

Christoph Luitpold Frommel

»Disegno« und Ausführung:
Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figuralem Œuvre

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung sind einige mehr oder minder zufällige Funde und Beobachtungen, die sich seit dem Erscheinen der Arbeit über »Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner« im Jahre 1968 angesammelt haben¹. Diese Neuzuschreibungen würden aber unser Bild von der Persönlichkeit Peruzzis kaum wesentlich bereichern, setzten nicht einige von ihnen eine veränderte Auffassung seiner künstlerischen Methode voraus. Und zwar die Erkenntnis, daß kaum ein früherer Maler oder Bildhauer ähnlich konsequent und ähnlich kontinuierlich zwischen dem eigenhändigen Entwurf und der Ausführung durch andere getrennt hat wie Peruzzi.

Peruzzi ist um 1501/02, zwanzigjährig, als ausführender Maler dekorativer Tagewerke nach Entwürfen wohl Pinturicchios zum ersten Male nachweisbar (Kat. 1). Davor muß er als bedeutendster Schüler Francesco di Giorgios (1439–1501), neben Leonardo einer der ersten universalen Künstler überhaupt, eine umfassende Ausbildung in Zeichnung, Malerei, Plastik, Architektur, Militärbaukunst, Ingenieurwesen und Theorie erhalten haben². So gehören denn zu Peruzzis frühesten erhaltenen Werken eine Chigivilla bei Siena, ein Kapellenfresko, ein Sakristeibild sowie sorgfältig ausgearbeitete Zeichnungen antiker Historien, die er für Wanddekorationen in der Art von Ripandas kapitolinischen Fresken, für Stiche, vielleicht aber auch nur als autonome »invenzioni« konzipiert haben könnte (Kat. 2, 6, 7, 8, 10, 12, 30)³.

Seine römische Karriere begann mit dem Bau der Farnesina (1505ff.) und dem Entwurf für das Dekorationssystem des Langhauses von S. Pietro in Montorio (um 1505/06), dessen Ausführung wohl vor allem in den Händen des unbekanntes römischen Malers Pinura lag (Kat. 5, 18)⁴. Es folgen gegen 1506/07 die Apsisfresken von S. Onofrio, die zwar in ihrer Gesamtheit von Peruzzi entworfen, aber kaum in jeder einzelnen Szene eigenhändig ausgeführt wurden (Kat. 3)⁵. Und bei der Ausführung der Mosaiken der Capella S. Elena in S. Croce in Jerusalem um 1507 (Kat. 13), der Dekorationen des Gewölbes der Stanza d'Eliodoro (Kat. 29), der Camera Segreta und des Badezimmers Julius' II. um 1508 oder des Treppenhauses der Rocca in Ostia um 1508/09 war Peruzzis Anteil bereits ein minimaler (Kat. 17)⁶. Für die zahlreichen dekorativen Ensembles, Stiche, Münzen oder Plastiken, die den Löwenanteil an Peruzzis Aufträgen zwischen 1508 und dem Sacco di Roma ausmachten, lieferte er außer dem Entwurf allenfalls eigenhändige Proben, an denen sich

dann die ausführenden Mitarbeiter orientieren konnten (Kat. 18b, 24, 30–35, 44, 51, 53–58, 61, 68, 72, 73, 75, 81, 88, 93–95, 98, 99, 104, 105, 107, 109, 122). Zu diesen gehörten prominente Meister wie Cesare da Sesto, Pellegrino da Modena, Jacopo Siculo, Giovanni da Udine, wahrscheinlich auch Domenico Beccafumi, Maturino und Polidoro da Caravaggio, ja sogar vielleicht der junge Vignola⁷. Dennoch ist bis heute ungeklärt, ob Peruzzi überhaupt eine größere Werkstatt unterhielt oder ob er seine Mitarbeiter jeweils von Auftrag zu Auftrag anheuerte⁸. Neben der Ausführung seiner Entwürfe durch wechselnde Malerteams gibt es allerdings immer wieder Gemälde, deren Eigenhändigkeit sicher oder zumindest in großen Partien wahrscheinlich ist (Kat. 18d, 40, 42, 84, 89, 106, 108).

Weder im Vertrag für die Ausmalung der Gibrleoni-Kapelle in S. Pietro in Montorio von 1508 noch in den diversen Zahlungen von 1508/09 für die Dekoration der päpstlichen Appartements taucht Peruzzis Name auf, obwohl an seiner Mitwirkung als Entwerfer kaum gezweifelt werden kann: Als entwerfender Zeichner wurde er wohl außerhalb der regulären Abrechnung bezahlt, ähnlich wie entwerfende Architekten, die nicht zugleich ausführende Baumeister waren⁹. Und ähnlich mag es dann bei den Dekorationen der Villa Le Volte (Kat. 30), beim Armellinigrab (Kat. 87) und bei vielen anderen Werken gegangen sein, deren Dokumentation verloren oder unvollständig erhalten ist (Kat. 37, 82, 83, 98, 100). Nun war die Trennung von Erfindung und Ausführung wohl schon seit der Antike bei großen Werkstattunternehmungen wie dem Parthenonfries oder der Ausmalung von S. Francesco in Assisi gang und gebe. Doch im Unterschied zur Praxis der Renaissance entwarf ein Meister früher vor allem für seine eigenen Mitarbeiter und Gesellen – und nicht für selbständige Maler oder Stecher, die dann sogar den Namen des Erfinders unterschlagen konnten¹⁰. Von einer bewußten Trennung zwischen Erfindung und Ausführung kann erst dann die Rede sein, wenn nicht mehr die Werkstatt als verlängerter Arm des Meisters fungiert, sondern wenn Erfindung auch unabhängig von der Ausführung denkbar wird. Dieses Problem ist bislang vor allem für den Bereich der Theorie untersucht worden¹¹. Bezeichnenderweise wird es erstmals in L. B. Albertis Architekturtraktat von ca. 1453 angesprochen. Denn Architekten waren ja von jeher gezwungen gewesen, einen Bau mit allen seinen Gliedern im Entwurf zu konzipieren, bevor mit der Realisierung begonnen werden konnte. Wenn aber Alberti auf die »preordinazione concepita dell'animo, fatta di linee e di angoli, e condotta da animo e ingegno buono« Wert legt, überträgt er letztlich den platonischen Gegensatz zwischen Idee und Materie auf die Tätigkeit des Künstlers¹². Wie bei jedem anderen Teil der Schöpfung, so ist beim Kunstwerk die Form unabhängig von ihrer Materialisierung denkbar.

In der nichtarchitektonischen Praxis läßt sich die Trennung zwischen Entwurf und Ausführung seit dem frühen 15. Jahrhundert in zunehmendem Maße beobachten: So zeichnete der Maler Sassetta den Entwurf des Sienerer Taufbrunnens an die Innenwand des Sienerer Baptisteriums¹³; so führte der Maler Domenico di Michelino

1466 einen Entwurf Baldovinettis für ein Danteporträt aus¹⁴. So soll nach Vasaris Zeugnis Michelangelo während seines ersten Romaufenthaltes eine »Stigmatisation des Franziskus« gezeichnet haben, die dann ein unbekannter Maler als Altarbild für S. Pietro in Montorio ausführte, »che coloriva a tempera molto diligemente, ma non aveva disegno«¹⁵. So entwarf der junge Raffael für Pinturicchios Ausmalung der Libreria Piccolomini den »Auszug des Aeneas Silvio zum Basler Konzil«¹⁶ und, gemeinsam mit Perugino, zahlreiche Bilder, die von umbrischen Malern ausgeführt wurden¹⁷. Vereinzelt Beispiele mögen diesen vorangegangen sein, unzählige schließen sich an: so etwa Michelangelos Skizzen für die großen Kompositionen, in denen Sebastiano del Piombo mit Raffael konkurrierte; oder so Raffael in dem Kompositionsentwurf für die »Hochzeit von Alexander und Roxane«, der möglicherweise von Anfang an als analoge Starthilfe für Sodoma bestimmt war¹⁸.

Ähnliches geschieht im Bereich der Druckgraphik: Um 1481 entwirft und signiert Bramante einen ruinösen Zentralbau, überläßt die Übertragung in den Kupferstich jedoch Bernardo de' Prevedari¹⁹. Frühe Stecher wie Baccio Baldini, Francesco Rosselli oder Giovanni Antonio da Brescia verbreiten die Erfindungen bedeutender Zeitgenossen²⁰. Marcantonio Raimondi und seine Nachfolger versehen diese neue Gattung von »Reproduktionsgraphik« mit doppelter Signatur und verhelfen ihr mit dem Markenzeichen des prominenten Erfinders denn auch zu steigendem Erfolg²¹.

Um 1516–18 beginnt Raffael für selbständige Bildhauer wie Lorenzetto oder Pietro d'Ancona Entwürfe oder Modelle zu liefern²². 1525 soll Michelangelo aus Florenz »un po di disegno« für die Fassade des schon lange im Bau befindlichen Palastes des Kardinals Lorenzo Pucci bei St. Peter senden²³. Immer wieder und in sämtlichen künstlerischen Medien stoßen wir auf die wachsende Hochschätzung künstlerischer Erfindung, wie sie sich im »disegno« äußert, und auf die damit verbundene Trennung zwischen Idee und Ausführung. Diese Trennung wurde aber nicht umsonst gerade am Hofe Julius' II. und Leos X. vorangetrieben, wo der Kreis humanistisch und ästhetisch gebildeter Kunstkenner und damit der Anspruch an ein Kunstwerk, aber auch dessen Preis ständig stiegen und wo jeder sich bemühte, an den Erfindungen der wenigen großen Meister zu partizipieren.

Zu diesen großen »Erfindern« scheint nun im Rom des ersten Jahrhundertdrittels neben Michelangelo und Raffael in erster Linie Peruzzi gehört zu haben. Dort war nicht einmal Raffael ähnlich vielseitig in allen visuellen Medien tätig, angefangen bei Architektur, Militärbaukunst und Mechanik über Malerei, Plastik und Mosaik bis hin zu Druckgraphik, Bühnenbild, Festdekoration, Fahnen- oder Münzentwurf. Und mehr noch als Michelangelo oder Raffael beschränkte sich Peruzzi seit seiner Frühzeit auf das Entwerfen und überließ die Ausführung anderen. Bekanntlich stand Michelangelo der Beteiligung anderer Hände an seinen Werken stets skeptisch gegenüber; und in Raffaels Gemälden dominieren erst seit seiner Ernennung zum Petersbaumeister (1514) die Hände von Mitarbeitern. Daß gerade Peruzzi der

Eigenhändigkeit geringeren Wert beimaß, mag mehrere Gründe gehabt haben. Einmal verfügte er weder über den Meißel eines Michelangelo noch über den Pinsel eines Leonardo, Raffael oder auch Sebastiano. Sein Erfolg beruhte wohl schon von Anfang an weniger auf der Mache als auf der »invenzione«²⁴. Peruzzi war der Humanist, der Archäologe unter den römischen Künstlern; wohl keinem anderen stand ein ähnliches Repertoire an antiken Motiven literarischer wie formaler Art zu Gebote, wenige galten als ähnlich gelehrt. Hinzu kam seine sprichwörtliche Bescheidenheit, jene »dappocaggine«, vor der Vasari in seinem Kampf um den sozialen Status des Künstlers sogar warnte²⁵. Und während der mißtrauische Michelangelo zu abweisender Schroffheit neigte und Raffael sich mehr und mehr seine Dienste mit Gold und Ehren aufwiegen ließ oder Freunden vorbehielt, konnte man bei Peruzzi auch ohne spektakuläre Gegenleistungen auf bereitwillige Hilfe hoffen²⁶. Nur so erklärt sich die Tatsache, daß Marcantonio Raimondi, der »Maestro del Dado« oder Sigismondo Fanti bei ihren Stichen nach Peruzzis Vorlagen oder Girolamo da Treviso bei der Übertragung der »Anbetung«-Bentivogli ins Bild auf die Nennung des Erfinders verzichteten²⁷. Daß mit Entwürfen allein aber keine Reichtümer zu ernten waren, lehrt etwa die Zahlung von rund 36 Dukaten, mit denen ihm 1525 Zeichnungen für die neuen Bronzetüren des Sieneser Domes und für andere Projekte (Hochaltar?) vergütet wurden²⁸. Die altehrwürdigen Institutionen der Stadt Siena, wo der Künstler seinen handwerksmäßigen Status noch weitgehend behalten hatte, verfahren darin nicht anders als der päpstliche Hof²⁹. Sicher wäre es verfehlt, diese negativen Auswirkungen auf Peruzzis finanzielle Verhältnisse als eine notwendige Folge der Trennung von Erfindung und Ausführung anzusehen oder aus ihr Nachteile für den sozialen Status des Künstlers in der italienischen Renaissance abzuleiten³⁰. Zahlreiche handwerksmäßige Bildhauer, Grotteskenmaler, Mosaizisten, Stecher oder Münzbildner, die sonst in Rom kaum zum Zuge gekommen wären, profitierten von ihr, aber auch hochbezahlte Maler wie Sebastiano del Piombo oder später Marcello Venusti. Und man wird unter den prominenten Köpfen der italienischen Hoch- und Spätrenaissance schwerlich einen zweiten Meister finden, der aus einer ähnlichen Anzahl von bedeutenden Aufträgen einen ähnlich geringen Profit zog³¹. Wie dem auch sei: wenn sich dann in der Theorie seit den vierziger Jahren der »disegno« mehr und mehr von der Kunstpraxis emanzipierte, so war dies nicht zuletzt die Folge dieser Veränderungen.

Die Fresken in S. Pietro in Montorio

Der Wortlaut eines von Bertolotti nur im Regest publizierten, aber lange Zeit nicht mehr auffindbaren Vertrages vom Juli 1508 stellt die Zuschreibungsfrage der frühen Fresken in S. Pietro in Montorio auf eine neue Basis³². Und zwar erteilt der Kleriker und Scriptor Apostolicus Garcias Gibraleon, Angehöriger einer ebenso

prominenten wie reichen Familie³³, am 4. VII. 1508 dem römischen Maler Giovanni Pinura den Auftrag, innerhalb von anderthalb Jahren eine Kapelle in S. Pietro in Montorio auszumalen und in der Zwischenzeit keinen anderen Auftrag anzunehmen. Dabei soll er sich in Art und Gestalt an eine Zeichnung halten, die sich in den Händen des Bruders Isaak, eines Mönches des Konvents von S. Pietro in Montorio, befinde, beste Farben verwenden und alles andere übertreffen, was er bereits in dieser Kirche gemalt habe³⁴.

Der Maler Pinura ist bisher anderweitig nicht belegbar. Und doch muß er einen gewissen Namen gehabt haben, wenn man ihm die Ausmalung mindestens zweier Kapellen in der neuen, vom spanischen Königspaar finanzierten Kirche übertrug und eine einzige Kapelle mit der stattlichen Summe von 170 D. honorierte. Dabei wird Pinura offenbar nur für die Ausführung, nicht aber für den Entwurf bezahlt, von dem er nicht abweichen soll. Und da Pinura bereits andere Arbeiten in der Kirche durchgeführt hatte, steht zu vermuten, daß sich seine Tätigkeit schon vorher auf die Ausführung einer vorgegebenen Zeichnung beschränkte. So erhebt sich die Frage, wer dieser entwerfende Meister war und welche der erhaltenen Fresken auf diese Weise entstanden sein könnten.

Wenn man heute die Reste der drei fragmentarisch erhaltenen Kapellenausmalungen betrachtet, ergibt sich ein übergreifender Zusammenhang, wie er für das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Rom nicht gewöhnlich ist: Nicht nur sind sie alle stilistisch eng miteinander verwandt; auch ihr Dekorationssystem scheint das gleiche, jedenfalls im Bereich der Stirnwand des Kirchenschiffes zwischen der Kapellennische und dem Gebälk. Eingespannt zwischen eine illusionistische untere Gesimsleiste, die von der Archivolte unterbrochen wird, und die illusionistisch gemalte Unterkante des Travertingebälks und beherrscht von dem steinernen Wappen des Königshauses in der Jochmitte sind dort jeweils Vierergruppen folgender Thematik dargestellt: über der 2. Kapelle rechts Tugenden, über der 3. Kapelle rechts Sibyllen und über der 3. Kapelle links Propheten. Die Auszeichnung des Allianzwapens der spanischen Könige – und nicht etwa des Wappens des jeweiligen Stifters – durch eine Engelsglorie läßt darauf schließen, daß entweder die Könige oder das Kloster Wert auf diesen übergreifenden Zusammenhang legten, ja daß vielleicht sogar die einzelnen Kapellenbesitzer verpflichtet wurden, die Ausmalung auch auf die Wände des Kirchenschiffes auszudehnen und damit in den Dienst der Verherrlichung des Königshauses zu stellen. Wahrscheinlich wurde bereits vor der Ausmalung der ersten Kapelle ein Generalprogramm entworfen, das ikonographische Schwerpunkte setzte und eine einheitliche Gestaltung der acht Langhauskapellen vorsah. Der Maler Pinura hätte es sukzessive jeweils nach Vergabe einer Kapelle ausgeführt. Ein solches die Langhauswände übergreifendes Freskenprogramm war in Rom zuletzt in der Sixtinischen Kapelle durchgeführt worden, wo es auch nur einen Auftraggeber gab. In den meisten Kloster- und Gemeindkirchen, die auf die Einkünfte aus den Privatkapellen angewiesen waren, hatte man die Ausstattung der

Initiative der einzelnen Stifter überlassen und damit den Zusammenhang preisgegeben – ein Dilemma, das vor allem einschiffigen Kirchen wie S. Onofrio oder S. Maria della Pace abträglich war³⁵. Das Generalprogramm für S. Pietro in Montorio wurde sinnvollerweise von einem prominenten Künstler entworfen, und als solcher galt um 1505–08 mit Sicherheit bereits auch Peruzzi, der damals gerade Chigis Palazzo Suburbano in Trastevere errichtete. Ja, vielleicht verdankte Peruzzi diesen ehrenvollen Auftrag sogar Bramante, der als Architekt des Tempietto Einfluß auf die Vorgänge in S. Pietro in Montorio gehabt und Peruzzi wenig später auch zahlreiche päpstliche Aufträge verschafft haben dürfte³⁶. Jedenfalls ist es kaum ein Zufall, daß zwei frühe Skizzen Peruzzis das Aufrißsystem des Langhauses von S. Pietro in Montorio festhalten³⁷. Mit einer Zuschreibung nur des Entwurfs, nicht aber der Ausführung der frühen Fresken von S. Pietro in Montorio an Peruzzi würde auch das bisher rätselhafte qualitative Gefälle gegenüber den stilistisch so nahen Fresken von S. Onofrio verständlich, wo Peruzzi mit großer Wahrscheinlichkeit selbst die Ausführung leitete (Kat. 3). Und wenn der übergreifende Entwurf tatsächlich nur sukzessive von den Stiftern der einzelnen Kapellen realisiert wurde, ließe sich auch das Datum 1508 mit der vergleichsweise frühen Stilstufe der einzelnen Kompositionen vereinbaren: Peruzzis Entwurf könnte bereits um 1505/06 entstanden sein.

