

EIN MACHTKAMPF ZWISCHEN FLORENZ UND PISA

Genealogische Selbstdarstellung der Medici in der Pisaner Ordenskirche Santo Stefano dei Cavalieri

Christina Strunck

Genealogische Strukturen können im Sakralraum in höchst unterschiedlichen Formen zur Anschauung gelangen. Religiöse Stammbäume (Vorfahren Christi, Heilige Sippe, Wurzel Jesse etc.) fanden und finden in Kirchen ebenso ihren Ort wie profane Genealogien (Stifterporträts im Altarbild, Grabmäler bzw. Kenotaphe mit Büsten, Inschriften, Wappen und so weiter). Zudem wurden und werden ‚ideelle Genealogien‘ verschiedenster Art konstruiert, zum Beispiel im Sinne typologischer Parallelisierungen (Moses/Christus, Eva/Maria), als Amtsgenealogien (Papstserien) oder als Beziehungen zwischen einem Stifter und seinem Namensheiligen bzw. zwischen Ordensgeistlichen und ihrem Ordensgründer (Franziskus von Assisi/Padre Pio).

In dem skizzierten Spektrum von Möglichkeiten nehmen die zwischen 1604 und 1614 ausgeführten Deckenbilder der Pisaner Kirche S. Stefano dei Cavalieri eine gewisse Sonderstellung ein: Wappen, Inschriften und Impresen bilden dort nicht etwa (wie so oft) einen genealogischen Zusatz zu Darstellungen religiöser Natur, sondern bestimmen vielmehr die gesamte Struktur eines durch und durch profanen Bildprogramms, das den ganzen Kirchenraum für die Selbstdarstellung der Medici-Großherzöge vereinnahmt. Die genealogischen Elemente der Dekoration besitzen dabei nicht bloß die Funktion, die Erinnerung an eine bestimmte Dynastie wachzuhalten, sondern sind integraler Bestandteil eines gemalten ‚Regierungsprogramms‘. Genealogische Argumentationsmuster sollten so dazu beitragen, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch verhältnismäßig junge Medici-Herrschaft über Pisa zu festigen. Anhand bislang unbekannter Dokumente läßt sich zeigen, daß im Planungsprozeß ein regelrechter Machtkampf zwischen Florenz

und Pisa, dem Großherzog und dem Stefansorden ausgetragen wurde.

1. Die Deckenentwürfe und ihr Kontext: Florenz versus Pisa

Nach langem, zähem Widerstand hatte die Republik Pisa im Jahr 1509 endgültig vor der Florentiner Übermacht kapituliert und stand seitdem unter der Oberherrschaft der prosperierenden Nachbarstadt. Die Medici, die 1531 zu Herzögen und 1570 zu Großherzögen von Florenz aufgestiegen waren, verfolgten in ihrer Politik gegenüber Pisa ein doppeltes Ziel: Zum einen suchten sie die alte Handelsmetropole als ein wirtschaftliches und intellektuelles Zentrum ihres Territoriums zu stärken, zum anderen mußten sie aber darauf bedacht sein, Autonomiebestrebungen einzuschränken bzw. die republikanische Tradition der Stadt auszulöschen, um die neuen Herrschaftsverhältnisse fest zu etablieren.¹ Die symbolische Unterwerfung Pisas gipfelte in der Ausgestaltung des einstigen republikanischen Stadtzentrums als ‚Medici-Forum‘. Cosimo I. de’ Medici siedelte den 1561 von ihm gegründeten Stefansorden an der Piazza degli Anziani an (die passenderweise in Piazza dei Cavalieri umbenannt wurde) und machte die Gebäude, die bislang städtische Institutionen beherbergt hatten, zum Sitz der Ordensritter.² Die Zeichen der Republik wurden von den Fassaden getilgt;³ die kommunale Tradition verschwand aus dem Stadtbild. In der Folgezeit mußte das Zentrum ikonographisch neu besetzt werden. Ein besonders prominenter Ort hierfür war die Ordenskirche S. Stefano dei Cavalieri.

Nach Abriß der Vorgängerkirche S. Sebastiano wurde S. Stefano dei Cavalieri ab 1565 unter Lei-

tung Giorgio Vasaris d. Ä. errichtet.⁴ Das neue Stefanspatrozinium ehrte den Schutzheiligen des Ordens, der als ‚Siegbringer‘ Cosimo de’ Medici galt: Am 2. August, dem Festtag jenes heiliggesprochenen Papstes und Märtyrers,⁵ hatte Cosimo 1554 die Schlacht von Marciano gewonnen, welche die entscheidende Wende im Krieg um Siena brachte und dadurch für die Ausdehnung und Festigung der Medici-Herrschaft fundamentale Bedeutung besaß.⁶ Bereits die Wahl des heiligen Patrons zeigte somit die kriegerische Mission des Ordens sowie seine enge Verbindung zu Person und Politik des Herrschers an. Da Cosimo zudem festlegte, daß er und seine Nachkommen stets auch Großmeister des Ordens sein sollten, besaß jene Institution klar dynastischen Charakter.

Bei dem ‚Ordine dei Cavalieri di S. Stefano‘ handelte es sich um einen Seefahrerorden, der erklärtermaßen dem Vorbild der Malteser nahefertete (daher auch das dem Malteserkreuz angeglichene Ordenskreuz).⁷ Offiziell hatten es sich die Stefansritter zum Ziel gesetzt, gegen die Ungläubigen zu kämpfen und die toskanische Küste gegen Überfälle zu verteidigen; *de facto* ging es aber auch darum, im Mittelmeerraum höchst lukrative Beutezüge zu unternehmen. Fette Pfründen und die Möglichkeit zu sozialem Aufstieg machten den Orden zusätzlich attraktiv. Schon bald drängten sich Adlige und reiche Kaufleute aus der gesamten Toskana danach, dem Orden anzugehören – wodurch es den Medici gelang, die Führungsschicht der neu eroberten Territorien in ihr Herrschaftssystem einzubinden.⁸ Auch Pisaner gelangten schnell in die Reihen der Ordensritter.⁹ Die altehrwürdige Seefahrertradition Pisas fand auf diese Art eine Fortsetzung, wurde zugleich aber ganz von den Medici vereinnahmt: Ebenso wie die republikanischen Paläste Pisas im Ordensbesitz aufgingen, erfolgte auch auf der personellen Ebene ‚Neutralisierung durch Integration‘.

Unter den geschilderten Bedingungen war es zweifellos eine wichtige Frage, wie sich der Orden und die Medici-Großmeister in S. Stefano dei Cavalieri präsentieren sollten. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts dürfte die Kirche noch relativ kahl ausgesehen haben. Ein funktional-schlichtes Chorgestühl,¹⁰ ein thronartiger Sitz für den Großmeister,¹¹ eine Orgel und eine Sängerkan-

zel¹² sowie zwei Weihwasserbecken¹³ gehörten zur Grundausrüstung des Baus. Den Hochaltar überfiel lange Zeit ein unscheinbares provisorisches Ziborium; erst nachdem es 1682 endlich gelungen war, Reliquien des hl. Stefan zu erwerben, begannen die Planungen für den heutigen spätbarocken Apparat.¹⁴ Die ursprüngliche Bildausstattung des Raumes war ebenfalls bescheiden. Zwei Altäre mit Gemälden von Bronzino und Vasari sowie vermutlich eine ‚Grablegung‘ von Lattanzio Gambara schmückten den Saal,¹⁵ und seit 1588 hingen an den Wänden einige großformatige monochrome Illustrationen der Stefansvita, die für den feierlichen Einzug Ferdinando de’ Medici in Pisa angefertigt worden waren.¹⁶ Außerdem wurden erbeutete Fahnen in der Kirche ausgestellt.¹⁷

Unter Großherzog Ferdinando de’ Medici, der die Toskana von 1587 bis 1609 regierte, begann eine neue Dekorationskampagne. Die Kirche erhielt eine aufwendige Marmorfassade;¹⁸ ein Gestühl für die *Cavalieri militi*¹⁹ sowie eine mit Historienbildern und Reliefs reich geschmückte Kassettendecke wurden entworfen. Diese Decke (Abb. 1) stellt durch ihren ästhetischen Anspruch und die Komplexität des Programms im buchstäblichen und im übertragenen Sinn den Höhepunkt der Kirchengestaltung dar. Der 1602 einsetzende Planungsprozeß ist ungewöhnlich gut durch Briefe, Protokolle und Zeichnungen dokumentiert, welche die zunehmende Ausrichtung des Programms auf die Herrscherdynastie belegen.²⁰ Neu aufgefundenes Quellenmaterial ermöglicht es, die Rolle der an Planung und Ausführung beteiligten Personen genauer als bisher zu fassen. Dabei zeigt sich, daß das Verhältnis zwischen Florenz und Pisa, dem Großherzog und dem nominell eigenständigen Orden durchaus nicht unproblematisch war.

Eine Schlüsselstellung nahm der *priore della Chiesa*, Abt Cappone Capponi, ein, der aus einer der vornehmsten Florentiner Familien stammte.²¹ Aus einem am 7. August 1601 abgefaßten Brief Capponis an den Erzbischof von Pisa geht hervor, daß er zu diesem Zeitpunkt zusammen mit seinem *ministro* bereits seit neun Jahren für Bauangelegenheiten (des Ordens) zuständig war.²² Bei besagtem *ministro* handelte es sich um Bartolomeo Pettinini, der kurz zuvor seine Arbeit niederge-



1 Pisa, S. Stefano dei Cavalieri, Innenansicht

legt hatte. Der Rat des Ordens hatte am 17. Juli 1601 den Beschluß gefaßt, Pettininis Buchführung einer intensiven Prüfung zu unterziehen; in diesem Zusammenhang wurde auch entschieden, Monsignor Capponi von der Gehaltsliste des Ordens zu streichen.²³ Offenbar wurde den beiden Mißwirtschaft oder Unterschlagung vorgeworfen. Capponi gab seiner Empörung in dem bereits erwähnten Brief emphatischen Ausdruck und betonte wiederholt, seinem *ministro* seien keine Unregelmäßigkeiten nachzuweisen gewesen. Er versuchte, den Ferdinando de' Medici nahestehenden Erzbischof Dal Pozzo, der sich zu dieser Zeit bei Hofe („alla Corte“) aufhielt, als seinen Fürsprecher zu gewinnen: Er sollte dem Großherzog Capponis Rücktrittsgesuch unterbreiten.²⁴ Capponi behauptete, er wolle fürderhin nur noch als Prior der Kirche, nicht aber in anderen Bauangelegenheiten tätig sein, da er der wiederholten „affronti“ von seiten des Ordens überdrüssig sei. Gleichzeitig ließ er durchblicken, daß das aktuelle Bauvorhaben („la fattura delli scalini della nostra Chiesa“) dadurch gefährdet sei. Der Orden hatte sich geweigert, Capponis Rücktritt von der Bauleitung anzunehmen, da *Sua Altezza Serenissima* (Ferdinando I.) ihm persönlich jenes Amt

übertragen habe. Capponis mühelos zwischen den Zeilen zu lesender Wunsch, in seiner Position bestätigt zu werden, erfüllte sich: Auf dem Brief wurde vermerkt, der Großherzog wünsche, daß der Abt sich weiterhin darum kümmere „di far finire questi scaglioni“. ²⁵ Triumphierend teilte Capponi dies dem *Vice Cancelliere* des Ordens, Stefano Berti, mit.²⁶ In der nächsten Ratssitzung wurde Capponis Brief an den Erzbischof mitsamt dem großherzoglichen Kommentar verlesen²⁷ und dem Prior die Vollmacht erteilt, zusammen mit Pettinini wieder die Arbeit aufzunehmen.²⁸ Bei der nächsten Generalversammlung des Ordens wurde Capponi im Frühling 1602 für weitere drei Jahre als Prior bestätigt und seine Amtsführung im zurückliegenden Jahr explizit gebilligt.²⁹

Bei der nächsten Bauangelegenheit, mit der Capponi sich befaßte, suchte er von Anfang an Rückhalt in Florenz. Der im Juli 1602 vom Großherzog nach Pisa geschickte Ingenieur Gerardo Merlini bestätigte wohl die Baufälligkeit des Kirchendachs, das daraufhin unter Leitung von Capponi und Pettinini restauriert wurde.³⁰ Die Instandsetzung des Daches (*tetto*) bildete die Voraussetzung für die Planung einer neuen Kassettendecke (*soffitto*). Die Absicht, eine Kassettendecke in Auftrag

zu geben, läßt sich erstmals in einigen Schriftstücken vom 15. Oktober 1602 greifen. An diesem Tag beauftragte der Rat die in Rom ansässigen Ordensritter Ercole Buonfilioli und Ascanio Bompiani, „il modello di due o tre soffitte delle più belle che siano in chiese di Roma“ nach Pisa zu schicken.³¹ Daß hinter dieser Initiative nicht der Orden, sondern der Großherzog stand, geht nicht nur aus der pflichtbewußten Wortwahl hervor („dovendosi fare la soffitta ...“), sondern wurde auch explizit in dem Brief an Bompiani formuliert: „perche S(ua) A(ltezza) S(erenissima) che lo [il modello] desidera bello sia satisfatta“.³² Den Briefen wurde ein Schreiben Capponis beigelegt, in dem dieser Auskunft über figürliche Deckenprogramme und insbesondere eine Zeichnung der Decke in „S.ta Maria della Navicella“ (S. Maria in Domnica) erbat, an deren Gestaltung Großherzog Ferdinando während seiner Zeit als Kurienkardinal Anteil gehabt habe.³³ Durch Anlehnung an diesen Entwurf könne man vielleicht in besonderer Weise das Engagement des Großherzogs fördern, spekulierte Capponi in seinem an den *Vice Cancelliere* Berti gerichteten Brief.³⁴

Da die Angelegenheit einen Monat später noch keine Fortschritte gemacht hatte, wandte Capponi sich am 18. November 1602 brieflich an den Ordensrat. In dem Schreiben, das tags darauf im *Consiglio* verlesen wurde, referierte Capponi, der Großherzog habe sich erstaunt gezeigt, daß die Planungen nicht vorangingen.³⁵ Die Formulierung „S(ua) A(ltezza) S(erenissima) dice“ implizierte dabei die enge Vertrautheit zwischen dem *priore della Chiesa* und Ferdinando, mit dem Cappone offenbar persönlich über das Projekt gesprochen hatte. Wie bereits im Jahr zuvor hatte Capponi mit diesem Verweis auf seinen großherzoglichen Förderer Erfolg: Noch am selben Tag erteilte der Orden ihm die Vollmacht, die Arbeiten an der Kassettendecke in Angriff zu nehmen, und fragte ungeduldig in Rom nach, wo die gewünschten Zeichnungen blieben.³⁶ Im Dezember 1602 bat der Ordensrat erneut um die Zeichnungen, „perche S(ua) A(ltezza) sollecita il cominciame(n)to di q(uest)o lavoro“.³⁷

Capponi zufolge hatte der Großherzog dem Orden die Erlaubnis („licenza“) gegeben „di far la soffitta“, da man (Capponi?) oft davon gespro-

chen habe, daß es gut sei, eine neue Decke in Auftrag zu geben.³⁸ Das klingt so, als habe der Orden die Kassettendecke gewünscht. Die hier vorgestellten Dokumente aus den Jahren 1601 und 1602 erwecken jedoch eher den Eindruck, daß die Ordensleitung Capponis Bauaktivitäten aus Kostengründen skeptisch gegenüberstand und sie nur bewilligte, weil der Großherzog hinter Capponi stand. Die Finanzierung aller Arbeiten erfolgte nicht durch den Großherzog, sondern durch den Orden.³⁹ Daran war auch die Florentiner Capponi-Bank beteiligt⁴⁰ – möglicherweise ein weiterer Grund für die 1601 zu konstatierenden Spannungen zwischen dem Prior und der Ordensleitung. Verübelte man es Capponi, daß er mit Hilfe des Großherzogs Projekte initiierte, an denen seine eigene Familie verdiente, während sie an der finanziellen Substanz des Ordens zehrten?

Vor diesem Hintergrund betrachtet, dokumentieren die Entwurfszeichnungen für die Kassettendecke nicht nur das Ringen um die Lösung formaler Probleme, sondern auch einen Konflikt zwischen Florenz und Pisa bzw. zwischen dem großherzoglichen Führungsanspruch und dem Wunsch des Ordens, seine Autonomie zum Ausdruck zu bringen. Die Quantität, die Positionierung und somit die optische Dominanz von Medici-Emblemen bzw. Ordenskreuzen blieben bis zum Schluß umstritten.

Das wohl früheste Projekt orientierte sich an der vor kurzem fertiggestellten Kassettendecke des Pisaner Doms und sah vor, ebenso wie dort die Breite der Decke in fünf gleich große Kompartimente mit ornamentaler Dekoration zu unterteilen.⁴¹ Die zugehörige Zeichnung, die nur einen Ausschnitt der Decke wiedergibt, zeigt u. a. die Florentiner Lilie, das großherzogliche Wappen und das von Medici-*palle* eingefasste Ordenskreuz, wollte also die enge Verbindung des Ordens zu seinem Großmeister durch heraldische Symbole zum Ausdruck bringen. Etliche weitere Entwürfe, die vor dem 17. Dezember 1602 angesetzt sind,⁴² spielten diese Idee in verschiedenen Varianten durch.⁴³

Am 17. Dezember 1602 bestätigte der Orden, die bereits im Oktober angeforderten Zeichnungen römischer Kassettendecken erhalten zu haben.⁴⁴ Ercole Buonfilioli, der sich in dieser An-

gelegenheit eigentlich mit Ascanio Bompiani beraten sollte, hatte die Initiative ergriffen und Kopien der seiner Ansicht nach schönsten und prächtigsten Kassettendecken Roms in Auftrag gegeben, nämlich denjenigen im Lateran und in S. Maria in Aracoeli. Auf Wunsch Capponis hatte er auch die Decke von S. Maria in Domnica zeichnen lassen, „ma quella non è così bella“, wie Bompiani vermerkte.⁴⁵ Anders als von Capponi erbeten, schickte er keine ikonographischen Erläuterungen mit.⁴⁶

Die teilweise farbig aquarellierten Blätter, die von einem Schreinermeister (*mastro di legnami*) ausgeführt wurden,⁴⁷ geben stets nur kleine Ausschnitte der Deckengestaltungen wieder. Sie informieren nicht über Bildprogramme, sondern über die dekorative Gliederung der Decken, über ihre Farbfassung und über die geschnitzten Profile. Buonfilioli schrieb, die Zeichnungen seien leicht von einem Schreiner zu verstehen („tutti fatti da persona intendente del arte, et fatti in modo che benissimo un falegname li potrà capire“).⁴⁸ Der Ordensrat wußte dies zu schätzen und lobte Buonfiliolis Sorgfalt in der Auswahl des mit der Zeichnung betrauten Handwerkers („la diligenza che ha usato nel elezzione del m[ast]ro di legnami poiche dal’opera si conosce che è intende[n]te del’Arte et ha saputo fare il servizio“).⁴⁹ Es verwundert daher nicht, daß diese Studien weniger auf der thematischen als auf der formalen Ebene anregend wirkten: Man konnte ihnen entnehmen, daß die Römer komplizierte vielgestaltige Kassettentformen bevorzugten. Entsprechend folgten in Pisa auf die bislang recht gleichförmig gegliederten Deckenentwürfe nun stärker aufgelockerte, raffiniertere Strukturen.

