die für Venedig ungewöhnliche Vierflügelanlage dieses Palastes. Dabei wurde der ansonsten in der Mitte des Vorderhauses liegende *portego* in einem Seitenflügel untergebracht und öffnete sich in Richtung Innenhof. Als Arkadengang ausgebildet, war er bauzeitlich (?), zumindest aber unter Zuccari, bereits vollständig verglast und als langgestreckter Raum durch den Innenhof belichtet. Zuccari könnte auch während seiner Reise über Frankreich nach London (ab 1574), oberitalienischen und französischen Beispielen bis hin zur Galerie Franz I. in Fontainebleau und englischen Beispielen begegnet sein.<sup>383</sup>

In Florenz sind für die Zeiten vor Zuccaris Hausbau bislang keine Galerien belegt. Sieht man vom 1565 durch Vasari errichteten Korridor zwischen dem Palazzo Vecchio und dem Palazzo Pitti in Florenz ab, der nach PRINZ erst durch die Einbringung der Sammlung der Bildnisse berühmter Männer in seiner Funktion zur Galerie wurde, entstand in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts durch die Schließung der Loggien im Obergeschoss der Uffizien der Typus der Florentiner Galerie im eigentlichen Sinne.<sup>384</sup> Als langgestreckter Raum finden sich hingegen im Florentiner Palastbau der Renaissance bereits vergleichbare Formen.<sup>385</sup> Der beispielsweise im *piano nobile* des Palazzo Medici an der ehemalige Via Larga, ursprünglich am Ende der Haupttreppe gelegene und im Inventar von 1492 als „...andito di chapo di schala che va alla chappella...“ bezeichnete

---

als Loggia angelegt. Die Angaben zur Datierung sind unklar. Nach PRINZ wurde die ehemalige Loggia zwischen 1568 und 1589 zur Galerie umgebaut und möglicherweise 1594/95 umgestaltet (PRINZ 1970, S. 65, im Verzeichnis). Nach FROMMEL 1973, S. 79, wurde die Loggia erst unter Kardinal Odoardo Farnese, also in den Jahren nach 1593, geschlossen.

<sup>381</sup> Das Casino von Pius IV. wurde durch Pirro Ligorio erbaut. Erste Nachrichten über eine Bautätigkeit sind vom 30. April 1558 bekannt. Nach den Auszahlungen zu urteilen, begann die Innenausstattung 1561 und endete 1563. Zuccaris genaue Tätigkeiten im Rahmen der Ausstattung sind umstritten. Er malte dort aber in jedem Fall Teile der Vestibüls im Haupthaus sowie mit Gehilfen im darüberliegenden Raum und erhielt im November 1561 die erste Geldanweisung über 25 scudi für seine Arbeiten am Casino (zu den Daten siehe SMITH 1977, S. 8–19, 64–67, 72–79, 87–90, mit Lit.). Die Abmessungen des Raumes betragen annähernd 10,50 x 3,80 Meter (Maße in etwa nach den Maßangaben des darunterliegenden Vestibüls aus LETAROUILLY 1963, Bd. II–III, S. 229–240, besonders S. 240). – Die Zuweisung als Galerie für diesen Raum im Casino ist aus den Dokumenten nicht eindeutig. In den Bauakten wird der Raum lediglich als *stanza sopra la loggia* sowie in den archivalischen Hinweisen von FRIEDLÄNDER als „galleria del Boschetto“ benannt, wobei dies scheinbar eine eigene Formulierung des Autors ist (FRIEDLÄNDER 1912, S. 129–130, besonders S. 129, sowie ebenda, Anm. 2). In der Literatur wird der Raum vor allem bei FRIEDLÄNDER 1912, und SMITH 1977, zumeist mit „sogenannter Galerie“ bezeichnet. Bei FAGIOLO/MADONNA 1972, S. 15–16, die Benennung des Raumes als *galleria vera e propria*. PRINZ vertritt die Ansicht, dass es sich bei diesem Raum im Casino Pius IV. nicht um eine Galerie handelt (PRINZ 1970, S. 23, Anm. 32, sowie PRINZ 1988, S. 38, Anm. 60).

<sup>382</sup> Daten nach KÖRTE 1935, S. 72–73, in den Regesten. Näheres dazu und die Frage, inwieweit die Anlage in dieser Form bereits Beispielen des Festlandes folgte, könnte sich im Rahmen der andauernden Bauuntersuchung durch Mario Piana klären.

<sup>383</sup> Über den bereits entwickelten Typus der Galerie im England des 16. Jahrhunderts siehe COOP 1988.

<sup>384</sup> Seit 1581 erfolgte die Ausmalung des Ostkorridors in den Uffizien. Ab Herbst 1582 begannen venezianische Handwerker, die ehemals offene Loggia mit Butzenscheiben zu verglasen; LESSMANN 1975, S. 103, 350 – Dok. 206, 207.

<sup>385</sup> Die folgend aufgeführte Raumform scheint zumindest in Florentiner Palästen öfter vorzukommen, ist aber durch spätere Ausstattungen in ihrer ursprünglichen Form zumeist verunklärt.

langgestreckte Raum,<sup>386</sup> ist vom Innenhof her belichtet und diente teilweise zur Erschließung der angrenzenden Repräsentationsräume.<sup>387</sup> Über seine rein formale Nähe zur Galerie weisen auch spätere Dokumente auf Entsprechendes hin. Bei Umbauarbeiten 1659 wurde ein neu angelegter, vergleichbarer Raum im Südflügel zu einer Galerie ausgebaut. Der Plan wurde nach begonnener Ausführung aufgegeben, und zehn Jahre später (1669) wurde er, wie der oben erwähnte „*andito*“, lediglich als „*ricetto*“ bezeichnet.<sup>388</sup> Die Bauform blieb bestehen, lediglich die Benennung wechselte, da zu dieser Zeit bereits starke Abhängigkeiten zur Ausstattung bestanden.<sup>389</sup>

Die Lage und Funktion der Galerie im Palastorganismus unterlag nach PRINZ in der italienischen Frühform einer Entwicklung. Wiesen die frühen Galerien, die zumeist aus nachträglich geschlossenen Loggien entstanden (Palazzo Capodiferro-Spada, Palazzo Farnese, Galleria dei Mesi), anfangs keine direkte Verbindung zu den offiziellen Räumen auf, zeigte erst der eigenständig angebaute Palastflügel im Palazzo Sacchetti diese Anbindung. Dem gegenüber stand die Galerie im Palazzo Rucelai-Ruspoli, die erstmals zum eigentlichen Hauptsaal des Hauses wurde.<sup>390</sup> Es erfolgte somit, ausgehend von der Ergänzung des Raumprogrammes, eine Annäherung der Galerien an die offiziellen Haupträume. 1574 war dies im Palazzo Sacchetti erfolgt; aber erst im römischen Palazzo Rucelai-Ruspoli ersetzte sie um 1580 den Hauptsaal im Appartement. Zeitlich dazwischen liegt der Einbau einer Galerie in Zuccaris Florentiner Anwesen.

Für die Anlage eines bewußt langgestreckten Raumes bot sich in Zuccaris Haus lediglich der Platz über der neu errichteten Gartenloggia an. Einflüsse auf seine Vorstellungen mögen dabei vor allem die französischen und römischen Galerien gehabt haben, denen der Künstler in baulich ähnlicher Form als Erschließungsgänge wieder begegnete. Die Galerie in der Casa Zuccari, mit der Orientierung gegen einen Garten, ist aber erst in Verbindung mit der nicht eindeutig datierten Galerie im Palazzo Farnese in Rom und dem Raum über dem Vestibül des Casinos Pius IV. zu sehen. Entsprechend diesen Vorbildern lag die Galerie in Zuccaris Anwesen nicht bei der repräsentativen *sala grande*, sondern wurde über der Gartenloggia angeordnet und bildete, wie in der römischen Frühform, einen weiteren Repräsentationsort, der an die Privaträume grenzte.<sup>391</sup> In ihren Ausmaßen mit ca. 10,25 x 3,05 Metern ist die Galerie eher bescheiden gegenüber den französischen und römischen Vorbildern und erinnert nur an die Galerie im Palazzo Capodiferro-Spada (13 x 2,50 m) sowie der *sogenannten Galleria* im Casino Pius IV. (10,50 x 3,80 m). Die um 1577/78 entstandene Galerie in Zuccaris Wohnhaus scheint somit die erste, sich eigenständig zum Garten hin öffnende Typus dieser Art in Florenz zu sein. Da sich jedoch keine Reste der Ausstattung erhalten haben, ist das ikonographische Konzept dieses Raumes nicht mehr zu entschlüsseln.<sup>392</sup> Allerdings ist davon auszugehen, dass die nicht mehr vorhandene Westwand in Zuccaris Galerie ähnlich symmetrisch gestaltet war wie die gegenüberliegende Gartenwand. Entsprechend den Fenstern zum Garten waren wahrscheinlich weitere Fenster bzw. Türen oder Nischen angeordnet, um die angrenzenden Räume zu erschließen bzw. zu belichten.

Eine solche Verbindung ist zu dem im Norden anschließenden Raum zu vermuten, der zudem direkt über den zentralen Mittelflur erschlossen werden konnte. Wie der Baubefund zeigte, war dieser zweitgrößte Raum im Hauptgeschoss wahrscheinlich schon unter Zuccari mit einem Kamin

<sup>386</sup> Zitat nach BULST 1970, S. 378. Ebenda auf S. 373, Abb. 4, eine Rekonstruktion des ersten Obergeschosses im Palazzo Medici. Der entsprechende Raum ist mit Nr. 1 bezeichnet. – Vergleichbare Situationen finden sich in vielen Florentiner Palästen der Renaissance, sind aber oft als Umgang angelegt und deshalb nicht als Galerie zu bezeichnen.

<sup>387</sup> Nach dem Inventar von 1492 und 1531 (siehe BULST 1970, S. 379–380, ebenda, S. 373, Abb. 4, ein Plan des ersten Hauptgeschosses von 1650 zu den Erläuterungen).

<sup>388</sup> BÜTTNER 1970, S. 396. Ebenda auf S. 398, Abb. 2, ein Grundriß des *piano nobile* im Palazzo Medici-Riccardi um 1670–79. Die entsprechenden Räume sind mit G bezeichnet.

<sup>389</sup> Zu den Umbauten der Familie Riccardi am Palazzo Medici-Riccardi in Florenz und den verschiedenen Einbauten von Galerien siehe vor allem BÜTTNER 1970; BÜTTNER 1972 A und BÜTTNER 1990.

<sup>390</sup> PRINZ 1970, S. 20, 24, 59 (vgl. dazu auch FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 78–80).

<sup>391</sup> PRINZ 1970, S. 29. Bekannt ist die direkte Verbindung zwischen Privaträumen und Galerie beispielsweise im Palazzo Capodiferro-Spada (VGL. PRINZ 1970, S. 20 sowie FROMMEL 1973, S. 79).

<sup>392</sup> Die sicherlich sehr wichtige Ausstattung der Galerie in Zuccaris Anwesen läßt sich aufgrund der nun bekannten Abmessungen möglicherweise über zuordenbare Entwürfe entschlüsseln.

ausgestattet und zeichnete sich durch Lage und Größe als ein weiterer Repräsentationsraum aus. Zusammen mit der Galerie bildet er gegenüber dem traditionellen Mittelpunkt des *piano nobile* ein weiteres Zentrum, das aus dem Palastbau bekannt war und zumeist bei den Privaträumen lag. Der zusätzliche Repräsentationsraum sollte sicher die ansonsten separat liegende Galerie ergänzen. Darüber hinaus bleibt die genaue Nutzung dieses Raumes unklar. Möglicherweise war er einer *Guardaroba* oder einer *Saletta* vergleichbar, die als Sammlungs- und Repräsentationsraum fungierten sowie bei öffentlichen Anlässen auch als Aufführungsort für Komödien dienen konnten.<sup>393</sup>

Das Nutzungsschema unter Federico Zuccari für das erste Obergeschoss – aufgrund dieser Überlegungen zwar noch in vielerlei Hinsicht offen – zeigt, dass Zuccari mit dem Umbau und der Erweiterung das Raumprogramm weitaus differenzierter anlegte als dies unter Andrea del Sarto erfolgt war. Es ergibt sich in den südwestlichen Teilen eine Appartementstruktur, die Zuccari zum größten Teil in die bestehende Bausubstanz einfügte. Unklar bleibt, ob er die Anordnung der differenzierten Standards der Zeit anpaßte, oder ob er diese aufgrund einer bewußten Übernahme des Altbestandes aus der Zeit Sartos zurückstellt. Im östlichen Teil des Hauses, abgetrennt vom traditionellen Mittelpunkt, lag ein weiteres Repräsentationszentrum, das aus zwei Räumen bestand. Die Funktionen sind wegen der fehlenden Ausstattung nur allgemein zu erklären. Der abschließende Raum über der Loggia stellte eine Galerie bzw. einen Wandelgang im weitesten Sinne dar, der andere ist bislang nicht näher zu fassen.

Das erste Obergeschoss bildete mit diesen Funktionen eine reine Repräsentationsebene, so dass, außer der Wohnnutzung für Zuccari und seine Frau, kaum weitere Wohnräume zu vermuten sind. Eine entsprechende Nutzung ist daher im abschließenden zweiten Obergeschoss zu suchen. Erreicht werden konnte dieses über die Haupttreppe, dessen Bauaufwand am oberen Austritt gegenüber der darunterliegenden Ebene stark reduziert war, so dass dies bereits auf eine weniger repräsentativ angelegte Nutzung dieser Ebene schließen läßt. In seiner Struktur, basierend auf dem ersten Hauptgeschoss, sind die historischen Unterteilungen und somit die Nutzungen nicht mehr sicher nachzuvollziehen. Möglicherweise diente es als Wohngeschoss für Zuccaris Kinder und für das dauerhaft im Haus wohnende Personal, obgleich letzteres erst für Zuccaris Haushalt in seinem römischen Palast nachgewiesen ist.<sup>394</sup> Zudem könnten Zuccaris Schüler bzw. Lehrlinge, sollte es unterkunftspflichtige in der Zeit gegeben haben, auch in diesem Geschoss gewohnt haben.<sup>395</sup>

---

<sup>393</sup> Siehe FROMMEL 1973, S. 71 und 78, mit weiterer Lit. – Es ist auch ein Studierzimmer an dieser Stelle möglich, obgleich man dies eher im Ateliergebäude vermuten würde. Zum Florentiner Typus des Studierzimmers (*scrittoio* oder *studiolo*) siehe LIEBENWEIN 1977, S. 145–159. Demnach war dort die Lage des *studiolo* zumeist separat an die Privaträume angegliedert und behielt sehr lange die herkömmliche Form des kleinen Raumes. Erst im Wechselspiel zwischen Studierzimmer und Sammlungsraum trat um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Neugestaltung des Palazzo Vecchio in Florenz eine größere Form auf. Im Fall des *Studiolo di Francesco I.* liegt dies dann direkt neben dem *Salone dei Cinquecento*. Die kleine Form des Studierzimmers blieb aber auch in der Folgezeit zumeist vorherrschend.

<sup>394</sup> Erst für seinen römischen Palast ist mit dem Beginn des Pfarreibuches für die Gemeinde S. Andrea della Fratte – in der sich der Palazzo Zuccari befand – im Jahr 1598 „*Federico Zuccari mit Weib und Kind, mit Hausgesinde und einem 'maestro dei putti'*“ belegt (Zitat nach KÖRTE 1935, S. 48, vgl. ebenda, Anm. 1). – Zuccari heiratete um das Jahr 1578 Francesca Genga aus Urbino (siehe dazu den Vertrag über die Mitgift vom 22. Mai 1578, Auszug abgedr. bei KÖRTE 1935, S. 79. Dok. 2). – Zuccaris erster Sohn Ottaviano wurde noch während seines Aufenthalts in Florenz am 15. August 1579 geboren; die folgenden Kinder erst, als Zuccari bereits nach Rom übersiedelt war (siehe dazu auch die detaillierten Angaben zu den Lebensdaten Zuccaris Familie bei CIVELLI/GALANTI 1997, besonders S. 72-76.).

<sup>395</sup> Aus einem Schreiben des Inspektors der Domarbeiten Benedetto Businis vom 30. Oktober 1575 ist zu ersehen, dass Zuccari zusammen mit seinen *garzoni* eine Wohnung unweit von Santa Maria Novella in Florenz hatte (HEIKAMP 1967 A, S. 47, Dokument teilweise publiziert ebenda, S. 62–63, Anm. 10). Inwieweit er solchen Überlegungen bei der Umstrukturierung des Hauses von Sarto noch Rechnung trug, ist nicht bekannt, läßt sich aber annehmen. – Aus einer Aussage des Domenico fiorentino (Schüler Zuccaris) in einem Prozeß gegen Zuccari am 13. November 1581 schließt WAZBINSKI, dass dieser

Darüber hinaus könnte sich im obersten Geschoss ein weiteres Appartement befunden haben, das entsprechend des darunterliegenden Appartements ausgebildet war. Da das zweite Geschoss aber kaum all diese Funktionen aufnehmen konnte, ist eine Beherbergung für Zuccaris Schüler und möglicherweise auch das Personal eher in den östlich an das Ateliergebäude angrenzenden Häusern zu vermuten.

Zuccari schuf mit den Baumaßnahmen am Wohnhaus ein differenziertes Gefüge, in dem mit der Übernahme wesentlicher Teile des Baubestandes auch viele der bisherigen Raumfunktionen weitergeführt wurden. Die neu errichteten Bereiche im Nordosten stattete Zuccari allerdings nach zeitgemäßen Grundsätzen aus. Exemplarisch erscheint dafür der Einbau eines Wandelganges bzw. einer Galerie. Dieser Raum entstand nach Vorbildern im zeitgenössischen Palastbau und war durch Zuccaris Anspruch und Selbstverständnis als Hofkünstler motiviert. Entsprechend ist die zweifellos vorgesehene, jedoch weder im Befand noch durch Schriftquellen überlieferte Ausstattung für seine Intention nicht entscheidend. Sinn der Raumschöpfung an sich war es, den Ruhm des Bauherren und seinen gesellschaftlichen Anspruch zu demonstrieren.<sup>396</sup>

Seine Architekturmotive entlehnte Zuccari dem standardisierten Architekturkanon, der in Florenz seit dem frühen 16. Jahrhundert bereits römisch beeinflusst wurde und verband sie gerade im Bereich des Treppenhauses zu eigenwilligen Lösungen. Einbezogen wurden sicherlich auch zeitlich weit geschiedene Vorbilder wie die Anlage der Villa d'Este in Tivoli oder das Casino von Pius IV. in Rom, denen Zuccari im Rahmen seiner Arbeiten begegnete und die er ebenso aufgriff, wie er seine Florentiner Vorstellungen bei seinem Hausbau in Rom wiederholte.<sup>397</sup>

## Die Fassaden des Wohnhauses

(TAFEL XXXII)

Vergleichbar seinem Vorgehen im Inneren des Hauses, stützte sich Federico Zuccari an der Fassade zur Via G. Capponi ebenfalls auf den Baubestand von Andrea del Sartos Hauptfassade und schafft so eine Symbiose aus dem Altbestand und seinen Hinzufügungen. Er übernahm davon im Erdgeschoss wohl die hochliegenden, annähernd quadratischen Fenster und das rustizierte Portal, veränderte aber ansonsten die äußere Gestalt des Hauses vollständig.

Das Erdgeschoss hob er durch vertikale Rustikabänder an den Ecken hervor, die im Florentiner Palastbau seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Verbindung mit glatten Putzfeldern der Wandflächen bekannt waren, die aber traditionell zumeist über die weiteren Geschosse nach oben geführt wurden.<sup>398</sup> Eine zusätzliche Betonung erfolgte im Erdgeschoss, indem Zuccari zur Via G.

---

Schüler mit Zuccari zusammen gewohnt hat, als der die Florentiner Domkuppel ausmalte (WAZBINSKI 1985, S. 279, besonders Anm. 29, ebenda, S. 333; zu seinen Schülern siehe ebenda, S. 288). Die Textstelle ließe sich aber auch so interpretieren, dass Zuccari ihm die Unterkunft bezahlte und ihn in Florenz unterbrachte (Aussage von Domenico fiorentino publiziert bei LANCIARINI 1893 A, S. 119–120). – Siehe dazu auch: HEIKAMP 1996 B, S. 351, Anm. 10, der davon ausgeht, dass Zuccari seine sicherlich zahlreichen Gehilfen möglicherweise teilweise auf eigene Rechnung bezahlte. Ob sich eine Unterbringung bei auswärtigen Schülern davon ableiten läßt, bleibt einstweilen unklar. Für Zuccaris Anwesen in Florenz sind bislang keine eindeutigen Belege bekannt, die auf dauernd im Hause wohnendes Personal schließen lassen.

<sup>396</sup> Vgl. PRINZ 1970, S. 60.

<sup>397</sup> Siehe dazu den Vergleich der Baukonzepte zwischen Zuccaris Florentiner Anwesen und seiner römischen Palastanlage. – Ähnliche Vorstellungen bezüglich der Übernahme länger zurückliegender Eindrücke streicht die Forschung bei den Untersuchungen zu Zuccaris graphischem Werk heraus: Anleihen aus unterschiedlichen künstlerischen Metiers, aus verschiedenen Zeiten und Orten sowie eigene Skizzen bzw. Entwürfe werden dabei oft nach Jahren zu neuen Überlegungen geformt und wieder aufgegriffen (siehe dazu vor allem HEIKAMP 1967 A, S. 45, 50, für die Darstellungen in der Florentiner Domkuppel sowie KÖRTE 1935 und HERRMANN-FIORE 1979, für die Fresken in Zuccaris römischem Palast).

<sup>398</sup> Die Rustika als Eckbetonung finden sich beispielsweise bereits bei den Palästen von Bartolommeo



Giusti östlich einen glatten Pilaster und an der Straßenkreuzung eine Ecksäule mit zwei durchlaufenden Rustikabändern einfügte, die einer Mischform aus toskanischer und dorischer Ordnung entsprachen.<sup>399</sup> Folglich rückten die vertikalen Rustikabänder von der Ecke ab und konnten nicht ohne zusätzliche Gliederungselemente an den Hauskanten nach oben weitergeführt werden. Sie sind deshalb durch ein umlaufende Horizontale abgefangen, die Zuccari ober- und unterseitig mit einem glatten Werksteinband einfaßte – ein verfremdeter Aufbau der klassischen Ordnungen. Er erhielt dadurch eine Betonung des Erdgeschosses und eine deutliche Trennung zu den darüberliegenden, ebenen Wandflächen. An der Fassade zur Via G. Capponi ist das Erdgeschoss zudem durch die unterschiedlich angelegten Fensterachsen deutlich von den Obergeschossen abgesetzt. Eine beabsichtigte Verbindung zwischen dem Sockelgeschoss und den darüberliegenden Teilen erfuhr die Fassade jedoch zur Via. G. Giusti durch die betont vertikal angelegten Fensterachsen. Wie ELISABETH HEIL herausgestellt hat, war dieses Thema im Palastbau bekannt. So führte das Einbringen von Zwischenebenen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Einbindung von Mezzaninfenstern und somit zwangsläufig zu einer verstärkten Vertikalität in den Fassaden, die bewußt gestalterisch umgesetzt wurde.<sup>400</sup> Darüber hinaus erfolgte die Gestaltung der Ebenen bei Zuccari nach unterschiedlichen Prinzipien. Die Obergeschosse erhielten über die Fensterachsen hinaus keine akzentuierten Kanten. Möglich wäre für die Zeit, wie die Sgraffito-Funde im Bauschutt vermuten lassen, eine entsprechende Dekoration der Wandflächen, so dass sich das heute erkennbare Verhältnis von Fensteröffnungen als bauliche Akzente innerhalb einer ruhigen Wandfläche umkehren würde. Einheitlich und in ihrer Zusammengehörigkeit durch die Gebälkzone vom Erdgeschoss abgegrenzt, blieben aber die oberen Geschosse zueinander gehörig und optisch vom Erdgeschoss geschieden. Dies ist ein Thema, das Zuccari an der Atelierfassade wiederholte, dort aber weit prägnanter ausführte.

Waren die Fenster des ersten Hauptgeschosses mit hochrechteckigen Rahmungen, Friesen und geraden Verdachungen ein zu dieser Zeit übliches Motiv und bereits im Bürgerhaus sowie im Palastbau verbreitet,<sup>401</sup> lassen sich Fenster über der Verdachung bzw. solche, die bereits zwischen die gesprengten Giebel eingreifen, erstmals kurz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts belegen.<sup>402</sup> Für die allseitig geohrten, quadratischen Fenster des abschließenden Geschosses, die nach der identischen Profilabfolge zu den Fensterrahmungen des ersten Hauptgeschosses und nach der bereits erwähnten Zeichnung Zuccaris wohl unter ihm eingebaut wurden, finden sich in Florenz wenige zeitgleiche Vorbilder.<sup>403</sup> Bei römischen Palästen gehörten diese Formen jedoch in der

---

Amman(n)ati aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: Palazzo Ginori, beendet durch Ammanati 1557–1563 (FANELLI 1973, Bd. 2, S. 98) sowie im Palazzo da Firenzuola von Ammanati, Fassade vor 1577 (FANELLI 1973, Bd. 2, S. 101).

<sup>399</sup> Die verwendeten Ordnungen am Haus sind leicht unterschiedlich. So ist das Säulenkapitell zur Straßenecke, im Gegensatz zum Pilasterkapitell an der Ostseite zur Via G. Giusti, mit einem zusätzlichen Absatz zwischen Echinus und Halsring versehen. Da diese Säule aber vollständig erneuert wurde, muß sie hier aus der Beurteilung ausscheiden. Die verbliebenen Ordnungen, an der Fassade zur Via G. Giusti, in der Loggia zum Garten und am Ateliergebäude, sind zwar einheitlich, lassen sich aber nach den Traktaten nicht eindeutig bestimmen und entsprechen nach PALLADIO einer Mischform aus toskanischer und dorischer Ordnung (siehe dazu PALLADIO 1993, Buch I, Kapitel 14 und 15).

<sup>400</sup> Vgl. HEIL 1995, S. 484ff.

<sup>401</sup> Siehe dazu das Kapitel und die Beispiele bei HEIL, Fassaden mit parataktischer Fensterreihung HEIL 1995, S. 451ff.

<sup>402</sup> HEIL führt dafür erstmals die Genueser Paläste Carrega-Cataldi und Cambiaso auf (HEIL 1995, S. 488).

<sup>403</sup> So beispielsweise die Mezzaninfenster des *oratorio di Gesù Pellegrino* in der Via degli Arazzieri (Fassade von Giovanni Antonio Dosi, um 1584–88 ?) und die Fenster der Südostwand im *Primo chiostro* von S. Lorenzo (Antonio Manetti, um 1457), die wohl nachträglich eingesetzt wurden. – Am *corridoio Vasariano* sind sie als glatte, unprofilierte Rahmungen ab dem Boboligarten zu sehen. Durch die Sgraffitodekoration sind sie aber erst um das Jahr 1589 eindeutig belegt (Daten nach THIEM 1964, Kat. 57). Der Korridor hatte auch am Anschluß zum Palazzo Pitti entsprechende Fenster wie ein Fresko von Giusto Utens aus dem Jahr 1599 zeigt (Museo di Firenze). Ein weiteres Fenster dieser Art, jedoch in hochrechteckiger Form, befindet sich am Palazzo Martinelli in der Via S. Egidio 10A (vgl. zur Benennung BARGELLINI/GUANIERO 1977, Bd. 1, S. 327–328). LIMBURGER 1910, S. 108, No. 445, gibt nach einer Quelle aus dem Jahr 1677 an, dass dieser Palast von Filippo Baglioni (gest. 1569) sei, wobei nicht belegt ist, ob diese nicht bei späteren Veränderungen eingebracht wurden.

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits zum allgemeinen Repertoire.<sup>404</sup> Allseitig mit Ohrungen versehene Motive waren Zuccari zudem durch seine bisherigen Aufträge aus der Gartenarchitektur bekannt. Als Kartusche für eine ornamental gestaltete Innenfläche fand das Motiv – in variierten Form – Anwendung an der Fassade des Casinos von Pius IV. in Rom und als Planung bzw. bereits ausgeführt in den Gartenarchitekturen der Villa d'Este in Tivoli.<sup>405</sup>

Betrachtet man die Gestaltung des Hauses an der Straßenkreuzung, fungierte die eingestellte Säule nicht nur als verbindendes Element zwischen den beiden Hauptansichten zu den Straßen, sondern diente auch als Unterbau der Wappen von Federico Zuccari und darüberliegend seiner Dienstherrn, der Medici. Über den Ausdruck seines eigenen Adels erscheint die Anordnung der weiteren Einzelelemente bemerkenswert. Obgleich Zuccari das Wappen der Medici seinem in Lage und Größe überordnete, setzte er seinen Namen nochmals erhöht über die beiden seitlich angrenzenden Fenster (vgl. Abb. 3). Er bedient sich hier eines sehr anspruchsvollen Motivs. Entgegen traditioneller Vorstellungen, bei denen Wappen an den Hausecken zumeist oberhalb der Fenster im ersten Obergeschoss angebracht wurden, setzte Zuccari diese am Wohnhaus tiefer an. Die Inschriften in den Fensterfriesen des *piano nobile* boten so die Möglichkeit, seinen eigenen Namenszug nochmals erhöht über dem Mediciwappen anzubringen.

Aber nicht nur die Hervorhebung der eigenen Person war Absicht. Mit den drei asymmetrisch angebrachten Inschriften, von denen außer den beiden seitlich der Ecksäule das mittlere Fenster im ersten Obergeschoss der Portalfassade das Datum 1578 angibt, verfolgte Zuccari noch weitere Ziele: So betonte er damit zum einen die dahinterliegende *sala grande* des Wohnhauses und führte zum andern den aus der Stadt kommenden Betrachter der Portalfassade an die Ecke des Wohnhauses und lenkte den Blick auf das anschließende Ateliergebäude in der Nebenstraße. Deutlich wird diese Intension auch an der Anordnung der Ecksäule und den darüberliegenden Wappen. Diese sind nicht symmetrisch zu den Straßen ausgerichtet, sondern leicht in die Fassade zur Via G. Capponi vertieft und darüber hinaus zur Via G. Giusti hin verdreht. Vor allem sein eigenes Wappen ist dadurch für den Betrachter der Fassade zur Via G. Capponi nur zu erkennen, wenn er an die Hausecke herantritt. Zuccaris Bestreben galt nicht einzig seiner persönlichen Nobilitierung, er wollte ganz bewußt den unbeteiligten Passanten zu einem Blick auf die gesamte Anlage verleiten, dessen Hauptansicht in der Nebenstraße lag. Es zeigen sich hier bereits Anhaltspunkte dafür, dass Zuccari bei seinen Maßnahmen ein Gesamtkonzept im Sinne hatte, das er auch bewußt nach außen hin demonstrieren wollte.

Die Verwendung der Rustika in Verbindung mit flächigen Wandfeldern entsprechen den gebräuchlichen Architekturmotiven ab der Mitte des 16. Jahrhunderts. Ebenso verhält es sich mit den Fensterformen des zweiten Obergeschosses. Obgleich sie im Florenz dieser Zeit kaum bekannt waren, kannte Zuccari das Motiv zumindest ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus römischen Beispielen. Auch die Mezzaninfenster über den Verdachungen des ersten Hauptgeschosses wurden ab der Mitte des Jahrhunderts gebräuchliche Motive und bereiteten den Weg zu den komplexen barocken Fassaden.

---

<sup>404</sup> Beispielsweise der Palazzo Gaddi-Strozzi-Niccolini aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Jacopo Sansovino und nach FROMMEL sicherlich unter starkem Einfluß Giovanni Gaddis entstanden (FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 129–122; Bd. 2, S. 198–206; Bd. 3, vor allem: S. 78, 80–81). Ebenso der Palazzo Salviati-Adimari alla Lugana in den Teilen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts durch den Florentiner Architekten Nanni di Baccio Bigio (siehe FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 117–119; Bd. 2, S. 305–331; Bd. 3, vor allem Tafel: 125, 129–130). Darüber hinaus bereits in einer Zeichnung von Aristotele da Sangallo, nach FROMMEL 1973, Bd. 2, S. 304, vor dem Jahr 1550, die möglicherweise einen Alternativentwurf für die Fassade des Palazzo Sacchetti darstellt (Original in Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. UA 4305).

<sup>405</sup> Entsprechende Formen z.B. auch an der Wasserorgel der Villa d'Este in Tivoli, in der Zuccari um 1566 an den Fresken der Villa arbeitete (vgl. dazu Anm. 295). Die Maurerarbeiten an der Wasserorgel werden zwischen 1566 und 1568 angesetzt (siehe zur Wasserorgel und den baulichen Veränderungen LAMP 1966, S. 52–56).

## Der Garten zwischen den Gebäuden und die Gartenrückwand

Stellte der Garten in der ersten Planungsphase eine repräsentativ ausgebaute Verbindung zwischen beiden Gebäuden her, stand er durch die Konzeptänderung im Ateliergebäude in der zweiten Phase nur noch mit dem Wohnhaus in engem funktionalen Zusammenhang. Er diente dann ausschließlich einer privaten Nutzung, sollte aber, wie die zweite Planung der Gartenfassade belegt, auch noch in dieser Zeit aufwändig gestaltet werden. Durch die wenigen erhaltenen Baubefunde ist nur noch die frühe Konzeption der ersten Planungsphase nachzuvollziehen, da die späteren Maßnahmen zeitlich nicht voneinander geschieden werden können. Für eine Beurteilung sind zwei Baumotive im Garten von Bedeutung: Zum einen die aufwändige Architektur am Ende des Gartens, zum andern das tiefergelegte Niveau, das einen bewußten Geländeversprung zwischen den Gebäuden darstellte. Beide Motive waren in italienischen Gärten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits bekannt, fanden sich aber vor allem in den weitaus aufwändigeren Gartenanlagen von Palästen und Villen wieder.

Die Abstufung zwischen Loggien und anschließenden Gärten war im Villenbau der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Anlage eines Halbkellers in Verbindung mit Freitreppen, die den Geländeunterschied zwischen den Niveaus überbrückten, bereits vollständig ausgebildet. Zudem war der Höhenunterschied im Gelände seit dem Ausbau des Belvederehofs im Vatikan unter Bramante und Piero Ligorno im 16. Jahrhundert eher gesucht als vermieden, und bewußt angelegte Niveauversprünge fanden in der Folgezeit verbreitete Anwendung auf italienischem Boden. In Florenz war es der Boboli-Garten ab der Mitte des 16. Jahrhundert, der den natürlichen Geländeunterschied bewußt in die Gestaltung einbezog. In seiner frühen Gestaltungsform entsprach er mit seinem reduzierten architektonischen Aufwand aber noch ganz den traditionellen toskanischen Vorstellungen und wurde erst ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit aufwändigen Gartenarchitekturen ausgestattet.<sup>406</sup>

Um einen Niveauversprung innerhalb seines Gartens zu erhalten, konnte Zuccari das Motiv aufgrund des ebenerdigen Überganges zwischen Erdgeschossniveau und Garten, das er als bauliche Gegebenheiten aus dem Bestand von Sarto übernommen hatte, nur künstlich anlegen. Er trug das Gartengelände vollständig ab, wobei das Entfernen von annähernd dreiundachtzig Kubikmetern Erde nur mit einem bewußt angelegten Versprung zu erklären ist.<sup>407</sup>

Die Gliederung der abschließenden Gartenrückwand, die ein zentrales Mittelfeld und seitlich vorspringenden Flanken aufwies, war Zuccari ebenfalls aus dem Villenbau bekannt.<sup>408</sup> Obgleich die Front unvollendet blieb, sollte sie wohl ursprünglich mit Bauzier versehen werden. Für die Nischen waren sicher Statuen geplant, über denen in den rechteckigen Vertiefungen Fresken mit einer schriftlichen oder bildhaften Erläuterungen ihrer Ikonographie angebracht werden sollten. Obgleich sich für die Gestalt der Gartenrückwand erst für die zweiten Planungsphase deutliche Vorbilder finden lassen, ist vergleichbare Architektur im Werk von Federico Zuccari zu erkennen. Im Hintergrund des Freskos *La Primavera* im Gartensaal des Wohnhauses sieht man eine architektonisch gestaltete Rückwand.<sup>409</sup> Sie besteht aus gegliederten Flanken auf einem hohen, schlicht gehaltenen Sockel, ist in der Mitte unterbrochen und gibt, hinter einem zentralen Brunnen,

---

<sup>406</sup> Der architektonische Ausbau des Boboli-Gartens durch Brunnen- und Treppenanlagen erfolgte in Anschluß an die erste Planung und dauerte bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts an (vgl. LAZZARO 1990, S. 190–214).

<sup>407</sup> Die Größe des Gartens umfaßt 16,55 m in der Tiefe und 10,35 m in der Breite. Abzüglich der Stufen an der Loggia und einem Podest am Ende des Gartens beläuft sich die gesamte Tiefenausdehnung des Gartens auf ca. 15 m. Obgleich das historische Niveau im Erdgeschoss des Wohnhauses und des Werkstattgebäudes unter Sarto nicht eindeutig nachgewiesen ist, entspricht es aber, bedingt durch die Portalschwelle, wohl annähernd den heutigen Gegebenheiten. Es ist so mit einer Abtragung des Geländes von annähernd 54 cm über die ganze Fläche von 15 x 10,35 m zu rechnen.

<sup>408</sup> Zum Thema der seitlich betonten Flanken/Risalite im Villen- und im Palastbau siehe FROMMEL 1961, S. 85–119.

<sup>409</sup> Original der Vorzeichnung in Rom, Istituto Nazionale della Grafica, Gabinetto delle Stampa Inv. Nr. FC 126126. Vgl.: *Magnificenza alla Corte dei Medici* 1997, S. 257, Kat. 203 mit Bibliographie.

den Blick in die Landschaft frei. Die Gestaltung der Seiten besteht aus halbrunden Wandnischen und darüberliegenden rechteckigen Feldern, die von Halbsäulen flankiert werden. Jeweils außen schließen sich rustikaumfaßte Durchgänge an, denen wieder Halbsäulen und Nischen folgen. Im Zentrum führen Stufen in einen niedriger anschließenden Garten. Obgleich das Motiv zur Gartenfassade variiert, zeigen die annähernd freistehenden Achsen mit den Nischen und Halbsäulen deutliche Nähen zur geplanten Schauwand auf. Durch die mittige Unterbrechung im Fresko wird zudem die Tiefenwirkung betont, die Zuccari auch am Ateliergebäude anstrebte, dort in Form eines Wandrücksprunghes sowie durch den zurückgesetzten Durchgang.

Es liegt nahe, dass Zuccari die Vorbilder für den Niveaueversprung wie auch die rückwärtige Schauwand aus der aufwändigen Gartenarchitektur und dem Villenbau entlehnte und im Rahmen der baulichen Möglichkeiten bewußt repräsentative Elemente verwandte.

### Die Innenräume des Ateliergebäudes

Zuccaris Bautätigkeit am Atelier begann an der Gartenfassade, wobei – wie der Baubefund im Keller zeigte – auch Teile des Erdgeschosses zur Via G. Giusti bereits bestanden haben müssen. Der genaue bauliche Umfang bis zur ersten Planänderung läßt sich nicht eindeutig präzisieren. Für eine Beurteilung der frühesten Bauphase ist jedoch von Bedeutung, dass die Gestalt der Straßenfassade zumindest in der Planung bestanden hat und in den unteren Teilen wahrscheinlich bereits ausgeführt war. Damit hätte in der ersten Bauphase bereits die Planung der oberen Geschosse vorgelegen, was ebenfalls durch die Treppenanlage im südlichen Teil des Gebäudes bestätigt wurde.

WAZBINSKI hat darauf hingewiesen, dass Zuccari wohl in seinem Florentiner Ateliergebäude eine Schule für seine zahlreichen Schüler einrichten wollte, dessen Einrichtung als eine eigenständig funktionierende Organisation unabhängig von der Accademia del Disegno tätig werden sollte. Dem Ateliergebäude käme dabei die tragenden Funktionen zu: im Erdgeschoss der Atelierraum von Federico Zuccari, in den Obergeschossen die Unterkünfte für die Schüler. Das Reformprojekt der Accademia del Disegno stellte nach Meinung WAZBINSKIS das Idealprogramm dar, das Zuccari als eine andere, umfassendere und bessere Akademie zu einem Memorial ausbauen wollte.<sup>410</sup> WAZBINSKI ging bei seinen Überlegungen jedoch von einer Grundrißdisposition im Gebäude aus, wie sie wohl erst in der abschließenden dritten Bauphase bestanden hatte, als Zuccari sein Ateliergebäude in reduzierter Weise beendete. Die Anlage einer eigenständigen Kunstschule erscheint für seine späten Planungen sehr wahrscheinlich. Seine früheste Konzeption hingegen läßt eher an eine traditionelle, wenn auch baulich aufwändig gestaltete Ausbildungseinrichtung im Ateliergebäude denken, da Zuccari zu dieser Zeit noch versuchte, die Accademia del Disegno durch seinen schriftlichen Vorschlag zu reformieren.

Ursache dafür war, dass die Accademia del Disegno in Florenz trotz positiver Ansätze letztlich nicht ihrem didaktischen Anspruch gerecht wurde und zu wenig zur theoretischen Auseinandersetzung sowie der Nobilitierung des Künstlerstandes beitrug. Eher diente sie als Instrument einer Selbstdarstellung des Florentiner Hofes, unter dessen Schutz sie stand. Die Abgabefreiheit der Mitglieder an die Zünfte ab dem Jahr 1571 führte zudem zu einem Anwachsen des Verwaltungsaufwandes, da die Akademie noch eine dem Zunftgericht vergleichbare Rolle übernehmen und im Streitfalle zwischen Auftraggebern und Auftragnehmern vermitteln mußte. Darüber hinaus führten interne Auseinandersetzungen der Mitglieder und die Reglementierungen durch die Statuten zu einem Rückgang der theoretischen Auseinandersetzung.<sup>411</sup> Dass Federico Zuccari diese Entwicklung in der Accademia del Disegno als Problem empfand, zeigte der

<sup>410</sup> WAZBINSKI 1985, besonders S. 288–291, 326–330.

<sup>411</sup> KEMP 1974, S. 236–238. Über den Fürstenkult innerhalb der Accademia del Disegno zu Florenz siehe ebenda, S. 220–221. Zur Accademia del Disegno siehe ausführlich WARD 1972, sowie WAZBINSKI 1987. Eine Überblick neuerdings bei GOLDSTEIN 1996, S. 10ff, besonders S. 16–29. Ich danke an dieser Stelle Martina Hansmann, für die Einblicke in diese Problematik.

Reformvorschlag aus der Zeit um 1578. Er versuchte damit, über eine Rückbesinnung zur künstlerischen Auseinandersetzung auch Vorstellungen einzubringen, die neben den bereits bestehenden Statuten wieder verstärkt die didaktische Aufgabe der Akademie betonen sollten.<sup>412</sup> Darüber hinaus beinhaltet Zuccaris Reformentwurf einen Hinweis, der für die Raumabfolge im Ateliergebäude wesentlich erscheint. Er erwähnte darin, dass man ein Zimmer zur Verfügung stellen sollte, in dem sich die jungen Künstler üben könnten von der Natur zu zeichnen, da er dies als eine unerlässliche Grundlage für die Künstlerausbildung ansah. Er führte dabei nicht aus, um welches Zimmer es sich handeln sollte; es liegt aber nahe, diesen Raum für junge Künstler außerhalb der üblichen Zusammenkünfte im Kapitelsaal der Kirche SS. Annunziata zu suchen.<sup>413</sup> Bezieht man einen solchen Hinweis auf sein eigenes Anwesen, ließ sich die Datierung des Vorschlages um 1578 am ehesten mit seinen frühesten Planungen des Ateliergebäudes in Verbindung bringen. Für dessen Raumprogramm würde dies einen Raum erfordern, in dem die von Zuccari erwähnten Übungen der Schüler stattfinden sollten.

Aufgrund fehlender Überlieferungen und vergleichbarer Raumprogramme blieben bislang alle organisatorischen Strukturen des Atelierbetriebes von Zuccari verborgen. Für die erste Planungsphase sind zudem kaum Ausstattungsstücke belegt, so dass man bei einer Analyse der Raumfunktionen alleine auf die Baustruktur angewiesen ist.

Ausgehend von der Überlegung, dass die Fassade zur Via G. Giusti bereits geplant und in Teilen erstellt war, liegt es nahe, im Obergeschoss bereits in der frühen Bauphase einen großen, hohen Saal zu vermuten. Die Größe und die guten Belichtungsmöglichkeiten, die im Erdgeschoss nicht gegeben waren, würde ihn dabei als den Atelierraum von Zuccari ausweisen.<sup>414</sup> Die unteren Geschosse stünden somit anderen Funktionen offen: Durch einen schmalen Eingang mit seitlichen Nebenräumen gelangte man in einen quer zur Erschließungsachse liegenden Hauptraum, an dessen Ende die Treppe in das Oberschoß führen sollte. Im nördlichen Teil des Ateliergebäudes lag zudem ein Keller, der durch den westlichen Nebenraum des Einganges erschlossen wurde. In Zuccaris Planungen waren zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich auch die beiden östlich angrenzenden Häuser eingebunden. Sie scheinen funktional dem Atelier zugeordnet gewesen zu sein, und dienten – unter dem Aspekt einer möglichen Nutzung betrachtet – wahrscheinlich als Wohnraum für Zuccaris Schüler und Lehrlinge. Darüber hinaus beinhalteten sie möglicherweise auch Unterkünfte für das im Hause tätige Personal.

Die Funktion des schmalen, längs zur Via G. Giusti ausgerichtete Keller erschließt sich aus den Baulichkeiten. Er wies in der südöstlichen Raumecke zu diesem Zeitpunkt bereits einen Brunnenschacht auf, durch den Wasser direkt entnommen werden konnte, und es befand sich ein Aufzugsschacht von annähernd 125 mal 80 cm im Deckengewölbe, durch den sperrige Materialien nach unten transportiert werden konnten. Da in einem Atelierbau am ehesten mit Kartons bzw. mittelformatigen Leinwänden und Bildtafeln zu rechnen ist, liegt die Nutzung des Kellers als Lagerstätte bzw. als Vorbereitungsraum nahe, wo die Grundierung und andere technische Vorbereitungen der Bildträger im Vorfeld der malerischen Ausführung erfolgten.<sup>415</sup>

Die Raumstruktur des Erdgeschosses muß über den großen Saal erschlossen werden, den die

---

<sup>412</sup> Reformvorschlag bei WAZBINSKI 1987, S. 489–493. Zur Datierung siehe WAZBINSKI 1987, S. 489–490, Anm. 1. Zu den Differenzen zwischen Zuccaris Vorstellungen und denen der Akademie siehe ausführlich WAZBINSKI 1987, S. 275–341.

<sup>413</sup> Zitat nach dem Reformvorschlag aus WAZBINSKI 1987, S. 491, Punkt 1: „...con havere una stanza, ove si exercitassero a ritrarre dal naturale, sopra di che bisogna far fondamento.“

<sup>414</sup> Schon Leonardo da Vinci (1492–1519) sieht in seinem Malerbuch als ideale Beleuchtung zum Arbeiten gleichmäßiges Nordlicht vor (siehe Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XV bis XVIII, Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei in drei Bänden, Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270. Übersetzt und übersichtlich geordnet von Heinrich Ludwig, Wien, 1882, Bd. XV, S. 142–143, Nr. 85).

<sup>415</sup> Siehe dazu den Überblick zur Organisation einer Malerwerkstatt bei WACKERNAGEL 1938, S. 323–336.

Forschung bislang als den eigentlichen Atelierraum von Zuccari ansah.<sup>416</sup> Alleine die Größe des Raumes von 7,20 x 5,70 m erscheint bei Zuccaris sonstigem Aufwand für diese zentrale Nutzung zu gering. Darüber hinaus konnte direktes Licht – wenn überhaupt – nur durch den westlich anschließenden Garten einfallen. Die einzige belegte Lichtquelle des Raumes stellte das Oberlicht über dem Hauptportal zur Via G. Giusti dar. Alle anderen Belichtungsmöglichkeiten, wie beispielsweise seitlich der Treppe an der Südwand des Ateliergebäudes, ermöglichten nur indirektes Licht. Betrachtet man zudem die Erschließungsstruktur, wurde der Raum direkt von der Straße aus betreten und war durch die Treppe auf der gegenüberliegenden Seite als Durchgangsraum angelegt. Zudem öffnete er sich im Westen in den Garten und stellte wahrscheinlich zudem die Verbindung zu den östlich angrenzenden Häusern her. Der große Raum hatte somit eine Schüsselfunktion inne, diente er doch zumindest als Verteilerraum zwischen dem Hauptportal, dem Garten und dem Obergeschoss. Obgleich diese Anordnung auf einen repräsentativ angelegten Eingangssaal schließen läßt, ging seine eigentliche Funktion wahrscheinlich darüberhinaus.

Zieht man Zuccaris didaktischen Anspruch in Betracht, liegt es nahe, dass dieser Raum bei seiner Schülerschulung eine wichtige Rolle übernehmen sollte. Den räumlichen Gegebenheiten zufolge und nach seinen Hinweisen aus dem Reformvorschlag der Accademia del Disegno, könnte dieser als Zeichen- bzw. Übungsraum für Zuccaris Schüler gewesen sein (Abb. 101).

Mit einer solchen Funktionszuweisung ist notwendigerweise die Fragestellung nach der Abgrenzung zwischen „Akademien“ als didaktische Einrichtung sowie als einem Ort allgemein philosophischer Dispute gleichgesinnter Persönlichkeiten verbunden. Beide Formen der Einrichtungen hatten im Florenz des 16. Jahrhunderts bereits eine lange Tradition, und mit beiden stand Zuccari durch Ausstattungstraktate in Verbindung. Akademien galten im 16. Jahrhundert nicht allein als öffentliche Institution, sondern hatten aufgrund der fehlerhaften Übersetzungen antiker Schriften zu dieser Zeit bereits eine lange humanistische Tradition als private Akademievillen.<sup>417</sup> Petrarca hatte im 14. Jahrhundert den idealen Studienort eines Humanisten, basierend auf den antiken Überlieferungen, entworfen: in ländlicher Abgeschiedenheit, bestehend aus einem geräumigen Wohnhaus und einem weitläufigen Garten, den er als ideale Umgebung seiner Studien ansah, repräsentierte dies für ihn die beiden wesentlichen Voraussetzungen eines Studienorts. So sollte er einen Ruhepunkt gegenüber dem städtischen Leben bilden, zugleich aber auch die von den Rhetoren besonders geschätzte Nacharbeit ermöglichen.<sup>418</sup> Als private Akademievilla führte die Entwicklung der ursprünglich als öffentliche Einrichtung angesehenen Institutionen zu lehrreichen Einrichtungen im privateren Rahmen. Wie die Forschung herausgestellt hat, waren solche Vorstellungen bis weit in das 16. Jahrhundert hinein gültig. So war es beispielsweise Anton Francesco Doni, der in seinen Traktaten direkte Anklänge an die humanistisch orientierte Villa des „Gran Ficino“ aufgriff.<sup>419</sup> HERRMANN-FIORE hat bereits Verbindungen zwischen den Fresken in Zuccaris römischem Palast und den Villenbeschreibungen durch Doni bzw. Marsilio Ficino und Filatete aufgezeigt, an denen sich das ikonographische Programm orientierte.<sup>420</sup> Zudem hat HEIKAMP herausgestellt, dass es Donis theoretisches Traktat zur Malerei war, auf das die Ausgestaltung im Gartensaal der Florentiner Casa Zuccari zurückzuführen ist, woraus auf eine starke Relevanz Donis Schriften für Zuccaris Vorstellungen geschlossen werden kann. Das Traktat *Le pitture* von Doni erschien 1564 und veranlaßte Zuccari

---

<sup>416</sup> Die bisherige Forschung sah bislang den Hauptraum im Erdgeschoss in der erweiterten Form der zweiten Planungsphase zumeist als den eigentlichen Atelierraum von Federico Zuccari an (vgl. Anm. 309).

<sup>417</sup> Folgendes, wenn nicht gesondert vermerkt, nach SCHWARZ 1990, S. 6–11 mit Lit.

<sup>418</sup> Vgl. SCHWARZ 1990 S. 8.

<sup>419</sup> Siehe dazu HERRMANN-FIORE 1979, S. 40–41, die auf die schriftlich überlieferte Nähe zwischen Donis Traktaten und der Villa des „Gran Ficino“ - nach ihrer Meinung Marsilio Ficino - hinwies. Zur Frage der Person des „Gran Ficino“ siehe auch SCHWARZ 1990, S. 107, Anm. 40).