Bedauerlicherweise nennt der Vertrag vom Juli 1508 weder den Titulus noch den genauen Ort der Gibrleonkapelle innerhalb der Kirche. Den älteren Quellen zufolge waren die acht Langhauskapellen aber folgendermaßen verteilt:

1. *Kapelle links* (jeweils vom Eingang aus gerechnet): Stigmatisation des Franziskus; Stifter unbekannt³⁸.

2. *Kapelle links*: »Secunda est capella sub invocatione sancti sepulchri constructa, sacrisque picturis, et auratis laquearibus ornata a bonae memoriae Petro Cusidia, qui gravavit haeredes ad celebrationem duarum missarum quotidianarum, quae tamen post obitum non fuerunt celebratae, quia haeredes remansere decotti. Habet iconam cum imagine domini Jesu Christi in actu, in quo fuit tumulo illatus ampla coronide, et duabus columnis marmoreis circumdata . . .«³⁹.

An Stelle dieser Heiliggrab-Kapelle befindet sich heute die dem Franziskus geweihte Capella Raimondi.

3. *Kapelle links*: »Sequitur capella sub invocatione sanctissimae virginis, et S. Annae, quae coronide, et columnis marmoreis decoratur, et circa quam plures pendent tabellae votivae. Altare est totum marmoreum cum lapide sacro inserto ad formam. Habet crucem et quatuor candelabra auri calchi cum caeteris necessariis. Hec capella fuit constructa et ornata a Carolo Cataneo, qui reliquit scuta duecentum, pro quibus de ordine sanctissimi domini nostri ad vitandum in hac religione peccatum proprietatis fuerunt celebratae per totam religionem missae quatuor centum, adeo quod hodie remanet sine onere«⁴⁰.

4. *Kapelle links*: »Sequitur capella sub invocatione nativitatis domini nostri Jesu Christi sacris picturis manu Petri Perusini ornatae, fuit constructa a bone memorie Marcello Vellio nobili romano, cuius ad pedes altaris extat sepulchrum. Altare est marmoreum consecratum sed eget teta cerata, et cancellis . . .«⁴¹.

1. *Kapelle rechts*: Capella Borgherini, wohl Christus oder der Geißelung geweiht⁴².

2. *Kapelle rechts*: »Sequitur capella sub invocatione sancti Hieronymi, cuius imago ibi extat pro icona depicta manu Petri Perusini. Altar est totum marmoreum consecratum in mensa tamen adsunt quaedam insignia, quae fuerunt visa indecentia, eget cancellis, habet que alia necessaria«⁴³.

3. *Kapelle rechts*: »Secunda est capella sub invocatione sancti Antonii ornata a Francesco Brevio episcopo cenetensi ornatur elegantibus picturis, mensa est consecrata, ac decenter instructa. Eget cancellis«⁴⁴.

4. *Kapelle rechts*: Durchgang zum Kreuzgang und wohl von Anfang an ohne eigenen Altar.

Alle sieben Kapellen wurden im frühen 16. Jahrhundert ausgestattet. Und wenn der Visitationsbericht von 1628 wirklich die Kapellengründer des frühen 16. Jahrhunderts nennt und Garcia Gibraleon sich nicht auf die partielle Ausstattung der Franziskuskapelle beschränkte, bleibt für ihn nur die zweite, dem Hieronymus geweihte Kapelle rechts mit dem Altarbild eines Hieronymus, der Marienkrönung in der Kalotte und den vier Tugenden an der Stirnwand darüber⁴⁵. Damit wäre aber der Beweis erbracht, daß gerade einige der S. Onofrio stilistisch nächsten Fresken erst um 1508/09 von einem völlig unbekanntem Maler nach dem Entwurf eines anderen ausgeführt wurden, mit großer Wahrscheinlichkeit dem Entwurf Peruzzis.

Die Fresken in der Apsis von S. Onofrio

Antonio Muñoz und mit ihm die weitere Forschung haben die Stifterfigur auf der S. Conversazione der Hochaltarkapelle von S. Onofrio mit dem Grabstein des spanischen Klerikers Francesco Cabañas von 1506 in Zusammenhang gebracht und daraus Anhaltspunkte für die Datierung von Peruzzis Fresken zu gewinnen versucht (Kat. 3). Die Schwierigkeit, daß Cabañas' Grabplatte vor der zweiten und dritten Seitenkapelle links und nicht vor der Hochaltarkapelle liegt, räumte Muñoz mit der Vermutung aus, die Platte sei später dorthin versetzt worden. Dieser Hypothese widerspricht nun ein Notariatsakt vom 27. IX. 1511. Darin überläßt ein gleichnamiger Verwandter des Toten, der römische Bürger Francesco Cabañas, einem gewissen Saldono de Saldis die ererbte Kapelle, die ausdrücklich der Beschneidung geweiht und an die linke Seite des Kirchenschiffes zwischen andere Kapellen lokalisiert ist⁴⁶.

Der Grabstein des Protonotars könnte sich demnach noch an der ursprünglichen Stelle befinden, auch wenn die zugehörige Kapelle inzwischen nicht mehr der »Beschneidung« geweiht ist. Nun spricht jedoch der Visitationsbericht von 1662 von einer Kapelle der »Purificazione« Mariae, die Cabanas gegründet und am 6. X. 1506 mit einem Haus dotiert habe (Kat. 3). Obwohl der entsprechende Notariatsakt verloren ist, muß Cabanas also zwei Kapellen besessen haben, eine der Maria geweihte und die letzte Seitenkapelle links mit dem Titulus der »Beschneidung«. Nur so erklärt sich auch die Veräußerung der einen Kapelle keine fünf Jahre nach dem Tode des Stifters. Cabanas oder sein Testamentsvollstrecker mag den Grabstein vor die Beschneidungskapelle plaziert haben, um dort weitere Seelenmessen lesen zu lassen. Viel-

leicht war diese sogar ebenfalls (?) durch Cabanas »ex fundamentis« errichtet worden, wie die Grabinschrift besagt.

Wie in S. Pietro in Montorio, so lassen sich auch in S. Onofrio die Tituli und zum Teil auch die Stifter der Seitenkapellen des frühen 16. Jahrhunderts aus den Quellen in etwa rekonstruieren:

1. *Kapelle links*: Kapelle des Hieronymus, gestiftet von Enrico Bruni, Erzbischof von Tarent und päpstlichem Generalschatzmeister, für die er in seinem Testament vom 26. IX. 1509 eine wöchentliche Seelenmesse und eine jährliche feierliche Messe stiftet⁴⁷. Die ursprüngliche Ausstattung ist wie auch bei sämtlichen linken Seitenkapellen und der zweiten rechten Seitenkapelle verschwunden.

2. *Kapelle links*: Kapelle der Beschneidung oder »Purificatio«, gestiftet von Francesco Cabañas⁴⁸.

3. *Kapelle links*: Kapelle »della Inventione del SS. Rosario«⁴⁹.

1. *Kapelle rechts*: Kapelle des Onuphrius, wohl der Rest des Vorgängerbaus der heutigen Kirche⁵⁰.

2. *Kapelle rechts*: Kapelle der Madonna von Loreto, gestiftet am 20. II. 1501 von Fabiano de Cavallicijs, Archidiakon aus Novara⁵¹.

Hochaltarkapelle: Kapelle von Mariä Reinigung, gestiftet von Francesco Cabañas (?) (Kat. 3).

Mit Ausnahme der Hochaltarkapelle sind also alle Kapellen durch Stifter und Tituli besetzt; die Stiftung vom Oktober 1506 läßt sich nur auf das eindeutig mariologische Programm der Chorkapelle beziehen. Weder der mäzentatische Bruni, dem man einen solchen Auftrag am ehesten zugetraut hätte, der aber nicht nur wegen des Titulus, sondern auch aus physiognomischen Gründen ausscheidet⁵², noch einer der drei Kleriker der Familie Cupis, die Burchardus im Mai 1497 anführt⁵³ und die wesentlich am Bau der Kirche beteiligt war⁵⁴, kommen demnach als Stifter von Peruzzis Freskenzyklus in Frage, sondern nach wie vor Francesco Cabañas.

Nun haben Suida und andere mit Recht darauf hingewiesen, daß die Madonna in Peruzzis »Sacra Conversazione« von der heute im Konvent befindlichen »Madonna mit Stifter« beeinflusst sei⁵⁵. Diese Konventsmadonna muß aber von einem Leonardoschüler stammen und verrät in Details eine genaue Kenntnis von Leonardos Mailänder Werken. Daß auch Peruzzis Fresken in S. Onofrio von einer genauen Kenntnis des Mailänder Leonardo zehren, beweist schon die Gestik der Propheten und Apostel in der Apsiskalotte (Kat. 3). Hypothetisch blieb nur Suidas Zuschreibung der Konventsmadonna an Cesare da Sesto, obwohl dessen Zusammenarbeit mit Peruzzi durch Vasari verbürgt ist⁵⁶. Cesare könnte sogar Kopien von Leonardos Mailänder Werken in Gestalt der venezianischen Zeichnungen mit sich geführt haben⁵⁷. Vasaris Bericht und Suidas Zuschreibung erhalten nun eine wesentliche Stütze durch ein bislang unbekanntes Dokument, das die Mitarbeit Cesares an der Dekoration der päpstlichen Stanzen vor Raffaels Ankunft wahrscheinlich macht und damit die Zusammenarbeit Cesares und Peruzzis im Sommer des Jahres 1508.

Die Gewölbedekorationen der Stanza d'Eliodoro

Am 7. VI. 1508 erhalten »Cesar et Balduinus socij pictores« 100 Dukaten »pro picturis factis et fiendis in locis supradictis« (id est: »in cameris sanctissimi domini nostri«); außerdem quittiert ein »magister Andreas de Venetijs« 50 Dukaten »pro picturis per eum factis et fiendis in locis supradictis«⁵⁸. Diese Zahlungen gehören zu einer Reihe von Rechnungsbelegen vom Sommer 1508, die sich auf die Erneuerung des päpstlichen Privatappartements im Geschoß von Raffaels Loggien beziehen. Allerdings fehlt jeder Hinweis darauf, wo genau Cesare und Baldovino eingesetzt waren. Nun berichtet Vasari, Cesare habe Peruzzi bei der Ausmalung eines Saales in der Rocca zu Ostia geholfen (Kat. 17). Von der Ausmalung der Rocca zu Ostia haben sich lediglich die Gewölbefresken des Treppenhauses erhalten, die durch die Nähe ihrer Herkuleszenen zur Sala del Fregio in der Farnesina als Erfindung Peruzzis gesichert sind. Bezahlt dafür wurde jedoch nicht Peruzzi, sondern der Maler Michele del Becca aus Imola, und zwar am 4. XII. 1508 und am 13. III. 1509 mit der stattlichen Summe von insgesamt 300 Dukaten »ad bonum computum picturarum fiendarum in arce Hostie« – gewiß, weil die Ausführung Michele übertragen worden war⁵⁹. Ähnlich könnten nun Cesare und Baldovino einem Team angehört haben, das nach Entwürfen Peruzzis Räume wie die Stanza d'Eliodoro oder das Schlaf- und



Abb. 1 Peruzzi und andere (?), Gewölbedekorationen der Stanza d'Eliodoro, Detail (Vatikanpalast)

das Badezimmer des Papstes dekorierten (Kat. 29). Allerdings stehen die beiden Puttenpaare in dem der »Messe von Bolsena« zugewandten Tonnenarm der Stanza d'Eliodoro Cesares gesicherten Werken zu fern, als daß eine Zuschreibung vertretbar wäre, auch wenn jenes der linken Hälfte insgesamt leonardesker anmutet als sein rechtes Pendant. Und die Peruzzi nahestehenden Grottesken des gleichen Gewölbes, die erst kürzlich partiell freigelegt wurden, dürften von einem weniger prominenten Künstler ausgeführt worden sein (Abb. 1).

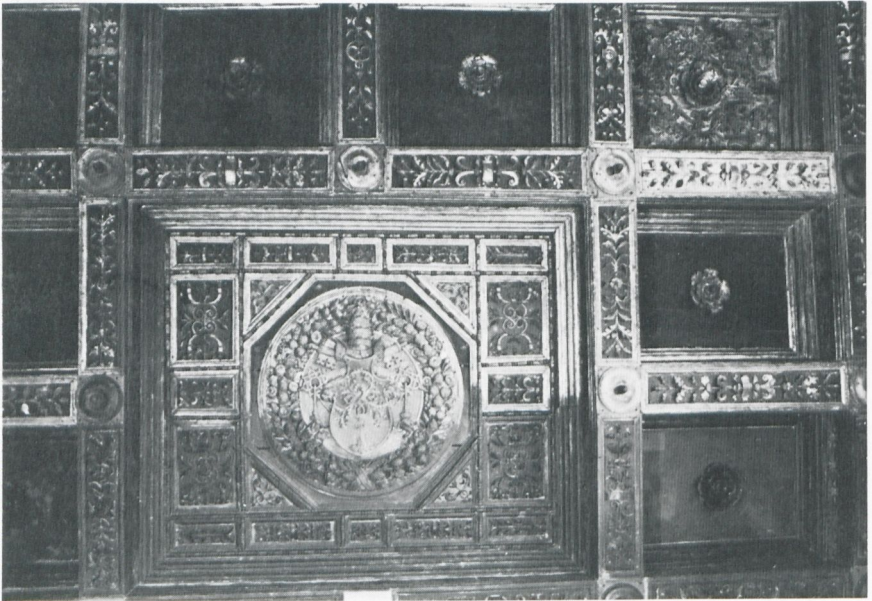


Abb. 2 ehemaliges Schlafzimmer Julius' II., Kassettendecke (Vatikanpalast)

Zwischen den antikanischen Grottesken und Grisailleszenen des Gewölbes der Stanza d'Eliodoro und den Fresken der Chorkapelle von S. Onofrio muß aber einige Zeit verstrichen sein, ein Zeitraum, der stilistisch am besten von den Gewölbemosaiken der Helenakapelle in S. Croce in Jerusalem überbrückt wird (Kat. 13). Denn die Grottesken der Helenakapelle bereiten bereits jene der Stanza d'Eliodoro vor, während ihre großen Figuren noch ausgesprochen quattrocenteske Züge aufweisen⁶⁰. Das heißt aber, daß sich auch nach der Eliminierung des Stifters Francesco Cabañas eine Datierung der Apsisfresken von S. Onofrio um 1506/07 anbietet und daß sich der enge künstlerische Austausch zwischen Peruzzi und Cesare da Sesto über mehrere Jahre erstreckt haben muß, von der Arbeit in S. Onofrio um 1506/07

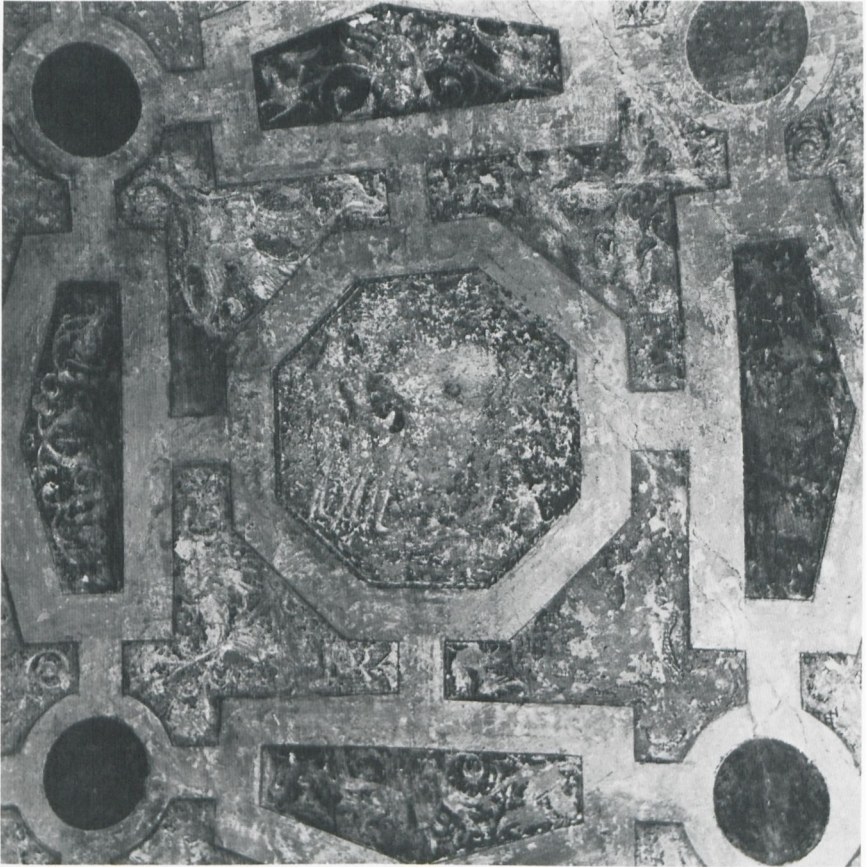


Abb. 3 ehemaliges Badezimmer Julius' II., Gewölbefresken mit »Parisurteil«
(Vatikanspalast)

bis zur Ausmalung in Ostia um 1508/09. Allerdings scheint sich das Verhältnis zwischen den beiden Meistern bald umgekehrt zu haben: Während Peruzzi in S. Onofrio noch der Nehmende war, ist er in der Stanza d'Eliodoro und in Ostia offensichtlich der Gebende, und zwar vor allem auf der Basis einer umgreifenderen Erschließung der antiken Formenwelt. Wahrscheinlich hatte er auch bei dieser raschen Aneignung der Antike seinem damaligen Gönner Bramante Wesentliches zu verdanken. Die Fresken in S. Pietro in Montorio, in denen noch kein entsprechender Leonardoeinfluß spürbar ist, dürften unmittelbar vor Cesare da Sesto's Ankunft in Rom, gegen 1505/06, entworfen worden sein.

