

SUSANNE MÜLLER-BECHTEL

## DIE CAPPELLA NERI IM EHEMALIGEN "CONVENTO DI CESTELLO" (S. MARIA MADDALENA DE' PAZZI) IN FLORENZ UND IHRE FRESKENAUSSTATTUNG DURCH BERNARDINO POCCKETTI (1598-1600)\*

Die Fresken der Cappella Neri im ehemaligen Zisterzienserkonvent S. Maria Maddalena di Cestello<sup>1</sup> in Florenz zählen zu den Meisterwerken von Bernardino Barbatelli, genannt Il Poccetti (1548/1553-1612)<sup>2</sup>. In ihrer Konzeption ist die Cappella Neri ein charakteristisches Beispiel einer Kapelle aus der Zeit der Gegenreformation<sup>3</sup>. Die kirchenpolitische Aktualität ihres ikonographischen Programms zeigt sich in der Darstellung von Philipp Neri († 1595) und in der Aufnahme der heiligen Nereus und Achilleus in das Bildprogramm. Die Cappella Neri stellt zudem ein Musterbeispiel für die gelungene Rezeption von Druckgraphik und Buchillustrationen in der Monumentalmalerei dar.

Die ältere Forschung erwähnt die Kapelle meist nur kurz; dabei interessierte vor allem Poccettis Stil, weniger die Ikonographie<sup>4</sup>. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf die Kuppeldekoration<sup>5</sup> sowie auf die Zeichnungen Poccettis<sup>6</sup>. Zuletzt setzte sich Stefania Vasetti intensiv mit Poccettis Leben und Werk auseinander; in ihrem Beitrag zur Cappella Neri untersuchte sie vor allem die Gestaltung des Altarraumes und des Altarbildes.

Die "Cappella del Giglio" (Cappella Neri) entstand 1505 aufgrund einer Stiftung von Tommaso del Giglio im Rahmen der Renovierungs- und Modernisierungsarbeiten (1480-1526) am Konvent der Florentiner Zisterzienser S. Maria Maddalena di Cestello (Abb. 1)<sup>7</sup>. Diese Kapelle ist an der Straße (Borgo Pinti) gelegen, räumlich durch das Atrium Giuliano da Sangallos<sup>8</sup> von der Konventskirche getrennt. Die Kapelle besteht aus zwei von Hängeskuppeln über-

wölbten Räumen; an den nahezu quadratischen Hauptraum schließt sich im Süden ein kleinerer Altarraum an. Die Formen der Kapellenarchitektur orientieren sich an den Seitenkapellen der Konventskirche<sup>9</sup>. Der Stifter, der "spezielle" Tommaso del Giglio, wählte das Patrozinium der Marienkrönung<sup>10</sup>. Er wünschte, daß die Kapelle Frauen zur Messe dienen sollte, da diesen der Zugang zum Zisterzienserkloster bis auf zwei Mal im Jahr verwehrt war<sup>11</sup>. Daraus erklärt sich auch die Funktion der beiden Portale<sup>12</sup>: das zur Straße benutzten die Frauen, das zum Konvent am Eingangskorridor die Konventsmitglieder. Noch vor Fertigstellung der Kapelle am 20. Dezember 1505 wurden in ihr bereits Vespers und Messen gefeiert<sup>13</sup>. Da Tommaso del Giglio keine männlichen Erben hinterließ, wechselte die Kapelle jedoch bald in den Besitz der "compagnia di Lombardi", und später an die "confraternità dei ciabattini"<sup>14</sup>.

Am 20. November 1597 erwarb Nereo Neri, Arzt am Hofe der Medici, die Lizenz, einen Altar in der Kapelle zu errichten<sup>15</sup>. In seinem Testament vom 12. Juni 1598 ordnete er die Vergabe der Aufträge zur Ausstattung seiner Kapelle an: Bernardino Poccetti sollte die Fresken, Domenico Passignano die Altartafel ausführen<sup>16</sup>. Die Dauer der Arbeiten zur Ausstattung der "Cappella Neri" betrug etwa zwei Jahre (1598-1600)<sup>17</sup>. Die Grabplatte im Boden der Kapelle erinnert an den Stifter<sup>18</sup>. Nereo Neri hielt sich für einen Verwandten von Philipp Neri, der 1595 im Ruf der Heiligkeit verstorben war<sup>19</sup>. Ihm wollte er die Kapelle weihen - wie Cinelli und Richa in ihren Guiden berichten<sup>20</sup>. Da sich jedoch die Kanonisierung



Philipp Neris<sup>21</sup> hinauszögerte, und ihm daher die Verehrung durch einen Altar noch nicht zuerkannt worden war, wick der Stifter bei der Wahl des Kapellenpatroziniums auf seinen Namenspatron, den frühchristlichen Märtyrer Nereus und dessen Bruder Achilleus aus.

Das Bildprogramm der Cappella Neri (Abb. 2) verbindet die Szenen aus dem Leben der Märtyrer Nereus und Achilleus mit der Marienkrönung und mit Darstellungen von Visionen des Oratorianers Philipp Neri und des Zisterzienserheiligen Bernhard von Clairvaux. Die Kombination dieser Themen läßt sich daraus erklären, daß der Stifter möglichst viele ihm nahestehende Fürsprecher um sich bzw. um sein Grab hatte versammeln wollen: Philipp Neri als vermeintlicher Verwandter des Stifters, Bernhard von Clairvaux als Heiliger des Zisterzienserordens. Die Bildfelder mit den Darstellungen ihrer Visionen beherrschen den Hauptraum der Kapelle. Die Aufnahme der Marienkrönung in das Programm stellt eine Reminiszenz an den alten Weihetitel der Kapelle dar, denn bereits ihr erster Stifter, Tommaso del Giglio, hatte sie der Gottesmutter geweiht. Neri (oder sein Programmgestalter) jedoch ließ die Marienkrönung nicht auf dem Altar darstellen, sondern in der Kuppel. Als Namenspatron des Stifters war der Märtyrer Nereus altarwürdig. Seine Geschichte erzählen das Altarbild und die angrenzenden Fresken im Altarraum.

Pocetti schuf aus den unterschiedlichen ikonographischen Elementen durch die subtile Gestaltung ihres Umfeldes eine Synthese (Abb. 3). Das Dekorationssystem dient dem Betrachter als Lesehilfe. Die schlichte Architektur der Renaissancekapelle (1505) als Ausgangspunkt erlaubte es Pocetti, mit Hilfe gemalter Architekturversatzstücke ein System zu erfinden, in dem er die verschiedenen Themen hierarchisch nach ihrer Bedeutung anordnen konnte. Die Vorgabe der Kapellenarchitektur, das skulptierte Gebälk der Arkade, erweiterte er zum Hauptgebälk für den gesamten Raum (Abb. 4). Die Bildfelder im Hauptraum gestaltete Pocetti als

fingierte Tafelbilder auf gemalten Konsolen über einem Sockel (mit gelben Steinimitationen und purpurfarbenen Spiegeln mit Maskendekoration). Die Szenen zu Bernhard von Clairvaux schmückten die Ostwand, die Wand zum Kloster der Zisterzienser. Die Szenen mit (dem noch nicht heiliggesprochenen) Philipp Neri fügte Pocetti an der Westwand ein, auf der "weltlichen" Seite der Kapelle, zur Straße hin. Diesen Bildfeldern schließen sich an der Rückwand jeweils die gemalten Standfiguren der Heiligen in Scheinnischen an. Ihnen entsprechen auf der Südwand die Standfiguren von Nereus und Achilleus, sie flankieren den Altarraum. Dabei bilden die fingierten Tafelbilder (mit den Historien) zusammen mit den Scheinnischen, den auffälligen Portalädikulen und den verschiedenfarbigen Marmorimitationen eine rhythmische Abfolge. Die Gliederung Bildfeld-Portal-Bildfeld oder Nische-Portal-Nische ist vergleichbar mit der Gestaltung im Altarraum: Bildfeld-Altar-Bildfeld. Eine ähnliche Abfolge von Ädikulen, Nischen und Bildfeldern charakterisiert die Wände der Cappella del Sacramento in S. Marco, Florenz (um 1594), bei der unter der Leitung Cigolis auch Pocetti als Freskant mitarbeitete<sup>22</sup>. Die alternierende Verwendung von Wand- und Tafelmalerie und Skulpturen kennzeichnet diese Raumgestaltung Cigolis wie auch Giambolognas Cappella del S. Antonino (Cap. Salviati)<sup>23</sup>, ebenfalls in S. Marco, Florenz, im Gegensatz zu der auf Wandmalerei reduzierten Dekoration der Cappella Neri. Ihrer Gestaltung entsprechen zeitgenössische Dekorationen in Rom, so z.B. die Oratorien von S. Gregorio Magno<sup>24</sup>, für die jedoch die illusionistische Architekturgliederung von größerer Bedeutung ist.

Pocetti benutzte verschiedene Mittel, um seine Kapellendekoration einheitlich zu gestalten. Die Bedeutung von untergeordneten Dekorationselementen<sup>25</sup>, wie Felder mit farbigen Marmorimitationen oder Kandelaberdekorationen, darf nicht unterschätzt werden. Eine entscheidende Rolle spielen jedoch vor allem die figürlichen



Elemente: die Propheten, Personifikationen, Genien und Putten. Sie unterscheiden sich in ihrem materiellen Wert: Polychromie und Monochromie bringen das Moment der „varietas“ in die Dekoration ein, kennzeichnen aber gleichzeitig die unterschiedlichen Realitätsebenen der Figuren. Poccetti steht in deren Verwendung in der Tradition von Perino del Vaga (~1500-1546/1547) und Francesco Salviati (1510-1563). Meist erweitern die Figuren, die zunächst dem *horror vacui* zu dienen scheinen, das ikonographische Programm, oder differenzieren die Aussagen der Bildfelder. Über dem gemalten Hauptgebälk scheinen sich die Lünetten zu öffnen; acht Propheten<sup>26</sup> schweben in den Betrachtterraum. Die Figuren sind nicht durch Namensbeischriften oder charakteristische Attribute voneinander unterschieden. Die Art der Öffnung könnte Poccetti von Zuccaris Gestaltung der Sala Terrena (Lünette mit Bacchus) in dessen Wohnhaus<sup>27</sup> übernommen haben. Die Südwand der Kapelle schmückte Poccetti über der Arkade mit dem Wappen seines Auftraggebers; die Aufteilung der Wandfläche erinnert an eine Zeichnung Buontalenti<sup>28</sup>. Dem Wappen gegenüber mischte Poccetti die Figur der Caritas unter die Propheten der Lünettenzone (Abb. 5). Ihr Standort in einer Nische und ihre Farbigkeit betonen ihre Sonderstellung, abgesetzt von den weiblichen Gestalten der Personifikationen<sup>29</sup> in den Scheinpendentifs. Die monochrome Gestaltung dieser Figuren vor imitiertem Mosaik-Goldgrund läßt an plastische Dekorationen denken (Abb. 6). Sie werden von Tieren begleitet; Inschriften verweisen auf sinnverwandte Bibelstellen. Bezeichnend ist die enge Beziehung zwischen Text und Attributen. Die Jungfrau mit einer Taube in ihrer rechten Hand wird kommentiert von dem Motto: MEDITABOR UT COLUMBA (Jes. 38.14)<sup>30</sup>; der Figur mit dem Turteltaubenpärchen ist der Spruch GENAE TUAESICUT TURTURIS (Hohes Lied 1.9) beigegeben; das Motto der dritten, ein Lamm in ihrem Schoß, lautet: SICUT OCIS AD OCCISIONEM (Jes. 53.7); die letzte, mit einem Einhorn,

wurde mit dem Motto SICUT FILIUM UNICORNIUM verknüpft. Die Deutung der Figuren ist jedoch umstritten: Hamilton<sup>31</sup> schlug vor, die Taube mit der Tugend der Unschuld zu verbinden und die Turteltauben mit der Mäßigkeit; das Lamm interpretierte er als Sanftheit und in dem Einhorn sah er die Keuschheit. Vasetti dagegen las – mit Hilfe der *Iconologia* Giuseppe Ripas – die Taube als Reinheit und die Turteltauben als Keuschheit; dem Lamm ordnete sie die Unschuld zu und dem Einhorn die Jungfräulichkeit; alle diese Personifikationen sollen auf Tugenden Mariens verweisen<sup>32</sup>. So wird nicht nur in der gemalten Architektur der Kapelle die Kuppel von den Pendentifs getragen, sondern auch inhaltlich basieren die Himmelfahrt und Krönung Mariens (in der Kuppel) auf ihren Tugenden. Genien und Putten umschweben die Personifikationen und den fingierten Kuppelfuß in unterschiedlichen Posen (Abb. 7). Sie leiten den Blick des Betrachters zur Marienkrönung im Zentrum der Kuppel.

Weitere Genien schmücken die gesprengten Giebel über den Portalen (Abb. 8). Zeichnungen belegen die Sorgfalt, mit der Poccetti auch diese Dekorationselemente vorbereitete: Als schnelle Ideenskizze erscheint ein Genius wie eine Randnotiz auf einem Studienblatt Poccettis für die Apsis von San Martino alla Certosa di Siena (N. 27, Abb. 53). Diese Idee arbeitete Poccetti im Detail in einer Studie aus (N. 29, Abb. 55). Die Anlage des Körpers beruht möglicherweise auf einer Aktstudie (N. 28, Abb. 54).

Eine Erweiterung des Bildprogrammes findet sich in den vier Opferszenen (Abb. 9), die als Grisaillebilder in den Fries des Hauptgebälkes eingelassene Reliefs nachahmen. Sie befinden sich über den Nischen mit den Standfiguren der Heiligen an Süd- und Nordwand. Vasetti vermutete in den Szenen Episoden aus der Legende der heiligen Nereus und Achilleus<sup>33</sup>. Eine solche Zuordnung würde allerdings die strenge Struktur der Kapelle stören: Nereus und Achilleus im Altarraum und an der Süd- und Nordwand; Bernhard an der Ost- und Nord-



wand (rechts); Philipp Neri an der West- und Nordwand (links). Daher scheint eine verallgemeinernde Lesart dieser Bildfelder angemessener: Die Szenen verweisen wohl auf alttestamentliche Opfer (Feueropfer, Tieropfer), die typologisch für das Opfer Christi stehen, bzw. für die Opfer, die die Heiligen und Märtyrer (die Standfiguren Nereus und Achilleus, Bernhard von Clairvaux und Philipp Neri unterhalb der Szenen) in der Nachfolge Christi für ihren Glauben begangen haben.

Die Nischenfiguren an der Südwand des Hauptraumes, die heiligen Nereus und Achilleus<sup>34</sup>, führen in den Zyklus der beiden römischen Märtyrer im Altarraum<sup>35</sup> ein (Abb. 4). Die Palmzweige charakterisieren sie als Märtyrer. Die erste Szene (linke Seitenwand des Altarraumes) läßt den Betrachter eine Taufe erleben (Abb. 10). Die Phantasievedute der Stadt Rom mit Obelisken, Götterstatuen und Palästen bildet den Hintergrund für die sakramentale Handlung, die der heilige Petrus in diesem Moment vollzieht. In der Regel wird die Szene als die Taufe der beiden Märtyrer Nereus und Achilleus gedeutet<sup>36</sup>. Die Komposition deutet jedoch auf die Taufe der heiligen Flavia Domitilla und Plautilla hin<sup>37</sup>: Direkt vor Petrus kniet die heilige Flavia Domitilla in einem gelben Gewand; sie wird von ihrer Mutter Plautilla begleitet. Nereus und Achilleus dagegen knien links, nur am Rande des Taufbeckens; sie wohnen dem Geschehen bei, werden selbst aber nicht in dieser Szene getauft. Die Taufe, ähnlich der Berufung zum Apostel, gilt als Eintritt ins christliche Leben. Die Darstellung im Fresko jedoch verschiebt den Akzent der Geschichte der heiligen Nereus und Achilleus auf den Moment ihrer erfolgreichen Mission, der Bekehrung anderer – ein zur Zeit der Gegenreformation nicht unbedeutender Aspekt.