<sup>420</sup> Zu den Villen der italienischen Humanisten siehe den Überblick bei SCHWARZ 1990, S. 6–11, mit Lit; über die bewußte Nähe Donis Vorstellungen und der Humanistenvilla des „Gran Ficino“ vgl. die Zitate aus dem Traktat *Le ville* von Anton Francesco Doni; diese zusammengestellt bei HERRMANN-FIORE 1979, S. 40, Anm. 39. Zu den verschiedenen Ausgaben des Traktats *Le Ville*: siehe DONI 1969, S. 7–17. Weitere Hinweise auf die Nähe Donis Villen zu denen des „Gran Ficino“ in Donis Malereitraktat *Le pitture* aus dem Jahr 1564 bei HERRMANN-FIORE 1979, S. 41, Anm. 40 (siehe DONI 1564).



bereits gegen 1566, dies in der Sala della Gloria der Villa d'Este bei Tivoli als Grundlage seiner Gestaltung zu wählen.<sup>421</sup> In diesem Rahmen sei auch erwähnt, dass in der Ausgabe des Traktats *Le Pitture* von 1564 das Kapitel *La pittura del tempo* durch einen Brief Donis an den Erzbischof von Florenz, Antonio Altoviti, eingeleitet wird, indem er vor allem Federico Zuccari eine hohe Belobigung ausspricht: „...che sarà un altro Raffaello...“.<sup>422</sup>

Scheinen sich hier auch Bezüge zwischen Zuccari und den humanistischen Traktaten über private Akademievillen abzuzeichnen, läßt sich jedoch kein eindeutiger Zusammenhang mit dem Anwesen von Federico Zuccari nachweisen, da eindeutige Quellen zum organisatorischen Aufbau des Atelierbetriebes sowie der ikonographischen Ausstattung fehlen. Da in Zuccaris Atelier nur die unfertige Raumhülle als baulicher Ausdruck einer Funktion interpretiert werden kann, muß man vorerst bei Zuccaris Atelier allein von einem didaktischen Anspruch ausgehen.<sup>423</sup> Betrachtet man die Voraussetzungen, hat es zu dieser Zeit bereits Übungsräume für Schüler in Malerwerkstätten gegeben, wie beispielsweise ein Fresko im großen Saal des ersten Obergeschosses in der Casa Vasari aus der Zeit um 1569–1573 zeigt. Dort ist im Bildvordergrund das Studio des Malers dargestellt; im Bildhintergrund zeigen sich in einem Nebenraum mit geschlossenen Fensterläden konzentriert arbeitende Schüler beim Kopieren nach Vorlagen. Das Studio sowie der Nebenraum ist nur durch künstliches Licht erhellt.<sup>424</sup>

Die Dunkelheit im Raum ist ein erster Hinweis auf die Funktion des großen Erdgeschosssaales als Übungs- und Zeichenraum in Zuccaris Atelier. Wie ROMAN herausgestellt hat, war es gerade die künstliche Beleuchtung, die im Rahmen der Künstlerausbildung eine wichtige Rolle spielte.<sup>425</sup> Theoretische Ansätze dazu sind schon, über die Äußerungen von Petrarca hinaus, bei Benvenuto Cellini, Leonardo da Vinci sowie Leon Battista Alberti zu finden, die künstliches Licht als ideale Voraussetzung für das Zeichnen von Skulpturen empfahlen.<sup>426</sup> Dargestellt finden sich solche Ateliersituationen beispielsweise in einem Stich von Agostino Veneziano nach Baccio Bandinellis „Akademie“ in Rom aus dem Jahr 1531 (Abb. 102<sup>427</sup>) und einem späteren von Enea Vico zu Bandinellis „Akademie“ in Florenz um 1550 (Abb. 103<sup>428</sup>). Zudem lassen sich vergleichbare Darstellungen von nächtlichem Studium vor allem als Sinnbilder für Engagement und Fleiß interpretieren, ein Motiv, das auch in Zuccaris Bilderzyklus zur Vita seines Bruders Taddeo mehrfach aufzufinden ist – etwa in der Allegorie von *Studio* und *Intelligenza* (Abb. 104)<sup>429</sup>, sowie in *Taddeo zeichnet bei Nacht in der Loggia der Farnesina Raffaels nach Fresken*,<sup>430</sup> *Taddeo zeichnet bei Mondlicht im Haus von Calabrese*<sup>431</sup> und *Taddeo im Haus von Giovanni Piero*

<sup>421</sup> Siehe dazu vor allem die Untersuchung durch HEIKAMP 1967 B, besonders S. 18–27 sowie HERRMANN-FIORE 1979, S. 41 mit Lit.

<sup>422</sup> Zitat nach DONI 1564, *Le Pitture*, publiziert in HEIKAMP 1967 B, S. 19. Über das Treffen zwischen Anton Francesco Doni und Federico Zuccari, das um 1564 angenommen wird, sowie Donis Relevanz für Zuccaris theoretische Auseinandersetzung, siehe HEIKAMP 1967 B, S. 20–21, mit Lit. – Zu Akademiebewegungen siehe neuerdings LENTZEN 1995, GUTHMÜLLER 1995 sowie GOLDSTEIN 1996.

<sup>423</sup> Zur problematischen Abgrenzung des Akademiebegriffs siehe neuerdings GUTHMÜLLER 1995, S. 99–101 sowie PEVSNER 1973, S. 41ff.

<sup>424</sup> Als ausgeführtes Fresko in Farbe u. a. publiziert bei HEIKAMP 1966, S. 7, Abb. 9, eine Vorzeichnung dazu in Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 13,8 x 29,2 cm, Feder auf Bister, Inv. Nr. 1180 E, publiziert u. a. in HEIKAMP 1966, S. 9, Abb. 12). Nach SCHWARZ entstanden die Fresken durch Vasari nach 1569. Nach einer Aussage von Vasaris Neffe Marcantonio, soll er ab 1573 mit der Ausmalung dieses und eines weiteren Raumes begonnen haben (SCHWARZ 1990, Kat. 24).

<sup>425</sup> ROMAN 1984, S. 83ff.

<sup>426</sup> Siehe dazu bereits DA COSTA KAUFMANN 1975.

<sup>427</sup> Agostino Veneziano, Baccio Bandinellis „Akademie“ in Rom, 1531, u. a. publiziert in ROMAN 1984, S. 82, sowie PEVSNER 1973, S. 53, Abb. 4.

<sup>428</sup> Die Abbildung von Enea Vico, Baccio Bandinellis „Akademie“ in Florenz, um 1550, u. a. in GOLDSTEIN 1996, S. 11, Figure I; Roman 1984, S. 85 sowie PEVSNER 1973, S. 55, Abb. 5.

<sup>429</sup> Lavierte Federzeichnung, 17,6 x 42,5 cm, u. a. publiziert in: Taddeo Zuccaro 1989, Nr. 20, S. 57, Angaben und Bibl. ebenda, S. 56 und Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche 1993, S. 145, mit weiterer Bibliographie.

<sup>430</sup> Lavierte Federzeichnung, u. a. publiziert in: Taddeo Zuccaro 1989, Nr. 13, S. 43, Angaben und Bibl. ebenda, S. 42).

<sup>431</sup> Lavierte Federzeichnung, u. a. publiziert in: Taddeo Zuccaro 1989, Nr. 9, S. 35, Angaben und Bibl. ebenda, S. 34).

*Calabrese*. Im letztgenannten Bild zeigt Taddeo dem Meister eine Zeichnung, während die Fensterläden – zur Nacht (?) – geschlossen sind.<sup>432</sup> Obgleich die Datierung dieser Zeichnungen umstritten ist, entstanden sie in jedem Falle zeitgleich mit oder nach der Planung von Zuccaris Florentiner Haus.<sup>433</sup> Darüber hinaus wurde das Thema des nächtlichen Studiums in seiner allegorischen Bedeutung in der *Iconologia* von Ripa 1603 formuliert. Ungeachtet einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung dieser Darstellungen und ihrem sich wandelnden theoretischen Hintergrund, werden die Kerze sowie die Lampe zu einem Attribut des Studiums, das mit Eifer, Hingabe und Ergebenheit betrieben werden soll.<sup>434</sup>

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt das Ateliergebäude von Federico Zuccari, ist die Dunkelheit im große Erdgeschossraum nicht als eine Folge ungerichteter Planung anzusehen, sondern als bewußt dunkel inszenierter Übungs- bzw. Zeichensaal zu interpretieren. Ob er dabei als bauliche Umsetzung für einen Topos des Fleißes oder ob die Architektur ganz pragmatisch für die Übungsfunktion bei künstlichem Licht steht, ist durch die Raumhülle alleine nicht zu belegen; wahrscheinlich aber überlagern sich hier beide Bedeutungen. In Verbindung mit seiner Funktion als repräsentativer Eingangsraum wird die Architektur des Saales für den Betrachter zum Ausdruck seiner Nutzung.

Ein weitere Bestätigung für diese These bieten die Fassadenreliefs. Zuccari brachte im Sockelgeschoss drei Reliefplatten an, die seine Wertvorstellungen in Bezug auf die künstlerischen Disziplinen verdeutlichen sollten: die Malerei an höchster Stelle in der Mitte über dem Fenster des Portals, gefolgt von der Bildhauerei heraldisch rechts angeordnet über dem östlichen Fenster und gegenüber, an letzter Stelle, von der Architektur. Belege für diese Wertung finden sich in Zuccaris Schriften. So schrieb er beispielsweise 1607 in seinem Traktat *L'Idée de' pittori, scultori et architetti*: „*Tuttavia, per essere queste tre professioni una sola scienza [...] conviene anco che in qualche parte si facciano somiglianti, e mostrino derivare da un sol fonte di scienza, e facultà del Disegno...[sowie]...Infinite sono le altre meraviglie d'ingegni, e stupori in questa eccellentissima professione, la quale, congiunta con le altre due insieme, si scorge veramente essere una sola, e compita scienza, [...] e che ciascuna di esse non può essere perfetta senza la unione, ed ajuto dell'altre.*“<sup>435</sup>. Zuccari nimmt dabei eine Klassifizierung vor: Die Malerei, als intellektuell vermittelndes Element, steht an oberster Stelle, während die Architektur nur als die Verkörperung einer Idee, die letzte Stelle einnimmt.<sup>436</sup> Dass Zuccari entsprechende Vorstellungen bereits zu Florentiner Zeiten hatte, zeigt sich in seinem Reformvorschlag für die *Accademia del Disegno*, worin er das Thema Architektur in Punkt 7 nur sehr kurz abhandelte und diese dabei nur allgemein als „...*questa scienza tanto utile, et necessario...*“ bezeichnete.<sup>437</sup>

Das zentral gelegene Relief an der Fassade, welches die Malerei darstellt, liegt direkt oberhalb des einzigen, eindeutig belegten Fensters für den großen Hauptraum. Es mag, von diesem Standpunkt aus gesehen, eine Verknüpfung zwischen dem Inneren und der Fassade des Ateliergebäudes geben. Führt man die Interpretation weiter, erschließen sich auch die Funktionen der beiden Nebenräume: Im östlichen Raum (0.02), über dessen Fenster an der Fassade das Relief der Bildhauerei angebracht und der im Inneren mit Brunnen und somit einer Wasserversorgung ausgestattet war, könnte als Bildhauerwerkstatt bzw. Modellwerkstatt, beispielsweise für das Anfertigen von Bozzetti gedient haben. Der gegenüberliegende Nebenraum müßte dann entsprechend des außen angebrachten Reliefs der Architektur zugeordnet gewesen sein.<sup>438</sup> Da die

<sup>432</sup> Lavierte Federzeichnung, u. a. publiziert in: Taddeo Zuccaro 1989, Nr. 17, S. 31, Angaben und Bibl. ebenda, S. 30).

<sup>433</sup> Zur Datierung siehe bereits Anm. 258.

<sup>434</sup> Vgl. ROMAN 1984, S. 83ff.

<sup>435</sup> Vgl. WITTKOWER 1943, S. 222, Anm. 4 und 5. Die Erstausgabe des Traktates erschien 1607 in Turin (vgl. ZUCCARI-HEIKAMP 1961).

<sup>436</sup> Vgl. dazu KÖRTE 1935 und die Ausführungen bei HERRMANN-FIORE 1979, S. 80–81 sowie PANOFSKY 1960. Zu den allgemeinen Auseinandersetzungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über die Wertigkeit der Künste siehe den Überblick in KEMP 1974.

<sup>437</sup> Reformvorschlag publiziert in HEIKAMP 1957, S. 216ff.

<sup>438</sup> WAZBINSKI 1985, S. 279, sieht in den Nebenräumen des Eingangs Magazinräume um die notwendigen Materialien des angrenzenden Atelierraumes zu lagern, wie sie sich in Zuccaris *Lamento della Pittura* zeigen (zum *Lamento della Pittura* vgl. bereits Anm.333). WAZBINSKI geht bei seinen Überlegungen von

Nebenräume offenbar bereits in der ersten Planungsphase mit Wandschränken ausgestattet waren, könnten diese als Aufbewahrungsorte von notwendigen Vorlagen und den Gerätschaften der Übungsräume gedient haben. Vor allem die spätere Abbildung von Baccio Bandinellis Übungsraum aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt die zeitgemäßen Vorlagen, die im Bedarfsfalle für die Arbeit im Übungsraum zugänglich sein mußten (vgl. [Abb. 103](#)). Der Hauptraum, symbolisiert durch das zentrale und erhöhte Relief an der Fassade, wäre somit der Malerei vorbehalten. Aus dieser Interpretation ließen sich die ansonsten unmotiviert variierenden Fensterformate unterhalb der Reliefs erklären. Die beiden seitlichen Fenster sind gemäß der dahinterliegenden Räume leicht hochrechteckig, das zentrale Fenster hingegen liegt, wie der dahinterliegende Hauptraum in der ersten Bauphase, quergelagert. Bezieht man an dieser Stelle den Reformvorschlag von Federico Zuccari ein, weist er dort unter anderem darauf hin, dass die Schüler in allem, was für die Malerei, Bildhauerei und Architektur relevant erscheint, unterrichtet werden sollen. Dies reichte nach seinen Aussagen vom Kopieren nach Meisterwerken bis hin zur Erstellung von Modellen und Zeichnen nach der Natur, wobei die Licht- und Schattenverhältnisse insbesondere und ausführlich erläutert wurden.

Überträgt man diese Vorstellungen auf das Ateliergebäude von Zuccari und bezieht die baulichen Hinweise mit ein, ergibt sich ein Raumprogramm, das – ganz im Gegensatz zum Wohnhaus – Zuccaris künstlerische Tätigkeit in den Vordergrund stellte. Das Erdgeschoss war durch einen repräsentativen Durchgangsraum geprägt, der, bewußt dunkel angelegt, auch als Übungs- oder Zeichenraum dienen sollte. Eindeutig nur mit einem Fenster von der Via G. Giusti aus belichtet, das sich unterhalb der Reliefplatte mit der Darstellung der Malerei befand, liegen hier Bezüge zwischen dem Innenraum und der Fassade nahe. Verdeutlicht werden diese durch das querliegende Format des Fensters, dessen Proportionen den Raum in der ersten Bauphase widerspiegelte. Als bewußt dunkel angelegter Raum stand er als architektonische Übersetzung ebenso für einen Fleißtopos wie für die praktische Vorstellung einer künstlerischen Ausbildung. An den großen Saal angrenzend lagen zwei Zimmer zur Via G. Giusti, deren Bedeutung sich nach dieser Interpretation ebenfalls aus den Reliefplatten über den Fenstern zur Straße erklären. Der Nebenraum im Osten, ausgestattet mit einem Zugang zum Brunnen, wurde durch ein hochrechteckiges Fenster belichtet, über dem ein Relief der Bildhauerei auf seine Funktion als Werkstatt für Ton und Erdarbeiten schließen läßt. Analog dazu sollte der Nebenraum im Westen – der Reliefplatte am Außenbau nach zu urteilen – wohl der Architektur gewidmet werden. Die Architektur selber wurde zum Träger seiner Überlegungen und notwendig, kunsttheoretische Ideen zu präsentieren – eine Überlegung, die Zuccari bereits in seinem Reformvorschlag anklingen ließ.

Obleich die Anlage eines Übungs- und Zeichenraum für Schüler nahe der Werkstatt des Meisters keine Neuschöpfung in den Atelierbetrieben des 16. Jahrhunderts gewesen zu sein scheint, kristallisierte Zuccari durch theoretische Überlegungen die notwendigen Funktionen in einem Ausbildungsbetrieb heraus, ergänzte sie und entwarf ein bisher einzigartiges Raumprogramm für diese Zeit. Dieses versinnbildlichte auch seine Vorstellungen zu den Wertigkeiten der künstlerischen Disziplinen und wurde exemplarisch an der Fassade im Erdgeschoss nach außen getragen. Da der Atelierraum von Zuccari im bereits geplanten ersten Oberschoß angelegt, und dort – gemäß der theoretischen Vorstellungen – auch ausreichend belichtet werden konnte, zeichnet sich hier bereits ab, dass auch das Obergeschoss in diese Konzeption mit eingebunden war. Die nun folgende Betrachtung der Atelierfassade wird dies deutlich herausstellen.

## Die Fassade des Ateliergebäudes zur Via G. Giusti

(vgl. Abb. 75)

Nach einer Beschreibung der Fassade in dem von Giovanni Cinelli herausgegebenen Florentiner Stadtführer waren Geschichte und Bedeutung von Zuccaris Atelierfassade 1677 nicht mehr bekannt.<sup>439</sup> Erst ab dem 18. Jahrhundert setzte eine zunehmend ausführliche Würdigung und Beschäftigung mit der Front ein. Als Ergebnis zeigte sich, dass sie dem Aspekt der Zurschaustellung Zuccaris Tätigkeit als Künstler und der Nobilitierung des Künstlers Rechnung tragen sollte. Dabei wurde die Grundlagen für den Fassadenaufbau und die Detailgestaltung in Zuccaris kunsttheoretischen Auseinandersetzungen gesehen und in den meisten Fällen mit seinen später entstandenen theoretischen Schriften in Verbindung gebracht. WOOD sah 1741 in der Fassade eine unzulässige Laune, die nicht auf architektonischen Prinzipien basierte, wies aber die verwendeten Bauteile den drei Künsten zu: der Architektur die Tür, das Fenster und die Pilaster, der Skulptur die Ornamentreliefs der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur sowie der Malerei das unausgeführte Fresko im oberen Teil der Fassade.<sup>440</sup> KÖRTE sah die Wurzeln der Fassade vor allem in Zuccaris Disegno-Begriff, als Auseinandersetzung zwischen: „...*la natura arrabbia e l'arte ride...*“, wobei er den unteren Teil der Fassade als ein unfertiges Werk betrachtete, dessen Ziel das durchgebildete Kunstwerk war. WITTKOWER betonte für die Florentiner Atelierfassade, dass für Zuccari die Architektur Ausdruck eines literarischen *conceito* gewesen sei, das er im Vorfeld seiner späteren theoretischen Schriften baulich ausführte. Für WITTKOWER verkörperte die Fassade eine Einheit der drei Künste, die einer Quelle entspringen und die alleinig nicht zur Vollendung kommen können.<sup>441</sup> HEIKAMP wies dann vor allem auf die drei Reliefs hin, in denen er die Werkzeuge der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur erkannte.<sup>442</sup> Von SALOMONE stammt die bisher ausführlichste Beschreibung und Würdigung der Atelierfassade. Sie erkannte in den beiden übereinanderliegenden Fassadenteilen vor allem die Gegenüberstellung von Natur (als grobes Werk der Natur – unten) und Kunst (Ergebnis der menschlichen Schaffenskraft – oben), die ebenfalls – wie auch KÖRTE betonte – im Gegensatz der Rustika bei Bramantes Palazzo Caprini stehen. Darüber hinaus legte sie das Florentiner Verhältnis zu Natur und Kunst sowie Zuccaris kunstphilosophische und architektonische Vorstellungen dar. Zuccaris Auffassung im Streit über die Stellung der Künste im 16. Jahrhundert sah sie an der Fassade dargestellt: als höchstes die Malerei mit dem nicht ausgeführten Fresko, dann die Bildhauerei mit den geplanten Statuen in den leeren Nische und als rahmender Unterbau die Architektur. Als Thema in den drei Reliefs wiederholt, stellen sie gleichzeitig die Wertigkeit der drei Künste in Zuccaris Vorstellungen dar. Für SALOMONE beinhaltete die Fassadengestaltung des Ateliergebäudes ein vielschichtiges Konstrukt, indem Zuccari seine kunsttheoretischen Ambitionen nach außen hin darstellte.<sup>443</sup> SCHWARZ betrachtete vor allem Ursachen sowie Auswirkung der Gesamtfassade und wies auf das Zusammenspiel zwischen artifiziellem Moment und konzeptionell künstlerischer Qualität in Zuccaris breit theoretisiertem Disegno-Begriff.<sup>444</sup> FROMMEL sah die Florentiner Fassade als Vorläufer der Atelierfassade von Zuccaris Haus in Rom: In beiden Fällen vereinten sich die verschiedensten Attribute der drei Künste: Malerei, Bildhauerei und Skulptur. Zudem bezeichnete die Fassade „*nicht nur die Wohnung des Disegno, sie ist gleichzeitig sein Ergebnis*“. Im Wechsel zwischen glatten und rustizierten Steinblöcken vermutete er den in Zuccaris Disegno-Theorie formulierten Gegensatz zwischen Idee und Materie, die Durchdringung der „*Materie mit der göttlichen Idee des Disegno*“.<sup>445</sup> HEIKAMP ging in einer weiteren Arbeit vor allem auf die Materialverwendung an der Fassade sowie auf Zuccaris Wappen mit dem Kometen ein. Dabei äußerte er die Vermutung, dass der Komet im Fenstergitter oberhalb des Haupteingangs möglicherweise eine Inspirationsquelle darstellen sollte, da Zuccari diese in seinen späteren Schriften stets als Lichtquelle beschrieben hat. Er schloß daraus, dass Zuccari für

<sup>439</sup>BOCCHI-CINELLI 1677, S. 480 f.: „...in via del Mandorlo e una bizzarissima facciata con parti rozzi, altre finiti, fatta da Federico Zuccari per l'uso del dipignere [...] Questa frase è una prova dell'impressione che suscitava nella gente la casa fiorentina dello Zuccari...“; vgl. WAZBINSKI 1985, S. 277.

<sup>440</sup>Die Erläuterungen von WOOD u. a. in WITTKOWER 1943, S. 221–222 sowie LEOPOLD 1980, S. 249–250.

<sup>441</sup>WITTKOWER 1943, S. 221f.

<sup>442</sup>HEIKAMP 1967B, S. 12.

<sup>443</sup>SALOMONE 1978/1979, S. 123–211 sowie in stark verkürzter Form in SALOMONE 1979

<sup>444</sup>SCHWARZ 1990, S. 74.

<sup>445</sup>FROMMEL 1982, S. 50–52.

das Fresko in der Fassade ein Thema aus dem göttlichen Bereich vorgesehen hatte und die Ausführung möglicherweise nur deshalb nicht in Frage kam, da Zuccaris Bestreben, die Tätigkeit des Künstlers in die Nähe des Göttlichen zu rücken, einen Konflikt mit der vorherrschenden, religiösen Anschauung gebracht hätte.<sup>446</sup> Fast alle Autoren sahen in der Ausprägung der Fassade eine Darstellung von Zuccaris Tätigkeit unter einem nobilitierenden Aspekt, der sich auf den Betrachter lehrreich auswirken sollte, und wiesen auf die Eigenwilligkeit im Florentiner Stadtbild sowie die Ähnlichkeiten zu seiner später ausgeführten römischen Atelierfassade hin.<sup>447</sup> Die Forschung hat somit bereits betont, dass sich der Aufbau durch die Abfolge des Sockels – als unfertiges Werk – sowie dem bewußt unterschiedlich gestalteten Obergeschoss als künstlerisch geformtes Ergebnis, erkläre und sich zudem Zuccaris Wertvorstellungen zu anhand der drei Reliefplatten erschließen lassen. Das bei einer solchen Argumentation der Außenau konträr zu dem bisher angenommenen Raumprogramm stehen würde, blieb dabei ohne Erwähnung. Bezieht man die Überlegung mit ein, dass die äußere Gestalt des Ateliergebäudes neben Zuccaris kuntheoretischen Vorstellungen auch das Raumprogramm des Ateliers verdeutlichen sollten, ergeben sich eine Reihe von Bedeutungsebenen innerhalb der Fassade.

Hinter dem unteren Teil der Fassade sollten nach den bisherigen Erkenntnissen die Ausbildungsräume liegen, welche die Grundlage des künstlerischen Schaffens bildeten. Am Außenbau zeichnete sich dies durch die unfertig ausgearbeiteten Bossen ab. Das Obergeschoss aus eben gemauerten Backsteinen, ist beherrscher und läßt dahinter den Atelierraum vermuten, der den Übergang von unfertiger Materie zu einem geformten Ergebnis vollzogen hat. Dass diese beiden Ebenen aber nicht ohne Bezug zueinander stehen, zeigt die fließende Überleitung. So sind in der Zone zwischen dem Stockwerksgesims und dem Sohlbankgesims beide Materialien verwendet und die Rustika geordnet in eine Backsteinfläche eingefügt. Es gibt trotz aller Unterschiede zwischen unten und oben eine bewußt gestaltete, fließende Verbindung. Dies zeigt sich auch an den betont vertikal angelegten Fensterachsen. Darüber hinaus ergeben sich Bezüge an den seitlichen Kanten des Gebäudes, da die Pilaster des Untergeschosses als Sockel für Nischen im oberen Teil der Fassade dienen. Auch die Materialverwendung an der Fassade zeigt trotz aller Unterschiede deutliche Bezüge auf.

Es zeichnet sich hier jedoch nicht nur die Übertragung der Innenräume auf den Außenbau ab, Zuccari deutet durch den Aufbau auch den Werdegang eines Künstlers von der Ausbildung bis hin zur Vollendung an. Man kann in dieser Staffelung eine bauliche Umsetzung von Zuccaris Vorstellungen zum „steilen Pfad der Tugend“ bzw. „dem Berg des Wissens“ sehen, Themen, die er bildlich bereits im Calunnia-Stich aus dem Jahr 1572 darstellte und in seinem Reformvorschlag der Accademia del Disegno um 1578 auch formulierte.<sup>448</sup> In diesen Äußerungen wird das Thema zwar aus den unterschiedlichen Perspektiven des Lehrenden bzw. des Lernenden betrachtet, ist aber immer dem notwendigen Werdegang des Künstlers verpflichtet. Am Ateliergebäude zeigt sich dieses Thema nicht nur in den übereinander gestaffelten Raumfunktionen, es wiederholt sich auch im Aufbau der Hauptfassade.

Eine weitere Bedeutungsebene, die jedoch nur teilweise ausgeführt wurde, ist die Wiederholung seiner Einstellung zur Wertigkeit der unterschiedlichen Künste, auf die bereits von SALOMONE hingewiesen wurde.<sup>449</sup> Im Gegensatz zu den Reliefplatten des Untergeschosses, die lediglich das notwendige Werkzeug der einzelnen Künste darstellen, ist diese Ebene, die durch den Künstler vollständig ausgeformt werden sollte, folgerichtig im oberen Teil der Fassade angeordnet. Die

<sup>446</sup> Vor allem HEIKAMP 1996 C, S. 21–24.

<sup>447</sup> Darüber hinaus siehe auch LEOPOLD 1980, S. 248–253 sowie MÜLLER 1985, besonders S. 104–105 und WAZBINSKI 1985, S. 281.

<sup>448</sup> In der unteren zentralen Rahmenkartusche der *Calunnia* befindet sich bereits ein Bild, auf dem Wanderer versuchen, den Berg der Tugend mit seinen zwei Tempeln zu besteigen. Dies ist ein Motiv, das Zuccari später im Deckengemälde des zentralen Erschließungsganges seines römischen Palasts in den späten 90er Jahren des 16. Jahrhunderts wiederholte (zu den Darstellungen des Herkules am Scheideweg und dem Tugendpfad in Zuccaris römischem Palast siehe HERRMANN-FIORE 1979, S. 47–54; zur *Calunnia* aus dem Jahr 1569 bzw. zum Stich von C. Cort aus dem Jahr 1572, siehe auch bereits Anm. 331). – „...*et camminarebbono pervvia buona, et si agevoleria lor la strada per l'erta difficile del monte della scienza di nostra arte.*“ (Zitat nach dem Reformvorschlag, publiziert in HEIKAMP 1957, S. 216ff, Punkt 3).

<sup>449</sup> SALOMONE 1978/1979, S. 123–211.



Künste treten somit nicht mehr nur mit den Attributen ihrer Werkzeuge in Erscheinung, sie verlassen die Befangenheit des Reliefs sowie die profane Ebene des seitlichen Nebeneinander und staffeln sich. Auch darin erscheint thematisch die Entwicklung vom Schüler zum Künstler in exemplarischer Weise ausgedrückt. Die drei nicht besetzten Felder zwischen dem geplanten Fresko und dem Traufgesims legen eine weitere Steigerung dieses Themas nahe. Dies ist ein Aspekt, der in der Zusammengehörigkeit der drei Künste zu einer Wissenschaft zu sehen ist und den Zuccari, wie WITTKOWER bereits für die Fassade betonte, in seinen späten Schriften formuliert hat. Nicht nur die gesamte Fassade spiegelt solches wieder, auch der obere Abschluß könnte bereits diesem Thema gewidmet gewesen sein.

Unter diesen Voraussetzungen sei an dieser Stelle auf die Zuweisung eines Bildthemas für das nicht ausgeführte Fresko an der Fassade hingewiesen, die mit diesem Hintergrund an Wahrscheinlichkeit gewinnt. LEOPOLD vermutete, dass dort ursprünglich Zuccaris *Lamento della Pittura* geplant war, das auch annähernd die gleichen Proportionen wie die ungestaltete Fläche an der Fassade aufweist.<sup>450</sup> Obgleich unter anderen Gesichtspunkten erfolgt – LEOPOLD rekonstruierte den Atelierraum von Zuccari im Erdgeschoss –, würde die Darstellung im oberen Teil der Fassade wie ein Fenster in den dahinterliegenden Atelierraum wirken. Das Zuccari mit der Darstellung im *Lamento della Pittura* sein eigenes Atelier meinte, geht aus einem eigenhändigen Begleittext hervor.<sup>451</sup> Zudem war der Stich, zu den Zuccari eine Vorzeichnung geliefert hatte, mit dem Tod des Kupferstechers Cornelius Cort im März 1578 bereits fertiggestellt, so dass Zeichnung und frühe Planung am Ateliergebäude durchaus in zeitlichem Bezug zueinander stehen könnten. Als Verleumdungsallegorie angelegt, böte die Darstellung nicht nur eine Projektion der Profession, sondern zugleich auch ihre Rechtfertigung.

Die Baumotive, im Florentiner Stadtbild eine neuartige Formensprache, sind in der Forschung bereits ausführlich gewürdigt worden. Betrachtet man die Herkunft der Motive, ergibt sich daraus ein weiterer Aspekt für die Interpretation der Fassade. HEIKAMP sah in den rustizierten Flächen des Unterschosses Anleihen aus antiken römischen Bauten,<sup>452</sup> während das Obergeschoss mit seinem Sichtmauerwerk in Backstein römische Einflüsse spiegelte, die bereits am kurz zuvor entstandenen Palazzo Grifoni in Florenz eingeführt wurden.<sup>453</sup> FROMMEL hingegen vermutete in der Gestaltung der Fassade vor allem Anleihen an die römische Architekturtradition des Cinquecento, die Zuccari aus eigener Anschauung kannte. Die Verwendung und die dekorative Anordnung der Bossen im unteren Teil der Fassade sowie an den Säulen fand er in den Vorstellungen Serlios begründet, die dieser in seinem Buch *Libro Straordinario* bereits im Jahr 1551 publizierte.<sup>454</sup> Auch im oberen Teil der Fassade erkannte FROMMEL Anklänge an Serlios Werk, jedoch sind es hier die Freiheiten gegenüber den antiken Vorstellungen, die Serlio anregte und die sich Zuccari zueigen machte. Dass sich Zuccari dabei aber bereits auf bauliche Vorbilder berief, zeigte FROMMEL durch stilistische Vergleiche auf. Die Anordnung im oberen Teil der Fassade entsprach seiner Meinung nach eher Florentiner Vorstellungen, die Michelangelo im *Ricetto* der Bibliotheca Laurenziana verwendete und Ammanati in der Fassade von San Giovanni sowie Vasari in den Uffizien variiert hatten. Eigenwillig erschien ihm nur die extrem flache Ausprägung der Wandvorlagen, deren Herkunft er mit dem Innenraum von San Giovanni in

---

<sup>450</sup> Vgl. LEOPOLD 1980, S. 248–253. Zum *Lamento della Pittura* vgl. bereits Anm. 333 und [Abb. 109](#) im Text.

<sup>451</sup> Zum Begleittext vgl. Anm. 488.

<sup>452</sup> Demnach sieht HEIKAMP im Erdgeschoss des Ateliergebäudes vor allem Nähen zur Stützmauer und der Laube des Tempels von Claudio auf der nördlichen Seite des Monte Celio in Rom (HEIKAMP 1967 B, S. 12).

<sup>453</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 12–15.

<sup>454</sup> Die Verwendung der Bossen im unteren Teil der Fassade mit einer ebenen Wandgestaltung im Obergeschoss, die nur durch Nischen und Öffnungen gegliedert ist, zeigte sich bereits seit den Palästen von Bramante. Eine toskanische Ordnung, die bis zu einer Nische im Obergeschoss führt, gibt es bereits im Palazzo Branconio dell’Aquila und im Eingang des Palazzo Stati, wird aber dort zum Teil durch das Bossenwerk bedeckt (FROMMEL 1992, S. 453). – Die Erstausgabe des *Libro Straordinario* erschien 1551 in Lyon (Frankreich). 1566 erschien es erneut in Venedig zusammen mit Serlios Bücher 1–5 in einer Ausgabe (dies und zu den späteren Auflagen siehe KRUFFT 1991, S. 80–85).



Pesaro in Verbindung bringt, dessen Architekten in Beziehung zu Zuccari, Vasari und Ammanati standen. Auch das zentrale Mittelfeld, das als Bildfläche vorgesehen war, fand er bereits in Andrea Palladios *Casa Cogolla* vorgebildet.<sup>455</sup>

Aufgrund der verschiedenen topographischen Ansätze, deren Relevanz für Zuccari durchaus denkbar gewesen sein können, bleiben die tatsächliche Herkunft der Einzelmotive offen. Ein Aspekt, der bisher lediglich anklingt, ist die Chronologie. Wenngleich auch für Zuccari eine bewußte Antikenrezeption bei der Erstellung der Erdgeschossfassade weitgehend ausgeschlossen werden kann, da antikes Formengut in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in variierten Form bereits allgemeingültig war, bleibt der Kontrast zum darüberliegenden Teil der Fassade deutlich. Sieht man nun in den Baumotiven für das Erdgeschoss eine Anlehnung an frühere Motive – die im Falle einer Bezugnahme auf Serlio im wesentlichen auf den Anregungen antiker Vorbilder gründeten – und die im Gegensatz zur zeitgemäßen Gestalt des Obergeschosses stehen, könnte man darin ein weiteres Modell der „Entwicklung“ sehen. Aus Grundlagen erwächst eine neue, zeitgemäße Gestaltungsform.

Faßt man die Hinweise zusammen, kann die Bedeutung der unvollständig ausgeführten und nachträglich veränderten Fassade zumindest in Ansätzen gedeutet werden. Sie vermittelte das Raumprogramm nach außen und erläuterte Zuccaris didaktische Überlegungen, zudem übernahm sie erklärende Funktionen in Hinblick auf Zuccaris kunsttheoretische Wertvorstellungen. So zeigte sie das Werden des künstlerischen Werks auf, was sich in der Staffelung zwischen dem rustizierten Sockel und dem ausgearbeiteten Obergeschoss erkennen läßt. Zudem zeichnet sich die Entwicklung des Künstlers vom Schüler zum Meister ab. Zuccari legte auch seine Vorstellungen zur Wertigkeiten der Künste durch die drei Reliefplatten im Erdgeschoss dar. Dies ist eine Bedeutungsebene, die sich gesteigert auch in der Anordnung des nicht ausgeführten Freskos und der seitlich darunterliegenden Statuennischen abzeichnet und der Architektur dabei die Rolle der fassende Rahmung zukommen läßt. Aufgrund der fehlenden Bauzier im oberen Teil der Fassade bleiben die weitere Dimension sowie mögliche Querverbindungen bislang unklar. Darüber hinaus kann durch die Verwendung der Baumotive aus den unterschiedlichen Zeiten auf Zuccaris Intention geschlossen werden, die Entwicklung künstlerischer Ausdrucksformen aufzuzeigen. Diese Bedeutungsebenen vereinen die Fassade zu einer durchdachten Konzeption, die sicherlich modellhaft Zuccaris frühe Ansichten verkörpern. Die Hinzufügungen der Steinbank seitlich des Portals, als traditionelles Motiv des Palastbaus und das eigene Wappen in den Fenstergittern des Erdgeschosses, zeigen dabei über das theoretische Modell hinaus auch einen nobilitierenden Aspekt: die Demonstration seiner Herkunft und seiner Stellung.<sup>456</sup>

### III. 4.2.2. Zuccaris Motivation zum Erwerb des ehemaligen Anwesens von Andrea del Sarto

Die Überlegungen, die Zuccari bewogen haben mögen, das ehemalige Anwesen von Andrea del Sarto bzw. ein Gebäude in diesem Stadtteil zu erwerben, mögen vielfältig gewesen sein. Das Stadtquartier um SS. Annunziata hatte sich generell im 16. Jahrhundert zu einer beliebten Wohngegend für Künstler entwickelt, von denen hier nur einige erwähnt seien. In der Via della Colonna wohnten Pontormo, Tribolo und Stradano, bevor letzterer in die Via G. Capponi umsiedelte; im Borgo Pinti waren außer Giuliano und Antonio Sangallo im frühen 16. Jahrhundert

<sup>455</sup> FROMMEL 1992, S. 452–455, mit Lit.

<sup>456</sup> Die Pilaster auf einer umlaufenden Bank, die auch an der Gartenfassade vermutet werden, stellen spätestens seit der Innenraumgestaltung der Pazzi-Kappelle in Florenz von Brunelleschi ein allgemein gebräuchliches Motiv im Palastbau dar (siehe dazu KLOTZ 1970 sowie HOFFMANN 1971 B und THOENES 1973; zu Zuccaris Wappen und dem Kometen in den Fenstergittern siehe HEIKAMP 1996 C, S. 22–23).

auch Perugino und in der Via Pergola Benvenuto Cellini ansäßig.<sup>457</sup> Grund für dieses verstärkte Auftreten von Künstlern in diesem Stadtquartier war sicherlich auch die Lage der Versammlungsräume der 1563 gegründeten Accademia del Disegno, deren Zusammenkünfte ab den frühen sechziger Jahren in der Kreuzgangkapelle von SS. Annunziata stattfanden.<sup>458</sup> In der Forschung wird der Grund für Zuccaris Ansiedlung auch in der ländlichen Abgeschlossenheit des Quartiers gesehen. Die humanistischen Vorstellungen über die ideale Umgebung des schöpferischen Menschen, die Petrarca in seiner *vita solitaria* beschrieben hat und für die auch Anzeichen im malerischen Werk Zuccaris zu finden sind, werden dabei als Ursache für den Erwerb angeführt.<sup>459</sup> Darüber hinaus sah die Forschung in der Aussage, Zuccaris Vater Ottaviano habe bei Andrea del Sarto gelernt, enge Beziehungen, die den Ausschlag für eine Übernahme gerade dieses Grundstücks gegeben haben könnten.<sup>460</sup>

Obgleich ohne Bauntersuchung bislang nicht deutlich wurde, welche Gewichtung der Ursprungsbau in Zuccaris Planungen einnahm, zeichnete sich bereits anhand der Kaufverträge ab, dass Zuccari wohl gezielt den Erwerb des Sarto-Anwesens forcierte. Nach den bekannten Daten erwarb er es im Januar 1577. Knapp einen Monat zuvor war das ehemalige Anwesen von Sarto durch Ser Antonio wieder zusammengeführt und nur vier Tage vor der Veräußerung an Zuccari hatte dieser noch die beiden östlich angrenzenden Häuser in den Besitz integriert. Zwar läßt sich aus der spät erfolgten Integration der östlichen Häuser vermuten, dass Zuccari Sartos Anwesen möglicherweise nicht ohne diese erworben hätte, der wiederum kurz zuvor erfolgte Ankauf des Wohnhauses verweist aber darauf, dass die Erweiterung durch die Häuser lediglich den zweiten Teil einer Transaktion darstellten. Es kommt hinzu, dass Ser Antonio bereits im November 1570 das Vorkaufsrecht am Wohnhaus von Sarto zugestanden bekommen hatte, dieses wohl aber erst wahrnahm, als sich ihm die Möglichkeit bot, die Immobilie im Ganzen weiter zu veräußern. Ausgehend von der Überlegung, dass Zuccari die Verkaufsverhandlungen bewußt einem Florentiner Mittelsmann überließ, stellt die Zusammenführung und Erweiterung von Sartos Anwesen eine längerfristige Planung dar, die wohl durch das aufkommende Interesse von Federico Zuccari eingeleitet wurde.

Unter dem Gesichtspunkt, dass Zuccari bei seinen Umbauten Neuerungen wie beispielsweise die Galerie einbrachte, erscheint die Übernahmen des Altbestandes im Inneren des Hauses für Zuccari programmatischen Charakter gehabt zu haben, zumal sich die Einbauten des Vorgängers nach dem Umbau an den unterschiedlichen Raumhöhen und Bodenniveaus noch deutlich abzeichneten. Betrachtet man aber in diesem Zusammenhang das pragmatisch orientierte Architekturtraktat von SEBASTIANO SERLIO, so ist diese Annahme nicht ausdrücklich zu halten. In den Beispielen, die er in seinem 1575 erschienen siebten Buch anführt, läßt sich bei Umbauten älterer Häuser ein vorsichtiger und zurückhaltender Umgang mit den bestehenden, inneren Strukturen ersehen. SERLIOS Vorschläge für die Restaurierung älterer Häuser zeigen nach KRUFFT „...dass er [Serlio] an der Bausubstanz möglichst wenig verändert, der er sogar ‚commodità‘ zugesteht, aber ihr

<sup>457</sup> Vgl. Brües 1966, S. 346–350. Vgl. dazu auch FANELLI 1973, Bd. 1, S. 301–302 sowie SALOMONE 1978/1979, S. 3–4.

<sup>458</sup> Siehe dazu den Beitrag über die Ausstattung der Kapelle im Kreuzgang der SS. Annunziata bei SUMMERS 1969, S. 67–90, sowie WAZBINSKI 1987, S. 111–154.

<sup>459</sup> HEIKAMP zieht einen Vergleich zwischen dem römischen Palast und dem Florentiner Gebäude und hebt vor allem die ländliche Lage beider Anwesen hervor. Zudem sieht er in den Fresken des Gartensaales den Begriff des antiken *Concetto* ausgedrückt – das elegische Heimweh nach der *Vita di campagna*, die Horaz und Vergil in ihren Gedichten beschrieben haben (HEIKAMP 1967 B, besonders S. 3, 15–17, 27). LEOPOLD greift die Interpretation Heikamps auf und sieht vor allem auch in den Landschaftsszenen seines Florentiner Skizzenbuchs Hinweise auf Zuccaris ländliche Vorlieben, die dieser in seinem Buch „Il passaggio per italia“, Bologna, 1608 eingehend beschrieb (LEOPOLD 1980, S. 229–230). SCHWARZ bezieht sich ebenfalls auf die ländliche Abgeschlossenheit und sieht darin Momente der *Vita Solitaria* von Petrarca (SCHWARZ 1990, S. 74).

<sup>460</sup> LANCIARINI 1893 A, S. 138, weist darauf hin, dass Andrea del Sarto der Lehrer von Federico und Taddeo Zuccaris Vater Ottaviano war und spricht von engen freundschaftlichen Verbindungen zwischen den Familien (ebenda, S. 138, Anm. 93).

moderne Fassaden vorlegt und vor allem die Portale ohne Rücksicht auf die dahinterliegende Raumdistribution in die Mitte legt“.<sup>461</sup> Sieht man in diesen Äußerungen allgemeingültige Tendenzen, die für einen vorsichtigen Umgang mit vorhandener Bausubstanz sprechen, lassen sich die Baumaßnahmen unter Zuccari – zumindest im Inneren des Hauses – zunächst keiner bewußten Programmatik zuordnen. Zuccaris Übernahme der Erdgeschossfassade zur Via G. Capponi erlaubt hingegen eine weiterführende Aussage. Einzig die neu geschaffenen Fassaden konnten ihm nach außen hin den Habitus des Bauherren geben und wurden aufwändig umgestaltet. Lediglich das Erdgeschoss an der ehemaligen Hauptfassade mit dem Portal wurde wohl, zusammen mit den seitlichen Fenstern, unverändert übernommen. Es erfolgte nur eine seitliche Rahmung durch vertikal angeordnete Rustika bzw. eine eingestellte Ecksäule. In den darüberliegenden Geschossen setzte Zuccari hingegen eine gestalterisch unabhängige und mit anderen Fensterachsen versehene Fassade, die er mit seinem Namenszug und dem aktuellen Datum versah. Eine vergleichbare Bezugnahme zeichnet sich an der neu errichteten Gartenfassade des Wohnhauses ab. Zuccari übernahm dort wahrscheinlich die Bauteile, mit Sicherheit aber das Motiv der ehemals vorhandenen Loggia aus der Zeit Sartos und ordnete seine Loggia wieder mit drei Arkaden an, allerdings mit unterschiedlich breiten Interkolumnien. Die Anlehnung an die Formen des Ursprungsbaues und der Wille, Altes mit Neuem zu verbinden, weisen auf eine bewußte Bezugnahme hin.

Erst unter diesen Gesichtspunkten kann die Übernahmen der bestehenden Strukturen im Inneren des Wohnhauses beurteilt werden. Betrachtet man die übernommenen Räume, handelte es sich um die straßenzugewandten Wohn- bzw. Schlafräume im Erdgeschoss seitlich des Eingangs sowie die als *camera* und *anticamera* identifizierten Zimmer aus Sartos Appartement im *piano nobile*. Gerade die Einbindung der letztgenannten Räume brachte Asymmetrien in der Erschließungsstruktur mit sich, so dass auch hier ein bewußter Bezug zu vermuten ist. Der kurze Überblick zur Ausstattung dieser Räume unter Andrea del Sarto hat zudem gezeigt, dass es gerade die Privaträume im Appartement waren, die am aufwändigsten und repräsentativsten ausgestattet waren, so dass Zuccari wahrscheinlich nicht nur die räumliche Kubatur, sondern auch die Ausstattung aus dem Vorgängerbau übernommen hatte.<sup>462</sup> Eine fest eingebaute, repräsentative Ausstattung unter Sarto und deren Übernahme durch Zuccari würde die unmotiviert asymmetrische Tür zwischen dem zentralen Erschließungsflur und dem südlich anschließenden Zimmer erklären. Zudem würde auf diese Weise deutlich, warum Zuccari das Bodenniveau in diesen Räumen und im großen Saal nicht erhöhte, wie dies nach ihm durch eine einfache Bodenaufschüttung geschah. Die Rekonstruktion des zweiten Obergeschosses zeigte zudem, dass Zuccari dort die Bodenniveaus so anlegte, dass er nach dem Treppenaustritt die bestehenden Deckenkonstruktionen im ehemaligen Hofflügel erschließen konnte, die fest eingebaute Raumgestaltung im *piano nobile* des Hofflügels also durchaus die Ursache dafür gewesen sein könnten.

Das eine bewußte Übernahme des Anwesens von Sarto durch Federico Zuccari naheliegt, bleibt zu fragen, welcher Hintergrund darin zu sehen ist, bzw. welche Ziele Zuccari damit verfolgen wollte. Der allgemeinen Wertschätzung Andrea del Sartos hatten die Mitglieder der Accademia del Disegno in Florenz erst im Jahr 1602 Rechnung getragen, als sie eine Liste der angesehensten Künstler wie Michelangelo, Raffael und Andrea del Sarto zusammenstellten, deren Werke die

---

<sup>461</sup> Zitat nach KRUF 1991, S. 85. Das siebte Buch des Traktats von SERLIO wurde 1575 in einer ital.-lat. Ausgabe in Frankfurt publiziert (ebenda, S. 81–85, mit Lit.). Siehe dazu die drei Entwürfe bei SERLIO 1964, Buch: VII, S. 156–157, 168–169, 170–171. – Siehe auch die Architekturtraktate von ALVISE CORNARO gegen 1555, der erstmals das Problem der Sanierung von Altbauten in ein Architekturtraktat aufnimmt, aber die *commodità*, die Bequemlichkeit zum entscheidenden Kriterium macht und vor den ästhetische Wert stellt (zur Datierung und den Traktaten von CORNARO siehe den Überblick bei KRUF 1991, S. 94–95).

<sup>462</sup> In der Forschung zu Andrea del Sarto ist sich man sich über die Herkunft einiger überkommener Werke nicht im klaren und vermutet darin Demonstrationsobjekte aus der Werkstatt bzw. dem Privathaus. Es könnte somit sein, dass Zuccari die ehemals vorhandenen Spalliera-Ausstattung in der *camera* von Andrea del Sarto ohne Veränderungen übernahm.

Stadt nicht mehr verlassen durften.<sup>463</sup> Aber schon Vasari berichtete 1550 in *Sarto's Vita*, also annähernd 20 Jahre dessen Tod, nicht nur von der Qualität Sartos Werke, sondern weist auch auf die allgemeinen Achtung hin, die man vor dessen Werk hatte. Er erwähnte zudem, dass seine Arbeiten immer hoch geschätzt waren und nach seinem Tod sogar häufiger nachgeahmt wurden als zu seinen Lebzeiten.<sup>464</sup> Da auch Federico Zuccari Arbeiten von Andrea del Sarto kopierte, sind hier die ersten Beziehungen zu erkennen.<sup>465</sup> Darüber hinaus zeigt sich eine Verbindung zwischen Zuccari und Sarto durch eine eigenhändige Randbemerkung Zuccaris in seiner privaten Ausgabe von Vasaris *Viten*. Zuccari kommentierte dort in der Lebensbeschreibung seines Bruders, dass sein Vater Ottaviano nicht nur ein „*ordinario pittore*“ war, sondern dass er in „*Firenze la maniera di Andrea del Sarto con assai buona gratia*“ studiert habe.<sup>466</sup> Ob dieser Hinweis der Wahrheit entspricht, oder ob er einzig den Vater durch eine würdevolle Schulung zu legitimieren versuchte, sei dahingestellt. Die Absichten von Federico Zuccari waren jedenfalls eindeutig: War Ottaviano der Vater und erste Lehrer seines Bruders Taddeo, der wiederum Federico ausbildete, schloß sich die „Künstlergenealogie“ zur hochgeschätzten Malerpersönlichkeit Andrea del Sarto.<sup>467</sup>

Die längerfristige Planung, das Grundstück von Sarto in Verbindung mit der Übernahme des Altbestandes erwerben zu wollen, ließe somit auf eine bewußte Inszenierung durch Zuccari schließen, dessen Ursache in der Wertschätzung des Vorbesitzers und einer bewußt forcierten künstlerischen Tradition lag. Der Grund hierfür lag wohl in der Festigung seiner sozialen Stellung als Fremder in Florenz. Gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehörten entsprechende Rückgriffe unter der Regierung der Großherzöge zum standardisierten Kanon höfischer Legitimierung. Dass man sich auch der Taten sowie des Ruhms vergangener Generationen einer Nebenlinie zu bedienen nicht scheute, zeigt das Ausstattungsprogramm des Palazzo Vecchio – die großherzogliche Familie führte sich darüber hinaus auf römische Heroen zurück, was die topologische Bandbreite der Möglichkeiten veranschaulicht.<sup>468</sup>

---

<sup>463</sup> Das Dokument ist publiziert bei WAZBINSKI 1987, S. 503–504.

<sup>464</sup> VASARI-MILANESI 1981, Bd. V, besonders S. 56–60. – In diesem Rahmen sei nur erwähnt, dass Vasari in seinem Florentiner Haus in der Zeit um 1569 bzw. 1573 die Protagonisten des goldenen Zeitalters: Raffael, Leonardo, Michelangelo und Andrea del Sarto an der Westwand der *sala* im ersten Obergeschoss dargestellt hat (vgl. HEIKAMP 1966, besonders S. 4, 9 sowie SCHWARZ 1990, Kat. 24). Zur bislang nicht eindeutigen Datierung der Fresken in Vasaris Haus siehe bereits Anm. 428.

<sup>465</sup> Siehe dazu beispielsweise die Zuschreibungen von Kopien aus der Hand Zuccaris nach Andrea del Sartos Werk bei SHEARMAN 1965, Kat. 13, zu einem Detail aus einer Verkündigung an Zacharias im Chiostrò dello Scalzo zu Florenz; ebenda, S. 328, zu einer Studie über den Heiligen Michael aus den Quattro Santi sowie ebenda, S. 357, zu einer Kompositionsstudie zu den Quattro Santi mit weiterer Lit. – Bei FREEDBERG 1963, S. 73, Anm. 6, der Hinweise auf eine, seiner Meinung nach sehr wahrscheinliche Kopie des Bildes: Die Geschichte von Joseph (zur Geschichte von Joseph siehe ebenda, Kat. 35).

<sup>466</sup> Siehe dazu bereits LANCIARINI 1893 A, S. 73; KÖRTE 1935, S. 29, Anm. 35 sowie HERRMANN-FIORE 1979, S. 66, Anm. 150. „...*che non è stato tanto ordinario pittore, [...] masime nella sua gioventù studiando in Firenze la maniera di Andrea del Sarto con assai buona gratia.*“ (Zitat nach VASARI-MILANESI 1981, Bd. VII, S. 73). – Zu Zuccaris Ausgabe von Vasaris *Viten* siehe KÖRTE 1935, S. 10, Anm. 7.

<sup>467</sup> LANCIARINI wies aufgrund Zuccaris Bemerkung darauf hin, dass Andrea del Sarto der Lehrer von Federico und Taddeo Zuccaris Vater Ottaviano war und sprach von engen freundschaftlichen Verbindungen zwischen den Familien (LANCIARINI 1893 A, S. 138, sowie ebenda, Anm. 93). CLERI 1997, S. 16–18 nahm nach einer Beurteilung der erhaltenen Bildern von Ottaviano Zuccari an, dass keine stilistische Nähe zwischen Andrea del Sarto und Ottaviano bestand und Federico Zuccari sich damit einer würdevollen künstlerischer Tradition versichern wollte.

<sup>468</sup> Siehe dazu u. a. DIAZ, FORIO: *Il Grandicato di Toscana. I Medici, Storia d'Italia*, Bd. 1, S. 85–88 sowie ERBEN 1996 und *Magnificenza alla Corte dei Medici* 1997.

### III. 4.2.3. Die Anordnung der Gebäude, Erscheinungsbild, Sinn und Funktion der Gesamtanlage

Die Funktionstrennung zwischen Wohnhaus und Ateliergebäude in Zuccaris Anwesen wurde bisher als zentraler Punkt von Zuccaris Baukonzept angesehen, wobei man die Ursachen dieser Trennung zumeist auf seine kunsttheoretischen Überlegungen zurückführte. Das römische Anwesen von Zuccari stand dabei mit seinen unterschiedlich gestalteten Fassaden am Atelier und am Wohnhaus sowie durch die geplante Akademienutzung und die überkommenen Fresken für eine tiefsinnige Konzeption. Für das Florentiner Anwesen von Zuccari wurde bislang nur in der räumlichen Trennung zwischen den Gebäuden ein programmatischer Ansatz gesehen, der seine Ausprägung an den Fassaden fand. So geben die äußere Gestalt des Wohnhauses und die vorhandene Ausstattung im Gartensaal mit ihren häuslichen Darstellungen zunächst keinen Hinweis auf den Wohnort eines Künstlers, was im klaren Gegensatz zur Ausformung des Ateliergebäudes stand. Man sah darin eine bewußte Trennung zwischen den unterschiedlichen Funktionen, die sich dadurch begründen läßt, dass sich die Kunst auch nach außen hin durch die Trennung und unterschiedliche Gestaltung von Wohnhaus und Atelier emanzipierte.<sup>469</sup>

Mag diese Argumentation auch stimmig sein, so kann sie nur für die zweite Planungshase von Zuccaris Anwesen gelten. Die Fassaden lassen sich zwar in der Planung der ersten Bauphase zurechnen, die Rekonstruktion der Gartenrückwand hatte aber auch erbracht, dass die Lünette im Gartensaal mit dem Blick auf das Ateliergebäude bereits Teile der zweiten Bauphase zeigt und erst unter dem Einfluß der Umplanung entstanden sein kann. Ob dies auch für die anderen Fresken in diesem Raum gilt, bleibt zwar dahingestellt. Die Fresken entstanden aber unter anderen theoretischen Voraussetzungen als die Fassaden des Anwesens.