Dekorationen im Schlafzimmer und im Badezimmer Julius' II. im Vatikan

Die entwerfende Hand Peruzzis ist auch in den Dekorationen des Schlafzimmers und der »stufetta« Julius' II. zu spüren, die erst kürzlich im Vatikan lokalisiert, aufgenommen und fotografiert werden konnten⁶¹. Die Ausstattung der relativ bescheidenen (Grundmaße ca. 4 x 10 m) und dunklen »camera secreta«, die an die Sala dei Palafrenieri grenzt und deren Fenster sich zum schmucklosen Cortile del Papagallo wenden, ist nur in Fragmenten der hölzernen Kassettendecke, eines umlaufenden Frieses sowie des Majolikafußbodens bewahrt geblieben (*Abb. 2*). Die Zuschreibung dieser im Stil der vorraffaelischen Stanzendekorationen gehaltenen Überreste an einen bestimmten Meister wäre kaum möglich, hätten sich nicht in einem kleinen Nebenraum Spuren einer offensichtlich gleichzeitigen Freskierung der Wände wie des kuppeligen Gewölbes erhalten (*Abb. 3*). Nach Lage, Format und Dimension handelt es sich bei diesem um das ehemalige Badezimmer Julius' II., wenn auch um ein wesentlich bescheideneres als in der Rocca zu Ostia⁶². Es war wohl nicht viel mehr als der dekorative Rahmen für einen beweglichen Badesüber und allenfalls für eine bewegliche Toilette.

Wie dem auch sei: nicht nur die Zuordnung eines eigenen Badezimmers zum päpstlichen Privatappartement, sondern auch der Typus und der Stil der Dekorationen erinnern unmittelbar an die Rocca in Ostia, deren Ausstattung um 1508/09 Peruzzi entworfen zu haben scheint (Kat. 17) (*Abb. 4*). Ja, die besser erhaltenen Fresken im Treppenhaus zu Ostia bieten sogar Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Badezimmerdekorationen. Denn dort gibt es zwar ein ähnliches Rahmensystem; dessen Oberfläche läßt jedoch kaum mehr erkennen, daß es ähnlich profilierte Stuckleisten vortäuschen sollte wie in Ostia. Während aber im Tonnengewölbe von Ostia die zentralen Oktogonfelder mit arabeskenartigen Grottesken in Dunkel- auf Hellrot gefüllt sind und die figürlichen Szenen – Taten des Herkules – auf die besser sichtbaren Rechteckfelder beschränkt bleiben, befindet sich die einzige erhaltene Szene des Badezimmers, ein »Parisurteil«, im oktogonalen Zentrum der Hängerkuppel. Dieses Oktogonalfeld scheint nun vermittels fingierter Stuckstege tektonisch mit den umgebenden kleineren Feldern verbunden. Die zwickelartigen Zwischenräume sind mit fingiertem Mosaik gefüllt, dem illusionistische Stuckornamente vorgelegt sind, ähnlich wie im Gewölbe der benachbarten Stanza d'Eliodoro. In den das Oktogon umgebenden Feldern finden sich fingierte Grisaillestucchi vor dunklem Grund. Nicht nur dieses tektonische Rippengerüst aus illusionistischen Stuckleisten, seine Aufteilung in polygonale wie kreisförmige Felder und seine Füllung mit Grisailleszenen wie Grottesken, sondern auch die Grotteskenmotive im einzelnen verraten die gleiche entwerfende Hand wie im Treppenhaus von Ostia und im Gewölbe der Stanza d'Eliodoro. Den Löwenanteil an der Ausführung muß Peruzzi auch hier Mitarbeitern wie Michele del Becca, Balduino oder Andrea da Venezia überlassen haben. Auch das »Parisurteil« im Oktogon mit seinen überschlän-

ken Gestalten stammt schwerlich von Peruzzis Pinsel. Übrigens läßt sich die Wahl gerade dieses Mythos für das päpstliche Badezimmer kaum rein allegorisch erklären⁶³. – In den erhaltenen Ornamenten der Kassettendecke und des zugehörigen Frieses der benachbarten »camera secreta« kehren gleiche Schmuckmotive wie im Badezimmer und im Treppenhaus von Ostia wieder, so daß auch hier die Entwürfe auf Peruzzi zurückgehen dürften.

Neuerdings hat L. Brugnoli den Versuch gemacht, einige Grisailen im Magazin der Vatikanischen Museen, die bis vor kurzem in der Fensterlaibung des Appartamento Borgia angebracht waren und angeblich aus dem Geschoß der »Terze Loggia« stammen, Peruzzi zuzuschreiben⁶⁴. Dies ist für die erzählenden Szenen Inv. Nr. 2312, 2314, 2315, 2319, 2321, 2322 schon wegen ihres mehr umbrischen Stiles auszuschließen, im Falle der Sockeldekorationen Inv. Nr. 2313, 2316–18, 2330 zumindest fraglich. Keines der erhaltenen Fragmente entspricht auch inhaltlich der Beschreibung, die Vasari von Peruzzis Fresken in der »Uccelliera« Julius' II. gibt.

Christophorus (Montpellier, Musée Fabre; Joubin Nr. 12; 150 x 230 cm; Fresko auf Leinwand übertragen)⁶⁵ (Abb. 5).



Abb. 4 B. Peruzzi und andere (?), Gewölbekorationen des Treppenhauses, Detail (Ostia, Rocca)



Abb. 5 B. Peruzzi (?), Christophorus (Montpellier, Musée Fabre)

In unmittelbarer stilistischer Nähe zu Frühwerken wie den Fresken in S. Pietro in Montorio und S. Onofrio steht ein Freskenfragment in Montpellier, das früher Pinturicchio zugeschrieben war und dann von Berenson Matteo Balducci gegeben wurde⁶⁶. Beide Zuschreibungen gehen fehl, bezeichnen jedoch zwei der wesentlichen stilistischen Ingredienzien von Peruzzis Frühwerk: nämlich den umbrischen Einfluß Pinturicchios und eine dezidiert sienesisische Grundhaltung. Im »Christophorus«-Fragment ist die Sieneser Komponente schwächer als in der »Entkleidung« (Kat. 12). Die Nähe zu Pinturicchio ist bereits eine ähnliche wie in den Fresken des unteren Registers von S. Onofrio, doch fehlt noch jeder Hinweis auf Leonardo oder Cesare da Sesto. So würde sich eine Datierung um 1505 anbieten, in die erste Zeit von Peruzzis römischer Tätigkeit. Die Ausbreitung der Gestalt in der Bildebene, ihre körperlose Flächigkeit, der prägnante, dezidiert lineare Kontur, dann physiognomische Details wie Auge und Ohr oder anatomische wie Hände, Arme und Beine, die metallfolienähnliche Substanz der Gewänder und nicht zuletzt die Lebhaftigkeit des Kindes stehen dem jungen Peruzzi näher als anderen Sienesen des engeren Pinturicchioumkreises. Auch die Farbigkeit des violetten Mantels und des gelb-



Abb. 7 B. Peruzzi, Kampf zwischen Ratio und Lust, Detail

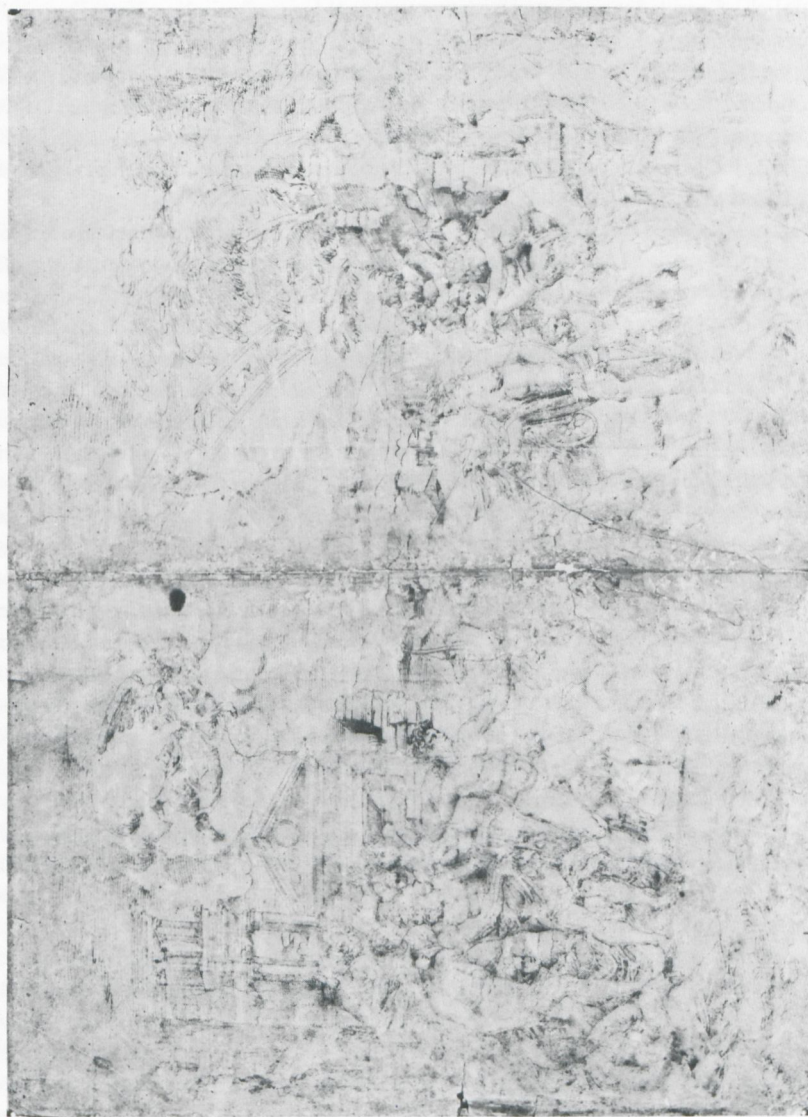


Abb. 6 B. Peruzzi, Kampf zwischen Ratio und Lust (Krakau, Muzeum Narodowo)

lichen Rockes von Christophorus oder des roten Umhanges des Kindes fügt sich nicht schlecht in Peruzzis Frühwerk ein. Es ist kaum ein Zufall, daß Peruzzi am Ende seiner Laufbahn, als die Sieneser Tradition für ihn wieder an Bedeutung gewann, auf den gleichen Christophorustypus zurückgegriffen hat (Kat. 107c, 120). Wahrscheinlich stammt das vorliegende Fragment aus einer römischen Kapelle.

Kampf zwischen Ratio und Lust (Krakau, Muzeum Norodowo; 43 x 58,4 cm; Feder und braune Tinte; in der Mitte zerrissen und mit rückseitig aufgeklebtem Papier wieder zusammengeklebt; Oberfläche verwischt; unten rechts Aufschrift des 19. (?) Jhdts. »Baldassare Peruzzi«; auf verso Sammlerzeichen »Garnier«⁶⁷, sonst leer; kaum beschnitten (Abb. 6, 7).

Gegen 1510, bald nach Abschluß der Arbeiten für Julius II. und zu einer Zeit, als Raffael alle wichtigen Aufträge im Vatikan zu übernehmen begann, muß die große Federzeichnung in Krakau entstanden sein. Seltsamerweise hat sie genau das gleiche Thema zum Gegenstand, das Baccio Bandinelli um 1545 für einen Stich des Antonio Salamanca wieder formuliert hat. Nun sind die Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen, so geringfügig sie sich auch zunächst ausnehmen, doch bezeichnend für den Wandel in der Auffassung einer solchen Thematik. Bandinelli wie Peruzzi spitzen den Konflikt auf einen Zweikampf zu, zwischen Apollo (links) und Amor (vorn rechts von der Mitte). Bei Bandinelli stehen auf Apollos Seite Saturn, Jupiter, Herkules, Merkur, Neptun (?), Minerva (?) und Diana; auf der Seite des Amor Venus mit zwei Gefährtinnen (sitzend), Vulkan mit einem Gehilfen am Amboß sowie zwei männliche Gestalten im Vordergrund rechts, von denen zumindest eine bereits Apollos Geschoß zum Opfer gefallen sein könnte. Apollo und ein Teil seines olympischen Gefolges schweben auf Wolken, ebenso Amor, während Neptun (oder ein Flußgott) links und Vulkan rechts felsigen Boden unter den Füßen haben. Architektur gibt es nur auf der Amorseite, und zwar einen raffaelesken Rundtempel (vgl. etwa »die Predigt Pauli in Lystra«), bekrönt von einer Venusstatue (?), sowie einen ruinösen Bogen und ein brennendes Gebäude. Die Allegorie der Ratio auf einer höheren Wolkenstufe wendet sich entsetzt von Amor ab und hält das Flammenherz als Symbol der göttlichen Wahrheit über Apoll. Ein Horn über dem Venustempel scheint jenes Feuer auszuspeien, das den Bau neben dem Venustempel in Brand gesteckt hat. Kurz: manches erweckt den Eindruck, als habe Apollos moralische Überlegenheit den Kampf bereits zu seinen Gunsten entschieden.

Bei Peruzzi sind die Akzente weniger eindeutig gesetzt; der Kampf scheint noch offen. Apollo und Amor haben gleichzeitig ihren Bogen gespannt, aber noch nicht abgeschossen. Und was die weitere Munition angeht, so hat Amor in Venus, einem zweiten Amoren und dem Waffenschmied Vulkan zweifellos die tatkräftigeren Bundesgenossen. Hinter Amor und Venus meint man Ares mit Schlangenhelm auf seinem Streitwagen heranbrausen zu sehen. Die fünf kauernden Männer- und Frauengestalten zwischen Venus und der Esse des Vulkan sind ebensowenig zu identifi-

zieren wie die fünf Nebenfiguren auf der Amorseite des Bandinelli. Wie dort ist der Venus ein antiker Rundtempel zugeordnet. Von brennenden Ruinen fehlt allerdings jede Spur. Apollo kann hier allenfalls auf die Unterstützung durch Olympier wie Jupiter (mit dem Adler), Merkur (mit Flügelhelm und Caduceus) und acht weitere Götter rechnen, deren Attribute nicht mehr auszumachen sind. Hinter den Olympiern ragen Bauten in der Art des »Septizonium« und der »Spolia Christi« auf, deren Ruinencharakter an dieser Stelle kaum allegorisch zu deuten ist. Über Apollo schwebt, hier mehr an einen Schutzengel erinnernd, die geflügelte Ratio mit dem Flammenherzen, während über Amor und Venus der Zodiak mit den Zeichen Steinbock, Wassermann, Fische, Widder und Stier auftaucht.

Weder Panofsky noch Sez nec, die Bandinellis Stich kurz erörtern, haben eine Textquelle namhaft machen können⁶⁸. Panofsky denkt an eine Umsetzung neuplatonischer Gedanken, wie sie durch die Publikation der italienischen Übertragung von Ficinos »Convivium« im Jahr vor Bandinellis Stich ausgelöst worden sein könnte; Sez nec betont mehr die mittelalterliche Tradition der Psychomachia-Darstellungen, wie sie etwa in Peruginos »Kampf von Venus und Minerva« für das Studiolo der Isabella d'Este noch um 1505 aktuell war. Peruzzis Krakauer Blatt stützt zweifellos eher Sez necs Vermutung. Und da sich bisher keine gemeinsame literarische Quelle nachweisen läßt, die Peruzzi und Bandinelli unabhängig voneinander hätten benutzen können, darf man davon ausgehen, daß die erstaunlichen Gemeinsamkeiten der beiden Blätter auf eine bildliche Überlieferung zurückzuführen sind: entweder durch direkte Abhängigkeit Bandinellis von Peruzzi oder mittels verlorener Vorstufen oder Zwischenglieder. Verlorene Vorstufen des Peruzziblattes sind aber schon deshalb unwahrscheinlich, weil Peruzzis Zeichnung bereits gegen 1510 entstanden sein muß, als wenige andere Meister zu einer ähnlich antikischen Darstellung des Gegenstandes fähig waren⁶⁹.