Aus dieser zweiten Planungsphase stammen zwei in der Biblioteca Vaticana verwahrte Blätter, bei denen es sich meiner Meinung nach um einen einzigen, nachträglich zerschnittenen Entwurf Alessandro Pieronis handelt (Abb. 2, 3).⁵⁰ Pieroni experimentiert hier mit verschiedenen Gliederungsformen und diversen Dekorationselementen; handschriftlich sind Korrekturen eingetragen, die möglicherweise auf Anregungen des Großherzogs zurückgehen. Eingefaßt von Trophäen, Inschriften und heraldischen Zeichen, akzentuieren jetzt Bildfelder die Mittelachse der Decke. Wie sich den

Beschriftungen entnehmen läßt, sollten sie die Unternehmungen der Ordensgaleeren unter Führung Ferdinandos darstellen („Imprese di Galere sotto il Gran Maestro Ferdinando“). An die Stelle symbolischer Aussagen über den Orden trat also die unmittelbar anschauliche und dadurch einprägsamere Narration; wahrscheinlich sollten so auch die Beziehungen zwischen dem Orden und seinem Großmeister stärker ins Blickfeld rücken.

Am oberen Rand des einen Zeichnungsfragments (Abb. 2) erscheinen zwei achteckige Felder, die mit „Impresa di S(ua) A(ltezza) S(erenissima)a“ bzw. „Impresa di Madama“ beschriftet sind. Offenbar sollte das zunächst an diesen Stellen einkizzierte Pisaner Kreuz durch die Impresen des Großherzogs Ferdinando und seiner Frau Christine von Lothringen ersetzt werden.⁵¹ Die Zeichen desselben Herrscherpaares lassen sich wohl auch am oberen Rand des anderen Fragments ausmachen (Abb. 3): Das linke, im nächsten Planungsschritt überschriebene Wappen zeigt eindeutig die Medici-palle, während sein leider nur sehr skizzenhaft angedeutetes Pendant das Wappen der *anciens Ducs de Lorraine* sein könnte, von denen Christine von Lothringen abstammte.⁵²

Die Wahl dieser ursprünglicheren, im Vergleich zu Christines eigenem Wappen wesentlich einfacheren Wappenform hatte möglicherweise damit zu tun, daß man die Anciennität ihrer Familie hervorheben wollte, die (durchaus im Gegensatz zu den Medici) auf eine lange Tradition verweisen konnte.⁵³ Es wäre aber auch denkbar, daß ein ganz bestimmter Ahne der Großherzogin auf diese Weise evoziert werden sollte: Gottfried von Bouillon, Herzog von Lothringen, der im ersten Kreuzzug Jerusalem erobert hatte. Anlässlich der Hochzeit von Christine und Ferdinando (1589) war Gottfrieds Taten eigens ein Triumphbogen gewidmet worden,⁵⁴ und eine Inschrift verpflichtete die Nachkommen des jungen Paares auf ebensolches glaubenskriegerisches Engagement.⁵⁵ Noch im selben Jahr gab die Großherzogin den Auftrag, Gottfrieds Heldenleben in einem Freskenzyklus im Hof der Villa La Petraia zu verewigen.⁵⁶ Ferdinando hingegen verkündete bei verschiedenen Gelegenheiten, er wolle (wie Gottfried) mit seinem Seefahrerorden Jerusalem von den Ungläubigen zurückgewinnen.⁵⁷ Der

Plan, dem Medici-Wappen das Wappen der *anciens Ducs de Lorraine* gegenüberzustellen, besaß also nicht nur genealogisch-dynastische, sondern auch politische Brisanz.

Daß sich der Schwerpunkt des Dekorationsprogramms allmählich verschob, läßt sich an einem weiteren heraldischen Detail erkennen: Während in der bereits besprochenen Planungsphase vorgesehen war, im Mittelstreifen der Decke Trophäenbündel durch ein Ordenswappen („Arme della Religione“) zu ersetzen (Abb. 3), prangte im Zentrum des nächsten Entwurfs auf einmal das Medici-Wappen (Abb. 4)! Aus den Dokumenten geht leider nicht hervor, ob eine solche ‚Personalisierung‘ der Decke vom Orden abgelehnt oder vom Großherzog selbst verworfen wurde; jedenfalls einigte man sich schließlich darauf, das Wappen des Ordens im Wechsel mit dem Großmeisterwappen zu präsentieren, das Ordenskreuz und Medici-*palle* vereinte (Abb. 5).⁵⁸ Im Ausführungsprojekt entfielen auch die Allusionen auf Christine von Lothringen wieder.⁵⁹ All dies macht den Eindruck, als hätten Orden und Großherzog um die angemessene Repräsentation von Florentiner Zentralgewalt und Pisaner Ordensautonomie regelrecht gerungen.

In der letzten erhaltenen Entwurfszeichnung (Abb. 4) gleicht die Unterteilung der Decke bereits dem gegenwärtigen Zustand (Abb. 5).⁶⁰ Während heute jedoch nur jedes zweite Feld des Mittelstreifens mit einem Historienbild gefüllt ist, erwog man in dem Projekt noch, auch direkt aneinander angrenzende Kompartimente mit Gemälden zu schmücken, was die Gesamtzahl der Bildfelder stark erhöht hätte. Die Szenenfolge stand also keineswegs von Anfang an fest. Offensichtlich ging der Gestaltungsprozeß nicht von einem vorgefaßten Programm aus, sondern schritt von formalen Überlegungen erst allmählich zur Festlegung von Anzahl und Motiven der Malereien voran. Die in den Plan einskizzierten Gemälde sehen nur Galeeren auf See vor, ohne daß bereits die Themenvielfalt der schließlich ausgeführten Historienserie (Abb. 5) zu erahnen wäre.

Die Kombination von Schnitzereien und Historienbildern, die die Projekte der zweiten Phase charakterisiert, läßt sich nicht auf das Vorbild der oben erwähnten Kopien römischer Kirchen-

decken zurückführen; vielmehr hat diese spezielle, als *soffitto veneziano* bekannte Mischform ihre Ursprünge in Venedig. Die Historienbilder an venezianischen Kirchendecken besitzen jedoch üblicherweise eine religiöse Thematik. In ähnlicher Weise mit profanen Schlachten dekorierte Kirchen des Cinquecento gibt es dort nicht.⁶¹ Die mit politischen Historien ausgeschmückte, jedoch bereits 1525 abgerissene Kapelle des Dogenpalastes kommt als Vorbild für S. Stefano wohl kaum in Frage.⁶² Vergleichbar ist in erster Linie der große Audienzsaal des Dogenpalastes: Er wurde nach einem verheerenden Brand ab 1577 mit einer geschnitzten Decke ausgestattet, die u. a. Bilder von Seeschlachten aufnahm.⁶³

Es ist verlockend, die Dekoration der Pisaner Stefanskirche aus Venedig und somit von einer konkurrierenden Seemacht herzuleiten;⁶⁴ doch kommen auch andere Inspirationsquellen in Betracht. Aus antiken Texten war im 16. Jahrhundert gut bekannt, daß die Römer Schlachtengemälde in Triumphzügen mitgeführt und gelegentlich auch Siegestempel mit Kampfszenen ausgestattet hatten.⁶⁵ Ferner bestand in der Antike der Brauch, Beutegut nach dem Triumph in Portiken bzw. Tempeln auszustellen⁶⁶ und Portiken mit Bildern von den eigenen Erfolgen oder den Taten der Vorfahren zu schmücken.⁶⁷ Da S. Stefano sowohl mit erbeuteten Fahnen⁶⁸ als auch mit mediceischen Schlachtenbildern dekoriert wurde, wäre es durchaus denkbar, daß jener Saalbau als eine Ruhmeshalle oder als ein Siegestempel *all'antica* verstanden sein wollte, zumal die konsequent in Latein abgefaßten Deckeninschriften wiederholt einen Bezug zur Antike und insbesondere zu Augustus herstellten, den Ferdinando de' Medici gegen Ende seiner Herrschaft zu seinem Rollenmodell stilisierte.⁶⁹

Ein weiteres Vorbild für die Präsentation profaner Historien im Kirchenraum lieferten ephemere Exequiendekorationen. Bereits bei den Trauerfeiern für Cosimo und Francesco de' Medici (1574, 1587) hatten in der Florentiner Kirche S. Lorenzo Grisaille-Medaillons bzw. Historienbilder an die Taten der Verstorbenen erinnert, darunter auch eine „battaglia navale delle galere di Santo Stefano contro il Turco“ (1587).⁷⁰ Ein noch ausführlicherer Bildzyklus, der u. a. mehrere kriege-

Altar



Eingang

5 Pisa, S. Stefano dei Cavalieri, Deckenschema

rische Ereignisse umfaßte, wurde 1598 ebenfalls in S. Lorenzo zu Ehren Philipps II. von Spanien angebracht.⁷¹ Da Ferdinando de' Medici sowohl für seinen Bruder Francesco als auch für Philipp II. das Totengedenken ausgerichtet hatte, kann für ihn die Idee nahegelegen haben, profane ‚gemalte Biographien‘ nicht nur in ephemeren Dekorationen, sondern auch in einer dauerhaften Kirchenausstattung zu realisieren. Vielleicht ist es kein Zufall, daß bei den römischen Exequien Ferdinandos (1609) etliche der Bildthemen wiederbegegneten, die für die Dekoration von S. Stefano ausgewählt worden waren.⁷²

Im Unterschied zur Bildausstattung von S. Stefano wurden allerdings sowohl in antiken Ruhmeshallen als auch bei Exequienfeiern die Historienbilder nicht an der Decke, sondern an den Wänden des Sakralraums angebracht. Daher erscheint mir eine dritte mögliche Inspirationsquelle naheliegender: die zwischen 1563 und 1565 mit Kampfszenen ausgezeichnete Kassettendecke des großherzoglichen Audienzsaales im Florentiner Palazzo Vecchio, die Giorgio Vasari d. Ä. nach dem Muster eines *soffitto veneziano* gestaltet hatte.⁷³ Der sogenannte Salone dei Cinquecento diente den Hofkünstlern als *das* zentrale Lehrbeispiel für die Gattung Schlachtenbild, verewigte sein Bilderschmuck doch die gloriosen Taten der Florentiner unter republikanischer und insbesondere mediceischer Führung.⁷⁴ In logischer Fortsetzung dieses Programms ließ Großherzog Ferdinando de' Medici sowohl im Salone dei Cinquecento als auch in S. Stefano die Gründung des Stefansordens durch seinen Vater Cosimo I. würdigen und beteiligte an beiden Projekten teilweise dieselben Künstler.⁷⁵ Die enge Verbindung zwischen den beiden Raumausstattungen wird ferner daraus ersichtlich, daß für die Pisaner Dekorationen Vasaris Neffe, der Stefansritter Giorgio Vasari d. J., zuständig war.⁷⁶ Giorgio *junior* lehnte sich wohl bewußt an das Vorbild seines berühmten Vorfahren an. Dabei dürften aber nicht nur künstlerische, sondern auch politische Faktoren (bzw. die direkte Intervention des Großherzogs?) eine Rolle gespielt haben: Durch den Rückbezug auf den Florentiner Audienzsaal wurde die Funktion der Ordenskirche als florentinisches Machtzentrum in Pisa augenfällig. Die Stefansritter sollten dar-

auf eingeschworen werden, sich mit der Florentiner Zentralgewalt zu identifizieren.

In diesem hochpolitischen Kontext verdienen die einzelnen Bildthemen und die genealogischen Elemente der Dekoration besondere Aufmerksamkeit. Setzte sich im schließlich ausgeführten Deckenprogramm die in den Entwürfen greifbare Tendenz zu einer verstärkten Glorifizierung Ferdinandos fort? Welche Rolle spielten dabei dynastische Aspekte? Wie verlief der Prozeß der Programmgestaltung, und wer war daran beteiligt?

2. Die Deckenbilder und ihr genealogischer Rahmen

Die Ausarbeitung des Bildprogramms scheint erst nach Cappone Capponis Tod erfolgt zu sein. Wie Dokumente vom April 1603 besagen, war der *priore della Chiesa* damals so schwer krank, daß der bereits früher von Capponi für Bauaufgaben herangezogene Stefansritter Ippolito Bocciantini stellvertretend die Aufsicht über die Arbeiten an der Kassettendecke übernahm.⁷⁷ Nach Capponis Tod kam es ab Juli 1603 zu einer Art ‚Interregnum‘,⁷⁸ bevor am 1. Januar 1604 Lodovico Covo zu seinem Nachfolger als *priore della chiesa conventuale* bestimmt wurde.⁷⁹ Genau aus jener Phase des Übergangs datieren die ersten Dokumente, die die Deckenbilder betreffen.

Im September 1603 erhielt Filippo Paladini 24 lire und 10 soldi für eine Zeichnung der Decke, die nach Florenz geschickt wurde.⁸⁰ Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um das heute noch in Florenz befindliche Blatt GDSU 44 orn.,⁸¹ das bei Hofe als Grundlage der Programmdiskussion gedient haben dürfte. Daß die Entscheidungen nun in Florenz getroffen wurden, geht auch daraus hervor, daß Pier Maria Portici, *sostituto del Ricevitore di Fiorenza*,⁸² am 7. Oktober 1603 die Anweisung erhielt: „paghiate tutte le pulize di pagame(n)ti che vi indirizzeranno li cav(alie)ri Lorenzo Sirigatti et Giorgio Vasari deputati à ordinare pitture et mezzi rilievi per la soffitta della n(ost)ra chiesa co(n)ventuale“.⁸³ Es wurde also damit gerechnet, daß die Aufträge für Bilder und Reliefs in Florenz vergeben und daher auch dort bezahlt würden.⁸⁴ Mit Giorgio Vasari d.

J. und Lorenzo Sirigatti hatten zwei Stefansritter mit engsten Kontakten zum Florentiner Künstlermilieu die Leitung des Unternehmens übernommen,⁸⁵ während Bocciantini und Pettinini nur noch die Überwachung der Pisaner Handwerker oblag, deren Arbeiten an der Kassettendecke sich bis in den August des Jahres 1605 hinzogen.⁸⁶ Der neue *priore della Chiesa* Lodovico Covo spielte anders als sein Vorgänger Capponi in Kunstdingen anscheinend keine Rolle.