Fragt man nun nach den für Zuccari relevanten Aspekten dieser Trennung innerhalb seines Florentiner Anwesens, führt ein Vergleich mit seinem römischen Palast weiter. Annähernd fünfzehn Jahre später entstand dort ein räumliches Nebeneinander von Atelier, Wohnhaus und Garten. Die Gebäude waren untereinander verbunden, wurden aber intern jeweils einzeln durch Treppenhäuser erschlossen und am Außenbau durch unterschiedliche Fassaden voneinander geschieden.<sup>470</sup> Bereits KÖRTE betonte für Zuccaris Palast in Rom, dass eine solche Zweiteilung des Künstlerhauses der Forderung nach einer klaren Scheidung des „*esercizio dell'intelletto*“ vom „*esercizio della mano*“ Rechnung trug und führte als nachfolgende Beispiele die Teilung in den Anwesen von Rubens und Jordaens in Antwerpen an.<sup>471</sup> HEIKAMP wies zudem über die räumliche Trennung beider Anwesen von Zuccari gerade für das Florentiner Anwesen auf die Neuartigkeit hin, mit der der Künstler exemplarisch die verschiedenen Nutzungen seiner Gebäude unterschied und nach außen hin demonstrierte.<sup>472</sup> LEOPOLD sah in einem Vergleich der beiden Anwesen von Federico Zuccari nicht so sehr die räumliche Trennung, sondern viel eher die unterschiedliche Gestaltung der Baukörper bei beiden Anlagen als die wesentliche theoretische Aussage.<sup>473</sup> Zieht man in Betracht, dass Zuccaris römischer Bau seine Prioritäten verwirklichte, da er weder auf Baubestand noch auf belichtungstechnische Aspekte Rücksicht nehmen mußte, weil das Grundstück von drei Seiten belichtet werden konnte, mag LEOPOLD den Kern treffen, offen bleibt jedoch, warum die räumliche Trennung in Florenz erfolgte.

Die Grundlagen dazu mögen in belichtungstechnischen Notwendigkeiten liegen, die Zuccaris aufgriff, weiterentwickelte und durch einen theoretischen Ansatz untermauerte. Technisch betrachtet gab es für Zuccari kaum eine andere Lösung, als das Atelier wieder an das Ende des

<sup>469</sup> Vgl. SCHWARZ 1990, S. 67–68 sowie S. 73–74 – basierend auf den grundlegenden Untersuchungen zum Florentiner Anwesen von HEIKAMP 1967 B.

<sup>470</sup> Zuletzt FROMMEL 1991, S. 43–44 sowie ebenda, S. 44, in Abb. 27, sein Rekonstruktionsvorschlag des Erdgeschosses unter Federico Zuccari (ebenso in FROMMEL 1992, Fig. 4, im Anhang). Die im Rahmen der Bauuntersuchung 1995 durchgeführten restauratorischen Untersuchungen durch Christine Hans-Schuller und Harald Spitzner im Gebäudekomplex der Bibliotheca Hertziana haben diese Vermutungen bestätigt und den ehemaligen Durchgang zwischen Atelier und Wohnhaus im Erdgeschoss anhand von Oberflächenbefunden belegt.

<sup>471</sup> KÖRTE 1935, S. 14.

<sup>472</sup> HEIKAMP 1967 B, S. 13, 27.

<sup>473</sup> LEOPOLD 1980, S. 254–255.

Gartens zu legen, um so eine sinnvolle Unterteilung des Baulandes und eine ausreichende Belichtung der einzelnen Baukörper zu gewährleisten. Dies ist ein Grund, der sicher schon Andrea del Sarto veranlaßt hatte, in dieser Weise zu planen, und Zuccari bewogen haben dürften, ihm darin zu folgen. Städtebaulich hatte sich mit der Anlage der Via G. Giusti zudem eine veränderte Situation ergeben: Das ehemalige Werkstattgebäude von Andrea del Sarto – ursprünglich als Hinterhaus gebaut – lag nun an der neu errichteten Straße und war – wie der Gerichtsstreit zwischen Sartos Frau und seiner Stieftochter vermuten läßt – bereits mit einem eigenen Eingang zur neuen Straße versehen. Obgleich das Gebäude wahrscheinlich kein berufsspezifisches Äußeres aufwies, unterschied es sich als ehemaliges Rückgebäude sicher deutlich von der Gestalt des Wohnhauses und war wohl als Werkstatt zu erkennen. Als Zuccari das Anwesen von Sarto übernahm, fand er somit eine Baustruktur vor, deren Äußeres sich formal kaum von seinen späteren Planungen unterschied. Die Vorgaben aus dem Vorgängerbau, Zuccaris starke Bezüge auf den ehemaligen Besitzer sowie belichtungstechnische Gründe zeigen hier die Ursache für die räumliche Trennung. Zuccari griff das Motiv auf, führte die Unterschiedlichkeit zwischen dem vorgefundenen Wohnhaus und der Werkstatt weiter und verlieh diesem Aspekt bei seiner Planung Ausdruck. Dass Zuccari die räumliche Trennung nicht in seinen römischen Palast übernahm, ist somit ein Hinweis, das sie ihm dort vollkommen unmotiviert erschien.

Es stellt sich dann die Frage, in welcher Beziehung Zuccari die unterschiedlich gestalteten Fassaden zueinander setzte und welche Zusammenhänge sich in dieser frühen Bauphase mit den inneren Strukturen ergaben. Die Ausführungen müssen sich auf die Gegenüberstellung zwischen Wohnhaus und Ateliergebäude beschränken, da über die beiden östlich anschließenden Gebäude keine eindeutigen Aussagen getroffen werden können. Die wenigen Hinweise zeigen nur, dass sich die beiden Häuser in ihrer äußeren Gestalt und in ihrer inneren Struktur vom Atelier und vom Wohnhaus unterschieden.<sup>474</sup>

Zuccari argumentierte an der Fassade des Wohnhauses zur Via G. Capponi mit nobilitierenden Aspekten wie Wappen und Friesinschriften. Zugleich schafft er mit der Übernahme des Erdgeschosses, das im Gegensatz zu seinen Überformungen stand, einen deutlichen Bezug zu Andrea del Sarto. Inwieweit er damit auf eine künstlerische Tradition abzielte, ob er Sarto und sich als *nobile* bzw. die fortgeschrittene Nobilitierung des Künstlers allgemein verdeutlichte, oder ob er sich auf den Künstler bezog, den er ehren wollte und dessen Haus er auch im Inneren bewahrte, wird nicht deutlich. Im Gegensatz dazu erlaubt jedoch die Fassade zur Via G. Giusti eine weiterführende Aussage. Wie bereits angesprochen, führte Zuccari den Betrachter absichtlich an die Ecke des Hauses und lenkte seinen Blick damit auf die Hauptansicht des Anwesens in der Via G. Giusti. Vergleicht man dort den formalen Aufbau der Fassaden beider Gebäude, ergeben sich trotz aller Unterschiedlichkeit bestimmte Ähnlichkeiten und Bezüge im Aufriß.

Augenscheinlich liegen die Unterschiede zwischen den Gebäuden bereits in der Kubatur. Ist das Ateliergebäude hoch aufragend, steht dazu im Gegensatz das Wohnhaus mit seiner breiten und niedrigen Fassade. Zudem ist die Materialverwendung eine unterschiedliche. Wurde das Atelier aus Werksteinen und Sichtbacksteinen gefertigt, hatte das Wohnhaus, bis auf die architektonische Rahmung, lediglich verputzte Wandflächen. Auch die Verwendung der Bauzier ist in beiden Gebäuden unterschiedlich ausgeprägt. Am Wohnhaus hatte Zuccari die Rustika als vertikales, kammartiges Band innenseitig an den betonten Hausecken im Erdgeschoss angeordnet; am Ateliergebäude sind diese als ungeformte Bossen auf den Pilastern sowie als symmetrisch und axial angeordnete Elemente über die ganze untere Wandfläche verteilt.

Dennoch unterliegen beide Gebäude einem Gestaltungsprinzip, das auf einer Trennung zwischen einem betonten Sockel und einer verfeinerten Gestaltung der Obergeschosse basiert (vgl. [TAFEL XXXII](#)). Zudem zeigt sich an beiden Fassaden eine Betonung und Rahmung des Erdgeschosses

---

<sup>474</sup> Die Gebäudehöhen seines Florentiner Anwesens sind bislang nur am Wohnhaus und am Atelierbau bekannt. Die anschließenden Gebäude im Osten des Ateliers waren nach den Baubefunden zur Via G. Giusti zweigeschossig. Anhand der von Zuccari ausgeführten Fresken im Gartensaal des Wohnhauses weisen sie zumindest im rückwärtigen Teil insgesamt drei Geschosse auf, liegen damit aber unter den nahezu vier Geschossen des Ateliergebäudes (vgl. [Abb. 58](#) und [Abb. 59](#) im Text).



durch eine Ordnung, basierend auf Säulen bzw. Pilastern, Architrav, Fries und Gebälk, die er in einer reduzierten Weise ausführte. Obgleich am Wohnhaus nur für die Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt, basieren auch die horizontalen Gliederungselemente auf den gleichen Prinzipien: glatt gestaltete Werksteinbänder sowie Sohlbankgesimse mit identischer Profilabfolge und Verkröpfung. Die Gestaltung des Frieses ist jedoch unterschieden. Am Atelier ist eine Rustika in regelmäßigen Abständen eingefügt; am Wohnhaus ist dieser glatt. An beiden Gebäuden folgen über dem Gebälk vergleichsweise einheitlich und ruhig gestaltete Obergeschosse. Es kommen in beiden Fällen stark vertikal ausgerichtete Fensterachsen hinzu, die übergreifend zwischen den beiden übereinanderliegenden Ebenen vermitteln. Die Fenster beider Gebäude sind zudem in den unteren beiden Geschossen mit nahezu identischen Gewänden versehen. Zuccari machte durch die Anordnung der Inschriften über den Fensterfriesen des ersten Hauptgeschosses auch die Zusammengehörigkeit der beiden Fassaden deutlich. An beiden Gebäuden sollten diese Inschriften den größten Raum kennzeichnen: im Wohnhaus die *sala grande*, im Ateliergebäude den eigentlichen Atelierraum. In beiden Häusern verwendete er das gleiche Thema, lediglich an den entgegengesetzten Enden des Anwesens. In Reihe gelesen ergibt sich von der östlichen Seite des Ateliergebäudes alternierend der Namenszug und dazwischen das Datum der Baumaßnahme. Käme eine Gestaltung der Fassaden am Wohnhaus durch Malerei oder Sgraffito hinzu, ergäbe dies zwar einen Bezug zum geplanten Fresko am Ateliergebäude, die formale Gestalt stände jedoch wieder gegensätzlich zueinander: eine flächige Ausführung oder mehrere Einzelbilder gegenüber einem einzelnen.

Die Fassaden zum Garten greifen diese Gegenüberstellung wieder auf. Da das Obergeschoss des Ateliers nie zur Ausführung kam, muß sich die Beurteilung auf die unteren Ebenen beschränken. Obgleich sich im Erdgeschoss des Wohnhauses mit der Loggia ein Motiv findet, das Zuccari wahrscheinlich aus der Zeit Sartos übernommen hatte, orientierte sich diese Fassade zurückhaltend an den Inhalten des Wohnhauses. Es scheint hier deutlich zu werden, dass die Bezugnahme am Wohnhaus nicht auf eine künstlerische Tradition angelegt war, zumal das Motiv der Loggia, so bewußt es möglicherweise auch verwendet wurde, ohne Erklärungsaufwand weiter nicht mehr in Erscheinung trat. Im Gegensatz dazu wurde die Gartenrückwand aufwändig gestaltet. Einander gegenübergestellt, richteten sich die beiden Fassaden zum Garten aus, wo die Unterschiedlichkeit durch ein abgesenktes Bodenniveau hervorgehoben war. Das Baumotiv des tieferliegenden Gartens wurde somit nicht nur alleine der Repräsentationsarchitektur entlehnt; er sollte zudem die Diskrepanz zwischen den Gebäuden unterstreichen. Die zentrale Mittelachse, die beide Gebäude miteinander verband, relativiert diesen Bruch.

Die Grundgestaltung des unteren Geschosses beider Fassaden folgt – wie an der Via G. Giusti – einer Ordnung, die jedoch jeweils unterschiedlich ausgeprägt ist: Am Wohnhaus basiert die Gestaltung auf offenen Arkaden mit Säulen, die im Kontrast zu den Pilastern und den Architraven vor den fast geschlossenen Wänden am Atelier stehen. Wahrscheinlich ist diese Gegensätzlichkeit auch die Ursache für die Umplanung an den Interkolumnien der Loggia im Wohnhaus. Sie öffnete sich erst danach durch eine schmale Achse in der Mitte sowie in breiten Interkolumnien an der Seite und stand so konträr zur Gestalt der gegenüberliegenden Gartenfassade. Diese sollte durch schmale Flanken und eine breite, zurückspringende Achse in der Mitte bestimmt werden. Es zeichnet sich mit den gegenübergestellten Fassaden im Garten der gleiche Gegensatz und die gleiche Zusammengehörigkeit ab, die Zuccari an den Fassaden zur Via G. Giusti nebeneinanderstellte. Der Bauherr unterwarf die Fassade beider Gebäude einem grundlegenden Aufrißschema und variierte die Detailausführung. Unter diesem Aspekt betrachtet, ist an der Gartenfassade des Ateliergebäudes ein kunsttheoretisch orientiertes Programm zu vermuten, das sich mit den Statuennischen und den darüberliegenden Feldern an die programmatischen Aussagen des Ateliergebäudes anlehnte und den Gegensatz zum Wohnhaus unterstreichen sollte.

Im Inneren des Hauses führte Zuccari diese Überlegungen weiter. Dort war es die zentrale Mittelachse, die er trotz der aufkommenden Asymmetrien an den Fassaden einbrachte, und die die Gebäude miteinander verband und zusammenschloß. Darüber hinaus waren es die unterschiedlichen Raumprogramme des Wohnhauses und des Ateliers, die zwar einen Gegensatz markierten, die aber ebenfalls in Bezug zueinander standen. Im Erdgeschoss sind die beiden

großen Säle der Gebäude auf der zentralen Mittelachse angeordnet. Einerseits sind sie gegeneinander versetzt und richten sich jeweils zur anderen Seite der Achse aus, andererseits sollten sie in der frühen Phase wahrscheinlich mit fast identischen Gewölben ausgestattet werden. Im ersten Obergeschoss zeigt sich diese Gegensätzlichkeit ebenfalls in der Anlage der beiden Säle. Zwar übernahm Zuccari hier im Wohnhaus weitestgehend die Gebäudestruktur und die Anordnung aus der Zeit Sartos; dass er diese Gegenüberstellung darüberhinaus aber auch thematisierte, ließe sich schon an den Inschriften aufzeigen.

Stand das Wohnhaus unter Zuccari mit den Strukturen des Palastbaues für den nobilitierten Besitzers und das Domizil des Standesherrn, zeigte das hoch aufragende Ateliergebäude über die Eigenständigkeit seines Raumgefüges hinaus eine kunsttheoretische Orientierung. Zuccari präsentierte an den Fassaden die Bedeutung der Gebäude und verband Innen mit Außen. Beide Fassaden bzw. beide Gebäude standen somit nicht als solitäre Elemente, sondern bildeten eine Einheit. Bezüge wurden durch Gegensätze gebrochen, bzw. Gegensätze durch Bezüge relativiert und der Betrachter schwankt zwischen Erkennen und Verwirrung. Fast möchte man meinen, These und Antithese sind vereint: die Dialektik des Bauens?

Bezieht man in diesem Rahmen das Architekturtraktat von ALBERTI in die Überlegung mit ein, empfahl dieser, bezugnehmend auf antike Vorstellungen, vor allem die privaten Stadthäuser der Vornehmen äußerlich mäßig und sparsam anzulegen. Als Grund gab er nicht nur die Vermeidung von Neid und Mißgunst an, in der Zurückhaltung würde sich vor allem der große Ernst und die vornehme Haltung des Bewohners zeigen. ALBERTI schränkte jedoch ein, dass die öffentlichen Bereiche des Hauses wie Schauseiten und Vorhallen durchaus zum Ruhme des Vaterlands und der Familie geschmückt werden sollten. Im Gegensatz zu den städtischen Bauten könnten den Landhäusern aber aller Reiz der Heiterkeit und Anmut zukommen. Bei Gütern nahe der Stadt wurde von ihm sowohl der Schmuck der Landhäuser als auch jener der Stadthäuser gutgeheißen.<sup>475</sup>

Sieht man in dieser Unterscheidung auch einen Ansatz von Zuccari, so ist das Wohnhaus mit ALBERTIS Vorstellungen eines Stadthauses in Verbindung zu bringen, das Ateliergebäude hingegen mit den gestalterischen Freiheiten, die ALBERTI für den ländlichen Bau erlaubt. Die Lage von Zuccaris Anwesen am Stadtrand von Florenz in ländlicher Umgebung und die gestalterischen Möglichkeiten, die daraus resultierten, hat Zuccari im Falle des Ateliergebäudes auch genutzt. Und zwar erfolgte dies in einer Weise, wie er sie innerstädtisch nicht hätte ausführen können, ohne seine andere Intention, den nobilitierenden Aspekt, zu gefährden. Dass Zuccari nur in der städtischen Randlage beide Aussagen an den Fassaden in dieser prägnanten Form verwirklichen konnte, zeigt die Tragweite seiner differenzierten Planung, mit dem er die Möglichkeiten dieses Anwesens zu nutzen verstand bzw. die Sicherheit, mit der er dieses Anwesen auswählte.

### **III. 4.3. Das Konzept in der zweiten Planungsphase**

#### **III. 4.3.1. Raumkonzept und bauliche Motive**

Eingeleitet durch die Möglichkeit, das Nachbargrundstück erwerben zu können, begann Zuccari, die bereits erstellten Teile des Wohnhauses zu verändern. Darüber hinaus brachte er die Verbindungstür zwischen den neu erworbenen Teilen in der Casa Sangallo ein und verlegte wahrscheinlich erst zu diesem Zeitpunkt die Küche in den Keller. Zudem plante er den im Rohbau befindlichen Atelierbau vollständig um (Abb. 105). Diese erheblichen Veränderungen an den kurz zuvor entstandenen Gebäudeteilen lassen sich aus heutiger Sicht nicht nur durch die Anbindung

---

<sup>475</sup> L. B. ALBERTI, Buch 9, Kapitel 1 über die Mäßigkeit und Sparsamkeit an den Gebäuden, mögen sie öffentlich oder privat sein... (siehe u. a. ALBERTI 1991, S. 471–476) sowie ebenda, Kapitel 2 über den Unterschied im Schmucke der städtischen und nichtstädtischen Gebäude (ALBERTI 1991, S. 476–480).

des südlich angrenzenden Geländes erklären, sondern sie deuten auf eine gravierende Konzeptänderung hin.

## Die Innenräume des Ateliergebäudes

Im Ateliergebäude verbreiterte Zuccari den Eingangsflur zu Lasten der angrenzenden Zimmer und erweiterte den großen Raum bis an die südliche Grenze des Gebäudes. Da bei diesen Maßnahmen keine wesentliche Veränderung in der räumlichen Anordnung oder eine Umplanung der Fassade zur Via G. Giusti nachzuweisen ist, liegt es nahe, auch in den Nutzungen des Erdgeschosses keine durchgreifenden Funktionswechsel anzunehmen. Lediglich die aufwändige Ausstattung läßt darauf schließen, dass die Räume bewußt als Repräsentationsräume angelegt wurden (Abb. 106). Im Eingang führten die Veränderungen zu einem Tonnengewölbe, in dem das tieferliegende Mittelfeld die Planung eines Freskos erwarten läßt, das aber nie ausgeführt wurde. Die seitlichen Anräume des Einganges wurden mit Kreuzgratgewölben und Bukranienkapitellen ausgestattet. Der erweiterte Raum im Süden des Gebäudes erhielt ein Gewölbe in Form einer Stutzkuppel, die aufgrund der baulichen Vorgaben aus der ersten Planungsphase nicht halbrund ausgeführt werden konnte, sondern Verdrückungen aufweist.

Die Funktion des zentralen Hauptraumes, der in dieser Phase ebenfalls als Verteilerraum aller umliegenden Bereiche diente und, ebenso dunkel angelegt, mit Wand- bzw. Büstennischen ausgestattet wurde, sollte über den repräsentativen Eingang sicherlich auch in dieser Planungsphase als Übungs- und Zeichenraum für Schüler dienen. Die Nischen hatten dabei wahrscheinlich die Funktion, einerseits die wichtigsten Vorlagen für eine zeichnerische Ausbildung aufzunehmen, andererseits auch durch deren Inhalte den Bildungshintergrund des Auftraggebers zu demonstrieren. Die von Zuccari ausgewählten Motive – Rundnischen über rechteckigen Türen – waren zu diesem Zeitpunkt bereits Allgemeingut. Er selber hatte sie bereits bei seinen Arbeiten im Palazzo Vecchio sowie in der Villa d’Este gesehen. Entsprechende Einheiten fanden auch bei den frühen Galerien oder in Verbindung mit Sammlungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits eine verbreitete Anwendung.<sup>476</sup>

Die Umgestaltung des großen Raumes im Erdgeschoss birgt eine Problematik, die sich bislang nicht näher entschlüsseln läßt und hier nur angesprochen sei. Wie FROMMEL bereits andeutete, erinnert der Erdgeschossgrundriß von Zuccaris Ateliergebäude an den Grundriß der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.<sup>477</sup> Vergleichbare Raumanordnungen sind zwar aus verschiedenen Entwürfen des 16. Jahrhunderts bekannt, sie stehen dort jedoch immer in einem räumlichen Zusammenhang mit weiteren Teilen eines Hauses. Allein die Entwürfe von ANDREA PALLADIO in der venezianischer Ausgabe seiner vier Bücher zur Architektur von 1570 zeigen vergleichbare Entwürfe.<sup>478</sup> Zumeist handelt es sich dabei um einen gewölbten Hauptraum, dem in zwei Ecken kleinere Räume zugeordnet sind. Ihre Funktion wird allerdings zumeist nicht benannt. Das freistehende Baumotiv im Ateliergebäude von Zuccari unterscheidet sich hiervon deutlich.

Das Motiv findet sich in Florenz u. a. in beiden Kapellen von S. Lorenzo, bei der Kapelle des Palazzo Medici sowie annähernd in der Pazzikapelle wieder.<sup>479</sup> Zu den rein formalen

---

<sup>476</sup> Das Motiv findet sich vor Zuccaris Hausbau u. a. in den frühen Galerien, den römischen Antikenhöfen sowie in Raffaels Gartenloggia der Villa Madama (PRINZ 1970, S. 24–25). WAZBINSKI 1985, S. 279, sieht im Erdgeschoss des Ateliergebäudes mit seinen Statuen- und Büstennischen eine Art antiquarium. Als Beispiele führt er das der Medici im Palazzo Pitti sowie des Kardinals Grimani in seinem venezianischen Palast bei Santa Maria Formosa an. – WAZBINSKI bezieht die Aussage auf die geplante Ausstattung des Raumes und nicht auf die Nutzung.

<sup>477</sup> FROMMEL 1992, S. 453.

<sup>478</sup> PALLADIO 1993, vor allem S. 117, 121, 166, 171, 177, 199.

<sup>479</sup> Zur Entwicklung dieser Grundrißform in den Kapellenbauten siehe BANDMANN 1956, im besonderen zu S. Lorenzo in Florenz auf S. 56–58.

Ähnlichkeiten im Grundriß legen auch die primären Raumfunktionen NÄhen zu Zuccaris Ateliergebäude nahe. War dort der Saal als Zentrum ausgebildet, schloß sich rechts im Osten ein Raum mit Brunnenschacht und dem fest installierten Wasserbecken an, auf der linken Seite – im Westen – ein Nebenzimmer mit einer Verbindung zum Kellergeschoss an. Bezeichnenderweise finden sich bei Kapellenbauten ähnliche Funktionen in den Nebenräumen wieder, wobei die Funktionen jedoch vertauscht sind. Von einem Betrachterstandpunkt im Saal aus gesehen, liegt in der Alten Sakristei von S. Lorenzo links – also im Südosten – ein Nebenraum mit Wasserbecken und gegenüber befindet sich die Treppe.<sup>480</sup> In der Kapelle im Palazzo Medici wird in einem Inventar von 1492 auf der gleichen Seite im Chorseitenraum eine Sakristei (mit Wasserbecken?) erwähnt.<sup>481</sup> Im gegenüberliegenden rechten Chorseitenraum befand sich ursprünglich wohl – bislang aber nicht eindeutig zu belegen – der Ausgang zur *soffitta* – dem Dachboden.<sup>482</sup> Ähnlich finden sich diese Raumanordnungen in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo. Nach PAATZ basieren Teile von dessen Rohbau bereits auf Brunelleschi oder dessen Nachfolger, womit die Grundrißform schon im 15. Jahrhundert festgelegt war und durch Michelangelo nur wieder aufgegriffen wurde.<sup>483</sup> Dort liegt ein Brunnen im linken – nordwestlichen – Teil des Kellers, zu dem man durch eine Treppe im linken Nebenraum des Chors gelangte, so dass sich auch hier wieder eine bauliche Nähe in Hinblick auf die Lage des Brunnens ergibt. Die nachträglich zugesetzt Öffnung im Gewölbe über dem Brunnenschacht deutet zudem an, dass dieser wahrscheinlich einmal bis in das Erdgeschoss führte und eine Wasserentnahme von dort aus möglich war. Eine Kapelle mit ähnlicher Grundrißanordnung stellt die Pazzi-Kapelle bei S. Croce in Florenz dar, wobei sich die seitlich eingezogenen Ecken baulich durch das bestehende Querschiff und eine angestrebte Symmetrie ergaben.<sup>484</sup> Zuccaris Interesse für die neue Sakristei von S. Lorenzo belegen zwei Zeichnungen. Sie stellen außer der Innengestaltung des Raumes vor allem die Personen dar, die sich zeichnend und betrachtend darin befinden.<sup>485</sup>

Obgleich die Grundrißform in Zuccaris Ateliergebäude diesen Vergleich erst durch den Umbau nach der zweiten Bauphase eindeutig zuläßt, stellt sich die Frage, ob sich Zuccari bei der Planung seines Ateliergebäudes auf Kapellenbauten bezogen hat. Er hätte dabei außer der Grundrißgestalt auch die Funktionen der Nebenzimmer mit Brunnen- und Treppenmotiv übernommen, sie aber gegenüber den bekannten Beispielen vertauscht. Bei der Frage nach dem Hintergrund eines solchen Bezuges käme einerseits der „vollendete Raum“, andererseits ein direkter theologischer Bezug in Frage, in dessen Rahmen Zuccari möglicherweise schon damals eine künstlerische Tätigkeit sah. Die Architektur wäre hier Ausdrucksform einer möglicherweise noch sehr frühen und undifferenzierten Überlegung. Eindeutig, und theoretisch fundierter, ist ein theologischer Aspekt in Zuccaris Disegno-Begriff erst in seinen späten Schriften belegt. Diese basieren aber, wie bereits erwähnt, in wesentlichen Punkten auf Cellinis Aussagen zur Siegfelfindung der Accademia del Disegno in Florenz, die Zuccari während seines zweiten Aufenthaltes zwischen 1575 und 1580 in Florenz kennengelernt hatte. Da dort auch die Lichtsymbolik als theologisches Motiv angesprochen wird, wäre für Zuccari auch schon für diese Zeit zumindest eine Auseinandersetzung mit diesem Thema zu erwarten.<sup>486</sup> Inwieweit solche Überlegungen bei der

<sup>480</sup>Nach PAATZ 1955, Bd. 2, S. 479–482, durch Brunelleschi zwischen 1419–1428 ausgeführt.

<sup>481</sup>Die Ausstattung wurde nach BULST 1970, S. 379, durch Benozzo Gozzoli 1459 vollendet. Nach dem Inventar von 1531 befand sich das Wasserbecken im Vorraum der Kapelle „...una pila di marmo insuna cholonna fuori della chapella“ (Zitat nach BULST 1970, S. 379, Anm. 46).

<sup>482</sup>BULST 1970, S. 379, Anm. 42.

<sup>483</sup>Nach PAATZ 1955, Bd. 2, S. 183–191, entstand die Kapelle in der heutigen Form durch Michelangelo ab 1520. Siehe dazu auch PAATZ 1955, Bd. 2, S. 482–487.

<sup>484</sup>Nach PAATZ 1955, Bd. 1, S. 536–541, von Brunelleschi ab 1429 erstellt.

<sup>485</sup>Beide Paris, Louvre, Inv.-Nr. 4554, 199 x 262 mm, Kreide und Rötel sowie Inv.-Nr. 4555, 187 x 265 mm, Kreide und Rötel. Vgl. dazu HEIKAMP 1967 B, S. 67, Anm. 63, sowie VÖLKER 1972, S. 55, Anm. 1. Skizzen abgedr. u. a. in HEIKAMP 1967 A, Tafel 24 und 25, im Anhang sowie VÖLKER 1972, Abb. 44 und 45, im Anhang.

<sup>486</sup>Siehe dazu auch PANOFKY 1960, S. 47-50, dort mit dem Hinweis, dass Zuccari am „Schluß seines Werkes den Begriff Disegno auch etymologisch als ein Zeichen der Gottähnlichkeit deutet – Disegno = segno di dio in noi...“ (Zitat nach: PANOFKY 1960, S. 49). „Und obendrein sollte er mit diesem Disegno, gewissermaßen Gott nachahmen und mit der Natur wetteifernd, unzählige Kunstwerke hervorbringend und mit Hilfe der Malerei und Skulptur sich neue Paradiese schaffen zu können“ (Zitat nach KEMP 1974,

Anlage des Grundrisses eine Rolle gespielt haben, läßt sich bislang nur vermuten. Die Ähnlichkeit der Gewölbeformen in den Erdgeschossräumen von Zuccaris Atelier und den Kapellenbauten könnte dabei als weiterer Hinweis gewertet werden. Die formale Gestaltung, die Anbringung der seitlichen Türen, die sicherlich vorhandene Symmetrie und Zuccaris bereits erwähntes Interesse für die Neue Sakristei von S. Lorenzo könnten somit auch bei seiner frühesten Planung bereits Bezüge vermuten lassen, die er in der zweiten Bauphase lediglich deutlicher ausprägte.<sup>487</sup>

Faßbar wird im Ateliergebäude ab dieser Planungsphase die bauliche Gestalt der Obergeschosse. Am Fuße der Treppe zwischen dem Erdgeschoss und dem Mezzanin, die wahrscheinlich im Westen des Hauptraumes angeordnet war, befand sich ein abgeteilter Bereich hinter der Schauwand zum Garten, der als Abtritt genutzt worden sein könnte. Die Nutzung der Mezzaninebene ist bislang ungeklärt. Sie könnte als Zwischenpodest der Treppe gedient haben, oder der östliche Bereich war vom Treppenpodest abgetrennt und stellte, mit dem wahrscheinlich bereits vorhandenen Brunnschacht, einen Arbeitsbereich zur Zubereitung von Farben dar. Möglicherweise bestand schon damals eine Verbindung in die östlich anschließenden Häuser (Abb. 107).

Vom Mezzanin aus sollte das Obergeschoss erschlossen werden, dessen ursprüngliche Unterteilung ebenfalls nicht mehr nachvollziehbar ist (Abb. 108). Einziger Hinweis auf das Aussehen von Zuccaris Atelierraum findet sich im *Lamento della Pittura*, der bereits erwähnten allegorischen Zeichnung aus den späten 1570er Jahren, das möglicherweise als Fassadenfresko geplant war. Aus Zuccaris eigenhändiger Beschreibung geht hervor, dass es sich um sein eigenes Atelier handelte (Abb. 109).<sup>488</sup> Die Abbildung zeigt den Blick auf eine geschlossene Wand. Einzig von links dringt Feuer durch eine hochrechteckige Öffnung ein und schafft den Rauch als Basis der allegorischen Darstellung im oberen Teil des Bildes. In das Atelier Zuccaris übertragen ergäbe sich, bei einem Betrachterstandpunkt im Norden des Geschosses und dem Blick nach Süden, ein überhöhter Raum, der am frühen Morgen zumindest von Osten aus belichtet wird. Entsprechend den theoretischen Vorstellungen war er zur hellen Mittagssonne geschlossen und erhielt seine Hauptbelichtung durch große Fenster im Norden zur Via G. Giusti.<sup>489</sup> Die dargestellten Ausstattungsstücke im *Lamento della Pittura* entsprechend den typischen Requisiten einer Malerwerkstatt in dieser Zeit und lassen sich in den meisten Inventaren dieser Zeit nachweisen.<sup>490</sup>

Der Rücksprung an der Gartenfassade zum Wohnhaus führte zu einer Reduzierung des

---

S. 232, dieser gekürzt nach PANOFKY 1960, S. 48–49, aus: Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti, divisa in due libri*, Turin, 1607, Erstes Buch, Kapitel 7. Originaltext bereits zitiert in PANOFKY 1960, S. 108, Anm. 205). – In den Deckenfresken der Sala del Disegno seines römischen Palastes stellte Zuccari den personifizierten Disegno dar. Inschriften heben dabei das Licht sowie den göttlichen Funken hervor und verweisen auf seine Rolle: „*Lux intellectus et vita operationum*“. „*Una lux in tribus refulgens*“ „*Scintilla divinitatis*“. Nach HERRMANN-FIORE 1979, S. 78, sowie FROMMEL 1982, S. 44 (zur Lichtsymbolik siehe auch HERRMANN-FIORE 1979, S. 78–80).

<sup>487</sup> Der Tondo im Gewölbescheitel des großen Raumes im Erdgeschoss des Ateliergebäudes, der an die Laternen der berühmten Kapellenbeispiele erinnert, entstammt wahrscheinlich nicht dem Bauzustand unter Federico Zuccari. Eine Fotografie, aufgenommen während der Sanierung in den Jahren 1978/79, zeigt im Gewölbescheitel keine profilierte Rahmung, sondern lediglich einen gemalten Rahmen um ein rundes Fresko (Foto: Soprintendenza, Firenze, Palazzo Pitti, Akte Nr. 204, vor allem Neg.: 95277). Ein Tondo wäre zudem kein übliches Motiv in Zuccaris Werk. Eine Ausnahme bildet das Tondo im Treppenhaus des Palazzo Grimani bei S. Maria Formosa in Venedig. Über die Urheberschaft Federico Zuccaris an den Fresken siehe auch die mögliche Zuschreibung der Stuckdekoration an Zuccari durch WOLTERS 1968, S. 57 (publiziert, ebenda, Tafel: XLIII, Abb. 75 im Anhang)].

<sup>488</sup> Zum *Lamento della Pittura* siehe Anm. 333. Der Begleittext dazu in HEIKAMP 1957, S. 183: „*Questo disegno il Pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella vera intelligenza, che nuda...*“. Zuccari spricht hier vom Verfasser der Zeichnung – also sich selbst – in der dritten Person und meint demzufolge auch sein eigenes Studio. Es muß sich dabei um den Florentiner Atelierraum handeln, da er das Grundstück für seinen römischen Palast erst im Jahr 1590, also annähernd 12 Jahre nach Fertigstellung des Sticks durch Cornelius Cort, erwarb.

<sup>489</sup> Zu den idealen Lichtverhältnissen nach den Angaben Leonardo da Vincis siehe bereits Anm. 414.

<sup>490</sup> Siehe dazu WACKERNAGEL 1938, S. 334.

Innenraumes und zu einem schmalen, über die ganze Tiefe des Hauses verlaufenden Bereiches außerhalb der westlichen Begrenzung des obersten Geschosses. Es läßt sich nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mit Sicherheit eine Nutzung für diesen Bereich fassen, zumal die endgültige bauliche Ausführung nie erfolgte. Wahrscheinlich war er als offener, nur durch eine Brüstung abgeschlossener Austritt geplant. Als Motiv ist eine Terrasse über einer Gartenloggia nicht nur aus der angrenzenden Casa Sangallo für das Jahr 1580 belegt,<sup>491</sup> im Florentiner Palazzo Medici ist dies spätestens seit dem Inventar von 1492 bekannt.<sup>492</sup> Die Erschließung dieser Terrasse sollte, wie der vorhandene Durchgang auf der Nordseite vermuten läßt, durch zwei Türen erfolgen. Ihre Lage orientierte sich an der darunterliegenden Schaufassade zum Garten; sie hätten somit mittig über den nun nach Süden hin verlängerten Seiten der Schaufassade gelegen. Zwischen den beiden Türen bot sich somit am Außenbau eine große Wandfläche, für deren Gestaltung man ein Fresko annehmen könnte, wie Zuccari dies an der Fassade zur Via G. Giusti geplant hatte (vgl. [Abb. 75](#)). Aufgrund der starken Untersicht aus dem Blickwinkel des Gartens und dem Wandversprung in der Westwand des Ateliergebäudes scheint dies allerdings unwahrscheinlich zu sein. Näher liegt die Vermutung, dass ein architektonischer Aufbau geplant war. Eine vergleichbare räumliche Situation mit zurückspringender Wand und schmaler Terrasse davor erinnert in den baulichen Gegebenheiten an den Scrittoio della Terrazza im Palazzo Vecchio, das mittig auf einer schmalen Terrasse zum Innenhof ausgerichtet ist ([Abb. 110](#) und [Abb. 111](#)). Vasari und seine Gehilfen hatten den Aufbau im März 1562 fertiggestellt, und Zuccari, der im Jahr 1565 unter Vasari dort tätig war, kannte ihn aus eigener Anschauung.<sup>493</sup> Man kann freilich nicht so weit gehen, in der Mitte des schmalen Rücksprungs die Planung für ein separates Studierzimmer zu sehen, zumal es wohl nie eine entsprechende Ausführung gab und auch kein Baubefund darauf hinweist. Fragt man allerdings nach der Lage eines eigenständigen Studierzimmers im Anwesen, dass nach Zuccaris Anspruch durchaus zu erwarten ist, so ist es wohl am ehesten im Ateliergebäude zu vermuten. Eine Positionierung käme dort nur im östlichen Mezzaninbereich oder im ersten Obergeschoss in Frage. Ein geplantes *studiolo* in Richtung Garten, falls es geplant war, erscheint neben dem eigentlichen Atelierraum und mit Blick in den Garten unter dem bereits angesprochenen Aspekten der *vita solitaria*, nahezu exemplarisch. Der Scrittoio della Terrazza im Palazzo Vecchio könnte dabei als Vorbild gedient haben.

Die Veränderungen unter Zuccari hatten somit einen repräsentativen Ausbau der bestehenden Räume zur Folge, über die Verlegung der Treppe hinaus sind aber wesentliche funktionale Verschiebungen gegenüber der ersten Planungsphase nicht nachgewiesen. Lediglich ein Teil der geplanten Ausstattung wird deutlich, wobei der große Saal ein Baumotiv erhielt, das an Sammlungsräume erinnert und ihn zugleich als Aufstellungsort programmatischer Ausstattungsstücke kennzeichnet. Faßbar wird mit dieser Bauphase auch die Mezzaninebene und das erste Hauptgeschoss, wobei deren Funktionen aber lediglich summarisch benannt werden können. Beim Mezzanin handelte es sich um ein aufwändig angelegtes Zwischenpodest der Treppe, von dem möglicherweise eine Teil als Arbeitsplatz für Zuccaris Schüler abgeteilt werden sollte. Das abschließende Geschoss sollte Zuccari als Atelierraum dienen. Ob er das Geschoss weiter unterteilen, bzw. ober er auf der vermuteten Terrasse eine weitere Architektur anlegen wollte, bleibt aufgrund fehlender Baubefunde offen.

---

<sup>491</sup> Vgl. dazu die Beschreibung über den Erwerb der Wohnung im Erdgeschoss des Nachbarhauses durch Federico Zuccari: zitiert in Anm. 200.

<sup>492</sup> Vgl. BULST 1970, S. 380, besonders Anm. 54. Auch in einem Inventar eines Pandolfini-Haushaltes von 1503 wird eine Terrasse erwähnt (vgl. LYDECKER 1987, im Anhang: III, S. 277–281, besonders S. 281).

<sup>493</sup> Über die Anlage und die Ausstattung siehe LIEBENWEIN 1977, S. 152–154, dort mit Lit. Der Scrittoio della Terrazza liegt nicht im Zusammenhang mit den Appartements, sondern fungierte nach LIEBENWEIN als ergänzender Rückzugsort neben der repräsentativen *guardaroba* (Sala delle carte geografiche), die mit einem enzyklopädischen Programm zur Aufnahme der wichtigsten Sammlungsstücke diente. Federico Zuccari arbeitet 1565 unter Vasari im Palazzo Vecchio (nach KÖRTE 1935, S. 72, in den Regesten).



## Der Garten des Wohnhauses und die Gartenrückwand

Die vorgezogenen Risalite in den Garten der ersten Bauphase wurden mit der Umplanung zugunsten einer geschlossenen Wandfläche aufgegeben und die bestehenden Gestaltungselemente an den seitlichen Flanken, zumindest anfangs, in die Planung integriert. Das zentrale Mittelfeld verschmälerte Zuccari und gliederte es durch ein zurückspringendes Wandfeld über einem Sockel. Als Abschluß plante er dort wahrscheinlich ein Triumphbogenmotiv, dessen Detaillösungen allerdings nicht mehr nachzuvollziehen sind.

Vergleichbare Architektur motive waren im Florenz dieser Zeit häufig und finden sich in vielen Skizzen sowie Zeichnungen von Federico Zuccari wieder.<sup>494</sup> Das Motiv war in der Regel programmatisch bestimmt und läßt daher zumindest eine formale Interpretation des Baubefundes zu. Seine anfänglichen Überlegungen in der zweiten Planungsphase – mit seitlichen Pilastern und Nischen mit einem wahrscheinlich als Triumphbogenmotiv gestalteten Mittelfeld – ließe sich, in der baulichen Gestalt ebenso wie im Bedeutungsaufwand, im Sinne seiner allegorischen Zeichnung *Porta Virtutis* vorstellen, die Zuccari 1580 erstellte und die möglicherweise auf seine nicht verwirklichten architektonischen Vorstellungen der Casa Zuccari in Florenz zurückzuführen ist (Abb. 112).<sup>495</sup> Speziell in der Gartenarchitektur, mit welcher auch viele von Zuccaris architektonisch vergleichbaren Zeichnungen in Verbindung stehen, war ihm das Thema aus eigener Anschauung bekannt. So war er durch seine Arbeiten im Vatikan mit der Erdgeschossfassade des Belvedere im großen Innenhof vertraut, die SERLIO im dritten Buch seines Architekturtraktates bereits im Jahr 1540 publizierte.<sup>496</sup> Darüber hinaus war er während seiner Arbeiten in der Villa d'Este sicherlich mit den Planungen zu den gerade laufenden Bauarbeiten im Garten vertraut, als er dort in den Jahren um 1566/67 an einigen Sälen in der Villa arbeitete. Im besonderen legen die Wasserorgel (1566–1568) und der Brunnen des Kaisers (1568/69) formale Ähnlichkeiten im Aufriß nahe.<sup>497</sup> Die Gestaltung einer ähnlichen Schauwand in vergleichbarer Lage war Zuccari möglicherweise auch aus den Antonio da Sangallo d. J. zugeschriebenen Planungen für sein eigenes Privathaus in Rom bekannt, das dieser sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Via Giulia erbauen ließ. Drei nur als Entwürfe für die abschließende Hofrückwand existierende Zeichnungen entsprechen als Triumphbogenmotiv formal Zuccaris Ausführungen: neben einem zentral angelegten Mittelfeld, lagen seitlich angebrachte Nischen – bei Sangallo als Türen bzw. Nische genutzt – mit darüberliegenden Feldern, die von Wandpilaster gerahmt wurden. Speziell bei zwei Zeichnungen wurde das zentrale Mittelfeld zum einen als flacher Rücksprung und alternativ dazu als Apsis geplant. Beide Darstellungen weisen jeweils über dem zentralen Feld einen Rundbogen auf. Abgeschlossen wurde die Architektur mit einem Metopen- und Triglyphenfries sowie einem lediglich im Profil angedeuteten Geison (Abb. 113 und

<sup>494</sup> Vgl. dazu alleine die Entwürfe der Schaufassaden anlässlich der Vermählung Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich im Jahr 1565 u. a. publiziert in: L'Apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite. Di Vincenzio Borghini e di Giorgio Vasari, Illustrato con disegni originali, hrsg. Principe Piero Ginori Conti, Florenz, 1936 sowie teilweise publiziert in FANELLI 1973, Bd. 2, S. 461, Abb. 455, 458, 461).

<sup>495</sup> Über die *Porta Virtutis* und seine Folgen für Zuccari siehe bereits Anm. 354. – Die *Porta Virtutis* ist nach HEIKAMP in einer Vielzahl annähernd identischer Kopien und Nachzeichnungen erhalten. Original einer Zeichnung von Zuccari von 1581 im Staedelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., u. a. publiziert in HEIKAMP 1957, S. 192, Fig. 6, Hinweise ebenda, S. 189–195, sowie HERRMANN-FIORE 1979, S. 71, Abb. 28. Eine weitere Zeichnung von Zuccari zu diesem Thema aus dem Jahr 1582, Original in Oxford, Library of Christ Church, abgedruckt in HEIKAMP 1958 B, S. 49, Fig. 1, mit Hinweisen ebenda, S. 45–50, sowie RENAISSANCE INTO BAROCK 1989, S. 254, Fig. 41. Darüber hinaus eine Zeichnung in The Pierpont Morgan Library, New York, publiziert in RENAISSANCE INTO BAROCK 1989, S. 46, mit Hinweisen unter Kat. 85. Ähnlichkeiten zur Gartenwand auch bei Zuccaris Zeichnung: *Il giovane nel giardino delle delizie mondane*, Original in Paris Louvre, Cabinet des Dessins; u. a. publiziert in HEIKAMP 1967 B, Tafel 21.

<sup>496</sup> Publiziert in SERLIO 1964, zwischen S. 117 und 118 (Zur Datierung der ersten Ausgabe des dritten Buchs von SERLIO in das Jahr 1540 siehe KRUF T 1991, S. 81). Zuccari erhielt am 3. Oktober 1563 Zahlungen für Malereien im Belvedere des Vatikans (KÖRTE 1935, S. 71, in den Regesten).

<sup>497</sup> Zu Zuccaris Aufenthalt in der Villa d'Este um das Jahr 1566/67 siehe bereits Anm. 295. Zu den Bauarbeiten an der Wasserorgel im Park zwischen den Jahren 1566 und 1568 siehe LAMP 1966, S. 52–56. – Die Bauarbeiten am Brunnen des Kaisers erfolgten nach LAMP in den Jahren 1568/69. 1570 waren die seitlichen Treppen und die Figurennische beendet (LAMP 1966, S. 65).

Abb. 114).<sup>498</sup>

Alleine diese Darstellungen zeigen die Bandbreite der Möglichkeiten, die gestalterisch am Ende des Gartens in Zuccaris Wohnhaus möglich waren. Vergleichbare Objekte finden sich vor allem im Bereich der aufwändigen Hof- und Gartenfassaden und stellten immer repräsentative Schauwände dar.

### Das neu erworbene Gelände im Süden

Die Möglichkeit, das Gelände nach Süden durch die Erdgeschosswohnung der Casa Sangallo zu erweitern, führte zu Veränderungen an den bereits erstellten Bauten. Da Gelände umfaßte nach dem Kaufvertrag einen Garten und eine Loggia sowie weitere Zimmern dahinter und verfügte über einen separaten Eingang zur Via G. Capponi. Die Anbindung an das bestehende Wohnhaus erfolgte durch eine Tür im ehemaligen Hofflügel von Andrea del Sartos Anwesen. Darüber hinaus legte Zuccari in der Südwand des Ateliergebäudes eine weitere Verbindung zum neu erworbenen Garten an. Die betonte Lage dieses Durchganges in der Mittelachse des Gebäudes läßt dabei auf eine funktionale Anbindung des neuen Gartens an das Ateliergebäude schließen. Zudem versuchte Zuccari, das Gelände repräsentativ aufzuwerten, indem er das Ateliergebäude mit einer dritten Fassade nach Süden versehen wollte, die zumindest teilweise aus Werksteinen bestehen sollte. Darüber hinaus werden diese Absichten schon anhand des Kaufvertrages der Nachbarwohnung deutlich. Da Zuccari den Brunnenschacht in der Loggia der Casa Sangallo nicht entfernen durfte, als er 1580 das Erdgeschoss von Maria di Benedetto dal Castello, der Witwe des Bastiano di Aristotele da Sangallo erwarb, damit „madonna Maria“ von der darüberliegenden Terrasse noch Wasser schöpfen konnte, war es ihm nicht möglich, seine Vorstellungen eines einheitlichen Raumes zu verwirklichen. Möglicherweise werden hier die Absichten deutlich, die Zuccari 1590 mit dem Ankauf der zweiten Wohnung in einem Obergeschoss der Casa Sangallo verfolgte. Diese Wohnung gehörte Margherita Sangallo, der Erbin ihres Bruders Alessandro Sangallo, und Zuccari wollte sie kurz nach dem Erwerb bereits wieder veräußern. Es liegt nahe, dass Zuccari die Wohnung nur erwarb, um den Brunnen im Erdgeschoss beseitigen zu können. Würde sich anhand von Dokumenten belegen lassen, dass diese Wohnung im ersten Obergeschoss zum Garten hin orientiert war, ließe dies noch im Oktober 1590 auf die Planung schließen, die Loggia repräsentativ auszubauen.

Betrachtet man das Anwesen wie es nach der Erweiterung ausgesehen haben müßte, so zeigt sich eine Struktur von vier separat liegenden Bereichen, die jeweils einzeln von der Straße aus erschlossen werden konnten. Auf der einen Seite das schlichte Wohnhaus mit angrenzendem Garten, der durch eine Schaufassade abgeschlossen wurde, auf der anderen Seite, und im Gegensatz dazu, die extravagante Ausführung des Ateliergebäudes, das sich aufwändig in den südlich angrenzenden Garten öffnen sollte. Angegliedert im Osten nun auch die beiden Häuser, an deren Rückseite wahrscheinlich ebenfalls Gärten lagen. Hinzu kamen Teile des Erdgeschosses aus der Casa Sangallo, bestehend aus Garten, Loggia und weiteren Zimmern dahinter, deren Funktion bislang nicht belegt ist. Geht man davon aus, dass Zuccari einen Übungs- bzw. Zeichenraum im Erdgeschoss seines Ateliergebäudes einrichten wollte, der auch auf eine bewußte Förderung seiner Schüler abzielte, läge es nahe, in einer Erweiterung des Werkstattbetriebs vor allem einen Lehrgarten für die Ausbildung von Schülern zu sehen. In Florenz hatte es mit dem ehemaligen Lehrbetrieb für junge Künstler im Skulpturengarten der Medici bei San Lorenzo ein Vorbild für

---

<sup>498</sup> Antonio Sangallo d. J. zugeschriebene Aufrißprojekte für die Rückwand des Innenhofs in seinem römischen Wohnhaus. Die Planung bzw. die Ausführung des Hauses erfolgte in den Jahren 1535–1542 (FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 166-168 und Bd. 2 S. 315-321). Originale der Zeichnungen in Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. UA 1286 (Abb. 113 im Text) und Inv. Nr. UA 1101 (Abb. 114 im Text) sowie Inv. Nr. UA 1111 (publiziert bei FROMMEL 1973, Bd. 3, S. 138, Tafel: b sowie bei SCHWARZ 1990, S. 168, Abb. 26)

einen Ausbildungsgarten gegeben. In der Zeit, als Federico Zuccari sein Haus errichtete, war dieser Garten durch Vasaris Bemerkungen in den *Viten* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts als Vorbild der *Accademia del Disegno* benannt worden.<sup>499</sup> Aber nicht nur in Künstler- bzw. Akademikerkreisen spielte dieser Garten eine Rolle. Das Thema wurde auch im Rahmen eines umfassenden Zyklus' von Bildteppichen eingebunden, welche die Taten der Medici darstellten und die zur Ausstattung der *Sala di Lorenzo de' Medici* im *Palazzo Vecchio* gedacht waren. Wie sich aus der Darstellung des Lehrgartens in einem Wandteppich nach einem Entwurf von Stradano aus dem Jahr 1571 zeigt, ist über den Garten hinaus auch eine *Loggia* dargestellt, in der Lorenzo de' Medici mit den Schülern diskutierte (*Abb. 115*).<sup>500</sup> Abgesehen von einer historischen Konkordanz dieser Abbildung und Vasaris Äußerungen stand dieser Garten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Symbol für die Künftlerausbildung, und seine Stiftung wurde im Rahmen des Legitimierungsprogrammes am Florentiner Hof bereits als eine ruhmbringende Tat verewigt.<sup>501</sup>

Die Anlage eines Lehrgartens mit einer *Loggia* auf dem Nachbargrundstück der *Casa Sangallo* hatte somit ein berühmtes Vorbild in Florenz. In Verbindung mit dem Ateliergebäude als Ausbildungsstätte ergab dies ein komplexes Gefüge, in dem auch die Unterkunft der Lehrlinge bei ihrem Lehrmeister eine Rolle gespielt haben mag. Dass Zuccari solche Vorstellungen mit seinem Anwesen verband, zeigt das Fresko im Gartensaal seines Wohnhauses, das diskutierende Schüler mit ihren Skizzen unter der *Loggia* zeigt (vgl. *Abb. 58* und *Abb. 59*). Im Hintergrund ist das Ateliergebäude dargestellt und scheinbar das geplante Wohnhaus für die Lehrlinge im Anschluß. Wie wesentlich das Gebäude für Zuccaris Planung war, zeigt ebenfalls das Fresko. Obgleich der Blickwinkel von der Mittelachse des Anwesens zentral auf die Gartenrückwand gerichtet ist, und die Darstellung des in Bau befindlichen Ateliers die anschließenden Häuser verdecken müßte, sind diese absichtlich aus der Zentralperspektive gerückt, um sie deutlich sichtbar darstellen zu können.