Der Spielraum für die Einordnung des Krakauer Blattes in Peruzzis Œuvre ist relativ gering. Erst seit 1508/09, als die mythologischen Zyklen im Treppenhaus der Rocca von Ostia oder in der Sala del Fregio der Farnesina entstanden, verfügte Peruzzi über eine ähnliche Kenntnis des menschlichen Körpers und damit über die Möglichkeit, so zahlreiche statuarische Motive der antiken Skulptur souverän in seine Komposition einzubeziehen – eine Fähigkeit, die ihm in seinen antikischen Historien Darstellungen aus den Jahren 1503–06 noch abgeht (Kat. 6–11). Die Herkullesszenen in der Rocca von Ostia geben aber deutlich zu erkennen, daß Peruzzi dieses neue Verhältnis zum menschlichen Körper in erster Linie Signorellis Orvietaner Fresken verdankte. Andererseits erinnern Details wie der Tempelgiebel oder die perspektivisch nicht sehr sicher geratenen Ruinen noch unverkennbar an die frühen Historienzeichnungen. Als Terminus ante quem bieten sich die Zwickelkompositionen der Loggia di Galatea von etwa 1511 an, in denen Peruzzi sich bereits mit komplexeren Bewegungsmotiven wie dem »Laokoon«, Leonardos »Leda«, dem »Torso vom Belvedere« und wohl auch schon Michelangelos Gestalten der Sixtini-

schen Decke auseinandersetzte (Kat. 18c). Im Krakauer Blatt sind die Gestalten noch weitgehend reliefhaft in die Fläche gebreitet – nicht viel anders als in den Herkuleszenen der Rocca von Ostia oder der Sala del Fregio. Hin und wieder treten anatomische Schwierigkeiten zutage, wie etwa in den Armen des Jupiter oder der Veritas. Weder Vorder- noch Hintergrund mit ihren Bauten und Landschaftsmotiven tragen zur Lockerung der grundsätzlich friesartigen Anordnung der Figuren bei. Auf Schritt und Tritt bleibt die Abhängigkeit vom antiken Relief, wie sie dem Sieneser Peruzzi schon von der lokalen Tradition her nahelag, spürbar. Im feinen, gelegentlich noch etwas unsicheren Kontur, in der Modellierung der Körper durch kurze Parallelschraffen oder in den Kreuzschraffen der Schattenpartien erinnert die Zeichnung an Blätter der Zeit um 1510/11 (Kat. 21–24).

Da Peruzzi von Anfang an antikische Kompositionen ohne feststellbare Funktion anfertigte, muß auch das Krakauer Blatt nicht unbedingt für einen bestimmten Zweck entworfen worden sein. Immerhin wäre in den zahlreichen Fassadenfeldern oder auch an einer der vielen Innenwände von Chigis Farnesina eine solche Szene denkbar; und das umso mehr, als ja Isabella d'Este in ihrem Mantuaner Studiolo oder Raffaele Petrucci in seinem Sieneser Stadtpalast vergleichbare mythologische Allegorien bevorzugten⁷⁰. Daß Isabella selbst Peruzzi um einen Entwurf für ihr Studiolo bat, ist zwar vom Format und vom Verhältnis der Figuren zur Bildfläche her nicht auszuschließen, von der insgesamt antikischeren Bildauffassung her jedoch wenig wahrscheinlich. Denn Peruzzi unterscheidet sich gerade dadurch von Mantegna und Perugino auf der einen und von Bandinelli auf der anderen Seite, daß er den moralisierenden Aspekt kaum hervorhebt; daß es ihm, nicht anders als in der Farnesina oder in Ostia, in erster Linie um die Darstellung antiker Motive in antiken Formen zu gehen scheint, um jenen Zusammenschluß zweier lange Zeit hindurch getrennter Traditionsstränge, in dem Panofsky eine der Hauptleistungen der italienischen Hochrenaissance erblickt hat⁷¹.

Zwei dekorative Friese im Erdgeschoß der Farnesina (Rom) (Abb. 8)

Über all den Hauptwerken Peruzzis, Sebastianos, Raffaels und Sodomas sind einige kleinere dekorative Arbeiten in der Farnesina unbeachtet geblieben, die wahrscheinlich auf Entwürfe Peruzzis zurückgehen. Drei der sekundären Repräsentationsräume des Erdgeschosses besitzen dekorative Friese, die unterhalb der hölzernen Kassettendecke entlanglaufen, wie dies der Tradition des mittelitalienischen Palastbaus entsprach. Aus diesen dekorativen Friesen hob Peruzzi nur jenen der Sala del Fregio heraus, in dem er eine Fülle mythologischer Szenen weitgehend eigenhändig malte (Kat. 18a). Die Ausführung der beiden anderen Friese überließ er mit Sicherheit seinen Mitarbeitern. Der kunstvollere von ihnen befindet sich in dem Raum, der den nordöstlichen Risalit einnimmt und damit der Sala del Fregio kor-



Abb. 8 B. Peruzzi und Gehilfen, dekorativer Fries (Rom, Farnesina)

respondiert: Er könnte zu Chigis eigenen Privatgemächern gehört haben⁷². Nach dem Vorbild eines antiken Marmorfrieses wachsen dort, vor blaugrünem Grund, aus Akanthusranken geflügelte Putten hervor, die in einer flachen Schale Greifen einen Trunk kredenzen. Dazwischen bilden von Tauben flankierte Vasen, die bis zum Rande mit Früchten gefüllt sind, eine Zäsur. In Typus wie Stil unmittelbar vergleichbar ist der etwas schlichtere braungrundige Fries mit Greifen und Kandelabern, der möglicherweise von einem vatikanischen Sarkophag inspiriert wurde⁷³. Die stilistische Nähe der Grisailleputten des Risalitifrieses mit den Zwickelputten im Gewölbe der Loggia di Galatea ist unverkennbar, und so dürften diese Friese ebenfalls gegen Ende der ersten Ausstattungsphase, also um 1510/11, entstanden sein.

Nachzeichnung nach der »Anbetung der Hirten« in S. Rocco (Rom)

(Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, 114 F; 20,3 x 29,4 cm; Feder laviert auf rosa Papier; wohl am linken und am unteren Rand leicht beschnitten; Aufschrift: »bald sanese«)⁷⁴.

Eine kürzlich aufgefundene Zeichnung nach Peruzzis »Anbetung der Hirten« in S. Rocco (Kat. 39) erlaubt die Rekonstruktion der verlorenen Teile des Freskos, das 1514 unter Beteiligung des Malers Pellegrino da Modena entstand. Obwohl der Vergleich etwa des Faltenwerks von Maria und Joseph eine gewisse Ungenauigkeit des Kopisten verrät, hat dieser doch die Komposition in allen wesentlichen Elementen festgehalten. Man wird ihm daher auch dort Glauben schenken dürfen, wo er die im 17. Jahrhundert zerstörten Partien wiedergibt. Demnach wurde das obere Bild Drittel ursprünglich ausschließlich von der Architektur des Stalles und einem Landschaftshintergrund ausgefüllt; Odazzis Engelsglorie bedeutete auch ikonographisch eine barocke Zutat. Stattdessen trugen die drei knorrigen Stämme links einen offenen, strohbedeckten Dachstuhl, der rechts und hinten auf Resten einer antiken Ruine aufruhete. Den Helldunkelkontrast im Inneren des Stalles hat Odazzis Engelsglorie wohl intensiviert. Insgesamt muß die ursprüngliche Komposition der »Anbetung« der Sammlung Pouncey mit ihrem Balkengiebel etwas näher gekommen sein, wenn auch die Landschaft schwerlich bereits den gleichen geheimnisvollen Zauber besaß (Kat. 40). Obwohl Peruzzi um 1514 schon ein gefeierter Bühnenbildner war (Kat. 36), stehen Stall und Landschaftshintergrund in einem seltsamen dissonanten Verhältnis zum symmetrischen Figurenblock der beiden vordersten Bildschichten, denen offenbar kein distanzierender Vordergrundstreifen vorgelegt war. Wie in so vielen Kompositionen Peruzzis kann der Hintergrundraum nicht im Sinne der Zentralperspektive als Fortsetzung des Realraums verstanden werden, sondern leitet den Blick diskontinuierlich nach links und rechts in die Tiefe, mehr den Kulissen einer Bühne als dem Ausschnitt aus einem Raumkontinuum vergleichbar. Dieser diskontinuierliche, polyzentrische Bildraum Peruzzis ist in Kom-



Abb. 9 B. Peruzzi, Entwurf für Triumphbogen (London, Courtauld Institute, Witt Collection)

positionen wie der »Anbetung«-Bentivogli von 1523 oder dem »Tempelgang Mariae« von 1524 am deutlichsten zu fassen (Kat. 76, 90).

Zur Ponzettikapelle in S. Maria della Pace (Rom)

Kürzlich hat M. V. Brugnoli auf eine bisher unbeachtete Beschreibung der Ponzettikapelle in einer Chronik von S. Maria della Pace aufmerksam gemacht, die von einem Abt des Klosters, dem Padre Raffaeli, im Pontifikat Alexanders VII. verfaßt wurde⁷⁵: »... cum figurae et frisaes in muro et beatissime virginis Marie sanctarumque Catherine et Brigide et sanctorum Johannis Baptiste et Joanis Evangeliste . . . et super frisaes historie testamenti veteris et non de manu excellenti: ab extra sunt picture et sepulcra in muro . . .«. Außerdem stieß Brugnoli bei der letzten Restaurierung der Kapelle auf vermauerte Rechtecknischen beiderseits des zentralen Madonnenfreskos, die offensichtlich für Statuen bestimmt waren, wohl die »figure« des Täufers und des Evangelisten. Daß in der Tat die gesamte Kapellennische von Peruzzi ausgestattet war, geht auch aus Resten von Kapitellen und Basen in Fresko hervor, die die korinthische Pilasterordnung des Mittelfreskos fortsetzen. Durch die

Verdoppelung der Pilaster beiderseits des Mittelfreskos treten aber die Gurte der Kalotte in ein organischeres Verhältnis zum System der aufgehenden Wand: Die Mittelachse der Gurte fand im schmalen Interkolumnium zwischen den Doppelpilastern ihre Fortsetzung. Und ähnlich dürften sich die äußeren Gurte der Kalotte axial in einem Interkolumnium der Pilaster fortgesetzt haben, die die beiden Johannes-Nischen nach außen begrenzten. Schließlich liegt es nahe, als Stütze der äußeren Marmorarchivolte mit der Stiftungsinschrift Pilaster zu vermuten; die Breite der Archivolte hätte allerdings statt Doppelpilaster nur eineinhalb übereinandergelegte Pilaster gestattet. Die heutigen glatten Eckpfosten aus Marmor wurden später aus statischen Gründen eingesetzt⁷⁶. Erst durch eine solche Vervollständigung der korinthischen Pilasterordnung schließen sich die Fresken der Kapellennische mit der Archivolte, dem Ponzettiwappen und den Fresken von Petrus und Paulus unter dem Hauptgebälk zu einer übergreifenden, tektonisch stimmigen Einheit zusammen. Ein solches System schlägt Peruzzi auch in dem Oxforder Kapellenentwurf (Kat. 43) vor, dessen kostspielige Erweiterung der Kapellennische schon am Geiz des alten Ponzetti gescheitert sein muß.

Wie dem auch sei: Bei der Einbeziehung von Malerei und Plastik in das übergreifende System einer korinthischen, vom Pantheon inspirierten Pilasterordnung steht Peruzzi zweifellos unter dem Eindruck von Raffaels Chigikapelle bei S. Maria del Popolo, deren Ausstattung um 1516 bereits im Gange war⁷⁷. Und wie Raffael damals in Lorenzetto einen ausführenden Bildhauer für seine Nischenfiguren fand, so könnte auch Peruzzi die Ausführung zweier Johannesstatuen einem Bildhauer übertragen haben. Es wäre dies dann das früheste datierbare Beispiel in der langen Reihe von Peruzzis Plastikentwürfen, die sich vor allem in den Jahren 1523–27 häufen sollten.

Ob Peruzzi die Wandflächen zwischen der Kapellennische und den Pilastern des Langhauses wie auf dem Oxforder Kapellenentwurf ebenfalls mit Statuennischen oder mit Fresken schmücken wollte, muß offen bleiben. Die Ponzettigräber wurden erst im 17. Jahrhundert hierher versetzt, und es wäre seltsam, wenn gerade diese exponierten Kompartimente hätten nackt bleiben sollen⁷⁸. Die Qualität der Darstellungen der »Befreiung Petri« und der »Bekehrung Pauli« zwischen Archivolte und Gebälk fällt auch nach der Entfernung der späteren Übermalung gegenüber den wohl eigenhändigen Nischenfresken spürbar ab. Auch die in den Putz geritzte Vorzeichnung wird man schwerlich Peruzzis Hand zutrauen dürfen. So war hier wieder einer der vielen anonymen Mitarbeiter am Werk, der nach Peruzzis Entwürfen arbeitete, möglicherweise jener Bartolommeo da Bagnacavallo, der »venuto a Roma ne' tempi di Raffaello, per aggiungere con l'opere dove con l'amino gli pareva arrivare di perfezione . . . fu messo a fare un lavoro nella chiesa della Pace di Roma, nella cappella prima a man destra (sic!) entrando in chiesa, sopra la cappella di Baldassar Perucci senese. Ma non gli parendo riuscire quel tanto che di sè aveva promesso, se ne tornò a Bologna . . .«⁷⁹. Falls Bagnacavallo tatsächlich der ausführende

Maler der Szenen von Petrus und Paulus war, wird man seiner Selbstkritik nur zustimmen können.

Die Dotierung der »cappella seu altar sub invocatione sancte Brigide« mit zwei Häusern aus Ponzettis Besitz, die im Rione Ponte, nahe dem Palazzo di Monte Giordano und dem Haus des Angelo Cesi lagen, erfolgte erst nach dem Tode des Kardinals am 23. XII. 1528⁸⁰.

Entwurf für einen Triumphbogen (London, Witt Collection, Inv. Nr. 2849, 27,9 x 42,5 cm; Rötel und Feder laviert; an allen Seiten beschnitten)⁸¹ (Abb. 9).

Der langen Serie von ephemeren Festdekorationen läßt sich ein eigenhändiger Entwurf Peruzzis für einen Triumphbogen anreihen. Die lichten Maße des Durchgangs von 20 x 20 palmi (4.44 m) deuten auf einen Triumphbogen für eine Straße, die Verwendung von Palmenmaßen auf Rom. Der Stil der beiden Attikastatuen, eines Apostels (Petrus?) links und eines Kriegers rechts, ist am besten mit Werken der Jahre um 1513–20 zu vereinbaren (Kat. 34, 35, 37, 42, 43, 48, 50, 63), das architektonische Vokabular mit Entwürfen der Jahre 1513–16 (Kat. 34, 35, 43). Da Peruzzi damals nicht in päpstlichen Diensten stand, dürfte es sich um einen privaten Auftrag gehandelt haben, vielleicht sogar um jenen Bogen, den sich Fernando Ponzetti im Mai 1513 zur Krönung Leos X. vor seinem Haus errichten ließ⁸². Peruzzis Vorbild

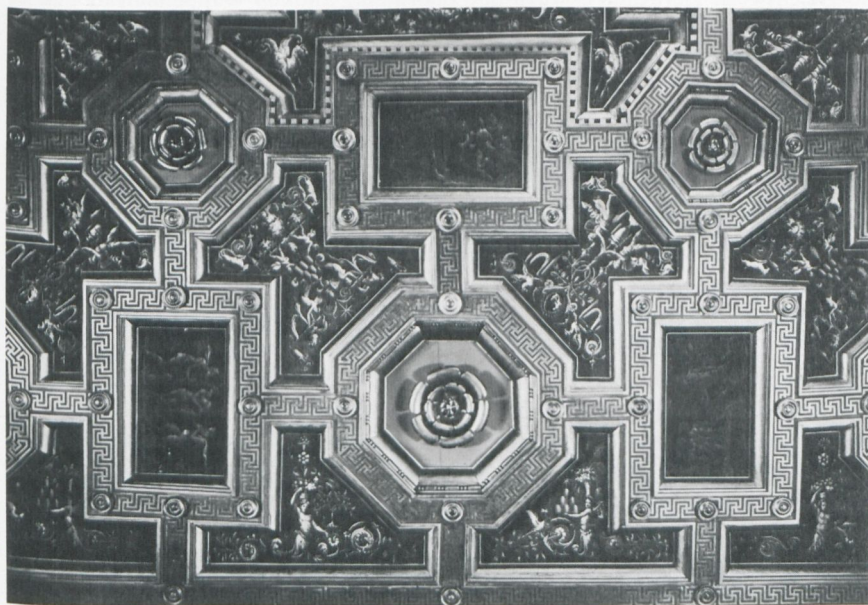


Abb. 10 B. Peruzzi und andere, Kassettendecke der Sala di Alessandro e Rossana mit mythologischen Szenen (Rom, Farnesina)



Abb. 11 B. Peruzzi und andere, Kassettendecke der Sala di Alessandro e Rossana, Wettstreit zwischen Pan und Apollo

war zweifellos der Titusbogen. Im Verhältnis der monumentalen Architektur zu den vergleichsweise zierlichen Statuen und dem wenig antiken Wappenaufsatz äußert sich noch eine Zaghaftigkeit, die etwa aus dem Triumphbogen der »Mercur«-Allegorie verschwunden ist (Kat. 125).