Ein bislang übersehener Eintrag in den *partiti* vom 26. November 1603 besagt, daß man damals den Besuch von Vasari und Cigoli in Pisa erwartete, „chiamati d’ordine del Cons(igli)o per le cose della soffitta della chiesa“.⁸⁷ Cigoli erhielt offenbar den Auftrag für alle sechs Deckenbilder, war aber auch anderweitig viel beschäftigt.⁸⁸ In einem Brief vom August 1604 unterrichtete der Orden den Großherzog darüber, daß Cigoli nicht den Anschein erwecke, als wolle er die Arbeit aufnehmen, und davon spreche, den Auftrag an mehrere Maler zu vergeben.⁸⁹ Der Text läßt die Frage offen, ob Cigoli die Verantwortung komplett abgeben oder andere Maler quasi als „Subunternehmer“ beschäftigen wollte. Der Orden bat Ferdinando de’ Medici, Anweisung zu geben, wie es weitergehen solle, und zu erwägen, ob der Pisaner Maler Aurelio Lomi für eines der Gemälde in Frage komme.⁹⁰

Aus den *partiti* vom 12. Oktober 1604 geht hervor, daß der Großherzog zu diesem Zeitpunkt sechs Maler für die sechs Deckenbilder ausgewählt hatte – während die Bezahlung der Künstler durch den Orden bzw. dessen Mittelsmann Vasari erfolgen sollte.⁹¹ Wie bereits 1602 (als Ferdinando für die vom Orden finanzierte Herstellung der Kassettendecke die „licenza“ erteilte)⁹² und wie erneut 1606 (als der Großherzog gnädig das Verfertigen eines Wandbehangs für die Kirche auf Kosten des Ordens „gewährte“)⁹³ wird hier deutlich, daß die Autonomie des Ordens sich nur auf seine Finanzen erstreckte; alle größeren Entscheidungen mußten in Florenz approbiert werden oder wurden teilweise sogar über den Kopf der Betroffenen hinweg gefällt. Bezeichnenderweise nennt das oben erwähnte Dokument die vom Großherzog beauftragten sechs Maler nicht mit Namen – waren diese überhaupt schon in Pisa bekannt? Aurelio Lomi, dessen Verdienste vom Ordensrat



6 Die Investitur Cosimo de' Medicis zum Großmeister des Stefansordens, 15. März 1562 (Barca/Ciuti 1828, Tav. I)

gehörig herausgestrichen worden waren und der sich dem Großherzog zu empfehlen gesucht hatte, indem er den von Ferdinando protegierten Barnabiten ein Gemälde schenkte,⁹⁴ scheint jedenfalls nicht zu den Auserwählten gehört zu haben. Einzig die Florentiner Hofkünstler Lodovico Cardi „il Cigoli“, Jacopo Ligozzi, Cristofano Allori, Jacopo da Empoli und Domenico Passignano sind dokumentarisch mit den Gemälden in S. Stefano zu verbinden,⁹⁵ während der Pisaner Lomi offenbar gegen den Willen des Ordensrates leer ausging – eine weitere Machtdemonstration des Großherzogs, der seine Ordenskirche rein „florentinisch“ auszustatten gedachte?⁹⁶

Wer die Bildthemen für die sechs Gemälde bestimmte, läßt sich den Dokumenten zwar nicht entnehmen, doch ist auch dabei eine dominante Mitwirkung Ferdinandos anzunehmen. Bevor das Programm im Detail erörtert wird, seien zunächst die einzelnen Malereien kurz vorgestellt.⁹⁷

Die früheste in dem Zyklus vergegenwärtigte Begebenheit, die in Pisa erfolgte Investitur Cosimo de' Medicis zum Großmeister des Stefansordens (1562), wurde von Cigoli geschildert (Abb. 6).⁹⁸ Er eröffnete die Bildfolge mit einer Hommage an den Großherzog, der monumental über seine Un-

tertanen herausgehoben erscheint. Auch die zugehörige Inschrift betont Cosimos Bedeutung als Gründerfigur.⁹⁹ Seine Einkleidung durch den päpstlichen Nuntius Giorgio Cornaro drückt die höchste kirchliche Unterstützung für die von Pius V. bewilligte Ordensgründung aus.¹⁰⁰

Jacopo Ligozzi malte ebenfalls ein Ereignis aus der Regierungszeit Cosimos, nämlich die Rückkehr der Ordensflotte nach der Lepanto-Schlacht gegen die Türken (1571). Dieses Werk (Abb. 7)¹⁰¹ folgte dem schon in den Deckenentwürfen greifbaren Plan, an kriegserfolge des Stefansordens zu erinnern. Die Seeschlacht selbst wurde vermutlich deswegen nicht gezeigt, weil die Galeeren des Ordens dabei nicht unter eigener Flagge segeln durften.¹⁰² Bei Ligozzi prangt das Ordenskreuz prominent auf der Brust des von rechts heranreitenden Ritters, dessen gerüstete, gebieterisch gestikulierende Gestalt hoch zu Roß mit den tief am unteren Bildrand angeordneten Gefangenen kontrastiert.¹⁰³ Sein Kommandostab schwebt über dem Kopf eines Mannes, der gerade an Land steigt. Der fast nackte, in einer kraftvollen Vorwärtsbewegung wiedergegebene Gefangene, dessen Hände offenbar auf dem Rücken zusammengebunden sind, wird mit dem muskulösen, zur Levade aufge-



7 Die Rückkehr der Ordensflotte nach der Seeschlacht von Lepanto, 1571 (Barca/Ciuti 1828, Tav. II)

bäumten, aber gezügelten Pferd parallelisiert. Diese abwertende Gleichsetzung des „Ungläubigen“ mit einem Tier erhält dadurch besondere Brisanz, daß die Gruppe kompositionell auf die berühmten ‚Rossebändiger‘ des Quirinals anspielt:¹⁰⁴ Hier bändigt jedoch nicht etwa der Nackte das Roß, sondern ist vielmehr selbst der Gebändigte. Die Beischrift preist die siegreiche Rückkehr der Schiffe, die der Großherzog der sogenannten ‚Heiligen Liga‘ zur Verfügung stellte.¹⁰⁵ Im Unterschied zu anderen Lepanto-Darstellungen fehlen religiöse Bildmotive jedoch völlig¹⁰⁶ – der Akzent liegt ganz profan auf dem Gewinn von Arbeitssklaven.

Ebenso wie das erste fällt auch das dritte Gemälde, Cristofano Alloris ‚Einschiffung Maria de’ Medicis‘ (Abb. 8),¹⁰⁷ aus dem in früheren Projekten entwickelten Schema heraus, denn hier steht

eindeutig nicht der Orden, sondern die Familie Medici im Vordergrund. Das Bild schildert, wie Großherzog Ferdinando seine Nichte Maria am 17. Oktober 1600 zu der Prunkgaleere geleitete, die sie zu ihrem königlichen Gemahl nach Frankreich bringen sollte. Die das Gemälde dominierende Galeere konnte wohl (ebenso wie die stattliche Flotte im Hintergrund von Abbildung 7) als Hinweis auf die Leistungsfähigkeit der medicischen Werften verstanden werden.¹⁰⁸ Obwohl der Stefansorden Maria de’ Medici auf ihrer Reise Geleitschutz gab, verschweigt die neben dem Bild angebrachte Inschrift dies und betont einzig den dynastischen bzw. genealogischen Aspekt: Der Text berichtet nur, daß Großherzog Ferdinando seine Nichte Maria im Jahr 1600 mit dem französischen König Heinrich IV. verheiratete.¹⁰⁹



8 Die Einschiffung Maria de' Medici in Livorno, 17. Oktober 1600 (Barca/Ciuti 1828, Tav. III)

Auf diese klar dynastisch motivierte Episode folgt dann wieder ein kriegerisches Ereignis, nämlich die Erbeutung von vier türkischen Schiffen am 25. Mai 1602. Als Pars pro toto setzt Jacopo da Empoli das Entern der bescheiden wirkenden gegnerischen *Capitana* ins Bild (Abb. 9)¹¹⁰ – um gerade im Kontrast zu den prächtigen mediceischen Galeeren in den beiden vorausgehenden Szenen die technische Unterlegenheit der Türken herauszustreichen? Die lateinische Beischrift spricht lobend von den Schiffen des „Ferdinandus Magnus“ und schreibt damit letztlich dem Großherzog den Sieg zu, wiederum ohne den Stefansorden zu erwähnen.¹¹¹ Die Formulierung „captive ducunt“ spielt zudem auf die stattliche Beute an, handelte es sich bei den eroberten Galeeren doch um reiche Handelsschiffe, die nach Pisa mitgeführt wurden.¹¹² Da die erbeuteten Reichtümer allen Ordensmitgliedern zugute kamen, dürfte sich diese auch im Le-

panto-Bild erkennbare Schwerpunktsetzung der Absicht verdanken, die Motivation der Stefansritter zu erhalten und womöglich zu steigern.¹¹³

Die genannten vier Gemälde, die vor dem 21. Mai 1605 vollendet waren,¹¹⁴ wurden (ausgehend vom Chor) in chronologischer Folge an der Decke angebracht (Abb. 5). Josephine von Henneberg vermutet, daß man die letzten beiden, dem Eingang benachbarten Bildfelder zunächst bewußt freiließ, damit auch künftige darstellungswürdige Begebenheiten aus der Ordensgeschichte an der Decke ihren Platz finden konnten.¹¹⁵ Dies ist jedoch nicht nur sehr unwahrscheinlich, sondern auch dokumentarisch widerlegbar, denn schon am 12. Oktober 1604 hieß es ja ausdrücklich, der Großherzog habe für die sechs Deckenbilder Aufträge an sechs Maler erteilt.¹¹⁶ Demzufolge muß im Herbst 1604 ein komplettes Programm für die gesamte Decke vorgelegen ha-



9 Die Erbeutung von vier türkischen Galeeren, 25. Mai 1602 (Barca/Ciuti 1828, Tav. IV)

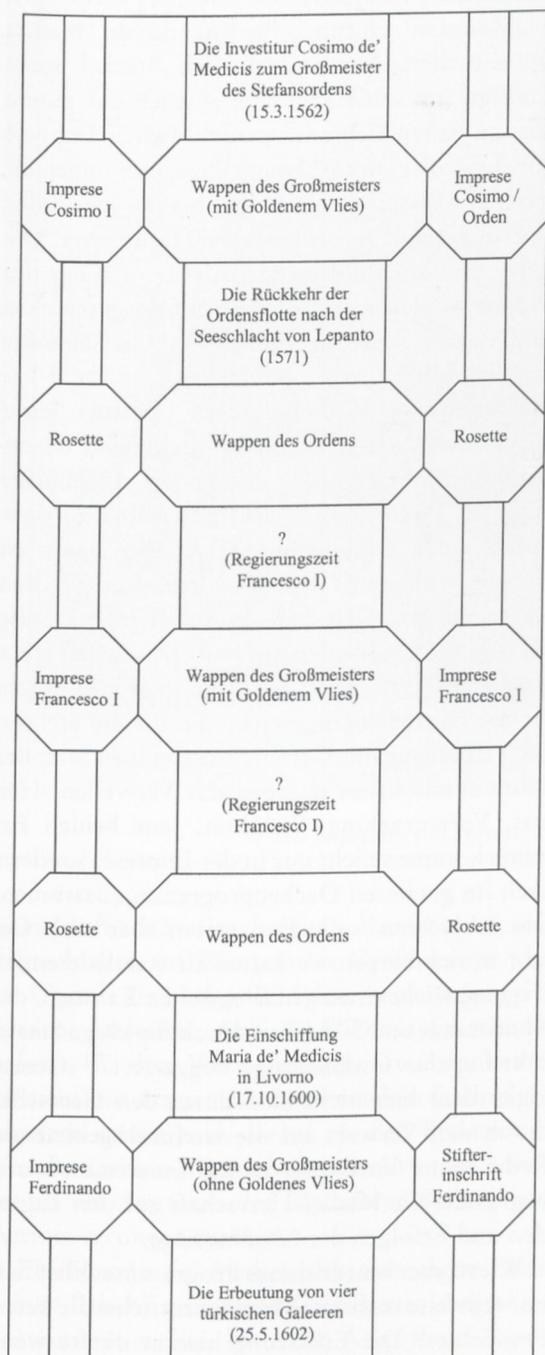
ben. Die beiden Gemälde, die heute den Zyklus komplettieren, können allerdings nicht Bestandteil der ursprünglichen Planungen gewesen sein, weil sie zwei spätere Ereignisse aus den Jahren 1605 und 1607 zum Thema haben.¹¹⁷ Wie also sah das originale Projekt aus? Bei der Beantwortung dieser Frage hilft die Betrachtung der üblicherweise wenig beachteten genealogischen ‚Nebenelemente‘ der Dekoration.

Wie sich bereits beim Vergleich der heutigen Deckenstruktur mit den eingangs diskutierten Entwürfen herausgestellt hat, stieg die Themenvielfalt der Gemälde deutlich an: Während anfangs nur „Imprese di galere“ bzw. „Imprese di Galere sotto il Gran Maestro Ferdinando“ geplant waren (Abb. 2, 3, 4), gelangten schließlich auch zivile Ereignisse zur Darstellung. Der in den Entwürfen noch nicht belegbare Rückgriff auf Geschehnisse, die sich vor der Regierungszeit Ferdinandos zugetragen hatten, fand eine Entsprechung in der Einbeziehung älterer Medici-Impresen: Man ver-

zichtete auf die zunächst vorgesehenen Verweise auf Ferdinandos Gemahlin (Abb. 2, 3) und integrierte statt dessen einige Impresen seiner beiden großherzoglichen Vorgänger, die in einer genealogischen Sequenz angeordnet wurden (Abb. 5). Der 1570 zum Großherzog erhobene Cosimo I. steht mit seiner Imprese dem Altar am nächsten; als Pendant wurde eine Imprese angebracht, die sich auf seine Ordensgründung bezieht. In der Mittelzone der Decke finden sich zwei Impresen des zweiten Großherzogs, also Francesco de' Medici. Am Eingang schließlich präsentiert sich dessen Nachfolger Ferdinando mit Stifterinschrift und Imprese.¹¹⁸

Daß die Impresen sich jeweils auf einen bestimmten Großherzog beziehen, wird noch deutlicher durch die zwischen ihnen plazierten Wappen. In allen drei Fällen handelt es sich um das Wappen des Ordens-Großmeisters, das aus Medici-palle und dem Ordenskreuz zusammengesetzt ist. Nur zwei dieser Wappen sind allerdings mit

Altar



Eingang

10 Hypothetische Rekonstruktion des 1604 geplanten Deckenprogramms

dem Orden vom Goldenen Vlies dekoriert.¹¹⁹ Das entspricht der Tatsache, daß Cosimo und Francesco de' Medici jenen Orden verliehen bekamen, Ferdinando jedoch nicht.¹²⁰ Sein Wappen ist daher nicht von der Ordenskette, sondern von einem Feston eingefasst. Durch diese subtile Differenzierung werden die drei Großmeister-Wappen personalisiert und dem jeweiligen Großherzog zugeordnet, so daß sich im Zusammenspiel mit den Impresen drei horizontale Achsen ergeben: Cosimo am Altar, Francesco in der Raummitte, Ferdinando am Eingang.

Ausgehend von dieser Beobachtung möchte ich die These aufstellen, daß zunächst eine andere Verteilung der Bilder an der Decke geplant war. Da die Gemälde in Florenz ausgeführt und erst nachträglich in die fertige Kassettendecke eingesetzt wurden, war ihre Anordnung flexibel.¹²¹ Insofern als die Impresen und Wappen der drei Großherzöge Cosimo, Francesco und Ferdinando die Decke in drei Zonen untergliedern und sich von den 1605 fertiggestellten vier Deckenbildern zwei auf die Regierungszeit Cosimos und zwei auf die Regierungszeit Ferdinandos bezogen, liegt der Schluß nahe, daß die restlichen zwei Bilder Ereignissen aus der Zeit Francescos gewidmet sein sollten. An Themen für jene beiden Bilder hätte es nicht gemangelt, denn auch unter Francesco erzielten die Galeeren des Stefansordens beachtliche Erfolge.¹²² Meiner Meinung nach sollten die beiden Episoden aus der Regierungszeit Ferdinandos daher nicht wie heute in der Mitte, sondern am Eingang des Raumes direkt bei Ferdinandos Imprese, bei seinem Großmeisterwappen und bei seiner Stifterinschrift plaziert werden. Der in die Kirche Eintretende hätte zuerst die Zeichen und Taten des aktuellen Herrschers erblickt und dann im Durchschreiten des Raumes Ferdinandos Vorgänger vor Augen geführt bekommen (Abb. 10). Genealogie, die die zeitliche Reihung verschiedener Generationen normalerweise mit abstrakten Mitteln veranschaulicht, wäre auf diese Weise geradezu sinnlich erfahrbar gewesen, weil das Fortschreiten im Raum gleichzeitig ein Zurückschreiten in der Zeit bedeutet hätte.

Es gilt dabei zu bedenken, daß die drei an der Decke verewigten Großmeister keine ganz ‚lupenreine‘ genealogische Folge bildeten. Cosimo

de' Medicis Sohn Francesco war unter mysteriösen Umständen gestorben; man munkelte sogar, daß sein jüngerer Bruder Ferdinando einen Giftmord angezettelt hatte, um die Nachfolge antreten zu können.¹²³ Ferdinando, der es immerhin schon zum Kardinal gebracht hatte, übernahm 1587 die Regierung der Toskana und machte seine Rückkehr in den weltlichen Stand 1589 durch die Eheschließung mit Christine von Lothringen perfekt.¹²⁴ Francescos damals noch minderjähriger Sohn Don Antonio, dessen Rechte auf den Großherzogstitel wegen seiner (von Ferdinando zu Unrecht behaupteten) illegitimen Abkunft bestritten wurden, mußte sich später mit Amt und Pfründen eines Malteserritters begnügen.¹²⁵

Vor dem geschilderten Hintergrund ist es interessant, daß die dreigliedrige Struktur der Decke, die sich heute noch an den Impresen und Wapen der drei Großherzöge ablesen läßt, eine Parallele in den sogenannten *provanze* des Stefansordens findet. Jeder Kandidat, der in den Orden aufgenommen werden wollte, mußte die Meriten seiner Familie darlegen und zudem nachweisen, daß sowohl seine Eltern als auch seine Großeltern allesamt adlig gewesen waren. Daher enthält das Ordensarchiv viele Stammbäume, die nur aus drei Generationen bestehen und gewissermaßen ‚rückwärts‘ konstruiert sind: Sie beginnen bei dem Kandidaten, verzweigen sich zu seinen Eltern und dann zu seinen Großeltern.¹²⁶ Die dreistufige Struktur der Pisaner Kirchendecke, die vom Stifter und aktuellen Ordens-Großmeister ausgeht und zu Ferdinandos zwei Vorgängern in die Vergangenheit zurückführt, simuliert dieselbe Kontinuität und maskiert dadurch die in Wahrheit deutlich problematischeren genealogischen Verhältnisse.