Der Vergleich zwischen dem Fresko und der Bauausführung hatte ergeben, dass sich das Fresko an den Anfang der zweiten Planungsphase datieren läßt, als Zuccari gerade begann, seine neuen Vorstellungen baulich umzusetzen. Ob Zuccari bereits in der ersten Planungsphase eine Lehrgarten einrichten wollte, läßt sich kaum belegen. Die Möglichkeit stand ihm jedoch bereits zu diesem Zeitpunkt mit jenen Gärten zur Verfügung, die sich im rückwärtigen Teil der östlich an das Ateliergebäude angrenzenden Häusern befanden.

---

<sup>499</sup> Siehe dazu den Beitrag über den Skulpturengarten von Lorenzo de' Medici in Florenz von ELAM 1992. Zur Geschichte ab dem späten 15. Jahrhundert: ebenda, besonders S. 50–54. Zu den Textstellen in Vasaris *Viten* und weiteren zeitgenössischen Beschreibungen: ebenda, S. 41–42 sowie besonders S. 66, Anm. 2.

<sup>500</sup> Nach ELAM handelt es sich wahrscheinlich um den zeitgemäßen Zustand des Gartens in der Zeit, in der Vasari seine beiden Ausgaben der *Viten* verfaßte und die Weber den Garten für ihre Zwecke nutzten. Wandteppich u. a. publiziert bei ELAM 1992, S. 57, *Abb. 10*. Das Original einer Entwurfszeichnung in Museo di Palazzo Reale, Pisa. Zu den Bildteppichen siehe auch HEIKAMP 1969, S. 183–200. Die Dokumente über die Geldanweisungen der Kartons für den Teppich für das Jahr 1571 bei HEIKAMP 1969, S. 198–199. Entwurfszeichnung zu den Teppichen neuerdings auch publiziert in ACCIDINI LUCHINAT 1996, S. 188, mit Lit., sowie in *Magnificenza alla Corte dei Medici* 1997, S. 393.

<sup>501</sup> Das südlich anschließende Gelände könnte auch als Freilichtatelier genutzt worden sein, obgleich keine Baubefunde darauf hindeuten. Sicherlich sollte es, falls es geplant war, nicht die alleinige Nutzung dieses Bereichs darstellen, sondern viel eher in Verbindung mit einem Lehrgarten stehen. Ein Freilichtatelier mit den idealen Lichtverhältnissen ist in den theoretischen Schriften von Leonardo da Vinci (1492–1519) benannt. Er empfiehlt einen Hofraum, dessen Idealmaße 10 *braccia* Breite, 20 *braccia* Länge sowie 10 *braccia* Höhe betragen und dessen Wände schwarz gestrichen sein sollten. Je nach Lichtverhältnissen empfiehlt er zudem, den Hof mit einer Leinwand zu überspannen (siehe dazu: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. XV bis XVIII, Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei* in drei Bänden, Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270. Übersetzt und übersichtlich geordnet von Heinrich Ludwig, Wien, 1882, Bd. XV, S. 182–183, besonders Nr. 138). Eine Überdachung mit Leinwand könnte ebenso von einem Lehrgarten wie auch von einem Freilichtatelier genutzt werden.

### III. 4.4. Die unterschiedlichen Funktionszusammenhänge der einzelnen Planungsphasen

In der ersten Planungsphase legte Zuccari mit seinem Anwesen eine Baustruktur an, die aus einem repräsentativen Privathaus mit Garten und einer aufwändig angelegten Ausbildungseinrichtung bestand. Es liegt nahe, in Zuccaris früher Planung seine Vorstellungen einer idealen Ausbildungsstätte im Sinne des traditionellen Verhältnis zwischen Meister und Lehrling zu sehen, die in seinem Reformvorschlag anklingt und die er seinem Privathaus angliedern wollte.

Die Erweiterung des Grundstücks nach Süden führte in der zweiten Planungsphase zu einer veränderten Konzeption von aufeinanderfolgenden Gebäuden mit unterschiedlichen Funktionen, verbunden durch eine Mittelachse. Dadurch ergaben sich mehrere abgegrenzte Einzelteile, wobei das Wohnhaus mit dem Garten durch die Abgrenzung zum Ateliergebäude separiert wurde. Um nun den Bedeutungswechsel zu ergründen, sei darauf hingewiesen, wie lange Zuccari an seinen Vorstellungen in Florenz festhielt.

Nachdem er im Januar 1580 Florenz verlassen hatte und nach Rom übersiedelt war, ist die Vermietung des Wohnhauses in Florenz erstmals für das Jahr 1588 belegt. Noch 1590 erwarb er eine Wohnung in diesem Nachbarhaus, die er jedoch kurze Zeit später wieder veräußern wollte. Wahrscheinlich hing dieser Erwerb jedoch nicht mit einer Erweiterung des Anwesens zusammen, sondern stand mit dem Abbruch des Brunnens in der Loggia der Casa Sangallo in Verbindung, und Zuccari plante deshalb die Wohnung anschließend wieder zu veräußern. Es ließe sich daraus schließen, dass er immer noch versuchte, das Anwesen nach seinen Vorstellungen repräsentativ auszubauen. Der eigentliche Teilverkauf seines Anwesens beginnt erst mit der Veräußerung der Erdgeschosswohnung in der Casa Sangallo, der für das Jahr 1597 belegt ist – also sieben Jahre, nachdem Zuccari bereits in Rom ein Grundstück erworben hatte und dort bereits begann seinen aufwändigen Palast zu errichten. Obgleich unklar bleibt, wann Zuccari die beiden Häuser im Osten verkaufte, standen ihm bis 1597 zumindest das Ateliergebäude sowie das Nachbargrundstück und notfalls auch das Wohnhaus mit dessen Garten zur Verfügung. Als er 1602 das Wohnhaus veräußerte, bestand sein Besitz immer noch aus dem verbliebenen Ateliergebäude. Als er dies im Juli 1608 verkaufte, wird es in den Quellen noch als „...*domus cum horto*...“ bezeichnet, so dass ihm bis zu dieser Zeit über das Ateliergebäude immer noch ein daran anschließender Garten zur Verfügung standen, der nun notgedrungen die Verbindung zwischen dem Wohnhaus und dem Atelier herstellen mußte. Mit dem Verkauf des Wohnhauses 1602 wurde spätestens die ehemals aufwändig geplante Gartenrückwand in der dritten Bauphase reduziert zu Ende gebaut und auch die Obergeschosse des Ateliergebäudes unterteilt und bereits in Wohnraum umgewandelt. Wesentlich erscheint, dass Zuccari trotz finanzieller Probleme, die sein römischer Hausbau mit sich brachte und die sich erstmals um das Jahr 1593/94 erahnen lassen,<sup>502</sup> sein Anwesen in Florenz

<sup>502</sup> Aus einem Brief des Benedetto Busini an den Großherzog Francesco vom 19. Juni 1578 geht hervor, dass Zuccari für die bisherigen Arbeiten an der Domkuppel eine Betrag von „*ducari 3116, [sowie] Lire 4,3*“ erhalten hat (Dokument bei GUASTI 1974, S. 149–150, Nr. 362). Zu den finanziellen Problemen bei Zuccaris römischem Hausbau siehe KÖRTE 1935, S. 18 sowie zwei Briefe aus den Jahren 1593 und 1594.

1. Brief vom 21. Juli 1593. Grazioso Graziosi an Herzog Francesco Maria II. von Urbino, Florenz Staatsarchiv, Fondo Urbino, Fa. 169, f. 2152; zitiert nach KÖRTE 1935, S. 81, Dok. 7: „*Il Federico Zuccaro (come V. A. haverà forse inteso da altri) s'è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli, essendosi posto à fabricare un Palazzotto senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbisce facilmente quanto fin'qui ha fatto di capitale, oltrel'haverlo disviato quasi in tutto dalla sua professione, perchè adesso non lavora se non qualche cosa in casa sua solo per necessità de danari. Havendoli dunque io parlato del Crocifisso che V. A. desidera di sua mano etc. ...*“

2. Brief vom 10. August 1594. Grazioso Graziosi an Herzog Francesco Maria II. von Urbino, Florenz Staatsarchiv, Fondo Urbino, Fa. 169, f. 2253; zitiert nach KÖRTE 1935, S. 81, Dok. 8: „*Il Zuccaro oltre di essere imbarazzatissimo per la poesia di questa sua fabrica le grosse spese della quale l'ha (!) posto tutto in disordine, è stato alcuni mesi à Fiorenza per dare fine ad alcuni beni che haveva anco là, per li quali rispetti ha lavorato poco. Il nostro Crocifisso è però cominciato etc. ...*“.

Zu den finanziellen Problemen Zuccaris ab den späten 90er Jahren des 16. Jahrhunderts siehe vor allem CIVELLI/GALANTI 1997, besonders S. 83–88.

nicht veräußerte. Diese Festhalten läßt sich heute fast nur durch die Anlage einer dauerhaften Institution erklären. War das Anwesen in der ersten Planungsphase lediglich als Ausbildungseinrichtung mit privatem Wohnhaus angelegt, scheint Zuccari in der zweiten Planungsphase an eine Einrichtung gedacht zu haben, die ohne seine eigene Anwesenheit funktionstüchtig sein sollte. Auch die dritte Planungsphase, während der Zuccari den Atelierraum aufgab und das Obergeschoss in kleine Räume unterteilte, läßt noch eine spezielle Nutzung unter Zuccari erwarten. Möglicherweise bestand diese auch noch nach dem Verkauf des Wohnhauses, der im Mai 1602 bestätigt wurde. Als er jedoch am 12. Oktober 1603 sein Testament verfaßte, erwähnte er nur, dass er in seinem römischen Haus ein Hospitz für bedürftige und auswärtige Kunststudenten einrichten und sich damit einen lange gehegten Wunsch erfüllen wollte, den er aufgrund eigener Fehler nicht verwirklichen konnte. Darüber hinaus erwähnte er noch ein *studio*, das die Ausbildung der Studenten gewährleisten sollte.<sup>503</sup> Obgleich dadurch nicht belegt ist, ob dieser Wunsch sein Florentiner oder sein römisches Anwesen betraf, zeigt sich in jedem Falle, dass Zuccari keine dauerhaften Absichten mehr mit dem Florentiner Anwesen verfolgte.

Einzig die Dauer während der Zuccari an seinem Areal in Florenz festhielt, läßt die Weiterführung einer dauerhaften Institution unter der Obhut eines Bevollmächtigten vermuten. Bei einer solchen Institutionen scheint weniger die eigene Person von Zuccari im Vordergrund gestanden zu haben, als vielmehr die Einrichtung eines Memorials. Rückblickend auf die Ursachen für die Abtrennung von Wohnhaus und Ateliergebäude käme somit über den Versuch, die am Außenbau demonstrierte Funktionstrennung auch im Inneren zu vollziehen, ein weiterer Aspekt hinzu: die Abgrenzung des privaten Wohnhauses und des Gartens, beide von „Mietern“ genutzt, die – basierend auf den Ideen Zuccaris – diese Institution führen sollten. Man könnte hier einen Zusammenhang zur Vermietung des Wohnhauses an den Maler Giovanni Battista Paggi 1588 vermuten. Obgleich Zuccari die zweite Planungsphase bereits umsetzte, bevor er Florenz verließ, mußte ihm im Vorfeld der Fertigstellung an den Domfresken bewußt gewesen sein, dass keine vergleichbar renommierten Aufträge in Florenz mehr zu erhalten waren. Ein Fortgang aus Florenz könnte also bereits länger geplant gewesen sein. Auch sein vorgeschlagenes Projekt zur Ausmalung des Kuppeltambours am Florentiner Dom, hätte dabei sicherlich nur einen Aufschub gebracht.

Mit der Ausstattung des Wohnhauses wurde der Gartensaal im Erdgeschoss mit einem Deckenfresko ausgestattet, dessen Programmvorlage das Traktat *Le pitture* von Anton Francesco Doni war. Dessen Inhalte war nicht durch die Tätigkeit des Künstlers bestimmt und stand somit im Gegensatz zu den theoretischen Modellen des Ateliergebäudes, an dem sich die lehrreichen Konzepte aus den Häusern von Philosophen und Künstlern widerspiegelten.<sup>504</sup> Konnte man diese Gegensätzlichkeit der Gebäude bereits in der ersten Planungsphase an den Fassaden ablesen, so wurde diese durch die Fresken des Wohnhauses bestätigt. Zuccari setzte aber an der westlichen Lünette des Gartensaales seine konzeptionellen und architektonischen Überlegungen in Szene. Der Blick aus dem privaten Wohnhaus in den Garten mit den diskutierenden Schülern in der Loggia und das anschließende Atelier mit dem angrenzenden Wohnkomplex zeigt das Baukonzept von Zuccari auf. Das er die dargestellten Schüler in der zweiten Planungsphase noch innerhalb des abgegrenzten Privatgartens darstellte, mag hier nur seine didaktischen Vorstellungen unterstreichen. Dass er darüber hinaus auch weitere Einfälle bewußt in die Ausstattung integrierte, läßt sich an einer Darstellung aus dem Leben des Äsop im östlichen Gurtbogen des Gartensaales nachvollziehen. Als architektonischen Unterbau der Szene wählt Zuccari ein Podest über einem Gewölbe, auf das zwei Stufen hinaufführen (Abb. 116).<sup>505</sup> Im Bild verwendete er das gleiche

<sup>503</sup> „...questo mio antico desiderio, obligo li heredi miei di effeuarlo...“ Zitat nach dem Testament von Zuccari aus dem Jahr 1603 abgedr. in KÖRTE 1935, S. 81–82, Dok. 15.

<sup>504</sup> Zu den Fresken im Gartensaal des Wohnhauses und dem Programm aus Anton Francesco Donis Traktat *Le pitture* von 1564 siehe HEIKAMP 1967 B, S. 18–27. Zu den Häusern der Humanisten und Philosophen siehe den Überblick bei HERRMANN-FIORE 1979, S. 40–41, mit Lit. sowie SCHWARZ 1990, S. 6–11.

<sup>505</sup> Obgleich hier das Fresko aus dem Gartensaal des Wohnhauses abgebildet ist, zeigt eine Vorzeichnung deutlicher die Trennung zwischen dem Gewölbe und den darauf aufliegenden Stufen. Das Fresko ist abgebildet u. a. in HEIKAMP 1967 B, Abb. 19 b, mit Erläuterungen ebenda, S. 23–25. Neuerdings wieder publiziert in HEIKAMP 1996 C, S. 13, Abb. 18. Die Vorzeichnung ist publiziert in HEIKAMP 1996 C, S. 13, Abb. 19, mit Erläuterungen: ebenda, S. 7ff., Original der Vorzeichnung in Albertina, Wien, Inv. Nr. 646. Eine neuerliche Publikation der Vorzeichnung mit Hinweisen und Bibliographie in Magnificenza alla



Motiv, das er auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes mit der Treppe auf den Gewölben des Gartensaales baulich umgesetzt hatte (vgl. auch Abb. 34). Durch den räumlichen Zusammenhang scheint hier das Fresko auch Demonstrationsobjekt zu sein, das ihm erlaubte, ohne Erklärungen eine problematische bauliche Lösung zu erläutern. Als einzige identifizierbare Beispiele stellen sie aber sicherlich nur ein Relikt von Zuccaris ehemals geplanter Zurschaustellung dar. Er beschränkte sich dabei nicht nur auf seine architektonischen Einfälle, sondern präsentierte auch sein ganzes Baukonzept und stellte dies am Außenbau genauso wie auch im Inneren des Hauses dar.

Die abschließende dritte Planungsphase des Ateliergebäudes legt die Vermutung nahe, dass Zuccari dort bereits ein Künstlerheim einrichten wollte, so wie er dies testamentarisch 1603 für seinen Römer Palast formulierte. Das *studio* hätten dabei die Räume im Erdgeschoss darstellen können – die Unterkünfte die beiden Häuser im Osten bzw. der dann bereits unterteilte Atelierraum im Obergeschoss. Verständlich wäre somit, warum die Fassade zur Via G. Giusti nie vollendet wurde, wäre das Obergeschoss doch einem Funktionswechsel unterworfen worden, der im Gegensatz zur ursprünglichen Aussage der äußeren Gestalt stand.

Mit dem Verfassen seines Testaments hatte Zuccari die Florentiner Vorstellungen aus finanziellen Gründen endgültig aufgegeben. Auch sein Bauvorhaben in Rom war zu dieser Zeit aus dem gleichen Anlaß bereits ins Stocken geraten und sollte verändert weitergeführt werden. Um dessen Bedeutungswandel zu ergründen, muß der Römische Palast auf seine Funktionen hin untersucht werden, hängen dessen Planungen doch sehr stark mit den späten Veränderungen seines Florentiner Anwesens zusammen.

### III. 5. DER PALAZZO ZUCCARI IN ROM

Zehn Jahre nach Zuccaris Übersiedlung nach Rom begann er ab den frühen 1590er Jahren einen höchst anspruchsvollen Palastbau am südwestlichen Abhang des Monte Pincio nahe der Kirche SS. Trinità dei Monti zu errichten.

Dieses Gebiet war seit der Antike kaum besiedelt und erst einige Jahre zuvor städtebaulich wieder an die umliegenden Stadtquartiere angebunden worden. Es standen damals auf dem Abhang des Monte Pincio lediglich die Bauten des Kardinals von Montepulciano – die spätere Villa Medici – und das Franziskanerkloster der Trinità dei Monti. Unter Sixtus V. sah man in den 1580er Jahren vor, zwei Straßen von Südosten der Stadt strahlenförmig auf den Vorplatz von SS. Trinità dei Monti zu führen. Eine davon – die künftige Via Sistina – sollte dabei als durchlaufende Verbindungsstraße vom Vorplatz von S. Maria Maggiore ausgehend bis hin zur Porta del Popolo geführt werden. Realisiert wurde das Projekt nur in den östlichen Teilen zwischen den beiden Kirchen, so dass seitlich der Kirche – zwischen der neuen Via Sistina und der Via Gregoriana – ein dreieckiges Gelände entstand, das Zuccari für seinen Palastbau auserkor. Städtebaulich ließ die gescheiterte Anbindung des Monte Pincio an den südwestlichen Teil der Stadt noch langfristig eine ländliche Umgebung erwarten, es bestand jedoch bereits die Planung, den Vorplatz der Kirche SS. Trinità dei Monti durch eine monumentale Treppenanlage mit der heutigen Piazza di Spagna zu verbinden; realisiert wurde diese Treppe erst in den Jahren 1723–1726.<sup>506</sup> Für den Erwerb des Grundstücks durch Zuccari mögen – über die ländliche Umgebung hinaus – auch finanzielle Anreize eine Rolle gespielt haben. So hatte bereits am 13. September 1586 Papst Sixtus V. eine Bulle erlassen, nach der jedem, der sich in diesem neu erschlossenen Stadtquartier in der Randlage

---

Corte dei Medici 1997, S. 259, mit Hinweisen und neuerer Bibliographie in einem Beitrag von PIERA GIOVANNA TORDELLA.

<sup>506</sup> Zur städtebaulichen Situation siehe LOTZ 1984, besonders S. 184–188. Die Projektierung dieser Treppe begann bereits vor der ersten Erwähnung 1584. Schon in den Jahren 1577 und 1582 gab es nach urbinatischen Gesandtschaftsberichten erste schriftliche Hinweise auf ein solches Projekt.



Roms niederlassen wollte, gewisse Vorrechte und Steuererleichterungen zuteil würden. Insbesondere den Künstlern und Handwerkern wurde in einer besonderen Klausel die Befreiung von Abgaben an ihre Zunft und Körperschaft in Aussicht gestellt, sofern ihre Ansiedlung innerhalb einer bestimmten Frist erfolgte.<sup>507</sup>

In dieser in vielerlei Hinsicht privilegierten Randlage, die zudem einen fast unbegrenzten Blick auf die gesamte Stadt bot, erwarb Federico Zuccari am 18. April 1590 besagtes Grundstück in Erbpacht.<sup>508</sup> Wie ein auf 1591 datierter Fenstersturz im Erdgeschoss seines späteren Wohnhauses nahelegt, begann er bereits kurz nach dem Kauf mit dem Bau des Anwesens, das – entsprechend seiner Planung in Florenz – aus unterschiedlich gestalteten Einzelgebäuden bestand. Zunächst errichtete er ein Ateliergebäude an der Piazza Trinità dei Monti und schloß direkt daran das Wohnhaus an. Im hinteren Teil des Geländes legte er einen Garten an, dessen Gartenmauer er zur Via Gregoriana mit einem aufwändigen Maskenportal und seitlichen Maskenfenstern versah.

Der Stadtplan von Tempesta aus dem Jahr 1593 zeigt den in Bau befindlichen Palast in einer perspektivischen Ansicht (Abb. 117<sup>509</sup>). Zu sehen ist das turmartige Atelier, dessen Dach noch nicht fertiggestellt war, sowie das niedrigere, unvollendete Wohngebäude im Anschluß daran. Ferner ist bereits die Gartenmauer zur Via Gregoriana mit dem Maskenportal zu erkennen. Das städtebauliche Umfeld des Palastes war nach dem Plan schon durch vereinzelte Neubauten geprägt. Die Via Sistina im Vordergrund des Palastkomplexes war auf beiden Seiten partiell bebaut, während entlang der Via Gregoriana lediglich die Umfassungsmauern des Klosters SS. Trinità dei Monti zu erkennen sind.

Der Gebäudekomplex – bestehend aus Atelier, Wohnhaus und Garten – ist heute noch erhalten, obgleich alle Bauten nach Zuccari starken Veränderungen unterworfen waren (Abb. 118). Die Geschichte und die wesentlichen Umbauten der Anlage sind eingehend in einer Monographie von WERNER KÖRTE dargelegt<sup>510</sup> und werden hier nur im Auszug referiert, um die später angesprochenen Zusammenhänge zu verdeutlichen: Als Federico Zuccari im Juli 1609 starb, kann der Palast nur in Teilen vollendet gewesen sein, denn bereits am 5. August des gleichen Jahres vermieteten seine Erben das Anwesen an Marcantonio Toscanella und legten dabei die Modalitäten für die Fertigstellung fest. Da Zuccaris Erben das Geld für den Ausbau der Gebäude nicht aufbringen konnten, sollte der neue Mieter die Gebäude in fünf Jahren auf eigene Kosten beenden und anschließend seinen finanziellen Aufwand von den Erben Zuccaris zurückerhalten. Bereits in diesem Vertrag ließ sich der neue Bauherr „...con la soprintendenza ordine, e disegno del Sig. Girolamo Rainaldi Architetto...“ vertreten. Wie sich anhand von Rechnungen und einer Übersicht zu den notwendigen Arbeiten belegen läßt, begann er noch im gleichen Jahr mit den Arbeiten.<sup>511</sup> Da die Erben von Federico Zuccari die vereinbarten Aufwendungen nach Ablauf der Fünfjahresfrist nicht rückerstatten konnten, verkauften sie den Palast 1614 an Marcantonio Toscanella, der den Ausbau der Gebäude noch bis ungefähr 1618 fortführte. In diesem Jahr erschien der Palastkomplex auf dem Plan der *Roma Moderna* von Matthäus Greuter annähernd in der für lange Zeit gültigen Form.<sup>512</sup> Die Auswertung des bereits im November 1613 aufgefundenen

<sup>507</sup> Bulle von Sixtus V. publiziert in KÖRTE 1935, S. 79, Dok. 3. Zu einer weiteren Bulle vom April 1590 siehe FROMMEL 1992, S. 450.

<sup>508</sup> Der Kaufvertrag bei KÖRTE 1935, S. 79–81, Dok. 4.

<sup>509</sup> Der Stadtplan von Tempesta (109 x 245 cm in 12 Blättern) aus den Jahr 1593 u. a. in FRUTAZ 1962, Bd. 3, Plan: CXXXIV, Tafel: 262. Ein Detailausschnitt um das Anwesen siehe ebenda, Plan: CXXXIV, 2, Tafel: 264; schriftliche Hinweise ebenda, Bd. 1, S. 192–193, sowie BORSI 1986.

<sup>510</sup> Siehe dazu KÖRTE 1935. Weiterhin maßgeblich ist die Untersuchung durch HERRMANN-FIORE 1979 über Zuccaris eigenhändige Fresken im Palast. Zu einer typologischen Einordnung des Anwesens im Rahmen von Künstlerhäusern siehe die Arbeiten von LEOPOLD 1980 und SCHWARZ 1990. Darüber hinaus erfolgten Übersichten zum Bauablauf des Palastes bzw. Besprechungen von Einzelthemen, wie DEGENHART 1940, FROMMEL u. a. 1973, 1982, 1991, GULDAN 1969, WINNER 1977, 1991. Eine ausführliche Bibliographie zum Palazzo Zuccari bis 1985 wurde zusammengestellt durch BEATE THOMAS im Systematischen Standortkatalog der Bibliotheca Hertziana, 1985, Bd. 1, System-Übersicht, S. 29–32.

<sup>511</sup> Vertrag in KÖRTE 1935, S. 82, Dok. 16. Voranschlag für die Bauarbeiten und die Vollendung des Palazzo Zuccari von ca. 1610, in KÖRTE 1935, S. 84, Dok. 20; eine Rechnung für den bisherigen Ausbau des Hauses in den Jahren 1609 bis 1610 bei KÖRTE 1935, S. 84–85, Dok. 21.

<sup>512</sup> Vgl. KÖRTE 1935, S. 20. Der Plan von M. Greuter (130 x 214,7 cm) publiziert u. a. in FRUTAZ 1962, Bd.

Testamentes von Federico Zuccari, in dem das Anwesen einer fideikommißarischen Bestimmung unterworfen wurde, führte in den folgenden Jahren zwischen den Erben von Zuccari und der Familie Toscanella zu einem Gerichtsstreit. Bis zum endgültigen Urteil 1650, das die Rückgabe großer Teile des Anwesens an die Familie Zuccari erzwang, ergaben sich im Prozeßverlauf mehrere Aussagen ehemals betroffener Personen, die den Bau des Palastes betrafen und für die weitere Beurteilung von Bedeutung sind.<sup>513</sup> Nachdem Constanza Toscanella – die Tochter Marcantonios – mehrfach Berufung gegen das Urteil eingelegt hatte, verließ sie 1664 den Palast endgültig.<sup>514</sup> Im weiteren Verlauf seiner Geschichte sind größere Veränderungen an den bestehenden Bauten für die Zeiten unter Maria Casimira, der Witwe des polnischen Königs Johann Sobieski am Anfang des 18. Jahrhunderts, durch Henriette Hertz am Anfang des 20. Jahrhunderts sowie unter den Direktoren der Bibliotheca Hertziana belegt.<sup>515</sup>

Aufgrund der mannigfaltigen Veränderungen nach Federico Zuccaris Maßnahmen ist ein detaillierter Vergleich seiner Bauten in Florenz und Rom ohne eingehende Untersuchung nicht möglich. Um jedoch die Auswirkungen seiner Florentiner Vorstellungen für sein Bauvorhaben in Rom einschätzen zu können, soll versucht werden, zumindest die geplanten Funktionen und Nutzungen des römischen Palastes zu analysieren.

Die bisherigen Untersuchungen haben bereits hervorgehoben, dass Federico Zuccari den Baukomplex in Rom nicht nur als Wohn- und Arbeitsstätte erstellte, sondern ihn 1603 testamentarisch teilweise als Sitz einer Accademia vorsah.<sup>516</sup> Nach dieser Verfügung plante er über den Baubestand von Atelier, Wohnhaus und Garten ein weiteres Gebäude als Alumnat für junge Künstler, das neben Obdach für fremde und bedürftige Studenten auch Raum für ihre Unterrichtung bieten sollte.<sup>517</sup> Obgleich dies zu seinen Lebzeiten unrealisiert blieb, trug er in seinem Testament noch Sorge dafür, dass sein ältester Sohn diesen Bau erstellen sollte, und bestimmte bis dahin Räume in seinem bereits bestehenden Ateliergebäude für entsprechende Zwecke.<sup>518</sup> Unklar bleibt, wann die Idee dazu entstand, so dass Zuccaris Planungsaufwand für die

---

3, Plan: CXLV, Tafel: 285. Ein Detailausschnitt um das Anwesen siehe: ebenda Plan: CXLV, 2, Tafel: 287; schriftliche Hinweise ebenda, Bd. 1, S. 209.

<sup>513</sup>Vgl. Körte 1935, S. 84–85, Dok. 18, 24 und 25.

<sup>514</sup>Vgl. Körte 1935, S. 20 sowie ein maschinenschriftliches Manuskript im Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana. Der Verfasser und das Datum der Erstellung sind unbekannt; jüngster darin erwähnter maschinenschriftlicher Hinweis ist die Publikation von KÖRTE aus dem Jahr 1935; jüngster handschriftlicher Eintrag ist der Verweis auf eine Publikation aus dem Jahr 1981 (siehe Ms. Baugeschichte 1935/1982, S. 1).

<sup>515</sup>Siehe dazu KÖRTE 1935, S. 20–21 sowie das Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana.

<sup>516</sup>Besonders bereits bei KÖRTE 1935, mit Hinweisen aus der älteren Literatur sowie besonders HERRMANN-FIORE 1979 und SCHWARZ 1990.

<sup>517</sup>Die wesentlichen Quellen zum geplanten Künstlerheim: 1. Testament von Federico Zuccari vom 12. Oktober 1603 (in KÖRTE 1935, S. 81–82, Dok. 15). 2. Federico Zuccari in „Lettera à Principi, et Signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura...“ aus dem Jahr 1605 (in ZUCCARI-HEIKAMP 1961, S. 116). 3. Vertrag über die Vermietung des Hauses an Marc Antonio Toscanella vom 15. August 1609 (in KÖRTE 1935, S. 82, Dok. 16). 4. Inventar des Palasts vom 19. August 1609 nach Zuccaris Tod (in KÖRTE 1935, S. 82–84, Dok. 17, besonders S. 82). 5. Brief der Accademia di San Luca vom 26. März 1653 an die Bauhütte von S. Peter, in der sie um die Überlassung des ihr zustehenden Anteils am Palazzo Zuccari bittet (in KÖRTE 1935, S. 85–86, Dok. 26).

<sup>518</sup>Testament vom 12. Oktober 1603 nach KÖRTE 1935, S. 81–82, Dok. 15: *„Item dichiaro, che la casa di sopra su la piazza della SS. ma Trinità, sopra l’entrata, ove è ordinato il studio per me 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 ricetto della Accademia per pittori, scultori et architetti et altri nobili spiriti di Belle Lettere, et tutto per l’ajuto della professione mia di pittura in specie et per studio di giovani studiosi et di povetti possa servire di appartamento attorno esso studio, salvando la scala grande per la casa et li stanzini, che sono attorno detto studio sotto et sopra servino et debbano servire per hospitio de poveri giovani studiosi della professione, stranieri: tramontani et fiammenghi et forastieri, che spesso vengono senza recapito, et altri; et se Dio mi da gratia di ritornare et sanità spero et desidero stabilire et accomodare del tutto detto studio in una dozzina di stanzini nell’altro sito incontro pure sodetta piazza sopra li già detti granari, cioè nel sito che io ho dal Sr. Carlo Gabriele a emphiteusi, il quale è tutto il giardino di sotto, et se ne paga sette scudi l’anno di censo; il restante di detto sito d’esso*

Frühphase ungewiß ist. Um dieser Frage nachzugehen, die für das Baukonzept und somit für die Frage nach den Auswirkungen von Zuccaris Florentiner Planungen äußerst relevant erscheint, muß der Palastkomplex unter diesem Gesichtspunkten näher beleuchtet werden.

### III. 5.1. Das Baukonzept

Nach den Angaben in seinem Testament wollte Zuccari das Alumnat an der Piazza Trinità dei Monti bzw. an der Via Gregoriana bauen, auf einem Grundstück, das zur Hälfte bereits sein Eigentum war und zur anderen Hälfte von Carlo Gabrielli für 7 scudi im Jahr in Erbpacht übernommen worden war. Von diesem Gelände gehörte laut testamentarischen Hinweisen der Garten bis zur Via Gregoriana bereits ganz ihm. Zudem erwähnt Zuccari im Testament, dass dieses Gelände im unteren Teil bereits mit zwei Kornspeichern bebaut war, oberhalb deren das geplante Haus errichten werden soll. Demnach war das Gebäude im höher gelegenen Teil des Grundstücks – an der Mündung der Via Gregoriana auf die Piazza Trinità dei Monti – vorgesehen, auf einem Areal, das aus zwei Hälften bestand. Den unteren Teil stellte das am 26. April 1590 – also bereits acht Tage nach dem Erwerb des Bauplatzes für seinen Palast – in Erbpacht übernommene Grundstück dar.<sup>519</sup> Wann er die andere Hälfte des Geländes zur Via Gregoriana ankaupte, die nach dem Testament 1603 ihm gehörte, ist bislang unklar. Unschärf bleibt deshalb aus dieser Sicht der früheste Zeitpunkt einer möglichen Planung des Künstlerhospizes.<sup>520</sup>

Auch anhand der Baulichkeiten sind keine eindeutigen Aussagen möglich. FROMMEL nahm aufgrund der unterschiedlich ausgeprägten Straßenfassaden des Ateliergebäudes an, dass das Alumnat zu Zuccaris ursprünglicher Planung gehörten könnte.<sup>521</sup> Besonders die zurücktretenden Gliederungselemente der Atelierfassade zur Via Gregoriana, die sich deutlich von der gegenüberliegenden Außenwand des Gebäudes unterscheiden, könnten seiner Ansicht nach für die Planung eines Pendants auf der anderen Straßenseite sprechen. Der bewußt unregelmäßig angelegte Grundriß des Ateliergebäudes, der sich auf ein spiegelbildlich gegenüberstehendes Gebäude beziehen sollte, würde bedeuten, dass die Planung eines baulichen Pendants bereits mit der Ausführung des Ateliergebäudes, also von Anbeginn bestand. Zieht man in diesem Rahmen jedoch die urkundlich nachgewiesenen Sanierungsmaßnahmen an den Außenmauern des Palastes in Betracht, sind die Ursachen für die unterschiedlich ausgeprägten Fassaden wahrscheinlich eher in nachträglichen Vorblendungen zu suchen, die vor allem auf die unsachgemäße Bauausführung

---

*giardino sino alla strada Gregoriana è mio libero et liberato d'ogni censo. Sopra detti granari dunque disegno con più commodità al pari di detta piazza fare detto studio et detto hospitio; ma sino che io haverò commodità, io ò i miei heredi, di fare questo, servino li stanzini già fatti fabricati tra le due stanze, cioè la strada Gregoriana verso Roma et l'altra a man manca verso il Monte, aperta da Sisto Quinto, detta strada Felice, servato dico li nove stanzini, et quelli siano ciaschun d'essi provisti, come spero di fare al mio ritorno di due banche da letto et quattro [...] Et questa carità desidero sopra ogni altra cosa effettura, et caso che il S. Dio per mancamenti miei non potessi adempire questo mio antico desiderio, obbligo li heredi miei di effetuarlo; 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 da 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 hospitio disegno farlo nell'altra parte detta per lasciar libera questa casa tutta da tal servitù.“.*

<sup>519</sup> Vgl. zu den Daten KÖRTE 1935, Dok. 4 und 5 sowie S. 79–81, in den Regesten mit den Hinweisen zur älteren Lit.

<sup>520</sup> In einem Brief der Accademia di San Luca an die Bauhütte von S. Peter aus dem Jahr 1653 wird darauf hingewiesen, dass auf dem Grundstück, welches Zuccari für das Künstlerheim vorgesehen hatte, bereits ein Gebäude unter Toscanella errichtet worden ist. Es handelt sich dabei um sieben Zimmer und eine Kammer im Erdgeschoss sowie sechs Zimmer im oberen Geschoss (vgl. dazu KÖRTE 1935, S. 85, Dok. 26). Diese Baumaßnahme läßt sich auf dem Grundstück des Palastes bislang nicht belegen. – KÖRTE 1935, S. 69, lokalisiert das Künstlerheim im Ateliergebäude von Federico Zuccari. Aufgrund von Zuccaris Testament ist aber ersichtlich, dass diese Zimmer im Atelier nur eine Interimslösung darstellten.

<sup>521</sup> FROMMEL 1992, S. 455–456. In einer zuvor erschienenen Publikation nahm er an, dass Zuccari die Idee, ein Alumnat zu errichten, erst gegen Ende seines Lebens gekommen sei (FROMMEL 1991, S. 49).

unter Federico Zuccari zurückführen sind. Darauf verweist besonders die Aussage des Architekten Sig. Girolamo Rainaldi im Prozeß zwischen Toscanella und den Erben von Federico Zuccari, wonach u. a. beide Fassaden zu den Straßen einzustürzen drohten. Im Falle der Fassade zur Via Gregoriana wurde zudem erwähnt, dass diese nicht auf festem Boden stand und bereits in vielen Teilen rissig war.<sup>522</sup> Die neuerliche Untersuchung des Erdgeschossgrundrisses hat ergeben, dass die Atelierwand zur Via Gregoriana eine außenseitige Wandverstärkung gegenüber der Fassade zur Via Sistina von ca. 20 cm aufweist. Zusammen mit einer innenseitigen Verstärkung der zum Hang gelegenen Fassade führte dies zu einer annähernd doppelten Stärke der Fassade im Gegensatz zur gegenüberliegenden Außenwand zur Via Sistina.<sup>523</sup> Diese Mauerverstärkung erklärt, warum bei den Sanierungsarbeiten am Anfang des Jahrhunderts an der Fassade zur Via Gregoriana nur Reste der vierten Säule in der Wand gefunden wurden, die ehemals Teiles des Erdgeschosses im Ateliergebäude kennzeichneten, und der Architrav sowie der Metopen- und Triglyphenfries an der Fassade zur Via Gregoriana nicht mehr bzw. nur in Teilen vorhanden waren.<sup>524</sup>

Berücksichtigt man diesen Punkt, wird deutlich, dass ein bauliches Pendant nicht unbedingt von Zuccari geplant war und die Erwähnung, ein Alumnat an der Via Gregoriana bzw. an der Piazza Trinità dei Monte zu errichten, erst mit Zuccaris testamentarischer Verfügung im Jahr 1603 eindeutig belegt ist. Dass aber die Idee für ein solches Hospiz nicht erst kurz vor seinem Tod entstand, ist durch einen Hinweis im Testament belegt. Demnach wollte er sich damit einen „...*antico desiderio*...“ erfüllen, den er aufgrund eigener Fehler nicht verwirklichen konnte. Alleine dies spräche für eine längerfristige, wenn nicht sogar ursprüngliche Planung. Unklar bleibt jedoch, ob er mit diesem Wunsch an die damals bereits aufgegebenen Florentiner Vorstellungen oder an sein römisches Bauprojekt anknüpfte. Wie aus diesen Hinweisen deutlich wird, ist der Planungsaufwand über die bereits bekannte Abfolge von Atelier, Wohnhaus und Garten für die Frühphase von Zuccaris römischem Palast nicht geklärt. Betrachtet man sich den Baubefund am Palazzo Zuccari sind im gartenzugewandten Teil des Wohnhauses Anzeichen erkennbar, die auf ein ursprünglich geplantes Rückgebäude schließen lassen, das niemals oder nur in Teilen ausgeführt wurde. Ob es sich dabei um das geplante Hospiz handeln sollte, muß nach wie vor offen bleiben, es zeigen sich jedoch unter diesen Voraussetzungen deutliche Nähen zu seinem Florentiner Anwesen.

Das Gelände, das Zuccari für den Bau seines Palastes übernahm, erscheint im Gegensatz zur heute vorhandenen Bebauung unverhältnismäßig groß. Die Ausdehnung wird im Kaufvertrag mit 217,5 römischen *canna* angegeben,<sup>525</sup> wobei unklar ist, ob diese Abmessungen entlang einer Straße oder mittig zwischen den Straßen abgenommen wurden. Bei einer Rechnung mit der *canna romana*, deren Länge annähernd mit 2,2342 m angesetzt wird, ergibt sich eine Grundstückslänge von ungefähr 485,94 Metern.<sup>526</sup> In der Forschung wird fälschlicherweise zumeist angenommen, es handelte sich um 217 römische Ellen (*braccio*),<sup>527</sup> die jeweils mit ungefähr 0,5585 m anzusetzen

<sup>522</sup> Vgl. KÖRTE 1935, S. 85, Dok. 25.

<sup>523</sup> Nach einer Fotografie aus den Jahren um 1871 waren die Wände schon vor den Baumaßnahmen unter Henriette Hertz am Anfang des Jahrhunderts unterschiedlich ausgebildet (Foto publiziert in FROMMEL 1991, S. 37, Abb. 22, dort auch Angaben zur Datierung; Abbildung: BH. Neg. 438059). Ebensolches zeigt sich in dem etwas schematischen Grundrißplan des Erdgeschosses aus den Jahren 1815 bis 1817 (Planum des ersten Hauptgeschosses im Ateliergebäude und Beschreibung der Ebenen, Original in Archivio di Stato, Roma – Arciconfraternità SS. Annunziata, Busta 1093, foglio 19, bearbeitet durch Deborah Kellog, Rom 1980 – Exzerpt im Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana).

<sup>524</sup> Zu den Funden der vierten Säule siehe KÖRTE 1935, S. 15, und ebenda, Anm. 13.

<sup>525</sup> Vertrag in KÖRTE 1935, S. 82, Dok. 16.: „...*cannas ducentas dicem et septem cum dimidio*...“.

<sup>526</sup> Nach FROMMEL 1973, S. 179 entspricht 1 *canna romana* – 2,2342 m. Nach MARTINI 1996, S. 596–597, wurde die *Canna architetonica romana* im Jahr 1525 im Hof des Konservatorenplast zu Rom festgehalten. Die Länge betrug 2,23421821988 m. Nach DOURSTHER 1976, S. 84, ergibt sich ein Maß für die römische *canna* der Architekten und Konstrukteure von: 2,23425 m. Die *canna* des Handels liegt bei 1,9920 m.

<sup>527</sup> Lediglich SCHWARZ 1990, S. 209, weist darauf hin, dass Zuccari bei seinen Planungen die Hälfte des Grundstücks als Garten beließ.

sind und eine Gesamtlänge des Grundstücks von ca. 121,47 m ergeben würden.<sup>528</sup> Setzt man die Abmessungen des Geländes in Beziehung zu den Maßen des Palastes, zeigt sich, dass nur ein Teil des Grundstücks bebaut wurde. So betragen die Abmessungen des Ateliergebäudes und des Wohnhauses ohne die Gartenmauer an ihrer längsten Stelle entlang der Via Gregoriana annähernd 64,65 m. Die Gartenmauer zur gleichen Straße läßt sich heute mit ca. 15–15,50 m nur noch annähernd ermitteln, da diese bei den Umbauten unter Henriette Hertz in den Jahren 1904 bis 1907 um einige Meter versetzt wurde. Die Gesamtlänge des bebauten Geländes ergäbe somit annähernd 80 m. Selbst wenn man das Dreieck der spitz zueinander laufenden Straßen der Via Sistina und der Via Gregoriana mit einer annähernden Länge von 30 m in die Rechnung einbezieht, bestand im rückwärtigen Teil des Grundstücks hinreichend Raum für weitere Gebäude: Bei einem Rechnungswert von 217,5 *canna* bleiben 375,94 m übrig, gerechnet mit dem römischen *braccio* ergibt sich ein rest von 11,47 m.

Betrachtet man nun die wenigen erhaltenen Baubefunde an der gartenseitig gelegenen Fassade des Wohnhauses und ein Planum aus den Jahren um 1700, ergibt sich ein genaueres Bild der anfangs geplanten Anlage (Abb. 119<sup>529</sup>).

FROMMEL vermutete, dass der gartenseitige Abschluß des römischen Wohnhauses in der Frühphase anders geplant war, als er sich heute zeigt. Grund der Annahme sind die asymmetrisch ausgeprägten Fassaden des Palastkomplexes zu den angrenzenden Straßen. Die ungleichen Fassaden entstanden, da bereits eine Gebäudeachse des Wohnhauses in den Gartenbereich übergriff, der am Außenbau zur Via Gregoriana mit dem Maskenportal und den seitlich angeordneten Fenstern eindeutig als solches gekennzeichnet wurde (Abb. 120). Obgleich die von Zuccari eigenhändig mit Fresken ausgestattete *Sala Terrena* im Erdgeschoss ebenfalls in das Gartenareal reichte, ergaben sich die asymmetrischen Straßenansichten des Hauses aber erst durch den darüberliegenden Aufbau im ersten Obergeschoss. FROMMEL regte deshalb die Überlegung an, ob an dieser Stelle nicht möglicherweise eine Terrasse geplant war, die mit der *Sala Terrena* abschloß. Über die Asymmetrien der Fassade spricht seiner Ansicht nach auch die späte Erwähnung des Raumes über der *Sala Terrena*, der erst in Zuccaris Nachlaßinventar von 1609 – also annähernd neunzehn Jahre nach dem vermuteten Baubeginn – als Galerie bezeichnet wurde. Die späte Erwähnung und die Asymmetrie lassen – so FROMMEL – darauf schließen, dass es sich dabei um einen nachträglichen Aufbau handeln könnte.<sup>530</sup> Geht man jedoch von der Überlegung aus, dass Zuccari bereits in seinem Florentiner Wohnhaus an gleicher Stelle eine Galerie vorsah, liegt es nahe, die Planung in seinem römischen Palast als ursprünglich zu betrachten. Dies würde bedeuten, dass der Abschluß des Wohnhauses zum Garten bereits von Anfang an mit Galerie und somit zweistöckig konzipiert gewesen wäre. Es folgt daraus, dass die Asymmetrien der Fassaden eine andere Ursache haben.

---

<sup>528</sup> Das Maß des römischen *braccia* ist umstritten. Nach FROMMEL entspricht: 1 Braccio Romano einem Wert von 0,5585 m (FROMMEL 1973, Bd. 1, S. 179). Auch THOENES 1975, S. 57, gibt den Wert mit 0,5585 m an, weist aber darauf hin, dass bereits Ch. Huelsen einen Wert von 0,545 m errechnet hat, der allerdings auch auf eine Schrumpfung jenes Pergaments zurückgehen könnte, dem er seine Maße entnommen hatte.

<sup>529</sup> Plan von L. Possenti (Verfasser nach FROMMEL 1992, Bildunterschrift zu Fig. 3 im Anhang). Der Plan zeigt das erste Obergeschoss des Palastes. Original in Museo di Roma, Rom. Die Datierung ergibt sich u. a. aus dem Fehlen des Altans aus der Zeit Maria Casimiras, für den sie im Jahr 1711 eine Bauerlaubnis beantragt hatte (vgl. dazu KÖRTE 1935, S. 86, Dok. 30, sowie ebenda, Tafel 40). Dass dieser Grundrißplan bereits eine Bauphase nach Federico Zuccari enthält, zeigt die räumliche Unterteilung der Galerie zum Garten, die zwar als Fragment, jedoch eindeutig für Zuccaris Baumaßnahmen belegt ist (s.u.).

<sup>530</sup> FROMMEL 1992, S. 457, vgl. ebenda, Fig. 19 und 20 im Anhang, wobei an diese Stelle die Galerie mit verzeichnet ist. Das Nachlaßinventar nach Zuccaris Tod abgedr. in KÖRTE 1935, S. 82–84, Dok. 17, besonders S. 84). – Sollte es sich ergeben, dass die *Sala Terrena* später angesetzt wurde und das Wohnhaus um diese Achse in den Garten hin verlängert wurde, müßte dies aber bereits vor der Ausstattung des Hauses erfolgt sein (zu den Fresken siehe vor allem HERRMANN-FIORE 1979, besonders S. 46–72).

Die Baubefunde lassen in Verbindung mit dem Planum aus der Zeit um 1700 auf ein spiegelbildlich geplantes Gebäude auf der gegenüberliegenden Seite des Maskenportals schließen. So zeigt der Plan am östlichen Ende des Gartens ein L-förmiges Gebäude, das sich archivalisch als ein weiteres Gebäude aus dem Besitz von Federico Zuccaris identifizieren läßt (vgl. Abb. 119). Es wird in verschiedenen Dokumenten zumeist als kleines Haus an der Via Sistina beschrieben, das an den Garten des Wohnhauses grenzte.<sup>531</sup> Seine Entstehung unter Zuccari erscheint gesichert, da er anfangs das Grundstück unbebaut übernahm, und im Vertrag über die Vermietung des Anwesens u. a. dieses bestehende Haus zur Via Sistina im besonderen ausgenommen wurde.<sup>532</sup> Dass auch der schmale Gebäudeflügel am Rückgebäude entlang der Via Gregoriana kaum aus der Zeit Toscanellas stammt, oder wenn ja, dann mit größter Sicherheit auf den Planungen Zuccaris beruhte, läßt sich einiger baulicher Hinweise annehmen, die im folgenden erläutert werden.

FROMMEL nahm für diese Gebäude eine Nutzung als Unterkunft für die Bediensteten des Hauses an,<sup>533</sup> was in Anbetracht der testamentarisch ausdrücklich angemerkten Trennung zwischen Zuccaris Wohnhaus und dem Bereich seiner Dienerschaft auch realistisch erscheint. So waren im Jahr 1598 bereits „*Federico Zuccari mit Weib und Kind, mit Hausgesinde und einem ‘maestro dei putti’ als Bewohner des Palastes verzeichnet*“.<sup>534</sup> Gemäß der von Zuccari gewünschten Abgrenzung zeigt der Plan des ersten Hauptgeschosses um 1700 keine Fenster zwischen dem Hinterhaus und dem Garten an Zuccaris Wohnhaus. Es sind zudem keine Wandnischen auf dem Plan zu erkennen, die auf nachträglich vermauerte Öffnungen hinweisen. Im Erdgeschoss läßt sich die gleiche Abgrenzung anhand einer Grundrißzeichnung des Hinterhauses aus der Zeit vor dem Umbau unter Henriette Hertz zwischen den Jahren 1904 bis 1907 belegen (Abb. 121). Auch dort zeigen sich keine Nischen, die auf nachträglich verschlossene Öffnungen hindeuten, lediglich an der Wendeltreppe im Gebäudeflügel zur heutigen Via Sistina sind Fensteröffnungen in Richtung Garten zu erkennen, die aber nicht datiert werden können, und wahrscheinlich aus einem späteren Umbau stammen. Das kleine Hinterhaus war im Erdgeschoss wie auch im Obergeschoss – entsprechend der von Zuccari formulierten Abtrennung des Personalgebäudes – offenbar weitgehend zum Garten und zum Wohnhaus hin abgeschirmt.

Fragt man nach der Möglichkeit, eine Verbindung zwischen dem Wohnhaus und der Unterkunft des Personals zu schaffen, deuten die Baubefunde auf einen unterirdischen Verbindungsgang hin. So führten im Wohnhaus Wendeltreppen, die als vorspringende Risalite an den seitlichen Begrenzungsmauern des Gartens angebracht waren, von der Galerie des ersten Obergeschosses bis in das Kellergeschoss und öffnen sich dort nur auf die gartenzugewandte Seite. Auf der Seite zur Via Sistina schließt noch heute ein kurzer unterirdischen Gang an und deutet die ehemalige Verbindung zum Rückgebäude an.<sup>535</sup> Dass die Wendeltreppen bereits zu Zuccaris Zeiten existiert haben, macht die Aussage des Architekten Hieronymus Raynaldus im Prozeß zwischen Toscanella und Zuccaris Erben aus dem Jahr 1653 glaubhaft. Demnach war die Treppe zur Via Gregoriana zu Beginn der Sanierungsarbeiten unter Toscanella bereits baufällig, weil sie aus zerbrechlichem Material bestand und ohne Fundament angelegt war.<sup>536</sup> Die unterschiedlichen Ausformungen der

---

<sup>531</sup> „...e la casetta che stà in strada Felice [heute: Via Sistina], che risponde nel Giardino“ Zitat nach dem Vertrag zu Vermietung des Palazzo Zuccari an Marc Antonio Toscanella im Jahr 1609 (Dokument in KÖRTE 1935, S. 82, Dok. 16). – „La casa grande nel monte Pincio nella piazza della Trinità vicino la Chiesa, un'altra casa contigua alla med. A nella strada felica...“ Zitat aus dem Nachlaßinventar aus dem Jahr 1609 (Dokument in KÖRTE 1935, S. 82–84, Dok. 17, besonders S. 82).

<sup>532</sup> Dokument in KÖRTE 1935, S. 82, Dok. 16. Vgl. dazu auch die urkundlich nachgewiesene Errichtung eines Gebäudes unter Toscanella, die sich nicht als das entsprechende Hintergebäude identifizieren läßt, sondern außerhalb des Palastgrundstücks anstelle des geplanten Künstleralumnats lag (Vgl. dazu Anm. 520).

<sup>533</sup> FROMMEL 1992, Fig. 4 im Anhang.

<sup>534</sup> Zitat nach KÖRTE 1935, S. 48.

<sup>535</sup> Siehe dazu auch die Grabungsdokumentationen während des Umbaus unter Henriette Hertz aus den Jahren 1904–1907 im Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana. Eine Zusammenstellung der Funde aus dieser Zeit bei KÖRTE 1935, S. 65–66. Zudem die Dokumentationen der archäologischen Grabung aus den Jahren 1968–1970 im Archiv der Bibliotheca Hertziana. Im Überblick dazu siehe FROMMEL 1991, S. 30–32, besonders S. 30, Abb. 16. Eine jüngere Bibliographie der archäologischen Grabungen durch Herrn Steinmetzer von 1995 im Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana.

<sup>536</sup> Dokument publiziert in KÖRTE 1935, S. 85, Dok. 25.



Treppenspindel zwischen den beiden Wendeltreppen deuten zwar auf Veränderungen bei den anschließenden Sanierungsmaßnahmen hin, um jedoch die passenden An- und Austritte in den darüberliegenden Geschossen wieder zu erhalten, scheint man dabei die Treppe nicht wesentlich verändert zu haben. Zudem existierte auch kein Durchgang zwischen der Wendeltreppe und dem nordwestlich anschließenden Keller unter dem Wohnhaus, der im Falle einer ursprünglich anders gelagerten Treppe vorhanden sein müßte. Die Erneuerung der Treppe, falls diese überhaupt im Kellerbereich notwendig war, erfolgte ohne maßgebliche Veränderungen.