Die rechte Seitenwand verbildlicht die Konsequenz ihres Handelns: das Martyrium vor einem steinernen Götzenbild auf einem weiten römischen Platz (Abb. 11). Halbnackte Schergen binden Nereus und

Achilleus unter den Augen des Herrschers Domitian und seines Gefolges auf ein doppelstöckiges Martergestell. Den Tod der beiden Brüder thematisiert das Altarbild von Domenico Passignano (Abb. 12). In dramatischer Farbgebung – die Ölfarben ermöglichen im Vergleich zum Fresko mehr Intensität – wird die Enthauptung der Märtyrer vorgeführt. Halbnackt kniet einer der Heiligen vor einem Schergen, der gerade zum tödlichen Schlag ansetzt; der kopflose Körper des anderen liegt bereits neben ihm. Von göttlichem Licht begleitet bringen Putten als Lohn Palmzweige und Kronen. Die Szenerie im Halbdunkel zeigt das Martergestell vor einem unbestimmten Gebäude<sup>38</sup>. Ihre Vollendung findet die Geschichte der Brüder Nereus und Achilleus in der Kuppel des Altarraumes: Die Seelen der beiden Märtyrer steigen in Gestalt zweier betender Knaben von Engeln und Putten geleitet in den Himmel auf (Abb. 13)<sup>39</sup>. Die in die Scheinpendentifs der kleinen Kuppel eingefügten Tugenden (Glaube, Hoffnung, Stärke und Gerechtigkeit) vergegenwärtigen dem Betrachter die notwendigen Charaktereigenschaften, um den Weg der *Imitatio Christi* zu beschreiten.

Vasetti betont die Einheitlichkeit im künstlerischen Konzept des Altarraumes, die sie in der engen Zusammenarbeit zwischen dem Freskanten Bernardino Poccetti und dem Maler der Altartafel Domenico Passignano begründet sieht<sup>40</sup>. Betrachtet man die Abfolge der Bilder im Altarraum, fällt auf, daß die Erzählung von der linken zur rechten Seitenwand springt, um dann erst im Altarbild fortgesetzt zu werden und in der Kuppel ihr Ende findet. Die Anordnung der Bildfelder ließe sich auf die Formel bringen: die narrativen Szenen (Historien), die die Geschichte illustrieren, stimmen den Betrachter ein und wecken seine Emotionen, während das Altarbild einen kontemplativeren Ton angeschlägt, der zum Gebet und zur Versenkung anregen soll. Diese Konzeption entspricht der Anlage von Kapellen des frühen 17. Jahrhunderts in Rom (z.B. Caravaggios Contarelli-Kapelle



in S. Luigi dei Francesi, Rom, 1599/1602 oder Simon Vouets Cappella Alaleone in S. Lorenzo in Lucina, Rom, 1623/24). Der Verbindung zwischen den einzelnen Szenen in der Cappella Neri dienen die Putten. Ihre Vermittlung beschränkt sich jedoch nicht auf die Bilder im Altarraum, sondern sie wird auch innerhalb der gesamten Kapellendekoration wirksam: Bereits im Taufbild nämlich zeigen die heranschwebenden Engel auf die Darstellung der Marienkrönung in der Kuppel des Hauptraumes.

In der Kuppel (Abb. 14) schwebt Maria zu Christus und Gottvater empor, um zur Himmelskönigin gekrönt zu werden. Der Ort der Marienkrönung scheint zugleich das Ziel der Seelen der Märtyrer Nereus und Achilleus zu sein. In Kürze würden sie sich zu all den anderen Heiligen gesellt haben, die die Hauptraumkuppel, den Allerheiligenhimmel, bevölkern. Am Kuppelfuß versammeln sich Gestalten des Alten Testaments (u.a. Abraham und Isaak, Noah), des Neuen Testaments (u.a. Petrus und Paulus, Stefanus und Laurentius), Ordensheilige (u.a. Bernhard von Clairvaux, Franziskus, Dominikus und Benedikt) sowie weibliche Heilige (u.a. Cäcilia, Agnes und Katharina)<sup>41</sup>. Manche der Figuren sind kaum zu identifizieren: Handelt es sich bei dem Bischof rechts neben Petrus um den für Florenz so wichtigen heiligen Zenobius? Verweist Johannes der Täufer (zwischen König David und Petrus), der Stadtpatron von Florenz, mit seiner Rechten auf den Stifter (Abb. 15)? Die zahllosen Heiligen- und Engelsköpfe hinter den genannten Figuren verwandeln sich im Zentrum der Kuppel in eine Lichtgloriole; in der Mitte ihrer konzentrischen Kreise thronen Christus und Gottvater.

Die negative Beurteilung der Kuppel als "Jahrmargtsgewühl"<sup>42</sup> wird ihrer Gestaltung nicht gerecht. Ihre Kennzeichen, "Fülle", "ringförmige Anordnung", "Gruppenbildungen" und "Isolierung einzelner Figuren", gelten als typische Charakteristika des Allerheiligenhimmels<sup>43</sup>. In der Cappella Neri war Poccetti zum ersten Mal mit der

Aufgabe der Gestaltung einer Kuppeldekoration konfrontiert<sup>44</sup>. Poccetti durchdachte und organisierte die Kuppelkomposition genau. Er scheint dabei auf die Ausmalung der Florentiner Domkuppel (Giorgio Vasari, 1572-1574 und Federico Zuccari, 1576-1579) reagiert zu haben, deren Gestaltung sich an der Dekoration der Kuppel des Baptisteriums in Florenz orientierte. Das System einer Folge einzelner Bildfelder übertrug Vasari auf die Figurenmenge des Jüngsten Gerichts und setzte sie in kleinen Grüppchen auf Wolkenbänke vor blauen Himmelsgrund. Diese Anlage wirkt jedoch sehr kleinteilig. In Anbetracht der kleineren Dimensionen in der Cappella Neri hat Poccetti für seine Kuppel ein großzügigeres Konzept gewählt. Der als Trompe-l'oeil gemalte Kuppelfuß verwandelt die Hängerkuppel in eine Pendentivkuppel. Poccetti vergrößert mit diesem Kunstgriff die Dimensionen der Kapelle. Auf dem Kuppelfuß sind die Heiligen rhythmisiert aneinandergereiht, wie auf einem "Rundhorizont"<sup>45</sup>. Vor der zentralen Lichtgloriole schweben reigenartig sechs Putten, deren Attribute jeweils die Heiligen darunter kennzeichnen und erklären. Der Betrachter muß seinen Standort innerhalb der Kapelle wechseln, um die vielen Einzelheiten in der Kuppeldekoration erfassen zu können. Im Gegensatz dazu rechnet die zentrale Szene der Marienkrönung mit einem einzigen Standort des Betrachters: am Portal der Nordwand, dem Altar gegenüber. Wie ein "Brückenbogen"<sup>46</sup> wächst die Gruppe der Engel, die Maria begleiten, aus der Masse der Heiligen empor. Poccetti kombinierte also für die Kuppeldekoration zwei verschiedene Konzepte: "Rundhorizont" und Einansichtigkeit. Die Auseinandersetzung mit Gestaltungsmöglichkeiten von Kuppeln kennzeichnet das Werk Poccettis. Erhaltene Dekorationen zeugen ebenso davon wie seine Zeichnungen<sup>47</sup>. Im Gegensatz zu den mehrteiligen gotischen Gewölben, die den Freskanten des Quattrocento oft nur Platz für Einzelfiguren (Evangelisten, Kirchenväter etc.) gewährten, bot die Renaissance-



kuppel der Cappella Neri dem Freskanten ein zusammenhängendes Bildfeld für die Himmelfahrt Mariens und ihre Krönung, die gleichzeitig das Thema mit dem höchsten theologischen Rang innerhalb des Programms darstellt. Poccetti nutzte sehr geschickt die Kuppel der Kapelle als didaktisches Mittel, um die Vorstellung von dem Übergang Mariens in die himmlische Sphäre zu intensivieren<sup>48</sup>.

Das Bildprogramm der Cappella Neri, in dem den Patrozinien der Marienkrönung und des heiligen Nereus gedacht wird, erweiterte der Stifter durch die Darstellungen der heiligen Bernhard von Clairvaux<sup>49</sup> und Philipp Neri. Sie fanden ihren Platz an den Wänden des Hauptraumes<sup>50</sup>. Den gemalten Standfiguren der Märtyrer Nereus und Achilleus an der Südwand sind in den Scheinnischen der Eingangswand diejenigen des heiligen Bernhard von Clairvaux (rechts) (Abb. 16) und Philipp Neri (links) (Abb. 17) gegenübergestellt.

Details zeugen vom intensiven Bemühen Poccettis um Authentizität in ihrer Gestaltung: Das Kruzifix in der Linken Philipp Neri ähnelt Kreuzen aus seinem Besitz<sup>51</sup>; sein gemalter Meßornat entspricht wohl der originalen Kasel, deren roter Stoff von feinen Ranken und Blumen in Goldstickerei in regelmäßigem Muster übersponnen wird<sup>52</sup>. Vor allem aber orientierte sich Poccetti bei der Gestaltung der Gesichtszüge der beiden Heiligen an Bildnissen, die als "vera effigies" den Anspruch auf Wahrhaftigkeit erhoben. Solche Porträts erfuhren durch das Medium der Druckgraphik sehr schnell weite Verbreitung<sup>53</sup>. Im vorliegenden Fall lassen sich die Vorlagen benennen: 1587 wurde eine Stichserie mit Illustrationen zur Vita des heiligen Bernhard in Rom veröffentlicht<sup>54</sup>; die Blätter basieren auf Inventionen von Antonio Tempesta (1555?-1630)<sup>55</sup>. Die "vera effigies" Bernhards leitet das Buch ein (Abb. 18). Diesem Bildnis mit den feinen Augenbrauen, der gelängten Nase und den eingefallenen Wangen folgte Poccetti vermutlich. Ebenso glich der Künstler das Gesicht Philipp Neri dem

Porträtstich des Klerikers an, den Gabriele Paleotti seinem Buch "De bono senectutis" (Rom, 1595)<sup>56</sup> vorangestellt hatte (Abb. 19). Im Gegensatz zu anderen Porträtstichen Philipp Neri auf dem Markt (z.B. von Giacomo Lauro) gilt dieses Blatt als wirklichkeitsgetreu<sup>57</sup>. Vermutlich war innerhalb kürzester Zeit mindestens ein Exemplar nach Florenz gelangt<sup>58</sup>.

Im Gegensatz zu den "verae effigies" standen dem Freskanten für die Szenen aus dem Leben Philipp Neri keine direkten Textquellen oder Bildvorlagen zur Verfügung. Philipp Neri war drei Jahre vor Beginn der Ausstattung der Kapelle verstorben. In dieser kurzen Zeit hatte sich noch keine feste Ikonographie für den Kleriker etablieren können. Zudem erschienen die ersten Textquellen, wie Philipp Neri Vita von Antonio Gallonio<sup>59</sup>, nicht vor dem Jahre 1600. Die Topoi der Ikonographie bildeten sich sogar erst in den Jahren vor der Kanonisierung 1622 heraus – geprägt und verbreitet vor allem durch druckgraphische Blätter, z.B. die Serie von Luca Ciamberlano (geb. um 1570/1580, tätig bis 1641)<sup>60</sup>. Erschwert wurden Entwicklung und Bekanntheit bestimmter Bildtypen durch das Verbot, Bilder von den Wundertaten Philipp Neri zu verbreiten, ausgesprochen von Papst Clemens VIII<sup>61</sup>. Eine Ausnahme stellt die Ausstattung der Grabkapelle Philipp Neri in S. Maria in Vallicella in Rom in den Jahren 1596-1599 dar, ein Bilderzyklus gemalt von Cristoforo Roncalli, gen. il Pomarancio (1552-1626)<sup>62</sup>. Weder mit den Bildern der Grabkapelle noch mit den jüngeren druckgraphischen Blättern zeigen jedoch die Fresken der Florentiner Cappella Neri (1598-1600), die ältesten erhaltenen Darstellungen des Heiligen in monumentalem Format, Verwandtschaft. Der Frage nach der Quelle der Inventionen Poccettis wird im Anschluß an die Analyse der Bildfelder nachgegangen.

Poccetti schildert im rechten Bild der Westwand Philipp Neri während einer Vision, von der der Betrachter genauso Zeuge wird, wie die zufällig im Bild Anwesenden,



die den Kleriker beobachten (Abb. 20). Die Szene geht vermutlich auf eine Begebenheit zu Weihnachten 1567 zurück, als dem Kleriker das Christkind auf dem Altar erschien (*Weihnachtsvision*)<sup>63</sup>. Philipp Neri – ein kleiner Strahlenkranz am Hinterkopf kennzeichnet ihn als noch nicht heilig, aber auszeichnungswürdig – kniet links im Vordergrund und blickt voller Staunen auf die Erscheinung rechts oben: auf Wolken präsentiert Maria ihren Sohn, der auf Philipp Neri zuzuschreiten scheint. Ochse und Esel flankieren Mutter und Kind. Die *Madonna del presepe*<sup>64</sup> wird von einer Lichtgloriole mit geflügelten Engelsköpfchen hinterfangen.

Ein anderes wunderbares Geschehnis zeigt das linke Bildfeld, die *Vision der Jungfrau Maria*, die sog. *Levitazione* (Abb. 21): In der Mitte eines Raumes schwebt Philipp Neri auf einer Wolke kniend und betet zu der ihm erscheinenden Jungfrau Maria. Sein Gesicht und Haupt strahlen von innen. In ihrer Lichtgloriole wendet sich Maria ihm halb zu, neigt ihren Oberkörper und öffnet die Arme, als wollte sie den Heiligen in Empfang nehmen und trösten. Die wenigen Gegenstände im Raum helfen die Szene zu identifizieren: Vor dem Bett, dessen Vorhang aufgeschlagen ist, steht ein Paar Pantoffeln. Es scheint, als habe sich Philipp gerade zum Gebet an Maria aus seinem Bett erhoben. Herbeigelaufene Freunde beobachten die Szene. Gallonio berichtet in seiner *Vita Philipp Neri* von dessen Marienvision während einer schweren Krankheit 1594 und von seiner wunderbaren Heilung<sup>65</sup>.

Diesen beiden Szenen aus dem Leben Philipp Neri ließ der Stifter Nereo Neri an der Ostwand zwei Visionen des heiligen Bernhard von Clairvaux gegenüberstellen (Abb. 3). Das linke Bildfeld schildert das Wunder der Milchspende Mariens (*Lactatio*). Links kniet der heilige Bernhard am Boden. Verschiedene Gegenstände (u.a. Stundenglas, Totenkopf, Monstranz, Bücher) sind vor ihm wie zu einem Stilleben arrangiert. Über dem Schreibtisch erscheint auf Wolken in einer Lichtgloriole Maria mit dem

Christuskind im Schoß. Mit ihrer Rechten entblößt sie ihre rechte Brust und spritzt dem knienden Heiligen in einem weiten Bogen ihre Muttermilch in den offenen Mund. Der Titulus kommentiert das Fresko: MENTRE ELI ORA BERNARDO LATTE STILA / NELLA BOCCA DI LVI L'ALTA REGINA / ...LVI INCHINA IL CIELO E TUTTO ARDE E SFAVILLA. Das Ereignis wird von einem Bogen hinterfangen; er trennt einen dahinterliegenden Hof vom Vordergrund ab. Die Arkadenloggia des Hofes erinnert an Brunelleschis nahe gelegenes Findelhaus.

Im rechten Bild der Ostwand kniet wiederum Bernhard vor einer Vision. Wolken rahmen die Erscheinung des gekreuzigten Christus, der seine Arme vom Kreuz gelöst hat, als wolle er den Heiligen umarmen (*Amplexus*). Der Kommentar zum Fresko lautet: MIRA LE PIAGHE SANTE E N'FIAMME IL CORE / BRAMA, CHE S'ALTRA PIAGA HEBE GLI SCOPRA. / EL, CHE BEARLO ADORA / GLI APRE E DIMOSTRA DELA CROCE IL PONDO / PIAGA PROFONDA CHE SVL DORSO FELLI / QVANDO GLI EBREI REBELLI / TRASSERO A' MORTE LVI GRAN RE DEL MONDO. Eine Arkade trennt den Innenraum, in dem die Szene stattfindet, von einem Hof ab, in dessen Hintergrund ein Gebäude steht, das an die Kirche des Convento di Cestello erinnert<sup>66</sup>.