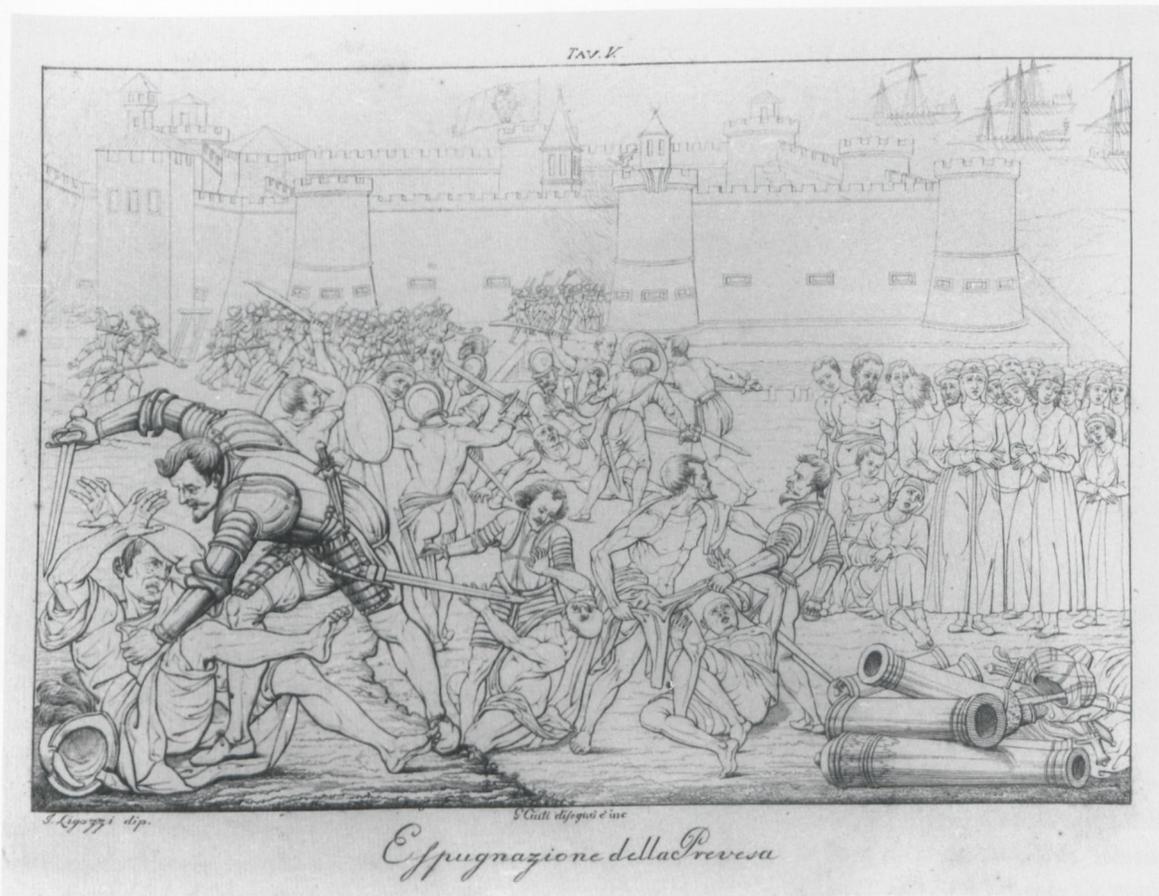
Wie beim Nobilitätsbeweis der *provanze* werden auch in der Deckendekoration von S. Stefano insbesondere die Verdienste Ferdinandos und seiner Familie ins rechte Licht gerückt. Die Meriten erscheinen einerseits in den Historienbildern, andererseits in den Inschriften und Impresen, die bestimmte Qualitäten des jeweiligen Herrschers betonen.

Die Impresen der drei Medici-Großherzöge bilden eine Art ‚Fürstenspiegel‘, da sie Herrschertugenden veranschaulichen, die das Handeln

der Großmeister in der Vergangenheit bestimmen und idealiter auch in der Zukunft bestimmen sollten. Beispielsweise attestiert die Imprese „Maiestate tantum“ Ferdinando de' Medici eine natürliche Autorität, die den ‚Stachel‘ nicht benötigt, um seine Schutzbefohlenen auf gutem Kurs zu halten.¹²⁷ Francesco de' Medicis Imprese „Amat victoria curam“ besagt dagegen sinngemäß, daß kluge Planung zum Sieg führt¹²⁸ – zweifellos eine für einen Ritterorden relevante Aussage. Die in den Historienbildern dargestellten Erfolge des Ordens werden somit letztlich auf die geschickte, klug vorausschauende Politik der Großherzöge zurückgeführt.

Cosimo de' Medicis Motto „Festina lente“ („Eile mit Weile“), ebenfalls intelligente Besonnenheit implizierend,¹²⁹ erhielt als zugehörige Impresen-Pictura ein Schiff, das statt des Mastbaums einen Laubbaum trägt.¹³⁰ Der Baum ist (als ‚Stammbaum‘) ein genealogisches Zeichen *par excellence*, während das Schiff offenkundig auf den Seefahrerorden anspielt. Das Schiff steht für die im Motto genannte „Eile“, für Expansion, für die Fahrt ins Ungewisse, die für die Stefansritter durchaus mit Gefahren verbunden war; der Baum symbolisiert dagegen das Verweilen, Heimat, Verwurzelung, Stabilität. Jene beiden Extreme kommen nicht nur in der Imprese, sondern auch im gesamten Deckenprogramm zusammen: Die Schlachten – die Expansion, aber auch Gefahr in sich bergen – erhalten als stabilisierendes Gegengewicht einen genealogischen Rahmen, der Kontinuität und Sicherheit durch die kluge Staatsführung der Großherzöge suggeriert.¹³¹ Genealogie dient hier nicht bloß dazu, den Herrscher durch den Verweis auf die ehrfurchtgebietende Reihe seiner Vorfahren zu legitimieren, sondern begründet die Medici-Herrschaft aus den Tugenden und Erfolgen der Großherzöge.

Wieso aber wurde dieses Programm schließlich nur teilweise realisiert? Warum entfielen die Taten Francescos? Die Erklärung hierfür dürfte weniger in einer *damnatio memoriae* des ungeliebten Bruders zu suchen sein¹³² als in den militärischen Ereignissen des Jahres 1605. Anfang Mai 1605 erzielten die Stefansritter einen bedeutenden Erfolg, die Eroberung von Prevesa. Knapp drei Wochen später schrieb Vasari nach Pisa, daß vier Decken-



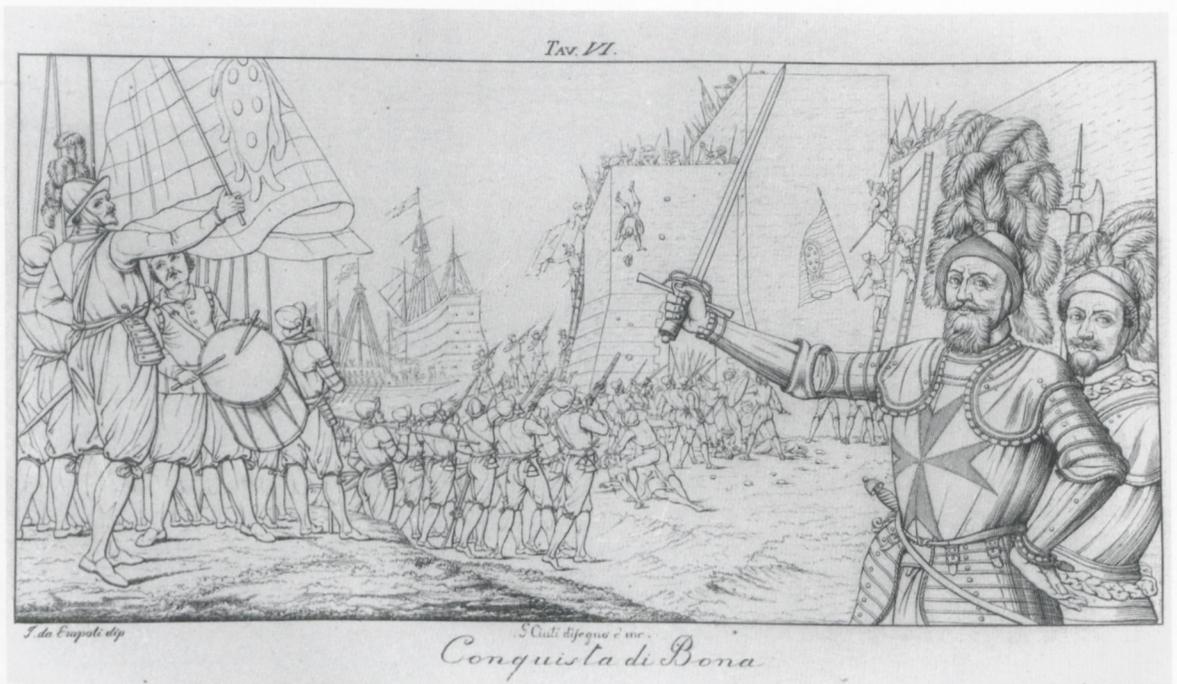
11 Die Einnahme von Prevesa, 2./3. Mai 1605 (Barca/Ciuti 1828, Tav. V)

gemälde für S. Stefano bereits vollendet seien, und fügte hinzu, auf Wunsch des Großherzogs werde Ligozzi als fünftes Bild den jüngsten Sieg des Ordens darstellen (Abb. 11).¹³³ Die lateinische Inschrift, die dem Werk beigegeben wurde, betonte nicht nur erneut das Beutemachen („diripit“), sondern spielte auch darauf an, daß Prevesa am Ort des antiken Nikopolis lag, somit an jener Stelle, bei der Augustus den legendären Seesieg von Actium errungen hatte.¹³⁴

Ferdinando de' Medici, der sich gegen Ende seines Lebens zunehmend als ‚neuer Augustus‘ präsentieren wollte, hatte den Angriff auf Prevesa möglicherweise primär deswegen angeordnet, um den großen Triumph des späteren römischen Kaisers bei Actium gewissermaßen wiederholen zu können. Dieser Sieg bedeutete ihm so viel, daß er ihn nicht nur in Pisa, sondern auch in seiner florentinischen Residenz in monumentaler

Form verherrlichen ließ.¹³⁵ Der hohe Symbolwert der Eroberung von Prevesa dürfte folglich die Planänderung in S. Stefano motiviert haben. Da zwei Szenen aus Ferdinandos Regierungszeit schon fertig waren, wurde offenbar beschlossen, diese an den zuvor Francesco zugedachten Plätzen zu montieren. Dadurch gewann man am Ende des Zyklus zwei freie Felder, in die man chronologisch korrekt spätere Ereignisse einfügen konnte. Neben der Einnahme von Prevesa kam so noch die Erstürmung der Festung Bona zur Darstellung (Abb. 12).¹³⁶ Wie die Beischrift verrät, hatte man sich auch in diesem Fall eine in der Antike bedeutende Stadt ausgesucht: das einstige Hippo, Bischofssitz des hl. Augustinus.¹³⁷

Durch die Eliminierung der Szenen aus Francesco de' Medicis Regierungsperiode beabsichtigte Ferdinando eine Konzentration des Zyklus auf nur zwei Protagonisten: Indem sein älterer Bru-



12 Die Einnahme von Bona, 15./16. September 1607 (Barca/Ciuti 1828, Tav. VI)

der ausgeblendet wurde, erschien Ferdinando nun als der einzige Vollender jener Vorhaben, die sein Vater Cosimo eingeleitet hatte. Diese Vater-Sohn-Kontinuität war bereits 1588 bei Ferdinandos festlichem Einzug in Pisa suggeriert worden;¹³⁸ später fand sie in der Fassadeninschrift von S. Stefano¹³⁹ sowie in der Sockelinschrift der Statue Cosimos¹⁴⁰ auf der Piazza dei Cavalieri monumentalen Ausdruck. Letzten Endes brachte der Stefansorden aber doch noch einen dritten Medici-Großherzog ins Spiel: Das abschließende Deckenbild wurde als Hommage an Ferdinandos Sohn Cosimo II. konzipiert.

Obwohl die Eroberung von Bona während der Regierungszeit Ferdinandos (im September 1607) erfolgt war, wurde knapp zwei Monate nach dessen Tod in Pisa ein Fest veranstaltet, bei dem man Cosimo II. als den eigentlichen Triumphator von Bona ehrte (1. April 1609).¹⁴¹ Ende Mai 1609 gab der Orden das sechste, schließlich erst 1614 fertiggestellte Deckenbild in Auftrag.¹⁴² Es wurde mit dem inschriftlichen Kommentar versehen, Bona sei mit Billigung Ferdinandos, aber unter Federführung Cosimos erobert worden.¹⁴³ Die Stefansritter selbst legten also Wert darauf, die genealo-

gische Reihe der Großherzöge an der Decke der Ordenskirche fortzuschreiben – wohl um sich die Protektion des neuen Herrschers zu sichern.

Die Kontinuität an der Spitze des Großherzogtums, die schon in der Namensgebung (Cosimo II.) programmatisch zum Ausdruck gekommen war, fand nicht nur in der Beischrift der genannten Szene, sondern auch in Jacopo da Empolis Bilderdarstellung eine anschauliche Umsetzung. Hinter dem Befehlshaber, der rechts im Bildvordergrund das Schwert erhebt, erscheint – prominent in Szene gesetzt – ein jüngerer Feldherr (Abb. 12):¹⁴⁴ Sowohl auf der politischen als auch auf der militärischen Ebene stehen demnach Männer bereit, welche die glorreiche Tradition weiterführen können. Letztlich werden die Herrscherfamilie und die ‚große Familie‘ des Stefansordens miteinander parallelisiert: Beiden auf Kontinuität bauenden Institutionen mangelt es nicht an Nachwuchs.¹⁴⁵ Die Wahl des auf Cosimo II. bezogenen Bildthemas, seine formale Gestaltung und der lateinische Kommentar bekräftigen folglich die genealogische Interpretation des gesamten Zyklus.

Bei der ‚Eroberung von Bona‘ handelt es sich um das einzige Gemälde der Folge, für das der

Orden sowohl das Thema als auch den Maler selbst bestimmte.¹⁴⁶ Im Fall der ‚Einnahme von Prevesa‘ steht fest, daß der Großherzog sowohl den ausführenden Künstler als auch den Bildinhalt verfügte;¹⁴⁷ für die restlichen vier Werke gab er zumindest den Maler, vermutlich, aber auch das Thema vor.¹⁴⁸ Wie reagierten die Stefansritter auf die Gemälde, auf deren Gestaltung sie keinen oder nur geringen Einfluß hatten? Langwierige Verhandlungen über den Preis der einzelnen Malereien deuten an, daß der Orden mit den Leistungen der Künstler nicht sonderlich zufrieden (oder prinzipiell geizig) war.¹⁴⁹ Zwei bislang unbekannt Passagen der Ordensprotokolle belegen, wie kritisch insbesondere die ‚Einnahme von Prevesa‘ (Abb. 11) gesehen wurde: Nachdem der Ordensrat den *Gran Priore* Giugni gebeten hatte, Qualität bzw. Preis des noch in Florenz befindlichen Gemäldes zusammen mit einigen Sachverständigen zu begutachten,¹⁵⁰ wurde nach Eintreffen des Bildes in Pisa bemängelt, „che la bellezza sua apparirebbe maggiore se il luogo suo fosse in parte piu bassa“¹⁵¹ – d. h. Ligozzi wurde (durchaus berechtigt) die Kleinteiligkeit seines Werkes vorgeworfen, die es an einem so weit vom Betrachter entfernten Anbringungsort nur schlecht zur Geltung kommen läßt.

Speziell im Vergleich zu den nahsichtigen, dynamischen und auf wenige Akteure konzentrierten Schlachtenbildern an der Decke des Audienzsaales im venezianischen Dogenpalast machen die Deckenbilder von S. Stefano einen antiquierten Eindruck. Während etwa Tintoretts Seeschlachten Freude an einem hochkomplexen asymmetrischen Spiel der Formen und an schwindelerregenden Perspektiven verraten,¹⁵² wirken die Kompositionen in der Ordenskirche sehr geordnet, starr, beinahe leblos. Dies hat vielleicht nicht nur mit einer geringeren Begabung der Florentiner Künstler zu tun, sondern mag auch aus den spezifischen Bedingungen der Hofkunst zu erklären sein: Ob die streng reglementierte, am Modell Vasaris d. Ä. festhaltende Bildwelt in S. Stefano konservative Traditionsgläubigkeit und ein zunehmend autoritär geführtes Regime reflektiert, kann hier allerdings nur spekulativ dahingestellt sein.

Obwohl die Gestaltung der Kassettendecke von S. Stefano unter starker florentinischer Kon-

trolle erfolgte, nahm das Bildprogramm durchaus differenziert auf die Situation in Pisa und auf das dortige Publikum Bezug. Adressaten des Werks bzw. seiner Botschaft waren zum einen die Pisaner Bürger, zum anderen (und primär) die Stefansritter, die teils im Pisaner Ordenspalast residierten, teils zu den jährlichen Ordensversammlungen dort zusammenkamen. Sowohl innerhalb der Stadt, deren glorreiche republikanische Tradition von den Florentinern ausgelöscht worden war, als auch innerhalb des Ordens, dem viele Adlige aus den erst vor kurzem von den Medici unterworfenen Territorien angehörten, mußte der Großherzog mit versteckter Opposition rechnen. Das Bildprogramm der Ordenskirche versuchte daher, einerseits die Macht der Zentralgewalt zu demonstrieren, andererseits aber auch um Konsens zu werben, wie sich nun zusammenfassend konstatieren läßt.

Während in den ersten Planungsphasen die Orientierung an der kurz zuvor fertiggestellten Kassettendecke des Pisaner Domes, die Integration des Pisaner Kreuzes in das dekorative Zeichensystem¹⁵³ und die Beteiligung des Pisaner Künstlers Aurelio Lomi erwogen worden waren, kam es im Laufe des Entwurfsprozesses zu einer klaren Absage an pisanische Vorbilder, Symbole und Modi. Als Kassettendecke mit eingesetzten Schlachtenbildern imitiert der *soffitto* von S. Stefano formtypologisch ebenso wie thematisch den Salone dei Cinquecento, den prächtigsten Florentiner Repräsentationsraum der Medici. Die dargestellten Ereignisse sind nicht nur nach *stile fiorentino* datiert,¹⁵⁴ sondern auch in *stile fiorentino* gemalt, wobei sowohl in der Formensprache als auch auf personeller Ebene die Kontinuität zu den Gestaltern des Salone dei Cinquecento gesucht wurde (Beschäftigung von Florentiner Hofkünstlern unter der Oberaufsicht Vasaris d. J.). Aus der Abfolge der Entwurfszeichnungen ist abzulesen, daß sich der Schwerpunkt des Programms allmählich vom Orden auf den Großmeister verlagerte; nur folgerichtig bildete schließlich die Investitur Cosimo de' Medicis den Beginn des Zyklus. Die durch Impresen und Wappen bewirkte genealogische Strukturierung der Decke, die Aufnahme eines rein ‚dynastischen‘ Bildthemas (‚Die Einschiffung Maria de' Medicis nach

Frankreich‘) und die auf den Großherzog fokussierten Bildbeischriften zeugen ebenso wie der Florentiner ‚Staatsstil‘ davon, daß S. Stefano – in Analogie zum Salone dei Cinquecento – als großherzogliches Machtzentrum in Pisa verstanden werden sollte.