Die Kassettendecke der Sala di Alessandro e Rossane in der Farnesina (Rom)
(Abb. 10–12)

Nachdem Agostino Chigi um 1508–12 vier Erdgeschoßräume seines Tiberpalastes hatte ausmalen lassen, besann er sich gegen 1517/18 auf die nördliche Eingangsloggia und das Obergeschoß. Raffael wurde mit der Freskierung der Eingangsloggia beauftragt, Peruzzi mit der Ausmalung der vergrößerten Sala delle Prospettive (Kat. 51), Sodoma (und als Entwerfer der Hauptszene vielleicht auch Raffael) mit der Ausmalung des Schlafzimmers (Sala di Alessandro e Rossana)⁸³. Bei letzterem wurde sogar die Kassettendecke in das wachsende Dekorationsbedürfnis einbezogen: Wo man sich vorher mit schlichten Friesen und der rhythmischen Wiederholung gleicher Motive begnügt hatte, wird nun jede freie Fläche mit neuen Erfindungen gefüllt. Der Wechsel von oktogonalen Kassetten und kleinen querrrechteckigen Feldern verrät, daß diese Decke a priori für dekorative Bemalung bestimmt war. Obwohl ihr System noch unmittelbar an jenes des Schlafzimmers Julius' II. und des Treppenhauses in Ostia erinnert und in der Sala del Fregio (1508ff.) fast identisch



Abb. 12 B. Peruzzi und andere, Kassettendecke der Sala di Alessandro e Rossana, Raub der Europa

vorgebildet ist, kann es doch kaum vor 1517/18 entstanden sein, als die Wand zur Sala delle Prospettive verschoben wurde (Kat. 81). Der mutmaßliche Entwerfer dieser Decke war Peruzzi, der auch den Umbau der beiden Räume leitete. Und dem Peruzzi der Jahre 1518–20 und weder Raffael noch Sodoma stehen die gemalten Dekorationen dieser Decke nahe, auch wenn ihre Ausführung mit Sicherheit von einer anderen oder gar mehreren Händen stammt. Die unregelmäßigen Zwickel zwischen den Oktogonal- und Rechteckfeldern sind aufs eleganteste mit abwechselnd rot- und grüngrundigen Grottesken gefüllt, Variationen über die Berge und Rovereeichen des Chigiwappens. Entwicklungsgeschichtlich stehen diese Grottesken auf einer ähnlichen Stufe wie jene der »Volta Dorata« in der Cancelleria, der Loggia Statti-Mills, der Casina Vagnuzzi oder der Mittelkuppel der Villa Madama, alles Werke, die um 1519/20 entstanden sein dürften (Kat. 53a, 56, 57, 58b). Wie meist beim Peruzzi dieser Jahre setzen sie ein Vorbild der Raffaelwerkstatt voraus, in diesem Falle wohl die Lünetten der im Dezember 1519 vollendeten ersten Loggien⁸⁴. Die gleiche Stilstufe repräsentieren nun die zwölf figürlichen Darstellungen in den kleinen Rechteckfeldern, die rötlichbraun mit weißen Lichtern auf dunkelbraunen Grund gemalt sind. Offensichtlich illustrieren sie folgende Szenen aus Ovids Metamorphosen: Parisurteil, Raub der Proserpina, Apollo und Daphne, Jupiter mit Merkur und Minerva, Europa und der Stier, Ceres (als Göttin der Ehe) auf ihrem Schlangenge-spann, Maleager und der Eber, Tauschwester (?), Merkur und Herse, Diana und Akteon, Apollo und Marsyas, Wettstreit Pans mit Apollo. Trotz der zahlreichen Anspielungen auf Liebe und Ehe ist der Kontext dieser Szenen ebenso locker wie in

der Sala del Fregio oder in der Sala delle Prospettive und darin bezeichnend für die primär dekorative Gesinnung Peruzzis wie seiner Auftraggeber. Einige dieser Szenen hatte Peruzzi sogar bereits in der Farnesina gestaltet (Kat. 18, 51). Welche Argumente sprechen nun aber für eine Zuschreibung der Entwürfe an Peruzzi?

Wie bei den Grottesken führt der Vergleich mit dekorativen Szenen Peruzzis aus den Jahren 1519/20 zu einer erstaunlichen Reihe von Gemeinsamkeiten. Sie finden sich vor allem in den in einen ähnlichen dekorativen Zusammenhang einbezogenen Szenen der Loggia Stati-Mills (Kat. 56): Hier wie dort sind die Figuren friesartig in die vorderste Bildebene gerückt und relativ locker nebeneinandergereiht; hier wie dort wird der dunkle Hintergrund von zarter Vegetation mit gewundenen Stämmen und Zweigen sowie flüchtig aufgetupftem Laubwerk belebt; hier wie dort eignet den Gestalten eine schaumig weiche, fast knochenlose Körperlichkeit und eine äußerst beredte Gestik; hier wie dort sind die Gesichter maskenhaft vereinfacht, mit Vorliebe in verschattetem Profil gegeben und wie auch die Hände mit ein paar Lichtern flüchtig hingesezt. Das Licht scheint den Kontur fast abzulösen. In den kleinformatigen Szenen der Stanza di Alessandro e Rossana kommt dieser eminent malerische Reiz noch unmittelbarer zur Geltung als in der Loggia Stati. Allerdings bleiben die stilistisch nächsten Entwürfe von Peruzzis eigener Hand trotz aller Gemeinsamkeiten noch stärker vom »disegno« bestimmt. Der ausführende Maler der Deckenszenen, vielleicht sogar ein später prominenter Meister wie Polidoro oder Maturino, verfügt aber nicht nur über beträchtliche malerische Qualitäten, sondern auch über einen Schwung, wie er in Peruzzis eigenhändigen Werken kaum anzutreffen ist. Diese Dynamik wird andererseits erkaufte durch Ungeschicklichkeiten in der Anatomie und in den Proportionen, die noch stärker ins Auge fallen als in der Sala delle Prospettive. Doch man würde dem dezidiert dekorativen Charakter dieser Decke Unrecht tun, wenn man das Detail der figürlichen Szenen auf die Goldwaage legte: Sie wollen im Zusammenhang gesehen werden, und gerade dann ist das Flimmern der Lichter, ist die Spontaneität der Erzählung wichtiger, am schönsten vielleicht im »Raub der Europa« (Abb. 12). Peruzzis Entwürfe mögen wie beim »Bacchuszug« der Sala delle Prospettive nicht über flüchtige, direkt von antiken Vorbildern inspirierte Skizzen hinausgegangen sein (Kat. 52)⁸⁵, wie überhaupt Peruzzis Verhältnis zu seinen antiken Quellen grundsätzlich das gleiche bleibt wie kurz vorher in der Sala delle Prospettive⁸⁶. Der ausführende Maler könnte auch an der Loggia Stati, der »Volta Dorata« oder der Casina Vagnuzzi mitgewirkt haben.

Das Dekorationssystem der Gewölbefresken in der Gartenloggia der Villa Madama
(Abb. 13)

Als Raffael im April 1520 starb, war die Gartenloggia der Villa Madama erst im Rohbau vollendet (Kat. 58). Im Juli 1520 plante der Bauherr, Kardinal Giulio dei

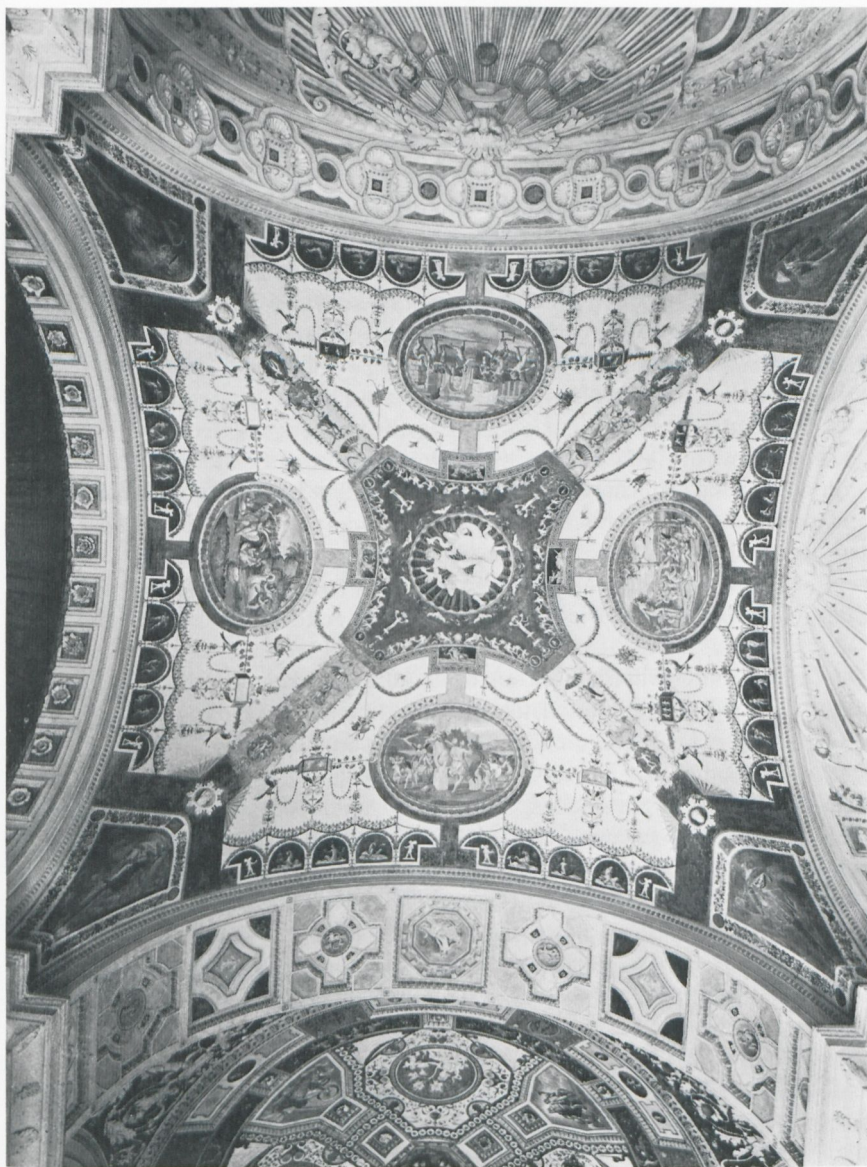


Abb. 13 B. Peruzzi und andere (?), Gewölbefresken der Gartenloggia (Rom, Villa Madama)

Medici, die Entwürfe für die Ausstattung der Loggia Giulio Romano und deren Ausführung Giovanni da Udine zu übertragen. Diese Arbeitsteilung zwischen zwei selbständigen Meistern bestätigt einmal mehr die Tendenz zur Trennung von Erfindung und Ausführung außerhalb der alten Werkstatthierarchie. Allerdings kann sie nur bei der Ausstattung der beiden hangseitigen Exedren gehandhabt worden sein, deren plastische Kassettierung und deren grandiose Kalottenmuscheln dem Geiste Raffaels noch unmittelbar nahestehen. In den Dekorationen der zentralen Hängeskuppel und der beiden flankierenden Kreuzgratgewölbe wird ein anderer Geist spürbar. Daß Peruzzi als Erfinder der gemalten Szenen in der Kuppel und im talseitigen Kreuzgratgewölbe zu gelten hat, konnte bereits aufgrund eigenhändiger Vorzeichnungen nachgewiesen werden (Kat. 58 b, c). Vieles spricht nun dafür, daß er auch das umgebende Dekorationssystem und die füllenden Grottesken gezeichnet hat: Monumentalität, Plastizität und Räumlichkeit treten dort gegenüber den hangseitigen Kalotten zurück. Ein kleinteiligeres, flächigeres, textileres Denken, das in gewisser Hinsicht Raffael entgegengesetzt ist, bestimmt den Eindruck.

In den beiden seitlichen Kreuzgratgewölben folgt das Dekorationssystem insofern noch der architektonischen Grundform, als dort klar zwischen seitlichen Gurten, diagonalen »Rippen«, die über konsolenartigen Ecken aufsteigen, und dem zentralen »Schlußstein« einerseits und füllenden weißgrundigen Kappen andererseits unterschieden wird. Die Rippen sind in leicht getönte Grotteskenbänder aufgelöst; zerbrechliche Stege spannen Querovale mit figürlichen Szenen in die Kappen. Die Gewölbmitte füllt ein Stucktondo, die Restflächen der weißgrundigen Kappen Grotteskenwerk. Zwar unterscheiden sich die Motive dieser Grottesken nur in Nuancen von vergleichbaren Grottesken der Raffaelschule (Loggien, Loggietta)⁸⁷, doch stehen sie deutlich den Grottesken der Casina Vagnuzzi oder der »Volta Dorata« näher (Kat. 53, 57): Sie sind insgesamt zarter, zerbrechlicher, in der Komposition beschwingter, im Detail unsinnlicher, flächiger, miniaturartiger. Auch scheint es Peruzzi leichter als Giovanni da Udine gefallen zu sein, unregelmäßige Flächen zwanglos zu füllen, ohne den Fluß des Ganzen zu beeinträchtigen. Giovanni insgesamt phantasieloseres, härteres, rationaleres Komponieren läßt sich gut am 1525 datierten Vorjoch der Mittelkuppel ablesen, wo man gerade den übergreifenden Zusammenhang vermißt. Und ähnlich trocken und schematisch nimmt sich die Komposition der wohl früheren Dekoration der talseitigen Seitenkalotte aus. Peruzzis Grenzen werden in der Mittelkuppel sichtbar, der Raffael gewiß eine zentrierende, raumweitende Funktion innerhalb der Loggia zugeordnet hatte. Denn dort hält Peruzzi am Prinzip des diagonalen Rippenkreuzes mit füllenden Kappen fest, so daß die Pfeilerschräge und die Pendentifs in der Kuppel eine vertikale Fortsetzung finden. Eine solche Untergliederung war aber dem Prinzip eines voluminösen Kugelsegments, wie es kassettiert in den raffaelesken Stucchi der benachbarten Gurtbogen auftaucht, fremd. Das Auge verliert sich heute in einer Fülle reizvoller und anmutiger Einfälle, doch der Atem Raffaels geht verloren, nicht viel anders als im noch

gedrängteren, noch kleinteiligeren System der wenig früheren »Volta Dorata«. In welcher anderen Richtung sich die Dekorationssysteme der Raffaelschule um 1521–23 entwickelten, zeigen die Gewölbe des Salone der Villa Madama (vor Herbst 1523) und der Sala dei Pontefici (vollendet Februar 1523)⁸⁸: Die Grotteske wird dort monumentalisiert, ihr feines Gewebe aufgelöst oder – wie in den Giulio Romano nahe stehenden Dekorationen der Badezimmer Clemens' VII. in der Engelsburg und Ghibertis im Vatikan oder in der Villa Lante – ungleich schematischer⁸⁹.

Im Werk Peruzzis läßt sich das Dekorationssystem der drei Gewölbe der Gartenloggia am besten in den Jahren 1520/21 unterbringen, während er die vier Szenen für das talseitige Gewölbe wohl erst nach seiner Rückkehr aus Bologna im Jahre 1523 entwarf. Peruzzi war seit Sommer 1520 Petersbaumeister und als solcher aufs engste mit den päpstlichen Bauunternehmungen verbunden, so daß seine Beteiligung an der Villa Madama gerade nach Raffaels Tod nicht verwundert, ja als Beweis dafür angesehen werden darf, welche hohe Schätzung als Erfinder er auch am Papsthof genoß. Die Ausführung mag nach wie vor in den bewährten Händen Giovanni da Udines und der Raffaelwerkstatt gelegen haben.

Zum Grabmal des Francesco Armellini in S. Maria in Trastevere

Kürzlich hat sich A. Parronchi ausführlich mit dem Zuschreibungsproblem des Armellinigrabmals auseinandergesetzt und aufschlußreiche Notariatsakten publiziert⁹⁰. Sie vermitteln erstmals ein genaues Bild von den Anfängen der Auftragsgeschichte. Demnach verabredet der Cardinalcamerlengo Francesco Armellini am 19. XI. 1521, wenige Tage vor dem Tod seines Gönners Leo, mit den Bildhauern Lodovico und Angelo Marini aus Siena die Ausführung zweier Grabmäler, und zwar eines innerhalb von zwei Jahren für S. Maria in Trastevere und das andere in offenbar identischer Gestalt innerhalb von vier Jahren für Armellinis Wohnhaus in Perugia. Den Entwurf, an den sie sich zu halten haben, hatte der Mailänder Bildhauer Antonio d'Elia eigenhändig auf die Rückseite des gleichen Vertrages gezeichnet: »designationem (unius sepulture) . . . factam elaboratam et respective scriptam per magistrum Antonium Liam sculptorem mediolanensem et eius propria manu«. Diese Grabmäler sollen im schönsten Marmor gehauen werden, der in Rom zu finden sei. Meister Elia soll schiedsrichterliche Vollmachten erhalten. Die Zahlungen in Höhe von insgesamt 1000 Golddukaten sollen in monatlichen Raten von 15 D. ab Februar 1523 an die beiden ausführenden Meister geleistet werden, außerdem zusätzliche 50 D., wenn das zweite Grab nach Perugia befördert werde. Am 30. I. 1523 tritt dann der Bruder Angelo Marini diesem Vertrag offiziell bei⁹¹; am 4. II. 1523 übernimmt der Sieneser Kaufmann Crescenzo Turamini die Bürgschaft für seine beiden Landsleute⁹². Und als am 10. II. 1523 die erste Rate fällig wird, zahlt die Bank von G. F. Martinelli und Lodovico Capponi in Rom den Brüdern Marini

15 D., wobei das entsprechende Schriftstück den Inhalt des Vertrages nochmals in italienischer Kurzfassung wiederholt: »... farci doi sepulture del più bel marmoro che si troverà in Roma et non di manco bontà die quello di Carrara et secundo la qualità et mesure designate et facte per maestro Anto Elia scultore milanese, in uno foglio simile a questo . . .«⁹³. In einem Zusatz erklärt sich Armellini damit einverstanden, d'Elia als Gutachter für die Qualität des Marmors und die Aufstellung der Gräber zu berufen – »de la bontà del marmo et del murare le sepulture«. Die Zeichnung d'Elias mit Maßen und Erläuterungen hat sich auf der Rückseite des Vertragsexemplares in »copia« erhalten⁹⁴. Da sie im Kompositionsschema dem Grabmal in S. Maria in Trastevere relativ nahe kommt, sah sich Perronchi zu dessen Zuschreibung an d'Elia berechtigt.