Alle Szenen im Hauptraum thematisieren Visionen des jeweiligen Protagonisten<sup>67</sup>. Poccetti läßt die Heiligen in Anbetung vor der Vision verharren<sup>68</sup>. Wolken mit Seraphimköpfchen und Engeln umfassen jeweils die himmlischen Erscheinungen. Diese Rahmungen verleihen ihnen die Qualitäten eines Bildes im Bild. Poccetti trennt mit Hilfe dieses Mittels die beiden Realitätsebenen, Mensch und göttliche Erscheinung, voneinander und erleichtert auf diese Weise dem Betrachter das Lesen der Geschichten. Als Gegenposition zu Poccettis Auffassung der Visionen kann Santi di Titos Altarbild "Der heilige Thomas von Aquin vor dem Kruzifix"<sup>69</sup> herangezogen werden. The-



ma des Bildes ist der vor einer schräg im Bildraum postierten gemalten Altartafel betende Thomas von Aquin. In der Darstellung Santi di Titos vermischen sich die Realitätsebenen: Die gesamte Kreuzigungsgruppe mitsamt den trauernden Marien und Johannes tritt plastisch aus dem gemalten Altarblatt heraus in den Vordergrund vor Thomas von Aquin, der dem Gekreuzigten sein Buch präsentiert. Das Erlebnis, der direkte Kontakt mit Christus, ist hier greifbar; den visionären Charakter nimmt man erst auf den zweiten Blick wahr. Den Reformströmungen um Santi di Tito im zeitgenössischen Florenz folgte Poccetti mit seiner Konzeption der Visionen nicht. Seinem Verständnis vergleichbar scheint dagegen die Zeichnung einer Marienvision eines Heiligen des Sienesen Alessandro Casolani (1552-1606)<sup>70</sup> (Abb. 22).

Die Kompositionen dieser Visionsdarstellungen, bei Poccetti wie bei Casolani, wirken sehr einfach: Wenige Figuren agieren in weiten, leeren Bildräumen. Die einzige aktive Handlung spielt sich zwischen dem Visionsbild und dem Schauenden ab. Nur am Rande beobachten Zeugen die Szene. Ein entscheidendes Gestaltungsmittel, um die einfache Lesbarkeit zu erreichen, ist der schlichte Bildraum. Er ist als didaktisches Mittel eingesetzt und dient der Klärung der Erzählstruktur. Die erzählte Geschichte wird im Übrigen nicht durch weitere Handlungsstränge überlagert oder verunklärt. Mit diesen Charakteristika entspricht Poccettis Bildauffassung den Forderungen und Vorstellungen der gegenreformatorischen Kirche nach leicht erfassbaren, emotionalen Bildern.

Mit seiner Bildsprache konnte Poccetti die Künstlichkeit des Manierismus überwinden. Er ist ein typisches Beispiel für einen Maler der Übergangszeit zwischen Manierismus und Barock, ein Künstler der Gegenreformation, ein Fall, bei dem die alten Epochenbegrenzungen nicht greifen. Man kann ihn zu einer Gruppe von Künstlern zählen, die gegen 1600 in Rom und Siena tätig waren: Alessandro Casolani,

Rutilio Manetti (1571-1639), Cesare Nebbia (1536-1614)<sup>71</sup>, Cristoforo Roncalli, Ventura Salimbeni (1568-1614), Pietro Sorri (1556-1621/22), Francesco Vanni (1563-1610), Antonio Viviani (1560-1620)<sup>72</sup>. Zu seinem Stil gelangte Poccetti durch die Rezeption der Werke von Andrea del Sarto (1486-1531); die Ähnlichkeit ist vor allem an seinen Zeichnungen ablesbar<sup>73</sup>. Ebenfalls spürbar wird die Beeinflussung durch Federico Barocci (1535-1612). Manieristische Gestaltungsprinzipien sind noch in den Einzelfiguren (Propheten, Personifikationen) spürbar: ihre Körperhaltung ist noch geprägt vom System der Torsion und Gegenbewegungen.

Andere Charakteristika der Kapelle, vor allem in ihrer Konzeption, weisen bereits auf das römische Seicento: zum einen die Auffassung der Kuppel als einheitliches Bildfeld in Untersicht mit Öffnung in den Himmel, zum anderen die gehäufte Darstellung des Themas *Vision*, und nicht zuletzt die Anlage der Bildfelder im Altarraum (kontemplatives Altarbild im Zentrum, erzählerische Historien an den Seiten).

Ein bedeutender Aspekt wurde noch zu wenig berücksichtigt: der Einfluß der zeitgenössischen Druckgraphik auf Bernardino Poccetti. Der Künstler scheint Illustrationen zur Vita des heiligen Bernhard (fol. 19, Abb. 23; fol. 29, Abb. 24) nicht nur für die *vera effigies* Bernhards als Vorlage benutzt zu haben, sondern auch für die in Italien nicht so verbreitete Ikonographie der Visionen der *Lactatio* und des *Amplexus*. Der Einfluß, den dieses von Antonio Tempesta entworfene Stichwerk auf Poccetti ausübte, läßt sich vor allem an Philipp Neri's Weihnachtsvision (Abb. 20) nachweisen. Wie bereits beobachtet, hatte sich bis 1598 noch keine eigenständige Ikonographie zu Philipp Neri entwickeln können. Poccetti jedoch illustrierte die bei Gallonio (1600) nur kurz und knapp erwähnte "Vision zu Weihnachten 1567" recht ausführlich: Die Mutter präsentiert ihr Kind, begleitet von Engeln, zwischen Ochse und Esel. In vergleichbarer Form erzählte Tempesta in der Illustration zur *Vita Bernardi* von dessen Weihnachtsvision



(fol. 7; Abb. 25): Links im Vordergrund sitzt der junge Bernhard schlafend auf Treppentufen. Ein Engel macht ihn im Traum auf eine Erscheinung am Himmel aufmerksam: Dort knien Maria und Joseph betend vor dem im Heu liegenden Christkind; Ochse und Esel flankieren Maria. Aufgrund mangelnder direkter Vorlagen zur Darstellung Philipp Neris orientierte sich Poccetti wohl an Tempesta's Invention.

Poccetti löste die ihm gestellte Aufgabe, leicht lesbare Bilder für Philipp Neri zu entwickeln, durch die Adaption und Umwandlung einer bewährten Bildsprache<sup>74</sup>. Vom Publikum bereits akzeptierte Vorlagen fand er in der zeitgenössischen Druckgraphik. Die Bedeutung und der Einfluß von Stechern und Verlegern auf die Entwicklung neuer Bildthemen wurden bislang in der Forschung unterschätzt<sup>75</sup>. Die Bilderfindungen zu Philipp Neri in der Cappella Neri blieben allerdings ohne Nachfolge. Dies mag darin begründet sein, daß Florenz zu weit entfernt lag von Rom, dem eigentlichen Zentrum der Verehrung des Heiligen. Dort entwickelte sich ab dem Zeitpunkt der Publikation der *Vita Philipp Neris* (1600) die für ihn charakteristische Ikonographie.

Der Einfluß der Stichwerke Antonio Tempesta's und seines Umkreises läßt sich an den vorbereitenden Zeichnungen Poccetti's für die Fresken der Cappella Neri nachweisen. Die Analyse der einzelnen Phasen des Werkprozesses zu den Bildern der *Lactatio* Bernhards und zum Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus findet sich im Anhang in der Einführung zu den Zeichnungen zur Cappella Neri.

Poccetti's nachweisbare Rezeption der Stiche Antonio Tempesta's zu Antonio Gallonio's Traktat *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da gentili contro christiani*, Rom 1591 (Tafel 41, Abb. 26), wirft die Frage auf, ob bereits 1598/1599 – zum Zeitpunkt der Ausmalung der Cappella Neri – Gallonio's Traktat unter den Künstlern in Florenz so großen

Einfluß gewonnen hatte und als Allgemeingut galt, oder ob die Kenntnis dieses Buches auf Kontakten des Stifters mit dem Autor und seinem Umfeld, d.h. den Oratorianern in Rom, beruht.

Bereits Vasetti vermutete den Programmgestalter der Cappella Neri im Umfeld um den heiligen Philipp Neri<sup>76</sup>. Nur ein Oratorianer, ein Philipp Neri Nahestehender, konnte bestimmte Ereignisse aus seinem Leben so kennen, daß sich drei Jahre nach dessen Tod eine eigene Ikonographie daraus formen ließ. Für die Kontakte spricht auch die Verwendung des Traktates von Gallonio zu den Martermethoden der Heiden gegen die Christen (beim Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus). Antonio Gallonio selbst gehörte zu dem Kreis der Oratorianer. Ihm hatte übrigens Cesare Baronio die italienische Ausgabe der *Legende der heiligen Nereus und Achilleus*<sup>77</sup> anvertraut, die anlässlich der Translation der Reliquien der beiden Märtyrer nach SS. Nereo ed Achilleo<sup>78</sup> 1597 im Druck erschien. Kardinal Baronio, Oratorianer und enger Vertrauter Philipp Neris, hatte die frühchristliche Kirche, seine Titelkirche, 1597 restaurieren lassen. Aufgrund dieser Ereignisse in Rom erlangten die beiden Märtyrer Nereus und Achilleus gerade in diesen Jahren eine hohe Popularität, so daß sich wohl dadurch angeregt der Stifter Nereo Neri seinen Namenspatron Nereus als Titelheiligen seiner Grabkapelle aussuchte. Bis jetzt ließen sich jedoch keine Dokumente nachweisen, die direkte Beziehungen zwischen Nereo Neri und den Oratorianern in Rom offenbaren würden<sup>79</sup>. Die offensichtliche Abhängigkeit der Ikonographie der Szenen Philipp Neris von den Illustrationen Tempesta's zur *Vita* des heiligen Bernhard stellt die These, daß es sich bei dem Programmgestalter der Cappella Neri um einen Oratorianer handelt, in Frage.

Bedeutend ist in jedem Fall Poccetti's Form der Rezeption von aktuellen Buchillustrationen in seinen Fresken der Cappella Neri.



**Anhang:** *Die Zeichnungen Bernardino Poccetti zur Cappella Neri*

Bernardino Poccetti bereitete seine Fresken in der Cappella Neri in zahlreichen Zeichnungen vor. Der folgende Katalog bietet einen Überblick über sie. Die Zeichnungen sind thematisch geordnet, so daß die einzelnen Schritte Poccettis im Werkprozeß nachvollziehbar werden. Im zweiten Teil sind die Zeichnungen aufgelistet, die von der Forschung mit der Kapelle in Verbindung gebracht wurden, deren direkter Zusammenhang mit der Gestaltung jedoch zurückgewiesen werden muß.

Bei der Analyse der Zeichnungen fällt auf, daß die verwendeten Materialien mit den Stadien der Blätter innerhalb des Werkprozesses korrespondieren<sup>80</sup>. Mit dem schnell zeichnenden, leicht beweglichen Rötel formulierte Poccetti seine *prima idea* auf weißem Papier (z.B. N. 9, Abb. 35). Vor allem in diesen Rötelzeichnungen zeigt sich die Verwandtschaft des Zeichenstiles Poccettis mit den Zeichnungen von Andrea del Sarto. Für seine Kompositionsentwürfe und (quadrierten) Präsentationszeichnungen nutzte er dagegen die Vorteile einer Mischtechnik (schwarze Kreide, Feder, Lavierungen in Braun, Weißhöhungen, wenig Rötel; z.B. N. 4, Abb. 30), in der er seinen Figuren zusätzlich zur Konzeption der Konturen malerische Qualitäten geben kann. Detailstudien, die nach der Genehmigung der Komposition durch den Auftraggeber die endgültige Gestaltung von Einzelheiten (Proportionen der Körperteile zueinander oder Faltenbildungen) festlegen, fertigte Poccetti in schwarzer Kreide auf blauem Papier (z.B. N. 7, Abb. 33) oder mit Rötel auf weißem Papier (z.B. N. 2, Abb. 28). Den Detailstudien liegen oft Zeichnungen nach dem Modell zugrunde (in der Regel schwarze Kreide auf weißem Papier; z.B. N. 28, Abb. 54). Anhand der vorbereitenden Zeichnungen läßt sich nachweisen, wie Poccetti die ihm bekannte Druckgraphik (Buchillustrationen) für die Entwicklung seiner Bildideen nutzte.

Solche Anregungen offenbart die Analyse der Zeichnungen zur *Lactatio* (Abb. 3). Die erste Skizze der Bildidee (N. 9, Abb. 35) greift die Inszenierung der Vision in einem zentralperspektivisch angelegten Kirchenraum von Tempesta's Stich aus der Folge *Vita Bernardi* 1587 (fol. 19; Abb. 23) auf. Die Positionen von Maria und Bernhard auf dem Blatt veränderte Poccetti kaum, doch drehte er ihre Ansicht: Maria (bei Tempesta in Dreiviertelansicht) erscheint bei Poccetti im verlorenen Profil, Bernhard dagegen (bei Tempesta im verlorenen Pro-

fil) nun in Dreiviertelansicht. Im nächsten Schritt, dem Bildentwurf bzw. der Präsentationszeichnung (N. 10, Abb. 36) wendete Poccetti beide, Maria und Bernhard, in Dreiviertelansicht, so daß keine Figur durch die Darstellung im verlorenen Profil an Klarheit einbüßen mußte. In der Gestaltung des Ambientes löste er sich vom Vorbild Tempesta's. Die endgültige Form der Figur Bernhards legte Poccetti noch einmal in einer Studie (N. 11, Abb. 37) fest. Die Gestaltung der milchspendenden Maria im Bildentwurf (N. 10, Abb. 36) sah Hamilton in Abhängigkeit von Lösungen Santi di Titos und Lodovico Cigolis: Poccetti habe sich vor allem von der Haltung der Maria in Cigolis Kompositionsskizze zur *Madonna del Rosario*<sup>81</sup> anregen lassen und sich an ihrer Draperie orientiert<sup>82</sup>. Allerdings unterscheidet sich Cigolis Madonna zum einen durch den Kontext von Poccettis Szene und zum anderen in der Haltung Mariens selbst, die bei Poccetti durch schlichte Dreiviertelansicht geprägt ist, während Cigolis Maria in starker Torsion gegeben ist. So spaltet sich bei Cigoli die Aufmerksamkeit des göttlichen "Paares": Maria und Jesus wenden sich jeweils in die entgegengesetzte Richtung, um den Rosenkranz zu verschenken. Die fast identische Haltung von Maria und dem Jesusknaben bei Poccetti dagegen bewirkt Geschlossenheit in der Gruppe; diese schenkt dem heiligen Bernhard ihre alleinige Konzentration, wie bereits im Stich Tempesta's, dessen Vorbildcharakter für Poccetti evident ist.

Der Einfluß der Illustrationen Antonio Tempesta's zu Antonio Gallonios Traktat *Trattato de gli instrumenti di martirio* (1591) läßt sich an der Szene mit dem Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus und den dazu erhaltenen Vorzeichnungen nachweisen. Eine Entwurfszeichnung (N. 4, Abb. 30), die wohl dem Auftraggeber zur Genehmigung vorgelegt wurde, zeigt die gesamte rechte Hälfte der Komposition rudimentär, während die Figuren links im Vordergrund genau ausgeführt sind. Im Fresko fand im Vordergrund rechts die Streckbank für das Martyrium von Nereus und Achilleus ihren Platz. Die Szene im mittleren Vordergrund der Zeichnung, in der sich ein Mann nach vorne bückt und auf den Hund neben sich blickt, ersetzt im Fresko ein sitzender Mann mit einem Liktorenbündel auf den Knien. Zwei Elemente, die im Bildentwurf noch nicht vorgesehen waren (Streckbank, Liktorenbündel), die aber das Fresko prägen, entstammen der Tafel 41 (Abb. 26) von Tempesta's Illustrationen. Dort veran-



schaulichte Tempesta, wie eine solche Streckbank eingesetzt werden konnte. Der anzunehmenden Forderung des Auftraggebers, diese Darstellung in das Fresko der Cappella Neri zu übernehmen, leistete Poccetti Folge mit dem Zitat der Streckbank und des Likatorenbündels.

Die Analyse der verschiedenen Phasen im Entstehungsprozeß der Fresken der Cappella Neri offenbart den nicht geringen Einfluß, den die Druckgraphik Antonio Tempesta auf die Inventionen Bernardino Poccettis ausübte.

#### DIE ZEICHNUNGEN ZUR CAPPELLA NERI ZU NEREUS UND ACHILLEUS

##### N. 1 *Kompositionsskizze für die Taufszene (Abb. 27)*

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica Inv. Nr. 130627 (Vol. 158 I 13, 6116)

Schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, braune Lavierung, Weißhöhung auf weißem Papier  
Quadrierung in schwarzer Kreide

283 x 202 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 85; HAMILTON 1973, S. 299; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni fiorentini 1560-1640* dalle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Ausstellungskatalog Rom 1977, S. 25, Nr. 21; *I grandi disegni italiani dal Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*. Testi e commenti di M. Catelli Isola, S. Prospero Valenti Rodinò, ..., Mailand 1980, Nr. 35; HAMILTON 1980, S. 64.

