

ISSN 0017-9574

Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
Philosophisch-historische Klasse  
Jahrgang 1978 · 2. Abhandlung

---

PETER ANSELM RIEDL

Die Fresken der Gewölbezone  
des Oratorio della Santissima Trinità  
in Siena

*Ein Beitrag zum Problem der Dürer-Rezeption in Italien*

Vorgelegt am 5. November 1977 von Walter Paatz



78B1402

HEIDELBERG 1978

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1978 · 2. Abhandlung

---





PETER ANSELM RIEDL

Die Fresken der Gewölbezone  
des Oratorio della Santissima Trinità  
in Siena

*Ein Beitrag zum Problem der Dürer-Rezeption in Italien*

Vorgelegt am 5. November 1977

von Walter Paatz

HEIDELBERG 1978  
CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

J

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

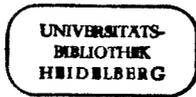
*Riedl, Peter Anselm*

Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena: e. Beitr. zum Problem d. Dürer-Rezeption in Italien / vorgelegt am 5. November 1977 von Walter Paatz. – Heidelberg: Winter, 1978.

(Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; Jg. 1978, Abh. 2)

ISBN 3-533-02663-9

XX



ISBN 3-533-02663-9

Alle Rechte vorbehalten. © 1978. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg  
Photomechanische Wiedergabe nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag  
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany  
Photosatz und Druck: Carl Winter Universitätsverlag, Abteilung Druckerei, Heidelberg

78 B 1402

*Für Elisabeth und Walter Paatz*

## INHALT

Vorbemerkung . . . . .	9
Zur Geschichte der Compagnia und des Oratorio della SS. Trinità . . .	11
Zur Gestalt des Oratoriums und zur Disposition der Ausstattung . . .	17
Die Fresken des Südgewölbes . . . . .	22
Die Fresken des Nordgewölbes . . . . .	25
Der Apokalypsezyklus . . . . .	28
Die Fresken der Südwand und des Altarraumgewölbes. . . . .	43
Zur Ikonographie. Allgemeine Würdigung . . . . .	46
Anhang: Dokumente zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Oratorio della SS. Trinità . . . . .	51
Abbildungsverzeichnis . . . . .	70
Abbildungen . . . . .	73



## Vorbemerkung

„Sono a mio credere i disegni di Ventura Salimbeni da tenersi in prezzo et il Cavalier Bernini quando fu in Siena volse che io gli facesse vedere tutte l'opere sue che sono in pubblico e lodò in primo luogo quella della Compagnia della Santissima Trinità, dicendo essere di gran lunga superiore a quelle di Mecarino nella sala della Signoria, e lo chiamava il primo pittore di questa città“<sup>1</sup>. Wenn auch dieses, durch einen Brief des Lodovico De'Vecchi an Cardinal Leopoldo de'Medici überlieferte Urteil Berninis durch die Geschichte relativiert erscheint, so darf es doch als gewichtige Rechtfertigung des folgenden Versuches einer Neubewertung der Fresken Salimbenis im Oratorio della Santissima Trinità zu Siena ins Gedächtnis gerufen werden. Was vor den Augen Berninis Gnade fand, interessiert heute als ein Hauptzeugnis sienesischer Monumentalmalerei um 1600, als ikonographische Besonderheit und als eindrucksvoller Beleg italienischer Dürer-Rezeption an der Schwelle vom späten Manierismus zum Frühbarock. Daß die barocken Züge der Gemälde Salimbenis von Bernini offenkundig als dominierend empfunden wurden, beweist der für Beccafumi wenig schmeichelhafte Vergleich mit den Fresken der Sala del Concistoro im Palazzo Pubblico.

Meine Darstellung konzentriert sich auf Salimbenis Beitrag zur Ausstattung und läßt die spätere Ausmalung der unteren Wandzone des Oratoriums außer acht. Der Beschreibung und der Deutung der Malereien der Deckenzone müssen allerdings um so mehr einige historische und kunsthistorische Erläuterungen vorausgeschickt werden, als die bisherige Literatur spärlich ist und manche Frage offen läßt<sup>2</sup>. Die Wiederholung einiger bereits publizierter Fakten ist schon dadurch motiviert, daß die meisten Quellen neu konsultiert und ausgewertet wurden. Der Urkundenanhang will als ein über die hier diskutierten Fragen hinausführender Beitrag zur Geschichte des Oratorio della SS. Trinità verstanden sein.

<sup>1</sup> Zitiert bei P. Barocchi, in: F. Baldimucci, Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua, Band VI, Florenz 1976, S. 111f.

<sup>2</sup> Es fehlt eine monographische Untersuchung des Oratorio della SS. Trinità. Primär historisch ausgerichtet sind: N. Jacomoni, La chiesa della SS. Trinità, in: Rassegna d'arte senese, X, 1914, S. 57ff.; G. Zazzeroni, La Compagnia laicale senese della SS. Trinità, Siena 1945; A. Liberati, Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi, Compagnia della Santissima Trinità, in: Bull. Senese di Storia Patria, S. III, 1944/47, S. 119ff. Kurze Berichte über Erdbebenschäden und Restaurierungsarbeiten in: Rassegna d'arte senese, IX, 1913, S. 95, und X, 1924, S. 40. – In der älteren sienesischen historiographischen und Guidenliteratur wird das Oratorium stets behandelt; hier eine Auswahl: F. Chigi, De-

Mein herzlicher Dank gilt vor allem Herrn Prof. Dr. Gino Corti für die Sichtung und Transkription der Dokumente, sodann den Herren Dr. Gosbert Schüssler und Dr. Hans Teubner für fruchtbare Gespräche über ikonographische und baugeschichtliche Fragen. Herr Luigi Artini hat die schwierige Aufgabe, die Fresken des Oratoriums zu photographieren, überzeugend gemeistert.

scrizione delle cose più notabili di Siena, 1625/26, herausgegeben von *P. Bacci*, in: *Bull. Senese di Storia Patria*, N.S. X. 1939, S. 197ff. u. 297ff.: „Alle Trinità. La volta a fresco di Ventura Salimbeni. Gli stucchi ad alto di Prospero Bresciano. Le due figure grandi o della Monna, o di Fulvio Signorini in piedi a prima giunta. Sopra la porticciola di fuori, di Giomo, o del Sodoma. Presso l'altar grande, e la tavola, e le lunette di Alisandro Casolani“. – *G. Gigli*, *Diario Sanese*, Lucca 1723, S. 507: „Vedesi la Chiesa adorna di ottime pitture; come l'altare colla tela del Casolani, riportativi sopra un Crocefisso di bronzo eccellente lavoro del Presciani, e i laterali del finestrone furono coloriti dal Casolani medesimo. Nella volta trattò a meraviglia il pennello Ventura Salimbeni, e nel soprapporto il Cavalier Vanni espresse con molto vivacità la Vittoria di Costantino. Le due facciate laterali fece Giuseppe Nasini“. *Ettore Romagnoli* (als Anonymus), *Nuova guida della città di Siena*, Siena 1822, S. 101f.: „La SS. Trinità Compagnia laicale eretta nel 1298. dal B. Francesco Patrizi, e consacrata nel 1794. ha l'atrio tutto dipinto da Vincenzo Ferrati Pittore e Incisore. I tre Putti sono del Nasini. – Interioramente sulla porta condusse nel 1652: Raffaello Vanni il grandioso fresco esprime la Vittoria di Clodoveo sopra Alarico, incisa da Giuliano Traballesi. – Le imponenti e vivaci pitture della Volta sono capi d'opera di Ventura Salimbeni, lavorate dal 1595. al 1602, dopo essersi atterati alcuni freschi coloriti nel 1564 da Lorenzo di Cristofano Rustici, detto il Rusticone. – Gli otto compartimenti che dividono la Volta (ornati di Stucchi dai Fratelli Monna) contengono il Paradiso dei Congiunti di N.S.G.C., dei Santi Monaci, delle Vergini, dei Pontifici, degli Apostoli, dei Patriarchi, dei Martiri, e degli Angeli. – Il ferace Nasini nel 1698. dipinse nella destra parete Olimpio fulminato, e S. Atanasio al Concilio Niceno, a sinistra i Fanciulli di Babilonia, e il Vescovo Barba. – I dieci sottoposti Ovatini, le figure nei Pilastri, il P. Eterno, l'Isaia, e S. Gio. Battista nell'arco sono del medesimo, dipinte nel 1696. – Le dieci lunette laterali alle finestre con i fatti dell'Apocalisse, Mosè al Roveto ardente, Gesù con gli Apostoli, e le piccole Storie nell'archetto dell'Altare sono del citato Salimbeni. Il Gesù morto, e la Fuga in Egitto del Petrazzi. La tela del Calvario d'Alessandro Casolani, il Crocefisso di bronzo di Prospero Bresciano, e le due Plastiche Statue del David, e del S. Giovanni dei nominati Fratelli Monna. – La graziosa Cappella ha una M.V. delicatamente dipinta da Matteo di Giovanni.“

In der neueren Literatur werden die Fresken der Gewölbezone des Oratoriums stets als Hauptwerke Salimbenis genannt, niemals aber eingehender behandelt; vgl. *H. Voss*, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, S. 520; *E. Mirrolli*, *Gli ultimi sprazzi del Cinquecento a Siena*, in: *La Diana*, 7, 1932, S. 122; *A. Venturi*, *Storia dell'Arte Italiana*, Band IX/7, Mailand 1934, S. 1096ff. und Abb. 608, 609; *G. Scavizzi*, *Su Ventura Salimbeni*, in: *Commentari*, X, 2–3, 1959, S. 121f. und Abb. 2. – In der Rezension meines *Uffizien-Kataloges* „Disegni dei barocceschi senesi“ (Florenz 1976) bietet *Donatella Capresi Gambelli* einige Informationen zur Ausstattungsgeschichte des Oratoriums (in: *Prospettiva*, 9, 1977, S. 86). – Eine ausführliche Untersuchung über das Oratorio della SS. Trinità ist im Rahmen des Projekts „Die Kirchen von Siena“ geplant.

*Zur Geschichte der Compagnia und des Oratorio della SS. Trinità*

Die Compagnia della SS. Trinità zählt zu den alten religiösen Vereinigungen dieser Art in Siena. Am 23. März 1298 von einem Servitenmönch, dem seligen Francesco Patrizi, gegründet, blieb sie institutionell und spirituell den Servi di Maria eng verbunden. Die ursprünglich „Compagnia minore della Beata Vergine Maria“ betitelte Bruderschaft nutzte zunächst eine Kapelle der Servitenkirche, später, als die Mitgliederzahl angewachsen war, einen anderen Versammlungsraum. 1380 ist in einem Dokument von der „Fraternita della SS. Trinità posta nel luogo de'frati de'Servi Sancte Marie“ die Rede; ein neuer, der Servitenkirche angegliederter Sitz muß damals folglich bestanden haben. Ein Oratorium läßt sich für die Zeit vor 1500 nachweisen, denn 1499 gewährt das Kollegium der Balia der Compagnia einen finanziellen Beitrag für die Restaurierung eines solchen Baus<sup>3</sup>.

1509 fehlt dem Innenraum „el chornicione e lo scialbo dal chornicione in giù“<sup>4</sup>. Am 10. Januar 1535 machen sich Prior und Kapitel Gedanken über die Form eines geplanten Gestühls: „... che li chori si dovessero fare a braccioli, da doversi trarne la mostra di Monte Oliveto e di Santo Pavolo e di altri loci ...“; auf eine praktische und bequeme Lösung wird ausdrücklich Wert gelegt (Dokument 1)<sup>5</sup>. Eine Eintragung vom 8. Juli 1536 informiert über den Stand des Unternehmens: „... atteso che l'opera dei chori esare chomin-ciatta e non finitta ...“ (Dokument 2).

Mit der Ausgestaltung des Altarraumes beschäftigt sich das Kapitel am 7. Dezember 1539: „... si parlò dipoi della opera del capellone dello altare quello che si dovesse fare circa tale opera, atteso la assentia del dipentore, sendo andato a Pisa“ (Dokument 3). Daß der anscheinend vertragsbrüchige Maler kein Geringerer als Sodoma ist, geht aus dem Bericht der Kapitelsitzung vom 29. Mai 1542 hervor; der Prior klagt, daß „li pareva molto male che già più fa si fusse dato principio a fare chori et dipegnare l'altare, et nisuna di queste cose si seghuitasse, et tanto più che non molti di fa che si era nuovamente deliberato sopra de'chori et in ogni modo non si seghuiva. Proponeva adonque che a ognuno fusse lecito sopra ciò dir l'animo suo, perchè li era stato porto che uno (Textlücke) detto el Riccio dipentore, genero del

<sup>3</sup> Zur frühen Geschichte des Oratoriums vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 119f. – Die bei Liberati genannten Jahreszahlen weichen gelegentlich um ein oder zwei Jahre von den hier genannten, durch Herrn Prof. Corti kontrollierten ab.

<sup>4</sup> *Liberati*, a.a.O., S. 120.

<sup>5</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 121.

Sodoma, pigliarebbe a dipegnare el nichio detto per el medesimo prezo aloghato al Sodoma e di più mettarebbe in conto li denari che al prefato Sodoma si erano dati“<sup>6</sup>. Das Kapitel beschließt, „che l’opera de’chori si seghuisse sechondo le deliberationi fatte, e per el nichio fusse data authorità al priore et ali 2 rischotitori de’denari promessi a’chori, et agli operai di detto nichio, d’essare con el detto Riccio et fare uno disegno dela pictura, et havessero authorità d’alogharglielo“ (Dokument 4)<sup>7</sup>. Im September 1543 teilt der Prior mit, daß „messer Giovannantonio Sogdoma, pictore del nostro nichio“ nach Siena zurückgekehrt sei (Dokument 5). Positive Folgen für die Compagnia hat diese Rückkehr freilich nicht.

Überhaupt gehen die Arbeiten äußerst schleppend voran – Folge des chronischen Geldmangels, der Unzuverlässigkeit der beauftragten Künstler und anderer, nicht näher bestimmbarer Schwierigkeiten. Im April 1547 ist das Gestühl noch unfertig (Dokument 6). Im Mai 1548 stellt man Überlegungen an, ob der Altar plastisch oder mit einem Gemälde ausgestattet werden solle; so ist jedenfalls der Text der Eintragung zu deuten, der „i’nnichio in muro“ und „in tavola“ unterscheidet (Dokument 7). Man spricht sich für eine „tavola“ aus, die eine halbe oder zwei Drittel Ellen in die Wand eingetieft werden solle. Am 20. April 1549 steht erneut „il’opera del nichio“ zur Debatte; Graf Bulgarini, einer der acht Operai der Compagnia, schlägt, im Gegensatz zum Beschluß von 1548, die Bevorzugung eines Bronzereliefs vor. Am Ende von „infiniti chonsegli“ steht der Rat, „che li operai fusseno insieme e pigliassino più pareri di più pittori e [ar]chitettori in quel modo fusse il meglio, la pictura in mura o in tavola, o rilievo di bronzo, chosi riferisseno in chapitulo“ (Dokument 8).

Eine unmittelbare Wirkung bleibt aus, denn im September 1553 beschäftigt sich das Kapitel mit offenkundig grundsätzlichen Erwägungen zum leidigen Thema: „... e cominciando per il Rev.<sup>do</sup> priore a ragionare sopra l’opera del Chappellone e mostro per il mastro pittore nuovi modelli e disegnanone e chome possa stare detto Richio . . .“ (Dokument 9).

Anfang 1562 gibt es wieder einmal Anlaß zur Klage („... come essendo stato tanto tempo il capelone inperfitto . . .“, Dokument 10). Man kommt überein, die Sache nun endlich energisch voranzubringen, und autorisiert zwei Mitglieder der Compagnia, alles Nötige zu unternehmen (Dokument 11)<sup>8</sup>. Doch wieder gibt es Enttäuschungen: Bartolomeo Neroni, genannt Il Riccio, steht – weil in Lucca beschäftigt – als ausführender Meister nicht zur Verfügung, so daß man am 5. Juli 1562 Lorenzo Rustici als Nachfolger zum Vor-

<sup>6</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 121.

<sup>7</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122.

<sup>8</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122.

schlag bringt (Dokument 12)<sup>9</sup>. Die Debatte führt zu eher allgemeinen Ergebnissen: „... né che si aspetti più idonei maestri, ma farsi con quelli che si può migliori, et il cappellone guastarsi o lassarlo stare in quel modo che egli sta, secondo che parrà capace alli maestri pittori cioè, scultori et muratori, et non mancho spesa che si può“ (Dokument 12).

Die immerhin erwogene durchgreifende Erneuerung des Oratoriums wird im Januar 1564 verworfen („... che non si muti il cappellone si come primieramente è stato fatto“; „... e che non si devi guastare il cappellone fatto già più fa“; „... che si devi confermare il cappellone fatto di nostra compagnia, et che non si devi mutare“; Dokumente 13 und 14). Ein „Pietro pittore“ schlägt vor: „doversi fare una bel'opera, e che si devi eleggere buon pittori e schultori, et che si devi dare opera et di mano in mano secondo che si dà lochatione de'maestri buoni“ (Dokument 14)<sup>10</sup>. Ein Jahr darauf werden neue, durch Überlegungen im Hinblick auf eine möglichst perfekte Ausführung bedingte Verzögerungen aktenkundig gemacht (Dokument 15); eine nicht näher definierbare Baumaßnahme („principiata muraglia“) ist davon betroffen. Am 4. März 1565 wird über das Problem der Finanzierung eines Malers beraten (Dokument 16), und am 16. März wird dem Kapitel von seinem Beauftragten Antonmaria Vieri berichtet, daß „si era alogata l'opera a Lorenzo detto il Russticho, ... per prezzo di scudi 100 d'oro da pagarglielo in 4 pag[h]e ...“ (Dokument 17)<sup>11</sup>. Die Bereitstellung des Geldes für die erste Rate ist Gegenstand einer Sitzung am 1. April 1565 (Dokument 18); wir erfahren beiläufig, daß für die „muraglia“ ungefähr 7 scudi, also eine nicht sehr erhebliche Summe, ausgegeben worden sind; das vorhandene Geld reicht nicht für die erste, mit Rustico vereinbarte Rate aus.

Am 1. November 1566 kritisiert der Prior vor dem Kapitel den unbefriedigenden Fortgang der Arbeiten im Oratorium: „... disse che li pareva che l'opera andessi adagio et che si c'era nissuno dell'opara dovessi dire la causa“. Graf Bulgarini beteuert, daß der Stillstand auf das Konto Rusticos und nicht etwa der Operai gehe, „il [= in] quanto a denari ne aveva auti per adesse a bastanza, et è ben vero che c'era poc[h]i denari; inperò, quando il Rustico lavorava, che il ditto Bulgarino aveva tre overo quatro [zu ergänzen: scudi], che non aveva si non a chiedere“. Es stellt sich heraus, daß es Rustico nicht so sehr ums Geld geht, „ma che attendeva a far altre facende et non voleva attendere a lavorare“<sup>12</sup>. So mahnt der Prior die Operai, „che li dovessen solecitare, et non lassare l'opera imperfetta ...“ (Dokument 19). Wie sich bald zeigt, leider ein vergeblicher Aufruf!

<sup>9</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122.

<sup>10</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122.

<sup>11</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122.

<sup>12</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122f.

Am 23. Mai 1568 wird die Bitte eines Mitgliedes vorgetragen, zwei „quadretti che sono sopra la Nuntiata e l'Angiolo, e quella faccia che è sopra l'uscio del'orto“ malen lassen zu dürfen und darüber hinaus „dare licentia a chi volesse fare cosa a utile di nostra Compagnia“<sup>13</sup>. Die gute Absicht wird zwar gelobt, doch wird zugleich geraten, „che prima si lassino finire li stucchi, e che poi chi voleva fare gli fusse dato licentia, con patto che facesse tal opera con consiglio d'arc[h]itetore, e la pittura fusse a proportione e a conferentia del Cappellone che si faceva, e non chi voleva fare facesse a suo senno, ma che le cose fusseno honorate, conferenti e proportionate al luogho et al'opera incominciata“. Auf jeden Fall soll also ein planloses, wenn auch gutgemeintes Dekorieren des Baus vermieden werden. Daß man wieder einmal in großen Geldnöten ist, wird nachdrücklich verkündet (Dokument 20).

Vom 21. Dezember 1572 datiert eine Eintragung, nach der an die Erben des inzwischen verstorbenen Rustico eine Summe „per conto dela Cappella“ zu zahlen ist (Dokument 21). Auf den Plan, ein neues Kruzifix anzuschaffen, weist ein Bericht vom 31. Januar 1574 (Dokument 22).

Am 18. April 1574 mahnt Virgilio Maccabruni, „che si dovese trovare modo di finire il Capelone“ (Dokument 23). Und am 2. Juli desselben Jahres macht der Prior das Kapitel auf einen „maestro forestiero che lavara [= lavora] di stuchi benissimo“ aufmerksam; vier Mitglieder, darunter „maestro Pietro dipentore“, werden beauftragt, „si di fornire li stuchi et si di dipengniare l'altare et ado[r]nime che ci va, . . . non escendo però del disegno fatto fino a hoggi“ (Dokument 24)<sup>14</sup>.

Auf der Kapitelsitzung vom 10. April 1575 macht Virgilio Maccabruni den Vorschlag, allen denen, die zur Vollendung des Oratoriums beizutragen gewillt seien, die Erlaubnis zu geben, ihre Wappen malen zu lassen; eine empfohlene Einschränkung läßt auf die geometrisierende Gliederung der Wandflächen schließen: „... per non occupare troppo, l'arme che andavano ne'quadretti, ottangoli, tondi e aovati, non fussero più grandi che un quarto foglio ordenario“. Maccabrunis Idee stößt nicht auf Gegenliebe: Man wendet ein, daß sich auf solche Weise Einzelne leicht auf Kosten anderer Beteiligter mit fremden

<sup>13</sup> Der Standort der Verkündigungsgruppe ist nicht genau auszumachen; vermutlich befanden sich die Figuren an den Wandstreifen zu seiten der Altarnische, also dort, wo heute die Nischenfiguren plaziert sind. Auf die Gruppe bezieht sich das Dokument ASS, Patrimonio Resti, 1844, f. 234 verso (sic! = 134 verso): „Adi 13 di aprile [1566?]. – La detta mattina . . . Lorenzo ceraiuolo disse qualmente alli operari della fabrica del'altare era stato domandato in vendita la Nostra Donna di gesso e l'Angiolo, che stavano dal'altare, nel nostro oratorio, che erano rotti né havevano più a servire, e medesimamente il Santo Giovanni di legno stava nella prima stanza; e che si apicassero li denari alla fabrica.“ Im Mai 1568 waren die beiden Figuren offensichtlich noch im Oratorium vorhanden. Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 123.

<sup>14</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 123f.

Federn schmücken könnten; aber: „fusse ben lecito il fare arme a dare fantasia a coloro che Iddio ispirerebbe o haveva ispirato a dipingere o far dipingere qualchuna delle facciate del nostro oratorio, essendo che in simili opere grandi, dove si conosce e spesa e fatica, et si vede il principio e'l fine, pare che non si disconvegna il dare a chi havevâ fatta tanta opera pia, questo contento e satisfatione“ (Dokument 25). Der letztzitierte, vom Kapitel angenommene Vorschlag findet, wie sich zeigen wird, bei der Familie Maccabruni einen fruchtbaren Widerhall.

Der Beschluß, das Bronzekreuz für den Altar und „le due statue de'nichii da basso“ herstellen zu lassen, wird am 15. Januar 1577 gefaßt (Dokument 26)<sup>15</sup>. Am 22. März überlegt man, auf welche Weise das Kreuz aus der Werkstatt in das Oratorium transferiert werden solle (Dokument 27), und zwei Tage später wird verzeichnet, daß das von „maestro Alisandro d'Anton Vannini, sanese“ gegossene Werk interimistisch nach S. Martino überführt worden sei (Dokument 28). Von einem „Cristo di bronzo“ ist in der Niederschrift vom 8. Oktober 1578 die Rede (Dokument 29), und vom November 1580 stammt eine Nachricht, derzufolge die Figur des Gekreuzigten „era finito in Firenze“ (Dokument 30)<sup>16</sup>; ob dieses „finito“ auf die Gesamtherstellung oder lediglich auf den Guß zu beziehen ist, bleibt schwer zu entscheiden.

Daß die Sakristei des Oratoriums wegen Geldmangels noch unvollendet ist, geht aus einer Nachricht vom 24. Januar 1583 hervor (Dokument 31). Dem Wunsch eines Bruderschaftsmitgliedes, „di possere aprire una finestra del nostro oratorio, par farci l'invitriata et adornarla secondo richiede il chappellone, chon autorità di poterci fare la sua arme“, wird im April 1587 mit dem Verweis auf das Fenster „sopra la porta“ stattgegeben (Dokument 32); mit „aprire“ dürfte eher die Aufweitung eines bestehenden Fensters als die Anlegung eines neuen gemeint sein<sup>17</sup>.

Am 23. Mai 1587, der Vigil des Trinitätsfestes, wird der Altar des Oratoriums mit einem Gemälde Alessandro Casolanis ausgestattet (Dokument 33)<sup>18</sup>. Um die Ausschmückung eines Fensters („a rincontra [di] quella de' Bolgharini“) geht es bei einer – positiv beschiedenen – Anfrage von seiten eines messer Lorenzo Alisandrini am 2. Januar 1594 (Dokument 34).

Vom 27. August 1595 datiert eine Zahlung von 175 Lire an Ventura Salimbeni „per li 5 quadri“<sup>19</sup>. Umfangreiche Arbeiten sind um die Jahreswende

<sup>15</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 124.

<sup>16</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 124.

<sup>17</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 124. Möglicherweise handelte es sich um die Wiederöffnung eines 1558 zugemauerten Fensters (vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 122).

<sup>18</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 124.

<sup>19</sup> Vgl. *D. Capresi Gambelli*, a.a.O., S. 86.

1595/96 im Gange: Armenio Vannicini, der Vorsteher der Bruderschaft, empfiehlt, Herrn Mario Piccolomini zu fragen, „se lui volesse finire la sua volta di mettarla a oro, altrimenti, non volendola finire, la debbi finire la Compagnia . . . consigliò anchora che non volendo ill Operai mettere mano a fare dorare li stucchi e rifinire la faccia dei Profeti sopra il chappellone e l'archo e gli altri stucchi con quello della Compagnia essendoci e ubrigarci per la spesa che ci andasse, si oferse farlo fare il detto messer Armenio . . .“ (Dokument 35)<sup>20</sup>. Ein Teil der Gewölbefresken ist demnach fertig, desgleichen ein Teil der – noch auf ihre Vergoldung wartenden – Stukkaturen. Was es mit einem „chartone del'Oratione di Iesù Cristo“ auf sich hat (Dokument 36), ist ganz unklar.

Am 20. Januar 1599 beschäftigt man sich mit der Ausmalung eines Gewölbes, genauer: mit der Frage, welcher Maler zu bestellen und wie die Finanzierung zu meistern sei (Dokument 37). Bald darauf, am 11. April, sieht sich das Kapitel vor eine schwierige Entscheidung gestellt: Der beauftragte Künstler fordert die Beseitigung der älteren (nämlich von Rustico) unvollendet hinterlassenen Malereien. „Per tor via ogni differentia“, wird dem Gesuch entsprochen (Dokument 38)<sup>21</sup>. Zwischen dem 2. Juni und dem 30. Dezember 1600 gehen mehrfach Zahlungen an Ventura Salimbeni; eine letzte Zahlung vom 31. Dezember 1600 erreicht die stattliche Höhe von 817.11 Lire<sup>22</sup>. Mit dem Tode der wohlhabenden Leinenweberin Cassandra di Domenico am 6. Januar 1601 wird zugunsten der Compagnia della SS. Trinità ein im Juni 1600 formuliertes Testament wirksam: Die Bruderschaft sieht sich unter anderem in den Stand gesetzt, „le tre finestre verso la porta grande“ von Ventura Salimbeni ausmalen zu lassen (Dokumente 39 und 41)<sup>23</sup>.

Aber bald schon ist die Compagnia von neuem genötigt, nach Finanzierungsquellen zu suchen. Am 6. April 1603 werden zwei Mitglieder gewählt, „i quali habbino autorità di trovare denari in qualsivoglia modo per finire l'ornamento già incominciato della volta e cornicione“ (Dokument 40). Die Hinterlassenschaft der wenige Tage vorher verstorbenen madonna Zifile da Gerfalco verhilft schließlich zur Verwirklichung des letzten mit der Gewölbedekoration zusammenhängenden Vorhabens (Dokument 41).

Die weitere Geschichte des Oratorio della SS. Trinità muß hier außer acht bleiben; A. Liberati hat die wichtigsten Daten bekannt gemacht. Wesentlich scheint mir aber der Hinweis auf ein Manuskript aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welches die Struktur und die Funktionen der Compagnia della SS. Trinità in der hier zur Debatte stehenden Epoche ausführlich be-

<sup>20</sup> Ebenda.

<sup>21</sup> Ebenda, vgl. auch *Liberati*, a.a.O., S. 124.

<sup>22</sup> Vgl. *D. Capresi Gambelli*, a.a.O., S. 86.

<sup>23</sup> Vgl. *Liberati*, a.a.O., S. 125, und *Zazzeroni*, a.a.O., S. 21.

schreibt (Dokument 42). Wenngleich der Bericht wenig zur Lösung der später zu erörternden ikonographischen Probleme beiträgt, gibt er doch eine lebhaftere Vorstellung von den religiösen Aktivitäten und dem Geist der Bruderschaft.

Zieht man aus den überlieferten Nachrichten die Summe, so läßt sich zunächst sagen, daß für das 16. Jahrhundert keine nennenswerten Baumaßnahmen belegt sind; das heute bestehende Oratorium scheint im baulichen Grundbestand mit jenem identisch, das bereits um 1500 existierte<sup>24</sup>. Fast alle Informationen beziehen sich auf Ausstattungsvorhaben, auffallend viele berichten von Geldmangel, Schwierigkeiten mit Künstlern und Verzögerungen. Sodoma und Riccio enttäuschen ihre Auftraggeber völlig, Rustico läßt die begonnene Arbeit liegen. Rege Tätigkeit entfaltet sich in den Jahren kurz vor und um 1600: Anfang 1596 ist die Dekoration eines Teils der Gewölbe der Vollendung nahe, Anfang 1599 geht es um die Beseitigung der unfertigen Rustico-Fresken zugunsten neuer Malereien, 1600 wird Ventura Salimbemì für umfangreiche Arbeiten bezahlt, nach dem Januar 1601 malt Salimbemì „die drei Fenster zum Hauptportal hin“. Im April 1603 steht nur noch die Fertigstellung der Ornamente des Gewölbes und des Hauptgesimses an.

Die Untersuchung des Bestandes wird das aus den Quellen abgeleitete historische Gerüst sichern und verstärken müssen.