Nun hat bereits Perronchi auf einige der zahlreichen Unterschiede zwischen der Zeichnung und dem Grabmal hingewiesen, denen hier einige weitere hinzugefügt seien: In der Ausführung fehlen der Altar wie auch die Einsatzspuren eines Altars, der das Grabmal erst zu einer autonomen Grabkapelle vervollständigt hätte. Es fehlen die seitlichen Wandrücklagen mit abstrahiertem Kapitell sowie das durchlaufende Kapitellhalbesims. Die Pfeiler der Mittelarkade sind in der Ausführung durch die Basis mit den benachbarten Pilastern verklammert. Der Fries ist in weißem statt in buntem Marmor ausgeführt, der Architrav um eine Faszie bereichert. Es fehlen sämtliche Aufsätze oberhalb des Gesimses wie der zentrale Spitzgiebel mit dem Kreuz, wie die vier flammenden Kandelaber und die beiden Wappen Leos X. über den Seitenjochen. Die weitaus gravierendsten Unterschiede finden sich jedoch in den figürlichen Elementen und in den Sarkophagen. Die Sarkophage ruhen auf je sechs Löwentatzen, die aus Akanthusblättern hervorwachsen und deren äußere diagonal gestellt sind. Und die Figuren des ausgeführten Grabmals zeichnen sich nicht nur durch ihr vereinfachtes Programm, sondern vor allem auch durch ihren progressiven Stil aus. Auf d'Elias Entwurf will jedes der drei Joche für sich betrachtet sein: die Mittelarkade mit Laurentius, Franziskus, dem heiligen Geist im Strahlenkranz und dem segnenden Gottvater; das linke Joch mit dem lesenden Kardinal und dem Schmerzensmann; und das rechte mit dem toten Vater und der Madonna in der Glorie. In der Ausführung bilden die drei Joche eine balancierte Einheit: Laurentius und Franziskus sind monumentalisiert und füllen genau die Hälfte der Mittelarkade; und die beiden Grabjocher sind in den schlafenden Figuren wie in den analogen Madonnentondi genau aufeinander bezogen. – Diese strukturellen wie ikonographischen Unterschiede allein würden schon ausreichen, eine Zuschreibung des Entwurfs vom November 1521 und der ausgeführten Version an ein und dieselbe Hand in Frage zu stellen. Diese Zweifel konkretisieren sich dann bei einem genaueren Vergleich der einzelnen Figuren. Selbst wenn es sich bei dem Projekt von 1521 nur um eine mäßige Kopie nach dem verlorenen Entwurf d'Elias handeln sollte, bleiben die genannten Unterschiede bestehen. Und d'Elia dürfte sich kaum in der kurzen Spanne zwischen Vertragsabschluß und Arbeitsbeginn von einem zaghaften, ver-

gleichsweise rückständigen Meister zum Erfinder der großangelegten Statuen der ausgeführten Version entwickelt haben. Diese ausgeführten Statuen verraten aber die entwerfende Hand des gleichen Peruzzi, der die Szenen im rechten Gewölbejoch der Gartenloggia der Villa Madama, die »Anbetung«-Bentivogli, den »Tempelgang Mariä«, das Hadriansgrab, die »Musen« oder die »Vision des Bernhard von Clairvaux« entworfen hat, nämlich des Peruzzi der Jahre 1523/24 (Kat. 58c, 76, 78, 81, 86, 89, 90, 92). Wie erklärt sich dann aber der eklatante Widerspruch zwischen Vertrag und Ausführung?

Peruzzis eigenhändiger Entwurf für das Armellinigrab (Kat. 87a) könnte sowohl vor als auch nach d'Elia's Entwurf entstanden sein. Im ersten Falle hätte der Kardinal zweimal den entwerfenden Meister gewechselt; Peruzzis Ausgangsidee hätte keinen nachhaltigen Einfluß auf den rückständigen d'Elia gehabt; die Gründe für den Meisterwechsel blieben rätselhaft. Zog aber Armellini Peruzzi erst nach Beginn der Arbeiten heran, so würde der Ablauf plausibler. Denn Antonio d'Elia war möglicherweise zwischen 10. II. und 18. III. 1523 gestorben, unmittelbar nach dem mutmaßlichen Beginn der Arbeiten. Jedenfalls datiert ein Inventar von Wachsmodellen antiker und eigener Statuen aus dem Besitz d'Elia's und des Bronzebildhauers Giorgio della Corte vom 18. III. 1523⁹⁵. Falls d'Elia damals tatsächlich tot oder auch nur arbeitsunfähig gewesen sein sollte, gewänne eine Übertragung der Oberaufsicht an Peruzzi doppelte Wahrscheinlichkeit. Der Kardinal hatte schon von Berufswegen mit den beiden ersten Architekten des Kirchenstaates, deren einer Peruzzi seit Sommer 1520 war, ständigen Kontakt. Und so wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn er dem im Bereich des Figürlichen erfahreneren Peruzzi d'Elia's Entwurf zur Begutachtung vorgelegt hätte – sei es zu dessen Lebzeiten oder auch erst danach. D'Elia's Entwurf kann aber Peruzzi schwerlich befriedigt haben. Und so erarbeitete er Alternativen: und zwar eine erste in Gestalt des Frankfurter Entwurfs, wo die Madonna und der tote Kardinal zusammengezogen, um die Gestalt eines stützenden Engels (?) bereichert und vollplastisch in eine Nischenarchitektur von mehr als zwei Schaftbreiten Tiefe gestellt werden, in gewisser Analogie zum Madonnenfresko der Ponzettikapelle (Kat. 42). Ob und wie dieser in seiner Rahmenarchitektur recht flüchtige Entwurf mit weiteren Jochen zusammenhängen sollte, ist der Zeichnung nicht zu entnehmen. Man wird nicht ausschließen dürfen, daß Peruzzi hier an ein einjochiges und vergleichsweise niedriges Grab dachte. Jedenfalls ist die unmittelbare stilistische Nähe dieses Entwurfes zur ausgeführten Version von Sarkophag und Liegefigur kaum zu leugnen. Diesem verworfenen Entwurf muß dann ein zweiter gefolgt sein, der sich auf die Revision von d'Elia's Schema beschränkte, vielleicht weil die entsprechenden Marmorblöcke schon bereitstanden. Seine Ausführung dürfte nach wie vor in den Händen der beiden Meister Lodovico und Angelo Marini aus Siena gelegen haben. Im August 1524, als die Inschrift unter dem Grab des Onkels angebracht wurde, war das Grabmal wohl bereits aufgestellt, da sich auch unter dem Grab des Kardinals die Jahreszahl 1524 findet. Möglicherweise gaben Peruzzis

Verbesserungsvorschläge für das Armellinigrab, seine erste dokumentierte Auseinandersetzung mit dem Problem des Grabmals, den Anstoß für die weiteren Aufträge der Jahre 1523–26 (Kat. 86, 95)⁹⁶.

Entwurf für ein Bischofsgrab (London, Sammlung T. Llewellyn; Feder und braune Tinte; 21 x 25,5 cm; wohl allseitig beschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch P. Pouncey)⁹⁷ (Abb. 14)

Genau der gleichen Stilstufe wie der Frankfurter Skizze für das Armellinigrab gehört ein Grabmalsentwurf an, der erst kürzlich auf dem Kunstmarkt aufgetaucht ist. Handelte es sich nicht eindeutig um ein Bischofsgrab und besäße der Tote nicht eine vollere Physiognomie, so wäre man geneigt, in beiden Blättern Alternativvorschläge für den gleichen Anlaß zu erblicken. Der architektonische Rahmen ist hier eine relativ unteretzte Nische mit kassetierter Tonne, eingezogener Apsis und kräftigem Kämpfergesims, wie sie in dieser Gestalt kaum in einem Bau vor 1500 denkbar wäre. Mit einer lichten Weite von maximal 2 m ist sie noch kleiner als die vergleichbaren Kapellen von Kirchen wie S. Maria della Pace, S. Pietro in Montorio oder S. Maria di Loreto in Rom. Und da die auf Wolken schwebende Fürbitterin kaum als Vollplastik in der Kalotte zu verankern war, bleibt zu überlegen, ob Peruzzi einen Teil des



Abb. 14 Peruzzi, Entwurf für ein Bischofsgrab



Abb. 15 B. Peruzzi und andere (?), Grabmal des Andrea Gentile (Rom, S. Gregorio Magno, Atrium)

Entwurfes nicht für illusionistische Malerei vorgesehen hatte. Wahrscheinlicher jedoch war dieser noch nicht in allen Details ausgereift – ähnlich wie die Skizze für das Armellinigrab.

Typologisch steht das vorliegende Projekt zwischen dem Armellinigrab und dem Hadriansgrab: Mit dem Hadriansgrab verbindet es das Liegemotiv des Toten, wobei die gesamte Körperhaltung der des »Tiber« im vatikanischen Museum angenähert ist, um dessen Rekonstruktion sich Peruzzi damals bemühte (Kat. 99). An das Hadriansgrab erinnern aber auch Motive wie der Sarkophag mit seiner tiefschattenden Profilierung, seiner zentral angebrachten Wappenkartusche, seinen Löwenkonsolen und seinen Putten mit den in Trauer abwärts gekehrten Fackeln. Dem Entwurf für das Armellinigrab näher kommen die Haltung der Madonna und die Inschrifttafel. Und da sich in Strich wie Figurenstil überhaupt keine Unterschiede zum Entwurf für das Armellinigrab feststellen lassen, bietet sich eine Datierung um 1523/24 an, als Peruzzi das Hadriansgrab wie den Änderungsvorschlag für das Armellinigrab konzipierte.

Die ungeschickten Detailskizzen von drei antiken Kapitellen und drei antiken Basen – je eine davon »Al pallazo di S. Marco in Roma« – sowie von vier zeitgenössischen (?) Kassettensystemen auf verso stammen, wie schon die Schriftprobe besagt, von der Hand eines Anonymus, vielleicht eines Mitarbeiters Peruzzis.



Abb. 16 B. Peruzzi und andere (?), Grabmal des Andrea Gentile, Detail

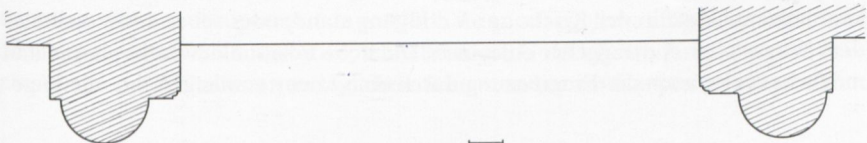


Abb. 17 B. Peruzzi u. a. (?), Grabmal des Andrea Gentile, Grundriß der Säulenädikula

Das Grabmal des Andrea Gentile in S. Gregorio Magno (Abb. 15–17)

Unter den zahlreichen anonymen Grabmälern im Atrium von S. Gregorio Magno al Celio trägt eines alle Merkmale einer Erfindung Peruzzis. Es ist das Grab des Genueser Patriziers Andrea Gentile, seiner Frau (?) Bettina und seiner Tochter Giulia, das die hinterbliebenen Töchter (?) Lucrezia und Elisabetta im Jahre 1525 errichten ließen⁹⁸. Seine heutige Anordnung in der rechten (nordwestlichen) Loggia des Atriums über der Tür, die zum Konvent führt, entspricht kaum der ursprünglichen: Römische Grabmäler wurden im allgemeinen auf dem geweihten Areal der Kirche selbst aufgestellt. In der mittelalterlichen Basilika vor dem barocken Umbau, wie sie ein Grundriß von R. de Cotte von ca. 1715 überliefert, gab es eine Tür in der rechten Seitenschiffwand, die sich mit einem solchen Säulenportal vereinbaren ließe⁹⁹. Ein späterer Wechsel des Standortes ist auch aus weiteren Indizien zu erschließen: die Pilasterrücklage der linken Säule ist entsprechend jener der rechten in Stuck ergänzt; der Türsturz weist Spuren einer Beschädigung auf, und das abgekürzte Gebälk mit der eigenwillig profilierten Gesimsplatte stammt möglicherweise erst aus der Zeit der Erneuerung des Atriums (1629–33 von G. S. Soria)¹⁰⁰. Das Wappen über der Figur des Toten ist nicht das der Gentile aus Genua¹⁰¹ und dürfte kaum vor der Jahrhundertmitte entstanden sein. Ursprünglich war der Sarkophag vielleicht von einer Lünette umgeben, womit auch die im Verhältnis zum Sarkophag geringe Länge des Toten erklärt wäre. Die Zuschreibung des Gentilegrabes an Peruzzi kann sich ausschließlich auf stilistische und typologische Argumente stützen: Wohl im Spätjahr 1523 griff Peruzzi in die Planung des Armellinigrabes ein; frühestens im Herbst 1523 übernahm er den Auftrag für das Hadriangrabmal, im März 1526 jenen für das Grab des Antonio da Burgos, dessen Liegefigur zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem Toten des Gentilegrabes aufweist und das vielleicht sogar ebenfalls über einem Nebenportal angebracht war (Kat. 86, 87, 95). Im Armellinigrab sind die Gestalt des toten Benvegnato Armellini, der Sarkophag, die Inschrifttafeln und die korinthischen Kapitelle vergleichbar, im Grabmal Hadrians VI. die Gestalt des Papstes und die Inschrifttafel.

Das Gentilegrab repräsentiert den aus dem Rom der Hochrenaissance bisher unbekannt Typus des »Portalgrabes«. Möglicherweise wurde Peruzzi dazu von dem Säulenportal der Kirche S. Apollinare in Venedig angeregt¹⁰². Dort füllt das Grab des Vittore Cappello (gest. 1467) die Portallünette, wobei allerdings der Tote vor dem Sarkophag kniet und die stehende Statue des Titelheiligen anbetet. Im Gentilegrab verbindet Peruzzi den Typus des antikischen Sarkophages mit der Liegefigur des schlafenden Toten, den er für die Gräber des Kardinals Armellini und Hadrians VI. verwendet hatte, mit dem Typus einer Halbsäulenädikula, sei es, weil kein besserer Platz in der Kirche zur Verfügung stand, oder sei es auch, weil dies dem Wunsch der Auftraggeber entsprach. Die hohe Position des Sarkophages und möglicherweise auch die Eingrenzung durch eine Lünette zwangen ihn, die unge-

wöhnlich lange Inschrift auf einer Tafel anzuordnen, die große Teile des Sarkophages wenig günstig verdeckt.

Der ausführende Meister der Liegefigur scheint mit keinem der ausführenden Meister der drei übrigen Peruzzigrabmäler identisch zu sein. Gegenüber dem wenig späteren Grabmal des Antonio da Burgos tritt die Körperlichkeit plastischer zutage, vor allem in der hochgestellten rechten Schulter; die Gewandbehandlung wirkt geschmeidiger, realistischer. Im Vergleich zu den Grabmälern des Kardinals Armellini und Hadrians VI. spielt die gratig-klassizistische Faltenbildung eine geringere Rolle. Dies mag einmal auf Peruzzis Entwurf zurückzuführen sein: In datierbaren Zeichnungen der Jahre 1525/26 tendiert er zu einer weniger metallischen, geschmeidigeren, großflächigen Gewandbehandlung (vgl. Kat. 94, 100, 102, 127). Hinzu kommt die Eigenart des ausführenden Bildhauers, der sich hier nicht mit der schematischen Oberflächenbehandlung der meisten Figuren des Hadriangrabes und des Armellinigrabes zufriednen gibt, sondern sich jener Körperfülle nähert, die wir an den schönsten eigenhändigen Gestalten Peruzzis aus diesen Jahren wie der Mutter mit Kind im »Tempelgang Mariä« bewundern. Eine ähnliche Qualität erreichten sonst nur noch Michelangelo da Sienas Statue Hadrians VI. und die Madonna von S. Maria in Porta Paradisi, deren ausführender Meister laut Inschrift ein gewisser »Andrea« war¹⁰³. Der Liegefigur des toten Gentile stehen die korinthischen Kapitelle der Säulenordnung nicht nach. Sie kommen den allseits nachgeahmten Kapitellen der Pantheonvorhalle ungleich näher als Bramantes Kapitelle im Innern von St. Peter (ca. 1507ff.) oder Raffaels Kapitelle der Chigikapelle (1513ff.)¹⁰⁴, ja sogar als die eng verwandten Kapitelle des Armellinigrabmals. Auch diese Annäherung an die antiken Vorbilder wird man um 1525 keinem eher zutrauen dürfen als dem humanistisch wie archäologisch engagierten Peruzzi.

Zum Grabmal des Antonio da Burgos in S. Maria in Porta Paradisi

Zwei neue Dokumente präzisieren unser Bild von Peruzzis Anteil am Grabmal des Antonio da Burgos, der bislang spätesten dokumentierten Skulptur, die nach seinem Entwurf ausgeführt wurde (Kat. 95). In seinem Testament vom 20. XI. 1525 bestimmt Antonio drei Legate für die Kapelle S. Maria in Porta Paradisi des Hospitals S. Giacomo in Augusta, nämlich: 1. die Summe von 1000 Golddukaten für den Bau der Kapelle und ihrer Fassade – »quos volo ibi exponi pro necessitate fabrice partis respicientis novam viam populi«; 2. die Summe von 200 Golddukaten für sein eigenes Grabmal, das an der Wand rechts vom Hauptaltar der Kapelle angeordnet werden soll – »pro mea sepultura quam ibi eligo prope illud altare quod respicit portam vie populi . . . et cuperem data possibilitate quod sepultura affigeretur in pariete ad manum dexteram illius altaris«; schließlich 300 Golddukaten für eine eigene Kaplanei, die zur Abhaltung von täglichen Seelenmessen am Hauptaltar eingerichtet

werden soll – »una capellania ibidem . . . in eodem altari de quo supra in quo quoti-die sine intermissione celebretur una missa pro anima mea . . .«¹⁰⁵.