Das Blatt entwirft die Komposition des Bildfeldes der Taufszene aus der Geschichte der heiligen Nereus und Achilleus (linke Seitenwand des Altarraumes). Vitzthum<sup>83</sup> beurteilte die vorliegende Zeichnung als die modernste der Zeichnungen zur Cappella Neri. Die Gestaltung der Gruppe der Täuflinge legt eine Rötzelzeichnung der Albertina in Wien (N. 2) im Detail fest. Die Figur des taufenden Petrus studierte Poccetti in einer weiteren Zeichnung am Modell (N. 3).

##### N. 2 *Studie zu der Gruppe dreier kniender Täuflinge (Studie von Knienden, ein Mann, eine Frau, ein Mädchen) (Abb. 28)*

Wien, Graphische Sammlung Albertina Inv. Nr. 157  
Rötzel

259 x 190 mm

Bibl.: THIEM 1977, S. 268; HAMILTON 1980, S. 64; V. BIRKE, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*. München 1991, S. 112, Abb. 133; V. BIRKE und J. KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina – Gesamtverzeichnis*. Wien 1992, Bd. I., S. 89.

Das vorliegende Blatt studiert die Gruppe der Täuflinge aus der Taufszene (linke Seitenwand des Altarraumes)<sup>84</sup>. Poccetti konzentrierte sich hier offensichtlich auf die Figuren von Mutter und Tochter (Plautilla und Flavia Domitilla). Gegenüber dem Kompositionsentwurf (N. 1) veränderte der Künstler vor allem die Haltung Domitillas: er stellt sie aufgerichteter dar.

Die Brüder Nereus und Achilleus wirken auf der Studie wie marginale Randfiguren. Der rechte der beiden erscheint sogar nur als ergänzende Skizze in der rechten oberen Ecke des Blattes. Die ältere Zuschreibung der Zeichnung an Andrea del Sarto (Kartontiz Keith Andrews)<sup>85</sup> bestätigt die stilistische Verwandtschaft der Zeichnungen Poccettis mit denen des Florentiner Manieristen.

##### N. 3 *Modellstudie für die Figur des taufenden Petrus (Abb. 29)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8768F  
Rötzel auf weißem Papier

270 x 175 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 85; HAMILTON 1973, S. 299; HAMILTON 1980, S. 64.

Poccetti studierte hier an einem jugendlichen Modell die Pose, die in der Taufszene aus dem Zyklus der heiligen Nereus und Achilleus (link Seitenwand des Altarraumes) der heilige Petrus einnehmen sollte. Im Fresko kennzeichnen das greise Haupt und der gelbe Überwurf über dem blauen Gewand die Figur als Apostelfürsten Petrus. Bei der Studie interessierte sich Poccetti nicht für die Gewandgestaltung, sondern für die Haltung der Figur. Das Aussehen der Taufschale legte er in der separaten Studie auf dem gleichen Blatt fest.

##### N. 4 *Kompositionsentwurf des Martyriums der heiligen Nereus und Achilleus (Abb. 30)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 105347  
Schwarze Kreide, braune Lavierung und Weißhöhung auf weißem Papier, Quadrierung in schwarzer Kreide und partienweise mit Rötzel

274 x 199 mm

Bibl.: SOTHEBY'S Catalogue, Florenz 1969, Lot: D 59 (als Martyrium einer weiblichen Heiligen); HAMILTON 1973, S. 298; A. M. PETRIOLI TOFANI: *Acquisizioni 1944-1974*. Ausstellungskatalog, Zeichnungskabinett Uffizien, Einführung von Anna Forlani Tempesta, Florenz 1974, S. 50, 51; HAMILTON 1980, S. 64 und Kat. Nr. 53, S. 66.

Die Zeichnung entwirft die Konzeption des gesamten Bildfeldes an der rechten Seitenwand des Altarraumes (Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus). Sie steht zwischen der Formulierung einer "prima idea" und einer ausgeführten Kompositionsstudie und diente vermutlich zur Vorlage beim Auftraggeber. Zwar deutet die Quadrierung auf einen fortgeschrittenen Zeitpunkt im Werkprozeß, die kaum ausgeführte rechte Bildhälfte scheint dem jedoch zu widersprechen: die wenigen Linien im rechten Vordergrund deuten keineswegs die endgültige Lösung der Darstellung des Martyriums von Nereus und Achilleus an. Starke Veränderungen wurden ebenfalls bei den Figuren im linken Vordergrund vorgenommen. Dagegen finden sich in Mittel- und Hintergrund (Stadtkulisse mit Volk) nur geringfügige Änderungen.

##### N. 5 *Skizze dreier sitzender Männer (Abb. 31)*



Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8339 F  
Schwarze Kreide auf weißem Papier  
250 x 180 mm

Bibl.: HAMILTON 1980, S. 64.

Die Skizze dreier sitzender männlicher Figuren, die nach rechts blicken, gehört zu der Darstellung des Martyriums der heiligen Nereus und Achilleus auf der rechten Seitenwand des Altarraumes. Sie bereitet die Gruppe mit dem Herrscher vor, der das Martyrium befiehlt. Die mittlere Figur (den Herrscher) studierte Poccetti auch als Aktfigur auf der Rückseite des vorliegenden Blattes (N. 6).

**N. 6 Aktstudie eines sitzenden Mannes (Abb. 32)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8339 Fv  
Schwarze Kreide auf weißem Papier  
250 x 180 mm

Bibl.: HAMILTON 1980, S. 64.

Poccetti interessierte in diesem Blatt die Haltung des sitzenden Mannes im Profil und die Modellierung seines Körpers mit Hilfe von Licht und Schatten. Die Zeichnung stellt möglicherweise eine ursprünglich autonome Aktstudie dar, die der Künstler bei der Entwicklung der Bildidee der Szene des Martyriums der heiligen Nereus und Achilleus (rechte Seitenwand des Altarraumes) für die Figur des Herrschers heranzog. Die Vorderseite des Blattes (N. 5) zeigt dieselbe Figur, bekleidet und von zwei Männern flankiert.

**N. 7 Studie einer Rückenfigur für einen Schergen (Abb. 33)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8484 F  
Kohle (?), Weißhöhung und Rötel auf blauem Papier  
387 x 239 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 85; HAMILTON 1973, S. 298; HAMILTON 1980, S. 64.

Die Figur eines Schergen in Rückenansicht studierte Poccetti vermutlich am lebenden Modell, erkennbar an den starken Lichtreflexen und der kräftigen Modellierung in Hell-Dunkel. Die seitlichen Detailskizzen zeugen von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Modell. Im Fresko des Martyriums der heiligen Nereus und Achilleus (rechte Seitenwand des Altarraumes) fällt die Figur rechts im Vordergrund deutlich auf. Sie dient dort als Repoussoirfigur.

ZU BERNHARD VON CLAIRVAUX

**N. 8 Studie der Standfigur des heiligen Bernhard von Clairvaux (Abb. 34)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 1542 S  
Rötel auf weißem Papier  
285 x 200 mm

Bibl.: HAMILTON 1973, S. 297; HAMILTON 1980, S. 64. Die Rötelzeichnung eines stehenden Mönches, den rechten Arm über seinen Kopf erhoben, studiert die Figur des heiligen Bernhards für die rechte Scheinische der Rückwand der Kapelle.

**N. 9 Kompositionsskizze zur "Lactatio" (Abb. 35)**

Florenz, Biblioteca Marucelliana Inv. Nr. D 209  
Rötel auf weißem, vergilbtem Papier  
205 x 180 mm

Aufschrift: Recto: "S. Bernardo", Verso: Mit Feder: "Bernard. Poccetti nella Cappella Neri in S. M. Madd."

Bibl.: Biblioteca Marucelliana Firenze. *Catalogo dei disegni della R. Biblioteca Marucelliana*. Indice generale alfabetico degli autori (CAT. MARUCELLIANA), S. 70; THIEM 1977, S. 268, Nr. 6; G. BRUNETTI, *I disegni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze*, Rom 1990, S. 34, Nr. 103.

Die Skizze gilt als "primo pensiero" (Cat. Marucelliana, S. 70) für das linke Bildfeld der östlichen Seitenwand der Kapelle mit der Darstellung des Wunders der Milchspende Mariens an den heiligen Bernhard von Clairvaux. Maria erscheint von rechts im verlorenen Profil vor dem links zum Gebet knienden heiligen Bernhard. Im Hintergrund sind Pfeilerreihen eines Kirchenraumes angedeutet. Das segnende Christuskind in den Armen Mariens wird von einem Bogen hinterfangen.

**N. 10 Bildentwurf zur "Lactatio" Bernhards (Abb. 36)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 863 F r  
Feder, Spuren schwarzer Kreide, Lavierung und Weißhöhungen auf braun getöntem Papier, Quadrierung in schwarzer Kreide  
347 x 485 mm

Bibl.: HAMILTON 1973, S. 296; THIEM 1977, S. 268; HAMILTON 1980, S. 64 und Kat. 52, S. 65 f.; A. M. PETRIOLI TOFANI: *Gabinetto Disegni e Stampe delle Uffizi*. Inventario. Disegni di figura. 1, Florenz 1991, S. 365 f.

Die rechte Blatthälfte zeigt die Studie zur Komposition des linken Bildfeldes der östlichen Seitenwand der Kapelle (Wunder der Milchspende Mariens an den heiligen Bernhard von Clairvaux). Der Heilige kniet links in Dreiviertelansicht nach rechts. Die Jungfrau Maria mit dem Christuskind im Schoß erscheint rechts oben, umgeben von einer Engelsglorie. Nur in wenigen Kleinigkeiten weicht das Fresko von der Vorzeichnung ab. Vermutlich war die Zeichnung als *Bozzetto*, als 'Präsentationszeichnung', dem Auftraggeber zur Genehmigung vorgelegt worden. Die Quadrierung diente dem Künstler zur Übertragung für weitere Studien.

Das Blatt wird durch die Mittelfalz in zwei gleiche Hälften geteilt. Die linke Blattseite ist bis auf eine Gruppe von Engeln leer<sup>86</sup>. Die Zeichnungen der beiden Blatthälften sind zueinander um 90° verdreht. Aufgrund der Mittelfalz läßt sich für dieses Blatt die Herkunft aus einem Skizzenbuch annehmen<sup>87</sup>. Auf dem Verso eine ruhende Figur sowie einzelne Studien für einen Fuß (links) und für Hand, Arm und Schulter und für einen Kopf (unten).

Die Studie zur Komposition der Milchspende an den heiligen Bernhard, der rechte Teil der Vorderseite des Blattes, wurde 1766 von Andrea Scacciati im Druck reproduziert (Uffizien, Zeichnungskabinett, 266 st. vol)<sup>88</sup>.

**N. 11 Studie für die Figur des heiligen Bernhard aus der**



*“Lactatio“ (Abb. 37)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8367 F  
Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier  
415 x 277 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 85; HAMILTON 1973, S. 296; HAMILTON 1980, S. 64.

Das Blatt mit einem knienden Mönch, der sich nach rechts wendet, legt die Gestaltung des heiligen Bernhard fest (linkes Bildfeld der östlichen Seitenwand; Wunder der Milchspende Mariens an den heiligen Bernhard von Clairvaux). Poccetti konzentrierte sich hier auf Gewand und Haltung des Heiligen. Die rechte Hand korrigierte er in einer separaten Studie rechts im Blatt. Diese Studie entstand vermutlich nach dem Bildentwurf der gesamten Szene (N. 10), um Proportion, Haltung und Gewand zu klären. Diese Annahme liegt nahe, da die Formen des Gewandes auf der Studie genau ins Fresko übernommen wurden. Die Kompositionsstudie weist dagegen kleine Unterschiede im Detail auf.

## ZU PHILIPP NERI

**N. 12** *Kompositionsskizze zu Philipp Neris Vision der Jungfrau (Abb. 38)*

Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett – Sammlungen der Zeichnungen und Druckgraphik Inv. Nr. 21398

Rötél, Details mit dem Pinsel in grauer Farbe verstärkt  
199 x 160 mm

Bibl.: VASETTI 1996, S. 170, Anm. 16; L.C.J. FRERICHS: *Italiaanse Tekeningen I de 17 de Eeuw* (AK Amsterdam Rijksprentenkabinet), Amsterdam 1973, S. 36, Nr. 106.

Der Kompositionsentwurf schildert die Szene der “*elevatio corporis*“ Philipp Neris aufgrund der Erscheinung der Jungfrau Maria (linkes Bildfeld der östlichen Seitenwand der Kapelle) im Beisein vieler Beobachter im zeitgenössischen Kostüm. Der Vergleich mit Fresko und Kompositionsentwurf (N. 13) verdeutlicht die enge Beziehung zwischen Maria und Philipp Neri in der Skizze. Der Raum ist gefüllt mit Details (ein Schemel, Türbekrönungen etc.). Insgesamt fehlt der Skizze noch die (später erreichte) Großzügigkeit im Bildraum.

**N. 13** *Kompositionsentwurf zu Philipp Neris Vision der Jungfrau (Abb. 39)*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet Inv. Nr. RP-T-1961-8  
Rötél, Feder und Pinsel in brauner Tinte auf grauem Papier, Quadrierung

307 x 222 mm

Bibl.: L.C.J. FRERICHS: *Italiaanse Tekeningen I de 17 de Eeuw* (AK Amsterdam Rijksprentenkabinet), Amsterdam 1973, S. 36, Nr. 106; VASETTI 1996, S. 170, Anm. 16.

Das Blatt in Mischtechnik konkretisiert die Komposition der Szene einer Vision Philipp Neris (linkes Bildfeld der östlichen Seitenwand der Kapelle). Der Heilige schaut die Erscheinung der Jungfrau Maria (ohne Christuskind), und wird auf Wolken zu ihr emporgehoben. Zuschauer beobachten die Szene,

die in dem Schlafraum Philipp Neris lokalisiert ist. Poccetti hat hier im Vergleich zur *prima idea* in Berlin (N. 12) mehr Weite im Bildraum erreicht. Die Gestaltung der Beobachter steht ebenfalls dem Fresko näher als der Skizze. Studien legen nochmal die endgültige Haltung einzelner Figuren fest (z.B. N. 14).

**N. 14** *Studie eines knienden Klerikers (Abb. 40)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8635 F  
Kohle auf weißem Papier (Wasserzeichen: Briquet 11.935, Rome 1554).

303 x 195 mm

Bibl.: HAMILTON 1973, S. 297; HAMILTON 1980, S. 64; VASETTI 1996, S. 170, Anm. 16.

Die Studie legt Haltung und Gewandbildung der Figur eines knienden Klerikers fest, der dem Betrachter leicht den Rücken zudreht. Im Fresko (linkes Bildfeld der westlichen Kapellenwand mit Philipp Neris Vision der Jungfrau) führt die Figur als Repoussoirfigur links im Vordergrund (vom Bildrand überschritten) in die Szene ein. In der Ausführung erhielt der Kleriker die Züge eines bartlosen jungen Mannes, wie sie die separate Studie eines Kopfes im verlorenen Profil in der linken oberen Ecke des gleichen Blattes vorbereitet.

Eine vergleichbare Figur im Kreuzgang von SS. Annunziata, Florenz dokumentiert, daß Poccetti bewährte Zeichnungen mehrfach verwendete<sup>89</sup>.

**N. 15** *Studie der Figur Philipp Neris aus der Weihnachtsvision (Abb. 41)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8447 F  
Schwarze Kreide und Weißhöhung auf blauem Papier  
420 x 284 mm

Bibl.: HAMILTON 1973, S. 296, f.; HAMILTON 1980, S. 64.

Poccetti studierte in dem Blatt Haltung und Gewandbildung des Protagonisten der Weihnachtsvision Philipp Neris (rechtes Bildfeld der westlichen Seitenwand). Der Kleriker kniet nach rechts gewendet, sein Hut liegt neben ihm.

Die Figur Philipp Neris im Fresko entspricht der Studie – bis auf geringfügige Abweichungen in der Neigung des Rückens. Die Position des Hutes dagegen wurde verändert; die hinter Philipp Neri liegenden Bücher wurden nicht ins Fresko aufgenommen.

## ZUR KUPPEL

**N. 16** *Studie eines knienden Mönches (heiliger Benedikt) (Abb. 42)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8734 F  
Rötél auf weißem Papier

280 x 200 mm

Bibl.: keine Erwähnung bekannt.