Wie die Gestaltung der Kassettendecke veranschaulichte, handelte es sich bei dem Stefansorden nicht um eine Pisaner, sondern um eine Florentiner Institution unter dominanter Führung des Großherzogs. Die Ordensritter sollten sich mit der Florentiner Zentralgewalt identifizieren. Gleichzeitig wurde die Identifikation des Großherzogs mit seinem Orden thematisiert, denn die Form des Zyklus war durch die Verknüpfung von genealogischen und ‚meritokratischen‘ Argumentationsmustern als gemalter Nobilitätsnachweis

den *provanze* der Ordensritter nachempfunden. Indem einige Bilder und Inschriften die Lukrativität der Ordensaktivitäten betonten, konnten sie die Motivation der Ritter stärken, während der genealogische Rahmen vertrauensbildend die verlässliche Kontinuität mediceischer Politik suggerierte. Die Impresen, die in kondensierter Form das ‚Regierungsprogramm‘ der Großherzöge vergegenwärtigten, betonten ihre kluge und geschickte Fürsorge und warben für die erfolgsbringende, tugendhafte Herrschaft der Medici. Der Betrachter mochte sich in S. Stefano dei Cavalieri zwar an die Pisaner Seefahrertradition erinnert fühlen, doch machte ihm die Kirchengestaltung unmißverständlich klar, daß sich nun die Medici dieser Tradition bemächtigt hatten und sie in ihrer ganz eigenen Weise fortführten.

Anmerkungen

Die hier präsentierten Überlegungen habe ich teilweise bereits 1996 bei einem Studienkurs des Kunsthistorischen Instituts in Florenz („Politische Bildprogramme der Medici im 16. und 17. Jahrhundert“) sowie auf dem XXVII. Kunsthistorikertag 2003 in Leipzig in der Sektion „Genus und Genealogie“ vorgestellt. Für Hinweise, die in die Überarbeitung des Vortragsmanuskripts eingeflossen sind, bin ich Frank Zöllner und Eckhard Leuschner zu Dank verpflichtet. Ingo Herklotz danke ich für die Möglichkeit, hier auch die zugehörigen Dokumentenfunde publizieren zu können.

Abkürzungen:

ASP: Archivio di Stato di Pisa

OSS: Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano

- 1 Furio Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Turin 1976; Elena Fasano Guarini, *Le istituzioni*, in: Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici, Ausst.-Kat., Pisa 1980, S. 30–34; Rita Mazzei, *Pisa medicea. L'economia cittadina da Ferdinando I a Cosimo III*, Florenz 1991.
- 2 Ewa Karwacka Codini, *Piazza dei Cavalieri: urbanistica e architettura dal Medioevo al Novecento*, Florenz 1989, S. 1–43.
- 3 Giovanni Capovilla, *Giorgio Vasari e gli edifici dell'ordine militare di Santo Stefano in Pisa (1562–1571) (con lettere inedite del Vasari)*, in: *Studi storici*, 18, 1909, S. 581–602, hier S. 591–592.
- 4 Giovanni Capovilla, *Giorgio Vasari e gli edifici dell'ordine militare di Santo Stefano in Pisa (1562–1571) (con lettere inedite del Vasari)*, in: *Studi storici*, 17, 1908, S. 305–379, hier S. 321–379; Giovanni Capovilla, *Giorgio Vasari e gli edifici dell'ordine militare di Santo Stefano in Pisa (1562–1571) (con lettere inedite del Vasari)*, in: *Studi storici*, 19, 1910, S. 27–55 und 147–226, hier S. 148–198; Karwacka Codini (wie Anm. 2), S. 197–267; Christoph Bertsch, *S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa. Baugeschichte und politische Funktion einer Ordenskirche*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 45, 1992, S. 83–101, hier S. 86–94; Franco Paliaga, *L'architettura del Principe, „Dux e Pius“: I „suntuosi“ progetti di Giorgio Vasari per la Chiesa dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano in Pisa*, in: *The Plume & the Palette. Essays in Honor of Josephine von Henneberg*, hg. von Pamela Berger, Jeffery Howe und Susan A. Michalcyk, New York 2001, S. 129–158.
- 5 Zu ‚S. Stefano Papa e Martire‘ (nicht zu verwechseln mit dem gesteinigten Protomartyrer Stephanus) siehe *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 12, Rom 1969, Sp. 22–24.
- 6 In der Literatur heißt es verschiedentlich, am Stefanstag hätten zwei Siege stattgefunden, nämlich bei Montemurlo (1537) und bei Scannagallo bzw. Marciano (1554): Arrigo Pecchioli, *I cavalieri di Santo Stefano continuatori dei Templari in Toscana*, in: *I Templari. Mito e storia. Atti del convegno internazionale di studi alla Magione Templare di*

- Poggibonsi – Siena, 29–31 maggio 1987, hg. von Giovanni Minnucci und Franca Sardi, Sinalunga 1989, S. 251–258, hier S. 251; Clara Baracchini (Hg.), Pisa dei Cavalieri, Mailand 1996, S. 7. In der Tat wurden diese beiden Siege von den Medici zusammen gefeiert, doch war der Sieg von Montemurlo nicht am 2. August, sondern bereits am 1. August 1537 erfolgt: Roberto Cantagalli, Cosimo I de' Medici granduca di Toscana, Mailand 1985, S. 81. Die alten Publikationen zum Stefansorden nennen daher nur die Schlacht von Scannagallo/Marciano als Anlaß zur Ordensgründung: Fulvio Fontana, *I Pregij della Toscana nell'imprese più segnalate de' Cavalieri di Santo Stefano*, Florenz 1701, S. 9; Lodovico Araldi, *L'Italia nobile nelle sue città, e ne' Cavalieri figli delle medeme, I Quali d'Anno in Anno sono stati insigniti della Croce di San Giovanni, e di San Stefano*, Venedig 1722, S. 15: „avendo Cosimo I. de' Medici Gran Duca di Toscana riportata la famosa vittoria contro Pietro Strozzi Generale di Francia, con cui si stabili, e si assicurò pienamente nella sovranità de' suoi Stati“. Siehe dazu auch Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*. Guida storica, Florenz 1980, S. 375; Luciana Borri Cristelli, *Un'architettura da restituire al Vasari: il Tempio di S. Stefano della Vittoria*, in: *Storia Architettura*, 8, 1985, S. 37–42; La fortuna di Cosimo I. La battaglia di Scannagallo, Ausst.-Kat., Arezzo 1992.
- 7 Araldi (wie Anm. 6), S. 19; Pecchioli (wie Anm. 6), S. 253; Giovanna Arcangeli/Luigi Borghia, *Sigilli della Religione e armi gentilizie nell'archivio dell'Ordine di Santo Stefano*, in: *Le imprese e i simboli. Contributi alla storia del Sacro Militare Ordine di S. Stefano P. M. (sec. XVI–XIX)*, Ausst.-Kat., Pisa 1989, S. 39–72, hier S. 41.
- 8 Eine 617 Titel umfassende und mittlerweile noch zu erweiternde Bibliographie zum Stefansorden findet sich in folgender Publikation: *L'Ordine di Santo Stefano nella toscana dei Lorena. Atti del convegno di studi*, Pisa, 19–20 maggio 1989, Rom 1992, S. 194–241.
- 9 Araldi (wie Anm. 6), S. 137–139; Christine Pennison, *L'archivio dell'Ordine dei cavalieri di S. Stefano*, in: *Le Commende dell'Ordine di S. Stefano. Atti del convegno di studi*, Pisa, 10–11 maggio 1991, Rom 1997, S. 143–156, hier S. 145.
- 10 Franco Paliaga, *Maestri legnaioli al servizio dell'ordine dei Cavalieri di Santo Stefano. 1562–1737*, in: *Quaderni stefaniani*, 8, 1989, S. 51–104, hier S. 66–67; Josephine von Henneberg, *The Church of Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa: New Drawings*, in: *Antichità viva*, 30, 1991, S. 29–42, hier S. 33.
- 11 Henneberg (wie Anm. 10), S. 32–33; Josephine von Henneberg, *Architectural Drawings of the Late Italian Renaissance. The Collection of Pier Leone Ghezzi in the Vatican Library (Cod. Ottob. Lat. 3110)*, Vatikanstadt 1996, hier S. 132–133; Paliaga (wie Anm. 4), S. 132–133.
- 12 Anna Matteoli/Franco Paliaga, *I cicli pittorici della chiesa dei Cavalieri di S. Stefano*, in: *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Ausst.-Kat., Pisa 1980, S. 327–356, hier S. 336–337; Henneberg (wie Anm. 10), S. 30–32; Henneberg (wie Anm. 11), S. 91–92.
- 13 Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 335–336; Paliaga (wie Anm. 4), S. 151–152.
- 14 Karl Noehles, *Der Hauptaltar von Santo Stefano in Pisa: Cortona, Ferri, Silvani, Foggini*, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1, 1970, S. 87–123; Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 329; Franco Paliaga, *Immagine eroiche e culto devozionale a Pisa nel XVII secolo: La festa per la traslazione del corpo di S. Stefano*, in: *Ricerche storiche*, 15, 1985, S. 295–334, hier S. 296–320; Josephine von Henneberg, *Of Altars and Drawings: Vasari's Project for S. Stefano dei Cavalieri in Pisa (?)*, in: *Master Drawings*, 30, 1992, S. 201–209; Henneberg (wie Anm. 11), S. 134–136; Baracchini (wie Anm. 6), S. 49; Paliaga (wie Anm. 4), S. 134–138.
- 15 Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 353–356; Paliaga (wie Anm. 10), S. 60, 62, Anm. 32; Paliaga (wie Anm. 4), S. 141. Dokumente des Ordensarchivs erwähnen neben den beiden Altären von Vasari bzw. Bronzino außerdem einen „altare della Pietà“: ASP, OSS, Nr. 1014, fol. 16r (26. Januar 1599), und Nr. 1418, fasc. 430 (August 1606). Hiermit könnte die Nachricht zusammenhängen, Lattanzio Gambara habe für die Pisaner Stefanskirche eine ‚Sepoltura del Redentore‘ gemalt: Pier Virgilio Begni Redona/Giovanni Vezzoli, *Lattanzio Gambara*, Brescia 1978, S. 241. Vgl. Stefano Renzoni, *Pisa, ‚Caritas‘ Medicea*, in: *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Ausst.-Kat., Pisa 1980, S. 359–401, hier S. 379–382 (Franco Paliaga). Zur Lokalisierung der Altäre: Danilo Barsanti/F. Luigi Previti/Milletta Sbrilli, *Piante e disegni dell'Ordine di S. Stefano nell'Archivio di Stato di Pisa*, Pisa 1989, S. 117, 131–132; Karwacka Codini (wie Anm. 2), S. 227.
- 16 Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 327–328, 337–341.
- 17 Araldi (wie Anm. 6), S. 28; Capovilla 1910 (wie Anm. 4), S. 181–182. Vgl. dazu ASP, OSS, Nr. 757, fol. 227r (Auszug aus den *partiti* vom 29. Mai 1602): „che il Signor priore della chiesa debba far ritrovare le sei bandiere grandi et nuo-

- ve che furono due Anni passati portate fra molte altre alla chiesa dal già Amm(iragli)o Calefato et affisse sopra la tribuna et allato all'Arme Ducale che e posta sopra detta tribuna et Che hora non vi si vedeno ma si bene vi sono state poste in loro ca(m)bio certe fiamette vecchie et piccole et dia co(n)to al cons(igli)o q(ues)to p(rim)a dell'essequione di q(uan)to di sopra⁴.
- 18 Vera Daddi-Giovanozzi, Untersuchungen über Don Giovanni de' Medici und Alessandro Pieroni, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 5, 1937, S. 58–75, hier S. 58–66; Bertsch (wie Anm. 4), S. 83, 94–96.
- 19 Henneberg (wie Anm. 10), S. 33–34; Henneberg (wie Anm. 11), S. 104–105. Das Gestühl blieb vermutlich unausgeführt; vgl. eine nach 1682 zu datierende Innenansicht der Kirche: Karwacka Codini (wie Anm. 2), S. 225–227, Abb. 167.
- 20 Giovanni Santi Barca/Gaetano Ciuti, Pitture della Chiesa Conventuale dell'insigne militare ordine di Santo Stefano P. e M. disegnate e incise da Gaetano Ciuti con illustrazioni del Cavalier Cappellano G. S. B. [Giovanni Santi Barca], Pisa 1828; Capovilla 1910 (wie Anm. 4), S. 223–224; Documenti, in: Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici, Ausst.-Kat., Pisa 1980, S. 462–479; Henneberg (wie Anm. 10 und 11). Die bislang gründlichste Untersuchung des Bildprogramms ist Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12) zu verdanken. Eine Zusammenfassung dieser Überlegungen bietet Lucia Capitani, La strategia delle immagini nella Chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri, in: Pisa dei Cavalieri, hg. von Clara Baracchini, Mailand 1996, S. 57–66.
- 21 Henneberg (wie Anm. 10), 35, 40 (Anm. 39).
- 22 Dok. 2.
- 23 Dok. 1.
- 24 Zum guten Verhältnis zwischen Ferdinando de' Medici und Carlo Antonio Dal Pozzo vgl. Roberto Paolo Ciardi/Maria Clelia Galassi/Pierluigi Carofano, Aurelio Lomi. Maniera e innovazione, Pisa 1989, S. 63, sowie Franco Paliaga, La produzione dei soffitti lignei a Pisa nel Seicento, in: Antichità viva, 30, 4–5 (1991), S. 24–32, hier S. 25–26, 28.
- 25 Dok. 2.
- 26 Dok. 3.
- 27 Dok. 2 trägt den Vermerk „letta in Cons(iglio) adi 21 d'Agosto“.
- 28 Dok. 4.
- 29 Dok. 5.
- 30 Dok. 6. Während die Arbeiten am Dach im Gange waren, fanden die Gottesdienste in S. Sisto statt: Dok. 26.
- 31 Dok. 8. Ich verwende im folgenden die Namensform „Buonfilioli“ (statt der Schreibweise „Bonfiglioli“, die sich bei von Henneberg findet), da dies die von Buonfilioli selbst gebrauchte ist (vgl. Dok. 11, 15, 18).
- 32 Dok. 8, 9, 10.
- 33 Zur Kassettendecke in S. Maria in Domnica vgl. Paliaga (wie Anm. 24), S. 31–32, Anm. 17; Tobias Leuker, Das Wirken der Medici für die römische Kirche Santa Maria in Domnica im 16. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 34, 2001/2002, S. 185–200.
- 34 Dok. 7.
- 35 Dok. 12.
- 36 Dok. 13.
- 37 Dok. 16.
- 38 Dok. 12.
- 39 Siehe etwa Dok. 8, 15, 16, 23, 24, 25, 28, 30, 32 sowie Documenti (wie Anm. 20).
- 40 Dok. 22, 30; Documenti (wie Anm. 20), S. 463–465, Doc. VII, VIII, IX, X, XIV, XV, XVIII.a; S. 467, Doc. XXV.
- 41 Henneberg (wie Anm. 10), S. 35–36, Abb. 13; Henneberg (wie Anm. 11), S. 64–65, 82–83. Vgl. Josephine von Henneberg/Franco Paliaga, I restauri del duomo di Pisa fra Cinque e Seicento: nuove testimonianze, in: Bollettino d'arte, 77, 1992, S. 31–52, hier S. 34–35.
- 42 Josephine von Henneberg sieht den bereits erwähnten Beschluß vom 15. Oktober 1602, Zeichnungen der schönsten römischen Kirchendecken anzufordern, als Reaktion auf die ersten, „unbefriedigenden“ Entwurfszeichnungen, und datiert diese daher vor Oktober 1602: Henneberg (wie Anm. 10), S. 37. Unbezweifelbarer Terminus ante quem ist der 17. Dezember 1602: An diesem Tag bestätigte der Orden den Erhalt der Zeichnungen aus Rom, die in der Folgezeit deutliche Veränderungen im Planungsprozeß bewirkten (siehe unten). Da aber Capponi am 18. November 1602 schrieb, es sei bezüglich der Deckengestaltung noch nichts geschehen (Dok. 12), und da er erst am 19. November die Vollmacht erhielt, die Planung in die Hand zu nehmen (Dok. 13), könnten die ersten Entwurfszeichnungen auch erst zwischen dem 19. November und dem 17. Dezember 1602 entstanden sein.
- 43 Henneberg (wie Anm. 10), S. 34–37; Henneberg (wie Anm. 11), S. 55–56, 81–82, 93, 124, 141–142.
- 44 Dok. 17.
- 45 Dok. 9, 11, 14, 15.
- 46 Dok. 7, 15.
- 47 Während von Henneberg die Zeichnungen 1991 einem „Anonymus“ zuwies, katalogisierte sie die Blätter 1996 als Werke Buonfiliolis: Henneberg (wie Anm. 10), S. 37–38; Henneberg (wie Anm. 11), S. 122–123, 137–138, 142. Gegen diese Zuschreibung argumentierte bereits Paliaga unter Verweis auf den Briefwechsel zwischen Bu-