### *Zur Gestalt des Oratoriums und zur Disposition der Ausstattung*

Das Oratorio della SS. Trinità, schräg hinter dem nordöstlichen Querhausarm und der Hauptchorkapelle von S. Maria dei Servi gelegen, ist ein annähernd südlich gerichteter<sup>25</sup>, zweijochiger Saalbau mit eingezogener Altarkapelle. Der Innenraum (Abb. 1, 2) wird durch eine Architekturgliederung klar strukturiert: Ein hohes, pilastergestütztes Gebälk scheidet die fensterlose untere Wandzone von der Gewölbezone; zwei Kreuzgratgewölbe über quadra-

<sup>24</sup> Eine Datierung des Oratoriums ist ohne eine gründliche Bauuntersuchung nicht möglich. Der Gebäudetyp ist seit dem späten Trecento geläufig; weder am Außenbau noch im Inneren finden sich Details, die eine stilkritische Beurteilung erlauben. Der gleichmäßige Putzüberzug des Äußeren verhindert eine Prüfung des Ziegelmauerwerks. Anhaltspunkte für eine Datierung gibt die bei *G. Milanesi* (Documenti per la storia dell'arte senese, Bd. II, Siena 1854, S. 425, Nr. 304) abgedruckte Urkunde vom 28. Januar 1489/90; danach war um diese Zeit das Oratorium unfertig („... che quando s'alzarà il tetto di detta Compagnia, debbi finire la cornice che manca come ogi si vede...“); auch von der „Nunziata“ und dem „Angnolo“ ist die Rede (vgl. Dokument 20 und Anm. 13).

<sup>25</sup> Die Lage des Oratoriums (200° von Nord) ist durch das Terrain und die ältere Nachbarbebauung bedingt.

tischem Grundriß decken den ca. 17 m langen und 8,40 m breiten Hauptraum, eine Stutztonne schließt die im Grundriß querrechteckige, ca. 4,20 m breite und 2 m tiefe Altarnische. Die Pilaster des Untergeschosses, das Hauptgesims, der Mittelgurt, die Schildbögen und die Rippenbänder der Gewölbe sind reich ornamentiert, desgleichen der Eingangsbogen der Altarkapelle. Jede Schildwand – mit Ausnahme der altarseitigen – wird von einem giebelbekrönten Rechteckfenster durchbrochen; ein kleineres Fenster bringt dem Altarraum Licht.

Beherrschender Wirkungsfaktor des Raumes ist die gemalte Dekoration. An der Eingangswand und an den Längswänden beanspruchen insgesamt fünf breitformatige Fresken die Flächen zwischen der Sockelzone, den Pilastern und dem Hauptgesims. Zu seiten der Fenster bedecken zehn bogig begrenzte Bilder die Schildwände; eine halbringförmige Darstellung schmückt die altarseitige Hochwand. Freskiert sind auch die acht Kappen der Kreuzgewölbe, so daß nicht weniger als vierundzwanzig großflächige Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln. Eine große Zahl kleinformatiger Bilder kommt hinzu: An der Eingangswand und an den Längswänden eine Serie von zehn Ovaldarstellungen über dem Gestühl, an den Wandstreifen neben der Altarkapelle zwei Rechteckbilder, die jeweils über einer figurierten Nische angeordnet sind, an den Flanken und im Gewölbe des Altarraums mehrere Gemälde in geometrischem Rahmenwerk, im Zenit der beiden Hauptgewölbe je ein Rundbild; des weiteren Bilder in den Stuckrahmungen der seitlichen Mittelpilaster und des Gurtbogens.

Programmatische Zusammengehörigkeit läßt sich leicht für die Darstellungen der Gewölbekappen und jene der Halbblünetten<sup>26</sup> konstatieren: Einmal handelt es sich um acht vielfigurige Versammlungen auf himmlischem Gewölk, das andere Mal um zehn apokalyptische Szenen. Schwieriger aufeinander zu beziehen sind die fünf Fresken der unteren Wandzone (Abb. 33–38); sie zeigen den Sieg Chlodwigs über Alarich II., die Bestrafung des Arianerbischofs Barba, den Tod des ketzerischen Bischofs Olympius, die wunderbare Rettung Sidrachs, Misachs und Abdenachs sowie die Verdammung des Arius auf dem Konzil von Nicäa. Grundgedanke ist der Sieg des Glaubens über die Häresie, sei es in Form der Errettung der drei jüdischen Jünglinge, der Bestrafung des Trinitätslästerers Olympius und des Arianers Barba, der Verwerfung des Arianismus oder des Triumphes des Nichtarianers Chlodwig. Die Schlachtenszene ist ein Werk des Raffaello Vanni aus dem mittleren Seicento, die vier anderen Fresken wurden von Giuseppe Nasini im letzten Jahrzehnt jenes

<sup>26</sup> Strenggenommen handelt es sich, da die Fenster einen breiten Mittelstreifen okkupieren, um kleinere Lünettenabschnitte; um der Einfachheit willen ist hier von „Halblünetten“ die Rede.

Jahrhunderts gemalt<sup>27</sup>. Da jeder Hinweis darauf fehlt, daß ikonographisch entsprechende Darstellungen bereits früher geplant gewesen wären<sup>28</sup>, und da die besondere Thematik eher mit dem fortgeschrittenen Seicento als mit der Zeit um 1600 vereinbar scheint, bleiben die fünf Historien hier ebenso außer Betracht wie Nasinis Fresko an der Schildwand über der Eingangsarkade der Altarkapelle (es zeigt die von Engeln adorierte Trinität, Jesaja und Johannes den Täufer). Dagegen sind die malerische Ausstattung des Altarraumes selbst und die beiden kleinen Fresken über den figurierten Nischen zu seiten der Altarkapellenöffnung in die Überlegungen einzubeziehen.

Die Zahlungsnotiz vom 27. August 1595 läßt sich leicht mit den fünf kleinen Fresken im Stutztonnengewölbe der Altarnische verbinden, der Quellenhinweis vom 7. Januar 1596 auf eine „faccia dei Profeti“ (Dokument 35) mit einem der Fresken des altarseitigen, also südlichen Gewölbes des Oratoriums. Eines der Fresken des Nordgewölbes ist 1599 datiert, was wiederum gut mit der Nachricht vom 11. April 1599 (Dokument 38) und den Zahlungen von 1600 zu vereinbaren ist. Mit den „tre finestre verso la porta grande“ (Dokument 41) können nur die sechs Halblünetten des Nordjoches gemeint sein. Ein Terminus ante quem resultiert aus dem Datum MDCIII in einem Stuckfeld der Laibung des westlichen Fensters im Nordjoch. So ergibt sich für die Beschreibung der Fresken der Gewölbezone eine entstehungsgeschichtliche Abfolge, die, wie sich zeigen wird, mit der ikonographischen Sequenz auf eine besondere Weise zusammenhängt.

Der Einzelbetrachtung der Fresken muß ein genauerer Blick auf das Gliederungssystem vorausgehen. Auffallende Eigenart der architektonischen Elemente ist die so gut wie lückenlose Bekleidung mit Ornamenten. Dabei sind Unterschiede auszumachen, die nicht einfach als individuelle Stilvariationen zu erklären sind. Den Fries des Hauptgesimses überzieht ein Akanthusrankenornament, das ähnlich in den Mittelstreifen der Rippenbänder des Nordgewölbes wiederkehrt. In den entsprechenden Mittelstreifen des Südgewölbes findet sich dagegen ein komplizierteres, symmetrisch angelegtes und mit Grotteskenmotiven durchsetztes Muster. Die Zwickelfiguren des Nordgewölbes sind vasentragende Engel mit ausgebreiteten, heraldisch stilisierten Flügeln, welche die Anläufe der Gewölbekappen beanspruchen und eine Kupierung der Freskenfelder erzwingen. Anders beim Südgewölbe: Hier dienen als Zwickelfiguren

<sup>27</sup> Vgl. etwa *Liberati*, a.a.O., S. 126 und S. 128ff.; vgl. Anm. 1.

<sup>28</sup> Ich vermute, daß die untere Wandzone ursprünglich über dem Gestühl mit Stoff verkleidet war. Darauf läßt auch eine von *Liberati*, a.a.O., S. 126, mitgeteilte Nachricht vom 9. Februar 1652 schließen, derzufolge Damastbehänge zum Schmuck der „facciate“ gefertigt werden sollten. Da im selben Dokument der Auftrag an Raffaello Vanni erwähnt wird, ist anzunehmen, daß die Behänge die Längswände verkleiden sollten. Gewiß folgte man dabei einem älteren Brauch.

vier flügellose Frauengestalten, die nicht mehr Platz fordern, als die spitz auslaufenden Freskenfelder gewähren.

Die im Nordgewölbe verwirklichte Lösung läßt an das Mittelgewölbe der Loggia della Mercanzia in Siena denken, also an ein Werk des Lorenzo di Cristoforo Rustici, genannt Rustico<sup>29</sup>. Es liegt nahe, im Gliederungsschema des Nordgewölbes eine Erinnerung an die (unvollendet gebliebene und dann auf Betreiben Ventura Salimbenis beseitigte) Dekoration Rusticos zu sehen.

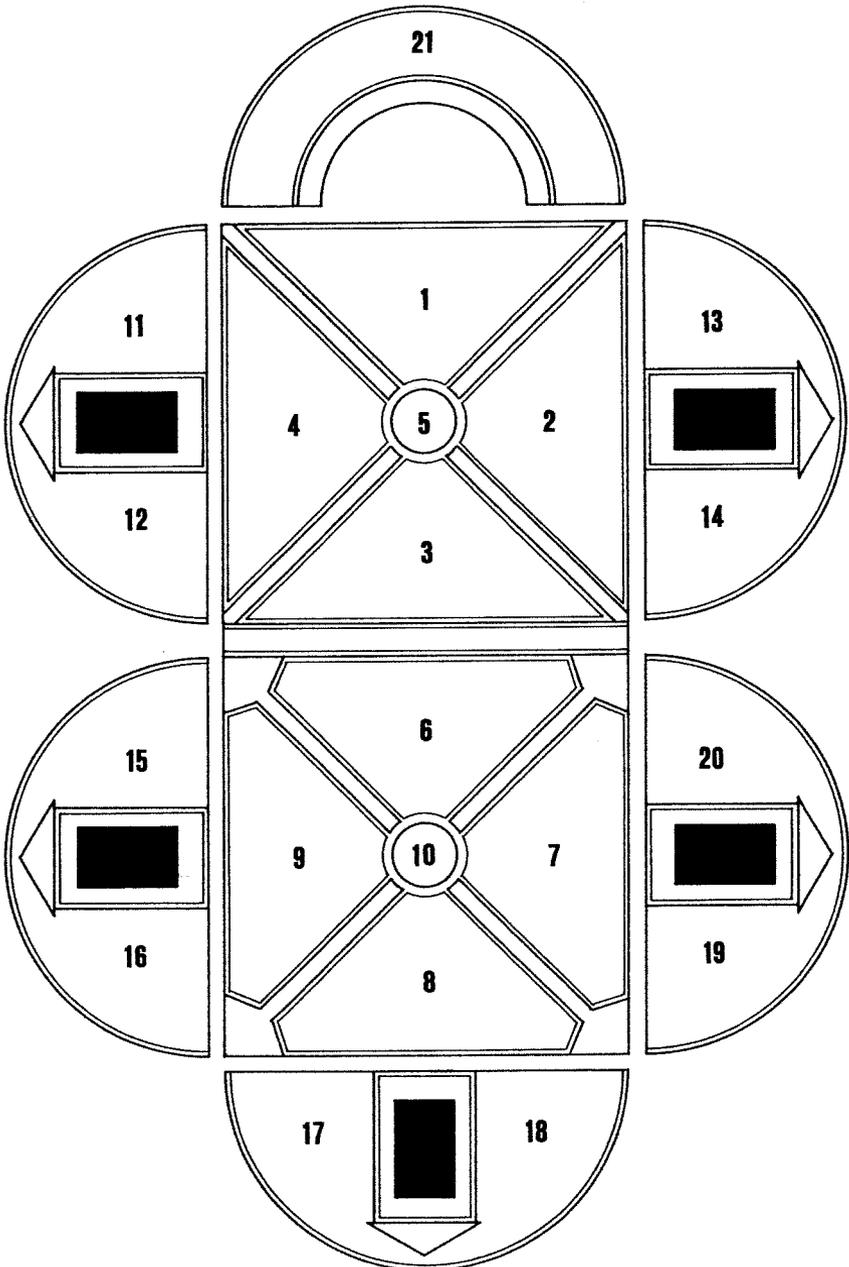
Was die Substanz angeht, könnten zumindest die vier Engel älter sein als die korrespondierenden Stukkaturen des Südgewölbes. Eine genauere Untersuchung dieser Fragen müßte andere sienesische Monumentaldekorationen des späten Cinquecento und der Zeit um 1600 vergleichend berücksichtigen und folglich den hier gesetzten Rahmen sprengen<sup>30</sup>.

Die fünf Fenster der Schildwände sind nach einheitlichem Prinzip gestaltet: Den schrägen Laibungen sind seitlich und oben Ornamente aufgelegt, die hochrechteckige Fensteröffnung wird von einem an den Ecken ohrenförmig ausbrechenden, profilierten und ornamentierten Band umfaßt; an die Flanken schmiegen sich Quetschvoluten mit Profilköpfen, die – als Derivate von Hermenpilastern aufzufassen – ein vom inneren Rahmen teilweise überlagertes Gebälk tragen; das Ganze gipfelt in einem gesprengten Dreieckgiebel über verkröpftem Gesims. Die Fenster unterscheiden sich in einigen Details voneinander; so sitzen im Giebfeld der Fenster des Südjoches jeweils zwei wappenhaltende Putten, während bei den Seitenfenstern des Nordjoches Kartuschen mit ovalen Schriftfeldern begegnen; der Giebel des Fensters an der Eingangswand ist wieder reicher ausgestattet, nämlich mit zwei stehenden, eine Schriftkartusche tragenden Putten.

Die Vielteiligkeit des Freskenschmuckes des Oratoriums läßt es geraten erscheinen, den Kommentar möglichst straff zu gliedern; das Schema (Textabbildung) mag die Orientierung erleichtern.

<sup>29</sup> Vgl. *A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana*, Band IX/5, S. 532 (1564: Allogazione delle pitture . . .).

<sup>30</sup> Ich verzichte hier bewußt auf eine genauere Analyse und auf Zuschreibungsversuche, weil die Beurteilungsvoraussetzungen noch weitgehend fehlen. Die Florentiner Dissertation von *Cristina Acidini* über Grotteskendekorationen des Cinquecento in Siena wird sicherlich der Forschung eine neue Basis verschaffen.



Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità: Schema der Anordnung der Fresken

### *Die Fresken des Südgewölbes*

Die südliche, altarseitige Gewölbekappe (1, Abb. 3, 4) trägt eine vielfigurige Engelsdarstellung. Um ein strahlensendendes Lichtzentrum, das den Aufhängungspunkt der Ewiglichtampel markiert, sind jugendliche und kindliche Engel gruppiert. Oben schweben zwei blumenstreuende Putten, rechts ein Engel mit Lilie und Thuribulum, links ein Engel mit Schwert und Kreuzenägeln. In der unteren Zone sitzt eine Schar musizierender Engel auf dem Gewölk: ein Portativspieler, ein Flötist, ein Harfenist und ein Engel mit Scheitholt und Einhandflöte; zwei weitere Engel, deren Köpfe neben dem Harfenrahmen sichtbar sind, dürften als Sänger zu deuten sein. In der Tiefe sind zahlreiche, dem himmlischen Licht adorierend zugewandte Cherubimsköpfchen zu erblicken. Je zwei Putten mit einem Schild sind in den Fußwickeln der Gewölbekappe angeordnet; auf dem linken Schild ist zu lesen: *MILLIA MILLIVM / MINISTRABNT / EI / 7* (Daniel 7, 10), auf dem rechten Schild: *DECIES MILLIVM / CINTENA MILLI / A ASSISTEBANT EI / 7* (Daniel 7, 10)<sup>31</sup>. Auf dem Portativ ist das Piccolomini-Wappen auszumachen.

Die westliche Gewölbekappe (2, Abb. 5) präsentiert die Versammlung der Apostel. Von den Flanken zur Mitte in die Tiefe gestaffelt sitzen oder stehen elf Jünger auf Gewölk. Es dominieren die beiden seitlichen Sitzfiguren: links Petrus mit Schlüsseln und Buch, rechts Paulus mit Schwert und Buch. Hinter Petrus sitzt Matthäus mit Buch und dem seltenen Attribut des Winkelmaßes. Ein stehender Jünger mit Lanze (Thomas oder Matthias) und ein bärtiger Greis wenden sich dem mit aufgeschlagenem Buch hinten in der Mitte sitzenden Johannes zu. Rechts von Johannes sind die Köpfe der stehenden Apostel Philippus (mit Kreuzstab) und Simon (mit Säge) zu sehen. Zwischen Petrus und Johannes diskutieren, einander zugewandt, ein sitzender, nur mit einem Lententuch bekleideter Apostel und ein mantelumhüllter mit fülligem Kopf- und Barthaar. Unidentifizierbar ist der hinter Petrus und Matthäus in Rückansicht erkennbare Kopf.

Über der Apostelgruppe schwebt ein Putto mit einem Schriftband, dessen Legende lautet: *IN OMNE TERRA EXIVIT / SONVS EORVM. P̄ 18* (Psalm 19 [18], 5). Zweimal erscheint das Prunkschild mit dem Wappen der Familie Piccolomini: im linken Fußzwickel des Freskos von einem Kind in reicher Zeittracht (es handelt sich wohl um das Portrait eines Spröblings der Stifterfamilie) und einem Putto begleitet, rechts nur von einem Putto assistiert.

Das nördliche Fresko (3, Abb. 6, 7) ist sieben männlichen Märtyrern gewidmet. In der Mitte steht Sebastian, von Pfeilen durchbohrt und mit der Mär-

<sup>31</sup> Der Traum Daniels wurde als Analogie zu Apokalypse 5,11 gedeutet.

tyrerkrone in der angehobenen Linken, links sitzen Stephanus und Ansanus (mit Fahne und Taufkrug), rechts Laurentius und Petrus Martyr. Weiter hinten sind zwei Ritterheilige – sicherlich als Georg und Viktor anzusprechen – sichtbar. Zwei Putten mit Palmlättern schweben über der Gruppe, in den unteren Zwickeln bieten Engelkinder Bänder mit folgenden Aufschriften dar: TRANSTVLIT ILLOS P / MARE RVBRVM. S. 10 (Buch der Weisheit 10, 18) und LAVERVNT STOLAS. SVA<sup>S</sup> / IN SANGVINE AGNI<sup>AP</sup> (Apokalypse 7, 14).

Das Fresko der östlichen Gewölbekappe (4, Abb. 8) ist ohne Zweifel mit der „faccia dei Profeti“ (vgl. Dokument 35) identisch. Wiederum handelt es sich um eine symmetrisierende, zur Mitte hin in die Tiefe gestaffelte Mehrfigurenkomposition. Von links nach rechts sitzen Noah, Josua, Jonas, Adam, Eva, Abraham mit dem kindlichen Isaak und Moses. Ein fliegender Putto breitet ein Schriftband mit den Worten QVANTA MANDAVIT PA / TRIB<sup>VS</sup> NOST<sup>IS</sup> NOTA FACE<sup>RE</sup> E<sup>A</sup> FILYS / SVIS aus (Psalm 78 [77], 5). In den Basiszwickeln erscheint, wie im Apostelfresko, zweimal das Piccolomini-Wappen.

Im Zenit des Südgewölbes zeigt ein Rundbild einen fliegenden Putto mit drei Märtyrerkronen (5); die illusionistische Darstellung ist auf einen Betrachterstandpunkt nahe dem Haupteingang hin konzipiert.

Die stilistisch durchaus einheitlichen und von alters her übereinstimmend Ventura Salimbeni zugeschriebenen Fresken des Südgewölbes zeichnen sich durch kraftvolle Formenbehandlung, lebhaftes Kolorit und dekorative Wirksamkeit aus<sup>32</sup>. Die Figuren sind voluminös, die üppigen Gewandmassen sind mit sichtbarer Freude am Facettenspiel der Falten drapiert. Relativ intensive Farben – es dominieren Gelb-, Orange-, Rot- und Grünwerte – übertönen die, keineswegs fehlenden, Zwischenstufen, die Licht-Schatten-Verteilung trägt zur recht unruhigen Gesamterscheinung bei. Leicht lassen sich die Fresken stilistisch mit den vor 1595 entstandenen römischen Arbeiten Ventura Salimbenis verbinden: mit den Obergadenfresken in S. Maria Maggiore, den Ovalgemälden in der Chiesa del Gesù und der Verkündigungs-Radierung von 1594<sup>33</sup>.

Die Fresken des Südgewölbes weisen Salimbeni als einen Repräsentanten der monumentalen Dekorationsmalerei neuerer Richtung aus, will sagen: als Gesinnungsgenossen eines Cherubino Alberti, Pomarancio und Cavalier d'Arpino. Unverkennbar sind Einflüsse von seiten Federico Baroccis und Francesco Vannis; die facettierende Gewandbehandlung und die Akzentuierung

<sup>32</sup> Ausführliche Bibliographie zu Ventura Salimbeni bei P. A. Riedl, *Disegni dei baroccheschi senesi*, Katalog der Uffizien-Ausstellung Florenz 1976, S. 105ff. – Vgl. auch Anm. 2.

<sup>33</sup> Vgl. G. Scavizzi, *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in: *Bollettino d'Arte*, 1/1959, S. 33ff.

einiger Lokalfarben lassen vor allem an Vanni denken. Während Salimbenis älterer Halbbruder um 1595 seinen Stil durch realistische Momente zu bereichern und zu modifizieren sucht, strebt Salimbeni nach malerisch-dekorativer Breite. Mehrere Vorzeichnungen für die Fresken des Südgewölbes haben sich erhalten. Eine mit nervösem Kreidestrich gezeichnete Kompositionsskizze zur Märtyrergruppe (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Nr. 4363; Abb. 40)<sup>34</sup> zeigt das Ensemble in einer ausführungsnahen Form; über suchende, dünne Linien (es herrschen die Umrisse vor) lagern sich härtere und brüchigere; eine Schraffur begegnet lediglich als hastige Zickzackandeutung der Bodenfläche. Das Ganze wirkt spontan, wenig bekümmert um bildhaften Zusammenhalt oder graphische Eleganz, und dennoch eigentümlich sicher. Auf der Studie zu den beiden linken Sitzfiguren des Prophetenfreskos (Siena, Biblioteca Comunale, S. II. 5/57 verso; Abb. 41)<sup>35</sup> sind Spuren einer Vorzeichnung und nervig geführte Umrißlinien zu beobachten. Diese Linien akkordieren mit einem Spiel der Schraffuren, das äußerstes Raffinement und Sinn für Eigenleben der Form verrät. Absichtsvoll gestuft und vom dichten Gitter bis zur weichen Fläche variiert, täuschen die Strichlagen ein phantastisches Geknitter und Gewoge der Stoffe vor, das an Barocci und noch mehr an Vanni erinnert. Lockerer und differenzierter gibt sich diese Manier in der schönen Studie zur rechten der beiden Hauptfiguren des Engelsfreskos (Siena, Biblioteca Comunale, S. I. 5/63 verso; Abb. 42)<sup>36</sup>. Die Umrisse sind weniger kohärent, die Schraffuren offener und von zarter Höhlung unterstützt; das Ganze hat etwas Gefiederhaft-Leichtes – ein Eindruck, der durch die flüchtige Markierung einiger Teile gesteigert wird. Die quadrierte Kreidestudie zur Pendantfigur (Siena, Biblioteca Comunale, S. I. 5/42 recto; Abb. 44)<sup>37</sup> ist sparsamer und skizzenhafter behandelt; der lebhaftere Umriß macht sich stärker geltend, die Schraffuren sind knapper und flächenhafter. An Casolani erinnert die Art, wie einzelne Körperpartien, namentlich das rechte Bein, mit bestimmtem, kurvig zusammenfassendem Strich umschrieben sind. Eine andere, ebenfalls quadrierte Skizze zur gleichen Figur könnte man auf den ersten Blick für eine Arbeit Casolanis halten (Siena, Biblioteca Comunale, S. III. 9/57 verso; Abb. 43)<sup>38</sup>. Den Körperkontur formen stumpfe, undulierende Kreidelinien; Strichschlingen deuten die Draperie an und eine Schrägschraffur überfängt große Teile der Gestalt. Daß sich Salimbeni in den mittleren neunziger Jahren

<sup>34</sup> Schwarze Kreide, Griffelspuren, weißes Papier, 253 × 356 mm.

<sup>35</sup> Schwarze Kreide, gelbliches Papier, 186 × 210 mm; rechts unten eigenhändige Aufschrift (Feder): noe, iosue, iona, adamo.

<sup>36</sup> Schwarze und weiße Kreide, carta cerulea, 245 × 173 mm.

<sup>37</sup> Kreide, gelbliches Papier, Kreidequadratur, 228 × 175 mm.

<sup>38</sup> Kreide, carta cerulea, 235 × 146 mm.

nicht nur dem Einfluß Vannis und Baroccis öffnet, sondern auch Anregungen von seiten Casolanis rezipiert, hat, wie sich zeigen wird, genau benennbare Gründe.

### *Die Fresken des Nordgewölbes*

Die Fresken des Nordgewölbes entsprechen in der Disposition denen des Südgewölbes. Die südliche Gewölbekappe (6, Abb. 9) ist mit einer Darstellung heiliger Jungfrauen überzogen: Links und rechts von Katharina von Siena sitzen Katharina von Alexandrien, Agnes, Lucia, Apollonia, Ursula, Agatha und Cäcilia. Ein über der Gruppe schwebender Putto breitet ein Band mit der Schrift *VIRGINES. N. SVNT. QVAE / SEQVVNTVR AGNV. APOC. 14 aus* (Apokalypse 14, 4). In den unteren Zwickeln tummeln sich Putten.

Eine Versammlung heiliger und seliger Mönche ist Gegenstand des Freskos der westlichen Gewölbekappe (7, Abb. 10, 11). Hinter den dominanten Flankenfiguren Franziskus und Dominikus sitzen Bernardinus von Siena, Bernardo Tolomei, ein nicht identifizierbarer Mönch (Francesco Patrizi?), Andrea Gallerani und Ambrogio Sansedoni. Weiter zurück stehen Galganus, Giovanni Colombini, Gioachimo Piccolomini und Albertus von Siena. Die Lokalheiligen sind mithin in der Überzahl. Zu Häupten dieser Schar fliegen zwei Putten; im linken Fußzwickel hält ein kindlicher Engel eine Kartusche mit folgender Aufschrift: *OVES PASCVAE / INTROITE POR / TAS EIVS IN / CÔFES- SIONE / PSAL. 99 (Psalm 100 [99], 3–4)*; auf dem rechten Gegenstück ist zu lesen: *ET LAVDEM / DICITE DEO / NŔO OMNES / SERVI EIVS / APOC. 19* (Apokalypse 19, 5).

Das Fresko der nördlichen Gewölbekappe (8, Abb. 12) präsentiert eine ikonographisch ungewöhnliche Darstellung: das „Paradies der Eheleute“ (um mit der gleich zu erörternden Vorzeichnung zu formulieren)<sup>39</sup>. Links sitzen Zacharias und Elisabeth mit dem kindlichen Johannes, im Zentrum Joachim und Anna mit der kleinen Maria, rechts Eustachius und Teopista mit ihren beiden Söhnen; im Hintergrund stehen Julianus mit seiner Ehefrau Basilissa und Adrianus mit Natalia. Ein Putto über der Gruppe hält ein Band mit der Legende: *HONORABILE CÔNVIÛ. ET / THORVS INMACVLATVS. EBRE. 13* (Hebräer

<sup>39</sup> Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts empfand man die Darstellung als absonderlich. Lodovico De'Veccchi schreibt im Zusammenhang mit der Vorzeichnung am 8. November 1666 an Kardinal Leopoldo de'Medici: „n. 3 Nella Compagnia della Santissima Trinità, dipinto a fresco nella volta, et è bizzarro il disegno et il pensiero del Paradiso de'maritati. Questo titolo però che ha posto nel disegno, non è scritto nell'opera“ (zitiert bei Paola Barocchi, vgl. Anm. 1, S. 115).

13,4). In den unteren Zwickeln sind je ein Putto mit Zweigen und Blüten zu sehen. Die vierte, östliche Kappe des Nordgewölbes (9, Abb. 13,14) wird von sieben Gestalten im Ornat hoher geistlicher Würdenträger beherrscht: Vorne sitzen die Kirchenväter Gregor, Augustinus, Ambrosius und Hieronymus, weiter zurück in der Mitte Bonaventura, Clemens und Nikolaus von Bari. Ein Puttenpaar schwebt über dem heiligen Kollegium und in den Fußzwickeln betätigen sich wiederum Putten als Kartuschenträger; links ist zu lesen: *VOS ERITIS / MIHI Î REGNŪ / SACERDOTALE / EXOD. 19* (Exodus 19,6); rechts: *ET GENVS / ELECTVM / IN REGALE / SACERDOTĪŪ / I. PETRI. 2* (1. Petrusbrief 2,9).

Im Gewölbezenit öffnet sich ein illusionistischer Durchblick (10, Abb. 15). Neben einem fliegenden Putto mit einem Kreuz sind zwei weitere Kreuze zu erblicken; die Dreizahl der Kreuze spielt, wie jene der Märtyrerkronen im Zentrum des Südgewölbes, auf den Trinitätsgedanken an.

Über Autorschaft und Entstehungszeit der Fresken des Nordgewölbes gibt die Schrift auf dem Buch in den Händen des hl. Bonaventura Auskunft: „Ventura Sal/imbeni F./1599“. So unverkennbar die stilistische Nähe zu den Deckenbildern des Südgewölbes ist, so deutlich fallen doch auch Differenzen ins Auge. Die jüngeren Fresken sind insgesamt glatter und routinierter gemalt, die Gestalten wirken um Grade konsistenter, die Gewänder weniger phantasievoll drapiert. Allerdings ist das Kolorit reicher an Zwischentönen und in einzelnen Zonen, wie der Mittelpartie des „Paradieses der Eheleute“, von beachtlichem Raffinement. Der Brückenschlag zu anderen Werken Salimbenis bietet sich an, etwa zu den Lünetten in der Sala Inferiore des Oratorio di San Bernardino zu Siena (eines dieser Fresken ist 1602 datiert) oder zu der 1600 gemalten „Disputa“ in S. Lorenzo in S. Pietro zu Montalcino – um nur zwei Beispiele von vielen zu nennen<sup>40</sup>.

Ein glücklicher Zufall hat mehrere Kompositionsentwürfe für die Fresken des Nordgewölbes erhalten. Die Darstellung der heiligen Jungfrauen wird von einer Zeichnung in Lille (Musée Wicar, Nr. 537; Abb. 45)<sup>41</sup> vorbereitet. Sehr frei und sicher zugleich umreißt die Feder die Figuren; der Strich ist vorwiegend brüchig, entwickelt hier und da aber knappe Flüssigkeit; die rasch aufgetragenen, rechts neben der hl. Cäcilia bis zu tintigem Dunkel verdichtete Lavierung erfüllt lässig ihre raumvermittelnde Funktion. Wie so oft bei Salimbeni, nimmt der mit allen Zeichen der Spontaneität ausgestattete

<sup>40</sup> Vgl. *P. A. Riedl*, Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 9, 1959/60, S. 221ff.