Ist somit die nordöstliche Hälfte des Gartengeländes mit dem Hinterhaus, das über einen unterirdischen Gang mit dem Wohnhaus in Verbindung stand, weitgehend unter Zuccari ausgeführt worden, liegt es nahe, auch auf der gegenüberliegenden Seite des Gartens die Planung eines entsprechenden Gebäudes zu vermuten. Da auch zur Via Gregoriana die Wendeltreppe im Kellergeschoss in Richtung Garten ausgerichtet ist, deutet dies ebenfalls auf die unterirdische Verbindung hin, die unter dem Maskenportal in die rückwärtigen Grundstücksbereiche geführt werden sollte. Die Planung für Zuccaris römisches Anwesen sah demnach außer Ateliergebäude, Wohnhaus und Garten noch ein Rückgebäude zur Via Sistina sowie ein weiteres zur Via Gregoriana vor (Abb. 122). Dass die Hinterhäuser freigestellt werden sollten, erklärt sich aber nicht alleine durch die bewußte Abgrenzung zum Wohnhaus: In Verbindung mit dem unterirdischen Gang ermöglichten sie erst den Garteneingang zur Via Gregoriana, den Zuccari als aufwändiges Maskenportal gestaltete.

Da keine Baubefunde in diesem Teil des Anwesens Aufschluß über die genaue Form des geplanten Hinterhauses geben, kommen drei unterschiedliche Bauausformungen in Betracht, die sich möglicherweise durch eine Prüfung der bisherigen Baudokumentationen präzisieren ließen.<sup>537</sup> Einerseits könnte lediglich die Planung bestanden haben, den schmalen Gebäudeflügel zur Via Sistina zu spiegeln, was aber durch die zwei Stockwerke des bestehenden Rückgebäudes zu einer asymmetrischen Gartenrückwand geführt hätte. Andererseits könnte eine vollständige Wiederholung des bestehenden Hinterhauses geplant gewesen sein, so dass zwischen den rückwärtigen Gebäuden ein kleiner Lichthof entstanden wäre. Die bislang ungleiche Ansicht zur Via Gregoriana hätte durch den Anbau eines zumindest zweigeschossigen Hinterhauses eine Symmetrie erhalten (Abb. 123). Zudem könnte die Planung bestanden haben, ein zusätzliches Hintergebäude zwischen den seitlichen Rückgebäuden einzufügen (Abb. 124). Ein Hinweis darauf ist ein Mauerversprung am südöstlichen Ende des Gartenportals, der nur noch anhand der Planunterlagen nachzuvollziehen ist (vgl. Abb. 119). Er deutet auf eine geplante Querwand hin – vielleicht handelte es sich dabei um die Außenwand eines Hintergebäudes am Ende des Gartens.

Sind somit auch die Kubatur und das Aussehen dieser Hintergebäude nicht näher zu ermitteln, sprechen doch viele Hinweise für eine Projektierung und zeigen, dass Zuccaris Vorstellungen über die Abfolge von Ateliergebäude, Wohnhaus und Garten sowie einem Hinterhaus für Personal noch hinausführten. Es war demnach eine Gebäudegruppe vorgesehen, die eine achsensymmetrische Gestaltung des Gartens ermöglichte und zudem oberhalb der Gartenmauer ein entsprechendes Pendant zur Galerie des Wohnhauses geboten hätte.

---

<sup>537</sup> Über die Hinweise auf Veränderungen, die bereits KÖRTE 1935 in seiner monographischen Untersuchung anführt, sind weitere Umbauten im 19. Jahrhundert belegt. Zudem existieren sechs Bautagebücher von Henriette Hertz, die im Rahmen ihrer Umbauten zwischen den Jahren 1904–1907 angefertigt wurden. Außerdem gibt es die entsprechenden Rechnungsbücher sowie eine Dokumentation der Ausgrabungen und ein Schriftwechsel zwischen Henriette Hertz und dem Architekten Cannizzaro. Eine Dokumentation der umfangreichen Baumaßnahmen unter den Bibliotheksdirektoren Franz Graf Wolff Metternich und Wolfgang Lotz in der Mitte des 20. Jahrhunderts erfolgte in weiteren fünf Bautagebüchern. Außerdem existiert zu den Baumaßnahmen seit der Gründung der Bibliotheca Hertziana ein umfangreicher Schriftverkehr, Jahresberichte des Max-Planck-Instituts mit detaillierten Beschreibungen und Planunterlagen, die sich in den Archiven der Max-Planck-Gesellschaft in München sowie Berlin befinden und teilweise durch Georg Steinmetzer für das Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana zusammengestellt wurden.

Um die Funktionen einer solchen Anlage zu verstehen, müssen die Beziehungen und die Wertigkeiten der einzelnen Gebäude beachtet werden. Wohnhaus und Atelier vereinte Zuccari in seinem Palastbau in Rom und verband sie wie bereits erwähnt durch eine zentrale Mittelachse; die Fassaden gestaltete er jedoch unterschiedlich. Ob sich die Wertigkeit der Gebäude auch an den baulichen Höhen der Gebäude widerspiegelte, ist bisher unklar. So wird die Bauhöhe des Ateliergebäudes in der Forschung entsprechend der heute vorhandenen Geschosse vermutet, während die Bauhöhe des angrenzenden Wohnhauses umstritten ist. Um diese Frage anzusprechen, die für Zuccaris Wertvorstellungen relevant erscheint, seien die verschiedenen Hinweise zusammengefaßt.

Das Ateliergebäude war nach dem Testament Zuccaris bereits mit einem Dach versehen, müßte also entsprechend seiner Planung vollendet gewesen sein. Nach weiteren Angaben in diesem Dokument gab es Kammern unter und über seinem Atelierraum, der nach den bisherigen Untersuchungen sicherlich zu Recht immer im ersten Hauptgeschoss vermutet wird. Es waren neun Kammern, die Zuccari testamentarisch der Accademia di San Luca übergangsweise zur Verfügung stellen wollte, wobei nach den Quellen alle im ehemaligen Ateliergebäude lokalisiert werden.<sup>538</sup> Zieht man dazu das Inventar nach Zuccaris Tod in Betracht, werden dort in der „...*casa grande vicino la chiesa della Trinità*...“ über den Eingangsraum im Erdgeschoss hinaus die Anzahl aller Zimmer in diesem Gebäude mit zehn angegeben – eine Anzahl, die den Atelierraum im ersten Obergeschoss beinhaltet und neun weitere Zimmer im Haus bedeutet.<sup>539</sup> Zählt man die Kammern nach dem um 1700 entstandenen Planum, das in diesem Geschoss weitgehend den Gegebenheiten unter Zuccari entsprach, ergeben sich für das Geschoss über dem Atelierraum vier bis fünf Kammern, im Geschoss mit dem Atelierraum darüber hinaus drei Kammern, und wahrscheinlich drei weitere Zimmer im Erdgeschoss sowie den Eingangsraum. Als mögliche Zahl ergeben sich hier bereits zehn möglicherweise elf Kammern ohne Eingang und Atelierraum. Zählt man das oberste Geschoss mit weiteren vier bis fünf Zimmern hinzu, ergeben sich bereits 14 bis 16 Zimmer, so dass an dieser Stelle die Annahme realistisch erscheint, dass das dritte Hauptgeschoss des Ateliergebäudes erst unter Marc Antonio Toscanella aufgesetzt wurde. Bestätigt wird dies durch Baubefunde. Hinweise darauf könnten die fehlenden Rundungen der Wandpilaster im dritten Geschoss des Ateliers zur Piazza Trinità dei Monti sein. Sie sind dort zugunsten einer flachen Wand aufgegeben worden, was allerdings auch für eine einfach bauliche Reduzierung sprechen könnte. Auf den historischen Aufnahmen vor den Baumaßnahmen unter Henriette Hertz zeigt sich zudem, dass das abschließende Kranzgesims diese in den Untergeschossen so aufwändig angelegte Rundung auch nicht mehr aufweist. Demnach wurde das abschließende dritte Geschoss im Ateliergebäude mit größter Sicherheit erst nach Zuccari errichtet, wobei die Planung aber zumindest seit 1610 bestand, als die Bauarbeiten für den Palazzo Zuccari durch Marcantonio Toscanella projektiert wurden<sup>540</sup>.

Das angrenzende Wohnhaus war nach den Zeugenaussagen im Prozeß zwischen Toscanella und den Erben von Zuccari im ersten Hauptgeschoss noch unvollendet und nicht überdacht. Darüber hinaus geben die Quellen keinen Aufschluß. Es wird somit auch keine Planung eines weiteren Geschosses über diesem ersten Hauptgeschoss erwähnt. Baubefunde, die auf eine ehemalige Traufkante des Hauses hindeuten, zeigen sich in Form eines Wandrücksprungs an der Fassade zur heutigen Via Gregoriana. Dieser liegt kurz oberhalb eines heute vermauerten Mezzaninfensters über dem ersten Hauptgeschoss, das sich auf der Innenseite nachweisen läßt und heute durch das Gewölbe über dem *Großen Vortragssaal* verdeckt ist.<sup>541</sup> Sollte sich dieser Rücksprung als ehemalige Gebäudehöhe vor der Aufstockung unter Toscanella herausstellen, ist zumindest mit der Planung eines Mezzaningeschosses über dem ersten Hauptgeschoss zu rechnen, wobei möglicherweise die Gewölbe über einigen Räume des *piano nobile* bis in das Mezzanin

<sup>538</sup> Vgl. dazu die etwas unklare Aussage bezüglich der Anzahl der Zimmer in Zuccaris Testament aus dem Jahr 1603 sowie den eindeutigen Brief der Accademia di San Luca an die Bauhütte von S. Peter aus dem Jahr 1653 (siehe KÖRTE 1935, S. 81–82, Dok. 15, und S. 85–86, Dok. 26).

<sup>539</sup> Inventar in KÖRTE 1935, S. 82–84, Dok. 17, besonders S. 84.

<sup>540</sup> Voranschlag in KÖRTE 1935, S. 84, Dok. 20.

<sup>541</sup> Siehe dazu die Unterlagen der Bauuntersuchung 1995–1996, Raumdokumentation: B 2001, den Grundriß Ebene: 6, den Längsschnitt entlang der Fassade zur Via Gregoriana: L2 und die Querschnitte: Q3 und Q5 im Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana.

übergreifen sollten und dies somit nur teilweise nutzbar gewesen wäre.

Die Höhe der Rückgebäude sind über das erste Obergeschoss hinaus aufgrund des Grundrisses aus der Zeit um 1700 nicht belegt. Sie sollten aber wahrscheinlich entsprechend der geplanten Höhe der Galerie zum Garten anschließen.

Vorausgesetzt, das oberste Geschoss des Ateliergebäudes stellt sich als spätere Zutat heraus und das Wohnhaus schloß nach dem ersten Obergeschoss mit einem Mezzanin ab, würde sich daraus nur ein leichter Höhenversprung zwischen dem Atelier und dem anschließenden Wohnhaus ergeben. Das in Florenz so eindeutig überhöhte Atelier scheint bei Zuccaris Planung in Rom seine Dominanz verloren zu haben, wobei jedoch eine neue Wertigkeit durch die bauliche Anordnung der Gebäude gegeben war. Das Ateliergebäude wurde dominanter Kopfbau zur Piazza Trinità dei Monti. Daran angrenzend – aber im tatsächlichen Zentrum der Anlage – lag das Wohnhaus von Federico Zuccari. Es war mit den privaten Repräsentationsräumen versehen, deren Anordnung wohl auch hier im ersten Obergeschoss zu vermuten ist und die nach den bisherigen Forschungen auf das darunterliegende Geschoss übergriffen.<sup>542</sup> Darüber hinaus sollte es zumindest zwei durch einen unterirdischen Gang mit dem Wohnhaus verbundene Hinterhäuser geben, wobei das zur Via Sistina ausgerichtete wohl ein Gebäude für Personal darstellte, das andere möglicherweise für Zuccaris Schüler oder Lehrlinge geplant war. Für die Planung des testamentarisch belegten Hospizes, das Obdach und Ausbildungsraum für 12 Studenten bieten sollte, erscheint es zu klein. Zwar entstammen diese Angaben aus dem Jahr 1603 und sind mit seinen frühen Planungen nur bedingt zu vergleichen, als Nutzung ist jedoch für dieses Gebäude eher eine Unterkunft für Zuccaris eigenen Schüler zu erwarten. Über diese beiden Rückgebäude hinaus war möglicherweise eine abschließende Architektur zwischen den seitlichen Gebäudeflanken der Hinterhäuser geplant. Durch die Öffnung zum Garten sollte sie wahrscheinlich noch dem Wohnhaus zugeordnet werden. Als verbindendes Element spräche die Planung für ein Gartenhaus oder eine zum Garten hin geöffnete Loggia.

Der Hausherr konnte bei dieser Konzeption vom ersten Hauptgeschoss im Wohnhaus mit allen Bereichen des Palastorganismus kommunizieren: mit dem Ateliergebäude durch eine Direktverbindung und mit dem Garten über die Wendeltreppen von der Galerie. Die Hintergebäude blieben abgetrennt, waren dem Betrachter aber durch die Blickbeziehung nicht verborgen. Bezeichnend bleibt dabei die Trennung zwischen dem zentral gelegenen Wohnhaus und den Hintergebäuden.

Zieht man den baulichen Aufwand in Betracht, den Zuccari in Florenz der Ausbildung von Schülern zuteil werden ließ, stehen dieser in keinem Verhältnis zu den – zugegebenermaßen bislang sehr ungewissen – Ausführungen in Rom: Die aus Florenz bekannten, die Ausbildung der Schüler begleitenden Räume an vergleichsweise hervorgehobener Stelle scheinen zu fehlen. Zudem erscheint die räumliche Anordnung zwischen den Wohnräumen für Schüler in einem Rückgebäude und dem Ateliergebäude von Zuccari unzusammenhängend, da diese an den entgegengesetzten Enden des Palastes untergebracht werden sollten. Es bestand einzig die Möglichkeit, das Erdgeschoss des Wohnhauses als Mittler dieser Funktionen zu nutzen. Vor allem die gartenseitig gelegenen Räume des Wohnhauses hätten dabei einen repräsentativen Rahmen für vergleichbare Ausbildungsräume wie in Florenz geboten.

---

<sup>542</sup> Es wird angenommen, dass in der *Camera degli Sposi* das Schlafgemach (vgl. KÖRTE 1935, S. 30) bzw. Schlaf- oder Wohnzimmer (HERRMANN-FIORE 1979, S. 92) von Federico Zuccari lag. Zudem wird für die *Sala del Disegno* zumeist angenommen, dass es sich um eine Art Privatbibliothek oder Studierstube gehandelt haben könnte (HERRMANN-FIORE 1979, besonders S. 72–74, mit Besprechung der älteren Lit.; FROMMEL 1982, S. 44; FROMMEL 1992, Abb. 4 im Anhang). KÖRTE 1935, S. 35, nimmt an, dass es sich bei dem Raum um den testamentarisch bestimmten Versammlungsraum der Accademia di San Luca handeln sollte, eine These, die in Folge immer wieder bestritten wurde, da sich die Stiftung im ehemaligen Ateliergebäude und nicht im Wohnhaus lokalisieren läßt. – Zu den Raumzuweisungen in Zuccaris römischem Palast siehe vor allem FROMMEL 1992, besonders Fig. 3 und 4. Wie FROMMEL dort aber dabei bereits andeutete, waren die Raumnutzungen anfangs sicherlich teilweise provisorisch angelegt, weil die Zimmer im ersten Obergeschoss noch im Rohbau waren als Zuccari das Haus bereits bezogen hatte (zu den Raumnutzungen siehe auch FROMMEL 1991, S. 43–46).

Bezieht man in die Überlegung mit ein, dass sich im Wohnhaus keine Loggia zum Garten hin öffnete und der bisherige Baubefund im Erdgeschoss, außer dem zentralen Durchgang in der Mittelachse und den seitlichen Zugängen an den Wendeltreppen, keine als original anzusehenden Öffnungen in Richtung Garten belegt, scheint auch das Erdgeschoss des Wohnhauses bewußt zum Garten hin abgetrennt worden zu sein. So haben die erneute Vermessung und die Sichtung historischer Planunterlagen bislang nur Öffnungen erkennen lassen, die asymmetrisch zu den ehemals vorhandenen Fenstern im ersten Obergeschoss liegen und somit wahrscheinlich als spätere Hinzufügungen gelten müssen. Demnach stand nur das erste Obergeschoss durch die Wendeltreppen direkt mit dem Garten in Verbindung. Das Erdgeschoss des Wohnhauses scheint durch die Abtrennung zum Garten und die unterirdischen Gänge eher den Hinterhäusern angegliedert gewesen zu sein.

Indem Zuccari die Privatbereiche zusammenfaßte und gegenüber den anderen Nutzungen abtrennte, schaffte er eine vergleichbare Anordnung wie in der zweiten Bauphase seines Florentiner Anwesens. In dieser Gegenüberstellung einerseits und in der Verschränkung von privaten und öffentlichen Bereichen andererseits scheint Zuccaris römisches Baukonzept zu liegen. Der Garten und das erste Obergeschoss des Wohnhauses sollten dabei wahrscheinlich Privatbereich werden, von dem der Atelierraum im Kopfbau zur Piazza Trinità dei Monti erschlossen werden konnte. Die gartenzugewandten Räume des Erdgeschosses könnten in solch einem Fall eine Lehnrichtung aufgenommen haben, die zwischen dem Ateliergebäude und dem Wohnbereich für Schüler in einem Hinterhaus vermittelte. Ein weiteres Nebengebäude kam für das Personal hinzu (Abb. 125).

Da das Erdgeschoss des Wohnhauses in der frühesten Konzeption wahrscheinlich Lehr-, Verteiler- sowie Repräsentationsräume aufnehmen sollte und die Privatzimmer in einer Appartementfolge des ersten Obergeschosses zu erwarten sind, müßten die bisherigen Raumzuweisungen für die gartenzugewandten Räume unter diesem Aspekt teilweise neu interpretiert werden, wobei allerdings nur unter Schwierigkeiten deutlich werden wird, welche Teile davon für die provisorische Wohnnutzung des Erdgeschosses und welche Teile dem Gesamtkonzept unterlagen. Zieht man außerdem in Erwägung, dass die Untersuchung von HERRMANN-FIORE erbracht hat, dass sich das Programm der Fresken in den Räumen des Erdgeschosses zwar „...in der Nähe der Disegnolehre bewegt, dieses jedoch nicht als Gesamtvorstellung nachweisbar ist...“, so widerspricht dies erstmals einer einheitlichen Gesamtplanung, obgleich sie einräumt, dass große Teile der Ausstattungen nicht vollendet wurden.<sup>543</sup> Dennoch müßte man bei weiteren Untersuchungen auch hinterfragen, ob nicht zwischen der Errichtung des Erdgeschosses ab 1591 und seiner Ausstattung ein Funktionswandel des Anwesens von einer aufwändigen, aber traditionellen Ausbildungseinrichtung zu einem Hospiz erfolgte. So ist die Ausstattung mit den Fresken im Erdgeschoss des römischen Wohnhauses erst für die Zeit um 1598<sup>544</sup>, also ein Jahr nach dem Beginn des Teilverkaufs in Florenz, nachgewiesen und die tatsächliche Planung einer fideikommißarischen Stiftung erst für das Jahr 1603 belegt. Man könnte somit vermuten, dass die Anlage des Grundrisses in Rom der frühesten Planungsphase angehört und die Ausstattung mit Fresken möglicherweise erst unter dem Einfluß entstanden ist, das Haus einer Stiftung zuzuführen. Das Einbringen der Fresken wäre demzufolge eine Fertigstellung unter veränderten Bedingungen. Es ergäbe sich daraus, dass die Funktionszuweisungen für das Erdgeschoss in der baulichen Ausführung möglicherweise von der Ausstattung geschieden werden müßten und die Programme der heute vorhandenen Fresken notgedrungen den gegebenen Räumlichkeiten angepaßt wurden. Zudem bleibt offen, ob Zuccari das ursprünglich nie ausgeführte Rückgebäude als *Alumnat plante*,

<sup>543</sup> HERRMANN-FIORE 1979, S. 110f. – Erwägt man zudem, dass bei dem Umbau unter Henriette Hertz am Anfang dieses Jahrhunderts Fresken im ehemaligen Treppenhaus entdeckt und abgenommen wurden und außerdem, nach einer Aussagen des Architekten Papillo 1995 noch Fresken im Bereich des ehemaligen Haupteinganges zur Via Sistina aufgefunden wurden, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass große Teile der Ausstattung fehlen.

<sup>544</sup> Eine Datierung der Fresken in der *Sala terrena* nach den Beschreibungen von Lanciarini 1893 A, S.88, der die Jahreszahl 1598 in einer Lünette noch lesen konnte. Die Jahreszahl existiert wieder seit der Restaurierung von 1968 (vgl. dazu HERRMANN-FIORE 1979, S. 68, besonders Anm. 158). Die Entstehung der Fresken in der *Sala del Disegno* setzt HERRMANN-FIORE 1979, S. 74-75, für das Jahr 1599 an.

das als Unterkunft und *studio* für mittellose und fremde Studenten gedacht war, oder ob er anfangs lediglich an die Unterbringung seiner eigenen Schüler dachte. Aufgrund der Größe des nicht ausgeführten Rückgebäudes und der von Zuccari selbst unter finanziellem Druck formulierten Größenangabe dieses Hospizes im Testament liegt es jedoch nahe, eher letzteres anzunehmen und darüber hinaus – gegebenenfalls – die separate Planung eines Alumnats für junge Künstler in Erwägung zu ziehen.

### III. 6. DIE BAUKONZEPTE VON FLORENZ UND ROM IM VERGLEICH

Zuccari plante in seinen beiden Anwesen unterschiedlich gestaltete Einzelgebäude, denen er bestimmte Funktionen zuwies. Ziel blieb es für ihn – in Florenz wie später auch in Rom – das Atelier als Verkörperung künstlerischen Schaffens demonstrativ an erste Stelle zu setzen und die Wohnbereiche unterzuordnen. Stand das Ateliergebäude in Florenz im Zentrum der Anlage und überragte die angrenzenden Wohnbauten, räumte Zuccari dem Ateliergebäude in Rom die dominante Stellung zum Platz ein und reduzierte dessen Höhe bis auf eine leichte Abstufung. Zuccari vertauschte bei seiner neuen Konzeption nur die Lage des Ateliers ([Abb. 125](#) und [Abb. 126](#)). Folgte in Florenz auf das Wohnhaus der Garten, das Ateliergebäude und die Hinterhäuser, war es in Rom eine Abfolge von Atelier, Wohnhaus, Garten und Rückgebäude. Das römische Wohnhaus rückte in das Zentrum der Anlage und machte es zum eigentlichen Kern, von dem aus alle angrenzenden Funktionen erschlossen werden konnten.

Der Grund für diese Änderung mag in den unterschiedlichen Rahmenbedingungen seiner Planung begründet liegen. Dass Zuccari die räumliche Trennung der Funktionen in Rom nicht als theoretisches Modell aufgriff, verdeutlicht, dass sie in Florenz unter dem Einfluß der bestehenden Baugruppe von Andrea del Sarto entstand und dort nur durch die Bezugnahme und belichtungstechnische Aspekte motiviert war. Zudem war ohne den vorhandenen Baubestand eine räumliche Trennung unbegründet, und Zuccari favorisierte bei seiner römischen Neuplanung die Nähe von Wohnhaus und Ateliergebäude. Hinzukommt, dass Zuccari nach Planungsbeginn in Rom noch mindestens sechs Jahre das vollständige Florentiner Anwesen besaß und eine Wiederholung dieser Idee auch deshalb unbegründet erscheint. Das wesentliche Motiv – die unterschiedlich gestalteten Fassaden von Ateliergebäude und Wohnhaus – griff Zuccari aber in Rom wieder auf. Er filterte dabei nur seinen eigenen theoretischen Ansatz aus der Florentiner Baulösung heraus. Für das römische Anwesen stellte das Florentiner Anwesen somit eine wichtige Vorstufe dar.

Auch die durchdachte und komplexe Anordnung der Funktionen in Zuccaris römischen Anwesen ist durch seine Bautätigkeit in Florenz geprägt. Sieht man das römische Projekt als Fortführung seiner zweiten Bauphase in Florenz, werden auch hier Bezüge deutlich. Die Abtrennung zwischen den Gärten und den Rückgebäuden entstand in beiden Anwesen aus unterschiedlichen Motiven und in verschiedenen Planungsstadien: in Florenz mit der Umplanung, in Rom von Anbeginn. Mit der geplanten Schließung der Direktverbindung zwischen Wohnhaus und Ateliergebäude in Florenz grenzte Zuccari nicht nur das Ateliergebäude, sondern auch die im Anschluß liegenden Häuser ab. Die Verbindung zwischen den Hinterhäusern und dem Wohnhaus mußte dann über das Nachbargrundstück erfolgen. Obgleich unklar ist, ob oder wie lange Zuccari diese Trennung auch realisierte, der Einfluß auf den Privatgarten muß deutlich geworden sein. Er wurde von jeder Form des Durchgangsverkehrs befreit und war dann alleine dem Wohnhaus angegliedert. Dieses Motiv übernahm Zuccari bei seiner Planung in Rom; nur lagen die ursprünglich nebeneinander liegenden Funktionen – Garten und Verbindungsweg – dann aufgrund der räumlichen Gegebenheiten übereinander.

Über die Anordnung der Gebäude und Funktionen hinaus sind auch in der Gestaltung der Gärten Ähnlichkeiten bzw. Abhängigkeiten zu finden. Die Gartenwand des Florentiner Ateliergebäudes zeigte in der Frühform seitlich zwei vorgezogene Flanken, die Zuccari mit der Umplanung aufgab. In seinem römischen Palast griff er dieses Thema an zwei Stellen wieder auf: an der Rückfront durch die Seitenflügel der Hinterhäuser sowie an der Gartenwand des Wohnhauses durch die angefügten Wendeltreppen. Den Bezug zum Florentiner Anwesen stellt dabei nicht alleine das Motiv her, es ist auch die beidseitige Anordnung. Dabei mag vor allem die asymmetrische Fassadenansicht des Gartens zur Via G. Giusti in Zuccaris Florentiner Anwesen eine Rolle gespielt haben.

Beachtet man in diesem Zusammenhang den Befund im Florentiner Wohnhaus, wonach sich im südlichen Teil der zum Garten ausgerichteten Wand im ersten Hauptgeschoss eine kleine Tür zeigt, deutet diese auf eine Planung hin, die Florentiner Galerie durch eine Wendeltreppe mit dem Garten zu verbinden (vgl. [TAFEL XXVI](#)). Dieser Anbau hätte ein Pendant zu den hervorstehenden Flanken am Ateliergebäude bedeutet, was vor allem eine Symmetrie an der Fassade zur Via G. Giusti zur Folge gehabt hätte ([TAFEL XXXII](#)). Da dieser Durchgang nach den bisherigen Erkenntnissen auf einer Seite des Raumes liegt, und in keinem Zusammenhang mit den Jochweiten der darunterliegenden Loggia steht, wäre hier ggf. eine Umplanung anzunehmen. Dies mußte zu einem Zeitpunkt erfolgt sein, als das Erdgeschoss und Teile der Fassade des Wohnhauses zur Via G. Giusti bereits erstellt waren. Im Ateliergebäude des Florentiner Hauses führte Zuccari die öffentlichkeitswirksamen Teile zuerst aus, ein Aspekt, der sich möglicherweise auch auf das Wohnhaus übertragen ließe. Dass diese Verbindung zwischen Obergeschoss und Garten in Florenz nicht ausgeführt wurden, lag wahrscheinlich an den größeren Veränderungen im Bereich der Loggia. Zudem hätten sich Probleme an den Türen zwischen der Loggia und den westlich angrenzenden Räume des Erdgeschosses ergeben, da jede Veränderung zwar die Asymmetrie an der Straßenfassade beseitigt hätte, sie wäre aber nur durch andere im Grundriß ersetzt worden.<sup>545</sup>

Ob das Motiv aus der ungleichen Straßenfassade des Gartens oder einer bereits gewünschten Verbindung zwischen der Galerie und dem Garten entstanden ist, bleibt unklar, jedoch zeigen sich deutlich Bezüge zu seinem römischen Anwesen. Dort übernahm er nicht nur die Flanken an der Gartenrückwand, er fügte sie auch an das römische Wohnhaus an und scheint damit seine bisher nicht ausgeführte Idee verwirklicht zu haben. Er erhielt dadurch in Rom nicht nur eine einheitliche Gestalt des Gartens und eine Direktverbindung zwischen Galerie und Garten, sondern darüber hinaus entstand eine Symmetrie der Gartenfassade zur Via Gregoriana, die Zuccari gestalterisch noch weiterführte: Der schlichte Eingang aus der Florentiner Planung wurde zu einem aufwendigen Portal und seitlich angeordneten Fenstern, über denen die Risalite des Wohnhauses und eines Rückgebäudes aufragten ([Abb. 122](#) und [Abb. 123](#)).

Es wird somit deutlich, dass die gesamte Gartengestaltung in Rom weitgehend auf Zuccaris Erfahrungen in Florenz zurückzuführen ist. Dabei spielten nicht nur ausgeführte Motive eine Rolle, auch die im nachhinein erkennbaren Unsicherheiten im Entwurf wurden in seine Überlegungen einbezogen und umgesetzt. Dass diese Ideen bereits in Florenz entstanden sind, kann man nicht nur an den Baumotiven erkennen, sondern auch an der Bedeutung, die Zuccari der Fassade zur Via G. Giusti beimaß. Die Besprechung hatte gezeigt, dass er nicht nur Einzelgebäude nebeneinander fügte, sondern dass er sie inhaltlich und formal zueinander in Beziehung setzte. Entscheidend war für ihn somit auch die Gesamtansicht des Anwesens. In Rom versuchte er die gestalterischen Unsicherheiten im Mittelteil der Florentiner Hauptansicht durch Symmetrien zu korrigieren.

Geblieden und nahezu identisch ist die räumliche Anordnung in den Obergeschossen der beiden Wohnhäuser. In beiden Anwesen sollte das repräsentative Wohnappartement in dieser Ebene untergebracht werden. Belegen läßt sich dies an den bislang bekannten Funktionsstrukturen. In beiden Wohnhäusern lagen entlang der Gartenfront langgestreckte Räume, die, zumindest in Rom

---

<sup>545</sup> Bei seitlich angeordneten Wendeltreppen hätten sich einheitliche Interkolumnien an der Loggia ergeben können, die aber nicht zu den Achsenabständen in den Fundamenten stehen und somit auch keine ursprüngliche Planung darstellten.



eindeutig benannt, zu Galerien ausgestattet werden sollten. Diesen gegenüber, auf der entgegengesetzten Seite der Wohnebene, kann man in beiden Fällen die *sala grande* identifizieren.<sup>546</sup> Zudem verband in beiden Anwesen ein zentraler Mittelgang die Galerie mit der *sala grande* und in beiden schlossen sich seitlich des Ganges die Privaträume bzw. die Repräsentationsräume an. In Zuccaris römischem Haus führte zwar vor allem die Möglichkeit der beidseitigen Belichtung und eine sich entwickelnde Grundrißstruktur zu gradlinig aneinandergereihten Räumen, die als Enfilade die *sala grande* mit der Galerie verbanden, das Grundrißschema blieb aber seinen Florentiner Vorstellungen verbunden.<sup>547</sup>

Eine weitere Parallele zwischen den beiden Häusern des Künstlers offenbart die Verwendung der Rustika. Am Florentiner Anwesen weisen die Bossen am Atelier und am Wohnhaus unterschiedlich ausgeprägte Formen und Oberflächen auf. Die gleichen Motive finden sich in Rom wieder. Dort wurde das Wohnhaus zur Via Gregoriana, wie zuvor bereits in Florenz, an den Kanten durch vertikale Pilaster betont und innenseitig mit einem kammartigen Rustikaband versehen. Am Atelierbau waren es die grob gearbeiteten Bossen, die Zuccari bei seinem späteren Palast zwar nicht mehr in diesem Umfang wie zuvor verwendete, sie tauchen aber als Motiv im Sockel wieder auf.<sup>548</sup>

Die hier angesprochenen Motive mögen nur weiterführende Hinweise in bezug auf konzeptionelle und bauliche Nähen zwischen den beiden Anwesen aufdecken.<sup>549</sup> Es zeichnet sich aber bereits ab, dass der spätere Palastbau in Rom eine Weiterentwicklung der Florentiner Intentionen darstellte. Die bisherige Forschung sah in Zuccaris römischem Grundstück in erster Linie das schwer auszunutzende Gelände, dem sich die Form des Palastes unterordnen mußte.<sup>550</sup> Eher aber scheint Zuccari, resultierend aus seinen Florentiner Erfahrungen, bereits genaue Vorstellungen von der Anlage des Palastes gehabt zu haben, als er das Grundstück in Rom auswählte. In Rom griff er die bereits formulierten Motive wieder auf, ungeachtet der Frage, ob diese auch tatsächlich ausgeführt wurden. Als Zuccari in Rom zu planen begann, realisierte er in vieler Hinsicht das unvollendete Projekt aus Florenz. Er fügte hinzu und variierte unter neuen Einflüssen, wie er das schon während des Bauablaufes in Florenz getan hatte; er schien nur auf ein geeignetes Grundstück gewartet zu haben, auf dem er seine Vorstellungen realisieren konnte. Wie FROMMEL bereits bemerkte, hätte Zuccari „...*una dimora tanto spaziosa, tanto opulenta e tanto capricciosa...*“ kaum im Stadtkern errichten können.<sup>551</sup> Ein Aspekt, der bereits bei seinem Florentiner Anwesen angesprochen wurde und unter dem gesehen die beiden Anwesen ebenso Ähnlichkeiten aufweisen. Die städtische Randlage ermöglichte Gestaltungsformen, die innerstädtisch nicht in diesem Maße möglich waren. Interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich zu Zuccaris graphischem Werk. Dort wurden bereits ähnliche Vorstellungen bezüglich der Übernahme länger zurückliegender Eindrücke herausgearbeitet: Anleihen aus unterschiedlichen künstlerischen Genres, aus verschiedenen Zeiten

---

<sup>546</sup> Zum römischen Palast vgl. FROMMEL 1991, S. 46, der an dieser Stelle, sicherlich zurecht, den großen Festsaal des Hauses lokalisiert.

<sup>547</sup> Den Beginn einer Wandlung und den Unterschied zwischen den kompakten Appartements des frühen 16. Jahrhunderts und den gradlinigen Anordnungen des 17. Jahrhunderts hat WADDY 1994, S. 161–163, bereits am Beispiel der Planänderung im Palazzo Farnese um die Mitte des 16. Jahrhunderts herausgearbeitet. – Ob Zuccari eine ähnliche Anordnung bereits in seinem Florentiner Haus hatte, läßt sich nicht mehr nachprüfen, da alle Innenwände, und somit auch die Türen, in späterer Zeit abgebrochen worden sind. Dass er aber in Rom diesen mittlerweile eingeführten Neuerungen folgte, zeigt der Plan um 1700.

<sup>548</sup> Die Ähnlichkeiten bei der Verwendung der Rustika zeigen sich in Rom nur zur Via Gregoriana. Auf der gegenüberliegenden Fassade zur Via Sistina sind im Wohnhaus auch die seitlichen Pilaster mit Rustika versehen. Ein ausführlicher Vergleich und eine Interpretation ließe sich erst nach einer detaillierteren Untersuchung der römischen Palastfassaden bewerkstelligen, da auch das dahinterliegende Raumschema berücksichtigt werden muß.

<sup>549</sup> Vgl. zum Forschungsstand die Publikationen von FROMMEL 1992, S. 449–460, besonders S. 452. In Folge der Untersuchung läßt sich die Atelierfassade zur Piazza Trinità dei Monti in Rom eher als ein Konglomerat aus der Straßen- und Gartenfassade des Florentiner Ateliers ableiten.

<sup>550</sup> KÖRTE 1935, S. 14 und FROMMEL 1992, S. 450.

<sup>551</sup> FROMMEL 1992, S. 450.

und Orten sowie eigene Skizzen bzw. Entwürfe wurden dabei oft nach Jahren wieder aufgegriffen und zu neuen Überlegungen geformt.<sup>552</sup>

Vergleicht man die Nutzungskonzept der Anwesen, zeichnet sich ebenfalls eine deutliche Entwicklung ab. Zuccari scheint demnach in seinem Florentiner wie auch in der Frühphase seines römischen Anwesen bis in die späten 1590er Jahre Ausbildungsstätten geplant zu haben: in Florenz anfangs im traditionellen Sinne, später unter der Aufsicht eines Bevollmächtigten, an deren Gebäuden das Wappen von Zuccari dauerhaft den Gründer vor Augen führt – in Rom dagegen unter eigener Leitung. Obgleich Zuccari erst in seinem Testament erwähnte, dass der *Principe* seiner fideikommissarischen Stiftung in Rom aus den Nachfahren seiner Familie berufen werden sollte, legt die bewußte Verschränkung der Funktionen in Rom bereits für die Frühphase eine Kombination aus einem privaten, über Generationen hin zu vererbenden Wohnpalast und einer angegliederten Ausbildungsstätte als dauerhaft geplante Institution nahe – der möglicherweise darüber hinaus auch ein Hospiz angegliedert werden sollte, was ihm und seinen Nachfahren dauerhaften Ruhm gewährleisten sollte.

Unter zunehmendem finanziellen Druck wurde das Projekt in Florenz zuerst verkleinert, dann möglicherweise in ein Hospiz umgewidmet und schließlich aufgegeben, das Anwesen in Rom ebenfalls um das geplante Rückgebäude reduziert und vorsorglich testamentarisch als Stiftung angelegt. Dass Zuccari in Rom die ursprüngliche Baulösung, für die er das Grundstück sorgfältig eingeteilt hatte, gegen Ende seines Lebens nicht weitergeführt wissen wollte, sondern mit einem großzügig bemessenen Künstleralumnat zur Piazza Trinità dei Monti an die Öffentlichkeit trat, mag vor allem mit dem Wunsch einer gesteigerten, öffentlichen Präsenz seiner Vorstellungen zusammenhängen, die er in dem hermetisch abgeschlossenen Baukomplex nicht mehr verwirklicht sah.

Obgleich Zuccaris Bauten heute fast bis zur Unkenntlichkeit verändert wurden, bedeutet dies nicht, dass seine Vorstellungen in der Folgezeit unbeachtet blieben. Wie MICHAEL JAFFÉ bemerkte, hatte Rubens bei einem achtjährigen Italienaufenthalt neben anderen Künstlerhäusern in Italien auch den Palazzo Zuccari in Rom gesehen. Er kopierte dort eine Darstellung des *Sposalizio*, bevor er im Jahr 1608 nach Antwerpen zurückkehrte und 1610 das erste Grundstück für sein Haus erwarb.<sup>553</sup> Es waren ihm nicht nur die frühen, persönlich ambitionierten Repräsentationsbauten der Künstler aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vertraut, sondern sicherlich auch Zuccaris theoretische Ansätze. Ein Vergleich von Zuccaris Bauten in Florenz und Rom sowie Rubens Anwesen in Antwerpen könnte über die Ursächlichkeit in der Anordnung der Funktionen auch weitere Ähnlichkeiten aufzeigen.<sup>554</sup>

### III. 7. FEDERICO ZUCCARI ALS ARCHITEKT?

Im Hinblick auf diese Entwicklung innerhalb der Konzepte seiner Anwesen sei abschließend auf die Frage eingegangen, in welcher Weise Zuccari selber in die Planung seiner Häuser eingegriffen hat bzw. ob er als planender Bauherr oder gar als Architekt in Betracht kommt.

Zuccaris Ambitionen als Bauherr lassen sich – über das Florentiner und das römische Anwesen hinaus – auch an seinem schon erwähnten Elternhaus in Sant'Angelo in Vado belegen. Dabei wird

---

<sup>552</sup> Siehe dazu vor allem HEIKAMP 1967 A, S. 45, 50, für die Darstellungen in der Florentiner Domkuppel sowie KÖRTE 1935 und HERRMANN-FIORE 1979, für die Fresken in Zuccaris römischem Palast.

<sup>553</sup> Siehe dazu SCHWARZ 1990, S. 78, sowie Kat. 37. Zu den Kopien von Rubens nach Vorlagen der Brüder Zuccari u. a. JAFFÉ 1965, Bd. III, S. 21–35.

<sup>554</sup> Siehe dazu bisher vor allem SCHWARZ 1990, S. 78–86, unter Einbeziehung der älterer Lit.

ihm in der bisherigen Forschung über seine Rolle als Bauherr auch oftmals die Rolle des Planers bzw. des Architekten zugewiesen. Eindeutige quellenkundliche Belege sind hierfür jedoch nicht vorhanden; entsprechende Hinweise beschränken sich zumeist auf kurze Erwähnungen in den Viten sowie auf die Besprechungen seiner Häuser.<sup>555</sup>

Für das Anwesen in Florenz wurde in der Forschung meist nur die Frage nach dem Architekten des Ateliergebäudes gestellt. Eine erste Zuschreibung der Atelierfassade an Federico Zuccari ist bei FERDINANDO RUGGIERI 1755 zu finden. Dieser gab vor den Tafeln ein Verzeichnis der folgenden Abbildungen an, das er mit *Catalogo degli Architetti* überschreibt. Darin sind unter *Federigo Zuccheri* die Straßenfassade sowie die Baudetails des Florentiner Ateliergebäudes angeführt.<sup>556</sup> Seit WITTKOWER im Jahr 1943 die Atelierfassade als eine gebaute Kunsttheorie analysiert hat, die den Vorstellungen in Zuccaris 1607 publiziertem Traktat – *L’Idea de’pittori, scultori et architetti* – entspricht, lag es nahe, Zuccaris Einfluß auf die Gestaltung bis hin zum Entwurf der Atelierfassade anzunehmen.<sup>557</sup> Obgleich dies in Folge nie eindeutig benannt bzw. bestritten wurde, sah erst HEIKAMP die Fassade des Ateliergebäude als das Werk eines erfahrenen Baumeisters an. Aufgrund stilistischer Nähen zu kurz zuvor entstandenen Bauten zog er dafür Giambologna als beratenden Architekten in Betracht, den zudem eine nahe Freundschaft mit Federico Zuccari verband.<sup>558</sup>

Eindeutige Belege für die planende Rolle Zuccaris sind auch für seinen Palast in Rom nicht vorhanden. Zwei Briefe eines urbinatischen Geschäftsträgers in Rom an den Herzog von Urbino Francesco Maria II. aus der Bauzeit des Hauses zeigen zwar die Bautätigkeit am römischen Palast an, geben aber ansonsten keine Hinweise auf ein eigenes architektonisches Werk von Federico Zuccari.<sup>559</sup> Selbst die wenigen Hinweise in den frühen Viten zu seiner Person scheinen für eine entsprechende Beurteilung nur bedingt aussagekräftig, da diese seit VASARI – wie SCHWARZ ausführlich dargelegt hat – in bezug auf die Häuser der Künstler oftmals normativen Charakter besitzen. Wie bei anderen Ausdrücken der Statussymbolik reduzierte sich der Aussagewert im Zeitalter einer Nobilitierung der Künstler oft auf das selber gesetzt Denkmal bzw. die annähernd

<sup>555</sup> Vgl. beispielsweise die Zuschreibung des Entwurfes für das Florentiner Anwesen an Zuccari in Serie degli uomini più illustri, Florenz, Ausgabe von 1772, Bd. VII. S. 229: „*Anche nella Città di Firenze abbiamo un bel saggio dell’abilità, che aveva nell’ Architettura, trovandosi sulla cantonata di Via del Mandorlo, dietro alla chiesa dell’ Annunziata la propria di lui casa, che fece fabbricare con suo disegno, facendovi una facciata a bozze veramente bizzarra e pittoresca...*“ (leicht verändert auch bereits bei LANCIARINI 1893 A, S. 138 nach der Ausgabe von 1733). – Für das Florentiner Anwesen ebenso die Zuweisung bei CAROCCI 1905, S. 58–59. Zitat: „*Andrea del Sarto e Taddeo Zuccari e quest’ ultimo fu anche l’autore della capricciosa facciata.*“ CAROCCI spricht im sonstigen Text immer von Federigo Zuccari, so dass die Zuweisung an Taddeo als ein Versehen zu werten ist und Federico Zuccari gemeint ist. Zudem starb Taddeo bereits 1566. – Eine Zuschreibung des römischen Palasts an Zuccari auch bei LANCIARINI: „*Federigo fu anche scultore ed architetto e fabbricò a Roma una casa sul Monte Pincio e la ornò di pitture a fresco, ma vi lavorò con poco impegno.*“ (Zitat nach LANCIARINI 1893 A, S. 138, dieser nach LANCI LUIGI, Storia pittorica della Italia, Venedig, 5. Ausgabe, Bd. 5, 1839, S. 124–125, die vom Verfasser nicht eingesehen werden konnte). Bei LANCI 1795/1796, Bd. 1, S. 443: „*Fabbricò una casa nel monte Pincio e la ornò di pitture a fresco, ritratti di sua famiglia, conversazioni, altre idee curiose e nuove eseguite coll’aiuto della sua scuola e con poco impegno: e in questo luogo più che altrove comparisce pittor triviale, e veramente caposcuola di decadenza [...] quest’ uomo, che si estese anco all scultura e all’architettura, ma più ne...*“.

<sup>556</sup> RUGGIERI 1755, Bd. II.

<sup>557</sup> WITTKOWER 1943, S. 220–222. Erstausgabe des Traktats von Federico Zuccari: Turin, 1607, (ZUCCARI-HEIKAMP 1961).

<sup>558</sup> Nach HEIKAMP war Giambologna zwischen 1572 und 1575 zum ersten Mal als Architekt tätig und errichtete die Grotta della Fata Morgana bei Bagno a Ripoli. Stilistische Ähnlichkeiten mit der Atelierfassade sieht HEIKAMP in der Fassade des Palazzo Vecchietti in Florenz, dessen Friese über den Giebeln auf das Jahr 1578 datiert sind und sich zeitlich an die Casa Zuccari anlehnen (HEIKAMP 1996 C, S. 17–21). Zur Freundschaft zwischen Giambologna und Federico Zuccari siehe u. a. HEIKAMP 1967 A, S. 50, und HEIKAMP 1996 C, S. 17.

<sup>559</sup> Zu den Briefen siehe bereits Anm. 502.

fürstliche Lebensführung des Besitzers.<sup>560</sup> Während das Florentiner Anwesen in den frühen Lebensbeschreibungen keine Erwähnung findet, wird der römische Palast in fast allen Viten erwähnt. Wie SCHWARZ bereits herausgearbeitet hat,<sup>561</sup> betonte KAREL VAN MANDER 1618 u. a., dass sich Zuccari einen schönen Palast gebaut habe, da auf diese Weise auch sein Name hoch gerühmt werde,<sup>562</sup> wobei hier die Hervorhebung des Denkmalcharakters betont wurde. Auch JOACHIM VON SANDRART 1675, der nahezu wörtlich VAN MANDER folgte, nahm dies in seine Zuccari-Vita auf.<sup>563</sup> BAGLIONE betonte hingegen vor allem die darin geplante Akademie, wenn er den Bau Zuccari zuschrieb.<sup>564</sup> Der scheinbar eindeutige Hinweis, „*di sua inventione et architettura*“ in der Vita des GIULIO MANCINI aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, wo Zuccari als Planender benannt wurde, ist vielleicht ebenfalls in dieser Tradition zu sehen. Die Zuschreibung steht demnach vor allem für die hohe Wertschätzung des Künstlers.<sup>565</sup>

Sind auch die schriftlichen Quellen nicht eindeutig, ergeben sich für Zuccaris römischen Palast doch weitere Hinweise auf seine Autorenschaft aus den Baulichkeiten selber. FROMMEL nahm eine solche aufgrund der Geschicklichkeit des Entwurfes an, mit der die Anforderungen eines Adelspalastes mit denen eines Künstlerhauses verbunden wurden.<sup>566</sup> GULDAN sah 1969 in seiner Arbeit über das Gartenportal zur Via Gregoriana gerade in der Aussage MANCINIS einen Anhaltspunkt auf die Urheberschaft Zuccaris am Entwurf für das Gartenportal und den Palast. Nach weiteren Hinweisen aus der Vita des BAGLIONE sowie nachgewiesenen, eigenhändigen Stuckaturarbeiten, die Zuccaris bildhauerischen Fähigkeiten belegen, zog GULDAN zudem die Möglichkeit in Betracht, dass er ein Bozzetto für das Monsterportal am Garten geliefert haben könnte.<sup>567</sup> Eine eigenhändige plastische Arbeit von Federico Zuccari ist beispielsweise durch eine Büste bekannt, die er für das Grabmal seines 1566 verstorbenen Bruders Taddeo im Pantheon geschaffen hatte.<sup>568</sup> Da Zuccari in seinen theoretischen Auseinandersetzungen die Vereinigung der Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur als erklärtes Ziel und Selbstverständnis betrachtete, liegen auf jeden Fall architektonische Versuche nahe.

<sup>560</sup> Nach SCHWARZ 1990 S. 14–15.

<sup>561</sup> Vgl. SCHWARZ 1990, S. 15.

<sup>562</sup> VAN MANDER 1618, S. 186v.: „*Hy [Federico Zuccari] is teghenwoordich woonachtich binnen Room / daer hy op eenen bergh by Ternita een schoon Paleys met vier thorens heeft ghebouwt / von waer hy Room can oversien / en woont daer / ghehouwt wesende / in redelijcken ouderdom. En gelijck hy een hooge plaetse besit: also is zijnen naem oock door een hoogh gerucht verheven en vermaert.*“ (Zitat nach HERRMANN-FIORE 1979, S. 42, Anm. 50).

<sup>563</sup> SANDRART VON 1675, Bd. I, S. 182: „*Seiner Werke sind mehr / als ich erzehlen kan; er ware wohnhaft zu Rom / wo er auf einem Berg bey Trinita einen schoenen Palast mit vier Thüren gebaut / kame zu einem zimlichen Alter / und ist sein Name wol bekandt / und er von allen Künstlern sehr geliebet und gerühmet worden.*“ (Zitat nach HERRMANN-FIORE 1979, S. 42–43, Anm. 52).

<sup>564</sup> BAGLIONE 1935, S. 124: „*Vennegli intanto voglia di fabricare sopra il monte Pincio vicino alla Trinità de' Monti in capo a strada Gregoriana, e vi fece una gran casa, e a comparatione delle sue forze vi spese gran quantità di danari, tutta dipinta di sua mano, e di suo capriccio a fresco [...] Egli hebbe animo maggiore delle forze, e fu amatore della virtù, ed amò in particolare l'Accademia Romana, come se ne vede il contrasegno nella sua fabrica, ove fatto havea una sala a posta per l'Accademia, e per suoi studij, e nel suo testamento la fece sottoposta a fidecomissio, che morendo i suoi heredi senza successori, lascia herede universale l'Accademia, e Compagnia di s. Luca di Roma; tanto era l'amore, che portava al luogo, fronte del Disegno.*“

<sup>565</sup> MANCINI 1956, Bd. I, S. 205: „*....edifitio che fese nel monte della Trinità di sua inventione et architettura, dove si conosco, per quele edifitio, che quello che fa bene in pittura non fa bene in essere, onde vi spese gran denari e gran tempi, havendovi fatte moltissime pitture di sua mano di bell'inventione e varietà d'invention o poesie.*“ (Zitat aus HERRMANN-FIORE 1979, S. 42, Anm. 51 und leicht verändert nach dem Codex. Barb. Lat. 4315 bei KÖRTE 1935, S. 66).

<sup>566</sup> FROMMEL 1992, S. 451.

<sup>567</sup> GULDAN 1969, S. 231–232. Nach BAGLIONE 1935, S. 125: „*Quest'huomo non solo fu valente nella pittura, ma fece di scoltura, e modellò eccellentemente...*“. Der Nachweis über eigenständige Stuckarbeiten in der Capella del Duca d'Urbino in der Basilika zu Loreto siehe MARTINELLI 1954, S. 39–46. Vgl. dazu auch die mögliche Zuschreibung der Stuckdekoration im Treppenhaus des Palazzo Grimani in Venedig an Federico Zuccari durch WOLTERS 1968, S. 57.

<sup>568</sup> HERRMANN-FIORE 1979, S. 67. Abbildung der Büste ebenda, S. 67, Abb. 22. Siehe dazu auch die Zuschreibung der Büste an Federico Zuccari bei MARTINELLI 1954, S. 39–46, Büste u. a. publiziert ebenda, S. 42 u. 43.

Davon abgesehen mag der bauliche Zustand des Palastes, wie er im Rahmen der Auseinandersetzungen um das Erbe von Zuccari aus der Mitte des 17. Jahrhunderts überliefert ist, einen weiteren Hinweis auf die Autorenschaft Zuccaris geben. Wie sich aus den bei KÖRTE publizierten Dokumenten ersehen läßt, war der Bau nach den Angaben des neuen Architekten Sig. Girolamo Rainaldi in technischer Hinsicht so schlecht ausgeführt, dass ihn der neue Besitzer von Grund auf sanieren mußte. Bemerkenswert erscheint dabei die Tatsache, dass im Rahmen des Prozesses kein Architekt für die Bauphase unter Zuccari erwähnt wird, der für den schlechten Bauzustand verantwortlich gemacht wurde.<sup>569</sup> Da die Bauplanung bzw. Bauleitung zudem in erster Linie entwurfsorientiert und auf Sparsamkeit, nicht auf technische Anforderungen ausgerichtet zu sein scheint, spricht dies zumindest nicht für einen erfahrenen und dauerhaft in der Praxis tätigen Architekten.

Möglicherweise sind Zuccaris Tätigkeiten am römischen Haus in den Worten zu finden, die er während seiner letzten Reise in Oberitalien formulierte: „...*il mio Monte Pincio, il mio tugurio, pur fatto con tanto mio diporto.*“<sup>570</sup> Über den Stolz des Besitzers ist darin auch das Vergnügen erkennbar, dass ihm der Bau bereitet hat. Wenn man zudem die oben erwähnten Schreiben des urbinatischen Geschäftsträgers in Rom in die Überlegung mit einbezieht, aus denen deutlich hervorgeht, dass der römische Hausbau Zuccari von jeder weiteren Arbeit als Maler ablenkt, scheint seine Tätigkeit am römischen Bau auch mit großem zeitlichen Aufwand verbunden gewesen zu sein.