- onfilioli, Bompiani und dem Orden: Paliaga (wie Anm. 10), S. 79. Die Anweisungen des Ordens besagen klar, daß Buonfilioli (der als *Ricevitore* für die Finanzen des Ordens zuständig war) die Zeichnungen bei einem Sachverständigen („qualche intendente del mestiere“) in Auftrag geben und bezahlen sollte: Dok. 8, 9. Buonfiliolis Briefe (Dok. 15 und insbesondere Dok. 11) lassen keinen Zweifel daran, daß die Zeichnungen nicht von ihm selbst stammen. Die ungelenke Beschriftung auf dem Blatt, das die Decke von S. Maria in Domnica abbildet (Ottob. lat. 3110, fol. 61v–62r), wurde durchgestrichen und derselbe Text in einer eleganteren Schrift wiederholt – vermutlich von Buonfilioli, der die von ihm in Auftrag gegebene Zeichnung lesbarer machen wollte.
- 48 Dok. 15.
- 49 Dok. 17.
- 50 Josephine von Henneberg katalogisiert die beiden Blätter getrennt: Henneberg (wie Anm. 11), S. 37–39, 56–57; siehe auch Henneberg (wie Anm. 10), S. 38. Wie ich an den Originalen festgestellt habe, sind beide Blätter exakt gleich breit; die auf fol. 3r (Abb. 3) oben angeschnittenen Kassetten finden ihre Fortsetzung am unteren Rand von fol. 15r (Abb. 2). Die Zeichnung wurde wahrscheinlich zerschnitten, weil man sich entschloß, nur den oberen Teil des Entwurfs (der die „Trofei“ nicht in Ellipsen, sondern in hochkant gestellten Sechsecken anordnete) für die nächste Planungsstufe (Abb. 4) weiterzuverwenden.
- 51 Das Wort „impresa“ ist im Italienischen mehrdeutig: vgl. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Bd. 7, Turin 1972, S. 513–516. Auf den hier besprochenen Zeichnungen wird es in zwei verschiedenen Bedeutungen gebraucht. In Abb. 3 ist der Text „Imprese di galere“ mit einer Skizze von Galeeren auf See kombiniert, so daß in diesem Zusammenhang „impresa“ als „Unternehmungen, Taten, Aktionen“ verstanden werden muß. Die achteckigen Felder auf Abb. 2, welche die Aufschrift „Impresa di S(ua) A(ltezza) S(erenissim)a“ bzw. „Impresa di Madama“ tragen, sind jedoch zu klein, um Historienbilder aufnehmen zu können – „impresa“ meint hier vielmehr die „Imprese“, ein aus Text und Symbol zusammengesetztes persönliches Sinnbild, wie es sich auch in der schließlich ausgeführten Decke an analoger Stelle findet (Abb. 1, 5).
- 52 J. B. Rietstap, *Armorial Général*, Bd. 2, Berlin 1934, S. 98; H. V. Rolland, *Planches de l'Armorial Général de J.-B. Rietstap*, La Haye [o. J.], Bd. 4, Pl. XC: *Lorraine (anciens Ducs de)*.
- 53 Zu Christines Wappen, das Elemente des Wappens der *anciens ducs de Lorraine* integrierte, siehe Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici* 15th–18th Centuries, Bd. 1, Florenz 1981, S. 663, 668; Cristina Acidini Luchinat/Giorgio Galletti, *Le Ville e i Giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Ospedaletto 1992, S. 167; James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as 'Theatrum Mundi'*, New Haven/London 1996, S. 190–196, Abb. 2, 3, 4, 6. Die ‚urtümliche‘ Version des Lothringer Wappens erscheint, mit dem Medici-Wappen kombiniert, nicht nur in Pieronis Entwurf für die Pisaner Kassettendecke, sondern auch in Pocettis Freskendekoration des Florentiner Palazzo Capponi (was für deren Datierung nach 1589 spricht): Abbildung bei Julian Klieemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, S. 160.
- 54 Saslow (wie Anm. 53), S. 191–193.
- 55 Christina Strunck, *Zwischen David und Augustus. Rom und Florenz in der Selbstdarstellung von Großherzog Ferdinando I de' Medici (1587–1609)*, in: *Florenz – Rom. Zwischen Kontinuität und Konkurrenz*, hg. von Henry Keazor, Münster 1998, S. 103–137, hier S. 109.
- 56 Acidini Luchinat/Galletti (wie Anm. 53), S. 252–261; Cristina Acidini Luchinat/Giorgio Galletti, *La villa e il giardino della Petraia a Firenze*, Florenz 1995, S. 78–83; Elena Fumagalli/Massimiliano Rossi/Riccardo Spinelli (Hg.), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Florenz 2001, S. 225–227 (Massimiliano Rossi).
- 57 Strunck (wie Anm. 55), S. 114–115, 120–121. Siehe unten, Anm. 142.
- 58 Das Großmeisterwappen ist horizontal geteilt und zeigt in seiner oberen Hälfte das Ordenskreuz, in der unteren die Medici-Palle. Abbildungen bei Baracchini (wie Anm. 6), S. 54–55.
- 59 Zur Heraldik der ausgeführten Decke siehe unten, Abschnitt 2.
- 60 Henneberg (wie Anm. 10), S. 38, 42, Abb. 24; Henneberg (wie Anm. 11), S. 137–139.
- 61 Juergen Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles 1968, Katalog und Tafelteil. In der Diskussion meines Leipziger Vortrags verwies Martin Gaier auf S. Francesco di Paola als mögliches Vorbild, doch sehe ich keine überzeugenden Parallelen, da diese Decke nicht nur ganz anders gegliedert, sondern auch primär mit religiösen Szenen dekoriert ist. Von siebzehn Bildfeldern stellt nur eines (klein und marginal plaziert) eine profane Kampfszene dar: Schulz, S. 63–64, Tafel 151.
- 62 Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 164. Die blutrünstige Darstel-

- lung des Kampfs um Malta im Oratorium der Malteserkirche S. Giovanni in La Valletta datiert hingegen wohl erst nach den Deckenbildern in Pisa: David M. Stone, *The Context of Caravaggio's 'Beheading of St. John' in Malta*, in: *The Burlington Magazine*, 139, 1997, S. 161–170, hier S. 166–168.
- 63 Wolters (wie Anm. 62), S. 162, 190–126.
- 64 Paliaga (wie Anm. 24), S. 29.
- 65 Onofrio Panvinio, *Comentario dell'uso, et ordine de' trionfi antichi*, Venedig 1571, S. 2v; Ernst Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988, S. 11, 145; Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, hg. von Marina Gorreri, Turin 1988, S. 207, Anm. 10.
- 66 Künzl (wie Anm. 65), S. 112, 148; Annette Nünnerich-Asmus, *Basilika und Portikus. Die Architektur der Säulenhallen als Ausdruck gewandelter Urbanität in später Republik und früher Kaiserzeit*, Weimar/Wien 1994, S. 39–42, 44.
- 67 Armenini (wie Anm. 65), S. 206.
- 68 Siehe oben, Anm. 17.
- 69 Siehe unten, Abschnitt 2.
- 70 Eve Borsook, *Art and Politics at the Medici Court, I: The Funeral of Cosimo I de' Medici*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1965/66, S. 31–54, hier S. 44; Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia 2002, S. 287. Für diesen Hinweis danke ich Eckhard Leuschner.
- 71 Eve Borsook, *Art and Politics at the Medici Court, III: Funeral Decor for Philip II of Spain*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14, 1969/70, S. 91–114, 248–250.
- 72 *Descrizione Dell'Esequie fatte in Roma dalla Natione Fiorentina al Serenissimo Ferdinando III. Gran Duca di Toscana Il dì 22. di Giugno 1609*, Rom 1609, S. 15–17.
- 73 Schulz (wie Anm. 61), S. 49.
- 74 Allegri/Cecchi (wie Anm. 6), S. 235–255; Ugo Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florenz 1990; Christina Strunck, *Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio. Wie Michelangelos 'Sieger' auf Giambologna und Vasari wirkte*, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. von Michael Rohlmann und Andreas Thielemann, München/Berlin 2000, S. 265–297.
- 75 Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vergab Ferdinando an Passignano und Ligozzi den Auftrag, den Salone dei Cinquecento mit vier weiteren monumentalen Medici-Historien auszuschnitten. Eine dieser Szenen, nämlich Passignanos ‚Investitur Cosimos I. zum Großmeister des Stefansordens‘, kehrt auch in S. Stefano wieder: Allegri/Cecchi (wie Anm. 6), S. 375; Muccini (wie Anm. 74), S. 168, 179; Kliemann (wie Anm. 53), S. 174–175. Ligozzi malte für S. Stefano das Lepanto-Bild, während Passignano auf Wunsch des Stefansordens die Einnahme von Bona darstellen sollte, schließlich aber durch Jacopo da Empoli ersetzt wurde: Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 345–346, 351.
- 76 Zur Rolle Vasaris d. J. siehe u. a. Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 330–331, 343.
- 77 Dok. 20 und 21; siehe auch Quellenanhang, Anm. 36.
- 78 Die *partiti* beziehen sich unter dem Datum 8. Juli 1603 bzw. 16. Dezember 1603 auf Capponis Begräbnis bzw. auf seine testamentarischen Bestimmungen (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 365v, und Nr. 758, fol. 38v). Siehe dazu auch ASP, OSS, Nr. 1418, fasc. 9: Aufstellung über die mit seinem Begräbnis verbundenen Kosten. Nach Capponis Tod wurde als sein Vertreter in geistlichen Dingen zunächst der *Comendatore* Giovanni Griffoni nach Pisa berufen, wovon zwei Briefe vom 23. Juli und 4. November 1603 zeugen (ASP, OSS, Nr. 854, fol. 248, 284v–285r).
- 79 ASP, OSS, Nr. 758, fol. 40v.
- 80 Dok. 24. Paliaga und von Henneberg nahmen bereits auf dieses Dokument Bezug, interpretierten das Datum aber nach *stile pisano* als 14. Oktober 1602: Paliaga (wie Anm. 10), S. 82; Henneberg (wie Anm. 10), S. 41, Anm. 52. Siehe auch Karwacka Codini (wie Anm. 2), S. 220. Eine Datierung der Zeichnung in den Herbst 1602 widerspricht nicht nur der gängigen Praxis des Ordens, der nach *stile fiorentino* datierte (siehe dazu die Ausführungen am Anfang des Quellenanhangs), sondern ist auch inhaltlich nicht überzeugend, denn dann wäre die der ausgeführten Decke am nächsten stehende Zeichnung vor allen anderen entstanden.
- 81 Farbabbildung der Zeichnung bei Karwacka Codini (wie Anm. 2), S. 222. Der Vergleich mit der ausgeführten Decke (*ibid.*, S. 223) zeigt, daß die Zeichnung in einigen Punkten abweicht (man beachte etwa die Proportionierung der hochrechteckigen Trophäenfelder zwischen den Oktogonen). Offenbar entstand sie zu einem Zeitpunkt, als noch nicht alle Details der Deckengestaltung exakt festgelegt waren. Den Bezug zwischen der Zeichnung und der Zahlung an Paladini stellte zuerst Paliaga her, gefolgt von Josephine von Henneberg: Paliaga (wie Anm. 10), S. 82, 83, Anm. 77; Henneberg (wie Anm. 10), S. 41, Anm. 52. Die Inschriften, die spätere Ereignisse nennen, wurden erst nachträglich eingetragen.
- 82 Documenti (wie Anm. 20), S. 463, Doc. V.
- 83 Dok. 23.

- 84 Ähnlich hatte man es bereits in der ersten Ausstattungsphase der Kirche gehalten: Die Altarbilder wurden von den Florentinern Vasari und Bronzino geschaffen; einfache Schnitzarbeiten erfolgten in Pisa (zum Beispiel die Herstellung des Chorgestühls), während die repräsentativeren Stücke (zum Beispiel der Großmeisterstuhl und die Orgelverkleidung) in Florenz geschnitzt wurden. Vgl. Capovilla 1908 (wie Anm. 4), S. 332–334.
- 85 Giorgio Vasari d. J. und der gleichaltrige Lorenzo Sirigatti waren eng befreundet und pflegten über Jahrzehnte hinweg einen regen Austausch in künstlerischen Fragen. Lorenzo und sein Bruder, der Bildhauer Ridolfo Sirigatti, Enkel des Malers Ridolfo del Ghirlandaio, waren 1581 bzw. 1583 in den Stefansorden aufgenommen worden, Giorgio hingegen bereits 1577. Lorenzo publizierte 1596 den Ferdinando de' Medici gewidmeten Traktat „La Pratica di Prospettiva“, an dem möglicherweise auch Vasari mitgearbeitet hatte. Siehe Donatella Pegazzano, Lorenzo Sirigatti: gli svaghi eruditi di un dilettante del Cinquecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 42, 1998, S. 144–175; Capovilla 1910 (wie Anm. 4), S. 219–224.
- 86 Dok. 28. Zahlungen für Herstellung, Vergoldung und farbige Fassung der Kassettendecke sind in folgenden Bänden zu finden: ASP, OSS, Nr. 4384, 4385, 4386, 6580, 6581, 6582. Die Auszahlungen erfolgten durch Bartolomeo Pettinini; die beteiligten Handwerker waren der *legnaiolo* Bartolomeo Atticciati, Francesco Catani *pittore*, Benedetto Petroni („che mette a oro la soffitta della chiesa“) und der Vergolder Francesco di Calisto.
- 87 Dok. 25.
- 88 Am 3. April 1604 traf er in Rom ein, wo er im Auftrag des Großherzogs ein Altarbild für St. Peter zu malen hatte (Anna Matteoli, Lodovico Cigoli, in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. XIX, 1998, S. 203–207, hier S. 204).
- 89 Dok. 27.
- 90 Dok. 27.
- 91 Documenti (wie Anm. 20), S. 463, Doc. VII: „Che si scriva a Pier Maria Portici che de' denari della Religione vada pagando sino alla somma di Scudi 150 al Cavaliere Giorgio Vasari, perché possa provvedere alli sei pittori che ha deputati Sua Altezza Serenissima per dipignere li sei quadri della soffitta di questa Chiesa (...)“
- 92 Dok. 12.
- 93 Dok. 29.
- 94 Dok. 27. Zu Lomis Gemälde für die von Ferdinando de' Medici geförderte Barnabitenkirche S. Frediano in Pisa siehe Ciardi/Galassi/Carofano (wie Anm. 24), S. 131, 134, 136, 223–225, 285, 288. S. Frediano war eine Kommende des Stefansordens; vgl. Pierluigi Carofano/Franco Paliaga, Pittura e collezionismo a Pisa nel Seicento, Pisa 2001, S. 38, 67–71. Siehe auch Paliaga (wie Anm. 24), S. 25–26.
- 95 Siehe unten.
- 96 Schon die von Vasari d. Ä. mit der Kirchenausstattung betrauten Kunsthandwerker waren alleamt Florentiner gewesen: Paliaga (wie Anm. 10), S. 53, 56.
- 97 Der besseren Lesbarkeit halber werden hier nicht die Gemälde, sondern die Nachstiche von Gaetano Ciuti abgebildet (aus: Barca/Ciuti, wie Anm. 20).
- 98 Farbabbildung bei Roberto Contini, Pisa e i non pisani: un'antologia pittorica, in: Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Roberto Contini und Gianni Papi, Mailand 1992, S. 105–245, hier S. 179.
- 99 „COSMVS MAGNVS DVX I. D.[IVI] STEPH.[ANI] EQUITVM RELIG.[IONE] INSTITUTA // MAGNIMAGISTRI CAPITINSIGNIA ANNO DOMINI MDLXI“. Die Investitur Cosimo de' Medicis zum Ordens-Großmeister erfolgte am 15. März 1562 (*stile comune*), wurde an der Decke der Stefanskirche aber nach *stile fiorentino* auf 1561 datiert: Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 342. Zum Datierungsstil siehe auch die Einleitung des Quellenanhangs.
- 100 Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 341–345.
- 101 Farbabbildung bei Contini (wie Anm. 98), S. 180.
- 102 Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 345; Pecchioli (wie Anm. 6), S. 253.
- 103 Barca identifiziert den Berittenen als „il Gran Contestabile dell'Ordine Pietro Borbone di Città di Castello, Marchese di S. Maria, che andato a ricever gli schiavi, comanda loro sbarcare“ (Barca/Ciuti [wie Anm. 20], S. 8).
- 104 Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London 1986, S. 159–161; Francis Haskell/Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1981, S. 136–141.
- 105 „TRIEMES DUODECIM IN AUXIL. SACRI FOEDERIS MITTIT // UNDE CUM VICTORIA REDIERE ANNO DOMINI MDLXXI“.
- 106 Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 345–347.
- 107 Farbabbildung bei Contini (wie Anm. 98), S. 180.
- 108 Franco Angiolini, L'arsenale medico: La politica marittima dei Medici e le vicende dell'arsenale a Pisa, in: Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici, Ausst.-Kat., Pisa 1980, S. 176–190. Siehe auch Paliaga (wie Anm. 24), S. 30.