Zum Vorschein gekommen ist weiterhin der Vertrag vom 12. III. 1526 zwischen einem der Vorsteher des Hospitals S. Giacomo, Jacopo Crescenzi, auf der einen Seite und Peruzzi sowie dem ausführenden Bildhauer Gregorio di Jacopo Spinella aus Trani auf der anderen Seite¹⁰⁶. Das Grabmal soll innerhalb eines Jahres vollendet und zum Fest des heiligen Jakob abgeliefert werden. Wenn die Endabrechnung dann erst im Jahre 1535 erfolgte, heißt dies wohl, daß der Sacco di Roma die völlige Abwicklung der Vereinbarungen unterbunden hatte. Um 1535 scheint auch der ausführende Meister Gregorio aus Trani nicht mehr in Rom gewesen zu sein; Peruzzi selbst figuriert als »sculptor«, der er mit Sicherheit nicht war. Der Bildhauer Gregorio di Jacopo Spinella aus Trani ist bisher sonst nicht nachweisbar und offenbar einer der vielen primär handwerkerartigen Meister gewesen, die damals nach Entwürfen der führenden Künstler arbeiteten.

Entwurf für dekorativen Fries (London, Sammlung P. Pouncey; Feder, braune Tinte, laviert; 13,6 x 32,5 cm; Zuschreibung an Peruzzi durch P. Pouncey) (Abb. 18)¹⁰⁷.

Peruzzis hohe dekorative Begabung äußert sich in einem Entwurf, der wohl für den dekorativen Fries unter der Kassettendecke eines profanen Innenraumes bestimmt war und von anderer Hand ausgeführt werden sollte. Das Motiv von Faun und Putto hatte Peruzzi schon in einem der Ovals für die Gartenloggia der Villa Madama verwendet (Kat. 58c, 3); hier ist es abgewandelt in einen Faun, der sein Söhnchen verbleut. Dieses witzige Motiv ist eingebettet in ein Ensemble von großformatigen Akanthusranken, die aus einer gehörnten Blattmaske hervorstechen. Auf diesen Ranken balancieren Putten mit Inschrifttafeln, ihren Blüten entspringen bedrohliche Ungetüme, und ihre Sprößlinge verwandeln sich in Henkel lekythosartiger Vasen. Die starke Torsion der Figuren, das kontrastreiche Helldunkel der Lavierung, der nervöse zittrige Strich und die Vorliebe für Capricci bringen das Blatt in nächste Nachbarschaft zur Fortunaallegorie des Jahres 1526 (Kat. 100).

Skizze eines antiken Torsos (Privatbesitz; 9 x 13,5 cm; braune Tinte; Buchstaben und Zahlen in Peruzzis Handschrift auf recto und verso)¹⁰⁸ (Abb. 19).

Peruzzis Skizze einer antiken Gewandstatue in der Sammlung J. Weld (Lulworth, Dorset) (Kat. 111) findet ihr Pendant in der vorliegenden unveröffentlichten Zeichnung. Fol. 7v des Sieneser Skizzenbuches S IV 7, wo beide Skizzen mit einem Löwenkopf und dem Vorderteil eines Elefanten vereinigt sind, zeigt, daß beide Blätter aus dem gleichen Skizzenbuch (oder aus dem gleichen Zusammenhang) stammen (Kat. 110) (Abb. 20). Und da die einzelnen Skizzen im Sieneser Skizzenbuch wesentlich enger aufeinander gedrängt sind, spricht manches dafür, daß der Kopist den Inhalt mehrerer Blätter auf einer Seite vereinigt hat. Die vorliegende Skizze



Abb. 18 B. Peruzzi, Entwurf für dekorativen Fries (London, Sammlung Pouncey)

darf als eines der charakteristischsten Beispiele für Peruzzis späten Zeichenstil (1527ff.) gelten. Seine Feder hat ihr früheres Tempo, ihre frühere Präzision eingebüßt; die Striche umfahren nervös, faserig und schwerflüssig die Formen; hier Nebensächliches wie Kopf, Physiognomie oder Füße lösen sich in amorphe Schnörkel auf; tiefe Schatten werden durch Verdichtung paralleler Schraffen wie am Hals oder am rechten Bein, durch eine vollere Feder wie in der Draperie über dem linken



Abb. 19 B. Peruzzi, Skizze eines antiken Torsos



Abb. 20 Kopie nach Peruzzi, Skizzenblatt mit antiken Torsos und Tieren (Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV 7, fol. 7 v)

Oberschenkel oder durch beides wie im Kontur des Oberkörpers suggeriert: Die graphischen Mittel scheinen sich zu verselbständigen. Und dennoch wird Peruzzi seinem Objekt gerecht, sei es in der Charakterisierung ruhenden Sitzens mit aufgestütztem Kopf und entspannten Beinen, sei es in der plastischen Nacktheit des Oberkörpers oder den Falten und Schichtungen der Draperie des Unterkörpers¹⁰⁹.

Anmerkungen

- ¹ C. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft zum Römischen Jb. f. Kg. 11, 1967/68 (im folgenden: Frommel 1967/68). Die Katalognummern im folgenden Text beziehen sich auf diese Arbeit. Anregungen verdanke ich insbesondere M. Kühenthal, K. Oberhuber, P. Pouncey und J. Shearman.
- ² ebenda, S. 9.
- ³ Zur Villa Le Volte bei Siena und Peruzzis architektonischem Frühwerk s. Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin 1961, S. 120ff. (im folgenden: Frommel 1961)
- ⁴ s. u. S. 209.
- ⁵ s. u. S. 212f.
- ⁶ s. u. S. 216f.
- ⁷ Zu Cesare da Sesto s. u. S. 212; zu Pellegrino da Modena s. Frommel 1961, S. 178f.; zu Jacopo Siculo und Giovanni da Udine s. Frommel 1967/68, S. 14 sowie unten S. 232; zu Domenico Beccafumi römischen Kontakten mit Peruzzi s. loc. cit. sowie D. Sanminiatielli, Domenico Beccafumi, Mailand 1967, S. 34ff.; zu Polidoro da Caravaggio s. A. Marabottini, Polidoro da Caravaggio, Rom 1969, S. 12ff. – Auf UA 410 verso hat Peruzzi die Tagewerke von neun Mitarbeitern an einem wohl dekorativen Ensemble aufgelistet, unter denen sich neben ihm selbst Jacopo Siculo (tätig ca. 1524–41), »Zarre pittore«, Giovanni da Udine, ein Goldschmied Giovanantonio, ein Schmied Silvestro da Brescia, ein »Jacomo Barrozo pittore«, ein »Matheo miniatore« und ein »Domenico« befinden. Der 1507 geborene Giacomo Barrozzo da Vignola könnte Peruzzi 1522/23 in Bologna kennengelernt haben, wohin er gegen 1520 als Malerlehrling gekommen war; und Peruzzi könnte ihn schon vor Januar 1536 nach Rom geholt haben, wo Vignola im November 1538 vom päpstlichen Hof für untergeordnete Malerarbeiten bezahlt wurde (J. Coolidge, W. Lotz, C. Thoenes, R. J. Tuttle, M. Walcher-Casotti, La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola . . ., Vignola 1974, S. 35). Nicht umsonst bezeichnet Vignola später Peruzzi als seinen Lehrer (op. cit., S. 6, Anm. 19). Im Sommer 1530 wird nach Peruzzis Plänen die Cappella Ghisliardi bei S. Domenico in Bologna begonnen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Peruzzi bei dieser Gelegenheit auch mit Vignola in erneuten Kontakt trat (Frommel 1967/68, S. 21f.). – Der Miniaturmaler Matteo könnte entweder mit Matteo da Terranuova identisch sein, der zwischen 1507 und 1529 in Monte Cassino und Perugia nachweisbar ist (Thieme-Becker, I, S. 258) oder aber – wahrscheinlicher – mit Matteo da Milano, der 1502–12 am Hofe von Ferrara tätig ist und später am Missale des Kardinals Giulio dei Medici beteiligt war (op. cit., S. 257).
- ⁸ Frommel 1967/68, S. 10, Anm. 17, S. 12, 14, 17: Vor dem Sacco di Roma zählt sein Hausstand, dem üblicherweise ständige Mitarbeiter angehörten, nur sechs Köpfe.
- ⁹ Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance, Tübingen 1973, I, S. 6f.

- ¹⁰ M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938, S. 315ff.
- ¹¹ s. zuletzt W. Kemp, *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jb. f. Kw.* 19, 1974, S. 219–240 mit weiterer Bibl.
- ¹² L. B. Alberti, *Della Architettura*, übersetzt von C. Bartoli, Mailand 1833, S. 1f.; E. Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin ²1960, S. 93.
- ¹³ W. Lotz, *Der Taufbrunnen des Baptisteriums zu Siena (Der Kunstbrief 50)*, Berlin 1948, S. 25.
- ¹⁴ H. Glasser, *Artist's contracts of the early Renaissance*, New York/London 1977, S. 84.
- ¹⁵ G. Vasari, *Le vite . . .* ed. G. Milanesi, Florenz 1878ff., VII, S. 149; H. Thode, *Michelangelo*. Kritische Untersuchungen seiner Werke, I, Berlin 1908, S. 50f.
- ¹⁶ *Raphaels Zeichnungen 1*, herausgegeben von O. Fischel, Berlin 1913ff.; P. De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Mailand 1966, Kat. 20 mit weiterer Bibl.
- ¹⁷ op. cit., Kat. 13
- ¹⁸ A. Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi – »Il Sodoma«*, New York/London 1976, S. 172f., fig. 42, 45.
- ¹⁹ L. Beltrami, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardo Prevedari*, in: *Rassegna d'Arte* 16, 1917, S. 187–194.
- ²⁰ J. A. Levenson, K. Oberhuber und J. L. Seehan, *Early italian engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, S. 13ff., 47ff., 235ff.
- ²¹ K. Oberhuber, *Albertinakataloge: Die Kunst der Graphik III: Renaissance in Italien 16. Jahrhundert*, Wien 1966, S. 7ff.; zur Ausbreitung des Reproduktionsstiches im Umkreis Raffaels s. vor allem Vasari, op. cit., V, S. 406ff.
- ²² V. Golzio, *Raffaello nei documenti . . .*, Vatikanstadt 1936, S. 51; N. Nobis, *Lorenzetto als Bildhauer*, phil. Diss. Bonn 1976 MS.
- ²³ Frommel 1973, I, S. 147.
- ²⁴ Dies läßt sich u. a. an dem vergleichsweise geringen Preis von ca. 50 Dukaten ablesen, den Peruzzi 1514 für die Ausmalung der Cappella dei Vignaruoli, oder von 200 D., die er und der ausführende Bildhauer 1526ff. für das Grabmal des A. da Burgos erhielten (Frommel 1961, S. 178f.; Kat. 95; s. u. S. 239f.).
- ²⁵ Vasari, op. cit. (Anm. 15), IV, S. 605.
- ²⁶ ebenda, IV, S. 611.
- ²⁷ Kat. 37, 83, 98, 100, 76; *National Gallery Catalogues: The sixteenth century venetian school*, London 1959, S. 45ff.
- ²⁸ Kat. 105a ff.; Peruzzis eigenhändiger Entwurf für die Profile des Sienerer Hochaltars findet sich auf UA 592: »cornice sopra dela capsia de lo altare maggiore« usf.
- ²⁹ M. Ingendaay, *Sienerische Altarbilder des sechzehnten Jahrhunderts. Studien zur Typologie und Thematik mit einem Katalog sienerischer Altarbilder von 1500 bis 1620*, phil. Diss. Bonn 1976, 169ff.
- ³⁰ vgl. dazu Kemp, op. cit. (Anm. 11), S. 238.
- ³¹ Frommel 1967/68, S. 12, 16f.
- ³² A. Bertolotti, *Curiosità storiche ed artistiche raccolte negli archivi romani*, in: *Archivio Storico Artistico e Letterario* 4, 1880, S. 223; Frommel 1967/68, S. 51, Anm. 183.
- ³³ Frommel 1973, II, S. 39ff., 263; s. a. V. Forcella, *Iscrizioni della chiesa e d'altri edifici di Roma . . .*, III, S. 221, Nr. 536, wo er am 27. I. 1502 als Testamentsvollstrecker genannt wird.

- ³⁴ Rom, Archivio Storico Capitolino, sez. LXVI, Mandati, vol. 1 B, fol. 160r: «Reverendus magister Garsias de Gibraleon litterarum apostolicarum scriptor» erteilt Johannes Pinure aus Rom den Auftrag, »ut pingere debet quandam capellam in ecclesia monasterii sancti Petri de Montorio pro precio CLXX ducatorum . . . et illam finire infra spatium unius anni cum dimidio proxime futuri. Et quod infra hunc . . . non recipiet alius opus nisi hoc finito. Et quod illam depinget modo et forma prout est in quodam designo deposito in manibus fratris Isaac dicti monasterii factis (?) et de optimis coloribus quae quidem capella in omnibus debet superare aliam (?) quam (?) dictus Johannes in eadem ecclesia depinxit . . .«.
- ³⁵ s. u. S. 211f.; Frommel 1967/68, S. 81ff., Kat. 42, T. LXIb.
- ³⁶ s. u. S. 215.
- ³⁷ G. Urban, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom, in: Röm. Jb. f. Kg. 9/10, 1961/2, fig. 180, dort fälschlich A. da Sangallo d. J. zugeschrieben; Frommel 1967/68, S. 8, T. XIIIb. Keine der beiden Skizzen hätte allerdings als Basis für den Entwurf des Dekorationssystems ausgereicht.
- ³⁸ s. Anm. 15.
- ³⁹ Archivio Segreto Vaticano, arm. VII, vol. 112, fol. 434 ss. (Visitazioni).
- ⁴⁰ loc. cit.
- ⁴¹ loc. cit.
- ⁴² Vasari, op. cit. (Anm. 15), V, S. 569.
- ⁴³ s. o. Anm. 39. Im Visitationsbericht folgt auf die vierte Kapelle links die Kapelle des Hieronymus, wohl die dritte Kapelle rechts, da er im Uhrzeigersinn vom Eingang links über den Hochaltar zum Eingang rechts voranschreitet.
- ⁴⁴ s. Anm. 39.
- ⁴⁵ Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß das nur in einem Stich überlieferte Gemälde eines »büßenden Hieronymus« – »tableau de Balthazar de Siene, qui est dans le Cabinet de Mr. Crozat« – mit dem Altarbild dieser Kapelle identisch ist; auch die Zuschreibung an Peruzzi darf keineswegs als gesichert gelten.
- ⁴⁶ Arch. Stor. Capit., sez. LXVI, Istrumenti, vol. 20, fol. 164v: ». . . idem Franciscus . . . donavit eidem Saldono per se suisque heredibus et successoribus unam capellam sitam in dicta ecclesia ad altare circumcisionis dominj inter alias capellas a sinistro latere cui ab una parte est capella quam condidit bone memorie episcopus Tarentinus ad se iure hereditatis pertinentem cum suis ornamentis et iuribus. Ita tum quod decedente dicto Francesco possit in dicta capella sepelliri promittens dictam capellam non esse alieni alteri persone . . .«
- ⁴⁷ Rom, Archivio di Stato, Corpor. Masch., S. Onofrio, vol. 3051, Heft »1602«, N. 41 (Notar Andreas Carusius); Archivio Segreto Vaticano, Miscellanea, arm. VII, vol. 28, fol. 230r; zur Person des E. Bruni s. Frommel, Die Peterskirche unter Papst Julius im Licht neuer Dokumente, in: Röm. Jb. f. Kg. 16, 1976, S. 75f. Brunis Testamentsvollstrecker waren Cacubus, Prior von S. Onofrio, Giovanni Camillotti und Bartolomeo Ferrattini aus Amelia (Rom, Arch. di Stato, Coll. Nop. Cap., Not. Andreas Carusius, vol. 498, fol. 306rs.).
- ⁴⁸ s. o. Anm. 46.
- ⁴⁹ Archivio Segreto Vaticano, Miscellanea, arm. VII, vol. 28, fol. 230r.
- ⁵⁰ Urban, op. cit. (Anm. 37), S. 79ff.
- ⁵¹ Forcella, op. cit., V, S. 295, Nr. 281; Frommel 1973, II, S. 175; s. o. Anm. 49.
- ⁵² G. F. Hill, A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini, London 1930, S. 172, Nr. 663.