Bei den Baumaßnahmen im Jahr 1603 an seinem Elternhaus in Sant'Angelo in Vado ist Zuccaris Beteiligung an den Baumaßnahmen anhand einer Inschrift belegt. Ihr läßt sich entnehmen, dass Federico Zuccari sein Elternhaus, das aufgrund seines Alters fast zusammengebrochen war, in schönerer Gestalt erneuert hatte.<sup>571</sup> Zwar ist daraus eine direkte Anteilnahme am Baugeschehen zu ersehen, eine Autorenschaft am Entwurf ist damit allerdings nicht nachgewiesen. Betrachtet man die Tafel jedoch in Hinblick auf Zuccaris finanzielle Situation in dieser Zeit, die vor allem durch den römischen Palastbau stark beeinträchtigt war, dürften finanzielle Zuwendungen kaum eine Rolle gespielt haben. Obgleich das Haus am 12. Oktober 1603 testamentarisch noch als sein eigener Besitz ausgewiesen wurde, und auch die Inschrift am Ende des zentralen Erschließungsganges mit der Aufschrift *FEDERICUS ZVCCARUS* auf ihn als Besitzer hinweist, scheint das Haus im wesentlichen für seinen Bruder Luigi umgebaut worden zu sein, dessen Namenszug *ALOYSIUS ZVCCARUS* noch auf einem Kamin im Erdgeschoss zu finden ist.<sup>572</sup> Unter solchen Aspekten ist zumindest mit einer hohen Kostenbeteiligung von Federicos Bruder Luigi am Umbau zu rechnen, so dass sich Federicos Anteil an den Baumaßnahmen auf andere Dinge beziehen muß. Zwar bleibt auch hier die Interpretation offen, ob diese Inschrift nun dem Besitzer des Hauses oder dem Planenden gewidmet ist, die enormen Grundrißähnlichkeiten von Federico Zuccaris Florentiner Wohnhaus und seinem Elternhaus nach dem Umbau lassen hier zumindest auf eine Mitsprache bei der Konzeption schließen.<sup>573</sup>

<sup>569</sup> Vgl. dazu die Dokumente bei KÖRTE 1935, im besonderen S. 20, S. 79, in den Regesten, sowie ebenda, S. 82, 84–86 mit den Dok. 16, 18, 20–27.

<sup>570</sup> Zitat nach LANCIARINI 1893 B, S. 31.

<sup>571</sup> Nach LANCIARINI 1893 A, S. 50 ließ Federico Zuccari das Haus restaurieren. Der Inschriftenstein wurde 1893 von ihm noch im ersten Obergeschoss des Treppenhauses im Palazzo Comunale zu Sant'Angelo in Vado gesehen. Der Text, teilweise abgedr. ebenda, S. 50.

*„Federicus. Zuccarus. Octaviani  
Filius. Thadaei. Frater. Domum. Hanc  
Temporis. Vetustate. Pene. Collapsam  
In. Venustiore. Formam. Redegit*

A. D. C I O I O C I I I  
*Dulciora. Pro [...] didit. Orbi. ”.*

<sup>572</sup> Zu seinem Bruder Luigi siehe bereits Anm. 336, zum Testament siehe bereits Anm. 517. Im Haus befinden sich weitere Wappen der Familie Zuccari, die zumeist auf Türstürzen angebracht sind.

<sup>573</sup> Diese Punkt kann hier nicht vertieft werden, es zeichnet sich aber ab, dass es Ähnlichkeiten und somit möglicherweise auch Verbindungen zwischen dem Haus von Zuccari in Sant'Angelo in Vado und

Häufen sich auch die Hinweise, die für eine maßgebliche Mitwirkung Federico Zuccaris bei der Ausführung des römischen Palastes und des Umbaus seines Elternhauses sprechen, so bleibt die Antwort bei seinem Florentiner Anwesen zunächst offen. Bezieht man daraufhin den Vergleich zwischen Zuccaris Anwesen in Florenz und Rom mit in die Überlegung ein, deren Gegenüberstellung bereits beachtliche Nähen ergeben hatte, sind damit jedoch weitere Erkenntnisse verbunden. Abgesehen von der unterschiedlichen Anordnung der Baukörper, deren Ursache sich aus der Übernahme des Altbestandes bzw. aus einer völligen Neukonzeption ergab, legt das Baukonzept, die Baumotive und die interne Raumaufteilung deutliche Bezüge nahe. Man mag darin die Hand Zuccaris selber sehen, der die konzeptionellen Vorstellungen wiederverwendete und den Bedingungen anpaßte, was aber vor allem für eine maßgebliche Beteiligung an der Planung seines römischen Palasts spräche.

Betrachtet man zudem die baulichen Korrekturen, die Zuccari im Rahmen seiner Umplanung am Florentiner Anwesen durchführte, liegt auch hier die Vermutung nahe, dass nicht allen Teilen des Umbaus eine einheitliche und detaillierte Planung zugrunde lag. Dies zeigt sich schon an der einfallsreichen, bautechnisch aber sehr problematisch umgesetzten Treppe des Wohnhauses. Zudem erscheinen die nachträglich veränderten Loggiabögen im Wohnhaus, die südliche Erweiterung der Gartenrückwand und die Wölbung des großen Saales im Ateliergebäude keiner fachgerechten Planung entsprungen zu sein. Es ist hier eher die Hand eines unerfahrenen Entwerfers zu vermuten. Zieht man hier wieder den Vergleich zu Zuccaris römischem Palast, zeigt sich dort ebenfalls eine Unerfahrenheit, die sich weniger am Entwurf als vielmehr in der technischen Bauausführung manifestierte.

Man kann darin aber – über die konzeptionelle Entwicklung beider Anwesen hinaus – auch eine technische Entwicklung sehen. War es anfangs die planerische Unsicherheit, die aufgrund eines bereits entwickelten Konzeptes in Rom weniger zutage trat, ist es in Rom die mangelhafte Bauausführung, die aufgrund der Kosten für das immens geplante Bauvolumen aufkam. In beiden Fällen mag man Unerfahrenheit eines Verantwortlichen sehen, dem die Möglichkeit gegeben war, weitreichende Entscheidungen zu treffen. Dass diese Unerfahrenheit aber vor allem bei Zuccaris Anwesen in Florenz im krassen Gegensatz zu der ansonsten sehr durchdachten Erweiterung des Wohnhauses und der ersten Grundkonzeption des Ateliergebäudes steht, mag hier ein Hinweis sein, dass in eine bestehende Rahmenplanung eigenwillig eingegriffen wurde. Zieht man zudem die weitreichenden Möglichkeiten in Betracht, die dieser „Unerfahrenheit“ gewährt wurde, kann man dabei an den Bauherren Federico Zuccari selber denken, der einen Entwurf in wesentlichen Punkten veränderte.

Es ist aus diesem Vergleich zu ersehen, dass in Zuccaris Florentiner Anwesen – zumindest in den späteren Phasen – mit einem eigenen architektonischen Werk zu rechnen ist. Bezieht man die bewußte Übernahme des Altbestandes in diese Überlegung mit ein, die vor allem aus Zuccaris persönlichen Vorstellungen resultierte, zeichnet sich ab, dass er bereits am Anfang der Planung das Baukonzept bestimmte. Dies betrifft die Anordnung der Gebäude mit der zentralen Mittelachse. Zudem basieren mit Sicherheit die am Außenbau aufgezeigten Inhalte der Gebäudefunktionen auf Zuccaris Maßgaben. Verbunden ist damit in jedem Fall auch der Wunsch, die Erdgeschossfassade zur Via G. Capponi sowie die ehemaligen Räume im Inneren des Hauses zu integrieren. Auch die Neuartigkeit der Galerie im Wohnhaus läßt ausdrücklich das Ansinnen des Bauherrn vermuten. Ebenso verhält es sich mit dem Raumprogramm im Ateliergebäude. Da sich bislang keine Beispiele für vergleichbar angeordnete und genutzte Raumzusammenhänge finden lassen, die auf bereits vorhandene typologische Strukturen hinweisen, scheint das Raumprogramm vor allem auf Zuccaris didaktischen und theoretischen Vorstellungen zu basieren. Es ist somit anzunehmen, dass Zuccari auch hier maßgeblich die Planung beeinflusste.

Beachtet man alleine diese Aufwendungen, die sich mit größter Sicherheit direkt auf die Vorstellungen des Bauherrn zurückführen lassen, und stellt die Diskrepanz im Entwurf zwischen

---

Florenz gibt, die er möglicherweise bewußt forcierte.



der ersten und der zweiten Bauphase gegenüber, ließe sich daraus schließen, dass Zuccari zwar das Konzept in wesentlichen Zügen bestimmte, die Planung aber anfangs einem erfahrenen Entwerfer überließ. Es zeichnet sich aber bislang weder dessen Autor, noch die Qualität der Detailplanung ab.

In einen solchen Entwurf griff Zuccari wahrscheinlich bereits bei der Ausführung des Wohnhauses in einigen Punkten selber ein und veränderte beispielsweise die Treppe und die Loggiabögen eigenständig. Darüber hinaus scheint er die Maßnahmen in der zweiten Planungsphase weitgehend selber bestimmt zu haben. Das punktuelle Eingreifen in der frühen Phase verdeutlicht dabei, dass Zuccari den Bauablauf kontrolliert haben muß. Die zumeist gute Ausführung dieser Zeit läßt aber auch vermuten, dass die eigentliche Bauleitung in dieser Zeit nicht in seinen Händen lag. Dass er die Florentiner Ideen und Vorstellungen bei seinem späteren Palast in Rom wieder aufgriff, mag vor allem seine dortige Rolle als Planenden belegen. Der Zeitaufwand, mit dem er sich seinem Bau in Rom widmete, und die schlechte Qualität der Bauausführung mögen dort auch auf seine Rolle als Bauleiter hindeuten.

## IV. VON ANDREA DEL SARTO ZU FEDERICO ZUCCARI – GESCHICHTE UND GENESE EINES KÜNSTLERHAUSES

Ausgehend von der detaillierten Bauuntersuchung und ihrer Auswertung konnten die unterschiedlichen Bauzustände der Casa Zuccari in Florenz analysiert werden. Das Anwesen hat am Außenbau nahezu den Zustand bewahrt, den Federico Zuccari nach seinen groß angelegten Umbaumaßnahmen im späten 16. Jahrhundert hinterließ; im Inneren des Wohnhauses überlagern sich die unterschiedlichen Bauzustände aus vier Jahrhunderten. Das ehemalige Ateliergebäude weist vor allem die verschiedenen Planungsphasen aus der Zeit Zuccaris auf. Die Grundkonzeption der Gesamtanlage ist jedoch älter: Als Federico Zuccari im späten 16. Jahrhundert mit seiner Planung begann, bezog er den bereits existierenden Gebäudebestand von Andrea del Sarto in seine Überlegungen mit ein.

### Der Bau Andrea del Sartos

Sarto hatte im Jahr 1520 am Stadtrand von Florenz eine unbebaute Parzelle an der Via G. Capponi erworben, auf der er in den folgenden Jahren sein Haus errichten ließ. Da das Grundstück lediglich mit seiner schmalen Seite zur Straße ausgerichtet war und man nicht ausschließen konnte, dass das Gebäude seitlich angebaut werden sollte, ergab sich für einen geplanten Baukörper die Zugangsmöglichkeit und eine Belichtung nur von der schmalen Seite zur Straße und gegenüber durch den rückwärtigen Teil des Grundstücks. Die Planung eines tiefen Baukörpers, der sich weit in das Grundstück erstreckte, war somit nicht möglich. Andrea del Sarto errichtete folglich zwei Gebäude, die er jeweils freistellte und denen er unterschiedliche Funktionen zuwies: Wohnhaus und Werkstatt. Wie sich anhand von Rekonstruktion und Vergleichsbeispielen aufzeigen läßt, war das Wohnhaus in seiner Form mit dem Gebäudeflügel zur heutigen Via G. Capponi und dem seitlich anschließenden Hofflügel bereits in der Bürgerhaustypologie verankert. Es entstand ein für diese Zeit zwar konventioneller aber anspruchsvoller Baukörper. An das Wohnhaus schloß sich ein unbebauter Garten und am Ende des Grundstücks seine Werkstatt an, die nur durch schriftliche Zeugnisse überliefert ist.

Das Wohnhaus stattete Andrea del Sarto mit einem differenzierten Raumprogramm aus, dessen Funktionsstruktur den Standards dieser Zeit entsprach. Der Künstler machte für seinen Neubau bereits von jenen systematisierten Grundrißstrukturen Gebrauch, die seit dem Entwurf für den Ospedale degli Innocenti von Brunelleschi in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufgekommen waren. Sarto ließ im Erdgeschoss einen zentralen Mittelgang anlegen, dem seitlich die Zimmer und das Treppenhaus angegliedert wurden. Zu beiden Seiten des Einganges lagen private Wohnräume, die wahrscheinlich als Sommerschlafräume bzw. Gästezimmer dienten. Im gartenzugewandten Teil des Hofflügels befand sich die Küche. Der ehemalige Speisesaal lag vermutlich zwischen der Küche und dem straßenzugewandten Wohnraum. Im ersten Obergeschoss zeichnet sich ein Wohnappartement ab, das in der traditionellen Abfolge aus einer *sala*, einer *camera* des Hausherrn und einer *anticamera* bestand. Es folgte damit einem Raumschema, das seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach dem Vorbild des Florentiner Palazzo Medici auch im bürgerlichen Wohnhaus üblich geworden war. Darüber hinaus läßt sich zwischen dem Hauptgebäude und dem Hofflügel anhand von wenigen Baubefunden und unter Berücksichtigung vergleichbarer Haustypen eine Loggia vermuten. Lager Räume im Kellergeschoss und weitere Wohnräume für Sartos Schüler und das Personal, die wohl im teilweise ausgebauten Dachgeschoss lagen, ergänzten das Raumprogramm.

Im Vordergrund der Baukonzeption und Planung stand die Funktionalität des Anwesens und die Überlegung des Bauherrn, seinen sozialen Staus nach außen hin zu demonstrieren, was er durch ein Wappen am Hauptportal unterstrich. Ein darüber hinausführender theoretischer Anspruch kann für die Anlage ohne weitere Kenntnis der verlorenen Ausstattung nicht belegt werden. Zwar wurde die Zusammenführung von Wohnen und Arbeiten auf einem Grundstück grundsätzlich von etlichen zeitgenössischen Künstlern favorisiert. In seiner Ausprägung mit der räumlichen

Funktionstrennung stellt das Anwesen Andrea del Sartos jedoch innerhalb solcher Tendenzen eine eigenständige Baulösung dar, die auf pragmatische und weniger ideologische Überlegungen zurückzuführen ist. Als Haus eines Künstlers sollte Sartos Anwesen vor allem eines vermitteln: die Zurschaustellung des gehobenen sozialen Status des Hausherrn. Auf die Darstellung der künstlerischen Tätigkeit auf dem eigenen Anwesen hatte Andrea del Sarto hingegen verzichtet.

### **Der Bau Federico Zuccaris in der ersten Planungsphase**

Erst Federico Zuccari bezog mit seinen Veränderungen am Anwesen kunsttheoretische Vorstellungen ein und verband diese mit dem Bedürfnis nach Repräsentation. Im Rahmen einer allgemein wachsenden Tendenz, Wohnbauten wirkungsvoll zu gestalten, waren es besonders im 16. Jahrhundert die Künstler, die sich, der Wertigkeit ihrer Tätigkeit bewußt werdend, ihre Häuser aufwändig gestalteten. Giorgio Vasari hatte in der Mitte des 16. Jahrhunderts bei seinen Häusern die künstlerische Tätigkeit als Schwerpunkt des Ausstattungsprogrammes eingeführt. Federico Zuccari griff diese Überlegungen auf und führte sie weiter. Dabei schöpfte er die Inspiration für seine Planung aus mehreren Quellen: Eine wesentliche Grundlage stellte die im Wandel begriffene Kunsttheorie dar, deren erneut aufgeflammter Grundsatzdiskussion sich Zuccari durch seine privilegierte Stellung nicht entziehen konnte. Zudem kamen die allgemein verstärkte kunsttheoretische Orientierung und der eigene didaktische Anspruch des Künstlers zum Ausdruck. Ein solcher ist bereits in dieser Florentiner Periode belegt und war auf die Künstlerausbildung ausgerichtet, wie es insbesondere sein Reformvorschlag für die Accademia del Disegno zeigte.

Als Zuccari im Jahr 1575 den Auftrag zur Vollendung der Fresken in der Florentiner Domkuppel erhielt, rechnete er sicherlich mit einem längerfristigen Aufenthalt in der Stadt. Er bezog anfangs zusammen mit seinen Schülern verschiedene Mietwohnungen und erwarb im Jahr 1577 das Anwesen von Andrea del Sarto. Die Gründe dafür mögen in familiären Beziehungen, vor allem aber in einem von Zuccari betonten Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen seinem Vater und Sarto liegen. Jedenfalls spielte es für Zuccari eine wichtige Rolle, sich einer künstlerischen Tradition zu versichern, die seinen sozialen Status als Fremder in Florenz festigen sollte. Andrea del Sartos Anwesen bot auch baulich die idealen Voraussetzungen, da es Zuccari in dieser städtischen Randlage gestalterische Freiheiten ermöglichte, wie sie innerstädtisch kaum vorhanden waren.

Mit dem Erwerb stand Zuccaris Baukonzept weitgehend fest. Unter Einbeziehung der östlich angrenzenden Häuser, die erst kurz zuvor in das Anwesen integriert wurden, verteilte er die unterschiedlichen Funktionen auf verschiedene Gebäude: Das ehemalige Wohnhaus von Sarto wurde durch seine Umbauten repräsentativ aufgewertet und behielt seine Funktion. Das ehemalige Werkstattgebäude ersetzte Zuccari durch einen anspruchsvollen Neubau, während er die beiden Häuser im Osten als Unterkunft für die Schüler und möglicherweise auch für das Personal herrichten ließ. Dabei übernahm er vom Vorgänger die ehemals pragmatisch bedingte Trennung zwischen Wohnhaus und Arbeitsstätte, baute die Direktverbindung als repräsentativen Mittelachse aus und thematisierte die unterschiedlichen Funktionen der Gebäude in ihrer äußeren Erscheinung.

Dafür erfolgten Veränderungen, die aufgrund eines datierten Fenstersturzes im ersten Obergeschoss des Wohnhauses bereits für Jahr 1578 belegt sind. Es entstand ein Raumprogramm, das sich an den Wohnstandards der Zeit orientierte, jedoch bewußt Altes mit Neuem verband. In Richtung Garten erweiterte Zuccari das bestehende Gebäude um eine Fensterachse und begradigte damit die Baugrenze. Im Erdgeschoss übernahm er die seitlichen Zimmer am Haupteingang, die wahrscheinlich weiterhin als Gästezimmer und Sommerschlafräume dienten, sowie die Küche im ehemaligen Hofflügel. Als neue Bauteile errichtete er ein repräsentativeres Treppenhaus und einen Gartensaal, der sich mit der neu erbauten Loggia zu einem der Architektur entsprechend anspruchsvoll gestalteten Garten hin öffnen sollten. Im ersten Obergeschoss übernahm Zuccari das Appartement aus dem Vorgängerbau. Er unterteilte lediglich die ehemalige *sala grande* und erweiterte somit das traditionelle Raumschema nach zeitgemäßen Vorbildern. Auf der gegenüberliegenden Seite, in den neu errichteten Teilen des Hauses zum Garten, legte Zuccari ein weiteres Repräsentationszentrum an. Besonders die Galerie über der Loggia zeigt deutlich, dass er dort zeitgemäße Standards einführte. Bei den Veränderungen am Wohnhaus baute Zuccari auch die oberste Ebene zu einem Vollgeschoss aus. Seine Nutzung bleibt offen; denkbar sind ein

weiteres Appartement sowie Wohnräume für Zuccaris Kinder und für die Bediensteten des Hauses.

Zeichnen sich die Veränderungen im Innern des Hauses durch Behutsamkeit im Umgang mit der vorhandenen Bausubstanz aus, erweisen sich die Maßnahmen an den Fassaden als tiefgreifende Einschnitte in den Bestand. Mit der Aufstockung des Hauses wurde zugleich auch eine neue Fenstergliederung in den beiden Obergeschossen eingebracht und an der Fassade zur Via G. Capponi bewußt vom Altbestand im Erdgeschoss abgesetzt. Auch hier kam ein bewußter Bezug zum Vorgängerbau zum Tragen, etwa indem Zuccari in der Fenstergliederung den Versprung der Vertikalachsen als gestalterischen Akzent einsetzte.

Im oberen Teil der Fassade präsentierte sich Zuccari mit seinem Wappen und den Inschriften über den Fenstern selbstbewußt mit Elementen aus dem Standardrepertoire eines Adligen. Durch die leichte Verdrehung der Säule mit den Wappen sowie durch die asymmetrisch angebrachten Schriftzüge leitete er den Betrachter von der Hauptstraße zur Ecke und präsentierte ihm damit die eigentliche Hauptfront des Anwesens zur schmalen Via G. Giusti. Die Obergeschosse der neu entstandenen Ansichten zu jener Straße und zum Garten hin orientierten sich in den Gestaltungsmerkmalen an der Fassade zur Via G. Capponi. Lediglich die Erdgeschossbereiche erhielten unterschiedliche Ausprägungen mit Fensteröffnungen und Blendrahmungen zur Via G. Giusti bzw. mit einer Loggia zum Garten – einem Motiv, das Zuccari wahrscheinlich mit samt einiger Bauteile aus dem Vorgängerbau übernahm.

Im Osten des Grundstücks erfolgte unter Zuccari der Neubau des Ateliergebäudes. Es sollte nicht nur zur Straße, sondern auch zum Garten des Wohnhauses mit einer aufwändigen Schaufassade versehen werden. Im Inneren war ein schmaler, zentral liegender Eingang zur Via G. Giusti geplant, mit seitliche Annexräumen und einem querliegenden Hauptraum, an dessen Ende sich die Treppe in das Obergeschoss befand. Der Hauptraum stand durch eine zentrale Mittelachse mit dem Wohnhaus und dem Garten in Verbindung. Bedingt durch bauliche Korrekturen bei Zuccaris späterer Umplanung, läßt sich die Fassadenplanung zur Via G. Giusti und eine teilweise erfolgte Ausführung bereits für die erste Bauphase des Ateliergebäudes belegen. Schon in dieser ersten Bauphase war offenbar im Obergeschoss der eigentliche Atelierraum Zuccaris vorgesehen. Es läßt sich erkennen, dass Zuccari die Funktionen seines Ateliergebäudes, im Gegensatz zu seinem von repräsentativen und bürgerlichen Vorstellungen geprägtem Wohnhaus, in Hinblick auf die Ausbildung des Künstlers anlegte, die er in seinem Reformvorschlag der Accademia del Disegno auch schriftlich formulierte.

Entsprechend diente der zentrale Raum im Erdgeschoss nicht nur als repräsentativer Durchgang. Seine geringfügige Belichtung läßt auch auf eine Bestimmung als Übungs- und Zeichenraum für Schüler schließen, der sowohl den zeitgenössischen Anforderungen an die Künstlerausbildung entsprach als auch eine architektonische Umsetzung des Fleißtopos darstellte. Die Korrespondenz zu einem Relief mit einer Darstellung der Malerei in der Fassadenmitte und das Format des einzigen nachgewiesenen Fensters darunter, legen nahe, dass die Straßenfassade des Ateliergebäudes erklärende Funktion für das Raumprogramm des Gebäudes hatte. Gemäß der beiden seitlich angebrachten Reliefs an der Fassade und den darunterliegenden Fenstern, die ebenfalls Bezug nehmen auf die Proportionen der angrenzenden Räume, war der östliche Raum der Bildhauerei und der westliche der Architektur zugeordnet. Unterstützt wird diese Interpretation durch die Ausstattung des östlichen Nebenraumes, der mit einem Brunnen und wahrscheinlich bereits mit einem Wasserbecken versehen war, so dass sich darin eine geplante Funktion als Werkstatt für Ton und Erdarbeiten vermuten läßt. Berücksichtigt man den im Obergeschoss geplanten Atelierraum, wird deutlich, dass die Fassadengestalt im wesentlichen durch die Funktionen der dahinterliegenden Räume mitbestimmt wurde. Sie brachte durch ihren Aufbau und ihre Detailgestaltung nicht nur Zuccaris Wertvorstellungen zu den Künsten und das Werden des Künstlers, sondern auch die Entstehung des künstlerischen Werks zum Ausdruck.

Zuccari verdeutlichte diese Idee durch die Trennung zwischen dem massiven, als unvollendet erscheinenden Sockelgeschoss unter dem verfeinert gestalteten Obergeschoss, einer Trennung, die im Gegensatz zur starken vertikalen Betonung durch die Fensterachsen und einer horizontalen Übergangszone zwischen den Ebenen steht. Der fast fließende Übergang zwischen Unvollendetem und Fertigen verweist auf die Entwicklung des künstlerischen Werks und in Verbindung mit dem

nach außen projizierten Raumprogramm im Inneren auch auf die Entwicklung des Schülers zum Künstler. Zudem läßt die Verwendung von Baumotiven aus unterschiedlichen Zeiten vermuten, dass Zuccari damit auch auf die Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks anspielen wollte. Mit den Reliefplatten im Sockel, auf denen sich Darstellungen der Werkzeuge der drei Künste befinden, zeichnete er nicht nur das Raumprogramm im Inneren mit den Ausbildungsräumen nach, sondern legte damit auch seine Vorstellungen zur Wertigkeit der Künste dar: an höchster Stelle in der Mitte die Malerei, heraldisch rechts etwas tiefer die Bildhauerei und an letzter Stelle die Architektur. Es ist ein Thema, das er im oberen Teil der Fassade wiederholt, wobei er die Werkzeuge gegen ausgeführte Kunstwerke vertauschen wollte. Ausgehend von den deutlichen Hinweisen, dass die oberen Teile der Fassade nie vollendet wurden, bleiben Umfang und Detailgestaltung des weiteren Fassadenprogrammes im Dunkeln.

Betrachtet man die Fassadengestaltung von Atelier und Wohnhaus im Zusammenhang, wird deutlich, dass Zuccari in beiden Fällen Funktionen und Inhalte seiner Gebäude nach außen transportieren wollte. Er selber präsentierte sich an der Fassade des Wohnhauses zur Via G. Capponi für den aus der Innenstadt kommenden Betrachter als *nobile*. Damit bezog er sich direkt auf Andrea del Sarto. War schon für Zuccaris Erwerb des Grundstücks die Idee einer „Künstlergenealogie“ von Bedeutung, wie er sie in einer Randglosse in seiner Ausgabe von Vasaris Künstlerviten vermerkte, so spiegeln auch seine Umbaumaßnahmen diese Idee vielfach.

Von der Fassade zur Via G. Giusti wurde der Betrachter durch die Detailgestaltung der Ecke zur eigentlichen Hauptansicht des Anwesens in der Via G. Giusti gelenkt. Während das Wohnhaus aus dieser Sicht gemäß den damals gültigen Wohnstrukturen breit und repräsentativ angelegt wurde, ragte das Ateliergebäude hoch auf und stand mit seinem am Außenbau aufgezeigten Raumprogramm programmatisch für die künstlerische Tätigkeit. Dennoch beruht die Gestaltung beider Gebäude auf den gleichen Prinzipien mit architektonischen Ordnungen, die das Sockelgeschoss erfassen, und darüber flächig gestalteten Obergeschossen. In beiden Fällen verbinden vertikale Fensterachsen die übereinanderliegenden Wandebenen, und in beiden Fällen sind die fast identischen Fensterrahmen des Hauptgeschosses an Stellen mit Inschriften versehen, hinter denen jeweils der große Saal des Gebäudes lag: im Wohnhaus die *sala grande*, im Atelier der eigentliche Atelierraum. Trotz aller Bezüge wird die Unterscheidung der Gebäudefunktion alleine durch die Kubatur gestalterisch umgesetzt; die Materialien sowie die Verwendung der Rustika sind bewußt als Gegensatz angelegt. Darüber hinaus zeigten die inneren Strukturen gleiches auf. Dass Zuccari nur in der städtischen Randlage beide Aussagen an den Fassaden in dieser prägnanten Form verwirklichen konnte, ohne die zurückhaltende und bewußt nobel inszenierte Grundhaltung aufgeben zu müssen, zeigt die Tragweite dieser differenzierte Planung, mit dem er die Möglichkeiten dieses Anwesens zu nutzen verstand.

Die räumlich und funktional voneinander geschiedenen Gebäude verband Zuccari durch eine ausgestaltete Zentralachse. Gleichzeitig grenzte er sie aber voneinander ab, indem er die jeweiligen Gartenfassaden auf Gegensatz anlegte und damit die Inhalte der Gebäude gegenüberstellte. Auch ein bewußt angelegter Geländeversprung im Garten diente dabei nicht nur als repräsentatives Element, sondern sollte vor allem zur Abgrenzung der Gebäude beitragen.

Zuccari legte eine Baustruktur an, die aus einem repräsentativen Privathaus mit Garten und einer aufwändig angelegten Ausbildungseinrichtung bestand. Dahinter allerdings die Idee einer eigenständigen Kunstschule zu vermuten, die in Konkurrenz zur Accademia del Disegno treten sollte, erscheint zweifelhaft, da Zuccari zu diesem Zeitpunkt noch versuchte, die Akademie mit seinem Vorschlag zu reformieren. Es liegt eher nahe, in Zuccaris Anwesen seine Vorstellungen einer idealen Ausbildungsstätte zu sehen, die in seinem Reformvorschlag anklingt und die er seinem Privathaus angliedern wollte.

Mit der Grundidee, in einem Anwesen die unterschiedlichen Funktionen formal miteinander zu verknüpfen, sie aber am Außenbau und im Inneren wiederum gegensätzlich zueinander zu stellen, dazu modernste Standards im Wohnhaus und ein einzigartiges Raumprogramm im Atelier, zeigen, dass Zuccaris Überlegungen weit über die herkömmlichen Vorstellungen der bis dahin geschaffenen Häuser von Künstlern hinausführten und eine völlig eigene Erscheinung darstellten.

## Der Bau Zuccaris in der zweiten Planungsphase

Kaum waren die Planungen über den Umbau des Wohnhauses und die Grundmauern des Ateliergebäudes hinausgeführt, begann Zuccari sein Baukonzept zu verändern. Bereits für das Jahr 1579 ist diese Umplanung anhand einer Jahreszahl in den oberen Teilen der Atelierfassade belegt – also noch vor seiner Übersiedlung nach Rom im Januar 1580 und vor dem Erwerb der Erdgeschosswohnung in der benachbarten Casa Sangallo. An dem Baukonzept, das Zuccari in der Folgezeit ausführte, hielt er bis in die späten 1590er Jahre fest. Dass er nach diesen vielversprechenden Anfängen die Anlage gleichfalls nicht vollendete und seine Vorstellungen preisgab, hängt mit einer weiteren Umplanung und mit den finanziellen Nöten zusammen, in die er durch seinen Palastbau in Rom geriet.

Ausgangspunkt für die zweite Bauphase war der Ankauf von Erdgeschoss und Garten der südlich angrenzenden Casa Sangallo. Diese Erweiterung bot Zuccari neue Möglichkeiten. So wurde die verbindende Mittelachse zwischen dem Wohnhaus und dem Ateliergebäude aufgegeben, indem er die in den Garten vorspringenden Risalite an der westlichen Atelierfassade vermauern ließ und vorsah, das Mittelfeld mit einer vorgeblendeten Triumphbogenarchitektur hervorzuheben. Er trennte damit bewußt die Verbindung, die er ehemals als zentrale Achse mit allen Inkonsequenzen an den Fassadenachsen angelegt hatte und schaffte eine neue Verbindung über den neu erworbenen Garten im Süden. Im Wohnhaus erforderte dies lediglich einen Wanddurchbruch, führte dort jedoch zur Verlegung der Küche in das Kellergeschoss. Am Ateliergebäude hingegen gestalteten sich diese Maßnahmen vergleichsweise komplizierter; es kam zu Grundrißveränderungen. Das ursprünglich als völliger Neubau mit eigenständiger Konzeption begonnene Gebäude wurde unter veränderten Bedingungen fertiggestellt, so dass Zuccari wie im Falle des Wohnhauses die weitere Planung an einem vorhandenen Baubestand orientieren mußte.

Der große Raum im Erdgeschoss des Ateliers wurde nach Süden erweitert und die Treppe zwischen die ehemaligen Risalite des Gartens verlegt. Es erfolgte zudem eine Vergrößerung der Eingangssituation und der repräsentative Ausbau aller Räumlichkeiten mit Gewölben. Ferner wurde das Mezzaningeschoss eingebaut, das gleichzeitig als Treppenpodest diente. Für das oberste Geschoss läßt sich mit dieser Bauphase der – zumindest teilweise baulich realisierte – Atelierraum fassen. Deutlich wird in dieser Bauphase auch der Anschluß des Ateliergebäudes an die Häuser im Osten. Zudem erfolgte die Anbindung des neu hinzugekommenen Grundstücks im Süden durch eine zentrale Tür im großen Saal des Erdgeschosses. Die Befunde, die auf eine zusätzliche Fassadengestaltung des Ateliergebäudes nach Süden hinweisen, verdeutlichen, dass Zuccari beabsichtigte, auch dieses Gelände in die repräsentative Gestaltung der Anlage einzubeziehen und zudem die bestehende Funktionsstruktur zu erweitern. Bestehend aus Garten, Loggia und zumindest einem anschließenden Zimmer mit separatem Zugang zur Via G. Capponi, könnte der neu erworbene Bereich durch die direkte Anbindung an das Ateliergebäude als Ausbildungsgarten für seine Schüler gedacht gewesen sein. Das bekannteste Vorbild, der Garten der Medici, hatte Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts noch als einen Vorläufer der Accademia del Disegno in Florenz bezeichnet; in den siebziger Jahren wurde jene Stiftung bei der Neuausstattung des Palazzo Vecchio unter den Medici als eine der ruhmreichen Taten ihrer Vergangenheit gewürdigt. Zuccari wollte offensichtlich mit der Erwerbung des zusätzlichen Geländes den bereits bestehenden Ausbildungsbetrieb erweitern, indem er zu den wohl bereits bestehenden Unterkünften für Schüler und die Zeichen- bzw. Übungsräume nun auch einen Lehrgarten in sein Konzept einfügte.

Die Umplanung der zweiten Bauphase hatte über die räumliche Erweiterung des Grundstücks und einer Aufwertung des Ateliergebäudes hinaus keine wesentlichen Veränderungen an den bestehenden Funktionen verursacht. Die Fassaden demonstrierten weiterhin die Gegensätzlichkeit und gleichzeitig die Zusammengehörigkeit von Wohnhaus und Ateliergebäude. Darüber hinaus läßt sich anhand der freskalen Ausstattung im Gartensaal des Wohnhauses – entstanden zu Beginn der zweiten Planungsphase – eine zusätzliche Hervorhebung dieser Vorstellungen aufzeigen. Wie am Außenbau kann dort kein „kunsttheoretisches Modell“ benannt werden, wie dies im Gegensatz



dazu am Ateliergebäude der Fall ist. Es finden sich aber im Gartensaal kleine „Demonstrationsfresken“, die inhaltliche Bezüge zu seinen architektonischen wie auch seinen konzeptionellen Vorstellungen erkennen lassen und Zuccaris Erklärungsbedürfnis verdeutlichen.

Obgleich kaum bauliche Veränderungen erfolgten, läßt sich ein entscheidender Wandel im Gesamtkonzept des Anwesens erkennen. Unter der Voraussetzung, dass nach der Vollendung der Fresken an der Domkuppel für einen Maler wie Zuccari kaum vergleichbare Aufträge in Florenz zu erwarten waren, mag er schon frühzeitig an eine Übersiedlung nach Rom gedacht haben. Jedenfalls deutet der veränderte Ausbau des Florentiner Hauses mit der intendierten vollständigen Trennung zwischen Wohn- und Arbeitsbereich daraufhin, dass der Künstler das Anwesen nicht auf seinen ständigen Aufenthalt in Florenz hin konzipiert hatte. Dies erklärt auch, wieso er an der Planung festhielt, als er bereits in Rom einen neuen, noch weit anspruchsvolleren Gebäudekomplex als Domizil erbaute. In Florenz stand ab der zweiten Bauphase eine Ausbildungseinrichtung im Vordergrund der Planung. Sie sollte nach dem Fortgang des Künstlers zwar unter fachgemäßer Obhut eines Bevollmächtigten stehen, aber immer noch dem Initiator Federico Zuccari als Memorial dienen. Die Umplanung mag somit nicht allein durch die Möglichkeit entstanden sein, eine alternative Erschließung zwischen den Gebäuden durch das Nachbargrundstück herzustellen und die nach außen dargestellte Trennung zwischen den Funktionen auch im Anwesen baulich umzusetzen. Mit ihr scheint eher das Wohnhaus bewußt von Ateliergebäude abgegrenzt worden zu sein. Zuccaris Konzept in der zweiten Bauphase ging somit über den traditionellen Zusammenhang von Ausbildung und privatem Wohnen hinaus. Dass der Künstler das Ateliergebäude dann nochmals umplante, dabei den Atelierraum aufgab und in kleine Räume unterteilte, mag das Scheitern dieser Pläne verdeutlichen. Das einst so aufwändig geplante Atelier sollte möglicherweise in ein Hospiz umgewandelt werden, wie dies Zuccari testamentarisch für seinen Palast in Rom formulierte, und womit er sich einen lange gehegten Wunsch erfüllen wollte.

Angesichts dieser Zusammenhänge wird verständlich, weshalb Zuccari das Anwesen nach seinem Fortgang aus Florenz 1580 nicht als Ganzes verkaufte und sich erst nach Jahren stückweise davon trennte. Er versuchte sein Konzept so lange wie möglich aufrechtzuerhalten. Auch als er aufgrund seiner finanziellen Schwierigkeiten zu Veräußerungen gezwungen war, hielt er in reduzierter Form daran fest. Er verkleinerte das Anwesen, indem er 1597 Teile des Nachbargrundstücks verkaufte, sich aber einen Teil des Gartens behielt. 1602 mußte er das Wohnhaus abgeben. Das Atelier und den angrenzenden Garten besaß er bis 1608. Schon in Zuccaris Testament vom Oktober 1603 fehlt jedoch ein entsprechender Eintrag. Deshalb muss angenommen werden, dass spätestens ab diesem Zeitpunkt auch diese beiden Teile des Anwesens als Reserven für die finanziellen Probleme des Künstlers zur Disposition standen; der Verkauf erfolgte im Juli 1608.

### **Der Palazzo Zuccari in Rom**

Grund für die Probleme war die Errichtung des Palastkomplexes in Rom, für den Zuccari annähernd zehn Jahre nach seinem Fortgang aus Florenz im Jahr 1590 einen Bauplatz erwarb. Er wählte dazu ein trapezförmiges Grundstück, das zwischen zwei Straßen eingebunden war, die strahlenförmig auf den Vorplatz von SS. Trinità dei Monti führten. An der schmalen Seite zur Piazza Trinità dei Monti errichtete Zuccari ein Ateliergebäude mit einem direkt anschließenden Wohnhaus. Er übernahm aus seiner Florentiner Planung die Differenzierung der Gebäude in Funktion und Gestalt, ordnete sie aber nach veränderten Gesichtspunkten an, indem er dem römischen Ateliergebäude demonstrativ die Platzfassade einräumte und das Wohnhaus direkt anschloß. Hinter dem Wohnhaus legte er einen Garten an, den er ebenfalls mit einer aufwändigen Fassade zur Via Gregoriana und einem Portal versah. Diese Teile des Anwesens verband Zuccari wieder durch eine zentrale Mittelachse, die vom Vorplatz der Kirche bis in die rückwärtigen Bereiche des Grundstücks führte. Darüber hinaus ließ er am Ende des Gartens ein völlig separat liegendes Gebäude errichten, das teilweise den Garten an der Rückseite und an der Straße zur Via Sistina begrenzte. Nach den testamentarischen Hinweisen zu urteilen war dieses Gebäude vom Privatbereich Zuccaris abgeschlossen und als Gebäude für Bedienstete konzipiert. Eine Verbindung zwischen dem Wohnhaus von Zuccari und diesem Hinterhaus erfolgte lediglich durch einen unterirdischen Gang, von dem sich heute noch Reste erhalten haben. Auf der

gegenüberliegenden Seite plante Zuccari ein weiteres Gebäude, das symmetrisch zumindest die Straßenfassade zur Via Gregoriana abschließen sollte. Die Verbindung zwischen diesem Gebäudeflügel und dem Wohnhaus sollte – nach den Baubefunden zu urteilen – ebenfalls durch einen Tunnel erfolgen, der unterhalb des Gartenportals entlang der Via Gregoriana verlief. Unklar ist, ob zwischen diesen beiden rückwärtigen Hinterhäusern eine Loggia oder ein Gartenhaus als erweiternde Funktion des Wohnhauses projiziert war. Baulich bildete diese Anordnung ein Gesamtkonzept, das in sich schlüssig und abgeschlossen erscheint.

Die Anordnung der einzelnen Gebäude läßt aus heutiger Sicht vermuten, dass Zuccari in seinem römischen Haus ursprünglich eine Kombination aus privatem Wohnhaus und Ausbildungseinrichtung anlegen wollte, da die Gebäudestruktur auf einer bewußt angelegten Abgrenzungen zwischen dem privaten Wohnbereich, dem Atelier und den Zusatzfunktionen basierte. Zuccaris repräsentativer Privatbereich, gekennzeichnet durch die Galerie und die *sala grande*, lag im ersten Obergeschoss des Wohnhauses. Direkt angegliedert waren die oberen Geschosse des Ateliergebäudes und der Garten, der über zwei Wendeltreppen direkt erschlossen werden konnte. Im Gegensatz dazu standen abgetrennte Funktionen: ein Gebäude für die Dienerschaft im Hinterhaus zur Via Sistina und gegenüber ein weiteres, nie ausgeführtes, das wahrscheinlich als Wohnstätte für Schüler und Lehrlinge geplant war. Das Erdgeschoss im Ateliergebäude und im Wohnhaus sollte als Mittler dienen, der die Funktionen miteinander verband. Mit Eingängen, Speisesaal und Treppenhäusern ausgestattet, bot es – zusammen mit den wahrscheinlich bewußt zum Privatgarten hin abgeschlossenen Räumen – zudem die Möglichkeit, Bereiche für die Schülersausbildung einzurichten.

Auch wenn bei seinem Palast in Rom noch nicht alle Funktionen nachzuvollziehen sind, handelte es sich um eine durchdachte Abfolge öffentlicher und privater Bereiche, die ineinandergriffen und je nach Bedarf genutzt werden konnten. Auch in Rom war jedoch Zuccari schließlich unter zunehmendem finanziellen Druck gezwungen, seine Planungen aufzugeben. Er trat dann mit der testamentarisch formulierten Stiftung eines Alumnats für junge Künstler an die Öffentlichkeit. Mögen Zuccaris weitgespannte Ideen auch Folgeprojekte wie beispielsweise das Rubenshaus in Antwerpen beeinflußt haben, scheiterten seine eigenen Projekte infolge der finanziellen Überlastung.

Ogleich die Ausstattung von Zuccaris Häusern nie vollendet wurde und die wenigen Reste eine Vielzahl von Interpretationen zulassen, scheinen die baulichen Konzepte eine kontinuierliche Entwicklung widerzuspiegeln. So lassen sich in Zuccaris römischem Palastkomplex nahezu identische Gebäude und Funktionen wie in seinem Florentiner Anwesen belegen. Es erfolgte lediglich eine veränderte Anordnung. Waren es in Florenz belichtungstechnische Aspekte und ein programmatischer Bezug auf den Vorbesitzer, aus der sich die Gebäudeanordnung ergab, sind es in Rom nur noch die sinnvollen Funktionsbeziehungen. Geblieben ist die äußerliche Unterscheidung der Gebäude durch separat gestaltete Fassaden, die somit zu Zuccaris wesentlicher Aussage wurden. Die ehemaligen Risalite an der Gartenfassade des Florentiner Ateliergebäudes und die damit verbundene Asymmetrie der Straßenfront zur Via G. Giusti wurden in Rom als Motiv ebenso aufgegriffen wie die Abtrennung der Hinterhäuser und ihren neuen Verbindungsweg zum Wohnhaus durch das Nachbargrundstück. Es entstand in Rom daraus – durch die beidseitige Anlage seitlicher Flanken am Wohnhaus und am Hintergebäude – eine Symmetrie im Garten und an der Gartenfassade zur Via Gregoriana sowie eine bewußte Abtrennung der Rückgebäude vom Wohnhaus, die aber unsichtbar durch unterirdische Tunnel zusammengebunden waren.

Die bisherigen Vermutungen, nach denen Federico Zuccari der Architekt seines römischen Anwesens gewesen sei, können bei näherer Prüfung und vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bestätigt werden. Für sein Florentiner Anwesen ist zwar für ihn eine maßgebliche Einflußnahme auf das Baukonzept bis hin zur Entwicklung der Raumprogramme anzunehmen, er scheint als „Architekt“ aber vor allem eigenwillig in eine routinierte Planung eingegriffen zu haben.

### **Die weitere Entwicklung von Zuccaris Bauten in Rom und Florenz**

War mit dem fälschlichen Verkauf von Zuccaris römischem Palast nach seinem Tod die vorgesehene Stiftung vorerst gescheitert – sie wurde erst durch das Vermächtnis der Henriette

Hertz 1913 neu belebt –, sind nach dem Teilverkauf des Florentiner Anwesens die ursprünglichen Ziele in Vergessenheit geraten. Zwar sind im Ateliergebäude und im Erdgeschoss der angrenzenden Casa Sangallo spätere Veränderungen bislang kaum belegt, in Zuccaris Wohnhaus jedoch begannen die ersten Umbauten bereits im frühen 17. Jahrhundert. Sie sollten die überwiegend repräsentativ angelegte Raumstruktur bürgerlichen Wohnvorstellungen anpassen. Die ehemals für die Beziehung der Funktionen so wichtige Galerie über der Loggia wurde abgebrochen und die Raumaufteilung zum Garten hin über zwei Geschosse hinweg einschließlich der Ausstattung beseitigt. In weiteren Schritten folgten die Erhöhungen der Bodenniveaus, die Aufstockung des Daches und die Unterteilung von Räumen – immer mit dem Ziel, den aktuellen Standards der Zeit zu entsprechen und das Haus den momentanen Bedürfnissen anzupassen.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Struktur im Wohnhaus neu überdacht und in Hinblick auf die repräsentativen Ansprüche großbürgerlicher Wohnverhältnisse umgebaut. Es entstand der Viersäulensaal, ein neues Treppenhaus und eine veränderte Raumaufteilung in den westlichen Teilen des Hauses. Überdies wurden die Boden- und Deckenkonstruktionen in fast allen Zimmern grundlegend umgestaltet. Im Garten fügte man an der ehemals hoch aufragenden Wand des Ateliergebäudes eine Kutschenremise an. Haus und Garten verloren damit nahezu die letzten Reste ihres ehemaligen Gefüges. Anstelle dessen trat eine funktionsfähige Grundrißstruktur, die als eine repräsentative Neukonzeption gelten kann. Nach diesem planvollen Eingriff begann jedoch erneut eine Phase des Verfalls, in der lediglich kleinere Maßnahmen den Baubestand veränderten. Ab den 1950er Jahren wurde mit radikalen Umbauten das Gesicht des Hauses noch einmal vollständig verändert.

Es blieben dennoch wesentliche Grundstrukturen bis heute erhalten. Dazu zählen die äußere Gestalt, die zentrale Mittelachse, der repräsentative Gartensaal und die Loggia sowie die angrenzende Erdgeschosswohnung der Casa Sangallo, die heute wieder mit dem Wohnhaus von Zuccari eine Einheit bildet. Hinzu kommen einige Bereiche in den Obergeschossen, die auf die frühen Raumdispositionen zurückzuführen sind. Zudem wird sich – und das erscheint am wesentlichsten – das Haus künftig wieder mit Studierenden füllen.

## V. ANHANG A. VOM KÜNSTLERHAUS ZUM INSTITUTSGEBÄUDE – DIE CASA ZUCCARI AB DEM 17. JAHRHUNDERT

Schon bald nach dem Verkauf des Florentiner Wohnhauses 1602 und des östlich anschließenden Privatgartens durch Federico Zuccari an Giulio Guidi kam es zu einem vollständigen Umbau in den östlichen Teilen des ersten und zweiten Obergeschosses.<sup>574</sup> Grund für den Umbau war ein erhöhter Raumbedarf, so dass im Zuge dieser Maßnahme ausschließlich die zur Repräsentation dienenden Bereiche verändert und wohngerecht umgestaltet wurden.

Bei den Umstrukturierungen wurden fast alle bestehenden Innenwände im östlichen Teil des Hauses über zwei Geschosse hinweg abgetragen und an veränderter Stelle neu errichtet. Eine Wand stellte man direkt auf das Gewölbe des Gartensaales. Sie mußte jedoch durch einen neuen Entlastungsbogen unterfangen werden, damit die erheblichen Mehrlasten abgefangen werden konnten. Es kam dabei zum Abbruch von Wandfresken von Federico Zuccari, die anschließend, wie die verbliebenen Anschlüsse zeigen, wiederhergestellt wurden (Abb. 127<sup>575</sup>). Durch die nun veränderten Raumgrößen in den Obergeschosse mußten zudem auch die bis dahin verspringenden Fußbodenniveaus dieser Bereiche vereinheitlicht werden, was zu einem Abbruch fast aller bestehenden Deckenkonstruktionen ab dem ersten Obergeschoss führte. Erhalten blieb lediglich der ehemalige Hofflügel von Andrea del Sarto. In den östlichen Teilen des ersten Obergeschosses wurde der Grundriß durch einen zentralen Mittelgang gegliedert, an dessen Ende man zwei zum Garten ausgerichtete Räume anlegte und diese mit hölzernen Kassettendecken versah. Im nordöstlichen Teil der Ebene stattete man den Raum mit einem Gewölbe in Leichtbaukonstruktion aus und versah ihn abschließend mit Fresken (Abb. 128). Alle Zimmer dieser Ebene erhielten daraufhin einen Terrakottabelag, der sich nur in einem Raum vollständig unter einem Stucküberzug aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten hat (Abb. 129). Im zweiten Obergeschoss orientierte sich der neu angelegte Grundriß an den Vorgaben der darunterliegenden Ebene und wurde ebenfalls umgestaltet. Die veränderten Bodenniveaus erzwangen daraufhin einen Austausch der Bodenkonstruktionen und hatten auch einen Umbau des Treppenhauses zur Folge, da der bestehende Treppenaustritt an die neuen Vorgaben angepaßt werden mußte.

Als 1635 das Haus auf Lebenszeit an Marta del Tinore verkauft wurde und es nach ihrem Tod im Jahr 1654 wieder an die Familie Guidi zurückfiel, scheint der Umbau bereits abgeschlossen gewesen zu sein. Noch bis 1715 blieb das Haus im Besitz der Familie Giudi und ging dann aufgrund einer testamentarischen Verfügung an die Brüder Bali Donato Leandro und Luigi Maria del Borgo. 1753 verkaufte Donato Leandro das Haus an zwei Brüder aus der Familie Orlandi. Durch Vererbungen innerhalb der Familie blieb es bis September 1800 in ihrem Besitz und gelangte dann an Giuseppe Moneta. Nach seinem Tod erhielt der Sohn Eugenio 1806 das Haus zugesprochen; er starb aber bereits 1809. Zwölf Jahre danach, als Eugenio Monetas Tochter mündig wurde, erfolgte die Erbteilung, in deren Rahmen die mehrfach erwähnte und zitierte Hausbeschreibung angefertigt wurde. Nach der endgültigen Aufteilung des Erbes erhielt die Tochter Carlotta Moneta im Februar des Jahres 1821 das Haus, gab es aber bereits im Juni an ihre Mutter weiter. Schon im Dezember des gleichen Jahres heiratete Carlotta Monetas Mutter Gaetano Raffaelli bzw. Rafanelli und brachte das Haus als Mitgift in die Ehe ein.<sup>576</sup>

---

<sup>574</sup> Die Datierung der Baumaßnahme orientiert sich an der neu eingebrachten Deckenkonstruktion im heutigen Raum 308. Die Decke ist dabei mit einem Fresko versehen, das nach einer Einschätzung von DETLEF HEIKAMP aus dem frühen 17. Jahrhundert stammt. Der Baubefund gibt zudem an, dass die Kassettendecke im östlich angrenzenden Raum zeitgleich mit dem Leichtbaugewölbe über dem heutigen Raum 308 entstand.

<sup>575</sup> Die genauen Abgrenzungen zwischen Original und Erneuerung müßten durch eine restauratorische Untersuchung geklärt werden. Die in Abb. 127 angegebenen Umrisse stellen lediglich eine grobe Verallgemeinerung dar, die nach Augenschein entstanden ist.

<sup>576</sup> Nach FANTOZZI 1842, S. 393, gehört das Haus zu Zeiten der Beschreibung einem gewissen Sig. Rafanelli. HEIKAMP 1996 A, S. 2, gibt den Namen mit Raffaelli an. Da dieser nach HEIKAMP das Haus erst 1855 verkauft, handelt es sich wahrscheinlich um die gleiche Person.