<sup>41</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, Kreidespuren, 243 × 363 mm; die einzelnen Figuren durch Beischriften bezeichnet, unten alte Schrift: Ventura Salimbeni. Vgl. *A. Forlani*, *I disegni italiani del Cinquecento*, Venedig 1962, S. 273f. und Abb. 116; *Katalog: Dessins italiens du Musée de Lille*, Amsterdam/Bruxelles/Lille 1968, Nr. 100; *P. A. Riedl*, *Disegni dei barocceschi senesi*, Florenz 1976, S. 89.

Entwurf vieles von der Endformulierung vorweg. Der Entschluß, die Mittelfigur im Fresko gleich den anderen Heiligen sitzen zu lassen, überzeugt wenig, verschafft doch gerade die stehende Zentralgestalt der Liller Komposition ihre spannungsvolle Ausgeglichenheit. Das dem „Paradiso delli Maritati“ gewidmete Uffizienblatt Nr. 15064F ist etwas sorgfältiger gezeichnet und laviert als der Liller Entwurf, ohne darum an Unmittelbarkeit zu verlieren (Abb. 46)<sup>42</sup>. Verfeinert und in einigen Details ergänzt und modifiziert wiederholt sich das Ganze auf dem quadrierten Abbozzo in London (British Museum, Nr. 1959.11.14.3; Abb. 47)<sup>43</sup>; Federstrich, Lavierung und Höhung einen sich zu einer Wirkung von nobler Delikatesse. Daß die Bildmäßigkeit nicht durch einen Verrat am Zeichnungscharakter erkauft ist, lehrt ein Blick auf das nur behutsam modellierte Mittelensemble und die ganz durch den Federstrich evozierten Figurenpaare hinter ihm. Aber auch die plastisch herausgearbeiteten vorderen Flankengruppen sind spürbar genug Resultate des Zusammenspiels graphischer Werte. Dem Londoner Entwurf in der Faktur vergleichbar ist eine kürzlich von Françoise Viatte identifizierte Vorzeichnung für die Darstellung der seligen und heiligen Mönche (Paris, Louvre, Nr. 34507; Abb. 48)<sup>44</sup>; die Komposition weicht von der Finalfassung vor allem im Hinblick auf die noch unbefriedigende Größendifferenzierung der Figuren ab. Mit den anderen Entwürfen teilt sie die für den Interpreten angenehme Eigenschaft, die Mehrzahl der dargestellten Personen durch autographe Beischriften zu benennen.

Von Salimbenis Bemühen um modellgerechte Redaktion der Einzelfiguren berichtet eine mit dem Pinsel übergangenen Rötelzeichnung zur hl. Teopista (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Nr. 4446; Abb. 49)<sup>45</sup>; aus Konturführung und Schraffurverteilung mag man eine gewisse Neigung zur glättenden Zusammenfassung in der Manier Casolanis herauslesen. Zwei auf das Mönchsfresko bezügliche Zeichnungen in der Sieneser Sammlung Chigi-Saracini halte ich für Derivate von fremder Hand<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Feder, Kreidespuren, braun laviert, gelbliches Papier, 225 × 357 mm (Maximalmaße des unregelmäßig beschnittenen Blattes); eigenhändige Schrift bezeichnet das Thema und die dargestellten Personen. Vgl. P. A. Riedl, *Disegni dei barocceschi senesi*, Florenz 1976, S. 87ff. und Abb. 92.

<sup>43</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weiß gehöht, quadriert, gelbliches Papier, 260 × 400 mm.

<sup>44</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weiß gehöht, quadriert, gelbliches Papier, 217 × 265 mm; die Mehrzahl der dargestellten Personen durch eigenhändige Schrift bezeichnet. Ich danke Madame Viatte herzlich für Ihren Hinweis!

<sup>45</sup> Rötel, rosa laviert, gelbliches Papier, 157 × 116 mm.

<sup>46</sup> Das eine Blatt publiziert bei M. Salmi, *Il Palazzo e la collezione Chigi-Saracini*, Siena 1967, S. 135, Abb. 96.

### *Der Apokalypsezyklus*

Interessantester und ungewöhnlichster Bestandteil der Freskendekoration des Oratorio della SS. Trinità sind die zehn apokalyptischen Szenen zu seiten der Schildwandfenster. Vom Faktum der ikonographischen Ausnahmestellung innerhalb der mittelitalienischen Kunst des späten Cinquecento und frühen Seicento abgesehen, läßt zunächst eine Eigentümlichkeit aufmerken: Die Darstellungsfolge entspricht nicht einfach der Chronologie des Offenbarungsberichts, sondern ist so auf die beiden Joche des Oratoriums bezogen, daß die ersten vier Szenen dem Südjoch zugeordnet sind und die folgenden sechs die Erzählung im Nordjoch fortsetzen. Der Bruch in der logischen Sequenz erklärt sich aus der Zeitdifferenz zwischen den Dekorationen beider Joche; offenkundig wurden die ersten vier Halblünetten zusammen mit den Kappen des Südgewölbes freskiert, die sechs anderen nach der Fertigstellung der Deckenbilder des Nordjoches, genauer: nach dem Januar 1601 (vgl. Dokument 41). Auf einem der jüngeren Bilder (17, Abb. 23) befand sich eine volle Bezeichnung; leider sind auf der Mitra des gestürzten Bischofs rechts unten nur noch das Wort VENTURA und einige Schriftreste auszumachen.

Das Fresko an der altarseitigen Partie der östlichen Schildwand des Südjoches stellt die Eingangsvision des Johannes gemäß Apokalypse 1, 12–16 dar (11, Abb. 17). Links sitzt (oder kniet?) der Evangelist mit Buch und Feder, flankiert vom Adler, auf himmlischem Gewölk. Er blickt auf zum Menschensohn, der über der Leuchterreihe auf einem Regenbogenpaar sitzend erscheint; der apokalyptische Christus – dem Typus nach eher ein Gottvater – hat die rechte, von den sieben Sternen umgebene Hand erhoben; die linke hält das aufgeschlagene Buch, vom Munde geht diagonal das Schwert aus. Rechts unten sind zwei Putten zu sehen, die eine Kartusche mit dem Maccabruni-Wappen halten<sup>47</sup>. Die Komposition trägt geschickt der asymmetrischen Bildfläche Rechnung, indem der Gegenstand der Vision in die Tiefe gestuft der oberen, unregelmäßig begrenzten Zone eingeschrieben ist.

Das Pendantfresko verbildlicht die Vision gemäß Apokalypse 4 und 5 (12, Abb. 16). Die Szene der Anbetung des Allmächtigen durch die vierundzwanzig Ältesten ist betont räumlich und zugleich symmetrisch organisiert. Die vorderen Figuren sind viel größer als die Zentralgestalt gegeben, die hinteren dagegen ganz klein. Solche bühnenmäßig-tiefenperspektivische Auslegung kommt dem besonderen Bildformat sehr zustatten. Der Allmächtige sitzt frontal auf dem von den vier Wesen flankierten und den sieben Feuerfackeln überschwebten Thron; er hält das geöffnete Buch und stützt mit der

<sup>47</sup> Vgl. die Tavoleta della Biccherna von 1533 (*U. Morandi, Le Biccherne Senesi, Siena 1964, Nr. 70*).

Rechten das sich hochstemmende siebenhörnige und -äugige Lamm. Die jeweils mit einer Krone und einer Harfe ausgestatteten Ältesten thronen auf Wolken. Links unten ist wiederum ein Puttenpaar mit dem Maccabruni-Wappen zu erkennen.

Stilistisch stimmen die beiden ersten Apokalypseszenen mit den Fresken des Südgewölbes überein, so daß sich die Autorschafts- und Datierungsfrage leicht beantworten läßt. Ventura Salimbeni hat die Halblünetten wohl gleich nach der Fertigstellung der Dekoration des angrenzenden Gewölbes im Auftrag der Maccabruni gemalt. Diese Aussage wird durch eine Zeichnung in den Uffizien (Nr. 10868 F, Abb. 50)<sup>48</sup> bekräftigt, die morphologisch dem oben besprochenen Blatt S. II. 5/57 verso in der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 41) nahesteht. Es handelt sich um einen Partialentwurf für die zweite Szene, dessen Hauptfiguren außerdem Gegenstand von zwei Einzelstudien in der Sieneser Biblioteca Comunale sind (S. III. 3/2 recto und S. III. 10/88 verso)<sup>49</sup>.

Die dritte Szene, eine Darstellung der apokalyptischen Reiter nach Apokalypse 6, 1–8 (13, Abb. 18), liegt der ersten gegenüber, füllt also die altarseitige Halblünette der westlichen Hochwand des Südjoches. Den Vordergrund beherrschen die nackten Leiber der Opfer des himmlischen Strafgerichts; über Toten oder Sterbenden bäumen sich zwei Gestalten verzweifelt auf. Weiter hinten taucht der Kopf eines menschenverschlingenden Ungeheuers aus dem Grund. Darüber sprengen – verhältnismäßig klein zu erkennen – die vier Reiter auf ihren verschiedenfarbigen Rossen. Ganz oben schwebt ein Engel mit mahnend erhobener Rechten.

Die vierte Szene (14, Abb. 19), Pendant der dritten, bezieht sich auf die Öffnung des fünften Siegels (Apokalypse 6, 9–11). Der ikonographisch wichtigste Kompositionsbestandteil – hier der Altar, über und neben dem drei Engel Gewänder an die Märtyrer verteilen – ist wiederum in der oberen Bildzone und relativ weit hinten angesiedelt. Vorne und im Mittelgrund sind vier, jeweils von einem Engel assistierte Gerechte dargestellt: Ein schräg bild-einwärts Kniender am linken Bildrand empfängt gerade das weiße Gewand; etwa in Bildmitte schwebt, von einem emporweisenden Engel geleitet, ein noch unbekleideter Märtyrer auf; eine sitzende Gestalt verfolgt, gleich dem sie stützenden Engel, diesen Vorgang. Handlungsraum ist der wolkenerfüllte Himmel. Rechts im Vordergrund vermittelt ein wappenhaltender Putto zur

<sup>48</sup> Rötél, rosa laviert, gelbliches Papier, 193 × 142 mm. Vgl. *P. A. Riedl, Disegni dei baroccheschi senesi*, Florenz 1976, S. 90f. und Abb. 94.

<sup>49</sup> S. III. 3/2 recto: Rötél, rosa laviert, gelbliches Papier, 160 × 74 mm; S. III. 10/88 verso: Rötél, rosa laviert, gelbliches Papier, 120 × 90 mm (fragmentarisch erhalten). Die Qualität dieser Blätter steht hinter Uff. Nr. 10868 F deutlich zurück, so daß man auch an Werkstattwiederholungen denken könnte.

irdischen Sphäre; das Vannicini-Wappen<sup>50</sup> ist übrigens in etwas verschlüsselter Form, nämlich schräg nach unten gekippt, auch auf einer Steinplatte im Vordergrund des Reiterfreskos auszumachen.

Die dritte und vierte Szene weichen stilistisch merklich von den beiden ersten Apokalypsedarstellungen ab; die Formen sind insgesamt kompakter, die Gewänder fließender, die Physiognomien schematischer und die Farben um Nuancen undifferenzierter. Die alte Tradition, welche Alessandro Casolani an den Lünetten des Oratoriums beteiligt sein läßt, wird durch den Befund durchaus bekräftigt. Schon Chigi führt in seinem „Elenco“ auf: „Presso l'altar grande, e la tavola, e le lunette di Alisandro Casolani“; Ugurgieri berichtet in der Casolani-Vita: „... ed attorno ad un finestrone due Historie dell'Apocalisse testimonij non meno autorevoli del suo valore“; Della Valle versichert: „Sono ancora nello stesso luogo di sua mano due storie dell'Apocalisse“ und Romagnoli präzisiert schließlich, daß es sich um zwei 1594 gemalte Lünetten „rechts über der Tür zur Kapelle“ handle<sup>51</sup>.

Die Attribution an Casolani findet in einigen Zeichnungen wichtige Stützen. Zwei Studienblätter (Siena, Biblioteca Comunale, S. III. 1/13 recto, und Florenz, Biblioteca Marucelliana, B 32; Abb. 52, 53)<sup>52</sup> sind der Figur des toten oder sterbenden Mannes links im Vordergrund der dritten apokalyptischen Szene gewidmet. Vier verschieden weit entwickelten Varianten des Florentiner Blattes stehen zwei des Sienerer gegenüber, die eine davon mit maleischer Breite behandelt. Daß es trotz beträchtlicher Divergenzen in Arm- und Beinhaltung tatsächlich um Vorstufen der Figur auf dem Fresko geht, erhellt aus dem nicht eben alltäglichen Motiv und aus einer Reihe typischer Details: der Schulter-Hals-Partie, dem zurückgesunkenen Kopf, der Muskelstruktur. Stilistisch fällt das Zusammengehen undulierender Umrißlinien und breiter, stellenweise überwischter Schraffuren auf. Ließen sich diese casolanen Eigenarten zur Not noch im Sinne eines intensiven Einflusses Casolanis auf den Zeichner Salimbeni deuten, so beweist eine Federzeichnung in Berlin (KdZ 16104, Abb. 51a und b)<sup>53</sup> unwiderleglich, daß die dritte und die

<sup>50</sup> Vgl. die Tavoleta della Biccherna von 1592–94 (*U. Morandi, Le Biccherne Senesi, Siena 1964, Nr. 97*).

<sup>51</sup> *Chigi*, vgl. Anm. 2; *I. Ugurgieri Azzolini, Le Pompe Sanesi, Bd. 2, Pistoia 1649, S. 377*; *G. Della Valle, Lettere Sanesi . . . sopra le belle arti, Bd. 3, Rom 1786, S. 414*; *E. Romagnoli, Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi, Manuskript in der Biblioteca Comunale Siena, um 1830, Band 8, S. 73*.

<sup>52</sup> S. III. 1/13 recto: Rötél, weißes Papier, 170 × 265 mm; Bibl. Marucelliana: Rötél, weißes Papier, 185 × 258 mm.

<sup>53</sup> recto: Feder, braune Tinte, auf der linken Blatthälfte Rötélstrichproben und Figur in Rötél; verso: Tod: Feder, braun laviert, über Rötél; Skizze Tod: Rötél; links Rötélstrichprobe; Oval: schwarzer Stift, darin Feder und braune Tinte; weißes Papier, 200 × 269 mm. Alte Zuschreibung: Barocci.

vierte Apokalypseszene und damit auch die beiden genannten Studienblätter Casolani zu danken sind. Das Berliner Blatt enthält recto neben anderen Skizzen vier Kompositionsentwürfe für die vierte Szene. Drei dieser Entwürfe sind so weit durchgearbeitet, daß sich Figurenverteilung und -haltung gut beurteilen lassen. In jedem Falle erscheint rechts unten, also dort, wo auf dem Fresko der Putto mit dem Vannicini-Wappen zu sehen ist, die Halbfigur eines wohl als Stifter zu identifizierenden Mannes mit Harnisch und abgelegtem Helm. Der Altar bietet sich dreimal, wie auf dem Fresko, annähernd frontal dar, auf der Skizze rechts unten dagegen in Schrägstellung. Interessant ist die Position der etwa auf halber Höhe der Bildfläche angeordneten Gruppe knien-der Gerechter und kleiderspendender Engel: Auf den beiden rechten Skizzen sind die Figuren jeweils zu einer bogig komponierten Gruppe zusammengefaßt, nur auf der dritten Variante findet sich eine freiere, die Lösung des Freskos vorbereitende Anordnung. Auf allen vier Skizzen ist am linken Rand jene schräg bildeinwärts kniende Aktfigur zu erkennen, die an gleicher Stelle des Wandbildes sichtbar ist. Drei Aktzeichnungen auf der linken Seite des Berliner Blattes sind nicht mit der vierten Apokalypseszene zu verbinden, die flüchtige Skizze eines von vorn gesehenen Pferdes scheint indessen in Zusammenhang mit der Darstellung der apokalyptischen Reiter zu stehen. Auf der Rückseite des Berliner Blattes ist links oben der reitende Tod mit der Sense wiedergegeben; das Pferd ist, wenn auch aus anderem Winkel und in anderer Haltung, wieder frontal gezeigt; darunter ist ganz schwach eine zweite Notiz zum reitenden Tod zu erkennen. Der Künstler hat also offensichtlich mit von der schließlich realisierten Fassung abweichenden Stellungen experimentiert. Eine andere Skizze auf der Rückseite des Berliner Blattes ist auf die erwähnte kniende Aktfigur und den zugeordneten Engel am linken Rand der vierten Szene zu beziehen.

Die traditionelle Zuschreibung der Berliner Zeichnung an Alessandro Casolani wird durch Figurenauffassung und Zeichenstil eindeutig belegt. Man darf also folgern, daß Casolani tatsächlich die dritte und vierte Szene des Apokalypseyklus entworfen und ausgeführt hat. Das von Romagnoli für diese Halbblütetten genannte Datum 1594 vermag ich nicht zu verifizieren. Unwahrscheinlich scheint mir jedenfalls, daß die Schildwand vor dem Gewölbe freskiert wurde, und für Salimbenis Gewölbemalereien bietet sich eher 1595 als Entstehungsjahr an. Die Beauftragung Casolanis hat sicherlich mit dem Faktum zu tun, daß mehrere Stifter – neben den Piccolomini nämlich die Maccabruni und Vannicini – aktiv waren.

Die Folge apokalyptischer Darstellungen wird an der östlichen Schildwand des Nordjoches mit den Szenen fünf und sechs wiederaufgenommen, um sich dann, gegen den Uhrzeiger, an der Eingangswand und der westlichen Schildwand mit den Szenen sechs bis zehn fortzusetzen (15–20). Zuschreibungs- und

Datierungsprobleme gibt es im Hinblick auf die sechs Halbblünetten angesichts der Quellenlage und der (wenn auch fragmentierten) Bezeichnung nicht: Die Fresken wurden von Ventura Salimbeni nach dem Januar 1601 und vor dem April 1603 gemalt (vgl. S. 16). Die Aufmerksamkeit kann sich mithin auf die Frage nach der Qualität der Bildlösungen konzentrieren.

Die fünfte Szene (15, Abb. 21) illustriert den Text des Apokalypsekapitels 7, 1–8: Engel wehren die vier Winde der Erde ab und drücken den Knechten Gottes das Siegel auf die Stirn. Die raumgreifende Komposition setzt links mit der monumentalen Rückenfigur eines schild- und schwertführenden Engels ein; die anderen drei gegen die (in Gestalt pausbäckiger Köpfe gegenwärtigen) Winde kämpfenden Engel sind weiter hinten zu erblicken. Dazwischen vollzieht ein fünfter Engel den Akt der Stirnversiegelung an einem vor ihm knien- den Jüngling; zahlreiche andere, schon der Gnade teilhaftig gewordene Männer verfolgen demütig das Ereignis. Oben schwebt ein Engel mit weit ausgebreiteten Schwingen und geschultertem Kreuz. Darüber erscheint der thronende Allmächtige mit dem apokalyptischen Lamm im Kreise der vier Wesen und der palmtragenden Auserwählten.

Nicht weniger als vier Kompositionsentwürfe für die fünfte Szene haben sich erhalten. Das kürzlich von Alessandro Bagnoli und Donatella Capresi Gambelli publizierte Blatt S. II. 5/22 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale<sup>54</sup> ist eine als Prima Idea aufzufassende, eilig hingeschriebene Federskizze, welche die Gesamtgliederung des Freskos vorwegnimmt, einzelne Figuren (wie den Engel links vorne) aber abweichend formuliert. Der ausgeführten Fassung nahe sind die Blätter Nr. 13282 F und Nr. 15066 F in den Uffizien und Nr. 1946.7.13.515 im British Museum, London (Abb. 54)<sup>55</sup>. Alle drei dürften eigenhändig sein, das Uffizienblatt Nr. 15066 F ist am weitesten durchgearbeitet und gibt sich durch seine Quadrierung als Ausführungsentwurf zu erkennen. Gemeinsam sind den drei Abbozzi ein nervöser, zu splittiger

<sup>54</sup> Feder, bräunliche Tinte, weißes Papier, 225 × 204 mm (Maximalmaße des unregelmäßig beschnittenen Blattes). Vgl. *Alessandro Bagnoli und Donatella Capresi Gambelli, Rezension des Kataloges „Disegni dei barocceschi senesi“*, in: *Prospettiva*, 9, 1977, S. 85 und Abb. 6. Das Blatt kann m. E. nicht zur Widerlegung meiner Zuschreibung der Zeichnung Uff. 4785 S an Vanni herangezogen werden. Für unrichtig halte ich die Behauptung von D. Capresi Gambelli, die Studie S. III. 5/12 recto in der Biblioteca Comunale Siena sei auf Salimbenis Wiederauferstehungsfresko in S. Maria degli Angeli bei Assisi zu beziehen; offensichtlich handelt es sich um eine Vorzeichnung Vannis für das Altargemälde in Castiglion Fiorentino (1599).

<sup>55</sup> Uff. Nr. 13282 F: Kreide, Feder, braune Tinte, braun laviert, 398 × 286 mm (Maximalmaße des bogig beschnittenen Blattes); Uff. Nr. 15066 F: Feder, braune Tinte, Spuren von Kreide und Weißhöhung, Rötelquadrierung, gelbliches Papier, 404 × 273 mm; vgl. *P. A. Riedl, Disegni dei barocceschi senesi*, Florenz 1976, S. 89f. und Abb. 93; London 1946.7.13.515: Feder, braune Tinte, braun laviert, gelbliches Papier, 409 × 278 mm.

Schärfe tendierender Federstrich und eine ziemlich energische und unruhige Lavierung. Von den nächstverwandten Zeichnungen Salimbenis sei der Entwurf für eine der Lünetten in der Sala Inferiore des Oratorio di San Bernardino in Siena genannt (Florenz, Uffizien, Nr. 833 E)<sup>56</sup>.

Die sechste Szene (16, Abb. 20) hat die Verteilung der Posaunen durch den Allmächtigen und die Ausschüttung des Rauchfasss auf die Erde sowie den Posaunenstoß des ersten Gerichtsendgels zum Gegenstand, entspricht also dem Anfang des achten Kapitels der Geheimen Offenbarung (8, 1–7). Gott erscheint hinter einem frontal gegebenen Altar, den Blick geradeaus gerichtet, in jeder der ausgestreckten Hände eine Posaune, nach welcher jeweils ein Engel greift. Drei andere der den Allmächtigen flankierenden Engel sind bereits mit den Instrumenten ausgerüstet. Weiter vorne links ist ein Engel im Begriff, die Posaune zum Munde zu führen, und rechts tut ein anderer den ersten Stoß. Zugleich schüttet ein vor dem Altar schwebender Engel das Rauchfaß aus; die glühende Asche zerstiebt vor dem Rohr der ersten, tönenden Posaune in der Luft. Die verheerenden Wirkungen auf Erden sind durch aus den Wolken brechende dunkle und feurige Bahnen angedeutet.

Die siebte Szene (17, Abb. 23) stellt das Walten der strafenden Euphratengel nach dem sechsten Posaunenstoß dar (Apokalypse 9, 13–19). Im Vordergrund beugen sich drei schwertbewaffnete Engel über ihre (durch Attribute als ein König, ein Bischof und ein Papst ausgewiesene) Opfer, im Begriff, diese zu töten. Dahinter ragt eine sich ins Endlose verlierende, mauerähnliche Phalanx gerüsteter Reiter auf löwenköpfigen und feuerspeienden Tieren auf. Oben sind der Posaunenengel und der hinter einem schrägseitlich gezeigten Altar thronende Allmächtige sichtbar. – Eine Vorzeichnung zur siebten Szene, die, obschon qualitativ etwas schwächer, den drei ausführungsnahen Entwürfen zur fünften Szene verwandt ist, befindet sich in London (British Museum, Nr. 1946.7.13.516; Abb. 55)<sup>57</sup>.

Die achte Szene (18, Abb. 22, 24 und 25) erzählt die Geschichte der beiden Zeugen gemäß Apokalypse 11, 1–13, in zwei Phasen: Im Vordergrund spielt sich die Tötung der Zeugen durch das Tier aus dem Abgrund ab. Oben sind die Wiederauferstandenen auf Wolken kniend vor einem mächtigen Antlitz zu erblicken. Im Mittelgrund reagieren zahlreiche Menschen mit Zeichen der Verwunderung und des Entsetzens auf die Ereignisse, hinten brechen die Bauten einer Stadt unter den Stößen des den Himmelsaufstieg der beiden Zeugen begleitenden Erdbebens zusammen. Die Komposition nutzt die äußeren Gegebenheiten besonders geschickt, indem sie Bildgewichte und Richtungsbezüge aus der asymmetrischen Figur des Wandfeldes entwickelt.

<sup>56</sup> Vgl. *P. A. Riedl*, *Disegni dei barocceschi senesi*, Florenz 1976, S. 92f. und Abb. 99.

<sup>57</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, gelbliches Papier, 392 × 286 mm.

Die Erscheinung des apokalyptischen Weibes ist Hauptgegenstand der neunten Szene (Apokalypse 12, 1–6; 19, Abb. 27). Rechts steht das geflügelte und sternenkronete Sonnenweib auf der Mondsichel, links zeigt sich der siebenköpfige Drache. Der mittlere Kopf des Monsters sendet eine Feuerlohe in Richtung auf die Füße des Weibes, während der Schweif zwischen Sternen hochpeitscht. Links hinter dem Sonnenweib holt der auf einer Wolke kniende Michael zum Streiche gegen das Untier aus. Darüber schwebt das neugeborene Kind des Weibes zum Allmächtigen empor, der als Halbfigur sichtbar ist. Die Gesten des Weibes und Gottvaters korrespondieren, sofern die geöffneten Arme ein Geben und ein Empfangen anzeigen.

Die zehnte und abschließende Szene (20, Abb. 26) verbildlicht die Verse 1–12 des 14. Kapitels der Apokalypse. Die Vision des Lammes und der hundertvierundvierzigtausend Gerechten ist rechts im Mittelgrund klein wiedergegeben. Dem himmlischen Ereignis gemäß Apokalypse 14, 2 und 3, kommt größere Bedeutung zu: Die Darstellung des thronenden Allmächtigen im Kreise der gekrönten Harfenspieler und der vier Wesen schlägt zugleich die Brücke zum Beginn der apokalyptischen Folge zurück. Dominierende Figuren der zehnten Halbblünette sind indessen die drei Engel, welche die Stunde des Gerichts verkünden. Angeführt vom Engel mit der Heilsbotschaft – im aufgeschlagenen Buch ist zu lesen *TIMETE DOM/MI/NVM/E DATE* –, zeigen sie das Nahen der Endzeit und den Fall Babylons an. Links im Hintergrund ist die vom Zorn Gottes getroffene Stadt mit ihren berstenden Türmen und Mauern auszumachen. – Ein Teilentwurf für das Fresko, bei dem der Nachdruck auf den drei Engeln liegt, ist kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht (Abb. 56)<sup>58</sup>.

Der apokalyptische Zyklus des Oratorio della SS. Trinità hat in der italienischen Malerei des späten Cinquecento und frühen Seicento, soweit ich sehe, nicht seinesgleichen. Die Frage nach möglichen Vorbildern hat mithin weit auszugreifen. Selbstverständlich ruft jede zyklische Verbildlichung apokalyptischer Ereignisse zunächst Dürers berühmte Holzschnitte von 1498 ins Gedächtnis<sup>59</sup>. Und die Tatsache, daß die Sieneser Freskenfolge mit Ausnahme der achten und der zehnten Szene thematisch weitgehend mit Dürer übereinstimmt, läßt bereits auf die Existenz konkreter Beziehungen schließen. Noch deutlicher sprechen zahlreiche, keinesfalls als Zufallsähnlichkeiten interpretierbare formale Analogien. Aber es wollen auch die zahlreichen, nach Dürer

<sup>58</sup> Feder, braune Tinte, Rötelsuren, braun laviert, 285 × 268 mm. Vgl. Katalog: Old Master Drawings, Yvonne Tan Bunzl, London, Summer 1975, Nr. 34.

<sup>59</sup> Über die reiche Literatur zur Dürer-Apokalypse informiert: *Matthias Mende*, Dürer-Bibliographie, Wiesbaden 1971, S. 260ff. Was die Reihenfolge des Zyklus angeht, folge ich, wie die meisten neueren Autoren, der Argumentation von *C. Schellenberg*, Dürers Apokalypse, München 1923, S. 81ff.

entstandenen Illustrationsfolgen zur Apokalypse berücksichtigt sein, die sich zum großen Teil in Bibeleditionen finden<sup>60</sup>. Um die wichtigsten Meisternamen und Publikationsdaten zu nennen: Zoan Andrea („Apocalipsis Jesu Christi“, Venedig 1515 und 1516), Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt („September-Testament“, Wittenberg 1522; Illustrationen fast unverändert wiederbenutzt im „Dezember-Testament“, Wittenberg 1522; davon abhängig unter anderem die Illustrationen Georg Lembergers, 1523/24, des „Meisters der Jakobsleiter“, 1526, und des Monogrammistens AW, 1529/30), Hans Holbein d. J. (Testaments-Ausgabe Basel 1523), Hans Burgkmair (Testaments-Ausgabe Augsburg 1523), Hans Schäufelein (Testaments-Ausgabe Augsburg 1523), Barthel Beham (Testaments-Ausgabe Nürnberg 1523), Hans Sebald Beham (Testaments-Ausgabe Nürnberg 1526), Erhart Altdorfer (Bibel-Ausgabe Lübeck 1533), Monogrammist MS (Bibel-Ausgabe Wittenberg 1534), Hans Sebald Beham („Typi in Apocalypsi Joannis“, Frankfurt 1539), Matthias Gerung (Holzschnittfolge 1536–58), Jean Duvet („Apocalypse figurée“, 1546–55, Ausgabe Lyon 1561), Hans Brosamer (Bibel-Ausgabe Wittenberg 1548 und später), Bernard Salomon (= „Petit Bernard“ oder „Bernardus Gallus“, Ausgaben Lyon 1553 und später), Virgil Solis (Bibel-Ausgabe Frankfurt 1560 und später), Johann Bocksberger und Jost Amman (Bibel-Ausgabe Frankfurt 1564) und Tobias Stimmer („Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien“, Basel 1576).

Fast alle diese Folgen sind auf irgendeine Weise Dürer verpflichtet, ohne sich freilich auf Dürers Programm zu beschränken. So begegnet zum Beispiel

<sup>60</sup> Literatúrauswahl zum Thema Apokalypse:

*W. Neuss*: Apokalypse, Stichwort im RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 751ff.; *L. Réau*, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. II/2, Paris 1957, S. 663ff.; *H. Aurenhammer*, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Wien 1959–67, S. 176ff.; *E. Kirschbaum* (Herausgeber), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sp. 124ff.; in allen diesen Werken finden sich Bibliographien zum Thema.

Literatúrauswahl zum Thema Bibelillustrationen:

*H. Zimmermann*, *Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1924; *A. Schramm*, *Luther und die Bibel I: Die Illustrationen der Lutherbibel*, Leipzig 1923; *Ph. Schmidt*, *Die Illustrationen der Lutherbibel 1522–1700*, Basel 1962. *L. H. Heydenreich*, *Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 8, 1939, S. 1ff. – Auf die Nennung der umfangreichen Spezialliteratur zu den erwähnten Meistern und Werken sei hier verzichtet; hingewiesen sei nur auf eine Untersuchung zum Zoan-Andrea-Problem: *L. Donati*, *Del mito di Zoan Andrea e di altri miti grandi e piccoli*, Firenze 1959.