Bei der Rötélstudie eines knienden Mönches in leichter Untersicht handelt es sich wohl um eine Modellstudie. Sie könnte für den heiligen Benedikt in der Kuppel verwendet worden sein<sup>90</sup>. Im Fresko erhielt die Figur allerdings den Kopf eines bärtigen alten Mannes.

Die seitlichen separaten Studien gelten seinen Hän-



den. Schrägschraffuren binden die Figur in die Fläche des Blattes ein.

**N. 17 Studie eines knienden Bischofs (Abb. 43)**

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica Inv. Nr. 128600 (Vol. 158 H 10)

Rötél auf weißem Papier

280 x 205 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 293; HAMILTON 1980, S. 63.

Die Rötélstudie zeigt einen knienden Bischof. Er hat seinen rechten Fuß aufgesetzt und stützt ein geöffnetes Buch auf den Oberschenkel. Den rechten Arm hat er erhoben, um den Bischofsstab zu halten. Hinter der Figur sind mehrere Köpfe angedeutet. Rechts am Rand wiederholt eine Detailstudie die Fältelung des Gewandes am erhobenen rechten Arm.

Die Zeichnung bereitet eine Figur der Kuppel vor: den Bischof im schwarzen Gewand mit dem grüngelben Pluviale, der seinen Fuß auf den Fußkreis der Kuppel aufgesetzt hat. Veränderungen betreffen zum einen das Gewand, dessen Faltenwurf für das Fresko deutlich vereinfacht wurde, zum anderen den rechten Arm: der Bischof verweist nun mit seiner freien Rechten auf einen Mann hinter sich.

ZU WEITEREN FIGUREN DER DEKORATION

**N. 18 Studie für einen Propheten - Rückenakt (Abb. 44)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8710 F

Rötél auf weißem Papier

287 x 200 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 293; HAMILTON 1980, S. 64.

Die Rötélzeichnung studiert die Figur des Propheten aus der linken Lünettenhälfte der Südwand der Kapelle. Eine Skizze in der linken oberen Ecke des Blattes zeigt die Konzeption der gesamten Figur, in die Rundung der Lünette eingepaßt. Die Studie konzentriert sich auf die Modellierung des Körpers. In dieser erinnert sie an Zeichnungen Andrea del Sartos. Die Formen der Strukturierung ähneln vor allem dessen Studie eines Mannes in halber Rückenansicht (Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 317 F). Im unteren Blattdrittel wiederholte Poccetti die Darstellung der Köpfe des Propheten und des ihn begleitenden Putto und legte in diesen Detailstudien deren endgültige Gestaltung fest.

**N. 19 Studie eines Propheten in Denkerpose (Abb. 45)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8755 F

Rötél auf weißem Papier, aufkaschiert

263 x 184 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 293; HAMILTON 1980, S. 64 und Kat. Nr. 51, S. 64.

Die Rötélstudie zeigt die gesamte Figur eines sitzenden Propheten (für die rechte Lünettenhälfte der Südwand), der den Betrachter anschaut, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Rechts ist der Rand der Lünette angedeutet. Das unabhängige Schraffurennetz, das Poccetti über die Konturen der Figur legte, gilt der Verteilung von Licht und Schatten.

Das Gewand studierte Poccetti in einer weiteren Zeichnung (N. 20).

**N. 20 Studie zur Draperie des Propheten in Denkerpose (Abb. 46)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8334 F

Rötél auf weißem Papier

271 x 155 mm

Bibl.: VASETTI 1996, S. 170, Anm. 16.

Die Studie konzentriert sich auf die Draperie des "denkenden" Propheten der rechten Lünette der Südwand (vgl. auch die Studie N. 19). Poccettis Interesse gilt dem Gewand, wie es über den Knien liegt, während Oberkörper und Arme nur skizzenhaft angedeutet sind.

**N. 21 Studie eines Propheten mit Schrifttafel und Putto (Abb. 47)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8756 F

Rötél auf weißem Papier

277 x 259 mm

Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 295; HAMILTON 1980 S. 64.

Das Blatt studiert die gesamte Figur des Propheten, wie sie sich in ihr Bildfeld (linke Lünettenhälfte der Kapellenrückwand) einfügt. Rechts unten ist eine Alternative für die Kopfhaltung des Propheten skizziert.

Der Putto links hinter dem Propheten könnte auf Modellstudien, wie z.B. N. 22, zurückgehen. Vermutlich basiert die Figur des Propheten auf der Modellstudie eines sitzenden älteren Mannes mit Stab (N. 23).

**N. 22 Studie eines laufenden Knaben (Abb. 48)**

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8649 F

Schwarze Kreide auf weißem Papier

359 x 223 mm

Bibl.: HAMILTON 1973, S. 295; HAMILTON 1980, S. 64.

Poccetti zeichnete hier die Figur eines laufenden Knaben, der seinen linken Arm erhoben hat.

Hamilton 1980 sieht diese Modellstudie in direktem Zusammenhang mit der Zeichnung des Propheten (N. 21), hinter dem der Putto im Fresko erscheint.

**N. 23 Studie eines sitzenden alten Mannes mit Stab (Abb. 49)**

Berlin, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett - Sammlungen der Zeichnungen und Druckgraphik Inv. Nr. 21393 r

Grauer Stift

367 x maximal 263 mm

Bibl.: keine Erwähnung bekannt.

Die Studie (an einem Modell?) kann als Vorlage gedient haben für zwei Propheten aus der Lünettenzone (Rückwand, links und Ostwand, rechts). Die Stellung ist von starker Gegenbewegung im Körper geprägt: der Kopf in Dreiviertelansicht nach links gewendet, die Schultern in Gegenbewegung dazu nach rechts und die Hüfte wieder dagegen nach



links. Diese Torsion steigerte Poccetti noch für die Gestalten der Propheten. Die Haltung von Armen und Beinen variierte Poccetti bei der Ausführung im Fresko (vgl. die Studie N. 21).

**N. 24** *Studie eines Propheten mit Schriftrolle und Putten (Abb. 50)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8757 F  
Rötél auf weißem Papier  
293 x 205 mm (linke untere Ecke abgeschrägt)  
Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 293; HAMILTON 1980, S. 64 und Kat. 50, S. 63 f.  
Das Blatt studiert den Propheten der linken Lünettenhälfte der östlichen Seitenwand der Kapelle. Für das Fresko wurde vor allem der Putto links des Propheten wesentlich verändert.

**N. 25** *Studie zu der Personifikation mit Taube (Abb. 51)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8752 F  
Rötél auf weißem Papier  
265 x 171 mm  
Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 295; HAMILTON 1980, S. 64.  
Die Rötélstudie bereitet die Figur (vor allem ihre Gewandgestaltung) im Pendant mit der Inschrift *MEDITABOR VT COLVMBIA* vor. Die thronende Frau hält in ihrer rechten Hand eine Taube, den linken Arm hat sie wie zeigend über den Kopf erhoben.

**N. 26** *Studie der Personifikation mit einem Lamm im Schoß (Abb. 52)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8754 F  
Rötél auf weißem Papier  
269 x 185 mm  
Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84; HAMILTON 1973, S. 295f.; HAMILTON 1980, S. 64.  
Die Rötélzeichnung fixiert die Gestaltung der Personifikation im Pendant mit dem Motto: *SICVT OVIS AD OCCISIONEM*. Alle Personifikationen stellen Variationen des Motivs der sitzenden weiblichen Figur dar.

**N. 27** *Skizze eines Engels (rechts unten) (Abb. 53)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8625 F  
Schwarze Kreide und Weißhöhung auf blauem Papier  
370 x 210 mm  
Bibl.: PETRIOLI TOFANI 1974, S. 50 f; HAMILTON 1980, Nr. 45, S. 59.  
Die kleine Skizze in der rechten unteren Ecke des vorliegenden Blattes scheint in Zusammenhang mit der Dekoration der Cappella Neri zu stehen. Sie zeigt die Haltung eines Engels auf einer der Giebel-schrägen der Portale. Dem Engel widmete Poccetti eine genaue Studie (N. 29).  
Petrioli Tofani verwies auf die Ähnlichkeit der Muttergestalt mit einer Figur aus dem Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus (vgl. N. 4); meiner Ansicht nach ist jedoch eine direkte Beziehung der Gestalt der Mutter zu dem Fresko in der Cappella Neri auszuschließen. Die Studie gehört zu den Zeichnungen für die Apsisausmalung der Kirche San Martino

alla Certosa di Siena (1596-1599), in der auch die Skizze der ruhenden Figur Verwendung fand. Wie die Figurenstudie N. 14 zeugt auch dieses Blatt von Poccettis Gewohnheit, Ideen und bewährte Zeichnungen für verschiedene Projekte zu verwenden.

**N. 28** *Studie eines Knabenaktes (Abb. 54)*

Florenz, Biblioteca Marucelliana Inv. Nr. D 204  
Schwarze Kreide auf weißem Papier  
248 x 255 mm  
Bibl.: BRUNETTI 1990, S. 37, Nr. 124.  
Das Blatt studiert die Aktfigur eines halb liegenden, halb sitzenden Knaben. Seine Körperhaltung zeigt Verwandtschaft mit der (übersteigerten) Haltung eines Engels für die Portalgiebel (N. 29)<sup>91</sup>.

**N. 29** *Studie eines Engels für die Portaldekorationen (Abb. 55)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 1545 S  
Rötél auf weißem Papier (Wasserzeichen: Briquet 8392, Ferrara 1580, Fabiano 1596)  
265 x 303 mm  
Bibl.: HAMILTON 1973, S. 297 f.; HAMILTON 1980, S. 64.  
Poccetti verwendete die Rötélstudie eines Engels, der auf einer absteigenden Schrägen ruht, für den Engel rechts auf der Giebelbekrönung des Portals an der Kapellenrückwand.  
Eine Skizze (N. 27, rechte untere Ecke) formulierte wohl eine erste Idee der Konzeption des Engels als Portalbekrönung. In der Anlage seines Körpers ist der Engel einer Aktzeichnung Poccettis (N. 28) verwandt. Durch die gesteigerte Torsion und die gelängten Proportionen erlangt er eine artifizielle Wirkung.

ABSCHREIBUNGEN: NICHT DER AUSSTATTUNG DER  
CAPPELLA NERI ZUZUORDNENDE ZEICHNUNGEN

**N. 30** *Entwurf einer Marienerscheinung (Abb. 56)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 833 F  
Schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, braun laviert, weiß gehöhlt, auf braun präpariertem Papier  
264 x 197 mm  
Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 84.

Die Kompositionsstudie schildert die Vision eines heiligen Mönches. Dem im Profil Knienden erscheint Maria; Engel verweisen auf das Tuch in ihren Händen. Ein zweiter Heiliger (links unten) leitet den Blick des Betrachters auf die Vision. In der Literatur wurden die beiden Heiligen bis jetzt nicht genauer bestimmt.

Die Studie läßt sich entgegen den Angaben von Vitzthum nicht mit den Visionsdarstellungen Bernhards oder Philipp Neris in der Cappella Neri in Beziehung setzen.

**N. 31** *Studie für eine allegorische Figur der Stärke (Abb. 57)*

Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 14647 F  
Feder, graues Aquarell, schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier  
354 x 255 mm



Bibl.: VITZTHUM 1972, S. 97; THIEM 1977, S. 268; HAMILTON 1980, S. 103, Nr. 97; A. M. PETRIOLI TOFANI, *Die Florentinischen Zeichnungen des Seicento*. Ausstellung Kunstverein Frankfurt 1988, S. 44, N. 12.

Die sitzende Frau auf der Studie in Mischtechnik verband Vitzthum mit der Allegorie der Stärke aus einem Pendant der Außenloggia des Florentiner Ospedale degli Innocenti. Seine Meinung teilten Hamilton und AK Frankfurt 1988. Thiem zählte das Blatt (fälschlicherweise) zu den Studien zur Cappella Neri.

**N. 32** *Kompositionsskizze für das Martyrium zweier Heiliger (Abb. 58)*

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica Inv. Nr. 130560  
Feder in Braun, Röteln, braune Lavierung  
169 x 123 mm

Bibl.: GRANDI DISEGNI 1980, Abb. 16.

Das Blatt wurde als Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus bezeichnet. Dargestellt ist jedoch das Martyrium zweier Heiliger, denen die Haut vom Leib gezogen wird. Während das Martyrium links im Bild passiert, beobachtet der Herrscher die Szene von rechts aus. Topoi, wie z.B. eine sitzende Frau mit Kind, werden wie üblich verwendet. Die Komposition ist genau seitenverkehrt angelegt zu der Konzeption des Martyriums in der Cappella Neri.

**N. 33** *Entwurf für eine sakrale Raumdekoration (r) (Abb. 59) und Skizze einer Lünettenkomposition (v) (Abb. 60)*

Wien, Akademie der Bildenden Künste Inv. Nr. 3828  
r + v

Röteln  
285 x 378 mm

Bibl.: THIEM 1977, S. 268; HAMILTON 1980, S. 64.

Thiem verwies im Zusammenhang mit der *prima idea* zu der *Lactatio* (N. 9) auf das Recto dieses Blattes als Entwurf für die Cappella Neri. Das entworfene System einer sakralen Raumdekoration ähnelt zwar in der Abfolge von fingierten Standfiguren in Nischen, Bildfeld und Portalen der Struktur der Cappella Neri, jedoch nicht in der Gestaltung dieser Elemente. Auch die eingezeichneten Heiligen (mit Kreuzifix bzw. Lilie, beide nur als *sanctus* beschriftet) entsprechen nicht dem Programm der Kapelle. Das schräg angelegte Bildfeld mit einem Heiligen in seiner Studierstube zeigt keinerlei Verwandtschaft zu den Visionen in den Bildfeldern der Cappella Neri.

Auf dem Verso ist andeutungsweise die Skizze einer Lünettenkomposition erkennbar, deren Ikonographie jedoch kaum bestimmbar ist.

**N. 34** *Kopie (?) nach Poccettis Figur des heiligen Bernhard aus dessen "Amplexus Christi" (Abb. 61)*

Florenz, Bibl. Marucelliana Inv. Nr. D 208  
Feder und Pinsel mit Bister auf weißem (vergilbtem) Papier  
190 x 140 mm

Bibl.: CAT. MARUCCELLIANA S. 70; BRUNETTI 1990, S. 35.

Die lavierte Federzeichnung zeigt einen knienden Mönch, der seinen Kopf ins Profil nach links wendet und seine Arme geöffnet hält.

Es handelt sich bei dem Blatt vermutlich um eine Kopie nach Poccettis Figur des heiligen Bernhard aus dem Bildfeld mit dem *Amplexus Christi*. Der Zeichner verwendete Feder, ein für die Studien für die Cappella Neri ungewöhnliches Material. Die Art der Strichführung entspricht außerdem nicht dem Stil Poccettis.

#### Anmerkungen

\* Der vorliegende Aufsatz basiert auf den Ergebnissen meiner Magisterarbeit, in der ich die Kapelle unter Berücksichtigung historischer, ikonographischer und künstlerischer Aspekte untersuchte, s. Susanne MÜLLER-BECHTEL, *Die Cappella Neri (Cappella del Giglio) im ehemaligen "Convento di Cestello" (S. Maria Maddalena de' Pazzi) in Florenz und ihre Freskenausstattung durch Bernardino Poccetti (1598-1600)*, Magisterarbeit (unveröffentl.) LMU München 1997. Ich möchte an dieser Stelle allen Personen und Institutionen, die mir bei der Durchführung meiner Forschungen behilflich waren, herzlich danken.

1) Das Kloster am Borgo Pinti führt seit 1628 den Namen S. Maria Maddalena de' Pazzi. vgl. Walter und E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz* (6 Bde.) Frankfurt a. M. 1940-1956; IV., 1952, S. 90-121. Zur Geschichte des Zisterzienserkonvents "Cestello" am Borgo Pinti s. Alison LUCHS, *Cestello. A Cistercian Church of the Florentine Renaissance*, New York, London 1977.

2) Zur wichtigsten Literatur zu Poccetti s.: F. DE LUCA und S. VASETTI, *La cappella Del Giglio in Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, in: *Altari e Committenza - Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. DE BENEDICTIS, Florenz 1996, S. 158-171, vor allem Anm. 6, S. 169 (im Folgenden zitiert als VASETTI 1996). Aus bisher unbekanntem Dokumenten konnte Vasetti eine Neubestimmung des Geburtsjahres von Bernardino Poccetti auf 1553 vornehmen (vgl.: S. VASETTI, *La "guccia" di Bernardino Poccetti da San Gimignano*, in: 'Paragone' 1994, 529/531/533, S. 154-159).