Zwischen den Umbauten im frühen 17. Jahrhundert und der Hausbeschreibung von 1821 sind weitere Umbauten belegt. Bereit im Jahr 1765 läßt sich eine Erneuerung des Dachwerkes aufgrund einer datierten Dachpfette vermuten. Spätestens zu dieser Zeit war der Dachgiebel zur Via G. Giusti errichtet worden, auf den die neue Konstruktion aufgelegt wurde. Die Errichtung des Dachgiebels führte zu einer leichten Erhöhung aller Räume im zweiten Obergeschoss, wofür die bis dahin bestehenden Deckenkonstruktionen ausnahmslos beseitigt werden mußten. Zudem wurden die unterschiedlichen Bodenniveaus in den südlichen und westlichen Teilen des ersten Obergeschosses vereinheitlicht. Das führte, wie zuvor schon im zweiten Obergeschoss, auch hier zu Veränderungen im Treppenhaus. Darüber hinaus wurden zwischen dem Erdgeschoss und dem zweiten Obergeschoss in den ehemals unbelichteten südlichen Teilen des Hauses eine Geheimtreppe aus Holz sowie mehrere Toiletten eingebaut. Datieren lassen sich diese Einbauten bislang nicht, sie entstanden aber möglicherweise in einer Zeit, als das Haus mehrere Besitzer hatte und somit wohl auch in mehrere, separat zu betretende Bereiche aufgeteilt war. Für das 18. Jahrhundert ist aufgrund stilistischer Merkmale noch eine neuerlichen Ausmalung des im frühen 17. Jahrhunderts gewölbten Raumes im ersten Hauptgeschoss belegt.<sup>577</sup>

In der Zeit nach der Hausbeschreibung und dem großen Umbau im 19. Jahrhundert sind lediglich kleinere Veränderungen am Wohnhaus erkennbar, die wahrscheinlich nach der Heirat Elena Monetas im Jahre 1821 oder mit Übernahme des Hauses durch Orazio Turri 1855 erfolgten. Im Kellergeschoss betraf dies einen neu angelegten Durchbruch zwischen dem Treppenabgang und dem nordwestlichen Kellerraum. Im Erdgeschoss ist lediglich der Abbruch einer 1821 noch erwähnten Toilette belegt, die anschließend mit dem angrenzenden Zimmer im südöstlichen Teil der Loggia einen großen Raum bildete. Erhalten haben sich Reste der Ausstattung in einem Fehlboden. So waren Teile der Decken mit einer Kassettengliederung in Grisaille versehen; der seitliche Anschluß zur Wand wurde durch gemalte Pilaster mit Kapitellen hervorgehoben (Abb. 130). Eine dritte Maßnahme ist für die östlichen Teile des Dachgeschosses nachgewiesen. Dabei unterteilte man das 1821 noch als *stanza di passo* beschriebene Durchgangszimmer in ein zur Via G. Giusti gelegenes Zimmer und einen südlich angrenzenden Korridor.

Nach den bisherigen Forschungen stellte das Haus vor dem nun folgenden großen Umbau in Konstruktion und Gestaltung ein Konglomerat aus den verschiedensten Bauzuständen dar. Während im Erdgeschoss die westlichen Teile und die Außenmauern zumeist noch aus dem frühen 16. Jahrhundert von Sarto stammten, entsprach der östliche Teil des Erdgeschosses weitgehend dem Zustand aus der Zeit von Federico Zuccari (Abb. 131). Ebenso verhielt es sich mit den Räumlichkeiten im Kellergeschoss (Abb. 132). Das erste Obergeschoss hingegen ließ sich im westlichen Teil weitgehend auf den Bauzustand unter Zuccari zurückführen, die östlichen, gartenseitig gelegenen Bereiche hingegen waren der Baumaßnahme aus dem frühen 17. Jahrhundert zuzuordnen (Abb. 133). Im abschließenden Dachgeschoss waren die Strukturen ähnlich wie in der darunterliegenden Ebene angelegt. Es kam aber die Erhöhung der Räume durch den Dachgiebel zur Via G. Giusti hinzu, der wahrscheinlich im 18. Jahrhundert ausgeführt wurde (Abb. 134).

Orazio Turri, der das Haus 1855 erworben hatte, veräußerte es bereits fünf Jahre später an den Engländer Bunbury Richardson, der das Haus vollständig umbaute und sein Wappen im Gartensaal anbrachte. Da sich dieses als Erstfassung auf einer Mauer findet, die in dieser Form erst bei den Umbaumaßnahmen entstanden ist,<sup>578</sup> legt der Erwerb des Hauses im Jahr 1860 dieses

<sup>577</sup> Die Datierung der Wandfresken erfolgte nach einer Einschätzung von DETLEF HEIKAMP. Nur über den asymmetrisch in der Ost- und Südwand liegenden Türen befinden sich Medaillons mit Kaiserportraits. Die Restflächen der Wände sind durch Friese und Felder gegliedert.

<sup>578</sup> Wie HEIKAMP 1987 B, S. 4 bereits vermutet hat, läßt sich das Wappen im Gartensaal – außer einem kleinen Zusatzwappen mit der roten Hand auf weißem Grund im oberen Teil – dem Familienwappen der Familie Richardson bzw. Bunbury zuordnen (vgl. dazu RIETSTAB 1953/1954, im besonderen Bd. 1, wohl 1953, Pl. CCCLI und Bd. 5, 1954, Pl. CLVII). Im Gartensaal wurde im Rahmen des Umbaus der Entlastungsbogen über dem westlichen Gurtbogen erneuert, um die darüberliegenden Wände und das Gewölbe zu sichern. Wie Befunde am zweiten Lauf der ehemaligen Treppe in das erste Obergeschoss andeuten, erfolgte dieser Eingriff nach Abbruch des alten Treppenhauses und vor dem Einbau des neuen Treppenhauses, wobei die Fresken von Federico Zuccari zwar zerstört, im Anschluß an die Arbeiten jedoch wiederhergestellt wurden. Das kleine Zusatzwappen, das in zweiter Fassung über dem

Datum als terminus postquem für den Umbau fest. Der Abschluß für die Bauarbeiten kann erst um die Jahre 1869/70 angesetzt werden. Wie ein Grundrißkataster aus diesen Jahren zeigt, war die Wagenremise im östlichen Teil des Gartens bereits projektiert bzw. ausgeführt, was auf laufende oder bereits abgeschlossene Baumaßnahmen am Wohnhaus hindeutet (vgl. [Abb. 6](#)).<sup>579</sup>

Ursache der Veränderungen war das extrem baufällige Treppenhaus aus der Zeit von Federico Zuccari. Die entstandenen Setzungen an den Gewölben und Treppenläufen betrug bereits bis zu 10 cm, woraufhin eine sichere Begehung der Treppenanlage zu dieser Zeit nicht mehr möglich gewesen sein kann. Zudem drohte ohne tiefgreifende Maßnahmen der Einsturz der Gewölbe über dem Gartensaal. Über die statischen Sicherungsmaßnahmen hinaus versuchte man, das Anwesen zu einem funktionstüchtigen Organismus umzustrukturieren, zugeschnitten auf mittelständisch-bürgerliches Wohnen mit repräsentativem Anspruch. Das Erdgeschoss stattete man mit einer repräsentativen Raumfolge aus, die vom Portal zur Via G. Capponi bis in die rückwärtigen Teile des Hauses führte ([Abb. 135](#)). Beginnend mit einer Erweiterung des ehemals schmalen Hauseingangs zu einer Eingangshalle in Form eines dreischiffigen Viersäulensaales, folgte die Anlage einer Halle mit einem großzügig bemessenen Treppenhaus, die als Vermittler zwischen Haupteingang und dem Gartensaal im Osten des Hauses vermittelten.

Der Viersäulensaal, als dreischiffige Halle angelegt, diente hauptsächlich als Windfang sowie zur Erschließung der Halle mit dem großen Treppenhaus.<sup>580</sup> Einfluß auf die Gestaltung der Eingangshalle hatten die Vorgaben der bestehenden Raumstruktur. So galt es im Grundriß, ein Mindestmaß für den mittleren Durchgang einzuhalten, die vorgegebene Breite des Fensterabstands zur Via G. Capponi jedoch nicht zu überschreiten, ohne diese versetzen oder unterteilen zu müssen. Die mögliche Länge des Saales richtete sich nach dem neu geplanten Treppenhaus, das auf möglichst kleinem Raum, aber trotzdem großzügig bemessen, den Anstieg in das erste Obergeschoss zu überbrücken hatte.<sup>581</sup> Die Höhe des Raumes ergab sich aus den konstruktiven Gegebenheiten der seitlich anschließenden Decken. Hier wurde versucht, die bestehende Konstruktion über dem nördlich angrenzenden Zimmer (Raum 0.02) möglichst zu belassen und in die Konstruktion einzubeziehen. Auf der gegenüberliegenden Seite (Raum 0.12) entschloß man sich während des Bauablaufes die bestehende Holzdecke höher zu legen und sie den Bodenniveaus im Obergeschoss anzugleichen.

Die symmetrische Gestaltung des Raumes erforderte einen Ausgleich der nicht rechtwinklig zur Mittelachse des Hauses verlaufenden Via G. Capponi im westlichen Abschnitt des Saales. So fügte man zuseiten des Einganges kurze Wandzungen ein, schloß diese in der Mittelachse zu einem Windfang und baute seitlich davon unterschiedlich tiefe Wandnischen ein. Die gegenüberliegende Ostwand des Raumes gestaltete man in den seitlichen Jochen durch lebensgroße Nischen, die über einem hohen Sockel in den Stirnwänden eingelassen waren. Die Gliederung der Innenfläche des Raumes erfolgte durch vier freistehende Säulen. Rechtwinklig dazu wurde das Gliederungsschema durch je zwei Wand- bzw. Eckpilaster auf die äußeren Raumbegrenzungen übertragen. Die Säulen

---

Hintergrund des ersten Wappens liegt, ist eine spätere Hinzufügung, die möglicherweise mit der Eheschließung des Hausherrn in Verbindung stand.

<sup>579</sup> Einer schriftlichen Mitteilung aus dem Jahr 1880 zufolge war eine Gedenktafel für Andrea del Sarto am Außenbau angebracht. Da deren Anbringung wahrscheinlich ebenfalls mit diesem Umbau in Verbindung steht, liegt es nahe, dass der Umbau zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen war. Den Hinweis zur Datierung der Gedenktafel verdanke ich DETLEF HEIKAMP.

<sup>580</sup> Die Datierung des Viersäulensaales stützt sich auf eine Pigmentanalyse von Farbfassungen an Wänden, die infolge des Einbaus dieses Saales abgemauert wurden und anschließend nicht mehr zugänglich waren. In der Bodensondage im heutigen Raum 304 an der Westwand hat sich zuoberst eine blaue Farbfassung erhalten (siehe [Abb. 15](#) im Text). Eine Untersuchung derselben wies künstliches Ultramarinblau in hoher Konzentration auf. Da dies erst um 1814/1824 in Frankreich entwickelt wurde, handelt es sich bei der Eingangshalle eindeutig um eine Baumaßnahme des 19. Jahrhunderts. – Farbuntersuchung der Probe: 4 durch Projektierungs-GmbH für Denkmalpflege, Bamberg, Herr Dr. rer. nat. D. Rehbaum, 1996. Weiterführende Literatur, die bezüglich der Jahresangaben zur Entdeckung und Verbreitung des künstlichen Ultramarinblau leicht variieren WEHLTE 1977, S. 152–153; DOERNER 1976; HERING/SCHRAMM 1995, S. 40–41.

<sup>581</sup> Hinweise in Form sich überschneidender Stufen an den Wendepodesten der Treppe zeigen, dass versucht wurde, die Länge und somit auch die Ausdehnung des Treppenhauses möglichst gering zu halten.



und Pilaster über einem hohen Sockeln wurde am oberen Ende durch Architrave parallel zum Mittelgang gefaßt. In der Mittelachse fügte man ein Tonnengewölbe in Ost-West Richtung ein, dass am Ansatz durch ein umlaufendes Kämpfergesims akzentuiert und durch Gurtbögen mit vertieften Feldern gegliedert wurde. Die seitlichen Joche erhielten ebenfalls ein umlaufendes Profil in Höhe des Kämpfergesims im mittleren Bereich. Darüber lag in jeder Säulenachse ein quer zur Längsachse führender Unterzug auf dem eine Flachdecke aus Backsteinen auflag. Der Eingangssaal entsprach somit im Aufriß einem Serliomotiv, das teilweise die bestehenden Deckenkonstruktionen der seitlich angrenzenden Zimmer in die Planung einbezog.

Obleich man Teile der Deckenkonstruktionen in diesem Bereich des Hauses mit in die Planung integrierte, wurden sämtliche darüber stehenden Innenwände über alle Geschosse hinweg beseitigt. Der Einbau des anschließenden Treppenhauses führte ebenfalls zu einem kompletten Abbruch der historischen Raumaufteilung in allen Geschossebenen. Eingefügt wurde eine dreiläufige Treppe mit einem annähernd quadratischen Treppenauge und einer Halle, die als Vermittler zwischen dem Eingangsraum und dem Gartensaal diente. Seit der Entstehung sind größere Veränderungen in der Halle nur an wenigen Stellen feststellen. Wie die Hinweise an den seitlichen Anschlüssen der neu eingebrachten Nordwand zeigen, war diese mit größter Wahrscheinlichkeit ehemals geschlossen, und es bestand keine Verbindung in die angrenzenden Bereiche zur Via G. Giusti. Aufgrund der unverhältnismäßig starken Wand von ca. 47 cm, die in den darüberliegenden Geschossen keine entsprechende Last zu tragen hatte, liegt es nahe, auch hier eine ehemalige Gliederung durch hohe Wandnischen anzunehmen, vergleichbar denen, die in der Eingangshalle noch erhalten sind.<sup>582</sup>

Im Anschluß an das Treppenhaus lag der bereits vorhandene Gartensaal mit der vorgelagerten Loggia und dem südlich angrenzenden Raum (0.10), der ehemals unter Zuccari die Verbindung zur angrenzenden Casa Sangallo herstellte. Für diesen Raum ist als Baumaßnahme unter Bunbury Richardson noch die Neuwölbung belegt, da der Raum mit seiner bestehenden, niedrig ansetzenden Strohdeckung nicht den repräsentativen Ansprüchen des Haushaltes entsprach. Es wurde die vorhandene Deckenkonstruktion aus der Zeit Andrea del Sartos vollkommen entfernt und durch ein Tonnengewölbe in Backstein ersetzt. Es folgte eine Ausmalung des Gewölbes in Grisaille mit Kassettengliederung und Medaillons, die nach Sig. Fini in der Mitte des 20. Jahrhunderts noch mit *Szenen* bemalt waren, heute aber größtenteils monochrom überfaßt sind.<sup>583</sup> Der Raum diente nach dem Umbau wahrscheinlich als Speisesaal, wobei sich die Zuweisung vor allem aus den Raumstrukturen ergibt. So ist die Lage im Erdgeschoss mit einer direkten Anbindung zum Dienstbotenbereich und der Küche nach wie vor der wesentliche Anhaltspunkt. Ebenso hatte der Raum zwei Eingänge: den Haupteingang vom angrenzenden Gartensaal, der das repräsentative Zentrum der Hauses darstellte und bei wichtigen Anlässen der Familie und den Gäste einen direkten Zutritt ermöglichte, sowie einen Nebeneingang, der in den Dienstbotenbereich und die Küche führte.<sup>584</sup>

Der Hauswirtschaftsbereich lag ebenfalls im Erdgeschoss und war von den Repräsentationsräumen vollkommen separiert. Er bestand aus zwei Teilen, die seitlich der zentralen Hauptachse angeordnet waren. Der südliche Bereich beinhaltete wahrscheinlich die Anrichte bzw. die Garderobe (0.12)<sup>585</sup> mit einem Verbindungsgang (0.11) unter der neu eingebrachten Treppe sowie einen Kellerabgang. Der nördliche Teil des Wirtschaftsbereichs, ebenfalls mit einer Kellertreppe

---

<sup>582</sup> Die seitlichen Anschlüsse einer ehemals geschlossenen Wand lassen sich anhand der vorhandenen Putzkanten und Farbfassungen noch belegen. Die Wand war nach dem Grundrißkataster von 1939 in der östlichen Hälfte zu dieser Zeit noch vorhanden.

<sup>583</sup> RÖTTGEN/FINI 1989, S. 1-5. Protokoll eines Rundganges von Frau Dr. Steffi Röttgen mit dem ehemaligen Bewohner der Casa Zuccari, Sig. Dr. Fini im Jahre 1989, handschriftliches Manuskript im Besitz des Kunsthistorischen Institutes Florenz. Die Angaben erfolgten gemäß dem Gang durch das Haus, sind aber in einigen Punkten undeutlich.

<sup>584</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen von HÖFLE 1977, S. 119, in dem er gerade diese Punkte für die Planung und Lage des Speisesaales anführt.

<sup>585</sup> Der Raum ist im Kataster von 1939 mit *cucina* benannt (vgl. TAFEL XXI). Nach den Umbauten im 19. Jahrhundert befand sich nach Befund noch eine Küche im Kellergeschoss, die ebenfalls im Kataster von 1939 noch als *cucina* bezeichnet ist. Es könnte sich bei diesem Raum um eine kalte Küche bzw. um eine Anrichte gehandelt haben. Aufgrund der möglicherweise ursprünglichen Verbindung zur Eingangshalle könnte dieser Raum auch als Garderobe genutzt worden sein.

versehen, bestand aus Personaleingang zur Via G. Giusti,<sup>586</sup> Bedienstetentoilette (0.07), die mit einem kleinen Fensterchen zur Via G. Giusti versehen wurde,<sup>587</sup> und einem weiteren Zimmer (0.02). Dessen Funktion läßt sich anhand der Reste eines Klingelsystems aus Metallröhren und eingelegten Drahtseilen erklären, die sich im Fehlboden des Gewölbes über dem Gartensaales erhalten haben. Der Verlauf gibt an, dass sich die Klingelzüge im östlichen Teil des ersten Obergeschosses befunden haben müssen, wo der private Wohnbereich vermutet wird. Das Geläut selber lag im nordwestlichen Teil des Erdgeschosses, so dass es sich bei diesem Raum (0.02) wahrscheinlich um den Aufenthaltsraum für Bedienstete gehandelt hat.<sup>588</sup>

Die Möglichkeit, von beiden Personalbereichen seitlich der Mittelachse über je eine eigene Treppe in den Keller zu gelangen, läßt auf eine bewußt angelegte Verbindung schließen. Das Personal mußte so die zentrale Repräsentationsachse im Erdgeschoss nicht durchqueren, wenn es zwischen dem nördlichen und dem südlichen Wirtschaftsbereich wechseln wollte. Gleichzeitig wurde so auch die Räume im Keller dem Personalbereich zugeordnet.

Infolge der Planungen im Erdgeschoss mußten im Keller an mehreren Stellen neue Fundamentmauern eingebracht werden (Abb. 136). Um dabei möglichst sparsam vorzugehen wurden diese teilweise aus dem freigewordenen Abbruchmaterial erstellt (Abb. 137). Trotz der veränderten Raumgrößen behielt man die grundlegenden Strukturen weitgehend bei, baute aber eine zweite Kellertreppe ein, um eine ungehinderte und schnelle Verbindung zwischen dem südlichen und dem nördlichen Hauswirtschaftsbereich des Erdgeschosses zu erhalten. Während die Erschließung und der Brunnenraum (evtl. als Wasch- und Spülküche) sowie Küche im wesentlichen ihre Funktion beibehielten, ist die Nutzung der zur Straßenkreuzung gelegenen Räume (K.06 und K.07) nicht eindeutig zu ersehen. Es könnte sich um Lager- oder Vorratsräume gehandelt haben, die jedoch keine Verbindung zur Küche aufwiesen, so dass der Keller an der Hausecke (K.07) auch eine Wohnnutzung für das Personal mit angrenzendem Nebenraum – wahrscheinlich einer Silberkammer – nicht auszuschließen ist.

Das erste Obergeschoss erhielt durch die Umbauten im späten 19. Jahrhundert vor allem in der westlichen Hälfte und in der Mitte des Hauses eine vollständig neue Grundrißstruktur (Abb. 138). Das erste Hauptgeschoss diente nach dem Umbau im 19. Jahrhundert dem privaten Wohnen bzw. der privaten Repräsentation. Man erreichte das Geschoss nach dem Umbau über die Haupttreppe, die am oberen Austritt in einer Loggia mündete und durch drei ionisch anmutende Arkaturen vom Treppenhaus abgeteilt wurde.<sup>589</sup> Die Loggia diente zur Erschließung aller angrenzenden Bereiche:<sup>590</sup> im Westen zu einer Raumfolge, die aus einem großzügig bemessenen Wohnraum (I.02), einem Nebenzimmer (I.03) und einem kleinen Sanitärraum (I.04) bestand. Funktional stellte diese Raumabfolge wahrscheinlich das private Appartement der Familie dar und wurde als Schlafraum, Ankleidezimmer und Toilettenraum genutzt. Im Norden der Eingangsloggia gelangte man durch eine zentrale Tür in einen weiteren Vorraum (I.05), von dem eine separat liegende

<sup>586</sup> LANCIARINI 1893 A, S. 49–54 erwähnt an der Via del Mandorlo 27 eine Tür in das Wohnhaus, die sich nur anstelle der heute vorhandenen Tür lokalisieren läßt. Da sie 1821 noch nicht erwähnt wurde, dürfte sie einem späteren Umbau angehören und entstand wohl als Personaleingang bei dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

<sup>587</sup> Die Nutzung als solche ist auf dem Kataster von 1939 noch mit *Latr.* verzeichnet (vgl. TAFEL XXI). Für eine entsprechende Nutzung direkt nach dem Umbau spricht die einheitliche Wandfassungen, die sich gleichermaßen auf dem Fallrohr, auf den Laibungen des kleinen Fensters zur Via G. Giusti, nicht aber auf der später vermauerten Tür zum westlich anschließenden Raum 0.04 befindet, der als Eingang des Personaleingangs diente. Darüber hinaus hat das Fallrohr, kurz unterhalb des heutigen Bodenniveaus, einen mittlerweile verschlossenen Anschluß, der für einen Zulauf spricht.

<sup>588</sup> Sollte sich die Garderobe nicht im gegenüberliegenden Zimmer 0.12 befunden haben, wäre eine entsprechende Nutzung wahrscheinlich in diesem Raum zu suchen.

<sup>589</sup> HEIKAMP 1996 C, S. 15 wies bereits darauf hin, dass die beiden Säulen auf den hohen Podesten im oberen Teil durch Zementmörtel verlängert wurden und an dieser Stelle sicherlich eine Zweitverwendung darstellen. Die bisherige Rekonstruktion hat keine Hinweise auf eine ehemalige Plazierung im Haus ergeben, so dass die Säulen vom Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts stammen könnten, der in dieser Zeit massenhaft vergleichbare Bauteile zu Verfügung stellte.

<sup>590</sup> Die Verbindungstür zwischen den Räumen I.01 und I.03 war ursprünglich nicht vorhanden. Wie die Farbfassungen auf beiden Wandseiten zeigen, wurde sie nachträglich eingebrochen und stört die ansonsten völlig symmetrische Gestaltung der Grisaillemalereien.

Toilette (I.06) erschlossen werden konnte. Es handelte sich dabei um den Sanitärbereich, der den Bewohnern, vor allem wohl aber den Gästen des Hauses zur Verfügung stand.<sup>591</sup> An der Ostseite der Loggia führte ein offener Durchgang in den öffentlichen und repräsentativen Wohnbereich, der aus einem Gang mit drei angrenzenden Zimmern bestand. Man übernahm dabei im wesentlichen die Grundrißstruktur, es erfolgten aber dennoch Veränderungen. Dabei bot das neue Oberlicht im Treppenhaus die Möglichkeit, den östlichen Teil des Erschließungsganges (I.09) von der Belichtung durch den Garten abzutrennen und diesen Bereich dem Raum (I.08) zuzuteilen. Dabei ergänzte man dessen vorhandene Kassettendecke, indem man den ehemals südlichsten Balken der Deckenkonstruktion entfernte, drei neue Balken im entsprechenden Achsmaß einfügte und abschließend wieder den ehemaligen Randbalken einbaute. Die Konstruktionen an der Ober- und Unterseite wurden optisch angeglichen, wenngleich auch technisch auf unterschiedliche Weise gelöst.

Im Rahmen der Umgestaltung wurde das zweite Obergeschoss wahrscheinlich für Gäste und Bedienstete sowie als zusätzlicher Hauswirtschaftsbereich ausgebaut (Abb. 139). Die Veränderung in den westlichen Teilen führte zu einer Grundrißstruktur, die weitgehend dem darunterliegenden Geschoss entsprach. Weitere Maßnahmen ergaben sich aus der Prämisse, im östlichen Hausteil keine Verbindungen der Räume untereinander zuzulassen, sondern alle Räume nur durch einen zentralen Verteilerraum zu erschließen. Infolge dessen mußte das Bodenniveau des östlichen Mittelganges (II.09) abgesenkt werden. Man durchtrennte den tragenden Deckenbalken für das Gewölbe aus dem frühen 17. Jahrhundert und befestigte den verbliebenen Teil mit einer Eisenschlauder im Dach (Abb. 140). Die Vereinheitlichung und Angleichung der unterschiedlichen Bodenniveaus hatte eine Korrektur fast aller Zwischendecken im östlichen Teil des Hauses zur Folge. Weiterhin bedingten notwendige Reparaturen am Dach auch einen Austausch einiger Dachpfetten. Diese Maßnahmen wurden dabei auch unter Hinzufügung von Hilfskonstruktionen erstellt, die aus ästhetischen Gründen einen von unten sichtbaren Dachstuhl nicht mehr erlaubten. Folglich wurden in allen Räumen Spiegeldecken in Stroh und Lattenkonstruktionen eingefügt, unterseitig verputzt und farbig gefaßt.

Über die Veränderungen im Wohnhaus erfolgten auch Maßnahmen an den Fassaden, indem man weitere Fenster im Bereich der neuen Sanitärräume anlegte. Darüber hinaus kam es am östlichen Ende des Gartens zu einem Neubau einer Kutschenremise, die man direkt an die Westwand des ehemaligen Ateliergebäudes anlehnte. Es handelte sich bei der Remise wohl ursprünglich um einen niedrigeren Bau mit einem Zwischenboden in einer Holzkonstruktion, der bis in unsere Zeit hin mehrfach verändert wurde.<sup>592</sup> Die restauratorische Untersuchung der Gartenwand ergab, dass die zentrale Nische zuerst in den oberen Teilen der Kalotte zugesetzt wurde, während der untere Teil bis zum Kämpferansatz noch längere Zeit weiter bestanden hat. Es zeigten sich dabei an der Kalotte seitlich zwei annähernd symmetrische Aussparungen, die einer Sekundärkonstruktion zugeschrieben wurden, die sich aber nicht näher bestimmen ließ.<sup>593</sup> Wahrscheinlich hängt diese Zusetzung im oberen Teil mit dem Anbau der Kutschenremise zusammen, da sich in Höhe der beiden Aussparungen die ehemalige Zwischendecke befand. Der untere Teil der Nische war somit anfangs noch in den großen Erdgeschossraum der Remise integriert worden; im oberen Teil, der wahrscheinlich als Heuboden diente, wurde die Kalotte hingegen geschlossen.

<sup>591</sup> Die Raumbegrenzungen dieser beiden Räume waren zu dieser Zeit noch aus dem Vorgängerbau überkommen. Lediglich im Süden der Räume wurde eine neue Verbindungstür eingebracht und der Raum I.06 mit einem vergitterten Fenster zur Via G. Giusti versehen (siehe dazu die Besprechung des Raumes I.04). Nach HÖFLE ist es nicht erstaunlich, dass der schmale Vorraum I.05, der sicherlich ursprünglich nur mit einem Waschbecken versehen war und lediglich als Vorraum zur angrenzenden Toilette diente, ein entsprechend großes Fenster hatte. So wurden nach seinen Untersuchungen selbst bei Neubauten englischer Land- und Stadthäuser die Fenster oftmals nicht den dahinterliegenden Raumgrößen angepaßt, sondern basieren zumeist auf einer ansprechenden Fassadengestaltung (HÖFLE 1977, S. 123).

<sup>592</sup> Die Baubefunde in der Remise wurden während der Sanierung 1996/97 dokumentiert, sind aber nicht vollständig ausgewertet. Mindestens ein großer Umbau erfolgte in den 1960er Jahren. Aus den dazu eingereichten Planunterlagen (im Besitz des Kunsthistorischen Instituts Florenz) sowie den wenigen undatierten Fotos ließe sich die Baugeschichte rekonstruieren. Über den Kataster von 1939 (vgl. TAFEL XXI) siehe auch die Grundrißkataster vom 30.5.1960, Ministero delle Finanze: Nr.: P. 65222 = F. 160 u. 186/1 und Nr.: P. 65222 = F. 160 u. 186/2.

<sup>593</sup> RESTAURO GIOIA GERMIA 1997, S. 1.

Anhand dieser Zusammenfassung läßt sich das Ausmaß der Veränderung bei dem Umbau erkennen. Initiiert wurde er durch die Baufälligigkeit des Treppenhauses und des Gartensaales und führte zu einer vollständigen Umgestaltung des Hauses. Im Kellergeschoss wurden große Teile der Hauswirtschaftsräume bzw. die Wascheinrichtungen untergebracht und im Erdgeschoss die Repräsentationsräume, denen unsichtbar die notwendigen Serviceräume angegliedert waren. Das erste Obergeschoss nahm hingegen die private Sphäre auf: Im Osten lag der repräsentative Gesellschaftsbereich mit seinen drei großen Wohnräumen, im Westen waren die Privaträume der Hausbesitzer angeordnet. Ein weiteres Privatappartement ist im Westen des abschließenden Dachgeschosses zu vermuten, während im Osten dieser Ebene wohl Gäste und das Hauspersonal untergebracht wurden. Bei den Umbauten erweiterte man im Erdgeschoss die schmale Eingangssituation zu einem großzügig bemessenen Viersäulensaal, verlegte das Treppenhaus in die ehemals dunklen südlichen Teile des Hauses und sorgte durch ein Oberlicht für dessen natürliche Belichtung. In Folge führten gerade diese Maßnahmen zu veränderten Raumgrößen im westlichen Teil des Hauses, die zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend auf die Bauzustände unter Andrea del Sarto und Federico Zuccari zurückzuführen waren. Die neuerliche Vereinheitlichung der unterschiedlichen Bodenniveaus in den Obergeschossen machte zudem den Austausch historischer Decken- bzw. Bodenkonstruktionen notwendig, was ebenfalls zu einer Umgestaltung vieler Räume führte. Unweigerlich ergaben sich bei der Grundrißgestaltung Kompromisse, die wohl hauptsächlich auf die beschränkte Kubatur des Hauses zurückzuführen sind, die entstandene Struktur war jedoch ein durchdachter und organisierter Entwurf, der auf annähernd 550 qm Wohn- bzw. Nutzfläche und Garten mit anschließender Remise die idealen Vorstellungen von großbürgerlichem Wohnen erfüllte.<sup>594</sup> Diese Vorstellungen von Wohnen basierten im Erdgeschoss zumeist auf einer Abfolge von Eingang, Entree und Prunktreppe. Darum gruppieren sich Wohn- und Gesellschaftsräume, bei denen der *Salone* dominiert und oft auf Kosten des übrigen Haushalts reich ausgestattet wurde. Zuweilen lagen ebenfalls Küche und Hauswirtschaftsräume im Erdgeschoss oder Souterrain.<sup>595</sup> Speziell das englische Stadthaus um 1860 wies im Erdgeschoss den Haupteingang, eine Halle mit Treppe in das Obergeschoss, ein Eßzimmer sowie Gesellschaftsräume und halbprivate Bereiche auf, deren Nutzungen nicht eindeutig festgelegt werden können. Lagen dabei Halle und Eingang „...in einer Achse, wird meist eine Vorhalle eingeschaltet, so dass kein Luftzug die Bequemlichkeit stört ...“. Die aufwändige Prunktreppe leitete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „...den Besucher von der Öffentlichkeit der Straße in die reduzierte Öffentlichkeit jenes Bereiches der bürgerlichen bzw. großbürgerlichen Wohnung“, Außerdem beherbergt das erste Obergeschoss oft die Intimbereiche der Hausfamilie.<sup>596</sup> Wichtig für die Grundrißplanung, nicht nur englischer Stadt- und Landhäuser, erscheint dabei die völlige Trennung zwischen Familie und Personal, so dass die Kommunikation zwischen beiden „Parteien“ zuweilen nur durch besonders bestimmte Dienerschaft erfolgte.<sup>597</sup> Die Hauswirtschaftsbereiche befanden sich dabei in abgelegenen Bereichen des Erdgeschosses und im Keller.<sup>598</sup> Das ehemalige Haus von Andrea del Sarto und Federico Zuccari entsprach nach dem Umbau genau diesem Schema, wobei die völlige Trennung zwischen den Hausbewohnern und Gästen einerseits sowie den Bediensteten andererseits vollzogen wurde, woraus auf einen zeremoniell organisierten Haushalt geschlossen werden kann.

Zu sehen ist dies heute auch noch an der erhaltenen Ausstattung, die einerseits Anspruch durch großzügige Räumlichkeiten vorführte, andererseits diesen mit möglichst geringen finanziellen Mitteln erfüllen wollte. Die baulichen Motive und die Ausstattung für den Umbau entstammen dem Formenreichtum des 19. Jahrhunderts und reichen von speziellen und angepaßten Einbauten bis hin zum Standardrepertoire wie beispielsweise den Treppengeländern aus Gußeisen. Auch wurden anstelle von Deckenbalken beispielsweise Eisenbahnschienen eingebaut und die Wandgestaltung beschränkte sich auf die eindrucksvolle – aber preiswerte – Grisaille. Bei den

<sup>594</sup> Vgl. dazu ROSENBAUM 1982, S. 370, die eine typische großbürgerliche Wohnung in Deutschland bereits mit 300 bis 340 qm angibt.

<sup>595</sup> KANACHER 1987, S. .

<sup>596</sup> KANACHER 1987, S. 91–93.

<sup>597</sup> Vgl. dazu HÖFLE 1977, S. 119, FRANKLIN 1981, S. 39, sowie KANACHER 1987.

<sup>598</sup> HÖFLE 1977, S. 124.

Umbaumaßnahmen im Haus baute man zudem in fast allen Räumen Wandkamine und Öfen ein, die sich heute nur noch anhand weniger Baubefunde nachweisen lassen, da sie wahrscheinlich fast alle mit dem Einbau der Zentralheizung im Jahre 1929 wieder entfernt wurden.<sup>599</sup>

Nach Befund ergaben sich die ersten Veränderungen im Haus schon direkt im Anschluß an die Umbauten gegen 1870, die wahrscheinlich durch die rasch voranschreitenden Entwicklung technischer Neuerungen im Sanitärbereich eingeleitet wurde. Das Badezimmer mit fließendem Wasser und seinen Standardeinrichtungen von Wanne, Waschbecken und Klosett war das Resultat eines langen Schwankens, da bis in die 1890er Jahre noch nicht feststand, ob sich das Heißluftbad oder das Dampfbad, das Wannenbad oder nur die Dusche durchsetzen würde. Alle bestanden bis zur Einführung von Wasserleitungen nur aus einer Wanne mit Vorhang und einem darüber angebrachten Wasserbehälter. Der Wandel vom „nomadischen Bad“ zum „stabilen Bad“ vollzog sich aber augenblicklich, als Häuser an Wasserleitungen und Kanalisation angeschlossen werden konnten. Bauliche Veränderungen sind demzufolge vor allem ab dieser Zeit zu erwarten, obgleich auch das „nomadische Bad“ in manchen Fällen bereits einen separaten, untergeordneten „Toilettenraum“ zugewiesen bekam,<sup>600</sup> wie dies im Falle der Casa Zuccari auch erfolgt war.

Die baulichen Maßnahmen an den Sanitäranlagen führte entweder Bunbury Richardson oder bereits der neue Besitzer Giuliano Fabio Caccia durch, der erstmals 1893 als Eigner des Wohnhauses belegt ist.<sup>601</sup> Die kleinteilig angelegten Badezimmer im ersten Obergeschoss wurden verändert, indem man die westlichen beiden der ursprünglich drei Zimmer zusammenlegte und die Trennwand entfernte. Zudem baute Caccia wie bereits erwähnt im Jahr 1929 eine Zentralheizung im Haus ein.<sup>602</sup> Bei dieser Maßnahme verlegte man die Installationsleitungen in die Böden, die daraufhin zumeist erneuert werden mußten und brach Heizkörpernischen in die Wände ein.

Eine weitere Baumaßnahme ist in Form einer gemalten Datierung für das Jahr 1936 dokumentiert. Sie fand sich auf der Verkleidung der Balkenaufleger im Eckzimmer des ersten Obergeschosses, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert asymmetrisch abgemauert wurden. Wahrscheinlich stand diese Aufwertung des Eckzimmers auch mit dem Wanddurchbruch in den Vorraum des Treppenhauses und der Zusammenlegung der beiden Sanitärräume im Norden des Treppenhauses in Verbindung. Wie die Unterfangung der Trennwand zwischen den darüberliegenden Sanitärräumen zeigt, scheinen diese aber noch länger bestanden zu haben. Nach dem Katasterplan von 1939 war jedoch auch hier die Trennwand bereits abgebrochen. Der Bauzustand des Hauses nach diesen Veränderungen ist dort weitgehend festgehalten (vgl. [TAFEL XX](#), [TAFEL XXI](#), [TAFEL XXII](#) und [TAFEL XXIII](#)). Die Vermessung zeigt dabei in sehr schematischer Weise das Haus in seinen Grundzügen und überliefert die Raumzusammenhänge und die Lage der wesentlichen Nutzräume. Die Ausstattung des Wohnhauses in dieser Zeit gibt zudem eine Beschreibung wieder, die im Rahmen eines Ortstermins mit Sig. Fini erstellt wurde.<sup>603</sup>

Zu den gravierendsten Eingriffen in die Bausubstanz seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert gehören die Umbauten unter der letzten Privatbesitzerin Umberta D'Acquarone. Sie erwarb 1948 das Wohnhaus und den Garten einschließlich der Remise sowie die Erdgeschosswohnung der Casa Sangallo von Margheria Maquay, der Witwe von Giuliano Fabio Caccia.<sup>604</sup> In den fünfziger und sechziger Jahren baute sie schrittweise das gesamte Anwesen um. Eine für die Folgezeit gravierende Veränderung erfolgte im Keller mit dem Einbrechen einer Wandnische im heutigen Raum 105. Dabei entfernte man eine wichtige Stützkonstruktion aus der ersten Bauphase und verursachte schwerwiegende Setzungen im Bereich des Treppenhauses und des Gartensaales.

---

<sup>599</sup> Zur Datierung der Zentralheizung siehe Anm. 602. Nach HÖFLE 1977, S. 119–123, sowie FRANKLIN 1981, S. 110–111, spielen Kamine und Heizmöglichkeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine große Rolle und sind im gutbürgerlichen Bau dieser Zeit in fast allen Räumen des Hauses zu finden.

<sup>600</sup> GIEDON 1982, S. 711, 728, 738.

<sup>601</sup> LANCIARINI 1893 A, S. 51.

<sup>602</sup> In der Bodensonde des Raumes 412 im zweiten Obergeschoss waren die Heizungsrohre mit Zeitungen umwickelt. Es handelte sich dabei um die englische Ausgabe des DAILY SKETCH vom 9.04.1929 sowie um die Ausgaben vom 13.05, 24.05, 29.05. 1.06 und 4.06 des gleichen Jahres.

<sup>603</sup> Siehe dazu bereits Anm. 583.

<sup>604</sup> HEIKAMP 1996 A, S. 2.



Im Erdgeschoss stellten – neben der Restaurierung der Zuccari-Fresken im Gartensaal<sup>605</sup> – die Verlegung des Haupteinganges von der Via G. Capponi zur Via G. Giusti sowie eine Unterteilung und Umnutzung der zur Via G. Capponi gelegenen Erdgeschossräume die wesentlichen Baumaßnahmen dar. In der Eingangshalle des 19. Jahrhunderts wurden zwei Säulen entfernt und die Deckenlast durch Stahlträger unterfangen. Zudem baute man einen Aufzug in die ehemalige Eingangshalle ein und führte ihn bis in das Dachgeschoss. Weiterhin wurden in allen Geschossen mehrere Türen versetzt und verschiedene Zimmer durch Trennwände unterteilt. Schadhafte Deckenkonstruktionen aus Stroh und Lattenwerk des 19. Jahrhunderts wurden abgebrochen und ebenso wie alle, nicht dem Zeitgeschmack entsprechende Decken durch Rabitzdecken verkleidet. Überdies erneuerte man die gesamte Elektroinstallation sowie die sanitären Anlagen. Die überkommenen Wandgestaltungen der Vorzustände wurden im Anschluß nicht wieder hergestellt, alle Wände erhielten hingegen eine monochrome Fassung.

Am Außenbau erfolgten ebenfalls umfangreiche Veränderungen. So wurde die Ecksäule an der Kreuzung zwischen Via G. Giusti und Via G. Capponi durch eine Kopie ersetzt und möglicherweise erfolgte gleiches auch mit dem darüberliegenden Wappen und den seitlichen Füllhörner. Zudem ersetzte man alle dekorativen Elemente der Fenster des ersten Obergeschosses und rekonstruierte sie eigenmächtig. Aus den ehemaligen Säulen der Eingangshalle baute man im Garten der angrenzenden Casa Sangallo eine Veranda; die dazugehörigen Piedestale stellte man in den seitlichen Bögen der Loggia auf und sie dienten infolge als Sockel für Topfpflanzen.

Für die ehemalige Kutschenremise am Ende des Gartens wurde am 6. Juli 1958 ein Bauantrag genehmigt, infolgedessen man den Umbau weitgehend nach dieser Planung ausführte. Seit Herbst 1996 wurden erneut Restaurierungen und bauliche Veränderungen im Gartenhaus durchgeführt, die im weiteren auf das Wohnhaus übergriffen und im Detail aus den neueren Bauunterlagen ersichtlich sind.<sup>606</sup>

Bei allen Baumaßnahmen nach Federico Zuccari scheint es sich zumeist um pragmatisch bedingte Maßnahmen zu handeln, die – zumeist durch Besitzerwechsel eingeleitet – die Wohnqualität den aktuellen Bedürfnissen der Besitzer anpassen sollte. Dabei kam es im 17. und 18. Jahrhundert auch zu einer Nutzung als Mehrfamilienhaus, als sich das Anwesen beispielsweise im Besitz der Familien Giudi, del Borgo oder Orlandi befand. Umfassende Baukonzepte, wie diese das 16. oder das späte 19. Jahrhundert hervorgebracht haben, ließen sich im Rahmen der Nutzungsanalysen der einzelnen Räume bislang nicht nachvollziehen. Erst die Umbauten in der Mitte des 20. Jahrhunderts führten – wenngleich dies aus momentaner Sicht auch befremdlich erscheint – wieder zu einem geschlossenem, in sich funktionierendem Organismus.

---

<sup>605</sup> Die Fresken wurden 1957 von Tintori restauriert (HEIKAMP 1987 B, S. 4, sowie HEIKAMP 1996 C, S. 7, und ebenda, S. 29, Anm. 9). Vgl. dazu auch die Abbildungen der Soprintendenza Florenz – Piazzale degli Uffizi, Akte: Casa di Andrea del Sarto, Via Gino Capponi, die während der Freilegungen aufgenommen wurden.

<sup>606</sup> Im Archivio Fotografico der Florentiner Soprintendenza befinden sich Fotoaufnahmen vom 6. Oktober 1980, auf denen noch die verbliebene Ausstattung nach dem Auszug der Familie D'Acquarone zu sehen ist (Palazzo Pitti, Akte Nr. 190, Casa Zuccari unter Via G. Capponi, Neg. 107560–107589).



## VI. ANHANG B: VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN UND TAFELN

### VI. 1. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1	Das Anwesen im Jahre 1997 von Osten (Abbildung: KHI. Inst. Neg. Nr. 22669)
Abb. 2	Das Wohnhaus von Nordosten (Abbildung: KHI. Inst. Neg. Nr. 22642)
Abb. 3	Das Wohnhaus von Nordwesten
Abb. 4	Die Gartenfassade des Wohnhauses (Abbildung: KHI. Inst. Neg. Nr. 22671)
Abb. 5	Ausschnitt des Buonsignori-Plans aus dem Jahre 1584 mit dem Anwesen von Andrea del Sarto bzw. Federico Zuccari (Abbildung: KHI. Inst. Neg. Nr. 11051)
Abb. 6	Ausschnitt aus dem Grundrisskataster von 1869/70 (Abbildung aus FANELLI 1973, Bd. 2, S. 298, Abb. 1289)
Abb. 7	Schemaskizze der Grundstückssituation unter Andrea del Sarto um 1520 auf Basis der Grundrisskataster aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts
Abb. 8	Die nördliche Begrenzungsmauer des Erschließungsganges 0.01 mit Resten der Deckenkonstruktion von Raum 0.02
Abb. 9	Der Baubestand über dem Haupteingang zur Via G. Capponi als Vertikalschnitt mit einer Rekonstruktion des Gewölbes über dem Erschließungsgang 0.01 und den Kassettendecken über dem Nebenräumen 0.02 und 0.08 unter Andrea del Sarto
Abb. 10	Isometrie der größtenteils in situ verbliebenen Kassettendecke über dem ehemaligen Raum 0.02 und dem Erschließungsgang 0.01 unter Andrea del Sarto
Abb. 11	Mögliche Rekonstruktion einer dreiachsigen Hofloggia für den Bauzustand unter Andrea del Sarto im Grundriss
Abb. 12	Mögliche Rekonstruktion einer dreiachsigen Hofloggia für den Bauzustand unter Andrea del Sarto im Teilaufriß und Schnitt
Abb. 13	Der Baubefund zu den Balkendecken in den Räumen 0.06 und 0.07 für den Bauzustand unter Andrea del Sarto
Abb. 14	Die Rekonstruktion der Balkendecke im Raum 0.06 für den Bauzustand unter Andrea del Sarto
Abb. 15	Die Bodensondage im heutigen Raum 304 vor der Westwand
Abb. 16	Die Rekonstruktion der Balkendecke im Raum 0.08 für den Bauzustand unter Andrea del Sarto im Längsschnitt
Abb. 17	Ostwest-Schnitt durch die Fassade zur Via G. Capponi mit Rekonstruktion der Balkenköpfe und des abschließenden Profils im Raum 0.08 für den Bauzustand unter Andrea del Sarto
Abb. 18	Bodensondage in der Fensterlaibung des heutigen Raumes 304
Abb. 19	Die unterschiedlichen Bauphasen des westlichen Mittelfensters im ersten Obergeschoss zur heutigen Via G. Capponi
Abb. 20	Ein Fenster des großen Saales I.06 zur Via G. Capponi für den Bauzustand unter Andrea del Sarto
Abb. 21	Der obere Abschluß sowie der erhaltene Sockelbereich eines Wasserbeckens an der Nordwand des heutigen Raumes 306
Abb. 22	Isometrische Darstellung des Wasserbeckens für den Bauzustand unter Andrea del Sarto
Abb. 23	Francesco da Sangallo (1495-1576) zugeschriebener Erdgeschossgrundriss eines Wohnhauses Francesco da Sangallo (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7857 A)
Abb. 24	Francesco da Sangallo (1495-1576) zugeschriebener Grundriss eines Wohnhauses Francesco da Sangallo (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 7863 A)

Abb. 25	Schematische Darstellung des Kellergeschosses mit den möglichen Raumnutzungen für den Bauzustand unter Andrea del Sarto	
Abb. 26	Schematische Darstellung des Erdgeschosses mit den möglichen Raumnutzungen für den Bauzustand unter Andrea del Sarto	
Abb. 27	Schematische Darstellung des ersten Obergeschosses mit den möglichen Raumnutzungen für den Bauzustand unter Andrea del Sarto	
Abb. 28	Schemaskizze der Grundstückseinteilung unter Federico Zuccari auf Basis der Grundrißkataster aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts	
Abb. 29	Der östliche Bereich des zentralen Mittelflurs mit dem Kellerabgang und den möglichen Erschließungstüren	
Abb. 30	Der Baubefund und die Rekonstruktion zur ehemaligen Wandvorlage am Treppenantritt im Erdgeschoss unter Federico Zuccari	
Abb. 31	Die Rekonstruktion des Durchgangs am Treppenantritt im Erdgeschoss unter Federico Zuccari	
Abb. 32	Das Treppenpodest zwischen dem Erdgeschoss und dem ersten Obergeschoss unter Federico Zuccari	
Abb. 33	Die Befundlage für den zweiten Treppenlauf zwischen Erdgeschoss und erstem Obergeschoss für den Bauzustand unter Federico Zuccar	
Abb. 34	Schnitt durch den zweiten Treppenlauf zwischen Erdgeschoss und dem ersten Obergeschoss für den Bauzustand unter Federico Zuccari auf Basis der verformungsgerechten Vermessung	
Abb. 35	Der Befund zur Zwischenstufe am ersten Wendepodest mit dem Ansatz der Wandvorlage von Westen aus gesehen	
Abb. 36	Die Zwischenstufe am ersten Wendepodest von Osten aus gesehen	
Abb. 37	Der Baubefund und die Rekonstruktion der nordöstlichen Ecke des östlichen Wendepodestes zwischen Erdgeschoss und erstem Obergeschoss für den Bauzustand unter Ferderico Zuccari	
Abb. 38	Die Befunde zur Fundamentierung und zum Treppenabgang in den Garten zwischen dem mittleren Säulenpaar unter Zuccari	
Abb. 39	Rekonstruktionsversuch der Gartentreppe in der Hauptachse der Loggia unter Zuccari	
Abb. 40	Ansicht der östlichen Gartenrückwand in der dritten Bauphase unter Federico Zuccari	
Abb. 41	Baubefund und Rekonstruktion der zentralen Nische für die dritte Bauphase der Gartenrückwand unter Federico Zuccari	
Abb. 42	Die Treppenaustritte im ersten und zweiten Obergeschoss für den Bauzustand unter Federico Zuccari	
Abb. 43	Die Bogenansätze über dem ehemaligen Treppenaustritt unter Federico Zuccari an der Ostwand des heutigen Raumes 302	
Abb. 44	Das Treppenpodest zwischen erstem und zweiten Obergeschoss für den Bauzustand unter Federico Zuccari	
Abb. 45	Befunde zum Treppenpodest zwischen erstem und zweiten Obergeschoss für den Bauzustand unter Federico Zuccari	
Abb. 46	Die Fensternische im heutigen Raum 308 (Photo: Antonio Quattrone, 1998)	
Abb. 47	Die Deckenkonstruktion über dem Erschließungsgang I.04 im Osten des ersten Obergeschosses für den Bauzustand unter Federico Zuccari	
Abb. 48	Das Fenster im Raum I.09A für den Bauzustand unter Federico Zuccari	
Abb. 49	Die Deckenkonstruktion im Raum I.10 für den Bauzustand unter Federico Zuccari	
Abb. 50	Darstellungen von Federico Zuccari aus der Vita seines Bruders Taddeo (Abbildung aus TADDEO ZUCCARO 1989, S. 33)	
Abb. 51	<b>A:</b> Ansicht eines Fensters im ersten Obergeschoss des Ateliergebäudes von Federico Zuccari aus dem Jahre 1724 (Abbildung aus RUGGIERI 1755, Bd. II, S. 78)	<b>B:</b> Detail zu Ansicht und Profil Fensters im ersten Obergeschoss des Ateliergebäudes von Federico Zuccari (Abbildung aus RUGGIERI 1755, Bd. II, S. 79)

Abb. 52	Ansicht eines Fensters im ersten Obergeschoss des Ateliergebäudes von Federico Zuccari nach einem unbekanntem Architekt des 16. Jahrhunderts (Abbildung: Codex Vaticanus Regin, lat. 1282; bereits publiziert in SALOMONE 1978/79, o.Z.)	
Abb. 53	<b>A:</b> Das nördliche Fensterprofil des ersten Obergeschosses am Wohnhaus im heutigen Raum 308 aus der Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	<b>B:</b> Das heutige Fensterprofil am Ateliergebäude von Federico Zuccari im ersten Obergeschoss
Abb. 54	<b>A:</b> Der Vertikalschnitt durch das Verdachungsgesims im ersten Obergeschoss des Wohnhauses aus der Zeit nach dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	<b>B:</b> Der Schnitt durch das Verdachungsgesims im ersten Obergeschoss des Atelierbaues aus der Zeit von Federico Zuccari
Abb. 55	<b>A:</b> Das Fensterprofil des zweiten Obergeschosses an der Gartenfassade des Wohnhauses aus der Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	<b>B:</b> Die Fensterprofile des zweiten Obergeschosses am Wohnhaus zur Via G. Giusti aus der Zeit nach dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts
Abb. 56	Entwurfszeichnung Zuccaris für die nördliche Lünette im Gartensaal des Wohnhauses (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e stampa della Galleria degli Uffizi, Inv. Nr.: 11096 <sup>F</sup> - Rückseite. Photo: Sopr. Firenze, Neg. Nr. 401660)	
Abb. 57	Das Ateliergebäude von Nordwesten (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 26617)	
Abb. 58	Federico Zuccari: Ausschnitt eines Freskos an der westlichen Lünette des Gartensaales (Aufnahme: 1958) (Ausschnitt einer Abbildung aus HEIKAMP 1996 C, S. 9, Abb. 8. Negativ: Soprintendenza Florenz – Uffizien, Casa di Andrea del Sarto, Neg. Nr.: 106399)	
Abb. 59	Federico Zuccari: Ausschnitt eines Freskos an der westlichen Lünette des Gartensaales (Aufnahme: 1995) (Abbildung: KHI. Inst. Neg. Nr. 22420)	
Abb. 60	Federico Zuccari: Ausschnitt eines Freskos an der westlichen Lünette des Gartensaales mit markierung von Putzstörungen (Aufnahme 1995) (Abbildung basierend auf: KHI. Inst. Neg. Nr. 22420)	
Abb. 61	Aufmaßzeichnung der östlichen Gartenrückwand	
Abb. 62	Der obere Abschluß im nördlichen Teil der Gartenfassade des Ateliergebäudes aus der Zeit von Federico Zuccari	
Abb. 63	Die Gartenrückwand und der seitlich Übergang zwischen Garten und Ateliergebäude im Grundriss	
Abb. 64	Ansicht der Gartenrückwand mit den wesentlichen Bauphasen	
Abb. 65	<b>A:</b> Rekonstruktionsvorschlag für die erste Bauphase der Gartenwand nach den Untersuchungen der Firma: GIOIA GERMIA, 1997	<b>B:</b> Rekonstruktionsvorschlag für die zweite Bauphase der Gartenwand nach den Untersuchungen der Firma: GIOIA GERMIA, 1997
Abb. 66	Fundamentplan des Keller- und Erdgeschosses im Atelierbau unter Federico Zuccari	
Abb. 67	Die Planung des Erdgeschossgrundrisses im Ateliergebäude für die erste Bauphase unter Federico Zuccari	
Abb. 68	Schematische Darstellung des Anwesens in der ersten Planungsphase unter Federico Zuccari	
Abb. 69	<b>A:</b> Rekonstruierter Schnitt durch die westliche Atelierwand mit anschließendem Garten unter Zuccari	<b>B:</b> Schnitt durch die bestehende nördliche Atelierwand zur heutigen Via G. Giusti.
Abb. 70	Das Horizontalprofil über den Wandpilastern der Gartenfassade des Ateliergebäudes unter Federico Zuccari	
Abb. 71	Der Baubefund am Abschlußgesims über dem Fries für die erste Bauphase der Schaufassade des Ateliergebäudes zum Garten unter Federico Zuccari	
Abb. 72	Schematische Ansicht des nördlichen Werksteins am Abschlußgesims der Gartenwand in Teilansicht mit Rekonstruktion des Querschnittes	