Ich habe nicht bemüht, möglichst viele Bibel-Originaleditionen des 16. Jahrhunderts durchzusehen, zumal die Literatur zum Thema Bibelillustrationen doch sehr lückenhaft und teilweise auch unzuverlässig ist. Eine systematische Sichtung der deutschen, französischen und italienischen Bibelausgaben war mir indessen nicht möglich.

die bei Dürer fehlende Geschichte von den beiden Zeugen (Apokalypse 11, 1–13) bei der Mehrzahl der Bibelbebilderungen – in den protestantischen Zyklen häufig in antipapaler Auslegung –, und so findet sich die für die zehnte Szene der Sienerer Folge charakteristische Motivkombination bereits auf älteren Illustrationen. – Die Analyse des mir bekanntgewordenen, sehr umfangreichen Materials hat ergeben, daß einmal von Dürers Holzschnitten selbst, zum anderen von den Holzschnitten Bernard Salomons auffallende Linien nach Siena führen. Dagegen scheinen Anregungen von seiten der Monumentalkunst für die beiden Meister des Sienerer Apokalypsezyklus keine Rolle gespielt zu haben. Die Kenntnis französischer Werke – wie der in den fünfziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts gestalteten Glasfenster der Kapelle in Vincennes – scheidet aus äußeren Gründen aus<sup>61</sup>. Vom Apokalypfenster des Mailänder Domes und von den Mosaiken der Zuccato am „Arco di Apocalisse“ der Markuskirche in Venedig führen keine analytisch nutzbaren Wege zu den Wandbildern des Oratorio della SS. Trinità<sup>62</sup>. Am ehesten wäre ein Zusammenhang mit den von Vasari entworfenen Fresken im Refektorium von S. Michele in Bosco in Bologna (1539) zu erwarten, zumal auch diese (in ein ornamentales Dekorationssystem eingebundenen) Ovalbilder auf Dürers Holzschnitte und auf nachdürererische Buchillustrationen zurückführbar sind<sup>63</sup>. Beim genauen Vergleich stellen sich jedoch so zahlreiche und große Unterschiede heraus, daß der Gedanke an eine mögliche Mittlerrolle Vasaris wenig

<sup>61</sup> Zu den Fenstern in Vincennes vgl. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1925, S. 451ff.

<sup>62</sup> Zum Mailänder Fenster vgl.: U. Monneret de Villard, *Le Vitrate del Duomo di Milano*, Mailand 1918, Band I, S. 103ff. und Band III, Tafeln CIIIff.; der Verfasser gibt einen Überblick über Apokalypsendarstellungen in der italienischen Kunst; die Arbeiten am Mailänder Fenster zogen sich von 1481 bis 1545 hin. Die Zuccato-Mosaiken in S. Marco dürften keinen älteren Bestand widerspiegeln; vgl. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100–1300*, Baden bei Wien 1935, S. 70 („Am schlimmsten von allen den ‚Restauratoren‘ ... scheinen die Mitglieder der Künstlerfamilie Zuccato gehaust zu haben“).

<sup>63</sup> Zu den Fresken im Refektorium von S. Michele in Bosco vgl.: P. Barocchi, Vasari Pittore, Florenz 1964, S. 16, und P. Barocchi, *Complementi al Vasari Pittore*, in: *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'*, Bd. XXVIII, 1963–64, S. 269f.; die Verfasserin vermutet, daß die Ausführung der Fresken im wesentlichen von Cristofano Gherardi, gen. Il Doceno, stammt. Die Abhängigkeit der Kompositionen von Dürers Holzschnitt-Apokalypse wurde von Kristina Herrmann-Fiore erkannt und interpretiert (*Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer*, in: *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale, Arezzo/Firenze 1974, S. 701ff.). Meines Erachtens hat Vasari sich nicht nur von Dürer sondern auch von einem der größeren deutschen Illustrationszyklen anregen lassen; die Aufteilung in 20 Szenen (von denen einige leider zerstört oder kaum mehr erkennbar sind) entspricht etwa der Gliederung des „September-Testaments“; das Problem bedarf noch genauerer Prüfung.

tragfähig erscheint; Vasari wertet die Vorlagen anders aus als die Autoren der Sienerer Fresken und keine seiner Formulierungen läßt sich als direkte Anregungsquelle für Salimbeni und Casolani bestimmen. Daß Vasari stilistisch den Sienerer Bildern näher steht als den deutschen Holzschnitten, ist eine andere Sache: Die Umsetzung in – wenn auch deutlich voneinander abweichende – Cinquecento-Idiome und in das Medium der Wandmalerei bedingt Gemeinsamkeiten, die nicht zu übersehen sind.

Die Aufmerksamkeit kann sich mithin auf Dürer und Bernard Salomon konzentrieren. Tobias Stimmer, dessen Darstellungen „Die sibem Ketzerposaunen falscher Lehrer“, „Das 2. trostbild prophetisch und Apostolischer Zeugnis“ und „Wans Evangeli sein lauf vollend/dan komts end“ durch zahlreiche Motive mit der sechsten, achten und zehnten Szene der Freskenfolge verbunden sind, darf insoweit außer acht bleiben, als man in diesem Fall eher an eine gemeinsame Quelle, sprich: an die Abhängigkeit Stimmers von Salomon, zu denken hat<sup>64</sup>. – Bernard Salomons Apokalypsenbilder sind in mehreren seit 1553 in Lyon erschienenen und in verschiedenen Sprachen verbreiteten Bibelausgaben enthalten<sup>65</sup>. Salomon bietet eigenwillige Paraphrasen auf deutsche Vorbilder, namentlich auf die Illustrationen des „September-Testaments“ und die unmittelbar von diesen abhängigen Folgen, wie Hans Holbeins Serie von 1523. Die stilistische Transformation – „Le Petit Bernard ... soumet ses originaux allemands à la loi italienne de la symétrie et du rythme“ (Mâle)<sup>66</sup> – sicherte den Holzschnitten auch noch im späten sechzehnten Jahrhundert und in Italien Aktualität: Bemerkenswerterweise schmücken etwas verkleinerte und formal leicht differierende Nachschnitte der Lyo-

<sup>64</sup> Zu Stimmer vgl.: *M. Barnass*, Die Bibelillustrationen Tobias Stimmers. Heidelberg 1932.

<sup>65</sup> Literatur zu Bernard Salomon: *G. K. Nagler*, Künstler-Lexikon, Bd. 14, München 1845, S. 219ff. (über die Bibelillustrationen: „Die schöne Holzschnittbibel des Petit Bernard genannt“); *Ch. Le Blanc*, Manuel de l'Amateur d'estampes, 4 Bände, Paris 1854–59, Bd. 3, S. 415 (die Reihe der hier zitierten Ausgaben der „Quadrins historiques de la Bible“ ist offensichtlich unvollständig); *M. Audin* und *E. Vial*, Dictionnaire des artistes ... du Lyonnais, Bd. 2, Paris 1919, S. 196f.; *Émile Dacier*, La gravure française, Paris 1944, S. 46f. und S. 172; *Colin Clair*, A History of European Printing, London/New York/San Francisco 1976, S. 169. – Wenig informativ ist die Dissertation von H. Schubart, Die Bibelillustrationen des B. Salomon, Amorbach (1932). Mir standen die bei Jean de Tournes (= Tornesius) in Lyon erschienenen lateinischen Bibelausgaben der Jahre 1554, 1556 und 1558 sowie die französische Bibel von 1561 zur Verfügung; letztere enthält die komplette Serie der Illustrationen (wie schon eine – mir unzugänglich gebliebene – Ausgabe von 1558). 1681 brachten die Erben des Jean de Tournes in Genf eine weitere vollständige Edition heraus.

<sup>66</sup> E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris 1925, S. 455. Was die Bedeutung der Dürer-Apokalypse für die französischen Künstler des 16. Jahrhunderts betrifft, meint Mâle, S. 450: „Ainsi, l'imagination de Dürer régnait en souveraine sur la France comme sur l'Allemagne“.

ner Folge venezianische Bibeln des ausgehenden Cinquecento, so die 1583 bei Nicola Bevilacqua herausgekommene „Biblia ad vetustissima exemplaria“<sup>67</sup>. Die Illustrationen Bernard Salomons sind durchschnittlich 62 bis 65 mm hoch, die Nachschnitte lediglich 53 bis 56 mm; dabei ist die Reduktion nicht durch proportionale Verkleinerung sondern durch Weglassen von Randzonen erreicht. Bis auf fünf Szenen folgen die venezianischen Bilder recht genau den französischen Vorlagen; alle zehn hier interessierenden Szenen sind in der Serie Salomons und in der venezianischen Illustrationsreihe enthalten. Wenn im Folgenden die Sieneser Fresken mit den korrespondierenden Darstellungen Dürers und Salomons verglichen werden, können die venezianischen Salomon-Derivate jeweils stillschweigend mitberücksichtigt werden.

Zum Vergleich des ersten Freskos mit Dürers erstem Apokalypseblatt (Abb. 57) lockt zunächst die Gestalt des Menschensohnes: das gleiche frontale Sitzen auf zwei konzentrischen Regenbogen, ein ganz ähnlicher Gestus der Hand mit den sieben Sternen, eine ähnliche Diagonalstellung des vom Munde ausgehenden Schwertes. Im Gegensatz zu Dürer nutzt der Siense die Leuchtergruppe nur wenig für die Raum- und Flächenorganisation. Auf dem Holzschnitt senkt der demütig kniende Visionär sein Haupt, auf dem Fresko tritt er in eine pathetische Blickbeziehung zum räumlich und größenmäßig entrückten Menschensohn. Unterstellt man die Vorbildfunktion des Dürerblattes, so hat man eine Transposition auf zwei Ebenen zu beachten: der stilistisch-morphologischen und der dramatisch-psychologischen. Ein vergleichender Blick auf die Faltenstruktur beweist, daß das spätgotische Idiom der Vorlage den Freskomaler unbeeindruckt ließ. Ähnliches gilt für die bei Dürer so wichtigen ornamental-abstrahierenden Werte. Das flächenwirksame, dabei ungemein feierliche Arrangement des Holzschnittes findet im Fresko eine mehr bühnenmäßig-illusionistische Entsprechung. Dies sind Unterschiede, die nicht übersehen lassen dürfen, daß dem jüngeren Meister eine eindrucksvolle Interpretation des Themas gelingt. Strenge und geistiger Anspruch der Dürerinventio begegnen in einer stil- und individualbedingt starken, aber durchaus originellen Brechung wieder.

Salomon (Abb. 67,77) folgt, was die erste Szene angeht, der von Dürer abweichenden Tradition, die den Menschensohn zwischen den Leuchtern stehend und Johannes zu seinen Füßen hingestreckt zeigt (so Zoan Andrea,

<sup>67</sup> Das venezianische Verlagshaus wurde nach der Abwanderung Nicolò Bevilacquas nach Turin (1573) und dem Tod des Gründers (1574) von den Erben und deren Gesellschaftern geleitet. Ob die Holzschnitte der mir vorliegenden Ausgabe in Venedig nachgeschnitten oder aus Lyon importiert wurden, vermag ich ebensowenig zu sagen, wie ich frühere venezianische Bibeleditionen mit der von Salomon abgeleiteten Illustrationsreihe nachzuweisen in stande bin.

das „September-Testament“ und die Mehrzahl der genannten Meister). Salimbenis Direktbezug auf Dürer dürfte somit außer Frage stehen. Zugleich dürfte erwiesen sein, daß Zoan Andreas Folge, die gerade hinsichtlich der Eingangsvision von Dürer abweicht und sich im übrigen hauptsächlich aus seitenverkehrten Kopien der Dürer-Kompositionen zusammensetzt, keine vermittelnde Rolle gespielt hat.

Die zweite Szene entspricht thematisch der oberen Zone des zweiten Blattes der Dürerschen Folge (Abb. 58). Der thronende Allmächtige mit dem apokalyptischen Lamm wirkt wie ein – stilistisch modifiziertes – Zitat nach dem Holzschnitt, die Gruppierung der vierundzwanzig Ältesten spielt, trotz der energischen Verräumlichung, auf die mandorlaförmige Anordnung bei Dürer an. Ausgeklammert bleiben im Fresko die offene Himmelspforte, der empor zum Kreis der Ältesten entrückte Seher und die Landschaft. – Auch Salomon – der sich, was den thronenden Allmächtigen angeht, ebenfalls recht genau an Dürer hält – verzichtet auf die Darstellung der landschaftlichen Bildbasis und des Himmelstores, nicht aber auf die Einbeziehung des Visionärs (Abb. 68, 78). Insgesamt steht das Fresko der Komposition Salomons näher als jener Dürers.

Beziehungen der dritten Szene zum dritten Blatt der Dürer-Apokalypse (Abb. 59) enthüllen sich erst genauerer Betrachtung. Auffälligste Ähnlichkeit ist die Gruppierung der Reiter: am weitesten vorne, von den anderen Reitern abgesetzt, der Tod auf seiner Mähre, darüber in einer Phalanx der Reiter mit der Waage (er hält auf dem Fresko wie auf dem Holzschnitt das Instrument in der ausgestreckten Rechten), der Reiter mit dem Schwert und jener mit Pfeil und Bogen. Daß solche Dispositionsverwandtschaft kein Zufall ist, liegt auf der Hand. Aber auch einige der Vordergrundfiguren des Gemäldes erinnern in Haltung oder Gestik an Gestalten der Druckgraphik, so die nach rechts liegende Frau und der abwehrend zurückblickende Mann. Endlich verbindet der (im Offenbarungstext nicht genannte) Engel, bei allen Unterschieden im Detail, das Fresko mit dem Holzschnitt. Das Ausmaß der Transformation des Vorbildes braucht nicht weiter hervorgehoben zu werden; allein die Verlagerung des Gewichtes von den Reitern auf die Opfer hebt die Wirkung des Wandbildes radikal von jener der Komposition Dürers ab. Entscheidend ist hier, daß es überhaupt einen qualifizierbaren Zusammenhang gibt.

Salomon läßt, darin mit fast allen Dürernachfolgern einig, die Gruppe der Reiter im Sinne des Vorbildes dominieren (Abb. 69, 79). Mit Casolanis Fresko läßt sich die Darstellung des Franzosen ansonsten allenfalls im Hinblick auf die Präsenz michelangelesk schwerformiger Gestalten vergleichen.

Die vierte Szene bezieht sich, wie ausgeführt, nur auf die Öffnung des fünften Siegels (Apokalypse 6, 9–11), während Dürer auf dem vierten Blatt

(Abb. 60) das Ereignis mit der Öffnung des sechsten Siegels (Apokalypse 6, 12–17) verbindet. Gleichwohl führen Linien vom Fresko zu Dürer zurück. Schon das Motiv des Altars, hinter dem ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln beidhändig die weißen Gewänder verteilt, läßt Abhängigkeit vermuten. Nimmt man die Engel zu seitens des Altars und die gegensinnig vor dem Altar hingelagerten Leiber der Gerechten hinzu, verdichtet sich diese Annahme. Nun lassen sich aber auch die beiden kompositionswirksamsten Gruppen des Freskos von Formulierungen des Holzschnittes ableiten: Der einen knienden Mann einkleidende Engel links variiert ein Motiv, das bei Dürer rechts oben begegnet, die Gruppe des einen nackten Märtyrer auf den Altar hinweisenden Engels kann als Paraphrase auf die beiden Figuren auf der anderen Seite des Dürerblattes aufgefaßt werden.

Auch Salomon trennt (wie schon die Illustratoren des „September-Testaments“ und andere Meister) die bei Dürer zusammengefaßten Ereignisse der Einkleidung und des Feuerregens (Abb. 70, 80); in der unteren Zone der Einkleidungsdarstellung siedelt er mehrere athletische Aktfiguren an, die obere Bildregion organisiert er mit Hilfe des Altars, dreier Engel und zweier gegensinnig unter dem Altar hingestreckter Körper fast heraldisch einfach und streng. Trotz der Detailbeziehungen zu Dürer ist Casolanis Fresko im ganzen der Redaktion Salomons näher; auf einen Direktzusammenhang verweist die, sowohl bei Salomon wie bei Casolani am linken Bildrand plazierte Gestalt des schräg bildeinwärts knienden Mannes, dem ein hinter ihm stehender Engel das Gewand überwirft.

Die fünfte Szene entspricht inhaltlich dem fünften Blatt der Holzschnitt-Apokalypse Dürers (Abb. 61). So sehr sich die Kompositionen unterscheiden – Dürer faßt die Gruppe der vier windbekämpfenden Engel links zu einem wirkungsvollen Ensemble zusammen, während Salimbeni eine offenere und raumgreifendere Anordnung bevorzugt –, so wenig sind bestimmte Entlehnungen zu übersehen. Der schwert- und schildführende Engel in der zweiten Figurenschicht des Holzschnittes erscheint im Fresko gleich zwifach abgewandelt (wobei die hintere Gestalt der Formulierung Dürers besonders nahe ist), die beiden nach rechts gewandten Engel nehmen Motive der rechten hinteren Figur der Vierergruppe des Blattes auf. Der stirnenversiegelnde Engel folgt in der Haltung der entsprechenden Gestalt des Holzschnittes, und auch die dichtgedrängte Gruppe der knienden Knechte Gottes reflektiert Dürers Komposition.

Salomon disponiert die Szene anders als Dürer (Abb. 71, 81). Sind bei Salimbeni namentlich im Hinblick auf die Haltung der Engel Übereinstimmungen mit Dürer zu beobachten, so läßt die enge Verwandtschaft zwischen der Oberzone des Freskos mit jener des Holzschnittes Salomons aufmerken: Der Engel mit dem Kreuz und die Gruppe des von den palmzweighaltenden

Ältesten flankierten Allmächtigen stehen einander formal jeweils derart nahe, daß an einem Direktzusammenhang nicht zu zweifeln ist. Im übrigen folgt Salimbenis tiefenräumliche Handlungsentfaltung eher der Auffassung Salomons als der Dürers.

Dürers sechstes, als „Der Wehvogel“ bekanntes Holzschnittblatt (Abb. 62) vergegenwärtigt die Verse 1–7 und die Verse 8–13 des achten Kapitels der Apokalypse; Salimbeni setzt in der sechsten Szene, wie Salomon in seiner entsprechenden Illustration (Abb. 72, 82), nur die Verse 1–7 ins Bild um. Die kompositionelle Grundstruktur ist den Nachfolgern von Dürer vorgezeichnet: die Frontalstellung des Altars, die Haltung des Allmächtigen, die Anordnung von Engelsgruppen zu seiten Gottes. Dürer plaziert den Engel mit dem Rauchfaß, dem Sinn des Offenbarungsberichtes gemäß, hinter dem Altar und zeigt sowohl das Aufsteigen des Rauches wie die Ausschüttung des Feuers. Salomon und, ihm folgend, Salimbeni lassen den Engel links vor dem Altar schweben. Die Form des in der Luft zerstiebenden Feuers erinnert bei Salimbeni merkwürdig an die blattartige Figuration auf dem Holzschnitt Dürers.

Die siebte Szene korrespondiert mit dem siebten Blatt der Holzschnitt-Apokalypse Dürers (Abb. 63). Daß Salimbeni Dürers Komposition vor Augen hatte, wird durch die markante Vordergrundgruppe der zwei schwertführenden, in Gegenrichtung über ihre Opfer gebeugten Engel wahrscheinlich gemacht; solche Übereinstimmung ist, zumal bei themengleichen Darstellungen, kaum jemals Zufallsresultat. Salomon läßt die Euphratengel alle von links nach rechts agieren und bleibt dadurch hinter der dramatischen Wirkung Dürers und Salimbenis zurück (Abb. 73, 83). Gleichwohl ist eine Beziehung des Freskos zur französischen Illustration auszumachen: Die Schlachtordnung der Reiter auf den feuerspeienden Tieren – das Motiv knüpft zwar an Dürer an, wird aber durch die stereotype Figurenreihung effektiv gesteigert – ist bei Salomon ebenso vorgeprägt wie die Himmelspartie mit der schräg von der Seite sichtbaren Gestalt Gottes und dem weiter vorn schwebenden Posanenengel.

Die achte Szene hat keine Analogie in der Holzschnitt-Apokalypse. Dürer läßt der Darstellung der strafenden Engel jene des nahenden Endgerichts folgen (Apokalypse 10, 1–11, „Der starke Engel“; Abb. 64), Salimbeni interpretiert den anschließenden Text Apokalypse 11, 1–13. Und er bezieht sich dabei offensichtlich auf Salomons Illustration der Geschichte von den beiden Zeugen (Abb. 74, 84). Die Übereinstimmungen sind verblüffend, von der Gesamtorganisation angefangen bis hin zu Details; die Position des Ungeheuers, die Anordnung der Komparsen in den verschiedenen Tiefenschichten und der beiden Zeugen auf der Wolkenbank, die Gestalt des Monsters und die Form der himmlischen Stimme: Sie alle geben sich auf dem Fresko als

Folgerungen aus der druckgraphischen Fassung zu erkennen. Nur in einem Punkte weicht Salimbeni eindeutig von Salomon ab: Während der ältere Meister im Vordergrund den Akt der Tötung der Propheten und direkt daneben die beiden ausgesetzten Leichname zeigt, verzichtet der Sienese auf diese wenig klare szenische Kombination und bietet einen Zeugen tot, den anderen als vom Ungeheuer Angefallenen dar.

Mit der neunten Szene kehrt der Freskenzyklus zum Takt der Holzschnittfolge Dürers zurück; der wesentliche formale Bezugswert scheint indessen Salomons Illustration (Abb. 75, 85). Salomon bietet die Hauptfiguren – das Sonnenweib und den siebenköpfigen Drachen – spiegelverkehrt zu Dürers Formulierung (Abb. 65); er läßt das Kind ohne Engelsassistentz aufschweben und er kontaminiert die Szene der Erscheinung des Weibes mit dem Michaelskampf. Vers 6 des 12. Kapitels der Apokalypse lautet: „Die Frau aber floh in die Wüste, wo sie eine von Gott bereitete Stätte hat . . .“, erst dann wird in den Versen 7ff. vom Kampfe Michaels und seiner Engel gegen den Drachen und dessen Gefolgschaft berichtet. Konsequenterweise widmet Dürer dem Engelskampf ein eigenes Blatt (Holzschnitt-Apokalypse 10). Salomon verbindet hingegen, wie schon zahlreiche Illustratoren vor ihm, die beiden apokalyptischen Ereignisse in einer Komposition. Salimbeni hält sich eng an Salomon: Das apokalyptische Weib, der Drache, das aufschwebende Kind und die sich aus Wolken beugende Halbfigur Gottvaters muten wie Zitate an, nur der Michael weicht in Plazierung und Bewegung vom Bibelholzschnitt ab.

Die zehnte Szene hat bei Dürer kein direktes Gegenstück. Was die Vision des Lammes und der hundertvierundvierzigtausend Gerechten angeht, könnte man das zwölfte Blatt der Holzschnitt-Apokalypse nennen. Der Engel mit dem Buch erinnert außerdem in der Haltung an den Engel mit dem Mühlrad auf Dürers dreizehntem Blatt, die beiden anderen Engel haben mit dem zweiten Engel auf eben diesem Blatt Bewegungs- und Ausdrucksmotive gemeinsam; die Ähnlichkeiten könnten in diesem Falle aber auch aleatorischer Natur sein. Unverkennbar sind hingegen die Beziehungen des Freskos zu Salomon (Abb. 76, 86). Die seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts eingebürgerte Zusammenschau der Verehrung des Lammes auf dem Berge Zion, der Anbetung des Allmächtigen, der Verkündung der Stunde des Gerichts durch die drei Engel und des Falles Babylons (vgl. etwa Hans Burgkmair) präsentiert Salomon in einer Form, die Salimbeni nur wenig abzuwandeln brauchte, um zu seiner Lösung zu gelangen. Daß der wolkenumgürtete Berg und die zusammenstürzende Stadt seitenvertauscht erscheinen, ist sicherlich durch die Gestalt des Bildfeldes bedingt; aus gleichem Grunde ist die himmlische Anbetungsgruppe seitlich verschoben.

Nach diesen Vergleichen bedarf die These, daß bei der Konzipierung der Sieneser Freskenfolge die Holzschnitt-Apokalypse Dürers *und* die Bibelillu-

strationen Bernards Salomons oder, was aus äußeren Gründen wahrscheinlicher ist, die venezianischen Derivate der letzteren Hilfestellung leisteten, kaum einer weiteren Begründung. Mit der Annahme der Kenntnis lediglich einer der beiden Vorlagen ist die Gestalt der Wandbilder nicht zu erklären. Zahlreiche Eigenarten lassen sich, wie ausgeführt, nur im Sinne eines Direktbezuges auf Dürer begreifen; andererseits liegen die Beziehungen zu Salomons Kompositionen offen zutage. Die Unterschiede zwischen Salomons Darstellungen und den venezianischen Nachschnitten sind zu gering, um differenzierende Aussagen über die Verwendung der einen oder der anderen Vorlagenserie zu erlauben. Daß weitere Quellen genutzt wurden, ist kaum anzunehmen; aber die künftige Forschung mag diese Mutmaßung widerlegen.

### *Die Fresken der Südwand und des Altarraumgewölbes*

Zwei Fresken an den Wandstreifen zu seiten der Altarnische und fünf Fresken im Stutztonnengewölbe der Altarnische – samt und sonders kleinformatige Arbeiten – sind in unserem Zusammenhang als Bestandteile der gegen 1600 entstandenen Ausstattung von Belang. Über der Muschelnische mit dem auferstandenen Christus befindet sich eine Darstellung der Aussendung der Jünger (Abb. 28; die Inschrift über dem Bild lautet: *EVNTES DOCETE OMNES GENTES*; vgl. Matthäus 28, 19), gegenüber, über der Nische mit der Figur des gekrönten und harfenspielenden David, ist die Sendung des Moses gezeigt (Abb. 29; die Inschrift *VENI MITTAM TE AD PHARAONEM* bezieht sich auf Exodus 3, 10: „Sed veni, et mittam te ad Pharaonem, ut educas populum meum, filios Israel, de Aegypto“).

Auch das Bildprogramm des Gewölbes über der Altarnische (Abb. 30) umfaßt Szenen des Alten und des Neuen Testaments. Im Zenit verweist ein Ovalbild auf das Trinitätspatrozinium: Gottvater und Christus sitzen zu seiten der vom Heiligen Geist überschwebten Weltkugel. Flankiert wird dieses Fresko einerseits von einer oktogonalen Darstellung des über der Bundeslade thronenden und von Engeln sowie von *SANCTVS*-rufenden Seraphim adorierten Allmächtigen (vgl. Jesaja 6, 1–3), auf der anderen Seite von der Szene der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Zwei annähernd quadratische Bilder folgen weiter außen, das heißt an den steilen Anlaufflächen des Gewölbes – das eine gibt die Opferung Isaaks wieder, das andere die Taufe Christi. In den Zwickeln des geometrisierenden Rahmenwerks des ovalen und der beiden achteckigen Fresken sind insgesamt zwölf Putten angeordnet, zwei weitere Putten und zwei Engel mit Leidenswerkzeugen Christi füllen außerdem zwei rautenförmige und zwei ovale Felder auf dem Eingangsbogen der Altar-

nische. Die letztgenannten Kleindarstellungen sind von bescheidener Qualität (wofür spätere Übermalungen mitverantwortlich sein mögen). Dagegen sind die sieben anderen, durch die erwähnte Zahlungsnotiz auf 1595 datierbaren Bilder (vgl. S. 19) charakteristische Werke Salimbenis. Stilistisch sind sie den Fresken des Westgewölbes und den ersten beiden Apokalypseszenen nahe; zwei Kompositionen orientieren sich deutlich an Werken der römischen Zeit: Die Sanctus-Darstellung repetiert mit einigen Abweichungen das Fresko in der Chiesa del Gesù, die Taufszene übernimmt Motive der 1589 entstandenen Radierung (Bartsch 5)<sup>68</sup>. Offenkundig ließ man, bevor man an die Ausmalung des Südgewölbes und der zugehörigen Schildwände ging, zunächst den Altarraum und die flankierenden Wandstreifen dekorieren.

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine von Philip Pouncey richtig auf das Sieneser Oratorium bezogene Zeichnung im Ashmolean Museum zu Oxford (Parker 762\*, Abb. 39)<sup>69</sup>. Das Blatt zeigt einen Schrägblick in die obere Zone des Südjoches und der Altarnische. Wesentliche Elemente der architektonischen und ornamentalen Dekoration entsprechen dem heutigen Zustand; die Stutztonne der Altarnische trägt allerdings keinen gemalten Schmuck, sondern ist mit Kassetten wechselnder Größe ausgestattet. Den Schildwandhalbring über dem Altarnischenbogen füllt eine großfigurige Komposition: Oben schwebt die Halbfigur Gottvaters, flankiert von Putten mit Schriftbändern; links sitzt, von einem Putto assistiert, eine bekleidete jugendliche Gestalt (Johannes der Evangelist?), rechts eine Figur mit nacktem Oberkörper und einem aufgeschlagenen Buch, in das auch ein Putto blickt (Jesaja?). Neben dem Fenster der Altarnische knien links und rechts je ein jugendlicher Engel. Die Zeichnung kann sich nur auf einen – geplanten oder vielleicht auch teilweise realisierten – Zustand beziehen, der dem heutigen vorausging. 1595 war die Gliederung des Altarnischengewölbes bereits in anderem Sinne festgelegt (vgl. oben). Wenn Pounceys Vermutung zutrifft, daß das Blatt von

<sup>68</sup> Vgl. dazu G. Scavizzi, wie in Anm. 33 zitiert.

<sup>69</sup> Feder, braune Tinte, graubraun laviert, über schwarzer Kreide, teilweise mit Zirkel und Lineal gearbeitet, 225 x 284 mm. Vgl. K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. 2, Oxford 1956, S. 565f., Nr. 762\*. Die von Parker übernommene traditionelle Zuschreibung an Federico Zuccari wurde von Ph. Pouncey zugunsten Salimbenis korrigiert. Leider wurde ich auf das Blatt zu spät aufmerksam, als daß ich für diese Publikation noch das Original hätte studieren können. Herr Hugh Macandrew – dem ich, wie Herrn Dr. Alberto Cornice, herzlich für Hinweise danke! – teilt mir mit, daß es seiner Meinung nach nicht möglich sei, die Darstellungsgegenstände der beiden rechteckigen Felder in der unteren Zone der Ashmolean-Zeichnung zu identifizieren, „although that on the right could be interpreted as Moses and the burning bush“. Sollte diese Interpretation zutreffen, wäre ein wichtiges Argument zugunsten der Autorschaft Salimbenis und der Deutung des Blattes im Kontext der Planungen der neunziger Jahre des Cinquecento gewonnen.