- 109 „FERDINANDUS MAGNUS DUX III HENRICO IIII FRANC. REGI // MARIAM FRATRIS FILIAM IN MATR. COLLOCAT A. DOMINI MDC“. Dazu Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 347–348. Vgl. Barca/Ciuti (wie Anm. 20), S. 10–11; Ronald Forsyth Millen, Rubens and the Voyage of Maria de' Medici from Livorno to Marseilles: Etichetta, Protocol, Diplomacy, and Baroque Convention. Essay Towards a Study of History in Art, in: Rubens e Firenze, hg. von Mina Gregori, Florenz 1983, S. 113–176; Sara Mamone, Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici, Cinisello Balsamo 1987, S. 99–105, 110–113.
- 110 Farbabbildung bei Contini (wie Anm. 98), S. 180.
- 111 „MAGNI FERDIN. TIRIEMES SEX AB IP SO MARI EGEO // QUATUOR TURCAR. CAPTIVAS DUCUNT A. DOMINI MDCII“. Dazu Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 348–349.
- 112 Gino Guarnieri, I Cavalieri di Santo Stefano nella storia della Marina Italiana (1562–1859), Pisa 1960, S. 458.
- 113 Das Beutegut wurde in einem – leider im letzten Weltkrieg zerstörten – „Registro delle prede“ (1568–1688) akribisch verzeichnet: Guarnieri (wie Anm. 112), S. 457–468; Pennison (wie Anm. 9), S. 145. Aus einem Drittel der Beute bildete man Kommenden, die an besonders verdiente Ritter vergeben wurden. Ein Ordensdekret von 1575 bezeichnete die Aussicht hierauf explizit als Motivation der Ritter: „a fine che con la speranza di tali commende si dia animo alli Cav.ri di conseguire qualche premio delli infiniti incomodi et stenti che necessariamente li sopportano nelle navigazioni, et a fine ancora che alli Cav.ri che saranno su le galere non solo per l'interesse del Tesoro, ma per la speranza del proprio comodo et interesse del conseguire a suo tempo le commende predette si dia occasione di tener conto delle prede che si faranno.“ Zitiert bei Capovilla 1910 (wie Anm. 4), S. 38–39. Aus denselben Gründen wurde bei dem *Capitolo generale* von 1602 beschlossen, den vom Orden erwirtschafteten Überschuss zur Gründung von Kommenden zu nutzen: „erezzione di Commende d'Anzianita per i Cav(alie)ri, che travagliano in mare ò altrime(n)ti servono la Relig(io)ne, perche con l'aspettativa de conseguire, à tempi debiti, ne succedera maggior, et piu numeroso concorso de soggetti, che prendera(n)no d(ett)o habito, et li Cav(alie)ri s'occuperan(n)o, ne servitij Marittimj, et altri piu volentieri.“ (ASP, OSS, Nr. 643, fol. 234r).
- 114 Documenti (wie Anm. 20), S. 466, Doc. XX.
- 115 Henneberg (wie Anm. 10), S. 38–39.
- 116 Siehe oben, Anm. 91.
- 117 ‚Die Einnahme von Prevesa‘ (1605) bzw. ‚Die Eroberung von Bona‘ (1607). Dazu unten.
- 118 Siehe auch das Schema bei Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 332.
- 119 Abbildungen bei Baracchini (wie Anm. 6), S. 54–55 (wo leider nur das mit dem Vliesorden dekorierte Wappen zu sehen ist).
- 120 Strunck (wie Anm. 55), S. 120, 136, Anm. 157. Ebenso erscheint auch an der Fassade des Ordenspalastes in Pisa Ferdinandos Büste (im Gegensatz zu den Büsten Cosimos und Francescos) ohne die Insignien des Vliesordens: Renzoni (wie Anm. 15), S. 363–366; Baracchini (wie Anm. 6), S. 34–35, 40.
- 121 Dasselbe ‚Baukastensystem‘ ermöglichte auch eine nachträgliche Programmänderung im Salone dei Cinquecento: Strunck (wie Anm. 74), S. 278–285.
- 122 Fontana (wie Anm. 6), S. 52–73; Guarnieri (wie Anm. 112), S. 114–119, 457; Berti (wie Anm. 70), S. 287. Das Casino Mediceo wurde 1621–1623 mit einem Freskenzyklus ausgestattet, der auch kriegerische Erfolge Francescos umfaßte: Anna Rosa Masetti, Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento, in: Critica d'arte, 9, 1962, Nr. 50, S. 1–27, und Nr. 53–54, S. 77–109, hier S. 85–92; Kliemann (wie Anm. 53), S. 174, 177, 184–185.
- 123 Hierauf machte mich freundlicherweise Frank Zöllner aufmerksam. Vgl. Emilio Grassellini/Arnaldo Fracassini, Profili medicei. Origine, sviluppo, decadenza, della famiglia Medici attraverso i suoi componenti, Florenz 1982, S. 87; Berti (wie Anm. 70), S. 28–30, 402. Eine natürliche Todesursache diagnostizierte (mit gewissen Widersprüchen) Gaetano Pieraccini, La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici, Bd. 2, Florenz 1925, S. 154–159.
- 124 Strunck (wie Anm. 55), S. 104–112.
- 125 Diaz (wie Anm. 1), S. 235; Grassellini/Fracassini (wie Anm. 123), S. 104–105, 150; Langedijk (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 301.
- 126 Arcangeli/Borgia (wie Anm. 7), S. 39–40, 60–65, Abb. N. 44–46; Pennison (wie Anm. 9), S. 146–147.
- 127 Langedijk (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 133–134; Baracchini (wie Anm. 6), S. 64. Durch diese Imprese grenzte Ferdinando sich von seinem Bruder Francesco ab, der durch das Motto „Laedentem laedo“ als gerechter, aber strafender Herrscher präsentiert wurde. Vgl. Baracchini, S. 64; Berti (wie Anm. 70), S. 31.
- 128 Baracchini (wie Anm. 6), S. 19, 64.
- 129 Vgl. Francesca Cappelletti, ‚Festina Lente‘: Fortuna, Prudenza e Fama nell'emblematica del Cinquecento, in: Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahr-

- hundert, hg. von Francesca Cappelletti und Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 1997, S. 74–82.
- 130 Baracchini (wie Anm. 6), S. 18, 64.
- 131 Angiolini sieht die Doppelrolle des Großherzogs als Respekt gebietender Feldherr einerseits und Stabilität garantierender „sovrano tutore“ andererseits – ohne Verweis auf das hier analysierte Bildprogramm – als ein Grundmuster der mediceischen Selbstdarstellung: Franco Angiolini, I Principi e le Armi. I Medici Granduchi di Toscana e Gran Maestri dell'Ordine di S. Stefano, in: Il „perfetto capitano“. Immagine e realtà (secoli XV–XVII). Atti dei seminari di studi, Georgetown University a Villa „Le Balze“, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, 1995–1997, hg. von Marcello Fantoni, Rom 2001, S. 183–218, hier S. 215–217.
- 132 Zum problematischen Verhältnis zwischen Ferdinando und dem unpopulären Francesco siehe Strunck (wie Anm. 55), S. 104–105. Gegen eine *damnatio memoriae* spricht jedoch, daß Franciscos Porträt in die Reihe der großherzoglichen Büsten aufgenommen wurde, die unter Ferdinando Ägide an der Fassade des Palazzo dei Cavalieri angebracht wurden: Renzoni (wie Anm. 15), S. 364–365.
- 133 Documenti (wie Anm. 20), S. 466, Doc. XX. Farbabbildung bei Contini (wie Anm. 98), S. 180.
- 134 „NICOPOLIS ACTIACA TURCARUM MUNITISS. OPPIDUM A. D. STEPH. EQUITUM V TRIREM // MAGNI FERDINANDI AUSPICIIIS FORTITER EXPUGNAT DIRIPITQ. A. DOMINI MDCV“. Dazu Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 349–351.
- 135 Strunck (wie Anm. 55), S. 115–121; Stefania Vasetti, I fasti granducali della Sala di Bona: sintesi politica e culturale del principato di Ferdinando I, in: Palazzo Pitti. La Reggia Rivelata, Ausst.-Kat., Florenz/Mailand 2003, S. 228–239.
- 136 Farbabbildung bei Contini (wie Anm. 98), S. 179. Der Auftrag, der zunächst an Domenico Passignano vergeben worden war, ging 1613 an Jacopo da Empoli über: Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 351.
- 137 „COSMI PRINCIPIS AUSPICIIIS FERDINANDO PATRE ANNUENTE // BONA OLIM HIPPO REGIUS EXPUGNATUR A. D. MDCVII“. Dazu Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 351–352. Auch diese Eroberung scheint – neben dem wirtschaftlichen Nutzen – wegen des Bezugs zum hl. Augustinus eine symbolische Dimension besessen zu haben, denn der Stefansorden war „sotto lo stendardo di S. Agostino“ gegründet worden: Mario Battistini, L'Ammiraglio Iacopo Inghirami e le imprese dei Cavalieri dell'Ordine di S. Stefano contro i Turchi nel 1600, Volterra 1912, S. 9, 25–29.
- Die Fürbitte des hl. Augustinus für seine Stadt war zur Zeit Ferdinando de' Medicis neu publiziert und auf die Rückgewinnung von Ferrara für den Kirchenstaat bezogen worden: Oratione di S. Agostino Mentre la Città d'Hiippona, hoggi detta Bona, era assediata da' Vandali. Tradotta in ottava rima dal P. F. Felice Milensio Agostiniano. Nell'occasione del racquisto del Ducato di Ferrara, Rom 1598.
- 138 Mazzei (wie Anm. 1), S. 17.
- 139 „COSMUS MED. MAGN. DUX ETRUR. I A FUNDAMENTIS EREX. AN. SAL. MDLXVI // FERDINANDUS MED. FIL. M. D. ETR. III PARIETEM SECTO MARMOR. OPERUIT AN. SAL. MDXCVI“. Abbildung bei Baracchini (wie Anm. 6), S. 42.
- 140 „FERDINANDO MED. MAG. DUCE ETR. ET ORD. MAG. MAGIST. III FELICITER DOMINANTE ANNO DOMINI MDXCVI // ORDO EQ. S. STEPH. COSMO MEDICI M. DUCI ETR. CONDITORI ET PARENTI SUO GLORIOSISS. PERP. MEM. C. STATUAM E MARMORE COLLOCAVIT“. Vgl. Renzoni (wie Anm. 15), S. 370.
- 141 Stefano Renzoni, Pisa tra mito e storia nelle feste granducali cinque-seicentesche, in: La festa, la rappresentazione popolare, il lavoro. Momenti della cultura e della tradizione in territorio pisano, XVI–XIX sec., Ausst.-Kat., Pisa 1984, S. 59–94, hier S. 87; Paliaga (wie Anm. 14), S. 321–322; Franco Paliaga, Feste e cerimonie organizzate dall'ordine nel periodo mediceo, in: Le imprese e i simboli. Contributi alla storia del Sacro Militare Ordine di S. Stefano P. M. (sec. XVI–XIX), Ausst.-Kat., Pisa 1989, S. 241–257, hier S. 244–245.
- 142 Der Grund, warum das Bona-Deckenbild nicht gleich 1607 bestellt wurde, ist vielleicht darin zu suchen, daß Ferdinando noch einen wesentlich bedeutenderen Sieg erwartete und für diesen Raum lassen wollte: 1607 und 1608 schloß er nämlich Verträge mit dem Gouverneur von Aleppo bzw. mit dem Emir Fakhr al-Din, welche die gemeinsame Eroberung Jerusalems vorsahen! Hiermit hätte Ferdinando sich endgültig als würdiger Nachfolger Gottfrieds von Bouillon erwiesen. Vgl. Strunck (wie Anm. 55), S. 107–121, bes. S. 120–121, 131, Anm. 104.
- 143 Documenti (wie Anm. 20), S. 465, Doc. XVIII.c: „l'impresa e presa di Bona, seguita (...) sotto li auspicii del Serenissimo Don Cosimo“. Zur Inschrift siehe oben, Anm. 137. Auch in den 1621–1623 zu datierenden Fresken des Casino Mediceo wird die Eroberung Bonas übrigens Cosimo II. zugeschrieben: Masetti (wie Anm. 122), S. 83.
- 144 Der Altersunterschied zwischen den beiden Protagonisten kommt im Stich (Abb. 12) weniger

deutlich zum Ausdruck als im Gemälde (vgl. die Farbabbildung bei Contini [wie Anm. 98], S. 179). Über die Identifizierung der Personen gibt es konkurrierende Auffassungen. Paliaga benennt den Älteren als Admiral Jacopo Inghirami, äußert sich zur Identität des Jüngeren jedoch nicht: Matteoli/Paliaga (wie Anm. 12), S. 352. Da das Unternehmen von Inghirami gemeinsam mit dem *Gran Contestabile* Silvio Piccolomini geleitet wurde, liegt es nahe, letzteren in der zweiten Hauptperson zu erkennen, zumal ein Enea Piccolomini bei der Bona-Siegesfeier von 1609 an herausgehobener Stelle agierte. Vgl. Fontana (wie Anm. 6), S. 138; Guarnieri (wie Anm. 112), S. 144–145; Paliaga (wie Anm. 141), S. 244–245. Barca benennt die Hauptfiguren des Gemäldes hingegen als den *Gran Contestabile* Piccolomini und den *Cavaliere Priore* Fabrizio Colloredo: Barca/Ciuti (wie Anm. 20), S. 25.

- 145 Der Begriff der ‚Ordensfamilie‘ trifft hier nicht nur auf metaphorischer Ebene zu: Durch die Einrichtung von Familienkommenden entwickelten sich innerhalb des Ordens dynastische Strukturen, die dazu führten, daß bestimmte Familien über Generationen hinweg kontinuierlich Stefansritter stellten. Vgl. Araldi (wie Anm. 6),

S. 20; Arcangeli/Borgia (wie Anm. 7), S. 40–45; Pennison (wie Anm. 9), S. 147–148; Danilo Barsanti, *Le commende dell'ordine di S. Stefano attraverso la cartografia antica*, Pisa 1991; Danilo Barsanti, *I Petrucci e la commenda di San Donato. Storia di una famiglia e del suo patrimonio nelle carte dell'Ordine di Santo Stefano (1565–1797)*, in: *L'Ordine di Santo Stefano e la nobiltà senese. Atti del convegno* (Pisa, 8 maggio 1998), Pisa 1998, S. 25–64.

- 146 Documenti (wie Anm. 20), S. 465, Doc. XVIII.c.
 147 Documenti (wie Anm. 20), S. 466, Doc. XX.
 148 Documenti (wie Anm. 20), S. 463, Doc. VII.
 149 Die von Matteoli und Frosini zusammengestellte Dokumentation zu den Deckenbildern befaßt sich in erster Linie mit Zahlungsfragen: Documenti (wie Anm. 20), S. 463–471.
 150 Dok. 30. *Der Gran Priore* ist nicht identisch mit dem *priore della Chiesa*. Vgl.: Documenti (wie Anm. 20), S. 464, Doc. X, XIV.
 151 Dok. 31.
 152 Siehe zum Beispiel Wolters (wie Anm. 62), Abb. 204, 205.
 153 Vgl. Abb. 2.
 154 Zum Florentiner Datierungsstil siehe oben, Anm. 99.

Quellenanhang

Das kunsthistorisch relevante Material des im Pisaner Staatsarchiv verwahrten Ordensarchivs ist bisher nur stichprobenartig ausgewertet worden. Bereits 1828 bot Giovanni Santi Barca in den Fußnoten seines Werks *‚Pitture della Chiesa Conventuale dell'insigne militare ordine di Santo Stefano P. e M.‘* einige Nachrichten zu diesbezüglichem Archivmaterial.¹ 1908 edierte Giovanni Capovilla zahlreiche Dokumente, die sich auf die von Giorgio Vasari d. Ä. geleiteten Arbeiten beziehen (1562–1571),² und verwies in den Anmerkungen auf weitere Quellen, darunter auch Briefe zur Entstehungsgeschichte der Kassettendecke von S. Stefano.³ Anlässlich der Ausstellung *‚Livorno e Pisa‘* (1980) ist Anna Matteoli diesen Hinweisen nachgegangen, hat die entsprechenden Briefe transkribiert und zusätzliches Material aus den Ordensprotokollen (*partiti*) hinzugefügt.⁴ In der Folgezeit entdeckte Franco Paliaga weitere Dokumente, die er teils selbst bekanntmachte,⁵ teils Josephine von Henneberg zur Verfügung stellte.⁶ Da Paliaga und Henneberg diese Schriftstücke nur auszugsweise zitiert oder gar nur paraphrasiert haben, haben sich in die darauf aufbauende Literatur einige Irrtümer eingeschlichen. Daher erscheint es mir sinnvoll, neben meinen eigenen Funden hier auch die von Paliaga bzw. Henneberg erwähnten Dokumente

im Wortlaut vorzustellen, zumal sie im Zuge einer um 1990 erfolgten Neuordnung des Archivs neue Signaturen erhielten, was ihre Auffindbarkeit erschwerte.⁷

Um künftige Forschungen im Archiv des Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano zu erleichtern, möchte ich zunächst einen kurzen Überblick über die kunsthistorisch relevanten Serien des Archivs geben. Den umfassendsten Einblick in die Aktivität des Ordens bieten die *partiti*, die Protokolle der zweimal wöchentlich abgehaltenen Sitzungen des *Consiglio dei Dodici*. Dieser Rat bestand aus zwölf Ordensmitgliedern: dem Stellvertreter des Großmeisters (d. h. des Großherzogs), dem *Commendatore generale*, dem *Connestabile*, dem Admiral, dem Prior des Konvents, dem *Gran Cancelliere*, dem Schatzmeister, dem *Conservatore generale*, dem *Buonuomo dell'Ospedale* und weiteren drei vom Großherzog oder vom *Capitolo Generale* bestimmten Ordensrittern. In den Beratungen der *Dodici* ging es in erster Linie um Aufnahmegehesuche in den Orden, juristische und finanzielle Angelegenheiten, doch kamen gelegentlich auch Bau- oder Kunstaufträge zur Sprache. Die Sitzungsprotokolle (*partiti*) verweisen indirekt auf zugehörige Dokumente in anderen archivalischen Serien. Wenn es heißt *„che si responda alla lettera di ...“* bzw. *„che si scriva a ...“*, dann ist der zu beantwort-

tende Brief unter dem jeweiligen Datum in den *Lettere Originali al Consiglio* abgelegt, während sich eine Abschrift der Antwort des Ordens im *Copialettere* findet. Geht es hingegen um Schriftwechsel des Ordens mit dem Großherzog, kommen gesonderte Dokumentenserien ins Spiel: Die *Informazioni e memoriali del Consiglio* enthalten Kopien der Anschreiben an den Großherzog, während die Originalbriefe samt der beigefügten Memoriale die Serie *Suppliche ed Informazioni* bilden. Auf diesen Originalbriefen vermerkte der großherzogliche Sekretär die vom Großmeister getroffene Entscheidung. Da der *Auditore* als „rappresentante del sovrano stipendiato direttamente dal granduca“⁸ eine Vermittlerposition zwischen Pisa und Florenz einnahm, finden sich weitere an den Großherzog gerichtete Bittschriften in den *Negozi dell'Auditore*. Ferner ist für den Kunsthistoriker die Serie *Zibaldone* von Interesse, die u. a. ordensinterne Denkschriften versammelt. Tragen diese die Aufschrift „letto in Consiglio il di ... e fattone partito“, ist unter dem betreffenden Tag ein Eintrag in den *partiti* zu erwarten.