- ⁵³ J. Burchardus, *Diarium* . . . , ed. Thuasne, Paris 1883–85, II, S. 370, 373, 378.
- ⁵⁴ Eine Zusammenstellung der Quellen, auch zum Anteil der Familie Cupis am Kirchenbau, bei Urban, op. cit. (Anm. 37), S. 79f.
- ⁵⁵ W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, S. 215.
- ⁵⁶ Vasari, op. cit. (Anm. 15), IV, S. 592.
- ⁵⁶ S. Meller, *Leonardo-Nachzeichnungen von Cesare da Sesto*, in: *Phoebus* 2, 1948/49, S. 12ff., besonders fig. 2.
- ⁵⁸ *Arch. Stor. Capit.*, sez. LXVI, *Mandati*, vol. 1 B, fol. 43v. Bei Baldovino handelt es sich wahrscheinlich um den gleichen Maler, der dann auch die Mal- und Vergoldungsarbeiten für die Krönung Leos X. leitet: »A Baldino dipintore et a compagni per pictura et oro messo nelle bandiere per uno conto sottoscritto del prefato messer Ferrando (Ponzetti?) doto (ducati) 655, 8« (*Arch. di Stato, Camerale I*, vol. 1488, fol. 16v); freundl. Hinweis J. Shearman.
- Der Maler Andrea könnte mit jenem Andrea aus Venedig identisch sein, der 1524 Fahnen für die päpstliche Wache malt und offenbar auch für Perino und Giovanni da Udine arbeitete (*Thieme-Becker I*, S. 448).
- ⁵⁹ Michele del Becca aus Imola starb vor dem 7. IV. 1517 und hinterließ seiner Witwe Antonia Schulden in Höhe von 130 Dukaten und Forderungen in Höhe von 3 Goldd. für ein »pallio che fu facto per sancta Maria Maiore« (Rom, Bibl. Casanatense, MS 4056, fol. 48 rs.).
- ⁶⁰ Wohl noch etwas vor den Grottesken im Rahmenwerk der Apsisfresken von S. Onofrio sind die im Entwurf feinen, in der Ausführung etwas schwächeren Grottesken im Gewölbe der Loggia Julius' II. auf der Engelsburg anzusetzen. Diese Loggia wurde 1504/05 von G. da Sangallo errichtet – dies ein weiteres Argument für die Datierung der Fresken von S. Onofrio um 1506 (Frommel, *S. Caterina alle Cavallerote* . . . , in: *Palladio* 12, 1962, S. 23, Anm. 1.
- ⁶¹ D. Redig de Campos, *I palazzi vaticani*, Bologna 1967, S. 109ff.; J. Shearman, *The Vatican Stanze: functions and decoration*, in: *Proceedings of the British Academy* 57, 1971, Sonderdruck, S. 6; den Zugang zu den Räumen sowie die Anfertigung von Fotos verdanke ich Dr. L. Mancinelli, der eine ausführliche Publikation vorbereitet.
- ⁶² Frommel 1973, I, S. 76.
- ⁶³ vgl. etwa Ovide moralisé en prose . . . , ed. C. de Boer, Amsterdam 1954, S. 286f.
- ⁶⁴ L. Brugnoli, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella »Uccelliera« di Giulio II*, in: *Bolletino d'Arte* 58, 1973, S. 116ff.
- ⁶⁵ A. Joubin, *Catologue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre de la ville de Montpellier*, Paris 1926, Nr. 12: »Balducci«; Geschenk von Mme. Thibaud; frdl. Hinweis K. Oberhuber.
- ⁶⁶ B. Berenson, *The central italian painters of the Renaissance*, Oxford 1932, S. 138.
- ⁶⁷ F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, S. 187, Nr. 1067; wohl englische Sammlung des 18. Jahrhunderts.
- ⁶⁸ E. Panofsky, *Studies in iconology*, New York 1939, S. 149f., fig. 107; J. Seznec, *The survival of the pagan gods* (engl. Ausgabe), New York 1953, S. 110f., 113, fig. 38.
- ⁶⁹ Eine unveröffentlichte Peruzzzeichnung mit dem gleichen Thema in der Sammlung L. Baskin (Lurley Manor bei Tiverton, England) ist mir leider erst während der Drucklegung bekannt geworden (K. Oberhuber danke ich für den Hinweis, dem Besitzer für Überlassung des Fotos) (*Abb. 21*). In dieser sorgfältig ausgearbeiteten Federzeichnung, die für

einen Stich bestimmt gewesen sein mag, hat Peruzzi die gleiche Komposition in seinen reiferen Stil von etwa 1521–23 übersetzt: Indem er sie seitlich durch virtuose Gruppierung wie perspektivische Kulissen in die Tiefe staffelt und die Mitte nur im Hintergrund durch die bäumenden Rosse des Ares füllt, schafft er einen trichterartigen Tiefenraum; und indem er die Ratio statuarisch in der Vertikalachse verfestigt, integriert er die Bildelemente in den Kontext einer Pyramide, in direkter stilistischer Analogie zur »Anbetung« Bentivogli (Kat. 76). Diese Veränderungen verkürzen den Abstand zwischen Peruzzi und Bandinello Stich allerdings nur in Details.

⁷⁰ E. Verheyen, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971, S. 22ff.

⁷¹ E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in western art*, Stockholm 1960, S. 172ff.

⁷² Die Nachrichten zur Funktion des Innenbaus bei Frommel, 1961, S. 46ff.

⁷³ S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Paris 1912, III, 415a.

⁷⁴ A. Tempestini, *Proposte per due disegni anonimi degli Uffizi*, in: *Antichità Viva* 14, 1975, S. 10f., fig. 6.

⁷⁵ Brugnoli, op. cit. (Anm. 64), S. 113ff.

⁷⁶ loc. cit.

⁷⁷ s. das Datum 1516 in den Kuppelmosaiken der Chigikapelle.

⁷⁸ Brugnoli, op. cit. (Anm. 64).

⁷⁹ Vasari, op. cit. (Anm. 15), V, S. 176.

⁸⁰ *Arch. Stor. Capit.*, sez. LXVI, Istr., vol. 53, fol. 61v ss.

⁸¹ *Handlist of the drawings in the Witt Collection*, Courtauld Institute, London University, London 1963, S. 83.

⁸² Diesen Bogen, den der spätere Kardinal Ferdinando Ponzetti zur Krönung Leos X. im Mai 1513 vor seinem Haus errichten ließ, möchte man sich allerdings eher in der Art von Peruzzis Entwurf UOrn. 72 in den Uffizien vorstellen (Kat. 32), obwohl eine Datierung der vorliegenden Zeichnung ins Frühjahr 1513 keineswegs ausgeschlossen werden kann; s. dazu den Vertrag Ponzettis mit zwei prominenten Zimmerleuten vom 25. V. 1513 im *Arch. Stor. Capit.*, sez. LXVI, Istr., vol. 21, fol. 36r: »Cum sit quod magister Renerius Johannis de Pisis et Simon Antonij Dominici florentinus magister lignaminis laboraverint, et construxerint certum archum triumphalem pro reverendo patre domino Fernando Ponzetto camere apostolice clerico et decano in coronatione sanctissimi domini nostri pape Leonis ante domum ipsius r.p.d. Fernandi Ponzetti feceruntque in dicto archu diversa laboreria, et posuerunt nonnulla lignamina, et alia necessaria pro constructione, et manufactura dicti archus reeperuntque in pecunia numerata summam ducatorum ducentorum . . .«.

⁸³ s. o. Anm. 18.

⁸⁴ K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen*, Abteilung IX, Berlin 1972, S. 149.

⁸⁵ Brugnoli, op. cit. (Anm. 64), S. 115, fig. 29, hat im Silen des Codex Wolfegg, fol. 31v s. ein weiteres Beispiel beigebracht, an dem sich die unmittelbare Abhängigkeit von Peruzzis Entwurfsskizzen von antiken Vorbildern demonstrieren läßt.

⁸⁶ Die derzeitige, im April 1977 noch nicht abgeschlossene Restaurierung der Sala delle Prospettive hat zu dem Ergebnis geführt, daß sämtliche Säulen, Pilaster und Balustraden und ein großer Teil der Landschaften durch spätere Übermalung verändert wurden (Kat. 51). Die Marmorierung der Säulen und Pilaster wechselte ursprünglich zwischen grün und blaßviolett, ihre Konturen waren leicht verschoben, wie die in den Putz geritzte Vorzeichnung bestätigen kann.



Abb. 21 B. Peruzzi, Kampf zwischen Ratio und Lust (Lurky Manor, Devon, Sammlung Baskin)

- ⁸⁷ Oberhuber, op. cit. (Anm. 84), S. 141ff.
- ⁸⁸ Paris de Grassis (Vat. lat. 12418, fol. 82r) schreibt im Februar 1523: »... fuit consistorium publicum . . . in aula nova quae prius dicebatur pontificum . . .«.
- ⁸⁹ Redig de Campos, op. cit. (Anm. 61), S. 123f., fig. 63ff.; F. Hartt, Giulio Romano, New Haven 1958, S. 31f., 62ff., fig. 115f.; A. Prandi, Villa Lante, Rom 1954, S. 9ff., fig. 3f.
- ⁹⁰ A. Parronchi, Opere giovanili di Michelangelo, II, Florenz 1975: Il paragone con l'antico, S. 235–80.
- ⁹¹ op. cit., S. 241.
- ⁹² op. cit., S. 242.
- ⁹³ op. cit., S. 242f.
- ⁹⁴ op. cit., S. 243f., fig. 130.
- ⁹⁵ Biblioteca Casanatense, MS 4056, fol. 24 vs., Dok. XXIX, Notar J. Caravasquinus de Nicea (in Amatis italienischem Resümee): »Nel banco degli eredi di Mariano Chigi appartenenti al mercante Francesco Calvo, stavano i seguenti oggetti che furono di maestro Antrano di Elia (Antrani helie) scultore in marmo e di Giorgio de la Corte scultore in bronzo«. U. a. werden angeführt ein Tiber, ein Laokoon, ein Marforio und ein Apollo, alle aus Wachs, ein Laokoon in mehreren Stücken, ein kleiner Herkules und eine Madonna.
- ⁹⁶ s. u. S. 236–40; Nachzeichnungen der beiden Seitenjoche des ausgeführten Grabmals befinden sich im Album des Cassiano del Pozzo in Windsor, Inv. Nr. 11889 A, 11892 A (frdl. Hinweis M. Kühlenthal).
- ⁹⁷ Das Blatt, auf das mich Howard Burns, P. Pouncey und T. Llewellyn hingewiesen haben, wurde im Mai 1977 aus dem Besitz Rudolf, A 6 S 7 recto, bei Sotheby's in London versteigert; Lugt (Anm. 67), Suppl. 403.
- ⁹⁷ Forcella, op. cit., . . .
- ⁹⁹ R. Krautheimer, Corpus basilicarum christianarum Romae, I, Vatikanstadt 1937, S. 321, fig. 167g.
- ¹⁰⁰ J. W. Orbaan, Documenti sul Barocco a Roma, Perugia 1920, . . .
- ¹⁰¹ A. M. G. Scorza, Le famiglie nobili genovesi, Genua 1924, S. 114: »Quattro punti d'azzurro equipollenti a cinque d'oro«. Andrea Gentile tritt am 21. III. 1515 als Mittler bei einem Vertrag für den Palazzo Farnese auf (Frommel, in: Le Palais Farnèse, ed. A. Chastel, Paris ca. 1980).
- ¹⁰² Frdl. Hinweis M. Kühlenthal.
- ¹⁰³ E. Maucri, Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma, in: L'Arte 3, 1900, S. 242. – Ein primär ausführender Bildhauer war offenbar auch Bartolommeo Lante, der einem bisher unbekanntem Kontrakt vom 4. IV. 1525 zufolge die Madonna und die beiden Seelen im Tympanon des Hauptportals von S. Maria dell'Anima angefertigt hat. Arch. Stor. Capit., sez. LXVI, Istr., vol. 48, fol. 187 rs.: »Magister Bartolommeo Lante lapicida« verpflichtet sich, »super manufacturam maioris porte sive medie introitus dicte ecclesie (S. Maria dell'Anima) . . . juxta formam sive modellum eiusdem porte ibidem exhibite expensis dicti hospitalis exceptis capitellis duobus de marmore albo que capitella sive marmora per ipsum Bartholomeum Lante suis expensis emantur . . . per totum hanc mensem aprilis et maij proximi sequentium in omnibus membris suis cum dictis duobus capitellis et imagine beate Marie virginis et duabus animabus in eius lateribus de marmore albo suis expensis omnia lustrata . . . sive splendentia tam in marmore mischi sive vario et albo . . . pro precio ccc ducatorum pefatorum etiam jam segatam columnam de vario in duas partes et aliam partem

et plus segandas in duas vel plures partes prout opus dicte porte exigit . . .«. Die Arbeit wird finanziert mit dem Geld, das der Markgraf Johann Albrecht von Brandenburg hinterlegt hat. Davon hat Lante bereits 25 Dukaten verbraucht »super sepultura bone memorie Johannis Buren in dicta ecclesia«. »Item dictus Bartholomeus Lante pefatam portam perficiendam cum dictis capitellis duobus et figuris beate Marie virginis que puerum habeat in sinu in brachijs et in manu dextra eiusdem pueri mundum rotundum cum cruce supra in tres partes sig(na?)te dimensionis ac dictis duabus animabus in marmore albo omnia lustrata promisit se perficere infra dictos duos menses aprilis et maij« unter der Androhung von 100 D. Strafe. Im Juni soll das Portal bereits aufgerichtet werden.

K. Weil-Garris hat die Daten über Bartolommeo Lante und die Fassade von S. Maria dell' Anima sorgfältig zusammengetragen (K. Weil-Garris, Notes on S. Maria dell' Anima, in: Storia dell' Arte 6, 1970, S. 121 ff.). Danach zogen sich die Arbeiten an der Fassade vom Jahre 1500 bis nach 1540 hin (op. cit., S. 126 f.); 1511 liefert der Maler »Juli« einen Entwurf des »frontispitii«; aus dem Jahre 1514 datiert die Fassadenschrift im Fries des unteren Gebälkes; am 27. VIII. 1518 schließt Lante bereits einen Vertrag für den Marmor des Hauptportals; am 16. XI. 1524 hinterläßt Johannes Buren 250 Goldd. »pro media porta dicte ecclesie illiusque labore«. Damit sind die Voraussetzungen für den Vertrag vom 4. IV. 1525 geschaffen, in dem sich Lante zur Herstellung mit Säulen und allen übrigen Gliedern sowie der Statuen der Madonna und der beiden Seelen nach einem vorliegenden »modello« verpflichtet. Ausgenommen sind lediglich die beiden Kapitelle, die er auf eigene Kosten kaufen soll, wahrscheinlich bei einem renommierten Kapitellspezialisten. Die Summe von 300 D. liegt um 25 D. unter dem Legat von 250 Goldd. des Jahres 1524 (1 Golddukat = 1,3 Dukaten), das der Markgraf Albrecht von Brandenburg inzwischen hinterlegt hat. Für diese restlichen 25 D. soll Lante den Grabstein des Stifters Johannes Buren anfertigen. Außerdem muß er sich bei einer Konventionalstrafe von 100 D. verpflichten, das Portal samt Figuren innerhalb von zwei Monaten zu vollenden und im Juni 1525 aufzustellen. Aus welchen Gründen er dieser Auflage nicht nachkam, wissen wir nicht. Jedenfalls figuriert das Hauptportal nicht in der Schätzung seiner Marmorarbeiten aus den Jahren 1526 und 1527. Erst im Frühjahr 1538 beginnt er mit der Aufrichtung des Hauptportals; im Oktober 1539 werden zwei Statuen in der Kirche aufgestellt, möglicherweise die beiden Seelen; und 1542 ist der Maurer Gaspare da Morchio noch damit befaßt, »mettere in opera la porta della madonna«. – Der Vertrag von 1525 beschränkt sich darauf, das Christkind und seine Stellung zur Madonna etwas genauer zu umschreiben: »Die Jungfrau Maria, die den Knaben an ihrer Brust in den Armen hält und in der rechten Hand des Knaben eine Weltkugel mit dem Kreuz darauf in drei Teilen«. Die rechte Hand des Kindes, die von der Madonna hochgehalten wird, könnte einen Reichsapfel getragen haben statt des üblichen Segensgestus. Allerdings läßt der heutige fragmentarische Zustand offen, ob das Kind nicht wie bei Sebastianos etwa gleichzeitiger Madonna in Burgos mit der erhobenen Rechten segnete und die Weltkugel in der Linken hielt. Jedenfalls besteht kein Grund daran zu zweifeln, daß die Madonna wie die beiden Seelen erst nach Abschluß des Vertrages von Lante nach dem Entwurf eines anderen Meisters ausgeführt wurden. Die bisherigen Zuschreibungen an Andrea Sansovino und an Lorenzetti sind durch den Vertrag unwahrscheinlich geworden. Peruzzi, der während der gleichen Jahre die Anfertigung des Hadriansgrabes für S. Maria dell' Anima leitete, kommt als Entwerfer der Madonna schon aus stilistischen Gründen kaum in Frage, auch wenn die Körpertorsion der beiden nackten

Seelen entfernt an die Akte im »Tempelgang Mariä« von 1523/24 erinnert (Kat. 89). So muß die Zuschreibungsfrage des Entwurfes einstweilen offen bleiben.

- ¹⁰⁴ Zu den Kapitellen des Pantheon und von St. Peter s. Frommel 1976, S. 65, fig. 6ff.; das Kapitell der Chigikapelle bei S. Ray, Raffaello architetto, Bari 1974, fig. 31.
- ¹⁰⁶ Arch. Stor. Capit., sez. LXVI, Istr., vol. 49 (?), fol. 91 v ss.; im vollen Wortlaut bei M. Heinz, San Giacomo in Augusta in Rom und der Hospitalbau der Renaissance, phil. Diss. Bonn 1977, S. 202, Dok. 49.
- ¹⁰⁶ Arch. di Stato, Osp. S. Giacomo, vol. 31, fol. 208; Heinz, op. cit., S. 203, Dok. 51: »... magister Baldassar de Senis et magister Gregorius . . . Jacopi Spinella de Tranj scultor promiserunt . . . facere unam sepolturam marmoris novj cum statua . . . domini Antonii de Burgos iuxta designationem et ordinem magistri Baldassaris quam promiserunt infra annum proxime futurum dare et consignare in opere pro festa in ecclesia sancti Jacobi ubi est sepultus . . . dominus Antonius de Burgos pro qua sepultura cum statua predicta et aliis ornamentis . . . dominus Jacobus de Crescentiis guardianus promisit solvere . . . summam ducatorum ducentorum auri de camera . . .«.
- ¹⁰⁷ Die Zeichnung befand sich im Mai 1970 bei Sotheby, London, und wurde dort unter der Nr. R 7609 A registriert und an die Kunsthändlerin Muensterberger, London, verkauft.
- ¹⁰⁸ Frommel 1967/68, S. 132f., Anm. 66off.
- ¹⁰⁹ P. Pouncey verdanke ich den Hinweis, daß die Skizzen zweier weiblicher Köpfe in Braunschweig (Kat. 118) wohl Perino del Vaga zuzuschreiben sind.

Abbildungsnachweis

1–3 Foto Musei Vaticani; 4 Bibl. Hertziana; 5 Musée Fabre, Montpellier; 6, 7 Muzeum Narodowe, Krakau; 8 Istituto del Restauro, Rom; 9 Courtauld Institute; 10, 13, 14 Alinari; 11, 12 Accademia dei Lincei; 15, 16 Gabinetto Fotografico Nazionale; 17 Frommel; 18 Slg. Pouncey, London; 20 Biblioteca Comunale, Siena; 21 Slg. Baskin, Lurky Manor, Devon.