Ventura Salimbenis Hand stammt, dann müßte es ganz an den Anfang der Ausstattungsarbeiten der neunziger Jahre gesetzt und als ein später aufgegebenen Entwurf verstanden werden. Allerdings geben mir die betonten Manierismen der Figurenbehandlung und der Zeichenstil zu denken, ohne daß ich darum eine Zurückdatierung vorschlagen möchte. Hat Salimbeni etwa eine vor 1595 bestehende Dekoration notiert? Die Tatsache, daß das heutige Fresko des Schildwandmalbringes erst im ausgehenden 17. Jahrhundert gemalt wurde, läßt vermuten, daß eine Vorgängermalerei existierte. Möglicherweise gab es ein solches, vielleicht von Rustico geschaffenes, Fresko, das man zunächst respektierte und das schließlich von Nasini (unter ikonographischer und formaler Anlehnung an die ältere Komposition) ersetzt wurde. Stimmen diese Überlegungen, so hätte man die Oxforder Zeichnung am ehesten als ein – später zugunsten der verwirklichten reicheren Lösung verworfenes – Konzept für die Dekoration der Gewölbezone der Altarnische zu deuten. Freilich ist nicht auszuschließen, daß die Skizze für das Schildwandgemälde eine selbstständige *Prima Idea* Salimbenis darstellt und daß es bis gegen 1700 tatsächlich ein entsprechendes Wandbild Venturas gegeben hat.

Am Rande zu erwähnen sind die kleinen Gemälde der Nischenseitenwände – rechts die Flucht nach Ägypten, links die von einem Servitenmönch adorierte Pietà, darunter jeweils die von Engeln flankierte Bernardinustafel; die traditionelle Zuschreibung dieser Arbeiten an Astolfo Petrazzi bedarf noch der Überprüfung<sup>70</sup>. Bemerkenswerter ist Casolanis Hochaltarblatt, das älteste gemalte Ausstattungsstück des Oratoriums (Abb. 31)<sup>71</sup>. Auf das Bronzekreuz des Alessandro d'Antonio Vannini mit der vorzüglichen, in Florenz gearbeiteten Christusfigur hin konzipiert (Abb. 31, 32)<sup>72</sup>, bietet es nur die Gruppe der Trauernden, den Landschaftshintergrund und einige fliegende Putten. Der gesamte Oberteil der Leinwand, das heißt die Partie über dem Querbalken

<sup>70</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>71</sup> Das Altarblatt wird seit *Chigi* (vgl. Anm. 2) in der Kunstliteratur übereinstimmend als Werk Casolanis zitiert. Über Erneuerungsarbeiten am Altar in den Jahren zwischen 1722 und 1736 berichtet *Liberati*, a.a.O., S. 129; Charakter und Ausmaß dieser Arbeiten wären noch zu bestimmen, wie auch die Aussage von *Zazzeroni*, a.a.O., S. 23, zu prüfen wäre, daß 1795 „la figura del Padre Eterno al disopra della Croce“ von Feliciani erneuert wurde.

<sup>72</sup> Die traditionelle Zuschreibung der Christusfigur an Prospero Bresciano bleibt fragwürdig, solange es an einer festen Vorstellung vom Oeuvre des Meisters fehlt. In der noch zu schreibenden Geschichte der Cinquecento-Plastik in Siena wird das Stück, auch wenn es aus Florenz importiert sein sollte, auf jeden Fall einen wichtigen Platz einnehmen müssen.

Auf das Bronzekreuz bezieht sich eine bei *G. Milanese* (*Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 Bände, Siena 1854–56, Bd. II, S. 247ff.) abgedruckte Urkunde, in der

des Kreuzes, ist eine qualitätlose spätere Zutat. Das Pathos der Figuren Casolanis bleibt weitgehend im Formelhaften, doch entschädigen die monumentale Auffassung der Mariengestalt und die malerische Behandlung einiger Details für die Schwächen der Dramaturgie. Unter den auf das Gemälde beziehbaren Studien ist namentlich das Blatt S. II. 4/37 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale mit den überschlanken Proportionen, den relativ kohärenten Umrissen und den dichten, etwas schematischen Schraffuren ein charakteristisches Beispiel für den frühen Zeichenstil Alessandro Casolanis.

### *Zur Ikonographie. Allgemeine Würdigung*

Für die Erörterung der Ikonographie der Freskendekoration des Oratorio della SS. Trinità können zwei Prämissen gelten: Die Darstellungen der Gewölbezzone wurden gleichzeitig entworfen, die Bilder der unteren Wandzone wurden dagegen offenbar erst später programmiert. Die Schriftquellen tragen nichts zur Klärung der inhaltlichen Intentionen bei. So ist zu fragen, inwieweit die Gemälde der Gewölbezzone einem bestimmten ikonographischen Prinzip folgen und welche Vorbilder dafür in Erwägung zu ziehen sind.

Ein ikonographischer Zusammenhang der „Paradisi“ (um den durch die Zeichnungen überlieferten Terminus zu verwenden) mit den apokalyptischen Szenen ergibt sich, sofern man die himmlische Existenz der dargestellten Personen als Endzustand versteht, auf den das eschatologische Geschehen hindrängt. Die für die Jahre um 1590 bei Stiftungen an die Compagnia nachweisbare Dedikationsformel: „Al Nome della Santissima et Individua Trinità e della gloriosa sempre Vergine Maria Nostra Avochata e di Tutti li Santi e Sante del Paradiso“<sup>73</sup> weist deutlich genug auf ein (vielleicht nicht formalisiertes) Allerheiligen-Nebenpatrozinium hin. Der Gedanke lag nahe, für die Gewölbekappen das Thema der glorifizierten Heiligen zu wählen; der Übergangszzone der Schildwände konnte man dann sinnvoll die apokalyptischen Darstellungen zuordnen. Ein für solches Vorgehen maßgebliches, *unmittelbares* Vorbild weiß ich nicht zu nennen. So aktuell um 1600 die illusionistische Umdeutung der oberen Raumbegrenzung in einen von Engeln und Heiligen bevölkerten Himmel war: Die apokalyptische Thematik mit ihren phan-

es um Zahlungsstreitigkeiten geht. Milanesi kommentiert (S. 249): „Esiste tuttavia nella Confraternità della SS. Trinità la croce gettata da Alessandro Vannini, alla quale è attaccato un Cristo parimente di bronzo, ma non si sa bene da chi fatto. Gli uni lo dicono del Pastorino, gli altri di Prospero Bresciano. Ne'libri della Confraternità si legge solamente che fu comprato in Firenze.

<sup>73</sup> So auf zahlreichen Dokumenten der Compagnia della SS. Trinità im ASS.

tastisch-esoterischen Implikationen kam den gegenreformatorischen Erwartungen im Hinblick auf anschauliche und nachvollziehbare Qualität der heiligen Gestalten und Begebenheiten kaum entgegen. Johannes Molanus bemerkt in „De historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusus“ (Libri III, Lugduni 1619, S. 108f.): „Sunt etiam imagines, sed perpaucae, quarum principalis significatio & repraesentatio à solis doctis intelligitur. Inter quas sunt revelationes à beato Ioanne in Apocalypsi descriptae. Ex ijs enim lectis parum intellegit simplex plebecula, ac proinde multò minus ex ijs depictis“ (Lib. II, cap. XXII). Es wäre sicherlich abwegig, einen Zusammenhang des Sieneser Apokalypsezyklus mit mittelalterlichen italienischen Monumentalgemälden – wie den Folgen in S. Elia bei Nepi<sup>74</sup>, im Dom von Anagni und im südlichen Querhausarm der Oberkirche von Assisi – begründen zu wollen. Aber man darf sehr wohl auf Beziehungen zu einem jüngeren Werk der italienischen Malerei verweisen, nämlich zu den Fresken der Cappella di San Brizio am Dom zu Orvieto<sup>75</sup>. Schon im Hinblick auf die allgemeine Disposition lassen sich Ähnlichkeiten ausmachen, wird doch die Britiuskapelle wie das Oratorio della SS. Trinità von zwei Kreuzgewölben überspannt, deren Kappen freskiert sind, und finden sich an den (in Orvieto freilich nicht durchfensterten) Schildwänden großformatige szenische Darstellungen.

Die Serie der (1447 von Fra Angelico und seinen Mitarbeitern begonnenen und seit 1499 von Luca Signorelli und seinen Gehilfen zu Ende geführten) Orvietaner Gewölbebilder setzt sich aus acht figurenreichen Kompositionen zusammen: Christus als Weltenrichter zwischen Engeln, Chor der Propheten, Chor der Apostel, Engel mit den Zeichen des Weltgerichts, Chor der Patriarchen, Chor der Kirchenlehrer, Chor der Jungfrauen und Chor der Märtyrer<sup>76</sup>. Die „Paradiese“ des Oratorio della SS. Trinità lassen sich leicht als ikonographische und teilweise sogar formale Abkömmlinge der himmlischen Versammlungen an den Gewölben der Britiuskapelle auffassen. Signorellis Orvietaner Wandgemälde sind zwar keine Verbildlichungen apokalyptischer Szenen, stehen indessen ganz im Zeichen eschatologischer Thematik – von

<sup>74</sup> Vgl. *Peter Hoegger*, Die Fresken von S. Elia bei Nepi, Frauenfeld/Stuttgart 1975.

<sup>75</sup> Literatur zu Fra Angelico: *J. Pope-Hennessy*, Fra Angelico, London 1952; *St. Orlandi*, Beato Angelico, Florenz 1964; *E. Morante* und *U. Baldini*, L'opera completa dell'Angelico, Mailand 1970; zu Luca Signorelli: *M. Salmi*, Luca Signorelli, Novara 1953; zum Dom von Orvieto: *E. Carli*, Il Duomo di Orvieto, Rom 1965. Eine Untersuchung über die Ikonographie der Britiuskapelle wird von Herrn Dr. Gosbert Schüssler, Florenz, vorbereitet.

<sup>76</sup> Die genauen Bezeichnungen lauten: PROPHETARUM LAUDABILIS NUMERUS, GLORIOSUS APOSTOLORUM CHORUS, SIGNA IUDICIUM INDICANTIA, NOBILIS PATRIARCHARUM CETUS, DOCTORUM SAPIENS ORDO, CASTARUM VIRGINUM COHORS, MARTIRUM CANDIDATUS EXERCITUS.

den Taten des Antichrist über die Auferstehung des Fleisches bis zur Höllenfahrt der Verdammten und der Krönung der Seligen. In Siena entschied man sich ebenfalls für eine endzeitlich gestimmte, aber stärker an den biblischen Text gebundene Bilderzählung. So vieles für einen Zusammenhang des Sienser Freskenzyklus mit dem Orvietaner spricht – die geographische Nähe der beiden Städte, die Bedeutung Orvietos als Wallfahrtsort und die außerordentliche Berühmtheit der Wandgemälde Signorellis (man vergleiche die enthusiastische Beschreibung Vasaris!<sup>77</sup>) wollen in diesem Rahmen besonders bewertet sein –, eine ausreichende Erklärung für Inhalt und Form der Fresken des Trinitäts-Oratoriums, namentlich für die Wahl des Offenbarungsthemas, resultiert daraus noch nicht.

Nun wird man im Rückgriff auf Dürer keinen Akt der Verlegenheit sehen dürfen, vielmehr etwas durchaus Absichtsvolles und Zeitgemäßes. Daß Dürers Kunst auch noch, und gerade, um 1600 auf Italien eingewirkt hat, ist längst erkannt und durch zahlreiche Beispiele belegt worden<sup>78</sup>. Bernardino Poccetti in der Toskana und der junge Reni in Bologna ließen sich, wie vor ihnen Pontormo, Beccafumi oder Vasari (um nur wenige Namen zu nennen), durch Dürer-Graphik inspirieren. Über alle Stilbarrieren hinweg behaupteten Dürers Bilderfindungen prägende und phantasiebeflügelnde Kraft. Ich will nicht behaupten, daß die Bekanntschaft mit der Holzschnitt-Apokalypse den Auf-

<sup>77</sup> G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Ausg. von G. Milanesi, Bd. 3, Florenz 1878, S. 690. Vasari weist auf Michelangelos große Bewunderung für Signorelli hin.

<sup>78</sup> Literatur zur Wirkung Dürers auf die außerdeutsche Kunst und zum Nachleben Dürers: M. Mende, *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden 1971, S. 526ff. (speziell zur Wirkung in Italien: S. 564ff.); O. Hagen, *Das Dürerische in der italienischen Malerei*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 53, 1918, S. 223ff.; H. Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1964<sup>3</sup>; A. Weixlgärtner, Alberto Duro, in: *Festschrift für Julius Schloßer*, Zürich/Leipzig/Wien 1927, S. 162ff.; Th. Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1929; Hans Kauffmann, *Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600*. In: *Anzeiger des Germanischen National-Museums, 1940–1953*, Berlin 1954, S. 18ff. (Kauffmann bemerkt auf S. 55: „Einigermaßen verwunderlich ist, daß die Apokalypse keine sichtbare Ausstrahlung ausübt, es sei denn in säkularisierten Themenkreisen wie Apotheose und Glorifikation“; diese Meinung dürfte jetzt korrigiert sein); *Katalog: Wirkung und Nachleben Dürers*, Ausstellung im Stadtgeschichtlichen Museum Nürnberg, 1976.

Die Wirkung von Dürer-Graphik in der Zeit um 1600 wird z. B. von C. C. Malvasia (Felsina pittrice, Bologna 1678) bezeugt; in Band I, S. 481, heißt es im Zusammenhang mit den Carracci: „... sulle stampe allora tanto famose d’Alberto Duro“. Zur Bedeutung Dürers für den jungen Guido Reni vgl. J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig/Wien 1934; *derselbe*, *Zum Stil Guido Renis*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 19, 1956, S. 180ff.; *derselbe*, *Le fonti dell’arte di Guido Reni. Kunstgeschichtliche Studien zur Renaissance und Barock*, Bd. I, Rom 1967, S. 89ff.

traggebern und Künstlern der Offenbarungsbilder des Oratorio della SS. Trinità zur Themenwahl verhalf. Aber es war doch wohl so, daß sich, war der apokalyptische Stoff erst einmal im Gespräch, der Rekurs auf Dürer anbot. Das besondere Thema aber muß wohl auf dem Umweg über das Vorhaben, die Gewölbe mit Heiligen-„Paradiesen“ auszumalen, in den Blick getreten sein. Sienesische Affinität zum Mystisch-Poetischen mag Bedenken im Hinblick auf mangelnde Zeitgemäßheit überstimmt haben. Sicherlich war Dürers Holzschnittfolge zumindest den Künstlern als beispielhafte Interpretation des Stoffes gegenwärtig. Daneben wird man sich nach moderneren Illustrationen umgesehen haben und wird dabei auf die weitverbreiteten Darstellungen Salomons gestoßen sein – gewiß nicht im Bewußtsein, es mit ihrerseits Dürer verpflichteten Arbeiten zu tun zu haben. An den Wänden standen nur zehn Bildflächen zur Verfügung – die Erzählung mußte also gegenüber den graphischen Vorlagen gestrafft werden. Dies leistete man hauptsächlich durch Weglassen der späteren apokalyptischen Ereignisse und insofern ohne gravierende Sinn- einbuße, als mit der zehnten Szene, der Gerichtsverkündung, ein gewisser Abschluß erreicht ist, der zugleich auf den paradiesischen Zustand vorbereitet.

Für das Interesse Sieneser Künstler der Zeit um 1600 für ältere deutsche Druckgraphik bietet sich in Gestalt der Louvrezeichnung Nr. 1609 (Abb. 87) ein – vergleichsweiser bescheidener – Nebenbeweis an<sup>79</sup>. Diese Ecce-Homo-Darstellung trägt eine alte, aber nicht authentische Aufschrift „Arcangelo Salimbeni“; der Zeichenstil läßt keinerlei Zweifel daran, daß das Blatt nicht vom älteren Salimbeni, sondern von dessen Sohn Ventura stammt. Die Komposition ist für die Stilstufe um 1600 befremdlich und könnte eher an Beccafumi denken lassen, bei dem ähnliche Untersichten begegnen. In Wirklichkeit aber hat Ventura Salimbeni einen 1522 datierten Holzschnitt Hans Sebald Behams kopiert (Abb. 88; Pauli 822). Die Abweichungen von der Vorlage sind gering, am augenfälligsten ist die Ersetzung des Spitzbogengewölbes durch eine etwas zeitgemäßere Kreuzgratfolge. Beträchtlich sind allerdings die Unterschiede der Faktur: Die resolute graphische Sprache des Vorbildes erscheint bei Salimbeni in einen nervösen Duktus verwandelt; eilige, teils flatternd bewegte Federstriche und eine leichte, summarische Lavierung sorgen für einen improvisationsartigen, den Kopiencharakter überspielenden Eindruck.

Doch zurück zum Sieneser Apokalypsezyklus! Die Ableitbarkeit der einzelnen Kompositionen von älteren Vorbildern stellt den künstlerischen Wert der Folge keineswegs in Frage. Abgesehen davon, daß Fremdanleihen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu den Selbstverständlichkeiten bildnerischer Praxis gehören, zeichnen sich vor allem die Fresken Salimbenis durch ungewöhnliche Mitteilungskraft aus. Bleibt Casolanis Beitrag etwas

<sup>79</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, Kreidespuren, weißes Papier, 180 × 128 mm.

mehr im Routinemäßigen, so entfaltet Salimbeni ein bemerkenswertes malerisches Brio. Ohne auf die – in den Fresken der Gewölbekappen voll zur Geltung kommende – dekorative Eleganz zu verzichten, weiß er dem Ausdrucksanspruch des apokalyptischen Berichtes gerecht zu werden; bühnenmäßige Präsentation und religiöse Würde schließen einander nicht aus. Es gibt nicht viele Werke der toskanischen Monumentalmalerei an der Schwelle zum Barock, die sich mit Salimbenis Apokalypsedarstellungen messen können. Noch weniger findet sich südlich der Alpen ein vergleichbar intensives, wenn auch spätes Echo auf Dürers Holzschnittzyklus.

## ANHANG

### *Dokumente zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Oratorio della SS. Trinità*

ASS = Archivio di Stato Siena

Sind zwei Jahreszahlen angegeben, so bezieht sich die erste auf die sienesische Zeitrechnung (stile senese), die zweite, kursiv gesetzte auf die moderne Jahreszählung; das Jahr begann in Siena jeweils am 25. März.

*ASS, Patrimonio Resti, 1842 (Deliberazioni dal 1506 al 1541)*DOKUMENT 1 (*ASS, P.R., 1842, f. 120 verso*)

Adi X di genaio [1534/5] . . . el priore fece proposta generale sopra deli chori da farsi in nostra chonpagnia . . .

Lo spetatissimo Girolamo d'Antonio Cerini . . . disse che li chori si dovesseno fare a braccioli, da doversi trarne la mostra di Monte Oliveto e di Santo Pavolo e di altri loci dove ali operari deputati sopra ciò, più paresse al proposito di nostra chonpagnia. E che a essi operari fusse lecito farli in tal modo e forma per nostra chonpagnia si potessero fare più utili et achomodati. E lo'fuse dato sopra tale chosa anpra [sic! = ampia] autorità. Mandossi el partito, el quale si ottenne per lupini cinquanta bianchi, e XII neghri, e chosi fu vento.

DOKUMENT 2 (*ASS, P.R., 1842, f. 128 recto*)

E adi VIII di luglio [1536] . . . messer Bernardino di Filippo Buoni[n]sengni . . . chonsegiò che, atteso che l'opera dei chori esare chominciata e non finitta, era non moltto onore ala chompagnia. Per questo li parse che li operari di detti Chori aveseno e debitori di detta chompagnia, si de chapittoli e si dele chap[p]e . . . aveseno [a]utorità di fa[r]lli pagare per li detti chori finire, e questt'authorità durase per infinno ala solenità dela Santissima Trinità . . . Ottenutto per lupini 44 bianchi, 6 neri.

DOKUMENT 3 (*ASS, P.R., 1842, f. 152 recto*)

E adi 7 di dicembre [1539], essento [sic!] radunato conveniente capitolo . . . si parlò dipoi della opera del capellone dello altare quello che si dovesse fare circa tale opera, atteso la assentia del dipentore, sendo andato a Pisa. E si propose per il reverendo priore che li operari di tale pittura dovesseno avere autorità di quello che sopra di tale assentia fare si dovesse, o protestare al detto maestro overo allogarlo a uno altro. E non esento [sic!] chi di sopra tale materia parlasse, si mandò in partito, e vénsesi per lupini 40 bianchi, [non]ostante tre neri.

*ASS, Patrimonio Resti, 1843 (Frammenti di deliberazioni, 1541–1551)*DOKUMENT 4 (*ASS, P. R., 1843, f. 11 verso*)

E adì XXVIII di maggio [1542] . . . el prior nostro doppo vesparo propose in capitulo qualmente li pareva molto male che già più fa si fusse dato principio a fare chori et dipegnare l'altare, et nissuna di queste cose si seghuitasse, et tanto più che non molti di fa che si era nuovamente deliberato sopra de'chori et in ogni modo non si seghuiva. Proponeva adonque che a ognuno fusse lecito sopra ciò dir l'animo suo, perché li era stato porto che uno [Textlücke] detto el Riccio dipentore, genero del Sodoma, pigliarebbe a dipegnare el nichio detto per el medesimo prezzo aloghato al Sodoma e di più metterebbe in conto li denari che al prefato Sodoma si erano dati. Sopra di questo forno molti consigli . . . et finalmente di più consigli redussero a uno solo, cioè che l'opera de'chori si seghuisse sechondo le deliberationi fatte, e per el nichio fusse data authorità al priore et ali 2 rischotitori de'denari promessi a'chori, et agli operai di detto nichio, d'essare con el detto Riccio et fare uno disegno dela pictura, et havessero authorità d'alogharglielo. Di più che li denari si rischuoataranno el di dela festa nostra servino per questo conto, cioè per paghare la detta pictura, et che'l Kamarlingo nostro insieme col sindacho vegghino rischuoatare e denari de'chapituli da chi fusse debitore, e'l sindacho rischuoati denari di lassiti, e tutti questi servino per questo effetto. Et partito el detto consiglio, si vense per lupini XXX bianchi, uno nero non ostante in contrario.

DOKUMENT 5 (*ASS, P. R., 1843, f. 17 recto*)

E adì [Textlücke] di settembre [1543] . . . el prior nostro dise che era tornato messer Giovannantonio Sogdoma, pictore del nostro nichio. Fece proposta sopra la detta pictura, et fu consigliato per messer Bernardino Buoninsegni che si vedesse chome stavano le deliberationi passate e che si referisse la seghuente domenica . . .

DOKUMENT 6 (*ASS, P. R., 1843, f. 28 verso*)

El di [detto = 3. April 1547] essendo il nostro priore desideroso di vedere forniti li cori et appropinquandosi la festa nostra, fe'proposta sopra el dare ordine a fare el fregio o il fogliame a'chori. Sopra ciò consigliò messer Bernardino di Filippo Buoninsegni che il priore eleggesse 3 homini in sua compagnia, et loro habbino ampia autorità di fare dette lettere o fogliame, secondo

che parrà a loro. Colto el partito, fu ottenuto per lupini bianchi n°. 62 et nessuno negro. Li homini chiamati dal priore in sua compagnia furno questi: mess. Bernardino di Filippo Buoninsegni, mess. Donato di Bartol<sup>o</sup> di Tano et mess. Tommaso di Gregorio Palmieri.

DOKUMENT 7 (*ASS, P.R., 1843, f. 33 verso*)

El dì 13 [Mai 1548] fu chonsigliato sopra e'fare i'nnichio, e si ci fu più cho[n]se[g]li di volerlo fare i'nnichio in muro e c[h]i voleva farlo in tavola. Andò a partito di farlo in nichio [sic! = in muro] e no' si venze . . . Andò el partito di farlo in tavola in quello modo chome pareva che stese meglio al'operai e al dipentore, di metarlo drento la tavola  $\frac{1}{2}$  braccio o  $\frac{2}{3}$ , chome a loro pareva che meglio stese; e si venze per lupini bianchi 31, e neri 13.

DOKUMENT 8 (*ASS, P.R., 1843, f. 37 recto*)

Domenicha adì 20 detto [= April 1549]

Doppo il ufutio e messa . . . dal priore nostro fu fatto proposta sopra il'opera del nichio della nostra chapella. Per la qual chosa si rizò il magnifico Chontte Bolgharini, uno delli 8 operai, e senza consegiare propose inanzi al chapittolo se lo'parese di fare il ditto nichio di rilievo di bronzo. E sopra ciò andò infiniti chonseglì; in ulttimo chonseglìò lo excielentissimo messer Be[r]nardino di Filippo Buoninsegni che li operai fusseno insieme e pigliassino più pareri da più pittori e [ar]chitettori in quel modo fusse il meglio, la pittura in mura o in tavola, o rilievo di bronzo, chosi riferisseno in chapittollo . . . Andò subito il partito, e si ottenne per lupini 32 bianchi, non stantte 12 neri in chontrario.

*ASS, Patrimonio Resti, 1844 (Deliberazioni dal 1551 al 1575)*

DOKUMENT 9 (*ASS, P.R., 1844, f. 16 verso*)

Addì XXIII detto [= September 1553]

Di nuovo chonvochato il Chapittolo nostro dopo la sagratissima celebrasione della messa, e cominciando per il Rev.<sup>do</sup> priore a ragionare sopra l'opera del Chappellone e mostro per il mastro pittore nuovi modelli e disegnandone e chome possa stare detto Richio e visto che li Operari già eletti per passato esserne infermo uno . . . fu sopra ciò consegiato . . . si desse autorità . . . di elegierne 4 . . .

DOKUMENT 10 (*ASS, P.R., 1844, f. 75 recto*)

Adi IIII di gennaio [1561/2]

... Giovambattista Buoninsegni dise come esendo stato tanto tempo il capellone imperfetto, li pareva non senza nostro carico che fuse visto più così, ateso esarci molti lāsiti per tale capellone, e che li pareva che si chiamase dala sedia IIII de'nostri fratelli insieme colla Rev<sup>ia</sup> del Coretore, e questi avesero alturità quanto il capitolo di fare e disfare sì come a loro parese, e quali dovesero durare uno anno ...

DOKUMENT 11 (*ASS, P.R., 1844, f. 75 verso*)

Adi XI di gennaio [1561/2]

... Girolamo Pelori ... dise, avendo inteso sopra il capellone quanto faceva bisogno, ... consigliava che la sedia chiamase e elegiese due de'nostri fratelli e quelli avessero altorità [di] alogare, finire e fare e rischuotere e tuto quello che fuse expediente per finire e fare tale opera ... il partito fu vinto per lupini LI bianchi e VIII neri ... e rimase Antonmaria di Bartolomeo Vieri e Giovanbattista di messer Bernardino Buoni[n]segni per più lupini, e loro si pubricorno.

DOKUMENT 12 (*ASS, P.R., 1844, f. 81 recto-verso*)

[5. Juli 1562]

La medesima mattina fu ditto da Girolamo di Mariano Pelori come era venuta lettera di maestro Riccio pittore Senese, allora abitante in Lucca, indirizata a Niccolò Costanti, nella quale conteneva alcune cose appartenenti alla nostra compagnia sopra la pittura e ornamento del Cappellone, la quale fu da Lattanzio Docci, nostro priore, letta nel capitolo nostro.

La medesima mattina Antonmaria di Bartolomeo Vieri, uno delli operari di detta opera del Cappellone, disse come l'animo loro era di allogarla al Rustico pittore, per patti assai ragionevoli faceva detto Rustico; ma vedendo e sentendo come alcuni delli nostri fratelli non si compiacevano di tale cosa per qualche rispetto, domandò li fusse levato tale carico, e il medesimo confermò Giovan Battista di messer Bernardino Boninsegni, l'altro operario.

...

// La medesima mattina si dissi [sic! = disse] per maestro Agnolo Cenni che li medesimi Operari dovesseno avere piena autorità sopra tale opera di fare tutto quello a lloro pareva.

Si disse ancora la detta mattina per Alixandro spadaio, atteso come la tornata

avanti fu detto per messer Camillo Palmieri che la loro auto[rità] di detti Operari si raffermissi, con questo che il disegno sopra il quale si doveva fare il cappellone lo dovessero mostrare nel capitolo, dovendosi per il detto approvare. Non dimeno, alcuno [= nessuno] deli 2 detti pareri si mandò a partito.

...  
Qual cose udite, intese et considerate, quasi tutti i circhustanti dissero doversi reprovare le soprascritte proposte, cioè che non si aggioghi né diminuisca ali eletti sopra a tal opera, anzi essi si devino confermare, né che si aspetti più idonei maestri, ma farsi con quelli che si può migliori, et il cappellone guastarsi o lassarlo stare in quel modo che egli sta, secondo che parrà capace alli maestri pittori cioè, scultori et muratori, et con mancho spesa che si può. Il Rev.<sup>do</sup> Priore nostro [= Cerbone di Galgano Galli] sopradetto, viste et tal cose udite, disse et propose che in caso che di questi tre operari eletti ce ne fussi uno dischorde, i due habbino la medesima autorità che havevano quando ci era il terzo, intendendo però che sieno d'accordo et si convenghino ambedue; et mandato a ppartito, fu vinto per lupini trentanove bianchi, sette negri non ostanti alla proposta.

DOKUMENT 13 (*ASS, P.R., 1844, f. 102 verso-103 recto*)

Il dì 2 di Gennaro 1563 [= 1564]

Il Rev.<sup>do</sup> Prior nostro la prima sua sessione ... propose doversi dare opera et incominciarsi il cappellone di nostra compagnia. Qual cose proposte: Lorenzo ceraiuolo propose che si devino confermare li eletti sopra la fabbrica, cioè Giovambattista Buoninsegni, Anton Maria Vieri e Giovambattista orefici [sic!], che non si muti il cappellone si come primieramente è stato fatto. Giovambattista orefice propose che due operarii con il sindacho devino havere il charico sopra tal fabbrica, et che così elleghino il modello. // Lorenzo ceraiuolo si offerse dare li denari quando vedrà darsi opera al capellone, et disse doversi confermare li eletti sopra tal opera.

DOKUMENT 14 (*ASS, P.R., 1844, f. 103 recto*)

Il dì 9 detto [= Januar 1564]

Anton Maria Vieri propose doversi esso et Giovambattista orefice levarsi del charicho dato sopra il Cappellone, e la domenicha seguente doversi per la sedia eleggere otto et quelli mandarsi a partito per tal effetto, et quelli che restassero havessero autorità di fare.

Pietro pittore propose doversi fare una bel'opera, e che si devi eleggere buon

pittori et schultori, et che si devi dare opera et di mano in mano secondo che si dà lochatione de'maestri buoni, così si faccia.

Lorenzo ceraiuolo propose che si devi confermare li eletti sopra tale edifitio e che non si devi guastare il cappellone fatto già più fa.

Mess. Camillo Palmieri propose che si devi confermare il cappellone fatto di nostra compagnia, et che non si devi mutare, et che li operari eletti sieno confermati.

Francesco Nardi propose che si devino aggiungere due homini maturi et di consiglio di nostra compagnia a essi eletti sopra tal fabbrica.

Bolgharino Bolgharini propose doversi reprobare et ritrarsi il detto et proposta di Anton Maria Vieri, et doversi confermare li eletti et deputati, et doversi sopra il cappellone reprovarsi il consiglio di messer Camillo Palmieri né doversi a essi eletti aggiognersi più persone.