3) An dieser Stelle kann nicht auf die Diskussion um den Begriff "Gegenreformationszeit" und seine Alternativen (posttridentinische Zeit, Katholische Reform, Zeitalter der Konfessionalisierung, ...) eingegangen werden. Der Begriff dient hier der verallgemeinernden Kategorisierung der sakralen Kunst in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, die unter dem Einfluß der Ergebnisse des Konzils von Trient entstanden ist. Die traditionellen Begriffe Renaissance und Barock greifen für die Kunst dieser Zeit nicht.

4) H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 Bde., Berlin 1920, II., S. 364-366 und P. HAMILTON, *The Sources of Bernardino Poccetti's Style*. Ph.D. John Hopkins University, Baltimore 1973, S. 199-204 und Nr. 14, S. 290-299.



5) F. WÜRTEMBERGER, *Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* IV., 1940, S. 59-141, vor allem S. 134-137 und S. VASETTI, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo decennio del Seicento*, Florenz 1994, vor allem S. 18 f.

6) W. VITZTHUM, *Die Handzeichnungen des Bernardino Poccetti*, (Diss. München 1955) Berlin 1972, S. 83-85; C. THIEM, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977, S. 265-268 und P. HAMILTON, *Disegni di Bernardino Poccetti* (San Marino V. E. 1548 - Firenze 1612), Ausstellungskatalog Zeichnungskabinet Uffizien, Florenz 1980, vor allem S. 63-66. Der Katalog im Anhang des vorliegenden auf satres führt die Zeichnungen, mit denen Poccetti die Fresken der Cappella Neri vorbereitete, auf. Der Katalog kennzeichnet auch diejenigen Blättern, die bisher fälschlicherweise der Cappella Neri zugewiesen wurden.

7) Das Testament und zugehörige Texte sind publiziert bei LUCHS 1977, S. 303-305, 385-387 und 389-396.

8) Zum Atrium und seiner Bau- und Restaurierungsgeschichte s. A. SARDO und A. SEVERI, *Il chiostro di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze*, in: *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, Bd. 1999, Heft 20, S. 182-185.

9) P. FRANCESCHINI, *La Cappella della Incoronata alla Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, in: *Il Nuovo Osservatore Fiorentino* 1885, S. 76-78, s. vor allem S. 76; E. GORI, ms. Scheda 09/00162190 - Catalogo generale. Soprintendenza per i Beni Artistici, Florenz, 2.2.1984.

10) Vgl. die Vereinbarung zwischen der Tochter und Alleinerbin Tommaso del Giglios Marietta und den Zisterziensern vom 9. Dezember 1505, Archivio di Stato, Firenze, Notarile Antecosimiano T 461 (Mariotto di Girolamo Tinghi, 1503-1506), fol. 299v., ediert bei LUCHS 1977, S. 389-396. Die Marienkrönung ist thematisiert im ehemaligen Altarbild der Kapelle von der Hand Cosimo Rossellis (1439-1510), heute in der Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi. Zum Altarbild und zu Ausstattungsresten der Cappella del Giglio in situ s.: MÜLLER-BECHTEL 1997, S. 24-26.

11) Vgl. die Äußerung des Chronisten BRILLI anlässlich der Genehmigung des Kapellenbaus am 26. März 1505 (A. DI DOMENICO BRILLI: *Libro dei Benefattori del Monasterio di Cestello in Pinti*, Archivio di Stato, Firenze, Compagnie Religiose Sopresse C.XVIII (Cisterciensi) 428, Nr. 96, fol. 25r), publiziert bei LUCHS 1977, S. 272.

12) Von den heutigen drei Portalen (jeweils an der West-, Nord- und Ostwand der Kapelle) bestanden wohl vor Poccettis Zeit nur die beiden Portale im Westen und Norden; der heutige Zugang an der Ostseite war bis 1966 vermauert, daher ist dieses dritte Portal in zahlreichen Plänen nicht verzeichnet; die Portalädikula der Ostwand entstammt dennoch wohl der Ausstattungsphase (1598-1600) aufgrund der Stiftung von Nereo Neri, vgl.: MÜLLER-BECHTEL 1997, S. 31-38.

13) Die Chronisten BRILLI, fol. 25r, und SIGNORINI,

fol. 67v (I. SIGNORINI: *Memorie del Monasterio di Settimo ...*, raccolte ... per me Don Ignatio Signorini ..., Archivio di Stato, Firenze, Compagnie religiose sopresse, C.XVIII (Cisterciensi) 396, Nr. 18, T), berichten übereinstimmend von der Vollendung der Kapelle und von Kosten in Höhe von ca. 500 Florin, s. LUCHS 1977, S. 272 bzw. S. 355. BRILLI verzeichnete an gleicher Stelle für den 13. August 1505 eine gesungene Vesper sowie für den folgenden Tag eine Meßfeier, wohl anlässlich des Gedenkens an Tommaso del Giglio.

14) FRANCESCHINI 1885, S. 77.

15) VASETTI 1996, S. 159. Von der Lizenzvergabe an Nereo Neri berichtet U. MEDICI, *Dell'antica chiesa di Cisterciensi oggi S. Maria Maddalena de' Pazzi di Firenze*, in: 'Rivista Europea' 21, 1880, S. 101-119, 234-248, 381-399, s. vor allem S. 392. Nereo Neri verstarb am 17. Juni 1598 (s. VASETTI 1996, S. 159). Er darf nicht verwechselt werden mit dem Florentiner Baron Nero del Nero (gest. 1606) (vgl. VASETTI 1996, S. 170 Anm. 18).

16) Das Testament Nereo Neris ist veröffentlicht in: M. BORI, *Notizie sulla cappella Neri e sulla tavola della cappella Bardi in S. Croce*, in: 'Rivista d'arte' IV, 1906, S. 193 f. Der Testamenttext wendet sich nicht an Domenico Passignano, sondern an "Jacobum".

17) U.a.: HAMILTON 1980, S. 65; zuletzt: VASETTI 1996, S. 159.

18) Die Inschrift der Grabplatte lautet: "D.O.M./NEREO NERIO MEDICO AC PHILOSOPHO/CELEBERRIMO ET AMPLISSIMIS HONORIBVS/IN PATRIA PERFVNCTO FILII MOERENTES/POSVERE ANNO DNI./M.D.L.XXXXVIII".

19) Stammbäume und Genealogien (z.B.: Francesco Capponcini: *Famiglia de Neri da Castel Franco di Sopra Nobilitatasi in Firenze all'Arno 1381*, 17. Jahrhundert, in: MESSER SAN FILIPPO NERI - *L'Apostolo di Roma*. Rom 1995, S. 220) zeigen keine direkte Verwandtschaft zwischen Nereo Neri und Philipp Neri. Auch die Wappen der beiden Familien unterscheiden sich: Philipp Neri (Neri da Castel Franco di Sopra): 3 goldene Sterne auf blauem Grund; Nereo Neri: aufsteigender Löwe, schräges Band mit drei Sternen.

20) Vgl. G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I. 1754, S. 319, und FRANCESCHINI 1885, S. 77. Beide übernahmen die Angabe aus Cinellis Überarbeitung von Bocchis Florenzfürers von 1591 (F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Florenz 1677, S. 484).

21) In folgenden Phasen: 1595-1601, 8. Febr.-dri. März 1605 und ab 1609 (vgl. F. PAPI und E. ZICARELLI, *Nuove testimonianze sui rapporti tra Guido Reni e i padri dell'Oratorio*, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Clementina*, 1988, 22, S. 105-117, vor allem S. 108 f. Die Kanonisationsfeier fand schließlich am 12. März 1622 statt, zusammen mit der von Theresa von Avila, Ignatius von Loyola, Franz Xaver und Isidor von Madrid (vgl. *La regola e la fama*, Ausstellungskatalog Rom 1995, S. 450 f).

22) Leitung: L. Cigoli; Altarblatt: Santi di Tito; seitliche Tafelbilder: u.a. Jacopo da Empoli; Freskierung: B. Poccetti, Santi di Tito (s.: L. BERTI, *Architettura del*



*Cigoli*. In: *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*. Città di San Miniato 1959, S. 175 f., und PAATZ 1952, III., S. 10).

23) Giambologna (um 1524-1608): Cap. di S. Antonino, S. Marco, Florenz (nach 1578-1589). Vgl. PAATZ 1952, III., S. 10.

24) Vgl. Oratorio di S. Barbara: Antonio Viviani da Urbino, gen. Il Sordo (1602), und Oratorio di S. Andrea: Guido Reni, Domenichino und Lanfranco (1608), s. W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. I., Wien 1967, S. 382 f.

25) Vgl. dazu: W. FASTENRATH, *Finto e favoloso. Dekorationsysteme der 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom*, (Diss. München 1993), Hildesheim, Zürich, New York 1995, passim.

26) Zu den vorbereitenden Zeichnungen s. N. 18-23 (im Anhang).

27) F. Zuccari (um 1540-1609): Casa Zuccari, Florenz, Sala Terrena. Lünetten mit verschiedenen Szenen (darunter ein Bacchus) und mit Landschaften.

28) B. Buontalenti (1536-1608): Wandgestaltung. Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett, 2432 A; Rötel und schwarze Kreide auf weißem Papier, 323 x 534 mm.

29) Vgl. die vorbereitenden Zeichnungen: N. 25 und 26.

30) Die Zuordnung der Motti zu Bibelstellen basiert auf den Angaben von VASETTI 1996, S. 170.

31) HAMILTON 1973, S. 290.

32) VASETTI 1996, S. 160.

33) VASETTI 1996, S. 160.

34) Die römischen Märtyrer Nereus und Achilleus gelten als Eunuchen der Flavia Domitilla, der Enkelin Vespasians und Nichte des Kaisers Domitian. Die Brüder wurden vom heiligen Petrus getauft. Sie bekehrten Flavia Domitilla zum christlichen Glauben, die sich in Begleitung ihrer Mutter taufen ließ. In einem langen Disput legten Nereus und Achilleus Domitilla die Nachteile einer weltlichen Ehe dar und erläuterten die Vorteile, Braut Christi zu sein, und bekehrten sie. Domitian ließ Domitilla sowie Nereus und Achilleus auf die Insel Pontia verbannen und forderte Götzenanbetung von ihnen. Nereus und Achilleus erlitten ihr Martyrium auf der Streckbank. Schließlich wurden sie geköpft. Sie wurden zusammen mit Domitilla, die mit bekehrten Dienerinnen den Feuertod fand, in der nach ihr benannten Katakombe in Rom begraben. Vgl.: È. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'icôgraphie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1932, S. 135.

35) Vgl. dazu die Zeichnungen Poccettis: N. 1-7.

36) Vgl. zuletzt: VASETTI 1996, S. 160.

37) Die gleiche Thematik ist ebenfalls in einem Bildfeld der römischen Kirche SS. Nereus und Achilleus dargestellt (vgl.: A. HERZ, *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesare de' Appia*, in: *The Art Bulletin* 1988, 4, S. 590-630. Abb. 15, S. 609).

38) De Luca (in VASETTI 1996, S. 163 f.) interpretiert das Gebäude als Palazzo Vecchio in Florenz und vermutet Hinweise auf Beziehungen zu

Savonarola, die meines Erachtens zu spekulativ sind.

39) Vgl. VASETTI 1996, S. 164. Die Darstellung wurde dagegen in der älteren Literatur (u.a.: PAATZ 1952, IV., S. 96; HAMILTON 1973, S. 290; VITZTHUM 1955/1972, S. 83) als *Engelsglorie* oder als *Engelschor* fehlgedeutet.

40) VASETTI 1996, S. 164. Poccetti und Passignano arbeiteten bereits bei der Freskierung des Vestibüls von S. Pierino, Florenz (um 1590), zusammen. Zu solchen Koproduktionen, bei denen sowohl Poccetti wie auch Passignano mitwirkten, zählen u.a.: die Ausstattung der Sakramentskapelle von S. Marco, Florenz (1594/1602) und die Ausstattung der Dell'Antella-Kapelle in SS. Annunziata, Florenz (1600-1602).

41) Zu Studien einzelner Figuren s. N. 16 und 17.

42) VOSS 1920, II., S. 366.

43) S. LEUTHEUSSER, *Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstenfeld und Raitenhaslach*. München 1993. S. 226 f.

44) VASETTI 1994, S. 18 f.

45) WÜRTEMBERGER 1940, S. 134, versucht das Phänomen mit diesem Begriff zu fassen.

46) WÜRTEMBERGER 1940, S. 136, verwendet diesen anschaulichen Begriff.

47) Vgl. z.B. den Entwurf für die Kuppel von S. Apollonia (Bernardino Poccetti: Kuppelentwurf. Feder und Pinsel, Spuren schwarzer Kreide, Rötel auf grobem Papier, quadriert. 382 x 310 mm. London, British Museum, Inv. Nr. 1946-7-13-454, publiziert in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*. Bd. I.: *Il primato del disegno*. Ausstellungskatalog Florenz 1980, Nr. 389, S. 167 f.) und den Entwurf einer Kuppeldekoration mit Putten und in ihrem Zentrum die Taube des heiligen Geistes (Bernardino Poccetti: Skizze einer Kuppeldekoration. Feder mit brauner Tinte. 217 x 193 mm. Lille, Musée des Beaux Arts, Inv. Nr. 2378; publiziert in: B. BREJON DE LAVERGNÉE: *Catalogue des Dessins Italiens. Collections du Palais des Beaux Arts de Lille*, Paris 1997).

48) Leider kann dieser Kuppeldekoration in dem vorgegebenen Rahmen nicht weiter nachgegangen werden, obwohl ihre Stellung innerhalb der Entwicklung der Kuppelausmalungen im Cinque- und Seicento noch zu bestimmen ist.

49) Zur Ikonographie von Bernhard von Clairvaux (1090-1153; kanonisiert 1174) s.: A. PAFFRATH, *Bernhard von Clairvaux (1): Leben und Wirken - dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl*, Köln 1984 und DERS., *Bernhard von Clairvaux (2): die Darstellungen des Heiligen in der bildenden Kunst*, Bergisch Gladbach 1990.

50) Zu den Zeichnungen für die Bildfelder zu Bernhard s. N. 8-11; zu Philipp Neri s. N. 12-15.

51) Originale Kreuzfixe Philipp Neri sind heute noch in der Kammer des Heiligen bei S. Maria in Vallicella in Rom zu besichtigen. Das Inventar (1595) seiner Besitztümer führt drei Kreuzfixe auf (Vgl. C. BARBIERI in: *La regola e la fama*. Ausstellungskatalog Rom 1995, S. 64).



52) Später entstandene Gemälde mit der Darstellung Philipp Neris zeigen den Heiligen in einer solchen Kasel, z.B. Guido Reni (1575-1642): Maria mit Kind und der selige Philipp Neri, Öl auf Leinwand, 180 x 110 cm. Rom, S. Maria in Vallicella, früher am Altar der Cappella di S. Filippo Neri, jetzt in den museal gestalteten Räumen Philipp Neris (*La regola e la fama*, Ausstellungskatalog Rom 1995, S. 535) oder Sebastiano Conca (1680-1764): Maria Immaculata und der hl. Philipp Neri, Turin, Oratorium des hl. Philipp Neri (*La regola e la fama*, Ausstellungskatalog Rom 1995, Abb. 265).

53) Vgl. dazu: *Heiligenporträts*, Ausstellungskatalog Stift Göttweig 1988, vor allem S. 3-7.

54) VITA ET MIRACULA D. BERNARDI Clarevalensis Abbatis. *Opera et industria. Congregationis Regularis Observantiae eiusdem Hispaniarum Ad alendam Pietatem Vniversi Ordinis cisterciensis Aeneis formis expressa. Pars prior. Impensis Marcelli Clodii Incidebatur Romae MDLXXXVII.* Rom 1587, ediert von Goffredo VITI, mit einer Einführung von L. DAL PRÀ, Certosa di Firenze 1987. Von den Stechern sind folgende Künstler namentlich bekannt: Cherubino Alberti, Camillo Graffico, Philipp Thomassin, Raffaello Guidi. das Monogramm N.B. löste Dal Prà (S. XIV f.) auf als Natale Bonifacio da Sebenico.

55) Zu Antonio Tempesta vgl.: M. BURY, *Antonio Tempesta as printmaker: invention, drawing and technique*, in: S. CURRIE (Hrsg.), *Drawing 1400-1600. Invention and innovation*, Ashgate 1998, S. 189-205.