Abb. 73	Rekonstruktionsvariante der unvollendeten Gartenrückwand in der ersten Bauphase unter Federico Zuccari mit gespiegelten Befunden
Abb. 74	Rekonstruktionsvariante der unvollendeten Gartenrückwand in der ersten Bauphase unter Federico Zuccari mit gespiegelten Befunden
Abb. 75	Die Rekonstruktion der Atelierfassade zur Via G. Giusti für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari (Die Abbildung basiert auf einer photogrammetrischen Vermessung durch Dario Melloni. Diese bereits publiziert in HEIKAMP 1996 C, o.Z)
Abb. 76	Der Baubefund für die Atelierfassade zur Via G. Giusti für den Bauzustand unter Federico Zuccari (Die Abbildung basiert auf einer photogrammetrischen Vermessung durch Dario Melloni. Diese bereits publiziert in HEIKAMP 1996 C, o.Z)
Abb. 77	Ferdinando Ruggieri, Die Ansicht des Ateliergebäudes von Federico Zuccari aus dem Jahre 1724 (Abbildung aus RUGGIERI 1755, Bd. II, S. 78)
Abb. 78	Ferdinando Ruggieri, Detailzeichnungen zur Fassade des Ateliergebäudes von Federico Zuccari (Abbildung aus RUGGIERI 1755, Bd. II, S. 79)
Abb. 79	John Wood, Die Ansicht des Ateliergebäudes von Federico Zuccari (Abbildung aus WOOD 1968, Plate 4)
Abb. 80	Historische Photographie der Fassade des Ateliergebäudes von Federico Zuccari zur Via G. Giusti (Abbildung: KHI. Inst. Neg. 34732)
Abb. 81	Das Ateliergebäude von Nordwesten
Abb. 82	Das Traufgesims an der Westseite des Ateliergebäudes
Abb. 83	Das zentrale Fenster im zweiten Obergeschoss des Ateliergebäudes
Abb. 84	Die Konstruktion des Sturzes oberhalb der Wandnische über den Fenstern des ersten Hauptgeschosses am Ateliergebäude
Abb. 85	Die Planung des Erdgeschossgrundrisses im Ateliergebäude für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari
Abb. 86	Der Erschließungsgang im Ateliergebäude mit dem Oberlicht an der Nordseite sowie einer Deckenkartusche im Tonnengewölbe für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 23485)
Abb. 87	Die Nordwand des westlichen Nebenraumes im Erdgeschoß des Atelierebäudes mit den Bukranienkapitellen. (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 23486)
Abb. 88	Die nördliche Eingangswand im großen Erdgeschossraum des Ateliergebäudes für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 23481)
Abb. 89	Die Ostwand im großen Erdgeschossraum des Ateliergebäudes für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 23482)
Abb. 90	Die Südwand im großen Erdgeschossraum des Ateliergebäudes für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 23483)
Abb. 91	Die Westwand im großen Erdgeschossraum des Ateliergebäudes für die zweite Bauphase unter Federico Zuccari (Abbildung: KHI. Neg. Nr. 23480)
Abb. 92	Die Planung des Mezzaningeschosses im Ateliergebäude für die zweite Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 93	Die Planung des ersten Obergeschosses im Ateliergebäude für die zweite Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 94	Mögliche Rekonstruktion der Schaufassade zum Garten in der zweiten Bauphase des Ateliergebäudes unter Federico Zuccari
Abb. 95	Mögliche Variationen des Gartenabschlusses der zweiten Planungsphase der Gartenwand unter Federico Zuccari

Abb. 96	Ehemalige Wandanschlüsse für das zentrale Mittelfeld der Gartenwand in der zweiten Bauphase unter Federico Zuccari
Abb. 97	Der Befund und die mögliche Rekonstruktion des Horizontalgesimses im unteren Teil des zentralen Mittelfelds für die zweite Bauphase der Gartenwand unter Federico Zuccari
Abb. 98	Schematische Darstellung des Kellergeschosses im Wohnhaus mit den möglichen Raumnutzungen für den Bauzustand unter Federico Zuccari
Abb. 99	Schematische Darstellung des Erdgeschosses im Wohnhaus mit den möglichen Raumnutzungen für den Bauzustand unter Federico Zuccari
Abb. 100	Schematische Darstellung des ersten Obergeschosses im Wohnhaus mit den möglichen Raumnutzungen für den Bauzustand unter Federico Zuccari
Abb. 101	Schematische Darstellung des Erdgeschosses im Ateliergebäude mit den möglichen Raumnutzungen für die erste Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 102	Agostino Vincenzo nach Baccio Bandinelli, Baccio Bandinelli's Akademie in Rom, 1531 (Abbildung aus ROMAN 1984, S. 82, Fig. 62)
Abb. 103	Enea Vico, Baccio Bandinelli's Akademie in Florenz, 1550 (Abbildung aus GOLDSTEIN, 1996, 11, Figure 1)
Abb. 104	Federico Zuccari <i>Studio und Intelligenza</i> . Zeichnung aus der Vita des Bruders Taddeo Zuccari (Abbildung aus TADDEO ZUCCARO 1989, S. 57)
Abb. 105	Schematische Darstellung des Anwesens in der zweiten Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 106	Schematische Darstellung des Erdgeschosses im Ateliergebäude mit den möglichen Raumnutzungen für die zweite Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 107	Schematische Darstellung des Mezzanin im Ateliergebäude mit den möglichen Raumnutzungen für die zweite Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 108	Schematische Darstellung des ersten Hauptgeschosses im Ateliergebäude mit den möglichen Raumnutzungen für die zweite Planungsphase unter Federico Zuccari
Abb. 109	Cornelius Cort nach Federico Zuccari, Lamento della Pittura, 1579 (Abbildung aus MÜLLER, 1985, S. 104, Abb.1)
Abb. 110	Grundriß des Scrittoio della Terrazzo im zweiten Obergeschoss des Palazzo Vecchio in Florenz nach Liebenwein (Abbildung aus LIEBENWEIN 1977, S. 153, Fig. 41)
Abb. 111	Ansicht des Scrittoio della Terrazzo im zweiten Obergeschoss des Palazzo Vecchio in Florenz
Abb. 112	Federico Zuccari, <i>Porta Virtutis</i> 1581 (Abbildung aus HEIKAMP 1957, S. 192, Fig. 6)
Abb. 113	Antonio da Sangallo d. J. (1484-1546) zugeschriebenes Aufrißprojekt für die Rückwand im Innenhof seines römischen Hauses (Abbildung: Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e stampa della Galleria degli Uffizi, Inv. Nr.: UA 1286; bereits publiziert in FROMMEL 1973, Bd. 3, S. 138)
Abb. 114	Antonio da Sangallo d. J. (1484-1546) zugeschriebenes Aufrißprojekt für die Rückwand im Innenhof seines römischen Hauses (Abbildung: Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e stampa della Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. UA 1101 R; bereits publiziert in FROMMEL 1973, Bd. 3, S. 138)
Abb. 115	Lorenzo de' Medici und seine Künstler unter der Loggia des Florentiner Skulpturengartens – Wandteppich nach einem Entwurf von Giovanni Stradano, 1571, in der Soprintendenza alle Galerie Florenz (Abbildung aus HEIKAMP 1969, S. 189, Abb. 5)
Abb. 116	Ausschnitt aus dem Fresko von Federico Zuccari im Gartensaal seines Florentiner Wohnhauses (Abbildung: KHI. Inst. Neg. Nr. 22435)
Abb. 117	Ausschnitt aus dem Stadtplan von Tempesta aus dem Jahr 1593 (Abbildung aus FROMMEL 1991. S. 38, Abb. 23)
Abb. 118	Historische Aufnahme des Palazzo Zuccari in Rom vor den Baumaßnahmen unter Henriette Hertz in den Jahren 1904 bis 1907 (Abbildung: BH. Inst. Neg. Nr.: U. Pl. D 19145)

<a href="#">Abb. 119</a>	Plan des Piano Nobile im Palazzo Zuccari zu Rom, um 1700 (L. Possenti, Museo di Roma, Rom. Abbildung aus FROMMEL 1991, S. 44, Abb. 28; BH. Inst. Neg. Nr.: U. Pl. D 28578)
<a href="#">Abb. 120</a>	G. M. Perrone, Die Ansicht des Palazzo Zuccari in Rom zur Via Gregoriana vor dem Umbau unter Henriette Hertz in den Jahren 1904/07 (Abbildung aus KÖRTE 1935, Tafel 5; KHI. Neg. Nr. 22389)
<a href="#">Abb. 121</a>	Erdgeschossgrundriß des Hinterhauses in Zuccaris römischem Palast aus dem Jahre 1904 (Abbildung: BH. Inst. Neg. Nr.: U. Pl. D 10252)
<a href="#">Abb. 122</a>	Mögliche Rekonstruktion der Gebäudestrukturen für Federico Zuccaris römischen Palast Die Zeichnung basiert auf dem Plan von: L. Possenti, Museo di Roma, Rom (vgl. dazu <a href="#">Abb. 119</a> )
<a href="#">Abb. 123</a>	Mögliche Rekonstruktion der ursprünglich geplanten Palastansicht zur Via Gregoriana für Federico Zuccaris römischen Palast
<a href="#">Abb. 124</a>	Mögliche Rekonstruktion der Gebäudestrukturen für Federico Zuccaris römischen Palast Die Zeichnung basiert auf dem Plan von: L. Possenti, Museo di Roma, Rom (vgl. dazu <a href="#">Abb. 119</a> )
<a href="#">Abb. 125</a>	Schematische Rekonstruktion des Nutzungskonzeptes für die ursprünglich angestrebte Struktur des Palazzo Zuccari in Rom
<a href="#">Abb. 126</a>	Schematische Rekonstruktion des Nutzungskonzeptes für die zweite Planungsphase der Casa Zuccari in Florenz
<a href="#">Abb. 127</a>	Der östliche Gurtbogen im Gartensaal mit den Erneuerungen aus dem frühen 17. Jahrhundert
<a href="#">Abb. 128</a>	Die Konstruktion des Leichtbaugewölbes aus dem frühen 17. Jahrhundert über dem heutigen Raum 308
<a href="#">Abb. 129</a>	Der Bodenbelag aus Terrakotta mit dem Stucküberzug aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im heutigen Raum 308
<a href="#">Abb. 130</a>	Ausstattungsreste aus der Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem Fehlboden über dem heutige Raum 209
<a href="#">Abb. 131</a>	Schematische Darstellung des Erdgeschosses vor dem Umbau gegen 1870 nach der Hausbeschreibung aus dem Jahre 1821 und den Baubefunden
<a href="#">Abb. 132</a>	Schematische Darstellung des Kellergeschosses vor dem Umbau gegen 1870 nach der Hausbeschreibung aus dem Jahre 1821 und den Baubefunden
<a href="#">Abb. 133</a>	Schematische Darstellung des ersten Obergeschosses vor dem Umbau gegen 1870 nach der Hausbeschreibung aus dem Jahre 1821 und den Baubefunden
<a href="#">Abb. 134</a>	Schematische Darstellung des zweiten Obergeschosses vor dem Umbau gegen 1870 nach der Hausbeschreibung aus dem Jahre 1821 und den Baubefunde
<a href="#">Abb. 135</a>	Schematische Darstellung des Erdgeschosses nach dem Umbau gegen 1870
<a href="#">Abb. 136</a>	Schematische Darstellung des Kellergeschosses nach dem Umbau gegen 1870
<a href="#">Abb. 137</a>	Ein wiederverwendetes Versatzstück aus der Zeit vor dem Umbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert als Sturz zwischen den heutigen Kellerräumen 102 und 104
<a href="#">Abb. 138</a>	Schematische Darstellung des ersten Obergeschosses nach dem Umbau gegen 1870
<a href="#">Abb. 139</a>	Schematische Darstellung des zweiten Obergeschosses nach dem Umbau gegen 1870
<a href="#">Abb. 140</a>	Der Unterzug über dem heutigen Raum 308 mit der Aufhängung aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts



## VI. 2. TAFELVERZEICHNIS

### Baualterspläne des Wohnhauses

TAFEL I	Wände	KG	M 1 : 100
TAFEL II		EG	
TAFEL III		1. OG	
TAFEL IV		2. OG	
TAFEL V	Böden	KG	
TAFEL VI		EG	
TAFEL VII		1. OG	
TAFEL VIII		2. OG	
TAFEL IX	Decken	KG	
TAFEL X		EG	
TAFEL XI		1. OG	
TAFEL XII		2. OG	
TAFEL XIII	Ansichten	Via G. Capponi / Garten	
TAFEL XIV		Via G. Giusti	

### Bauzustand um 1991

TAFEL XV	Ansichten	Via G. Capponi / Via G. Giusti / Garten	M 1 : 200
TAFEL XVI	Grundrisse	Wohnhaus und Atelier: KG / EG	
TAFEL XVII		Wohnhaus und Atelier: 1. OG / 2. OG	
TAFEL XVIII	Längsschnitte	Wohnhaus: L1 bis L4	
TAFEL XIX	Querschnitte	Wohnhaus: Q1 bis Q3	

### Grundrisskataster aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

TAFEL XX	Kataster	KG	ohne Maßstab
TAFEL XXI		EG	
TAFEL XXII		1. OG	
TAFEL XXIII		2. OG	

### Bauzustand unter Federico Zuccari um 1600

TAFEL XXIV	Grundrisse	KG	M 1 : 100
TAFEL XXV		EG	
TAFEL XXVI		1. OG	
TAFEL XXVII		2. OG	
TAFEL XXVIII	Längsschnitte	L 1 bis L 4	M 1 : 200
TAFEL XXIX	Querschnitte	Q 1 bis Q 3	
TAFEL XXX	Isometrie	KG / KG	ohne Maßstab
TAFEL XXXI		EG / 1. OG	
TAFEL XXXII	Ansichten	Wohnhaus und Atelier	M 1 : 200

### Bauzustand unter Andrea del Sarto um 1530

TAFEL XXXIII	Grundrisse	KG	M 1 : 100
TAFEL XXXIV		EG	
TAFEL XXXV		1. OG	
TAFEL XXXVI		2. OG	
TAFEL XXXVII	Längsschnitte	L 1 bis L 4	M 1 : 200
TAFEL XXXVIII	Querschnitte	Q 1 bis Q 3	
TAFEL XXXIX	Isometrie	KG / KG	ohne Maßstab
TAFEL XL		EG / 1. OG	

## VII. LITERATURVERZEICHNIS

ADAMS 1883

ADAMS, M. B.: Artists' Homes. A Portofolio of Drawings including the Homes and Studios of several eminent Painters, Sculptors etc., London 1833

ACIDINI LUCHINAT 1996

ACIDINI LUCHINAT, CRISTINA: Il giardino di San Marco, in: Giardini medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento, hrsg. von Cristina Acidini Luchinat, Milano 1996, S. 186–194

ADDY 1898

ADDY, S. O.: The Evolution of the English House, London 1898

ALBERTI 1991

ALBERTI, LEON BATTISTA: Zehn Bücher über die Baukunst, hrsg. von Max Theuer, Wien und Leipzig 1912, Nachdruck Darmstadt 1991

ALBERTINI 1955

ALBERTINI, RUDOLF VON: Das florentinische Staatsbewußtsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat, Bern 1955

Andrea del Sarto 1986

Andrea del Sarto 1486–1530, Dipinti e disegni a Firenze (Ausstellungskatalog: Firenze, Palazzo Pitti), Firenze/Milano 1986

ANDRES 1976

ANDRES, G. M.: The Villa Medici in Rom, 2 Bde., New York 1976

ANSELMINI 1893

ANSELMINI, A.: Il codicillo e l'annotamento di morte del pittore Federico Zuccari, in: Nuova Rivista Misena VI (1893), S. 147 f.

ANSELMINI 1894

ANSELMINI, A.: Il codicillo e l'annotamento di morte del pittore Federico Zuccari, in: Nuova Rivista Misena VII (1894), S. 131–133.

ANTAL 1947

ANTAL, FREDERICK: Florentine paintings and its social back, London 1947

ANTAL 1958

ANTAL, FREDERICK: Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, Berlin 1958

ARTHAUD 1968

ARTHAUD, CLAUDE: Welt der Genies. Wie große Künstler wohnten, München 1968

BAGLIONE 1733

BAGLIONE, GIOVANNI: Le vite de' pittori, scultori, et architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642 (Erstausgabe: Roma 1642), Napoli 1733

BAGLIONE 1935

Baglione, Giovanni: LE VITE DE'PITTORI, SCULTORI, ET ARCHITETTI, ED INTAGLIATORI, DAL PONTIFICATO DI GREGORIO XIII DEL 1572 FINO A' TEMPI DI PAPA URBANO OTTAVO NEL 1642, HRSG. VON VALERIO MARIANI, ROMA 1935

BALDINUCCI 1974–1975

BALDINUCCI, FILIPPO: Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà (Firenze 1681–1728, Torino 1820ff.), hrsg. von Paola Barocchi, Firenze 1974–1975

BANDMANN 1956

BANDMANN, GÜNTHER: Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Berlin 1956, S. 19–58

BARGELLINI/GUANIERO 1977

PIERO, BARGELLINI /GUANIERO, ENNIO: La strada di Firenze, 4 Bde., Firenze 1977

BARLETTI 1992

BARLETTI, EMANUELE: Il „Giardino di Eleonora“. Vicende ottocentesche del Palazzo Pandolfini a Firenze, in: Rivista d'arte XLIV (1992), S. 153–197

BARRIAULT 1985

BARRIAULT, ANNE BRICKEY: Florentine Paintings for Spalliere, Diss. University of Virginia, Ann Arbor 1985

BARRIAULT 1994

BARRIAULT, ANNE BRICKEY: Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets from Patrian Homes, Pennsylvania 1994

BARTSCH 1986

The Illustrated Bartsch LII: Netherlandish Artists – Cornelis Cort, hrsg. von Walter L. Strauss und Tomoko Shimura, New York 1986

BELL 1963

BELL, J. A. M.: The Design of English Domestic Architecture from about 1850–1914, Ph. D. Thesis, 2 Vol., unpubl. Ms. Manchester University 1963

BELLORI 1672

BELLORI, GIOVANNI PIETRO: Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1672

BENEVOLO 1991

BENEVOLO, LEONARDO: Die Geschichte der Stadt, 6. Auflage, Frankfurt/M. 1991

BIADI 1829/1830

BIADI, LUIGI: Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti, e documenti autentici, Firenze 1829/30

BIADI 1832

BIADI, LUIGI: Supplemento alle notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, Firenze 1832

Bibliotheca Hertziana 1991

Bibliotheca Hertziana. Max-Planck Institut Rom (Max-Planck-Gesellschaft. Berichte und Mitteilungen 3/1991), 2. Auflage, München 1991

BOCCHI-CINELLI 1677

FRANCESCO BOCCHI: Le bellezze Della Città Di Firenze Dove A Pietro Di Pittura, Di Scultura, Di Sacri Templi, Di Palazzi, Ora da M. GIOVANNI CINELLI Ampliate Ed Accresciute, Firenze 1677

BOFFITO/MORI 1926

BOFFITO, GIUSEPPE/MORI, ATTILIO: Piante e vedute di Firenze. Studio storico topografico, cartografico, Roma 1926

BOMBE 1911

BOMBE, WALTER: Florentiner Künstlerwerkstätten der Renaissance, in: Der Cicerone 3 (1911), S. 172–174

BOMBE 1928

BOMBE, WALTER: Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Rom und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance, in: Belvedere XIII (1928), S. 55–61

BONGI 1852

BONGI, S.: Vita di Antonfrancesco Doni, Lucca 1852

BORSI 1980

BORSI, FRANCO: L'architettura del principe, Firenze 1980

BORSI 1975

BORSI, FRANCO: Leon Battista Alberti, Milano 1975

BORSI 1986

BORSI, STEFANO: Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta 1593, Roma 1986

BORSI 1993

BORSI, STEFANO: Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli 1748, Roma 1993

BRAUN 1940

Braun, H.: THE STORY OF ENGLISH HOUSES, LONDON 1940

BRAUNFELS 1966

BRAUNFELS, WOLFGANG: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, 2. Auflage, Berlin 1966

BRAUNFELS 1976

BRAUNFELS, WOLFGANG: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt, Köln 1976

BRIZZI 1977

BRIZZI, BRUNO: Roma cento anni fa nelle fotografie della raccolta Parker, Roma 1977

BROWN 1981

BROWN, BEVERLY LOUISE: The patronage and building history of the tribuna of SS. Annunziata in Florence. A reappraisal in light of new documentation, Sep. aus: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXV (1981)

BRUCKNER 1990

BRUCKNER, GENE: Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur, Reinbeck 1990

BRÜES 1966

BRÜES, EVA: Palazzo Capponi-Incontri, der neue Sitz des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XII (1965/66). S. 319–354

BRUMMER 1970

BRUMMER, HANS HENRIK: The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stockholm 1970

BUHR 1885

BUHR, ELISE: Der städtische Haushalt, Hannover 1885

BULST 1970

BULST, WOLFGER A.: Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XIV (1970), S. 370–393

BULST 1990

BULST, WOLFGER A.: Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi, in: Il Palazzo Medici-Riccardi, Firenze 1990, S. 98–129

BURCKHARDT 1932

BURCKHARDT, JACOB: Die Kunst der Renaissance in Italien, in: Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe der Werke, Bd. 6, Basel 1932

BÜTTNER 1970

BÜTTNER, FRANK: Der Umbau des Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XIV (1970), S. 393–414

BÜTTNER 1972 A

BÜTTNER, FRANK: Die Galleria Riccardiana in Florenz, Diss. Kiel 1970, Frankfurt/M. 1972

BÜTTNER 1972 B

BÜTTNER, FRANK: Rezension zu Wolfram Prinz: Die der Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, in: Architectura 17 (1972), S. 75–80

BÜTTNER 1990

BÜTTNER, FRANK: All'usanza moderna ridotta: gli interventi dei Riccardi, in: Il Palazzo Medici-Riccardi, Firenze 1990, S.130–169

CARL 1987

CARL, DORIS: Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (XXXI) 1987, S. 373–391

Casa Zuccari 1989

Die Casa Zuccari in Florenz. Aus Anlaß der Übergabe der "Casa Zuccari" an das Kunsthistorische Institut in Florenz am 24. Mai 1988, hrsg. von der Deutschen Bank AG Frankfurt a. M., Frankfurt/M. 1989



Case di artisti 1998

Case di artisti in Toscana, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, o. O. 1998

CECCHI/NATALI 1986

CECCHI, ALESSANDRO/NATALI ANTONIO: Andrea del Sarto. Notizie biografiche, in: Andrea del Sarto 1986, S. 77–78

CERASOLI 1909

CERASOLI, FRANCESCO: Federico Zuccari. La sua famiglia e le sue case a Roma, unpubliziertes Manuskript von 1909 im Archiv der Bibliotheca Hertziana Rom

CIONI 1909

CIONI, M.: Il codicillo d'Andrea del Sarto, in: Rivista d'Arte VI (1909), S. 233–243

CIVELLI/GALANTI 1997

CIVELLI, ANNA LISA/GALANTI, PAOLA: Historia d'artista: il Pubblico e il Privato, in: Federico Zuccari 1997, S. 71–87

CLERI 1997

CLERI, BONITA: Pretesi per commenti critici. Le note sulla biografia vasariana di „Taddeo Zuccero, pittore da Sant'Angelo in Vado“, in: Federico Zuccari 1997, S. 13–20

Codex Magliabecchiano [Ed. 1892]

Codex Magliabecchiano, hrsg. von C. Frey, Berlin 1892

COFFIN 1960

COFFIN, DAVID R.: The Villa d'Este at Tivoli, Princeton 1960

COFFIN 1972

COFFIN, DAVID R.: The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, Washington 1972

COFFIN 1979

COFFIN, DAVID R.: The Villa in the Life of Renaissance Rome, Princeton/New York 1979

COFFIN 1991

COFFIN, DAVID R.: Gardens and Gardening in Papal Rome, Princeton/New York 1991

CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1988

CONCIONI, GRAZIANO/FERRI, CLAUDIO/GHILARDUCCI, GIUSEPPE: I pittori rinascimentali a Lucca, Lucca 1988

COOP 1988

COOP, ROSALYS: The Gallery in England and the Relationship to the Principal Rooms (1520–1600) in: *Architecture et vie sociale à la Renaissance (actes du colloque)*, Tours 1988, S. 245–255

CROPPER 1974

CROPPER, ELIZABETH: Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's etchings of the 'Seasons', *Sep. aus: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974)

CUCCO 1993

CUCCO, GIUSEPPE: Regesti, in: *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* 1993, S. 109–120

DACOSTA KAUFMANN 1975

DACOSTA KAUFMANN, THOMAS: The Perspective of Shadows. The History of the Theorie of Shadow Projection, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S. 258–287

DAVIDSOHN 1896–1927

DAVIDSOHN, ROBERT: *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1927

DAVIDSOHN 1927

DAVIDSOHN ROBERT: *Die Frühzeit der Florentiner Kultur. Dritter Teil: Kirchliches und geistiges Leben, Kunst, öffentliches und häusliches Dasein*, Berlin 1927

DEGENHART 1940

DEGENHART, BERNHARD: *Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte des Palazzo Zuccari*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 4 (1940), S. 433–436

DOERNER 1976

DOERNER, MAX: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, neu bearbeitet von Hans Gert Müller Enke, 14. Auflage, Stuttgart 1976

DONI 1969

DONI, ANTON FRANCESCO: *Le ville*, hrsg. von Ugo Bellocchi, Modena 1969

DONI 1564

DONI, ANTON FRANCESCO: *La pittura*, Padua 1564

DOREN 1908

DOREN, ALFRED: Das Florentiner Zunftwesen, Stuttgart/Berlin 1908

DOURSTHER 1976

DOURSTHER, HORACE: Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, Brüssel 1840, Nachdruck Amsterdam 1976

ELAM 1992

ELAM, CAROLINE: Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXVI (1992), S. 41–84

ERBEN 1996

ERBEN, DIETRICH: Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XL (1996), S. 287–361

FABE 1957

FABE, ALFRED: Entwicklungsstufen der häuslichen Heizung, München 1957

FAGIOLO/MADONNA 1972

FAGIOLO, MARCELLO/MADONNA, MARIA LUISA: La Casina di Pio IV. in Vaticano: Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico, Sep. aus: Storia dell'arte 15/16 (1972)

FALKENHORST 1891

FALKENHORST, C.: Das Buch von der gesunden und praktischen Wohnung, Leipzig 1891

FANELLI 1973

FANELLI, GIOVANNI: Firenze. Architettura e città, 2 Bde., Firenze 1973

FANTOZZI 1842

FANTOZZI, FEDERIGO: Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Firenze 1842

Federico Zuccari 1997

Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, hrsg. von Bonita Cleri (Atti del convegno di Sant'Angelo in Vado), Milano 1997

Federico Zuccari e Dante 1993

Federico Zuccari e Dante, hrsg. von Corrado Gizzi (Ausstellungskatalog: Pescara, Torre de Passeri), Milano 1993

Federico Zuccaro 2000

Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, hrsg. von Tristan Weddigen (Bibliotheca Helvetica Romana 27), Basel 2000

FIDLER 1987

FIDLER, PETR: Loggia mit Aussicht. Prolegomena zu einer Typologie, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL (1987), S. 83–101.

Firenze e la sua immagine 1994

Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo, hrsg. von Marco Chiarini und Alessandro Marabottini (Ausstellungskatalog: Firenze, Forte di Belvedere), Venezia 1994

FISCHER 1925

FISCHER, ALFONS: Grundriß der sozialen Hygiene, Karlsruhe 1925

FRANKLIN 1981

FRANKLIN, JILL: The Gentleman's Country House and its Plan 1835–1914, London/Boston/Henley 1981

FREEDBERG 1963

FREEDBERG, SYDNEY J.: Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné, 2 Bde., London 1963

FROMMEL 1961

FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD: Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte 1), Berlin 1961

FROMMEL 1973

FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD: Der Römische Palastbau der Hochrenaissance, 3 Bde., Tübingen 1973

FROMMEL 1982

FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD: Der Palazzo Zuccari. Vom Künstlerhaus zum Max-Planck-Institut, in: Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft 1982, S. 37–57

FROMMEL 1991

FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude, in: Bibliotheca Hertziana 1991, S. 35–51

FROMMEL 1992

FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD: La casa di Federico Zuccari sul pincio, in: Sisto V. (Atti del VI Corso Internazionale di Altra Cultura 1989), Roma 1992, Bd. 1, S. 449–460

FRUTAZ 1962

FRUTAZ, AMATO P. (Hrsg): *Le piante di Roma*, 3 Bde., Roma 1962

GASPARONI 1865

Gasparoni, Benvenuto: *La casa di Federico Zuccari*, in: *Arti e lettere I* (1865), S. 330–335

GAYE 1839/40

Gaye, Giovanni: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV., XVI*, Firenze 1839/40

GERE 1969

Gere, L. A.: *Taddeo Zuccari. His Development studied in his Drawings*, London 1969

GIEDION 1982

GIEDION, SIGFRIED: *Die Herrschaft der Mechanisierung, Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1982

GIGLIOLI 1920

GIGLIOLI, G.: *La calunnia di Apelle*, in: *Rassegna d'arte 7* (1920), S. 173–182

GINORI 1972

GINORI, LEONARDO: *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 Bde., Firenze 1972

GIORGIO MARTINI 1967

GIORGIO MARTINI, FRANCESCO DI: *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hrsg. von L. Degrassi, Milano 1967

GIROUARD 1987

GIROUARD, MARK: *Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M./New York 1987

GIZZI 1993

GIZZI, CORRADO: *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, in: *Federico Zuccari e Dante* 1993, S. 13–43

GODOLI 1987

GODOLI, ANTONIO: *Andrea del Sarto. Topografia sartesca*, in: *Andrea del Sarto* 1986, S. 79–84

GOLDSTEIN 1996

GOLDSTEIN, CARL: Teaching Art. Accademies and schools from Vasari to Albers, University of North Carolina, Greensboro/Cambridge 1996

GRAMS 1995

GRAMS, JÖRG: Vedute di Roma, 2 Bde., Napoli 1995

GRASSI 1947

GRASSI, L.: Storia del Disegno. Svolgimento del pensiero critico, Roma 1947

GRONAU 1936

GRONAU, GIORGIO: Documenti Artistici Urbinate con una tavola fuori testo, Firenze 1936

GROTE 1980

GROTE, ANDREAS: Florenz. Gestalt und Geschichte eines Gemeinwesens, München 1980

GUASTI 1974

GUASTI, CESARE: La cupola di S. Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera Secolare, Firenze 1857, Nachdruck Bologna 1974

GULDAN 1969

GULDAN, ERNST: Das Monsterportal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlung eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969), S. 229–261

GUTHMÜLLER 1995

GUTHMÜLLER, BODO: Die Akademiebewegung im Cinquecento. Das Beispiel Vicenza, in: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 19 (1995), S. 99–126

HANSMANN 1983

HANSMANN, WILFRIED: Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Köln 1983

HEIKAMP 1957

HEIKAMP, DETLEF: Vicende di Federico Zuccari, in: Rivista d'Arte 32 (1957), S. 175–232

HEIKAMP 1958 A

HEIKAMP, DETLEF: I viaggi di Federico Zuccari, in: Paragone IX (1958), Heft 105, S. 40–63

HEIKAMP 1958 B

HEIKAMP, DETLEF: Ancora su Federigo Zuccari, in: Rivista d'Arte 33 (1958), S. 45–50



HEIKAMP 1961

HEIKAMP, DETLEF (Hrsg.): *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Firenze 1961

HEIKAMP 1966

HEIKAMP, DETLEF: *À Florence la maison de Vasari*, in: *L'Oeil* 137 (1966), S. 2–42

HEIKAMP 1967 A

HEIKAMP, DETLEF: *Federico Zuccari a Firenze 1575–1579. I. La cupola del Duomo, il diario disegnato*, in: *Paragone* XVIII (1967), Heft 205, S. 44–68

HEIKAMP 1967 B

HEIKAMP, DETLEF: *Federico Zuccari a Firenze 1575–1579. II. Federico a casa sua*, in: *Paragone* XVIII (1967), Heft 207, S. 3–34

HEIKAMP 1969

HEIKAMP, DETLEF: *Giovanni Stradanos Bildteppiche für den Palazzo Vecchio mit Darstellungen aus dem Leben der älteren Medici*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XIV (1969), S. 184–200

HEIKAMP 1987 A

HEIKAMP, DETLEF: *Federico Zuccaris Anwesen in Florenz*, in: *Jahresbericht des Kunsthistorischen Institutes Florenz* 1987, S. 9–19

HEIKAMP 1987 B

HEIKAMP, DETLEF: *Denkschrift aufgrund des Aktenstudiums zur Restaurierung des Zuccari-Hauses in Florenz*, Ms. Berlin 1987, Archiv des Kunsthistorischen Institutes in Florenz

HEIKAMP 1996 A

HEIKAMP, DETLEF: *Regesten zur Casa Zuccari und zur Casa Sangallo in Florenz*, Ms. Florenz 1996, Archiv des Kunsthistorischen Institutes in Florenz

HEIKAMP 1996 B

HEIKAMP, DETLEF: *Federico Zuccari in Florenz. Freunde und Feinde*, in: *Ars naturum adiuvars. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütz, Mainz 1996, S. 346–351

HEIKAMP 1996 C

HEIKAMP, DETLEF: *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato*, in: *Dialoghi di Storia dell'Arte* III (1996), S. 4–31

HEIKAMP 1997

HEIKAMP, DETLEF: L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze, in: *Magnificenza alla corte dei Medici 1997*, S. 416–425

HEIKAMP 1998

HEIKAMP, DETLEF: Le case di Federico Zuccari a Firenze, in: *Case di artisti in Toscana*, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, o. O. 1998, S. 79–137

HEIL 1995

HEIL, ELISABETH: Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance (Studien zur Kunstgeschichte 92), Hildesheim/Zürich/New York 1995

HERRMANN-FIORE 1979

HERRMANN-FIORE, KRISTINA: Die Fresken des Federico Zuccari in seinem römischen Künstlerhaus, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18 (1979), S. 35–112

HEYDENREICH 1961

HEYDENREICH, LUDWIG H.: Über den Palazzo Guadagni in Florenz, Sep. aus: Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag, hrsg. von Eberhard Ruhme, München 1961

HIRSCHFELD 1968

HIRSCHFELD, PETER: Mäzenen. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München 1968

HOCKE 1963

HOCKE, GUSTAV RENÉ: Das europäische Tagebuch, Wiesbaden 1963

HOFFMANN 1971 A

HOFFMANN, VOLKER: Buchbesprechung zu Wolfram Prinz, Die der Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, in: *Architectura* 16 (1971), S. 102–112

HOFFMANN 1971 B

HOFFMANN, VOLKER: Brunelleschis Architektursystem, in: *Architectura* 16 (1971), S. 54–71

HÖFLE 1977

HÖFLE, GUNTHER: Das Londoner Stadthaus. Seine Entwicklung in Grundriß, Aufriß und Funktion (Heidelberger Geographische Arbeiten 48), Heidelberg 1977

HÜTTINGER 1985

HÜTTINGER, EDUARD: Künstlerhaus und Künstlerkult, in: *Künstlerhäuser 1985*, S. 9–48

INGERSOLL 1985

INGERSOLL, R. J.: The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome, Diss., Berkeley 1985

Investire nella storia dell'arte 1995

Investire nella storia dell'arte, hrsg. vom Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Institutes e.V., München 1995

JAFFÉ 1965

JAFFÉ, MICHAEL: Rubens as a Collector of Drawings, Sep. aus: Master Drawings III (1965)

KANACHER 1987

KANACHER, URSULA: Wohnstrukturen als Anzeiger gesellschaftlicher Strukturen. Eine Untersuchung zum Wandel der Wohnungsgrundrisse als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels von 1850 bis 1975 aus der Sicht der Elias'schen Zivilisationstheorie, Frankfurt/M. 1987

Kataster 1939

Kataster der Stadt Florenz vom 25. Novembre 1939, Ministero delle Finanze (P. 65222 = F. 160/151), Firenze 1939

KELLOG 1980

KELLOG, DEBORAT: Planum des ersten Hauptgeschosses im Ateliergebäude und Beschreibung des Erdgeschosses sowie drei darüberliegenden Geschosse, handschriftliches Exzerpt und Übersetzung, Rom 1980, Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana Rom; Original im Archivio di Stato, Roma – Arciconfraternità SS. Annunziata, Busta 1093, foglio 19

KEMP 1974

KEMP, WOLFGANG: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1697, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240

KEMPERS 1989

KEMPERS, BRAM: Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance, München 1989

KLAPISCH-ZUBER 1995

KLAPISCH-ZUBER, CHRISTIANE: Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance, Frankfurt a. M./New York 1995

KLOTZ 1970

KLOTZ, HEINRICH: Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition, Berlin 1970

KÖRTE 1935

KÖRTE, WERNER: Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Leipzig 1935

KRAEMER 1992

KRAEMER, THOMAS: Florenz und die Geburt der Individualität, Stuttgart 1992

KRIS/KURZ 1934

KRIS, ERNST/KURZ, OTTO: Die Legende des Künstlers. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt/M. 1980

KRUFIT 1991

KRUFIT, HANNO-WALTER: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, 3. Auflage, Nördlingen 1991

Künstlerhäuser 1985

Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hrsg. von Eduard Hüttinger, Zürich 1985

LAMP 1966

LAMP, CARL: Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst, München 1966

LANCIARINI 1893

LANCIARINI, VINCENZO: Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari da S. Angelo in Vado, in: Nuova Rivista Misena VI, Iesi 1893

LANDUCCI 1978

LANDUCCI, LUCA: Diario fiorentino dal mille quattrocento cinquanta al mille cinquecento sedici. Ein florentinisches Tagebuch 1450–1516, nebst einer anonymen Fortsetzung 1516–1542, übersetzt, eingeleitet und erklärt von Marie Herzfeld, Düsseldorf 1978

LAZZARO 1990

LAZZARO, CLAUDIA: The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Painting, Design, and Ornament to the Gardens of the Sixteenth-Century Central Italy, New Haven/London 1990

Le Ricordanze di Giorgio Vasari 1929

Le Ricordanze di Giorgio Vasari, hrsg. von Alessandro del Vita, Arezzo 1929

LENTZEN 1995

LENTZEN, MANFRED: Die humanistische Akademiebewegung des Quattrocento und die Accademia Platonica in Florenz, in: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 19 (1995), S. 58–78

LESSMANN 1975

LESSMANN, JOHANNA: Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz, Diss., Bonn 1975

LEOPOLD 1980

LEOPOLD, NIKIA SPELIAKOS CLARK: Artist's Homes in Sixteenth Century Italy, Diss. John Hopkins University Baltimore, Ann Arbor 1983

LETAROUILLY 1963

LETAROUILLY, PAUL: The Vatican Buildings. Les Bâtiments du Vatican, hrsg. von Sir Albert E. Richardson, London 1963

LIEBENWEIN 1977

LIEBENWEIN, WOLFGANG: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtypus und seine Entwicklung bis um 1600 (Frankfurter Forschungen zur Kunst), Berlin 1977

LIMBURGER 1910

LIMBURGER, WALTHER: Die Gebäude von Florenz. Architektur, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen, Leipzig 1910

LOTZ 1967

LOTZ, WOLFGANG: Der Palazzo Zuccari in Rom, Sonderdruck aus: Jahrbuch für Kunstgeschichte der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, München 1967

LOTZ 1984

LOTZ, WOLFGANG: Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie, in: Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft, hrsg. von Martin Warnke, Köln 1984, S. 175–223

LYDECKER 1987

LYDECKER, JOHN KENT: The Domestic Setting of the Art in Renaissance Florence, Diss. John Hopkins University Baltimore, Ann Arbor 1987

MCNEAL CAPLOW 1977

MCNEAL CAPLOW, HARRIET: Michelozzo, New York/London 1977

MACDOUGAL 1972

MACDOUGAL, E.: Ars Hortulorum. Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy, in: The Italian Garden, Washington 1972, S. 39–59

MAFFEI 1990

MAFFEI, GIAN LUIGI: La casa Fiorentina nella storia della città dalle origini all'ottocento, Venezia 1990

Magnificenza alla corte dei Medici 1997

Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento (Ausstellungskatalog: Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti), Milano 1997

MANCINI 1923

MANCINI, GIULIO: Viaggio per Roma, hrsg. von Ludwig Schudt (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana IV), Leipzig 1923

MANCINI 1956–1957

MANCINI, GIULIO: Considerazioni sulla pittura, hrsg. von L. Salerno, Roma 1956–1957

MACCHIAVELLI 1934

MACCHIAVELLI, NICCOLO: Geschichte von Florenz, hrsg. von Alfred von Reumont und Alfred Goldschneider, Wien 1934

Der Maler Federico Zuccari 1999

Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Format, Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, hrsg. von Matthias Winner und Detlef Heikamp (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 32 [1997/98], Beiheft), München 1999

MARCHINI 1978

MARCHINI, GIUSEPPE: Ghiberti architetto, Firenze 1978

MARTINI 1996

MARTINI, ANGELO: Manuale di Metrologia, Torino 1883, Nachdruck Roma 1996

MERZ 1999

GERHARD MERZ: Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), S. 209–230

MONTI 1865

MONTI, A.: Si torna sopra la casa del Zuccari, in: *Arti e lettere* II (1865), S. 134–137

Ms. Baugeschichte 1935/1982

anonym, Baugeschichte des Palazzo Zuccari, unpubliziertes Typoskript, um 1935 mit handschriftlichen Anmerkungen, um 1982, im Bauarchiv der Bibliotheca Hertziana Rom



MÜLLER 1985

MÜLLER, BARBARA: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom. Künstlerhaus und Haus der Kunst, in: Künstlerhäuser 1985, S. 101–120

MURRAY 1990

MURRAY, PETER: Die Architektur der Renaissance in Italien, 3. Auflage, Stuttgart 1980

NAREDI-RAINER 1982

NAREDI-RAINER, PAUL VON: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982

PAATZ 1955

PAATZ, WALTER: Die Kirchen von Florenz, 6 Bde., Frankfurt/M. 1955

PADOVANI 1986

PADOVANI, SERENA: Andrea del Sarto, Firenze 1986

PALLADIO 1993

PALLADIO, ANDREA: Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570: I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, München 1993

PANOFSKY 1960

PANOFSKY, ERWIN: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. Auflage, Berlin 1960

PARENTI 1939

PARENTI, G.: Prime ricerche sulla rivoluzione dei Prezzi a Firenze, Firenze 1939

PARTRIGE 1971/72

PARTRIGE, L.: The sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, in: The Art Bulletin 53 (1971), S. 467–86 sowie in: The Art Bulletin 54 (1972), S. 50–62

PATZAK 1912

PATZAK, BERNHARD: Palast und Villa in der Toskana, Bd. 1, Leipzig 1912

PELLECCHIA 1994

PELLECCHIA, LINDA: Il palazzo su via Laura a Firenze, in: Rinascimento 1994, S. 674–675

Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche 1993

Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche, hrsg. von Bonita Cleri (Ausstellungskatalog: Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani), Sant'Angelo in Vado 1993

Perrone 1915

PERRONE, G. M.: Casa degli Zuccari. Eine ungedruckte Sammlung von Notizen, abgeschlossen 1915, Archiv der Bibliotheca Hertziana Rom

PEVSNER 1932–1934

PEVSNER, NIKOLAUS: Einige Regesten aus Akten der Florentiner Kunstakademie

in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz III–IV (1932–1934), S. 128–131

PEVSNER 1973

PEVSNER, NIKOLAUS: Die Geschichte der Kunstakademien, hrsg. von Roland Floerke, o. O. 1973

PRINZ 1970

PRINZ, WOLFRAM: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970

PRINZ 1971

PRINZ, WOLFRAM: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1 (Italienische Forschungen, dritte Folge V), Berlin 1971

PRINZ 1988

PRINZ, WOLFRAM: Galleria storia e tipologia di uno spazio architettonico, hg. von Claudia Cieri Via, Modena 1988

Renaissance into Baroque 1989

Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1550–1600, hrsg. von E. James Mundy und Elisabeth Oursuff de Fernández-Gimenez (Ausstellungskatalog: Milwaukee/Wisconsin und New York), Cambridge 1989

REUMONT 1876

REUMONT, ALFRED VON: Geschichte Toscana's seit dem Ende des florentinischen Freistaates, 2 Bde., Gotha 1876

RICHARDSON 1878

RICHARDSON, C. J.: The Englishman's House, London 1878

RIETSTAB 1953/1954

RIETSTAB, J.B.: Illustriertes Allgemeines Wappenbuch von V.& H. Rolland, 6 Bde. Lyon 1953–1954

Rinascimento 1994

Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo (Ausstellungskatalog: Venezia, Palazzo Grassi), Milano 1994

ROMAN 1984

ROMAN, CYNTHIA E.: Academic Ideals of Art Education, in: Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Century (Ausstellungskatalog: Rhode Island, Museum of Art), Rhode Island 1984

ROSENBAUM 1982

ROSENBAUM, HEIDI: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1982

ROSSI 1974

ROSSI, SERGIO: Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari, in: Storia dell'Arte 20 (1974), S. 37–55

ROSSI 1980

ROSSI, SERGIO: Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo, Milano 1980

Röttgen/Fini 1989

RÖTTGEN, STEFFI: Protokoll zu Ortsbegehung zwischen Herrn Dr. Fini als ehemaligem Bewohner der Casa Zuccari und Frau Dr. Steffi Röttgen, Florenz 1989, Ms. im Archiv des Kunsthistorischen Institutes Florenz

RUGGIERI 1755

RUGGIERI, FERDINANDO: Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze, zweite Auflage, hrsg. von Giuseppe Bonchard, 4 Bde., Firenze 1755

RUSTICI 1922

RUSTICI, ALFONSO: Federico Zuccari. Notizie biografiche su documenti inediti, in: Rassegna Marchigiana I (1922)

SALOMONE 1978/79

SALOMONE, STEFANIA: Il capriccio regolato. Lo studio di Federico Zuccari a Firenze, tesi di laurea, Università degli Studi, facoltà di architettura, Ms. Firenze 1978/79

SALOMONE 1979

SALOMONE, STEFANIA: Il "capriccio regolato". L'interpretazione della natura nella architettura di Federico Zuccari, in: *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura dell'Manierismo europeo*, hrsg. von Marcello Fagiolo, Roma 1979, S. 129–136

SCHIAPARELLI 1983

SCHIAPARELLI, ATTILIO: *La casa Fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Neuauflage der Ausgabe von 1908, hrsg. von Maria Srameli und Laura Pagnotta, 2 Bde., Firenze 1983

SCHLOSSER 1924

SCHLOSSER, JULIUS VON: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924

SCHWARZ 1989

SCHWARZ, HANS-PETER (Hrsg.): *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten* (Ausstellungskatalog: Frankfurt/M., Deutsches Architekturmuseum), Braunschweig 1989

SCHWARZ 1990

SCHWARZ, HANS-PETER: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990 (=Non visse da pittore ma da principe, Diss. Marburg 1982)

SCHWEIKHART 1993

SCHWEIKHART, GUNTER: *Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts*, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedel zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Güthlein und Franz Matsche (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 20), Worms 1993, S. 18–27

SCOTT 1881

SCOTT, LEADER: *Filippo di Ser Brunellesco*, London 1901

SERLIO 1964

SERLIO, SEBASTIANO: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva Diviso in 7 libri. Con un indice copiosissimo con molte considerationi, e un breve discorso sopra questa materia*, Nachdruck der von Giovanni D. Scamozzi herausgegebenen Ausgabe von 1619, Ridgewood 1964

SHEARMAN 1965

SHEARMAN, JOHN: *Andrea del Sarto*, 2 Bde., Oxford 1965

SMITH 1977

SMITH, GRAHAM: *The Casino of Pius IV.*, Princeton 1977

STOCKEBRAND 1983

STOCKEBRAND, MARIANNE: Fassadendekorationen in Sgraffito in Florenz im 19. und 20. Jahrhundert, Diss. München, Düsseldorf 1983

STUTZ 1985

STUTZ, ZITA: Die Residenz des Malerfürsten Rubens in Antwerpen und das Bürgerhaus Rembrandts in Amsterdam, in: Künstlerhäuser 1985, S. 139–152

SUMMERS 1969

SUMMERS, DAVID: The sculptural programm of the cappella di San Luca in the Santissima Annunziata, Sep. aus: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XIV (1969)

Taddeo Zuccaro 1989

The Life of Taddeo Zuccaro. From the Collection of The British Rail Pension Fund (Auktionskatalog: Sotheby's New York), New York 1989

TAFURI 1989

TAFURI, MANFREDO: Strategie di sviluppo urbano nell'Italia del Rinascimento, in: D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIème – XVIème siècle) (Actes du colloque à Rome), Rome 1989

TANFANI 1898

TANFANI, CENTOFANTI L.: Notizie di Artisti. Tratte dai Documenti Pisani, Pisa 1898

TESCHE 1993

TESCHE, DOREEN: Die Gründungsgeschichte der Bibliotheca Hertziana, unpublizierte Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1993

TEUBNER 1978

TEUBNER, HANS: Das Langhaus der SS. Annunziata in Florenz. Studien zu Michelozzo und Giuliano da Sangallo, Sep. aus: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXII (1978)

THIEM 1964

THIEM, GUNTHER UND CHRISTEL: Toskanische Fassadendekorationen in Sgraffito und Fresko, 14.–17. Jahrhundert, München 1964

THOENES 1973

THOENES, CHRISTOF: Zu Brunelleschis Architektursystem, in: Architectura 18 (1973), S. 87–93

THOENES 1975

THOENES, CHRISTOF: Proportionsstudien an Bramantes Zentralbauentwürfen, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XV (1975), S. 39–58

THOENES 1991

THOENES, CHRISTOF: Geschichte des Institutes, in: Bibliotheca Hertziana 1991, S. 9–35.

THORNTON 1991

THORNTON, PETER: The Italian Renaissance Interior 1400–1600, London 1991

TOGNETTI 1995

TOGNETTI, SERGIO: Prezzi e salari nella Firenze tardomedievale: Un profilo, in: Archivio Storico 1995, S. 263–333

TÖNNESMANN 1983

TÖNNESMANN, ANDREAS: Der Palazzo Gondi in Florenz (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 1), Worms 1983

VALAZZI 1993

VALAZZI, MARIA ROSARIA: L'artista, la famiglia, la casa, l' accademia, in: Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche 1993, S. 79–84

VALERIANO 1976

VALERIANO, G. P.: Hieroglyphica, Nachdruck der Ausgabe Lyon 1602, New York 1976

VASARI-MILANESI 1981

GIORGIO VASARI: Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori, Firenze 1568, hrsg. von Gaetano Milanesi 1878–1885, Nachdruck Firenze 1981

VÖLKER 1972

VÖLKER, ANGELA: Beziehungen zwischen Theorie und Praxis im Werk Federico Zuccaris, unpubl. Dissertation, Wien 1972

VOLKER 1990

VOLKER, REINHARDT: Florenz zur Zeit der Renaissance. Die Kunst der Macht und die Botschaft der Bilder, Freiburg/Würzburg 1990

WACKERNAGEL 1938

WACKERNAGEL, MARTIN: Der Lebensraum des Künstlers in der Florentiner Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938

WADDY 1994

WADDY, PATRICIA: *The Roman Apartment from the Sixteenth to the Seventeenth Century*, in: *Architecture et vie sociale à la Renaissance (Actes du colloque à Tours 1988)*, Paris 1994

WARD 1972

WARD, MARY ANN JACK: *The Accademia del Disegno in Sixteenth Century Florence*. Diss. University of Chicago, Chicago 1972

WARNKE 1996

WARNKE, MARTIN: *Hofkünstler, Zur Geschichte des modernen Künstlers*, 2. Auflage, Köln 1996

WATSON 1985

WATSON, PAUL: *Brunelleschi's cupola, a Great Hill of Earth, and the Pantheon*, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Bd. 2, Florence 1985, S. 523–531.

WAZBINSKI 1985

WAZBINSKI, ZYGMUNT: *Lo studio. La scuola Fiorentina di Federico Zuccari*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXIV* (1985), S. 275–346

WAZBINSKI 1987

WAZBINSKI, ZYGMUNT: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 Bde., Firenze 1987

Wehlte 1977

WEHLTE, KURT: *Werkstoffe und Technik der Malerei*, 3. Auflage, Regensburg 1977

WELLER 1943

WELLER, ALLEN STUART: *Francesco di Giorgio 1439–1501*, Chicago 1943

WILKINSON 1875

WILKINSON, WILLIAM: *English Country Houses, Sixty-One Views and Plans*, 2. Auflage, London/Oxford 1875

WINNER 1957

WINNER, MATTHIAS: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in den gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957

WINNER 1970

WINNER, MATTHIAS: *Cosimo il Vecchio als Cicero*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33 (1970), S. 261–297



WINNER 1977

WINNER, MATTHIAS: Federico Zuccari und der Codex Grimani, Sep. aus: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag, hrsg. von Lucius Grisebach und Konrad Renger, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1977

WINNER 1991

WINNER, MATTHIAS: Die Fresken des Palazzo Zuccari, in: Bibliotheca Hertziana 1991, S. 52–60

WITTKOWER 1943

WITTKOWER, RUDOLF: Federico Zuccari and John Wood of Bath, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VI (1943), S. 220–222

WITTKOWER 1965

WITTKOWER, RUDOLF UND MARGOT: Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965

WOLTERS 1968

WOLTERS, WOLFGANG: Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto (Beiträge zur Kunstgeschichte 2), Diss. Berlin 1968

WOOD 1968

WOOD, JOHN: The Origin of Building, Bath 1741, Nachdruck Farnborough 1968

ZUCCARI-HEIKAMP 1961

ZUCCARI, FEDERICO: L'Idea de' pittori, scultori et architetti, Turin 1607, in: HEIKAMP 1961, S. 133–312