DOKUMENT 15 (*ASS, P.R., 1844, f. 113 verso*)

Adi 7 detto [= Januar 1564/5]

La mattina . . . fu da messer Antto[n] Maria Vieri refertto qualmente il desi-deri[o] deli operai era di fare u[n]a chosa perfetta, per la qual chosa avevono tardato moltto tempo a fare disegno per aspettare Domenico Giannelli, per essere lui omo in tal exercitio assai suficiente, e dipoi qualmente erono stati a ragionamento di tal negotio con più omini atti a fare tale opera, e per la sopraditta chagione avevo[n] dato intermedio ala principiata muraglia. E di più per esere suciessa la mortte di Giovan Batistta [= orefice] loro cholega, domandò il terzo a chonvenire in tale negoti[o] del chapelone. Per la qual chosa rittosi il spettabile Girolamo Pelori e consigliò . . . che no'ci era persona più atta a'loro bisogno che Lorenzo di Alixandro, ceraiuolo; per il che mandato il parttito si venze per lupini 39 bianchi, uno nero.

DOKUMENT 16 (*ASS, P.R., 1844, f. 114 verso–115 recto*)

Adi 4 di marzo [= 1564/5]

La mattina . . . Antto[n]maria di Barttolomeo Vieri disse qualmentte per satisfacere al'obbligo fatto del'opera con il pittore, era di necessità che la chon-pagnia facessi ali Operai e a messer Scipione Massari, una prochura con autorità autenttica di poter ris[c]huotere i lassitti e sopra quelli fare asegnationi, tempi, quittance e quanto fa di bisogno sopra ciò . . . //

Del che rittosi Bolgarino Bolgarini e consigliò che la sedia e suoi uficiali eleggesse omini sopra quanto dal detto Antto[n]maria esere adimandato con

autorità di risquotere con le dette chonditioni ... dando autorità a ser Adriano Bociardi di rogare uno mandato con dar autorità ali 3 operai e al massaro di fare quanto per la chonpagnia farà bisogno sopra detta opera; e mandato il partito, si venze per lupini 33 bianchi e 2 neri ...

DOKUMENT 17 (*ASS, P.R., 1844, f. 114 verso*)

Adi 16 detto [= März 1564/5]

Anchora da messer Anto[n]maria Vieri fu referitto qualmente con il nome dela Santissima Trinità si era alogata l'opera a Lorenzo detto il Russticho, con il parere di messer Domenicho Gianelli, per prezo di scudi 100 d'oro da pagarlieli in 4 pag[h]e, si chome per la schritta fatta infra di loro sono stati d'achordo.

DOKUMENT 18 (*ASS, P.R., 1844, f. 116 recto*)

Adi 15 ditto [= April 1565]

... lo spettabile Anton Maria Vieri disse chome per la schritta fatta fra la Compagnia e il Russticho, li dovevo[n] dare per la prima pagha scudi 25, e chome circha 2 ano [= anni] era, si era fatto uno libro, in nel quale molti spontaneamente si erano fatti debitori, deli quali Giovan Batissta Boninsegni, uno di essi Operai, ne aveva reschossi circha a 15 scudi, deli quali partte per la muraglia ne à spesi, e n'è resstati in sua mano circha a 8, per il che non possono rissquotere da nessuno, percioché ogniuno dicie: „Spendete quelli, e dipoi daremo li da noi promessi“. Onde sopra di questo domandò a ciaschuno de'fratelli il suo parere, replichando qualmente per la digià detta chausa non potevo[n] satissfar lo obrigo che di sopra si è detto, delo sborso deli scudi vintticineque per la prima pagha ...

DOKUMENT 19 (*ASS, P.R., 1844, f. 127 verso*)

Adi primo di 9bre [1566]

Il venerdi, di deli Ognisanti, ... il priore ramentò l'opara del capellone et disse che li pareva che l'opara andessi adagio et che si c'era nissuno dell'opara, dovessi dire la causa. Et essendoci il magnifico Bulgarino Bulgarini, uno d'esso [sic! = essa] et rizzatosi et disse che l'opara era restata da il Rustico et non dali operari, il [sic! = in] quanto a denari ne aveva auti per adesse [sic!] a bastanza, et è ben vero che c'era poc[h]i denari; inperò, quando il Rustico lavorava, che il ditto Bulgarino aveva tre overo quatro [sic!, zu ergänzen:

scudi], che non aveva si non a chiedere. Et il priore disse che aveva parlato ancor lui al compagno, de [sic! = che] li aveva detto che in quanto a denari non li mancavano, ma che atendea a far altre facende et non voleva attendere a lavorare. E però ramentò alli operari che li dovessen solecitare, et non lassare l'opara imperfetta . . .

DOKUMENT 20 (*ASS, P. R., 1844, f. 142 recto-verso*)

Addi XXIII di maggio in domenica [1568]

La mattina medesima il spettabile Pierfrancesco orafò, maestro de'novitii, espose qualmente ci era uno de'nostri fratelli, il quale desiderava haver licentia di poter far dipegnare quelli due quadretti che sono sopra la Nuntiata e l'Angiolo, e quella faccia che è sopra l'uscio del'orto, e consigliò che si dovesse dare licentia a chi volesse fare cosa a utile di nostra Compagnia. Doppo che dal Rev.<sup>do</sup> Priore fu data licentia che ad ognuno fusse lecito dire sopra di ciò quello gli paresse . . . Lorenzo ceraiuolo . . . disse che lodava molto la buona intenzione di quel fratello che voleva fare tale opera, ma che prima si lassino finire li stucchi, e che poi chi voleva fare gli fusse dato licentia, con patto che facesse tal opera con consiglio d'arc[h]itetore, e la pittura fusse a proportione e a conferentia del Cappellone che si faceva, e non chi voleva fare facesse a suo senno, ma che le cose fusseno honorate, conferenti e proportionate al luogho et al'opera incominciata. Consigliò anchora che la domenica seguente si raunasse maggior numero de'nostri fratelli che si poteva, e che si deliberasse e si facesse uno capitolo che alchuno, sotto pena di privatione, non potesse in modo alchuno fare ammaio o aggiognere qualsivoglia ornamento al detto Cappellone, e che ogni priore che entrava prima agl'altri facesse leggere detto capitolo et osservare. //

Soggiunse anchora che quelli fratelli i quali havevano promesso denari per l'opera del Cappellone non satisfacevano, e che non ci era denari né riscossi né da riscuotere, e che si chi haveva promesso non paghava e non si trovava modo di trovare denari, il Cappellone non si poteva finire, il che ne risultava poco honore alla Compagnia. Alhora il Priore nostro esortò coloro che havevano promesso, a paghare, e che dicesse ognuno a'fratelli che trovava, che la domenica seguente volesse venire alla Compagnia per deliberare quello si doveva fare . . .

DOKUMENT 21 (*ASS, P. R., 1844, f. 165 verso*)

Addi 21 di Dicembre [1572] . . . il prior nostro propose al Capitolo circha al

quanti denari che si trova in mano il Sindacho, che si dovessero paghare ale rede del Rusticho pittore, per conto dela Cappella. Mandato il partito, quale consigliò Bolgharino Bolgharini, si vense per lupini 26 bianchi, e due neri . . .

DOKUMENT 22 (*ASS, P.R., 1844, f. 176 verso*)

Adi 31 di genaio 1573 [= 1574]

Cantato il ofitio . . . il priore . . . propose che sarebe bene che di [sic! = si] dovese comprare uno Crocifiso nuovo, per esari [sic!] il nostro rotto e guasto. Consigli[ò] Vergilio Mac[c]abruni che si pigliasse il sopradetto Crucifiso rotto, che il priore insieme con il sindaco nostro, insieme con G[i]ovambatista Buon-  
i[n]segni e Girolamo Maret[t]i, aveseno autorità quanto tutto il Capitolo proprio. Vento in in [sic!] detto Capitolo per lupini 27 bianchi.

DOKUMENT 23 (*ASS, P.R., 1844, f. 179 recto*)

Adi 18 di aprile [1574]

. . . consigliò Vergilio Mac[c]abruni che si dovese trovare modo di finire il Capelone. Consigli[i]ò Guido Biringuc[c]i che si elegese quaro [sic! = quattro] per andare a provare li fratelli che fusono obrigati a provare denari per il detto Capelone. E si vense per lupini 28 bianchi, e 5 neri.

DOKUMENT 24 (*ASS, P.R., 1844, f. 180 recto*)

Addi 2 di Iulgio anno detto [1574] . . . il priore fecie leggiare due de'nostri capitoli . . . l'altro . . . sopra il capelone del nostro oratorio, ateso che era in Siena uno maestro forestiero che lavara [sic! = lavora] di stuchi benissimo, et per non perdere questa ochasione . . . Silvio Ottorengi . . . conselgliò che la sedia elegha 4 de'nostri f[r]atelli, li quali abbino la medesima autorità che à il presente Capitolo, si di fornire li stuchi et si di dipengniare l'altare et ado[r]nime che ci va, a modo loro et come li torna bene, non escendo però del disegno fatto fino a hoggi . . . Il magnifico Vergilio Mac[c]habruni . . . confermò il medesimo conselglio, et il simile fece il magnifico Antonio Cerini; et messo il partito, si venze per lupini 23 bianchi et 3 neri non istanti. Et cosi il nostro padre priore elesse per li quattro homini li infraschritti:

Girolamo Maretti  
Mariano Pelori

Nicolò di Crescenzio Campani  
maestro Pietro dipintore.

DOKUMENT 25 (*ASS, P.R., 1844, f. 188 verso–189 recto*)

[10. April 1575]

... Vergilio Macchabruni, atteso che talhora fino adesso si sarebbe fenito il cappellone nostro, quando fusse stato permesso a coloro che havevano in animo di volere porgere aiuto per fenirlo, di farvi dipingere l'arme loro, forse per mostrare di non essere stati figli inutili di questa santa casa a chi succederà dipoi, pertanto, forse ancora perché egli haveva udito in particolare qualche cosa, però messe in consideratione al capitolo e propose che egli sarebbe stato di parere, acciò quanto prima si venisse a fine di quest'opera, che fusse lecito a coloro che havevano fantasia di fare dipingere o quadretti o altro che sonno nel cappellone, di farvi l'arme delle case loro, con tal conditione che atteso il poco spatio de'luoghi, per non occupare troppo, l'arme che andavano ne'quadretti, ottangoli, tondi o ovati, non fussero più grandi che un quarto foglio ordenario. E questo era circa ciò il parer suo. Il che udito dal Capitolo, andato il partito si perse.

Udito il parere di messer Vergilio, l'Ecc<sup>te</sup> messer Marco Landucci essendo d'opinione in tutto contraria a questa, disse che a lui non pareva che in niun modo si dovesse permettere che si facessero nel capellone arme di veruna sorte, essendo opera quella dove molti havevano a mettere le mani e porgerci aiuto acciò che le spese o le fatiche di molti non fussero stimate essere state fatte da uno solo, poichè dava non so che d'inditio e faceva fare argomento a'riguardanti che vedevano o una o più armi ne'luoghi detti, che tutta quel'opera fusse stata fatta da quelli di chi conoscevano essere l'armi, e perciò // affine che niuno si facesse (come si suol dire) bello delle penne d'altro pavone, egli giudicava che, circa il capellone, non fusse permesso il farvi armi. Ma fusse ben lecito il fare arme a dare fantasia a coloro che Iddio ispirerebbe o haveva ispirato a dipingere o far dipingere qualchuna delle facciate del nostro oratorio, essendo che in simili opere grandi, dove si conosce e spesa e fatica, et si vede il principio e'l fine, pare che non si disconvenga il dare a chi havev'è fatta tanta opera pia, questo contento e satisfatione. Per il che andato et raccolto il partito, fu vento per lupini quaranta uno bianchi, et undici neri non ostanti.

*ASS, Patrimonio Resti, 1845 (Deliberazioni dal 1576 al 1647)*

DOKUMENT 26 (*ASS, P.R., 1845, f. 1 recto*)

Adi 15 di detto [15. Januar 1576/7] ... fu consigliato da Lorenzo Alisandrini che il padre priore habbi hautorità di possere far fare il Crucifisso di bronzo per l'altare grande e le due statue de'nichii da basso, e possi eleggere due a

suo piacere in compagnia degli operai di già del Cappellone. Fu vento il detto partito per lupini 28 bianchi, e 2 neri; e nominò [Textlücke].

DOKUMENT 27 (*ASS, P.R., 1845, f. 5 recto*)

Adi 22 di marzo [1576/7] ... il nostro priore fece proposta sopra se gli era bene portare la croce di metallo in una chiesa, ho se s'aveva a lasare dove s'era lavorato ... Messer Lelio Bandini, canonaco, consigliò che gli pareva che fusse bene levarla di la buttiga dove s'era lavorata e si portasse nascosamente in Santo Martino ché meglio stava come luogo pio che in detta buttiga. E la domenica venente dovesino tutti ho in parte de'nostri fratelli vestirsi a battenti, e altri poi con li abiti loro prop[r]i andasse in p[r]ucisione a levare la detta croce, e cantare: „Vesilla Regis prodeunt“ e portalla in nostra Compagnia. E mandato a partito, si venze per lupini 50 bianchi.

DOKUMENT 28 (*ASS, P.R., 1845, f. 5 verso*)

Addi detto [24. März 1576/7]

La Croce di metallo, veneranda memoria, fu fatta in Siena in butiga di maestro Alisandro d'Anton Vannini, sanese, tragitatore ala Logg[i]a del Papa, di elemosine e di metallo dato dalli fratelli di questa santa Compagnia, e di subito finita fu portata da buttiga nella veneranda chiesa di Santo Martino, dove per diliberatione del capitolo in suffi[c]iente quantità si andò per essa Santa Croce in procisione ...

DOKUMENT 29 (*ASS, P.R., 1845, f. 16 recto*)

[8. Oktober 1578]

... Bernardino Tantucci ... consigliò ... che gli parebbe che delle cento lire mandate dal'amorevole et caritativo fratello messer Adriano Pelori, se ne deputino cinquanta per il Cristo portatile, et del restante per il Cristo di bronzo. Et con mandato a partito, si venze per lupini 30 bianchi, et uno neri non ostanti.

DOKUMENT 30 (*ASS, P.R., 1845, f. 28 recto*)

Addi [Textlücke] di novembre [1580] ... fatta proposta dal nostro priore del

modo da tenersi per finir di pagare il Cristo di metallo, quale era finito in Firenze, fu consigliato dal nostro amorevole fratello Lorenzo Alexandrini che si li desse hautorità di pigliare trentacinque scudi a cambi[o] per finir di pagare detto Cristo . . . il tutto fu vento per lupini 28 bianchi, non ostante tre negri.

DOKUMENT 31 (*ASS, P.R., 1845, f. 36 recto*)

Addi 24 di gennaio [1582/3] . . . fu consigliato . . . atteso esare la sacrestia imperfetta e non finita di murare per mancamento di denari, che si diroghi per questa volta tanto al capitolo 43, che parla che il sindaco non possi spendare più che soldi vinti senza licentia della sedia . . . E così mandato el partito, fu vento per lupini vintitre bianchi, et tre neri . . .

DOKUMENT 32 (*ASS, P.R., 1845, f. 44 recto*)

[12. April 1587]

. . . Oltre a questo, Giulio di Mino Paccinelli domandò gli fusse fatto grasia [sic!] per uno de'nostri fratelli di possere aprire una finestra del nostro oratorio, per farci l'invitriata et adornarlla secondo richiede il chappelone, chon autorità di poterci fare la sua arme. Fu consigliato circha del concedare detta grasia, da Antonmaria Guasti, che gli era bene il fare questa grasia, ma che non possi e [sic!] uscire del parere e consiglio delli Operari, e gli si concedi possere uprire [sic!] la fenestra sopra la porta. Andò a partito il detto consiglio, e si vense per lupini 26, et uno nero.

DOKUMENT 33 (*ASS, P.R., 1845, f. 45 recto*)

[23. Mai 1587]

Memoria chome il g[i]orno sopradetto, che fu la vigil[i]a della nostra festa del[la] Santissima Trinità, si messe su la presente tavola del'altare del nostro oratorio, la quale fece maestro Alisandro, pittore da Siena. Erano li operari a quel tempo, dal nost[r]o chapitolo degnamente eletti, Girolamo Maretti et Lorenzo Alisandrini. Tutto sia a onore della Santissima Trinità et della Inmaculata Vergine Maria.

DOKUMENT 34 (*ASS, P.R., 1845, f. 52 verso*)

[2. Januar 1593/4]

Il Rev<sup>do</sup> Corettore, da parte di messer Lorenzo Alisandrini per essere lui infermo, domandò li fusse concessa la finestra a rincontra [di] quella de' Bolgharini, in farla tutta a sua spesa.

Si mandò il detto partito, e si vense per lupini 26 tutti bianchi.

DOKUMENT 35 (*ASS, P.R., 1845, f. 58 verso–59 recto*)

[7. Januar 1595/6]

Dipoi consigliò messer Armenio Vannicini, al presente sindaco, e disse che si dovesse fare parlare a messer Mario Piccholomini con dirgli se lui volesse finire la sua volta di metterla a oro, altrimenti, non volendola finire, la debbi finire la Compagnia. E sopra di ciò si dette incarico di questo che li dovessero parlare messer Adriano Salvini e messer Marchantonio Saracini. E secondariamente consigliò anchora che non volendo ill Operai mettere mano a fare dorare li stucchi e rifinire la faccia dei Profeti sopra il chappellone e l'archo e gli altri stucchi con quello della Compagnia essendoci e ubrigarci per la spesa che ci andasse, si oferse farlo fare il detto messer Armenio, se però li sarà dato autorità dal capitolo // di potere ubrigare per tale spesa la detta Compagnia . . . si mandò a partito e si vense per lupini vinticinque, e uno nero.

DOKUMENT 36 (*ASS, P.R., 1845, f. 59 verso*)

E adi 27 di Gennaio [1595/6], in domenicha, si dette carico a messer Gabriello Moreschini e a messer Dionisi Gelsi per andare a fare il chartone del'Oratione di Iesù Cristo.

DOKUMENT 37 (*ASS, P.R., 1845, f. 85 recto*)

Adi 20 di genaio [1598/9], in domenica . . . il nostro Padre Rev<sup>do</sup> priore fece proposta . . . Il medesimo consigliò sopra della volta che pitore si dovesse pigliare et il modo di trovare i denari. Si colse il numero: forno 28 fratelli. Andò a partito, si vense per lupini 25, e 3 neri.

DOKUMENT 38 (*ASS, P. R., 1845, f. 87 verso–88 recto*)

Il dì 11 Aprile [1599], lunedì, essendo rau[na]to il consiglio [in] numero sufficiente, il nost[r]jo Padre Priore . . . propose aciò si dovesse terminare che modo si havesse a tenere aciò che il pitore potesse metare mano a dipingere la volta che, per esare incominciata a dipingere da uno altro pitore, egli non pol metare mano fino che non hè guasta la incominciata pitura, secondo li statuti di lor altri pittori e breve del'arte.

Conseglìo messere Guido Biringucci . . . che il Capitolo nostro deliberasse, per tor via ogni differentia, di non caminare [sic! = comminare?] il'opera doversi guastare la incominciata pitura o dalli Operari o qualsivoglia // ovvero da qualsivoglia altra persona . . . Andò il partito, si venze per lupini 31 tutti bianchi.

DOKUMENT 39 (*ASS, P. R., 1845, f. 112 verso*)

[6. Januar 1600/1]

Il dì detto passò di questa vita a migliore madonna Cassandra, tessitrice di panni lini, la quale lassa herede universale di qualsivoglia cosa la nostra Venerabile Compagnia della Sant.<sup>ma</sup> Trinità, come per suo testamento qui di sotto copiato.

[Es folgt, auf *f. 112 verso* und *f. 113 recto*, die Abschrift des Testaments.]

DOKUMENT 40 (*ASS, P. R., 1845, f. 143 verso*)

[6. April 1603]

Anto[n]maria Guasti . . . conseglìo che il Rev.<sup>do</sup> Priore elegga due de'nostri fratelli, i quali habbino autorità di trovare denari in qualsivoglia modo per finire l'ornamento già incominciato della volta e cornicione, et obbligare la nostra Compagnia, come tutto il capitolo. Andò a partito il detto consiglio, fu vento per lupini 23 bianchi, nove neri . . .

DOKUMENT 41 (*ASS. Patrimonio Resti. 1828 [Contratti e Memorie della Compagnia della SS.ma Trinità di Siena]. f. 7 verso [undatiert, Schrift 1. Hälfte 17. Jahrhundert]*)

Obblighi perpetui che si devono fare per li nostri fratelli e sorelle morti come sotto, per suo'legati fatti.

Item si facci ogni anno un offitio in nostra Compagnia per la anima d'Affricano d'Acchille Bindi, nostro fratello, nel mese di Maggio, con due messe, lassatoci cento fiorini, di lire 4 l'uno, come per suo testamento rogato ser Camillo Bocciardi sotto l'anno 1565 d'agosto, quali denari servirno a fare il Cappellone, cioè in detta spesa.

Item si facci ogni anno del mese d'Aprile un offitio con tre messe per l'anima di madonna Zifile da Gerfalco, nostra sorella, lassatoci una casa posta in Siena // [*f. 8 recto:*] nel chiasso di Coda, terzo di San Martino, come per suo testamento rogato ser Lorenzo Bernardi sotto l'anno 1592 di marzo, qual casa si vendé a Antonio, donzello di Palazzo, fiorini sessanta, e servirno per li stucchi della volta di nostra Compagnia. Addi 2 d'Aprile 1603 morse la detta.

Item si facci ogni anno nell'Oratorio nostro un offitio con due messe per l'anima di madonna Sandra tessitrice, nostra sorella, nel mese di Aprile, e quattro messe di più ad uno altare privilegiato per la detta, come per suo legato rogato ser Flavio Lucarini sotto l'anno 1600 di Giugno. Morse la detta addi 6 di Gennaro detto anno; lassò ogni suo valere alla Compagnia nostra, una casa posta nella Badia nuova, la quale non si possa alienare in alcuno modo, e la pigione di essa servi a pagare in parte il nostro correttore, e le altre sue robbe si venderno per valuta di lire mille di denari, de'quali se ne fece dipegniare le tre finestre verso la porta grande per mano di Ventura Salimbeni Pittore per prezzo di scudi centotrentacinque di lire sette l'uno. Il testamento di detta madonna Sandra è copiata in questo, foglio undici.

*f. 10 verso:*

Testamento di Donna Casandra di Domenico, tessitrice di panni lini, nostra sorella, rogato ser Flavio Lucarini sotto 15 di giugno 1600.

*f. 11 verso:*

In tutti li altri suoi beni ... sua herede universale institui ... la piissima Confraternita della Sant.<sup>ma</sup> Trinità della città di Siena.

DOKUMENT 42 (*ASS, Patrimonio Resti, 1832 [Siena, SS.ma Trinità Compagnia, Documenti e Memorie. Dal 1298 al 1651], f. 4 recto [undatierte Eintragung, etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts]*).

Compagnia della SS.<sup>ma</sup> Trinità di Siena.

La nostra Compagnia sotto il titolo della SS.<sup>ma</sup> Trinità ebbe principio fin dal di 23 Marzo dell'anno 1298 per opera del Beato Francesco Patrizi di Siena, religioso dell'ordine de'Servi di Maria; e da quei primi fratelli fu eretta una

piccola Cappella dietro la Chiesa e Parrocchia di S. Maria del suddetto Ordine. In progresso di tempo essendo cresciuto il numero de'fratelli per le buone opere di carità e di pietà che esercitavano i medesimi, fu da molti fratelli de'più facoltosi fatto fabbricare accanto alla suddetta Cappella un bellissimo Oratorio tutto adorno di stucchi dorati e pitture de'più eccellenti professori, come al presente si vede, tenuto in molto pregio e stima.

Al buon regolamento di questa Compagnia presiedono un fratello col titolo di Priore, e altro col titolo di Vicario, altro col titolo di Maestro de'Novizi, e quattro altri fratelli col nome di Consiglieri. L'elezione de'medesimi si fa in questo modo, cioè: Ogni quattro anni si aduna un Capitolo con precedente invito non minore di n.º venticinque Fratelli, al qual Capitolo è presentata una nota dal Priore di quel tempo, di n.º trentadue fratelli non minori di anni trenta, di probità e buoni costumi, quali mandati separatamente per partito segreto, e i sedici che hanno riportato maggior numero di voti favorevoli, senza aprire le pòlzie si pongono in un bossolo separato, ed i sedici esclusi si pongono in altro bossolo destinato per i Consiglieri. Il medesimo metodo in tutto e per tutto si pratica nel fare l'altro bossolo per il Vicario. Il suddetto bossolo per i Consiglieri è fatto di maggior numero di fratelli non minori d'anni trenta, e a bene // [f. 4 verso:] placido di chi presiede a quel tempo, e detti bossoli si ripongono in una cassetta con due serrature, che una chiave si consegna al nostro Padre Correttore, e altra al Priore pro tempore. L'elezione del Priore e Vicario e Consiglieri si rinnova ogni quattro mesi, e si pratica il seguente metodo. Si cavano dal bossolo de'Priori n.º tre pòlzie, e queste lette al Capitolo radunato, si mandano poi separatamente a partito, e quel Fratello che ha ottenuto maggior numero sopra la metà di voti favorevoli resta eletto per Priore per i futuri quattro mesi, e a questo si può dare la conferma per altri quattro mesi, e no'più, tenendo sempre il medesimo modo di mandare tre soggetti a partito, solo allora che si vuol dare detta conferma si cavano dal suddetto bossolo due pòlzie sole, e non tre. Tenendo sempre la medesima regola nell'elezione del Vicario, al quale non si può dare conferma. Per i Consiglieri si cavano dal loro bossolo n.º quattro Fratelli, i quali restano Consiglieri parimente per mesi quattro senza mandarsi a partito. – Nella prima tornata di Settembre il Priore di quel tempo deve nominare due Fratelli, uno col titolo di Cancelliere, ed altro con titolo di Fratello giurato, a'quali preso il giuramento il Priore gli consegna n.º sedici pòlzie piegate dove sono descritti i nomi di sedici Fratelli messovi a suo beneplacito, quali ricevuti così piegati il suddetto Cancelliere e Fratello giurato si portano all'altare del nostro Oratorio, e alla presenza di tutto il Capitolo estraono da dette sedici pòlzie quattro, e le dodici rimaste si bruciano acciò non si sappia né pure da'medesimi i nomi // [f. 5 recto:] di quelli che sono stati esclusi; e così i quattro che saranno stati estratti da'soli Cancelliere e detto giurato saranno

segretamente avvisati essere per un anno Fratelli segreti, e gli sarà segretamente consegnato un sigillo per ciascheduno de improntare quelle lettere che occorre scrivere da' medesimi per buon regolamento spirituale e temporale di nostra Campagna.

Fino da quei tempi che da' Fratelli e Sorelle benefattori fu lasciato per loro testamento stabili e eredità con pesi e obblighi, come da basso, fu istituito una Consulta di n° dodici Fratelli de' più illuminati e affezionati al Santo Luogo, i quali risolvessero negli affari di economia, come di contratti, cioè impieghi di denari, vendite di stabili e altro, colla preventiva approvazione de' Fratelli segreti stabilissero quello che è più vantaggioso per il Santo Luogo. La nomina de' quali fu fatta allora dal Priore pro tempore, e così a loro vita durante, ed ogni volta che uno di loro manca, dal Priore pro tempore si nomina altro soggetto, e questa adunanza si nomina la Consulta.

Si ammettono alla fratelanza di questa Compagnia persone di buoni costumi non minori di anni quattordici, che sappiano leggere e scrivere, con obbligo di esercitare tutti quegli atti di religione e pietà, che dispongono le nostre Costituzioni e Capitoli. In tutte le feste nel nostro Oratorio si recita dai nostri fratelli l'offizio di Maria SS<sup>ma</sup> con alcune preci, dopo si celebra la Santa Messa dal nostro Padre Correttore quale nel tempo della recita dell'offizio suddetto assiste alle confessioni de' Fratelli per poi comunicarsi alla detta Santa Messa. Di più sette volte all'anno, cioè nelle maggiori solennità, si fa la Comunione generale nel nostro Oratorio coll'Indulgenza plenaria, // [*f. 5 verso:*] come ancora nella domenica di Passione si portano in abito di penitenza sotto il nostro stendardo alle Metropolitana per fare la Comunione generale per l'acquisto dell'Indulgenza plenaria. – Oltre alle suddette tornate, in giorni festivi dopo il mezzogiorno si recita nel nostro Oratorio ogni volta che uno de' nostri Fratelli sia passato all'altra vita, un offizio intiero de' defonti per suffragio della sua anima, e parimente si recita dopo il mezzogiorno nel'ultima domenica di ogni quadrimestre il Vespero e offizio intiero de' defonti in suffragio de' Fratelli e Sorelle, come ancora il ultimo giorno del Carnovale il Vespero e offizio de' defonti per tutti i Fratelli e Sorelle, e nel primo giorno di Novembre, Vespero e Offizio intiero per tutti i fedeli defonti.

Tutte le sere della Quaresima, dopo il suono dell'Angiulus Domini, si recitano nel nostro Oratorio prima il Simbolo di S. Atanasio, la Compieta dell'offizio della Madonna, e dopo i Sette Salmi Penitenziali, con litanie e preci de' medesimi, e altre preci, e questi fino a tutta la sera del Martedì Santo. Nel Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santi si recita l'offizio della Passione di N. S. G. C. e la sera del Sabato Santo si recita solennemente il Mattutino con laudi dell'offizio di Maria SS<sup>ma</sup>, e questo per non impedire i nostri Fratelli la mattina della S. Pasqua ad andare alla propria Parrocchia a sodisfare al precetto di S. Chiesa.

Nel giorno della domenica in Albis alla solenne processione che si fa, secondo il costume, alla Metropolitana con cappa e sotto il nostro stendardo // [*f. 6 recto.*] e parimente nella solenne processione del SS<sup>mo</sup> Corpo di Cristo come del lunedì dell'Ottava di detta solennità alla processione che si fa da'Padri de'Servi di Maria, ed il mercoledì di detta Ottava alla processione che si fa dalla Compagnia di Fonte Giusta, ed il giovedì di detta a S. Martino con quattro torcie e cappa. Alla processione di Maria SS<sup>ma</sup> adolorata che si fa da'Padri de'Servi nella terza domenica di Settembre. – La sera del sabato, vigilia della SS<sup>ma</sup> Trinità, dopo il suono dell'Angiulus Domini, si recita solennemente l'offizio con laudi di Maria SS<sup>ma</sup>, dove intervengono ancora le sei Compagnie aggregate, e ciò per non impedire la mattina della seguente domenica le funzioni di messe e messa cantata per la solennità della festa titolare della SS<sup>ma</sup> Trinità, dove intervengono tutte le fanciulle, quali dopo la Santa confessione e comunione gli è consegnato il decreto delle dote ottenuta [sic!].

Il lunedì dopo detta festa si recita la mattina un offizio de'defonti con alcune messe e messa cantata per suffragio de'nostri Fratelli e Sorelle defonti. Parimente dai nostri Fratelli si recitano n.º 34 uffizi de'morti per vari benefattori, ed in nove dei medesimi si canta dal prop[r]io paroco la Santa Messa.