56) O. MELASECCHI, *Avanzino Nucci ritrattista di S. Filippo Neri*, in: 'Storia dell'arte' 85, 1995, S. 412-415; DIES. in: *La regola e la fama*, Ausstellungskatalog Rom 1995, S. 466 f. und DIES. 1998, S. 5-7.

57) O. MELASECCHI, *Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell'Oratorio romano*, in: 'Storia dell'arte' 92, 1998, S. 5-26, vor allem S. 7.

58) Zeugnis für die schnelle Verbreitung des Porträtstichs geben die Dokumente über zwei Lieferungen von je 50 Exemplaren an das Oratorium in Neapel (s.: MELASECCHI 1995, S. 412). MELASECCHI 1998, S. 8 f., publiziert Auszüge aus dem Briefwechsel des Oratorianers Antonio Gallonio mit dem Florentiner Nero del Nero (Montecastello/Pontedera, Archiv Torrigiani Malaspina), der von einer Lieferung eines Porträts Philipp Neris nach Florenz handelt.

59) A. GALLONIO, *Vita Beati P. Philippi Neri florentini Congregationis Oratorii fundatoris*, Rom (Zanetti) 1600; zweite Edition in Italienisch 1601 in Rom (bei Zanetti). Eine zweite Vita des Klerikers wurde anlässlich seiner Kanonisierung 1622 von dem Oratorianer Pietro Giacomo BACCI verfasst und bei Mascardi in Rom publiziert.

60) Die Stiche (ca. 1609-1614) illustrieren die Vita Philipp Neris von P.G. Bacci (Rom 1625); vgl.: MELASECCHI in *La regola e la fama*, Ausstellungskatalog Rom 1995, S. 461 f.

61) L. F. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, XI., Freiburg 1959, S. 480, erwähnt *Avvisi* aus den Jahren 1595, 1601 und 1602, die nicht nur die Verehrung Philipp Neris

trafen, sondern u.a. auch die des Ignatius von Loyola; vgl. E. LEUSCHNER, *The Papal Printing Privilege*, in: 'Print Quarterly', XV., 1998, 4, S. 359-370, vor allem S. 364.

62) Der originale Zyklus verbrannte 1622, wurde allerdings sofort durch eine neue Serie, ebenfalls von Cristoforo Roncalli ersetzt. Der Oratorianer Padre Francesco Zazzara überliefert die Themen der Bilder: u.a. eine Verzückerung Philipp Neris während der Messe; eine nicht weiter spezifizierte Marienerscheinung; die Erweckung eines Kindes; die Errettung eines Ertrinkenden und Wunder des Heiligen nach seinem Tod (aus: *Memorie di Padre Zazzara* Cartella A. III. 4, Archiv der Oratorianer, S. Maria in Vallicella, Rom), vgl. PAPI/ZICARELLI 1988, vor allem S. 105 und G. INCISA DELLA ROCCHETTA und N. VIAN, *Il primo processo per san Filippo Neri nel codice Vaticano latino 3798*, (Studi e testi 191, 196, 205, 224), Città del Vaticano 1957-1963; Bd. II., S. 204, 205, Anm. 1419.

63) Vgl. VASETTI 1996, S. 166. Die räumliche Situation im Fresko widerspricht allerdings der Zuordnung der Darstellung zu dieser Vision am Altar.

64) Das Bild wird bisher in der Literatur als *Madonna del presepe* bezeichnet.

65) Vgl. VASETTI 1996, S. 166.

66) Die Vedute der Stadt Florenz von Stefano Buonsignori (1584/1596) bildet die Konventskirche mit einer ähnlichen Fassade mit Rundfenster ab. Das Fenster wurde später bei barocken Veränderungen vergrößert.

67) Die Frage, warum der Stifter die Visionsszenen aus den Viten der Heiligen auswählte, lässt sich beim momentanen Stand der Forschungen zur Cappella Neri nicht beantworten.

68) Impulse für die Analyse der Bildfelder mit den Visionen der Heiligen bot mir: V. STOICHITA, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997 (passim).

69) Santi di Tito (1536-1603): Der heilige Thomas von Aquin vor dem Kruzifix, 1591, Altartafel, 360 x 238 cm, San Marco, Florenz (vgl. VASETTI 1996, S. 168).

70) Alessandro Casolani (1552-1606): Marienvision eines Heiligen. Schwarze Kreide, Feder, braune Tinte und Lavierung auf rosa präpariertem Papier. 387 x 249 mm, London, British-Museum, Fawk. 5211.41, Zuschreibung durch Antal und Popham.

71) In seinen Fresken im Presbyterium von S. Susanna in Rom lassen sich ähnliche Gestaltungsmittel wie bei Poccetti beobachten.

72) Poccettis Visionen in der Cappella Neri ähneln auffallend der wenig später entstandenen Marienvision des heiligen Gregor von Antonio Viviani (1602) im Oratorio di S. Barbara bei S. Gregorio Magno in Rom.

73) Vgl. ältere Zuschreibungen von Zeichnungen Poccettis an Andrea del Sarto, s. dazu die Ausführungen zu den Zeichnungen Poccettis im Anhang dieses Aufsatzes.

74) In der Regel verweist die Forschung nur kurz



darauf, daß der Künstler nach dem Konzil von Trient mit neuen Aufgaben und neuen Themen konfrontiert wurde, vgl. R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (Pelican History of Art). New Haven, London (1958) 1982, S. 41.

75) LEUSCHNER 1998, S. 364.

76) VASETTI 1996, S. 166.

77) *Historia della vita e martirio dei gloriosi santi Flavia Domitilla Vergine, Nereo et Achilleo, et piv altri, con alcune Note brevi de' Santi parenti di S. Flavia Domitilla, Et alcune Annotationi*. Opera di Antonio Gallonio Romano, Sacerdote della Congregazione dell' Oratorio, Rom 1597.

78) MÅLE 1932, S. 104 f.

79) Ein Briefwechsel zwischen Antonio Gallonio und dem Florentiner Baron Nero del Nero verweist auf Kontakte der Oratorianer nach Florenz, vgl.: Melasecchi 1998, S. 8 ff.

80) Vgl. dazu: C. THIEM, *Zur Entwurfspraxis des Florentiner Freskantens Bernardino Poccetti, erläutert am Beispiel der Chorkapelle der Certosa di Galluzzo 1591, in: Festschrift für Klaus Schwager*, Stuttgart 1990, S. 166-175.

81) L. Cigoli: Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett 1010 F: Kompositionsskizze zur *Madonna del Rosario*, 335 x 225 mm, Feder, Spuren schwarzer Kreide und Pinsel in Braun auf weißem Papier, mit Feder quadriert. Die *Madonna del Rosario* entstand 1595 für SS. Jacopo e Filippo in Pontedera und nochmals 1597 für Cortona; vgl.: M. CHAPPELL, *Disegni di Lodovico Cigoli* (1559-1613), Florenz 1992, S. 51 Nr. 31.

82) HAMILTON 1980, S. 16, vergleicht Poccettis Zeichnung mit Cigoli sowie mit Santi di Titos Zeichnung *Salomon befiehlt den Bau des Tempels von Jerusalem* (Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett, 752 F). Letztere Zeichnung bietet sich meiner Meinung nach nicht zum Vergleich an, da sich sowohl Thema wie Komposition grundlegend voneinander unterscheiden.

83) VITZTHUM 1955/1972, S. 51.

84) BIRKE, KERTÉSZ 1992, S. 89, geben den Ort der Darstellung ungenau an. Das Fresko der Taufe befindet sich nicht in der Sockelzone, sondern oberhalb eines Sockels an der linken Seitenwand des Altarraumes (mit rundem oberen Bildabschluß).

85) Vgl. THIEM 1977, S. 268, Anm. 3.

86) HAMILTON 1980, S. 65, setzt sie mit der Cappella di Sant' Ignazio in SS. Annunziata (beg. 1600) in Verbindung.

87) VITZTHUM 1955/1972, S. 47, verwies in Zusammenhang mit den Fresken Poccettis für den Chorraum der Certosa di Val d' Ema auf ein Skizzenbuch, wie es bereits von Filippo Baldinucci erwähnt worden war. Jenes dort verwendete Buch hatte festes blaues Papier, auf das Poccetti mit schwarzer Kreide die Mönche zeichnete; sparsam gebrauchte er auch weiße Kreide zum Höhen.

88) PETRIOLI TOFANI 1991, S. 366.

89) VASETTI 1996 verweist auf die Figur des knienenden Klerikers. VOSS 1920, II., S. 368, datierte die Fresken 1604, also nach der Cappella Neri. Nach A. PIERACCINI (*Nuove proposte per gli affreschi del chiostro*

*della confraternita della SS. Annunziata di Firenze*, in: 'Paragone' 437, 1986, S. 25-34) entstanden die Fresken zwischen 1585 und 1590.

90) Das Blatt wurde von G. Pattern (Metropolitan Museum, New York) mit einer Lünette im Kreuzgang von SS. Annunziata, Florenz (Tod des Falconieri) in Verbindung gebracht (handschriftliche Notiz, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett, Photothek).

91) BRUNETTI verweist darauf, daß das Blatt zwar als Poccetti inventarisiert sei, Forlani es aber seinem Umkreis zuschreibt. Die genannte Ähnlichkeit zu der Portaldekoration ist m.E. aber evident, daher meine Zuschreibung an Poccetti.

### Riassunto

*Il presente saggio è un'analisi degli affreschi di Bernardino Barbatelli detto il Poccetti (1548/1553-1612) eseguiti nella Cappella Neri (Cappella del Giglio) presso Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze (1598-1600). In particolare tale ricerca tratta gli aspetti storici, iconografici ed artistici. In appendice viene aggiunto un catalogo dei disegni del Poccetti relativi alla decorazione della cappella.*

*La cappella fu eretta per volontà di Tommaso del Giglio nel 1505 e dedicata a Maria Incoronata. Nereo Neri la trasformò nella sua cappella funebre. Nella sua ultima volontà del 1598 egli commissionò gli affreschi a Bernardino Poccetti e la pala dell'altare a Domenico Cresti, detto il Passignano.*

*L'iconografia della cappella esprime la volontà del fondatore di affidarsi agli intercessori a lui molto "vicini"; cioè ai martiri paleocristiani Nereo ed Achilleo (per l'omonimia), a San Bernardo di Chiaravalle (il santo più importante dell'ordine dei Cisterciensi, sul cui terreno si trovava la cappella), al fondatore degli Oratoriani, Filippo Neri (morto nel 1595 in odore di santità e presunto parente di Nereo Neri) ed infine a Maria Incoronata come regina celeste, la quale raffigurazione tiene conto dell'omonima dedica originaria. La questione sulle scelte iconografiche della cappella però è tuttora aperta in quanto non ci sono sufficienti prove.*

*La rappresentazione dei vari santi si mostra in una certa gerarchia, che viene resa leggibile dalla decorazione. Poccetti, oltre alle figure dei santi e alle raffigurazioni narrative, aveva fatto attenzione perfino alle figure "minori" delle soprapporte e a quelle in stucco finto, come si scopre nell'analisi attenta dei suoi disegni.*

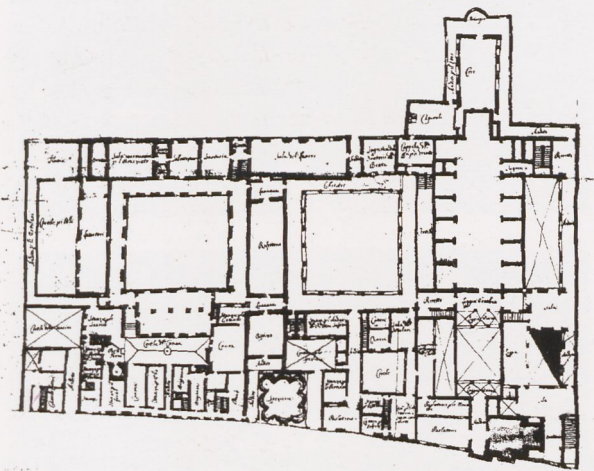
*Tutto il suo sistema decorativo didascalico ha delle somiglianze con le cappelle contemporanee a Roma. Il ciclo illustrativo nel presbiterio per esempio corrisponde per la collocazione dei riquadri a quella delle*



cappelle di Caravaggio e Simon Vouet: mentre alle pareti laterali sono raffigurate le storie narrative, la pala dell'altare al centro serve alla contemplazione.

Analizzando i vari cicli raffigurati nella Cappella Neri si possono osservare significanti analogie dei riquadri affrescati con le stampe religiose del periodo, ed in particolar modo con le incisioni di Antonio Tempesta (1555-1630). Quanto alla scelta dei soggetti e alla loro realizzazione, inoltre, non si può negare una forte influenza degli Oratoriani, che si

spiega con il fatto che Poccetti (o il suo committente) s'ispira ai scritti del Oratoriano Antonio Gallonio. Ciò fa comprendere quanto siano stati rilevanti i precetti della Controriforma, che badavano all'autenticità dell'immagine. Ispirandosi alle fonti pubblicate, l'artista (o il suo committente) non rischiava di essere criticato da parte della chiesa. La Cappella Neri, con il suo concetto iconografico, rispecchia quindi le prerogative del periodo della riforma cattolica mostrando anche delle caratteristiche del primo barocco romano.

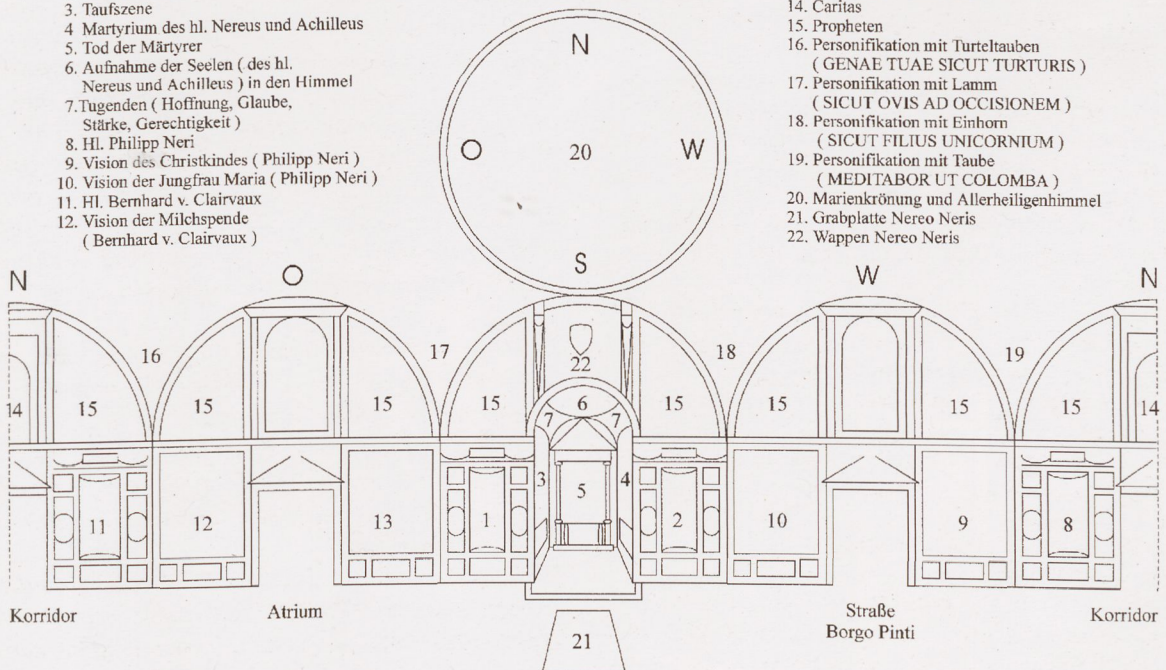


1. Plan des "Convento di Cestello" am Borgo Pinti, Mitte 17. Jh.; Schwarze Kreide, Tinte, Aquarell auf Papier, 67 x 87 cm. Archiv des Monastero di S. Maria Maddalena dei Pazzi, Careggi.

2. Schemazeichnung der Dekoration der Cappella Neri durch Bernardino Poccetti (Schema: Susanne Müller-Bechtel, Reinzeichnung: Julia Arzberger).