Nelle tornate di ogni seconda domenica di ogni mese prima della recita del solito offizio, si espone il SS<sup>mo</sup> Sacramento e si tiene esposto tutto il tempo della recita del detto offizio di Maria SS<sup>ma</sup> e Santa Messa, e dopo con la recita delle litanie di Maria SS<sup>ma</sup> e Tantum ergo, si dà la Santa Benedizione, e questa devozione è mantenuta da un numero de'nostri Fratelli.

Oltre alle soprascritte tornate, li Infermieri sono avvisati di assistere e di giorno e molto più di notte a'nostri Fratelli infermi, e se sono bisognosi soccorerli con elemosine che si trovano nella cassetta dove sono messe le questue che si fanno in tempo della Santa Messa delle nostre tornate // [*f. 6 verso.*] per i poveri Fratelli infermi; e se in detta cassetta non vi fosse denaro, gli devono chiedere al nostro Fratello Camarlingo, quale secondo il bisogno deve contribuire coll'entrate della Compagnia.

Non mancano i nostri Fratelli per qualche accidente di disgrazie, di condurre allo Spedale con il nostro cataletto quelle persone che no'potessero condurvisi da per sé. Parimente ogni volta che da'Fratelli sagrestani sono avvisati esservi qualche Fratello o Sorella defonta, vanno con cappa e cataletto a tumulargli alla loro rispettiva parrocchia.

Gli obblighi che sono ingiunti alla nostra Compagnia de'nostri testatori sono i seguenti [hier bricht das Manuskript ab].

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- 1 Oratorio della SS. Trinità, Innenraum nach Süden
- 2 Oratorio della SS. Trinità, Innenraum nach Norden
- 3 Oratorio della SS. Trinità, Südgewölbe
- 4 Südgewölbe, südliche Kappe: Engel (Ventura Salimbeni, 1)
- 5 Südgewölbe, westliche Kappe: Apostel (Ventura Salimbeni, 2)
- 6 Südgewölbe, nördliche Kappe: Märtyrer (Ventura Salimbeni, 3)
- 7 Südgewölbe, nördliche Kappe: Märtyrer, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 3)
- 8 Südgewölbe, östliche Kappe: Adam und Eva, Propheten (Ventura Salimbeni, 4)
- 9 Nordgewölbe, südliche Kappe: Heilige Jungfrauen (Ventura Salimbeni, 6)
- 10 Nordgewölbe, westliche Kappe: Heilige und selige Mönche (Ventura Salimbeni, 7)
- 11 Nordgewölbe, westliche Kappe: Heilige und selige Mönche, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 7)
- 12 Nordgewölbe, nördliche Kappe: „Paradies der Eheleute“ (Ventura Salimbeni, 8)
- 13 Nordgewölbe, östliche Kappe: Kirchenlehrer (Ventura Salimbeni, 9)
- 14 Nordgewölbe, östliche Kappe: Kirchenlehrer, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 9)
- 15 Nordgewölbe, Zentrum (Fresko von Ventura Salimbeni, 10)
- 16 Südjoch, östliche Schildwand: Der Allmächtige und die vierundzwanzig Ältesten, Apok. 4 und 5 (Ventura Salimbeni, 12)
- 17 Südjoch, östliche Schildwand: Eingangsvision des Johannes, Apok. 1,12–16 (Ventura Salimbeni, 11)
- 18 Südjoch, westliche Schildwand: Die vier Reiter, Apok. 6,1–8 (Alessandro Casolani, 13)
- 19 Südjoch, westliche Schildwand: Einkleidung der Märtyrer, Apok. 6,9–11 (Alessandro Casolani, 14)
- 20 Nordjoch, östliche Schildwand: Verteilung der Posaunen, Apok. 8,1–7 (Ventura Salimbeni, 16)
- 21 Nordjoch, östliche Schildwand: Engel wehren die Winde ab, Apok. 7,1–8 (Ventura Salimbeni, 15)
- 22 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die beiden Zeugen, Apok. 11,1–13 (Ventura Salimbeni, 18)
- 23 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die strafenden Euphratengel, Apok. 9,13–19 (Ventura Salimbeni, 17)
- 24 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die beiden Zeugen, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 18)
- 25 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die beiden Zeugen, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 18)
- 26 Nordjoch, westliche Schildwand: Engel verkünden das Nahen der Endzeit, Apok. 14,1–12 (Ventura Salimbeni, 20)
- 27 Nordjoch, westliche Schildwand: Das apokalyptische Weib, Apok. 12,1–5 (Ventura Salimbeni, 19)

- 28 Südjoch, südliche Wand: Aussendung der Apostel (Ventura Salimbeni)
- 29 Südjoch, südliche Wand: Moses und der brennende Dornbusch (Ventura Salimbeni)
- 30 Gewölbe der Altarnische (Fresken von Ventura Salimbeni)
- 31 Altarblatt (Alessandro Casolani) und Bronzekruzifix
- 32 Kruzifixus, Detail.
- 33 Nordjoch, nördliche Wand: Sieg Chlodwigs über Alarich II. (Raffaello Vanni)
- 34 Nordjoch, nördliche Wand: Sieg Chlodwigs über Alarich II., Ausschnitt (Raffaello Vanni)
- 35 Nordjoch, östliche Wand: Bestrafung des Arianerbischofs Barba (Giuseppe Nasini)
- 36 Nordjoch, westliche Wand: Der Tod des Trinitätslästerers Olympius (Giuseppe Nasini)
- 37 Südjoch, östliche Wand: Die Rettung Sidrachs, Misachs und Abdenachs (Giuseppe Nasini)
- 38 Südjoch, westliche Wand: Die Verdammung des Arius (Giuseppe Nasini)
- 39 Entwurf für die Dekoration der südlichen Partie der Gewölbezone (Ventura Salimbeni?). Oxford, Ashmolean Museum
- 40 Kompositionsentwurf für Fresko 3 (Ventura Salimbeni). Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut
- 41 Zwei Propheten, Studie für Fresko 4 (Ventura Salimbeni). Siena, Biblioteca Comunale
- 42 Engel, Studie für Fresko 1 (Ventura Salimbeni). Siena, Biblioteca Comunale.
- 43 Engel, Vorzeichnung für Fresko 1 (Ventura Salimbeni). Siena, Biblioteca Comunale
- 44 Engel, Vorzeichnung für Fresko 1 (Ventura Salimbeni). Siena, Biblioteca Comunale
- 45 Kompositionsentwurf für Fresko 6 (Ventura Salimbeni). Lille, Musée Wicar
- 46 Kompositionsentwurf für Fresko 8 (Ventura Salimbeni). Florenz, Uffizien
- 47 Ausführungsentwurf für Fresko 8 (Ventura Salimbeni). London, British Museum
- 48 Ausführungsentwurf für Fresko 7 (Ventura Salimbeni). Paris, Louvre
- 49 Hl. Teopista, Studie für Fresko 8 (Ventura Salimbeni). Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut
- 50 Teilentwurf für Fresko 12 (Ventura Salimbeni). Florenz, Uffizien
- 51a Blatt mit Kompositionsskizzen für Fresko 14 (Alessandro Casolani). Berlin, Kupferstichkabinett
- 51b Rückseite des Blattes Abb. 51a
- 52 Studien für eine Vordergrundfigur auf Fresko 13 (Alessandro Casolani). Siena, Biblioteca Comunale
- 53 Studien für eine Vordergrundfigur auf Fresko 13 (Alessandro Casolani). Florenz, Biblioteca Marucelliana
- 54 Gesamtentwurf für Fresko 15 (Ventura Salimbeni). London, British Museum
- 55 Gesamtentwurf für Fresko 17 (Ventura Salimbeni). London, British Museum
- 56 Teilentwurf für Fresko 20 (Ventura Salimbeni). 1975 im Kunsthandel
- 57 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 1
- 58 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 2
- 59 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 3
- 60 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 4

- 61 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 5
- 62 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 6
- 63 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 7
- 64 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 8
- 65 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 9
- 66 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 10
- 67 Bernard Salomon: Eingangsvision des Johannes
- 68 Bernard Salomon: Der Allmächtige und die 24 Ältesten
- 69 Bernard Salomon: Die apokalyptischen Reiter
- 70 Bernard Salomon: Die Einkleidung der Märtyrer
- 71 Bernard Salomon: Engel wehren die Winde ab
- 72 Bernard Salomon: Die Verteilung der Posaunen
- 73 Bernard Salomon: Die strafenden Euphratengel
- 74 Bernard Salomon: Die beiden Zeugen
- 75 Bernard Salomon: Das apokalyptische Weib
- 76 Bernard Salomon: Engel verkünden das Nahen der Endzeit
- 77 Nach Bernard Salomon: Eingangsvision des Johannes
- 78 Nach Bernard Salomon: Der Allmächtige und die 24 Ältesten
- 79 Nach Bernard Salomon: Die apokalyptischen Reiter
- 80 Nach Bernard Salomon: Die Einkleidung der Märtyrer
- 81 Nach Bernard Salomon: Engel wehren die Winde ab
- 82 Nach Bernard Salomon: Die Verteilung der Posaunen
- 83 Nach Bernard Salomon: Die strafenden Euphratengel
- 84 Nach Bernard Salomon: Die beiden Zeugen
- 85 Nach Bernard Salomon: Das apokalyptische Weib
- 86 Nach Bernard Salomon: Engel verkünden das Nahen der Endzeit
- 87 Ecce-Homo, Zeichnung von Ventura Salimbeni. Paris, Louvre.
- 88 Ecce-Homo, Holzschnitt von Hans Sebald Beham.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Kunsthistorisches Institut Florenz (L. Artini): 1–38  
 The Ashmolean Museum, Oxford: 39  
 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.: 40, 49  
 Musée Wicar, Lille (Studio Géronald): 45  
 Gabinetto Fotografico della Soprintendenza, Florenz: 46, 50  
 The British Museum, London: 47, 54, 55  
 Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris: 48, 87  
 Staatliche Museen Preuss. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin (J. P. Anders): 51a, b  
 Yvonne Tan Bunzl, London: 56  
 Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (I. Klinger): 57–86, 88  
 Verfasser: 41–43, 52, 53, Textabbildung S. 21



1 Oratorio della SS. Trinità, Innenraum nach Süden



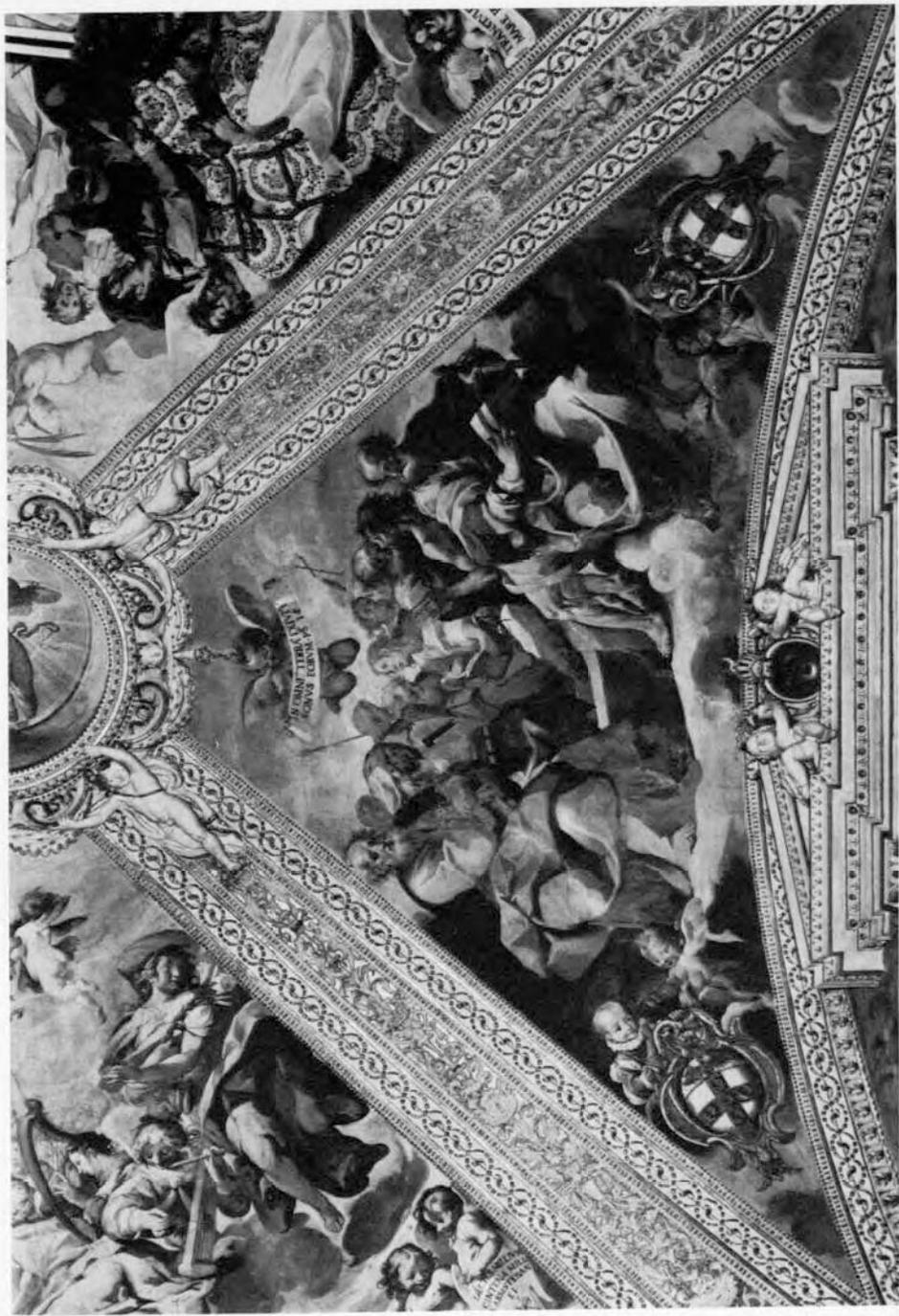
2 Oratorio della SS. Trinità, Innenraum nach Norden



3 Oratorio della SS. Trinità, Südgewölbe



4 Südgewölbe, südliche Kappe: Engel (Ventura Salimbeni, 1)



5 Südgewölbe, westliche Kappe: Apostel (Ventura Salimbeni, 2)



6 Stüdgewölbe, nördliche Kappe: Märtyrer (Ventura Salimbeni, 3)



7 Südgewölbe, nördliche Kappe: Märtyrer, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 3)



8 Südgewölbe, östliche Kappe: Adam und Eva, Propheten (Ventura Salimbeni, 4)



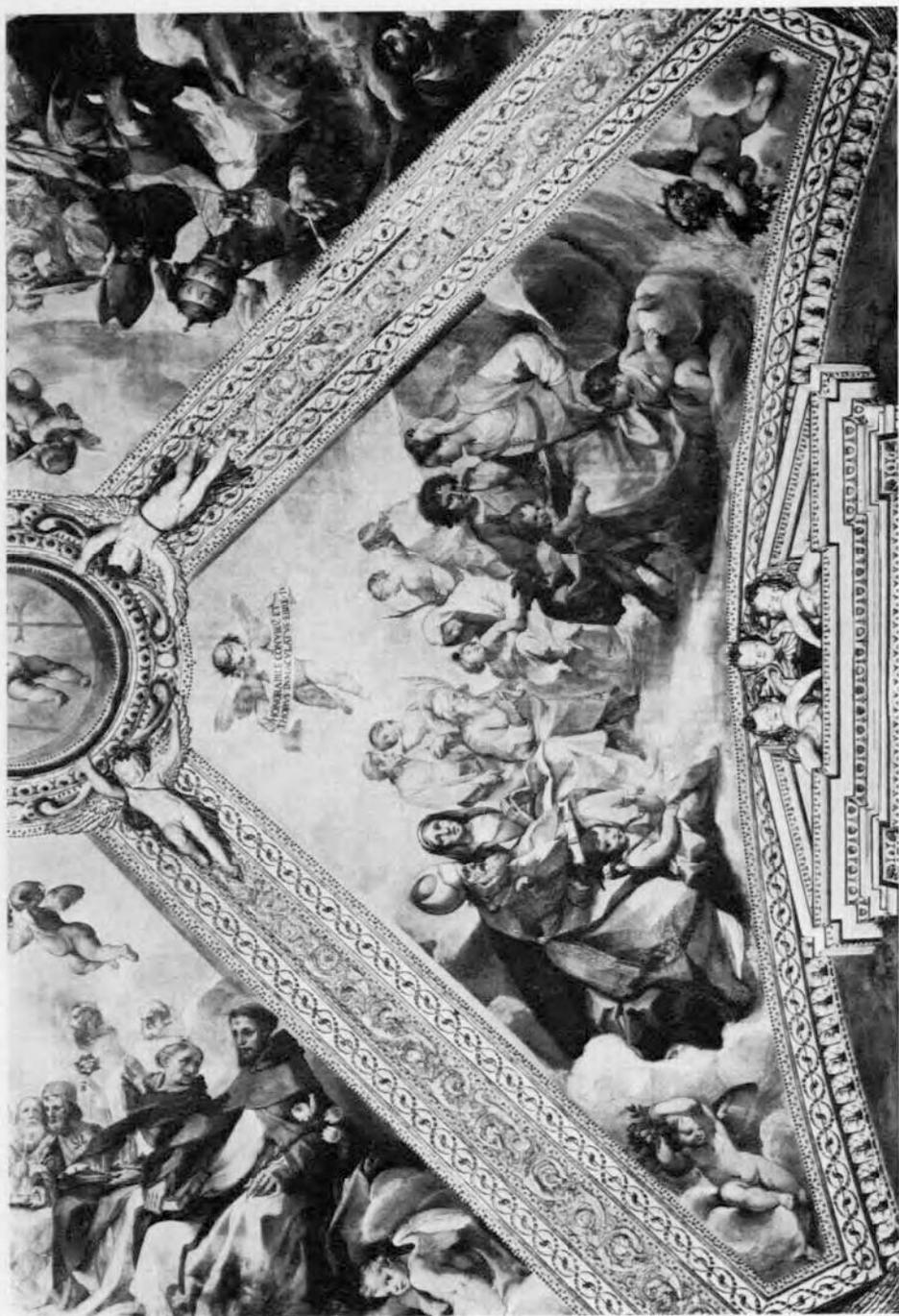
9 Nordgewölbe, südliche Kappe: Heilige Jungfrauen (Ventura Salimbeni, 6)



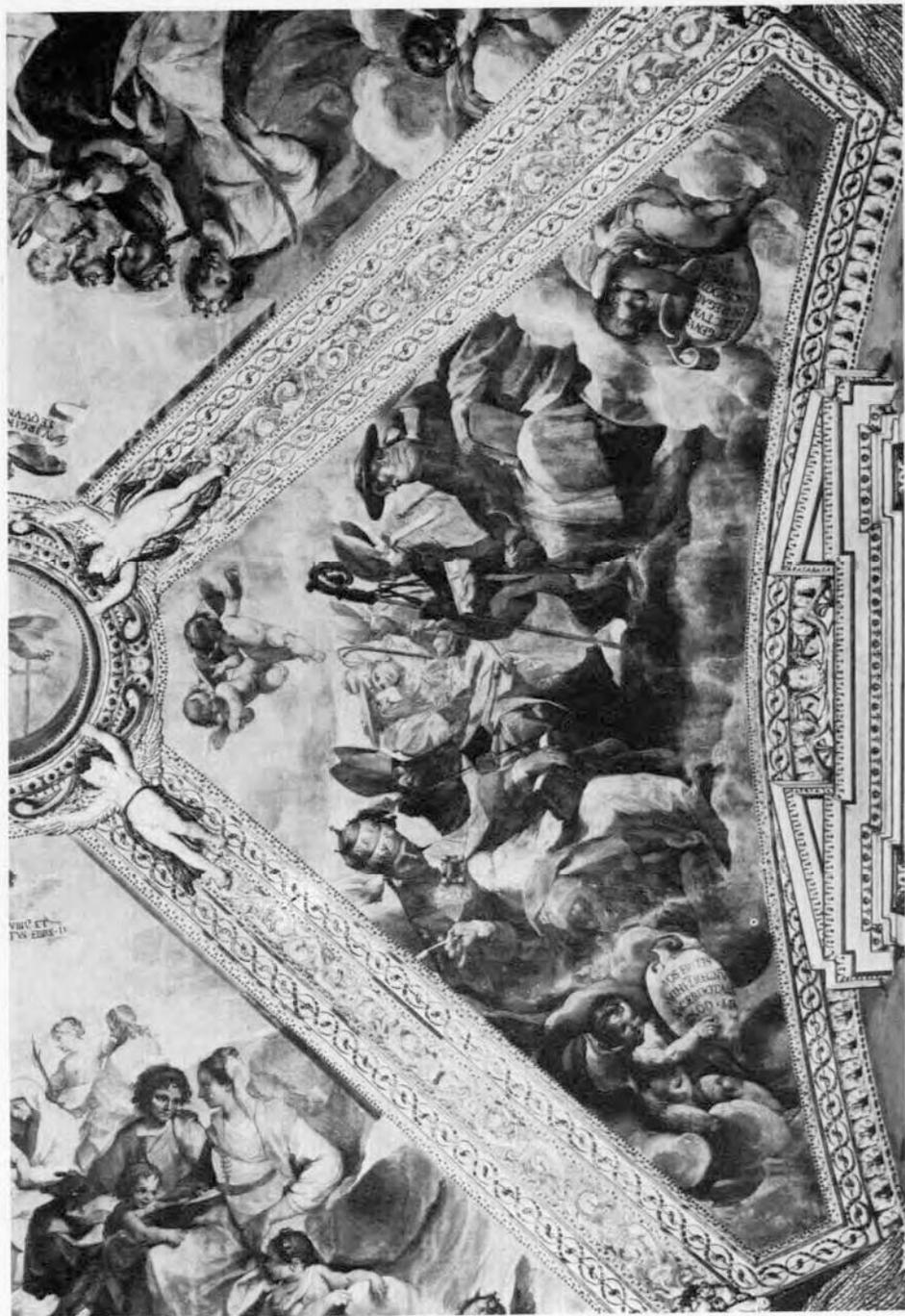
10 Nordgewölbe, westliche Kappe: Heilige und selige Mönche (Ventura Salimbeni, 7)



11 Nordgewölbe, westliche Kappe: Heilige und selige Mönche, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 7)



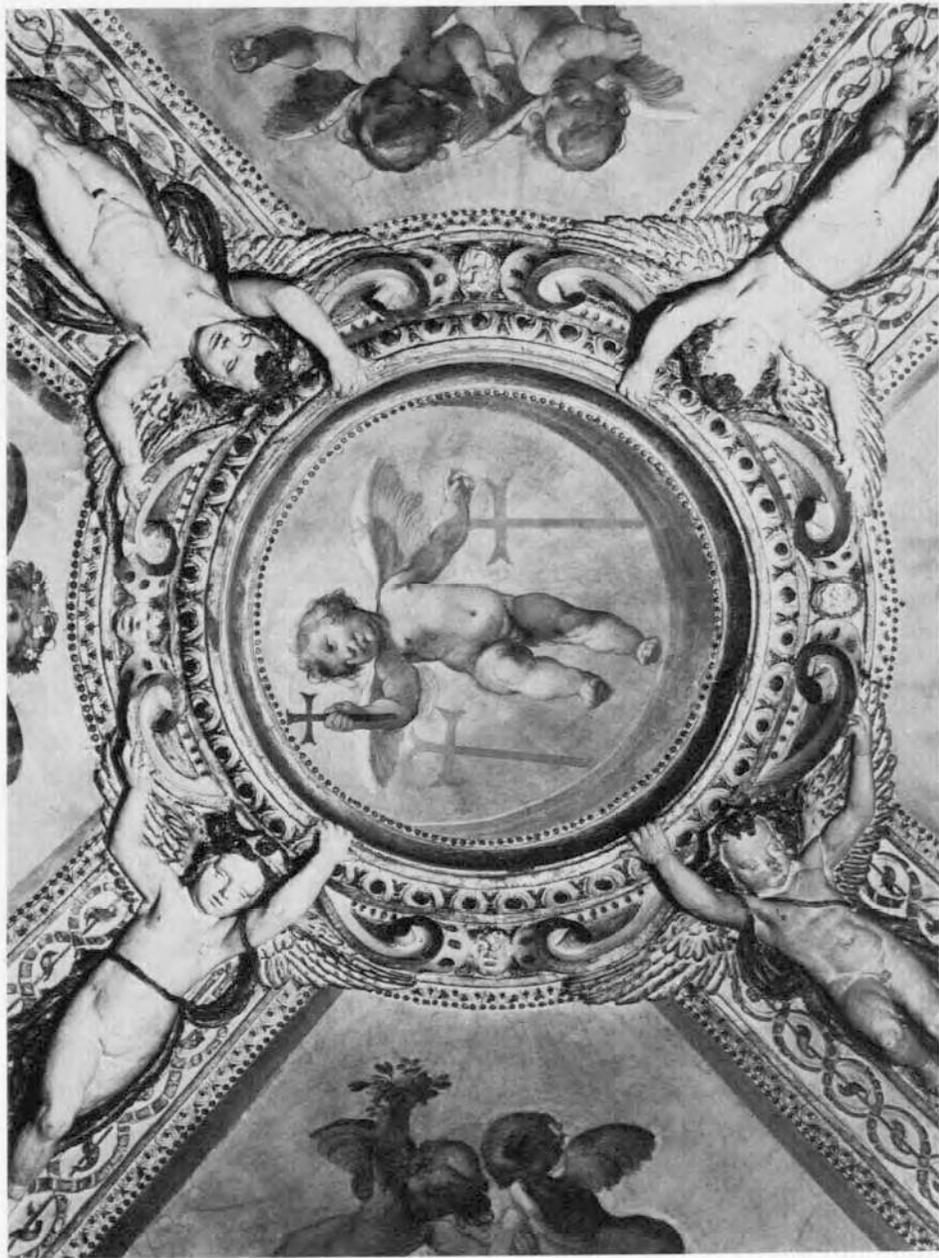
12 Nordgewölbe, nördliche Kuppel: „Paradies der Eheleute“ (Ventura Salimbeni, 8)



13 Nordgewölbe, östliche Kappe: Kirchenlehrer (Ventura Salimbeni, 9)



14 Nordgewölbe, östliche Kappe: Kirchenlehrer, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 9)



15 Nordgewölbe, Zentrum (Fresko von Ventura Salimbeni, 10)



16 Südloch, östliche Schildwand: Der Allmächtige und die vierundzwanzig Ältesten Apok. 4 und 5 (Ventura Salimbeni, 12)



17 Südloch, östliche Schildwand: Eingangsvision des Johannes, Apok, 1,12–16 (Ventura Salimbeni, 11)



18 Südjoch, westliche Schildwand: Die vier Reiter, Apok. 6,1–8 (Alessandro Casolani, 13)



19 Südloch, westliche Schildwand: Einkleidung der Märtyrer, Apok. 6,9–11 (Alessandro Casolani, 14)



20 Nordjoch, östliche Schildwand: Verteilung der Posaunen, Apok. 8,1-7 (Ventura Salimbeni. 16)



21 Nordjoch, östliche Schildwand: Engel wehren die Winde ab, Apok. 7,1–8 (Ventura Salimbeni, 15)



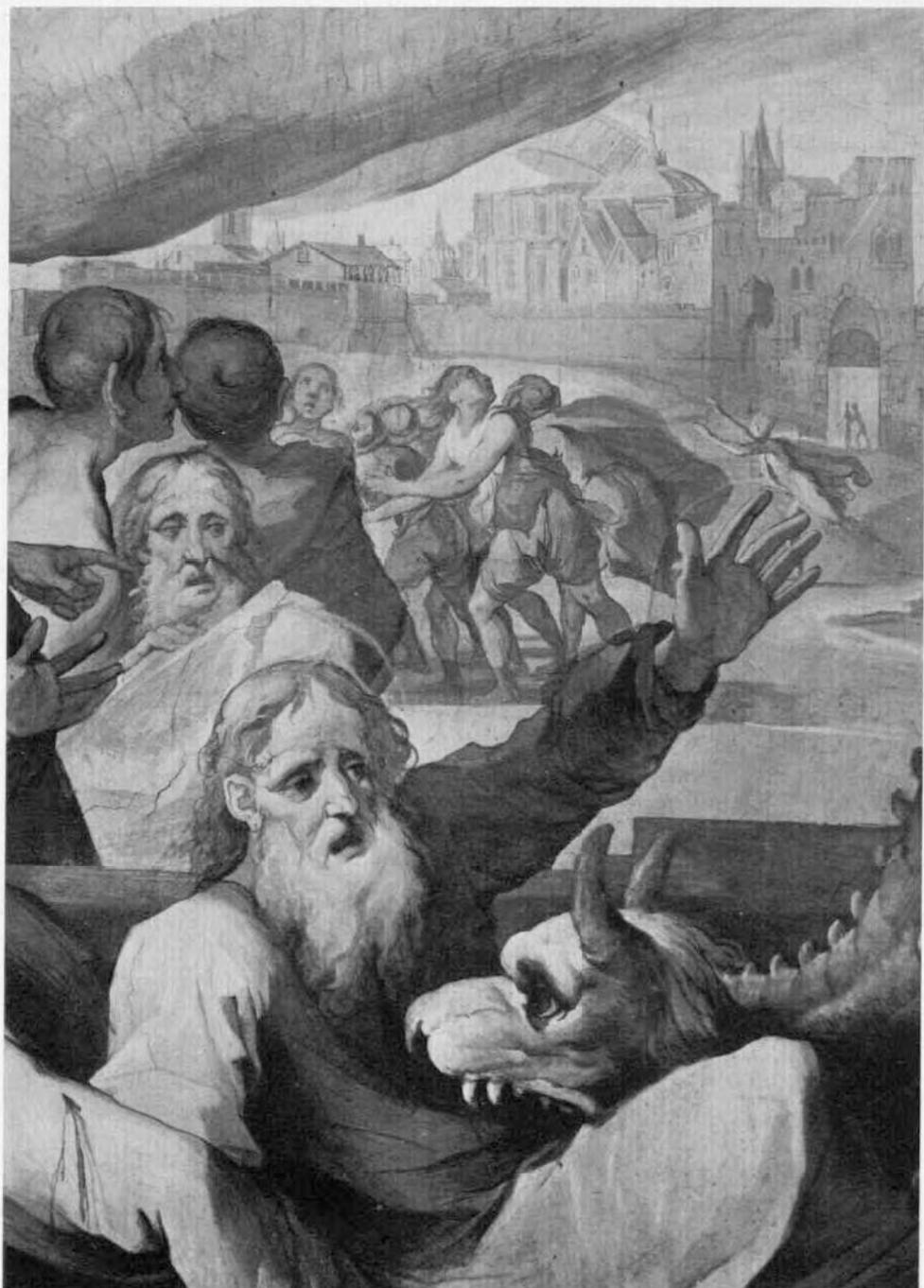
22 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die beiden Zeugen, Apok. 11,1-13 (Ventura Salimbeni, 18)



23 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die strafenden Euphratengel, Apok. 9,13–19 (Ventura Salimbeni, 17)



24 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die beiden Zeugen, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 18)



25 Nordjoch, nördliche Schildwand: Die beiden Zeugen, Ausschnitt (Ventura Salimbeni, 18)



26 Nordjoch, westliche Schildwand: Engel verkünden das Nahen der Endzeit, Apok. 14,1-12 (Ventura Salimbeni, 20)





28 Südjoch, südliche Wand: Aussendung der Apostel (Ventura Salimbeni)



29 Südjoch, südliche Wand: Moses und der brennende Dornbusch (Ventura Salimbeni)



30 Gewölbe der Altarnische (Fresken von Ventura Salimbeni)



30 a Gewölbe der Altarnische (Fresken von Ventura Salimbeni)



31 Altarblatt (Alessandro Casolani) und Bronzekruzifix



32 Kruzifixus, Detail.



33 Nordjoch, nördliche Wand: Sieg Chlodwigs über Alarich II. (Raffaello Vanni)



34 Nordjoch, nördliche Wand: Sieg Chlodwigs über Alarich II., Ausschnitt (Raffaello Vanni)



35 Nordjoch, östliche Wand: Bestrafung des Arianerbischofs Barba (Giuseppe Nasini)



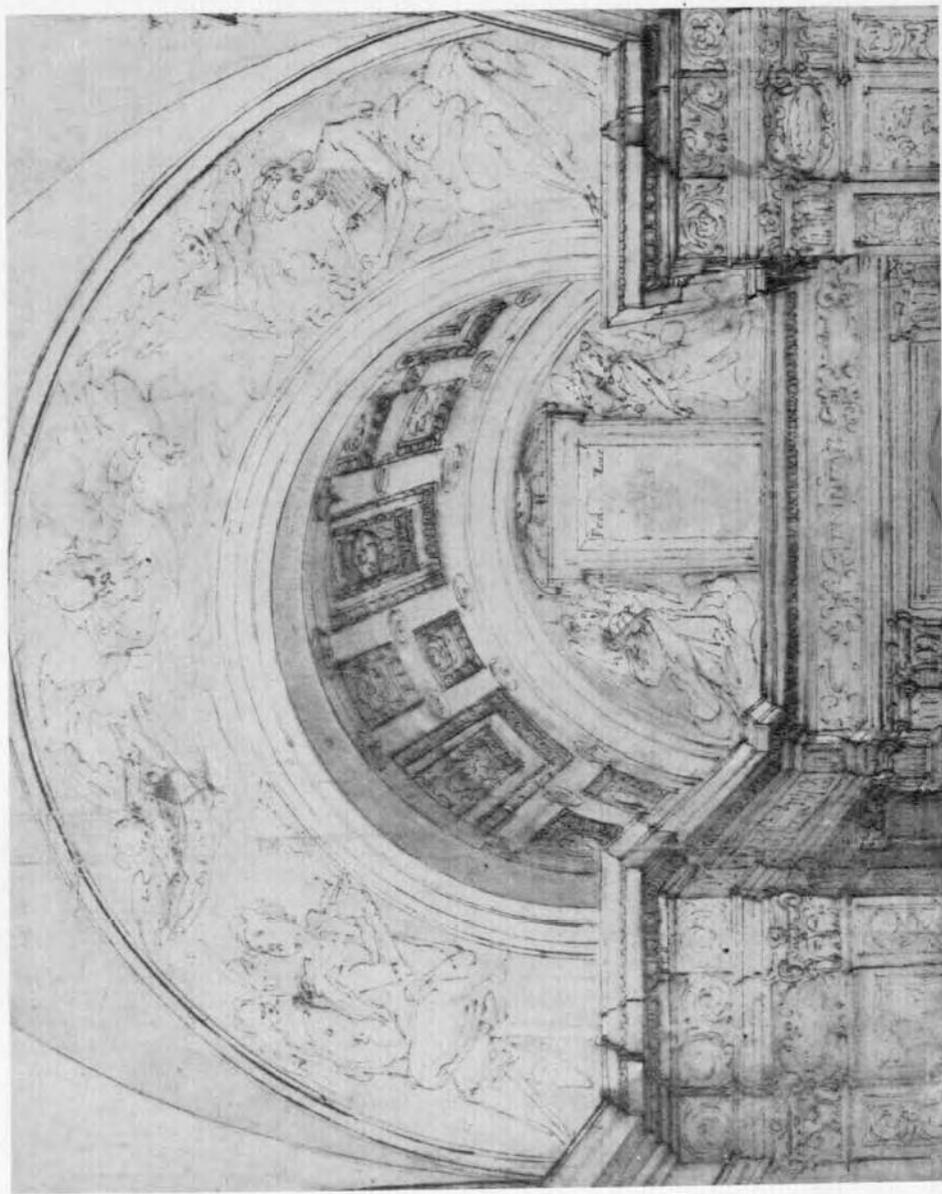
36 Nordjoch, westliche Wand: Der Tod des Trinitätslästerers Olympius (Giuseppe Nasini)



37 Südjoch, östliche Wand: Die Rettung Sidrachs, Misachs und Abdenachs (Giuseppe Nasini)



38 Südjoch, westliche Wand: Die Verdammung des Arius (Giuseppe Nasini)



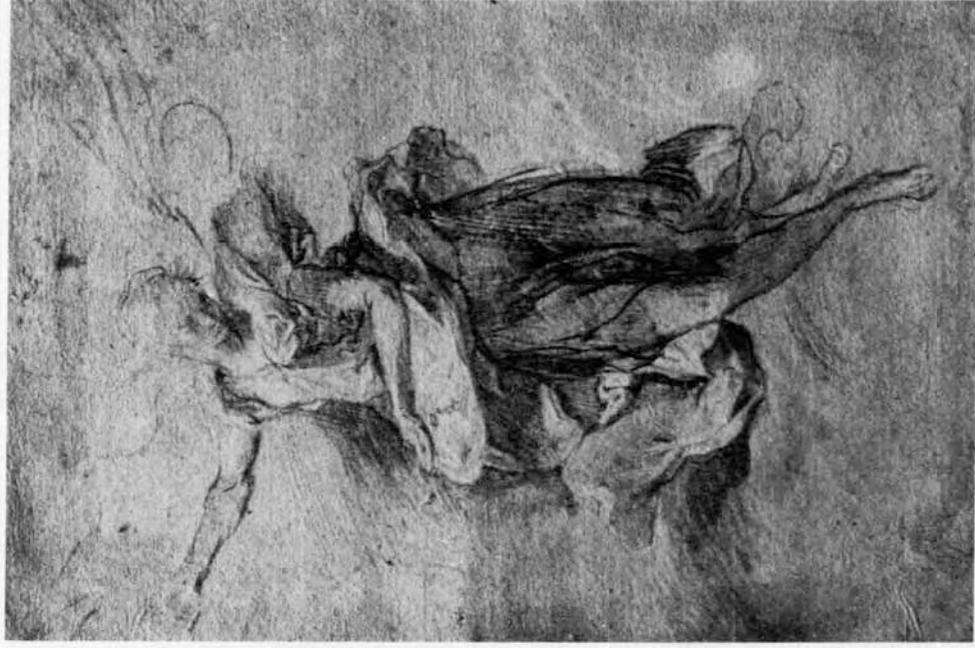
39 Entwurf für die Dekoration der südlichen Partie der Gewölbezone (Ventura Salimbeni?). Oxford, Ashmolean Museum



40 Kompositionsentwurf für Fresko 3 (Ventura Salimbeni). Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut

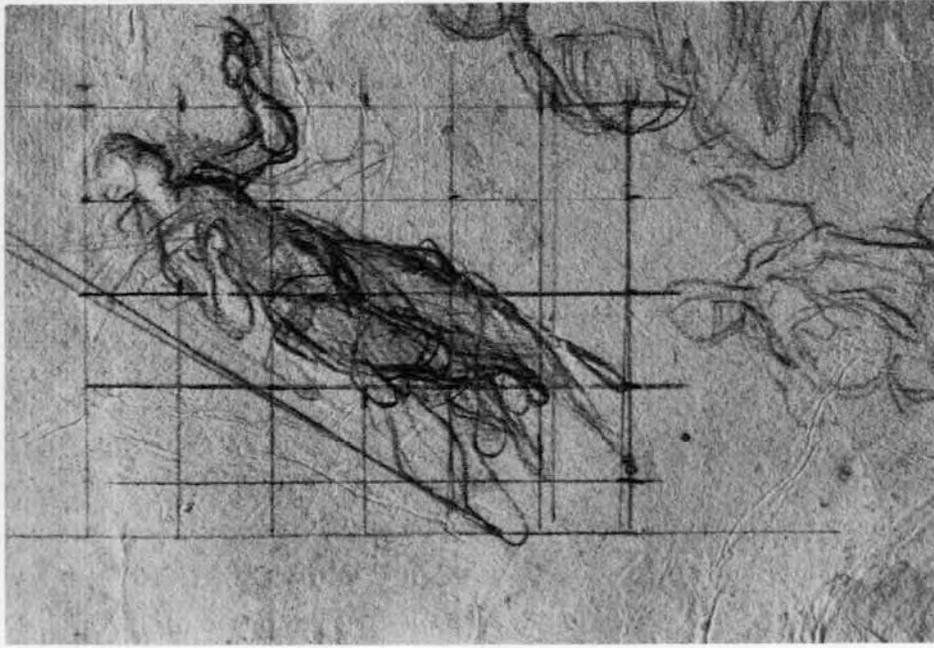


41 Zwei Propheten, Studie für Fresko 4 (Ventura Salimbeni).  
Siena, Biblioteca Comunale

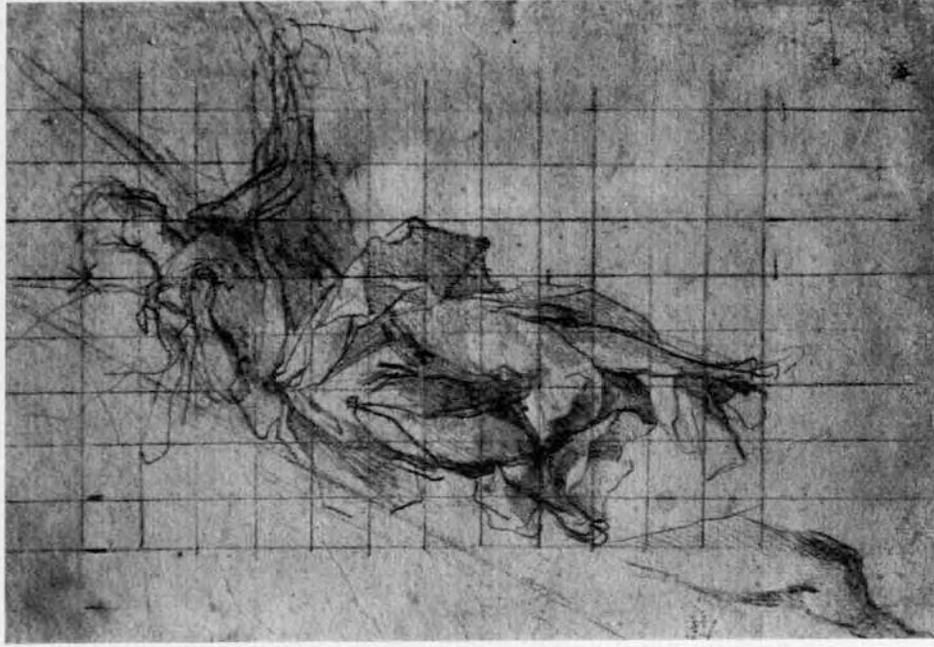


42 Engel, Studie für Fresko 1 (Ventura Salimbeni).  
Siena, Biblioteca Comunale





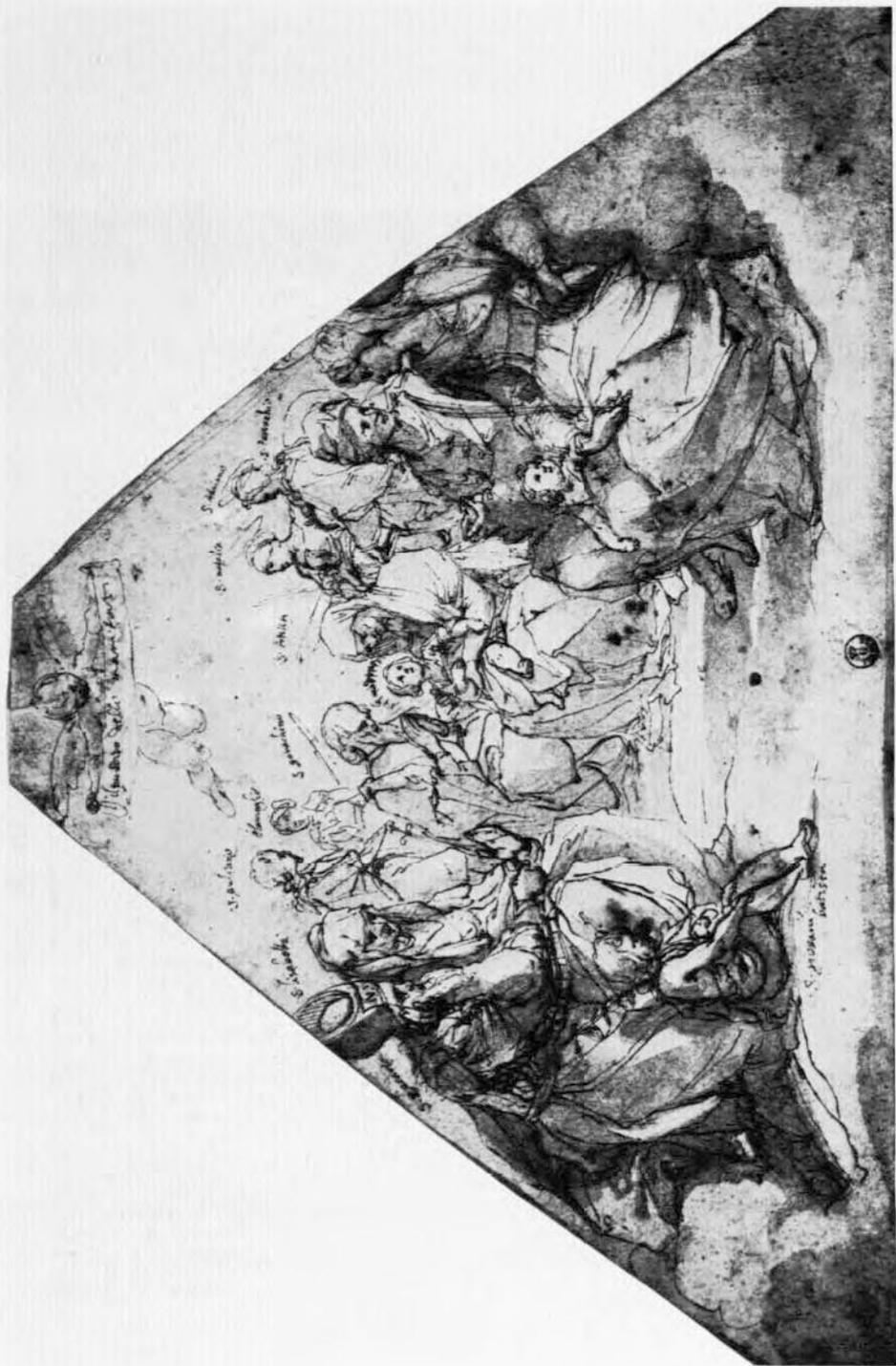
43 Engel, Vorzeichnung für Fresko 1 (Ventura Salimbeni).  
Siena, Biblioteca Comunale



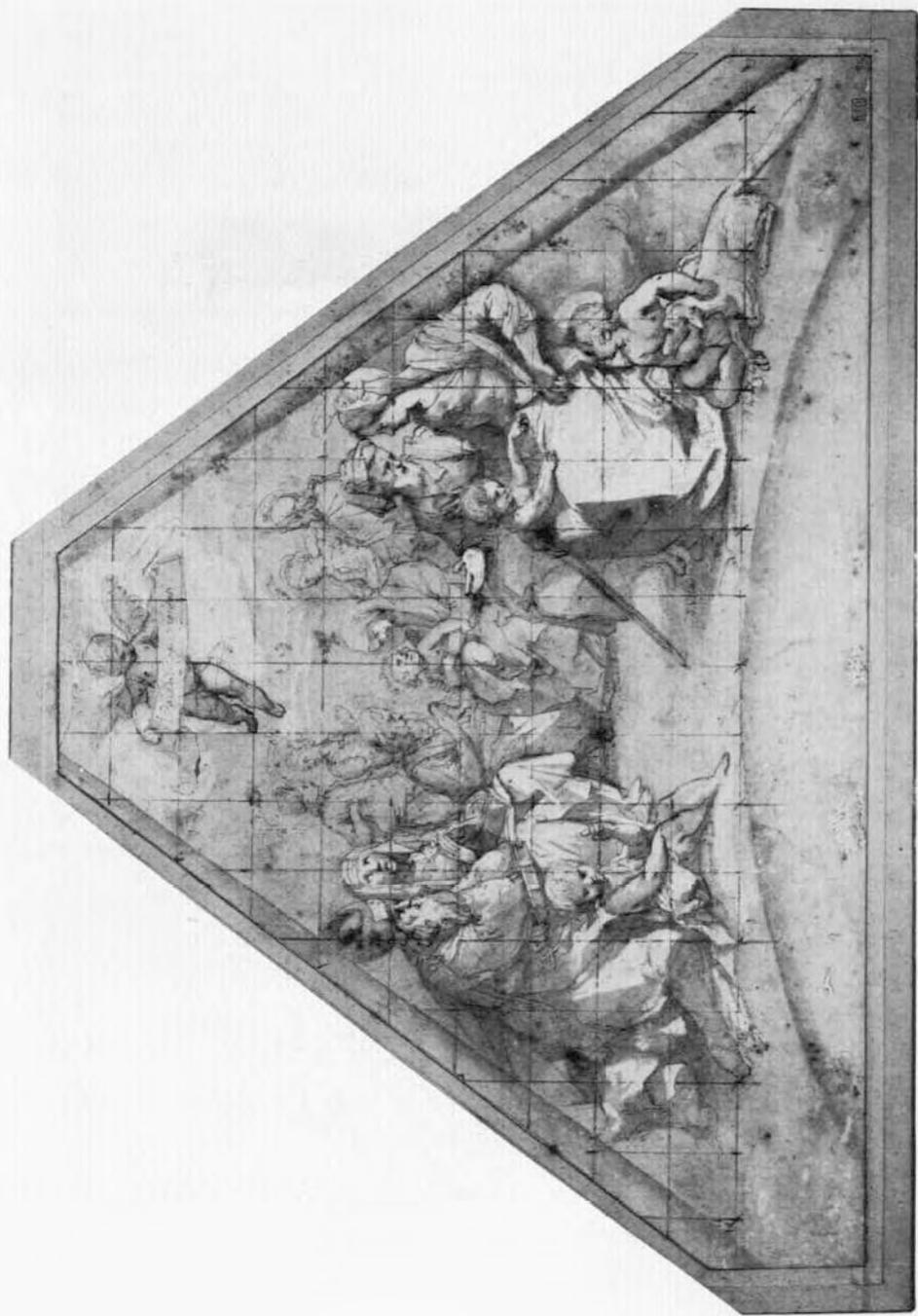
44 Engel, Vorzeichnung für Fresko 1 (Ventura Salimbeni).  
Siena, Biblioteca Comunale



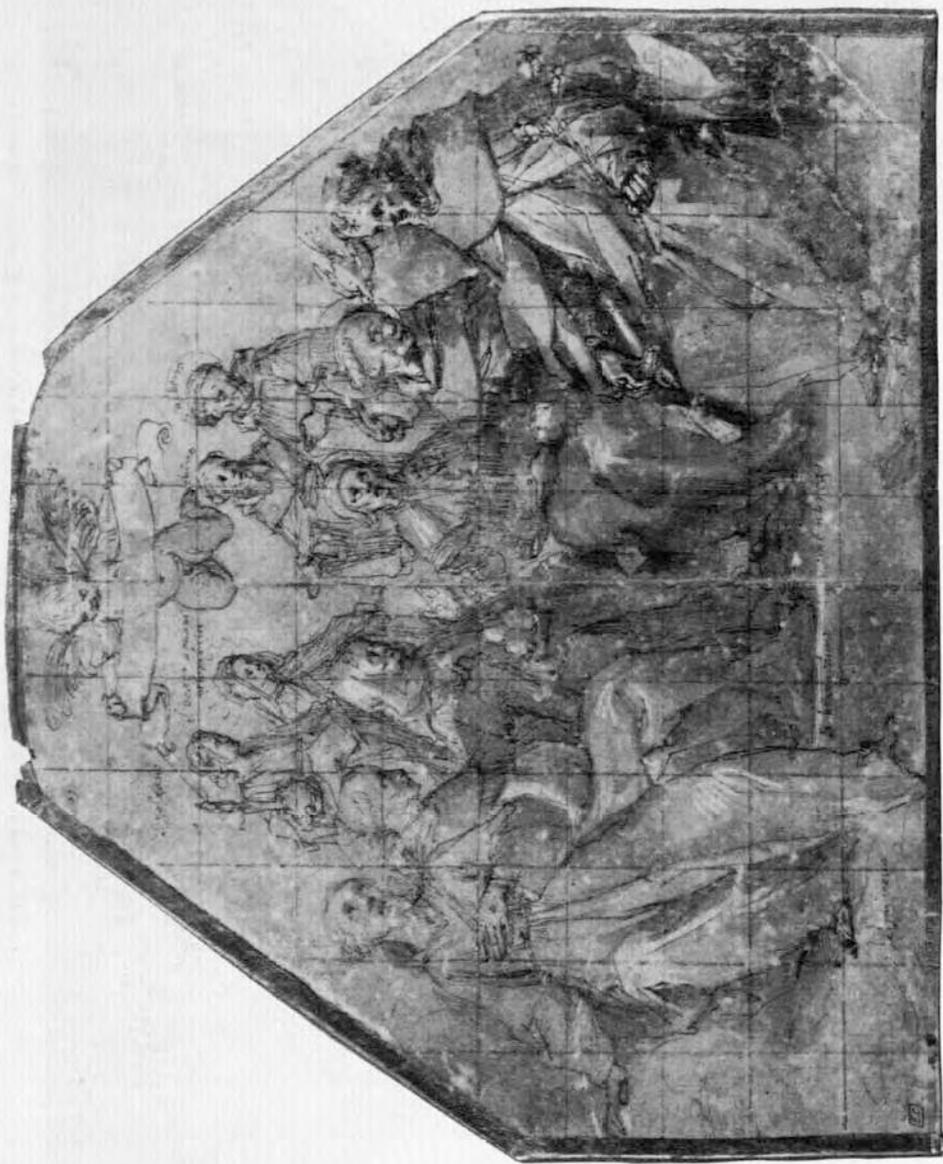
45 Kompositionsentwurf für Fresko 6 (Ventura Salimbeni). Lille, Musée Wicar



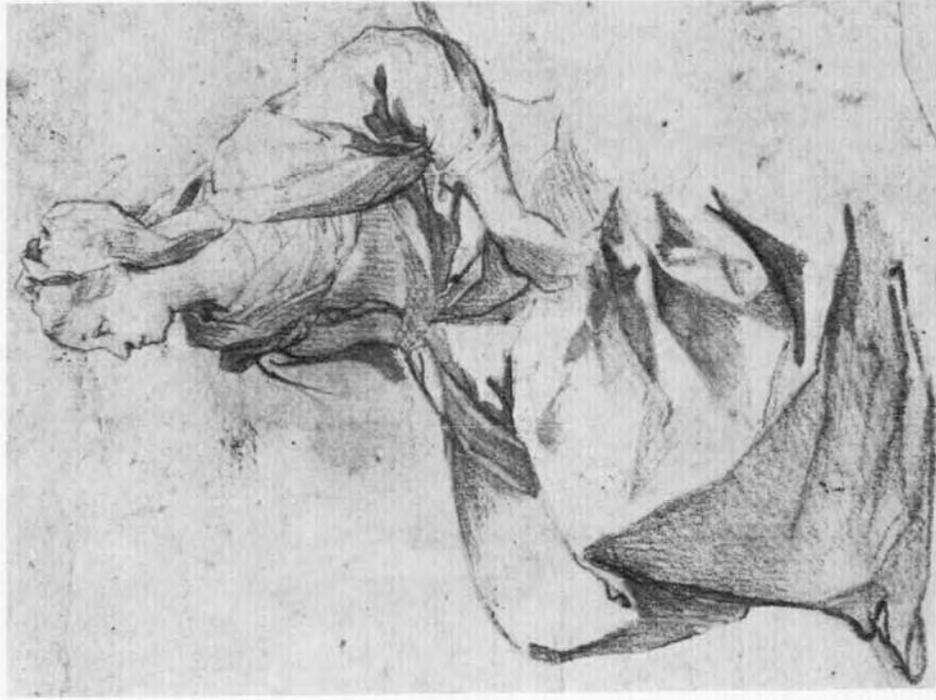
46 Kompositionsentwurf für Fresko 8 (Ventura Salimbeni), Florenz, Uffizien



47 Ausführungsentwurf für Fresko 8 (Ventura Salimbeni). London, British Museum



48 Ausführungsentwurf für Fresko 7 (Ventura Salimbeni). Paris, Louvre



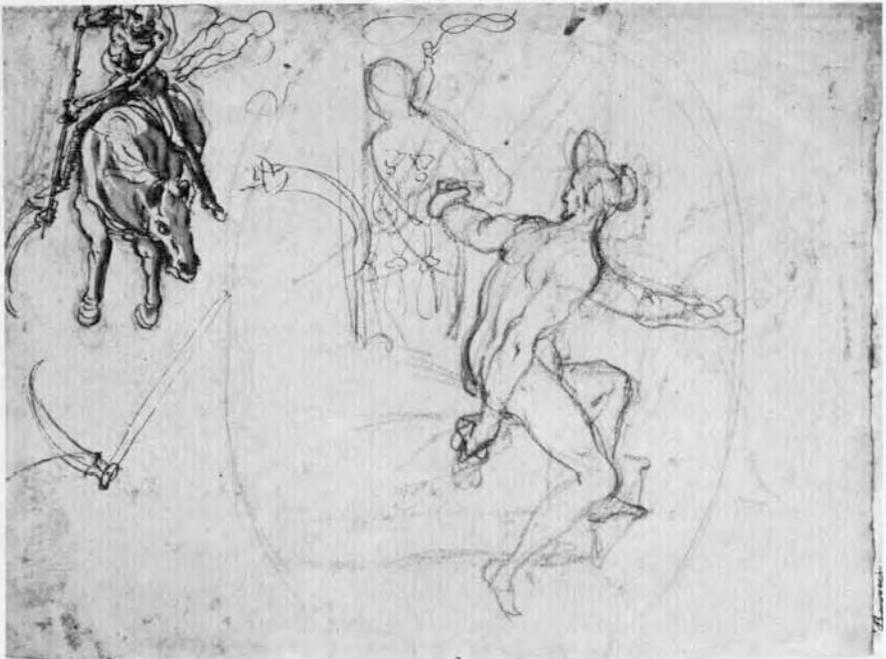
49 Hl. Teopista, Studie für Fresko 8 (Ventura Salimbeni).  
Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



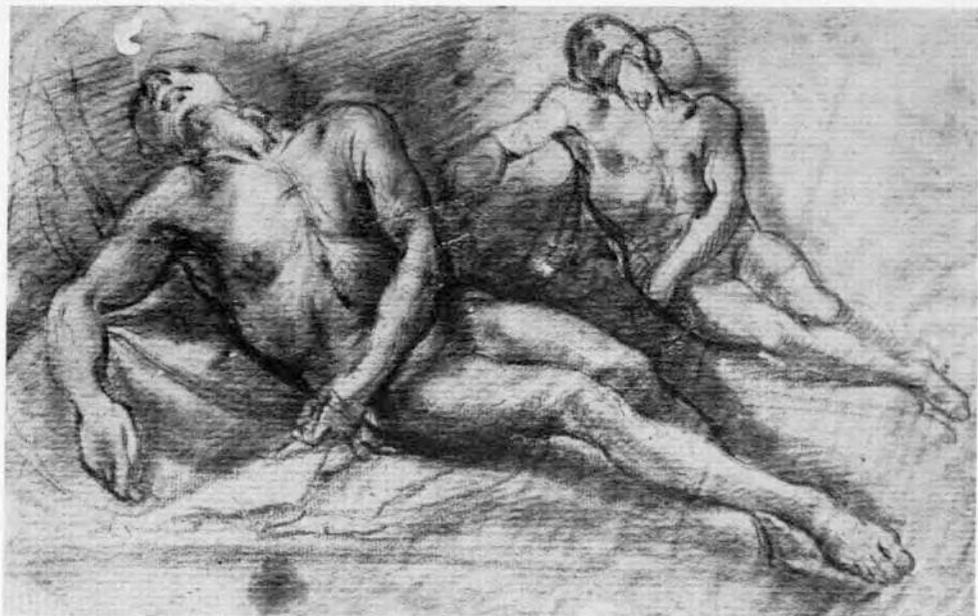
50 Teilentwurf für Fresko 12 (Ventura Salimbeni). Florenz, Uffizien.



51a Blatt mit Kompositionsskizzen für Fresko 14 (Alessandro Casolani). Berlin, Kupferstichkabinett



51b Rückseite des Blattes Abb. 51a



52 Studien für eine Vordergrundfigur auf Fresko 13 (Alessandro Casolani). Siena, Biblioteca Comunale



53 Studien für eine Vordergrundfigur auf Fresko 13 (Alessandro Casolani). Florenz, Biblioteca Marcelliana



54 Gesamtentwurf für Fresko 15 (Ventura Salimbeni). London, British Museum



55 Gesamtentwurf für Fresko 17 (Ventura Salimbeni), London, British Museum



56 Teilentwurf für Fresko 20 (Ventura Salimbeni). 1975 im Kunsthandel



57 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 1



58 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 2



59 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 3



60 Albrecht Dürer, Apokalypse, Blatt 4



61 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 5



62 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 6



63 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 7



64 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 8



65 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 9



66 Albrecht Dürer: Apokalypse, Blatt 10



67 Bernard Salomon: Eingangsvision des Johannes



68 Bernard Salomon: Der Allmächtige und die 24 Ältesten



69 Bernard Salomon: Die apokalyptischen Reiter



70 Bernard Salomon: Die Einkleidung der Märtyrer



71 Bernard Salomon: Engel wehren die Winde ab



72 Bernard Salomon: Die Verteilung der Posaunen



73 Bernard Salomon: Die strafenden Euphratengel



74 Bernard Salomon: Die beiden Zeugen



75 Bernard Salomon: Das apokalyptische Weib



76 Bernard Salomon: Engel verkünden das Nahen der Endzeit



77 Nach Bernard Salomon: Eingangsvision des Johannes



78 Nach Bernard Salomon: Der Allmächtige und die 24 Ältesten



79 Nach Bernard Salomon: Die apokalyptischen Reiter



80 Nach Bernard Salomon: Die Einkleidung der Märtyrer



81 Nach Bernard Salomon: Engel wehren die Winde ab



82 Nach Bernard Salomon: Die Verteilung der Posaunen



83 Nach Bernard Salomon: Die strafenden Euphratengel



84 Nach Bernard Salomon: Die beiden Zeugen



85 Nach Bernard Salomon: Das apokalyptische Weib



86 Nach Bernard Salomon: Engel verkünden das Nahen der Endzeit



87 Ecce-Homo, Zeichnung von Ventura Salimbeni. Paris, Louvre



88 Ecce-Homo, Holzschnitt von Hans Sebald Beham