1. Hl. Nereus
2. Hl. Achilleus
3. Taufszene
4. Martyrium des hl. Nereus und Achilleus
5. Tod der Märtyrer
6. Aufnahme der Seelen ( des hl. Nereus und Achilleus ) in den Himmel
7. Tugenden ( Hoffnung, Glaube, Stärke, Gerechtigkeit )
8. Hl. Philipp Neri
9. Vision des Christkinds ( Philipp Neri )
10. Vision der Jungfrau Maria ( Philipp Neri )
11. Hl. Bernhard v. Clairvaux
12. Vision der Milchspende ( Bernhard v. Clairvaux )

13. Vision der Umarmung Christi ( Bernhard v. Clairvaux )
14. Caritas
15. Propheten
16. Personifikation mit Turteltauben ( GENAE TUAE SICUT TURTURIS )
17. Personifikation mit Lamm ( SICUT OVIS AD OCCISIONEM )
18. Personifikation mit Einhorn ( SICUT FILIUS UNICORNIIUM )
19. Personifikation mit Taube ( MEDITABOR UT COLOMBA )
20. Marienkrönung und Allerheiligenhimmel
21. Grabplatte Nereo Neris
22. Wappen Nereo Neris



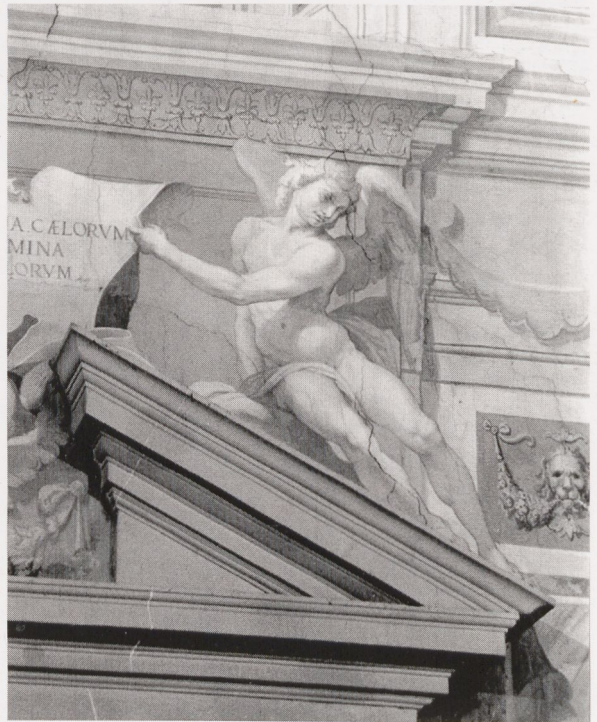
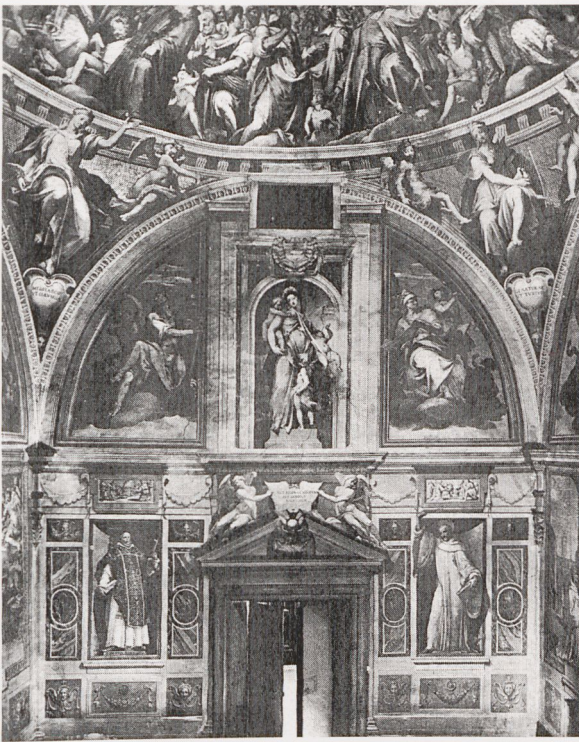




3. Cappella Neri, Innenansicht, östliche Seitenwand.  
4. Cappella Neri, Südwand.



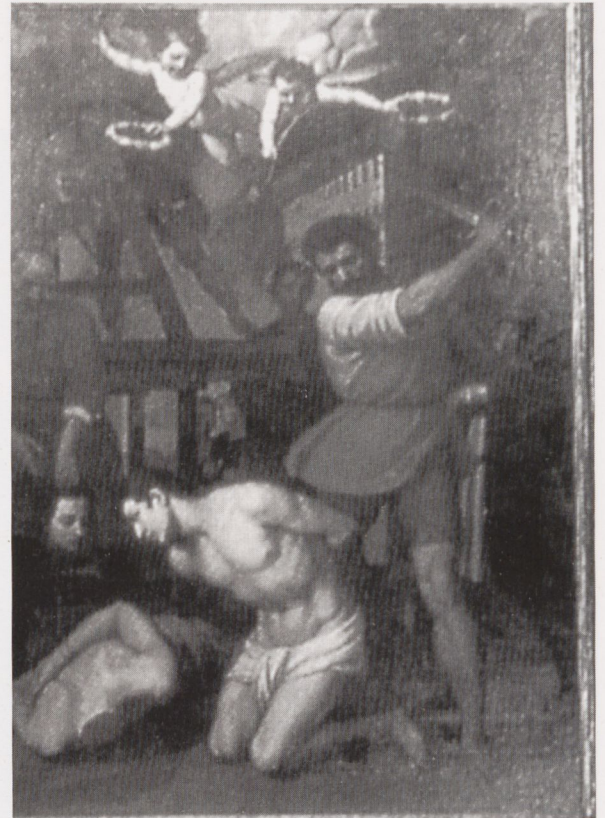




5. Cappella Neri, Innenansicht, Rückwand.  
6. Cappella Neri, Pendentif (Süddost): Personifikation mit Titulus: SICVT OVIS AD OCCISIONEM.

7. Cappella Neri, Nordwest-Pendentif, Detail, Putto.  
8. Cappella Neri, Rückwand - Portalbekrönung, Detail, Engel.





9. Cappella Neri, Opferszene.

10. Cappella Neri, Altarraum - Taufszene.

11. Cappella Neri, Altarraum - Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus auf der Streckbank.

12. Domenico Passignano: Märtyrertod der heiligen Nereus und Achilleus, Altartafel der Cappella Neri.





13. *Cappella Neri, Altarraum - Kuppel*, Aufnahme der heiligen Nereus und Achilles in den Himmel.

14. *Cappella Neri, Kuppel*, Marienkrönung und Allerheiligenhimmel.







15. *Cappella Neri, Kuppel - Detail, Johannes der Täufer, Stifter (?), Petrus, heiliger Bischof.*



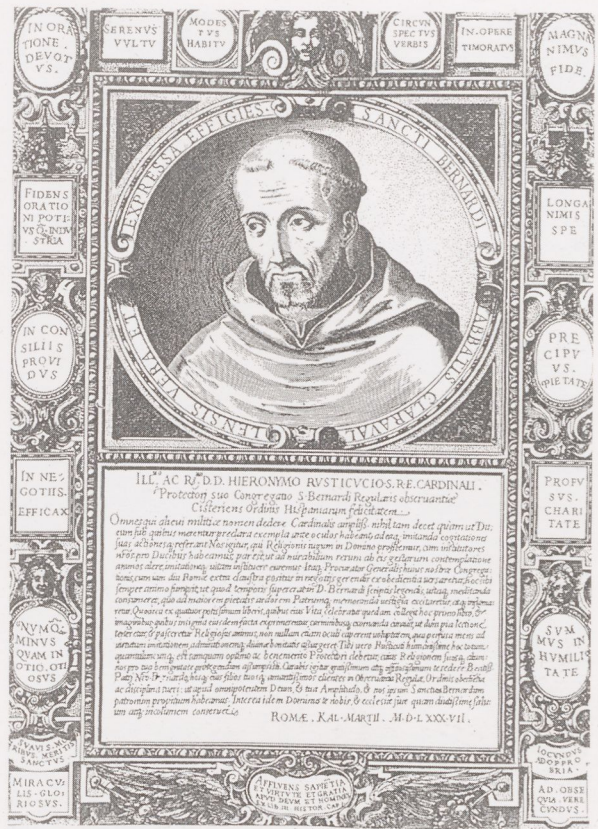


16. Cappella Neri, Rückwand, Standfigur des heiligen Bernhard von Clairvaux.

17. Cappella Neri, Rückwand, Standfigur Philipp Neri.

18. Antonio Tempesta, Bernhard von Clairvaux - "Vera effigie", fol. 2 aus: Tempesta: "Vita e Miracola" Rom 1587.

19. Porträtstich Philipp Neri aus Gabriele Paleottis "De bono Senectutis", 1595.







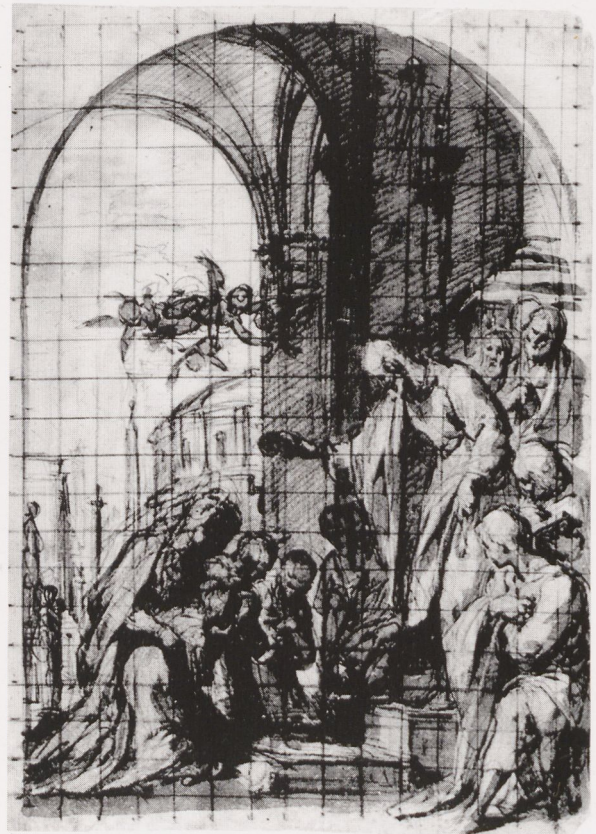
20. Cappella Neri, Westwand, rechts, Philipp Neri, Weihnachtsvision.

21. Cappella Neri, Westwand, links, Philipp Neri, Vision der Jungfrau.

22. Alessandro Casolani, Entwurf zu einer Marienvision eines Heiligen, Feder, laviert, London, British-Museum, Faw. 5211.41.

23. Antonio Tempesta: Bernhard von Clairvaux - "Lactatio", fol. 19 aus "Vita Bernardi", 1587.





24. Antonio Tempesta, Bernhard von Clairvaux - "Amplexus Christi", fol. 29 aus "Vita Bernardi", 1587.

25. Antonio Tempesta, Bernhard von Clairvaux - "Weihnachtsvision", fol. 7 aus "Vita Bernardi", 1587.

26. Antonio Tempesta, verschiedene Formen des Martyriums auf der Streckbank, fol. 41 aus Antonio Gallonio: "Trattato de gli instrumenti di martirio", Rom 1591.

27. Bernardino Poccetti, Kompositionsskizze für eine Taufszene, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. 130627 (N. 1).







(gegenüberliegende Seite)

28. Bernardino Poccetti, Studie zu der Gruppe dreier kniender Täuflinge, Wien, Graphische Sammlung Albertina Inv. Nr. 157 (N. 2).

29. Bernardino Poccetti, Modellstudie für den taufenden Petrus, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8768 F (N. 3).

30. Bernardino Poccetti, Kompositionsentwurf für das Martyrium der heiligen Nereus und Achilleus, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 105347 (N. 4).

31. Bernardino Poccetti, Skizze dreier sitzender Männer, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8339 F r (N. 5).

32. Bernardino Poccetti, Aktstudie eines sitzenden Mannes, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8339 F v (N. 6).

33. Bernardino Poccetti, Studie eines Schergen als Rückenfigur, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8484 F (N. 7).

34. Bernardino Poccetti, Studie der Standfigur des heiligen Bernhard von Clairvaux, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 1542 S (N. 8).

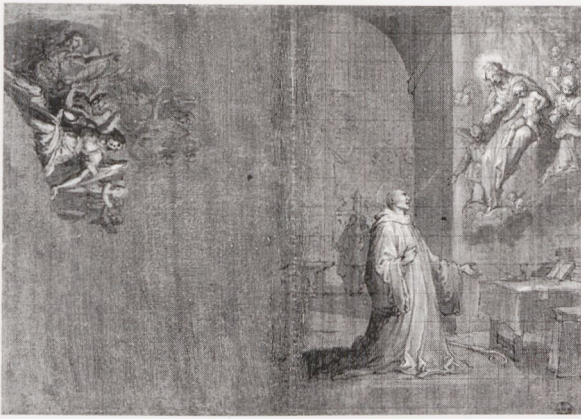






35. Bernardino Poccetti, Kompositionsskizze zur  
"Lactatio", Florenz, Biblioteca Marucelliana Inv.  
Nr. D 209 (N. 9).





36. Bernardino Poccetti, Bildentwurf zur "Lactatio" Bernhards, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 863 Fr (N. 10).

37. Bernardino Poccetti, Studie für die Figur des heiligen Bernhard aus der "Lactatio", Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8367 F (N. 11).

38. Bernardino Poccetti, Kompositionsskizze zu Philipp Neris Vision der Jungfrau, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett – Sammlungen der Zeichnungen und Druckgraphik Inv. Nr. 21398 (N. 12).

39. Bernardino Poccetti, Kompositionsentwurf zu Philipp Neris Vision der Jungfrau, Amsterdam Rijksprentenkabinet Inv. Nr. RP-T-1961-8 (N. 13).









(vorhergehende Seite)

40. Bernardino Poccetti, Studie eines knienden Klerikers, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8635 F (N. 14).

41. Bernardino Poccetti, Studie der Figur der heiligen Philipp Neri aus dessen „Weihnachtsvision“, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8447 F (N. 15).

42. Bernardino Poccetti, Studie eines knienden Mönches (heiliger Benedikt), Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8734 F (N. 16).

43. Bernardino Poccetti, Studie eines knienden Bischofs, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. 128600 (N. 17).

44. Bernardino Poccetti, Studie für einen Propheten - Rückenakt, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8710 F (N. 18).

45. Bernardino Poccetti, Studie eines Propheten in Denkerpose, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8755 F (N. 19).

46. Bernardino Poccetti, Studie zur Draperie des Propheten in Denkerpose, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8334 F (N. 20).







47. Bernardino Poccetti, Studie eines Propheten mit Schrifttafel und Putto, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8756 (N. 21).

48. Bernardino Poccetti, Studie eines laufenden Knaben, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8649 F (N. 22).

49. Bernardino Poccetti, Studie eines sitzenden alten Mannes mit Stab, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett - Sammlungen der Zeichnungen und Druckgraphik Inv. Nr. 21393 r (N. 23).

50. Bernardino Poccetti, Studie eines Propheten mit Schriftrolle und Putten, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8757 F (N. 24).





51. Bernardino Poccetti, Studie zu der Personifikation mit Taube, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8752 F (N. 25).

52. Bernardino Poccetti, Studie der Personifikation mit einem Lamm im Schoß, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8754 F (N. 26).

53. Bernardino Poccetti, Skizze eines Engels, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 8625 F (N. 27).





54. Bernardino Poccetti, Studie eines Knabenaktes. Florenz, Biblioteca Marucelliana, Inv. Nr. D 204 (N. 28).

55. Bernardino Poccetti, Studie eines Engels für die Portaldekorationen. Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 1545 S (N. 29).

56. Bernardino Poccetti, Entwurf für eine Marienerscheinung, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 833 F (N. 30).

57. Bernardino Poccetti, Studie für eine allegorische Figur der Stärke, Florenz, Uffizien, Zeichnungskabinett Inv. Nr. 14647 (N. 31).





58. Bernardino Poccetti, Kompositionsskizze des Martyriums zweier Heiliger, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. Nr. 130560 (N. 32).

59. Bernardino Poccetti, Entwurf für eine sakrale Raumdekoration, Wien, Akademie der Bildenden Künste Inv. Nr. 3828 r (N. 33).

60. Bernardino Poccetti, Skizze einer Lünettenkomposition, Wien, Akademie der Bildenden Künste Inv. Nr. 3828 v (N. 33).







61. Kopie (?) nach Bernardino Poccettis Figur des heiligen Bernhard von Clairvaux aus dessen "Amplexus Christi", Florenz, Biblioteca Marucelliana Inv. Nr. D 208 (N. 34).