In den *partiti* wurde ferner protokolliert, daß das *Consiglio* die Rechnungslegung der *Cinque Riveditori* geprüft und approbiert habe. Die entsprechenden Aufstellungen der fünf Rechnungsprüfer sind chronologisch in der Serie *Stanziamenti* enthalten, während die darin erwähnten *polize* der Handwerker in den *Referti* abgelegt sind. Die korrespondierenden Zahlungen könnte man in den *Libri mastri* bzw. den *Libri di entrata e uscita dell'Ordine* nachverfolgen, doch ist dabei kein weiterer Informationsgewinn zu erwarten. In Florenz ansässige Künstler wurden durch den *Ricevitore di Firenze* bezahlt, dessen Ausgaben die Serie *Entrata e uscita del ricevitore di Firenze* festhält.⁹

Die Amtsführung des *Consiglio dei Dodici*, der *Cinque Riveditori* sowie anderer Amtsträger wurde einmal jährlich überprüft. Dies geschah bei der Versammlung des *Capitolo provinciale*¹⁰ sowie anlässlich des *Capitolo generale*, das alle drei Jahre zusammentrat. Die Protokolle jener Zusammenkünfte (in der *Filza di Capitoli Generali e Provinciali*) enthalten u. a. Angaben zur Jahresbilanz des Ordens bzw. zu den Kosten laufender Bauprojekte.

Ein Archivbrand, der im frühen 17. Jahrhundert Teile des Briefbestandes zerstörte,¹¹ dürfte auch für die Lückenhaftigkeit der Serie *Fabbriche* verantwortlich sein. Aufschluß über Immobilien und Kunstbesitz des Ordens geben jedoch die *Inventari* sowie die Serien *Amministrazione del commissario del convento* und *Pagamenti e robe per la fabbrica*.¹² Der im Sommer 1602 begonnene Band *Copie di mandati per la fabbrica*¹³ könnte mit dem *Registro di debitori e creditori del Commissario del convento (spese di restauro e consumo, 1602–1605)* identisch sein.¹⁴

Für die korrekte Interpretation der Quellen ist die Erkenntnis grundlegend, daß der Orden, obwohl in Pisa angesiedelt, nicht etwa nach *stile pisano*, sondern nach *stile fiorentino* datierte. Sowohl die Pisaner als auch die Florentiner sahen den Festtag Mariä Verkündigung (25. März) als den Jahresbeginn an, zählten aber die Jahre unterschiedlich: Während die Florentiner bis zum 25. März der modernen Jahreszählung „hinterherhinkten“, waren die Pisaner ab dem 25. März der modernen Zählung um ein Jahr voraus. Beispiel: Der 12. Februar 1612 *stile fiorentino* wäre nach heutiger Jahresrechnung der 12. Februar 1613, während der 25. Juni 1613 *stile pisano* nach *stile comune* dem 25. Juni 1612 entspricht.¹⁵ Daß der Stefansorden nach *stile fiorentino* datierte, geht nicht nur aus den Deckenschriften hervor,¹⁶ sondern läßt sich auch an dem hier transkribierten Briefwechsel zwischen Ercole Buonfilioli und dem Orden ablesen: Die von Buonfilioli Ende 1602 aus Rom nach Pisa geschickten Briefe wurden in den *partiti* unter der Jahreszahl 1602 protokolliert; während aber Buonfilioli nach römischer Sitte nach Weihnachten ins Jahr 1603 wechselte, lief für den Orden noch bis zum folgenden 24. März das Jahr 1602.¹⁷

Die chronologische Ordnung der hier präsentierten Dokumente folgt dem *stile comune*. Die Titel der zitierten Bände sind:

- Nr. 643: Filza I di Capitoli Generali e Provinciali, Parte Terza dall'anno 1590 all'anno 1619
- Nr. 757 [alte Signatur: Registri 62]: Partiti dal 1600 al 1603
- Nr. 758 [alte Signatur: Registri 63]: Partiti dal 1603 al 1606
- Nr. 759 [alte Signatur: Registri 64]: Partiti dal 1606 al 1609
- Nr. 854 [alte Signatur: Nr. 1332]: Lettere 1600–1603
- Nr. 922 [alte Signatur: Nr. 1383]: Lettere Originali al Consiglio Dal 1602 al 1603
- Nr. 1014: Informazioni 1599–1605
- Nr. 1108: Suppliche ed Informazioni (1599–1602)
- Nr. 1417: Zibaldone dal 1598 al 1603
- Nr. 4383 [alte Signatur: Nr. 1993]: Stanziamenti 1601–1602
- Nr. 4384 [alte Signatur: Nr. 1994]: Stanziamenti 1603–1604
- Nr. 4385 [alte Signatur: Nr. 1995]: Stanziamenti 1604–1605
- Nr. 4386 [alte Signatur: Nr. 1996]: Stanziamenti 1605
- Nr. 4387 [alte Signatur: Nr. 1997]: Stanziamenti 1605–1608
- Nr. 6580 [alte Signatur: Nr. 1175]: Referti 1603–1604
- Nr. 6581 [alte Signatur: Nr. 1176]: Referti 1604–1605
- Nr. 6582 [alte Signatur: Nr. 1177]: Referti 1605 (Filza di Conti de Sig.ri V Riveditori)

Abkürzungen:

ASP: Archivio di Stato di Pisa

OSS: Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano

Die in den Dokumenten häufig vorkommende Abkürzung S.A.S. (Sua Altezza Serenissima) bzw. V.A. (Vostra Altezza) bezieht sich auf den Großherzog der Toskana, Ferdinando de' Medici.¹⁸

Dok. 1:

Auszug aus den *partiti* vom 17. Juli 1601 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 136r)

Che si co(m)metta al com(missa)rio del co(n)vento che si faccia dare da Bart(olome)o Pettinini la consegna delle materie da murare, legnami ferramenti, et altro, che tiene in magazzini della R(eligio)ne, et a Cinque Rived(it)ori si ordini, che li saldino i conti del suo servit(i)o fino al dì di d(ett)a attuale consegna risc(n)trando le robbe che dara d(ett)o Pettinini al com(missa)rio con le note delle spese fatte in provederle, et de consumi dati, facendo relatione al con(sigli)o il qual Pettinino si licenza dal servizio della R(eligio)ne secondo che scrive al Vice Canc(ellie)re. Mons(igno)r Capponi priore della chiesa però non si metta piu in nota tra provvisionati della R(eligio)ne.

Dok. 2:

Abchrift eines Briefes von Cappone Capponi an den Erzbischof von Pisa [Carlo Antonio Dal Pozzo], 7. August 1601 (ASP, OSS, Nr. 1108, fasc. 340)

Ill(ustrissi)mo et R(everendissi)mo Monsig(nor) Arc(ivescovo) Sig(nor) et Patron Co(lendissi)mo

(...) Mi occorre di p(re)se(n)te dir' con questa à V(ostra) S(ignoria) I(llu)strissima che in Cons(igli)o mi fù forza pigliare risoluzione di far sapere à S(ua) A(ltezza) S(erenissima) che da parecchie settimane in quà dorme la fattura delli scalini della n(ost)ra Chiesa; et non vi s'attende piu, perche di mio consenso ne levò mano il mio ministro alcune settimane sono, quando egli rese i conti della sua administratione alla Religione; et li consegnò tutte le masseritia; et (avanzumi?), che vi erano di d(ett)a amministrazione; et ne suoi conti non ha hauto difficoltà alc(un)a ne li è mancato cosa alc(un)a ancorche minima, che non ne habbi dato buon conto.

Et poiche con mio consenso egli haveva finito di servirmi ne fatti attenenti alla Religione, Intendevo anche che fussi anche finita la mia faculta dell'attendere à d(ett)o servizio, et disputandosi in Consiglio sopra questo mio fare, o non fare, li conclusi, ch'io havevo hauto tante male sodisfazioni ingiustam(en)te nella Relig(io)ne et delli affronti, che non si sarebbon fatti à qualsivoglia minimo Cav(alie)re et infinitissimi ne have(va) hauto il mio ministro, che ero risoluto di non mi voler piu affaticare in cose della Religione fuorchè

del mio off(izio) proprio, come prior della Chiesa; et che la Religione haveva tanti buon Cavalieri, et tanti buon' ministri, che poteva con i detti supplire à quanto fussi di bisogno; et pur instando il Cons.o che cio mi era commesso da S. A. S. et che perciò non volevano, ne potevano commettere ad altri. Dissi che rinunziavo à questa commessione; et che dessino conto à S. A. che io non volevo piu attendere; et che commetessi quello che li piacesse; et non volendo il Cons.o intendere di darne conto a d(ett)a A. S. ma instando che ne dessi conto io. Perciò vengo ad esso a dir con questa à V. S. I. che havendo io affaticatomi tanto in servizio della Religione fuor dell'ufizio del Priore, non solo senza, che me n'habbino hauto un minimo obligo, et havendo io ricevuto di molti disgusti; et qualche affronti d'importanza, che anco non si desiste come benissimo sà chi tien' conto dell'attioni della Religione; et havendo anco hauti molti disgusti il mio ministro, che so io che ha servito con molta realtà prontezza, et sufficienza, che l'ho di gia provato nove anni in tutte le fabbriche, che ho fatte; et di tutto ha reso boniss(im)o conto à tutti i luoghi, che è bisognato. Et havendo la Religione Cav(alie)ri atti, ministri, Ministri sufficienti. Desidererei, che V. S. I. mi facessi grazia, che S. A. S. commetessi, che io fussi libero da quest'obligo di far fare questi scalini, et altro che occorra fuori dell'Ufizio del Prior della Chiesa et che si facessi fare ad altro Cav(alie)re et Ministro della Religione; che à quel modo si vedrà quanto altri sia piu sufficiente di me in questa sorte di maneggi et io ne terrò perpetuo obligo; et N(ost)ro Sig(nor) Dio tutti conservi.

Di San Piero in Campo mia Villa Il di 7 d'Ag(os)to 1601.

Di V. S. Ill.ma et R.ma

S(ervito)re Oblig.mo Cappon Capponi P.

[Zusatz in derselben Handschrift (des Kopisten):] S. A. harà per bene, che senza considerare questo l'Abbate seguiti di far finire questi scaglioni, dovendo haver considerazione solamente alla grazia, et servizio di S. A. et quel della Religione senza curarsi d'altro

Gio: Ba: Con: 14. Agosto 1601

A tergo¹⁹ All'Ill.mo et R.mo Monsig. Sig. et P(ad)ron. mio Colend.mo Monsig. Arciv(escov)o di Pisa. Alla Corte.

[Weiterer Vermerk:] letta in Cons(igli)o adi 21 d'Agosto et fattone partito.²⁰

Dok. 3:

Brief von Cappone Capponi an den *Vice Cancelliere* Stefano Berti, 16. August 1601 (ASP, OSS, Nr. 1417, fasc. 384)

Molto Mag(nifi)co S.r Mio

Mi coma(n)da S. A. che io segua che si mettino q(uest)i scalini, et che io guardj alla volo(n)ta di S. A. S. et non

ad altro, et per cio poi che cosi coma(n)da, cosi bisogna che io esegua (...).

Dok. 4:

Auszug aus den *partiti* vom 21. August 1601 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 144v-145r)

Che il S.r priore della chiesa possa eseguire l'ordine che tiene da S. A. S. circa la fattura et muramento della scalini dinanzi la porta grande della chiesa et altro. Si co(m)metta al Cassiere della R(eligio)ne che vada pagando tutte le polize di denari che d(ett)o Mons(igno)re fara cosi per lavori di fornace come di marmi opere di maestri, et qualunque altre di qualunque specie et cosi della mercede del Pettinino ò altro ministro et Ministri da deputarsi et tenersi per S(ua) S(igno)ria in d(ett)a opera consegnando d(ett)e polize mese per mese al co(m)putista de cinque Rived(ito)ri per farne i Referti et ordinarne li acco(n)ciame(n)ti di scritture al solito. Et parime(n)te si co(m)metta al com(missa)rio del co(n)vento che vada consegnando al d(ett)o Pettinino ò altro ministro tutte quelle materie et cose che li sara(n) domandate in d(ett)o proposito con pigliarne ricevuta.

Dok. 5:

Auszug aus dem Protokoll des am 17. April 1602 eröffneten *Capitolo generale* (ASP, OSS, Nr. 643, fol. 223ff.)

fol. 226v: Che s'intende Confirmato per Priore della Chiesa Conve(n)tuale dell'ordine il S(ign)or Abbate Cappone Capponi per il triennio pross(im)o futuro con li soliti emolume(n)ti Carichi et obblighi che si contengano nelli statuti et ordinj della Relig(io)ne et instruzione di suo offitio.

fol. 230r: Che s'approva l'Amministrazione del Sig(n)or Priore della Chiesa venendo referto da Commiss(ar)i del Cap(it)olo che ha osservata l'instruz(io)ne ordinata sopra il suo uff(iti)o.

Dok. 6:

Zahlungsdokumente zur Restaurierung des Daches von Santo Stefano dei Cavalieri (ASP, OSS, Nr. 4383 unter dem Datum 1. Oktober 1602)

Anweisung zur Zahlung von lire 553, soldi 5 an Bartolomeo Pettinini „in fabrica della chiesa per il tetto“ auf der Grundlage von „32 polize sottoscritte da Mons.r Capponi“. Im folgenden werden die 32 *polize* einzeln aufgeführt, beginnend mit

n.o 1 a di 6 di luglio 1602 per una lista di opere a scoprire le teste de Cavalletti²¹ a m(aest)ro Gerardo Merlini ingegneri mandato da S. A. S. et altri lavori

n.o 2 e a di 13 detto per una lista di opere a detta restauratione (...)

Weitere diesbezügliche Zahlungsdokumente finden sich in Nr. 6582, fasc. 25, sowie in Nr. 4383 unter dem Datum 29. Oktober 1602.

Dok. 7:

Brief von Cappone Capponi an den *Vice Cancelliere* Stefano Berti, 15. Oktober 1602 (ASP, OSS, Nr. 1417, fasc. 503)²²

Molto Mag(nifi)co m(esser) Stifano [sic]

Nello scriver a Roma per co(n)to di quelle soffitte, desideriej, che ci avisassino di quelle che nelli sfo(n)dati han(n)o pitture, di figure, et di che sorte figure, Et di quelle che han(n)o rilievi in detti sfo(n)dati, et che sorte di Rilievj, Et perche il Card(ina)le Gio(van)ni de Medici, o, vero il Card(ina)le Ferd(inand)o hoggi gra(n) Duca fecio(n) far una soffitta, se be(n) no(n) dorata ne dipi(n)ta, Nella Chiesa di S.ta Maria della Navicella, che era suo titolo, la quale fu tenuta di disegno molto bello in que(i) te(m)pi, desiderej che cj ma(n)dassi a(n)chora il disegno di quella, perche forse S. A. S. vi potrebbe applicar molto l'animo, per (esser?) cosa fatta da loro nel lor titolo, che ci potrebbe poi adornar a n(ost)ro modo, Et li bacio le Manj. del Palazzotto il dj 15 di 8bre 1602.

Dok. 8:

Auszug aus den *partiti* vom 15. Oktober 1602 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 269v)²³

Che si scriva lett(e)ra al Cav(alie)re Asc(ani)o Buo(m)pianti à Roma (...) sogg(iungendo)li che dovendosi fare la soffitta al tetto de la chiesa della R(eligio)ne fa di bisogno di havere il modello di due o tre soffitte delle più belle che siano in chiese di Roma però che insieme con d(ett)o Ric(evito)re [Buonfilioli] li faccia fare da alc(un)o intende(n)te del mestieri et li mandi q(uan)to piu presto, et al Ric(evito)re si scriva parimente di tutti i sudetti capi et si dica che paghi la spesa di d(ett)i modelli con denari della R(eligio)ne

Dok. 9:

Brief des *Consiglio dei Dodici* an den *Ric(evito)re di Roma* [Ercole Buonfilioli], 15. Oktober 1602 (ASP, OSS, Nr. 854, fol. 174r-174v)

(...) noi facciamo por mano à fare la soffitta del tetto della n(ost)ra chiesa Co(n)ventuale di Pisa, et desideriamo haver modelli di due ò tre soffitte di chiese di Roma delle piu belle però fate fare detti modelli di mano di qualche intendente del mestieri, et mandate-

li subito, et date debito della spesa alla R(eligio)ne, et siate perciò et discorrete con d(ett)o S(igno)re Buo(m)piani al quale si dà il med(esi)mo ordine accioche la R(eligio)ne sia meglio servita et all'uno et l'altro si manda copia di avvertimento che in d(ett)o proposito dà il S(igno)r priore della chiesa²⁴

Dok. 10:

Brief des *Consiglio dei Dodici* an Asc(ani)o Buo(m)piani, 15. Oktober 1602 (ASP, OSS, Nr. 854, fol. 175r)

(...) Appresso vedrete quel tanto che si scrive à d(ett)o Ric(evito)re [Bonfiglioli] improprio del modello che si desidera di soffitte di due ò tre chiese di Roma vedete di fare in questo particolare il servitio compito perche S. A. S. che lo desidera bello sia soddisfatta (...).

[Zusatz nach der Schlußfloskel:] se li riscrisse di nuovo q(uan)to sopra²⁵

Dok. 11:

Brief von Ercole Buonfilioli an das *Consiglio dei Dodici*, 2. November 1602 (ASP, OSS, Nr. 922, fol. 481)

(...) Ho inteso della soffitta che si farà alla nostra Chiesa conventuale, et ho di già dato ordine che si facino li modelli de tre soffitte delli piu belli, et a questo altro spacio [= dispaccio?] saranno in ordine per mandarli.

Dok. 12:

Brief von Cappone Capponi an das *Consiglio dei Dodici*, datiert „18. 9bre [Novembre] 1602“ (ASP, OSS, Nr. 1417, fasc. 508)²⁶

Ill(ustrissi)mi S(igno)ri xii del Consiglio haviamo trovato tutti i tetti di n(ost)ra Chiesa con i legnamj tutti fradici, et haviamo ha(v)uto gra(n) gratia da Dio, che non siano rovinatj con dan(n)o et vergogna, et si è raccomodato ogni cosa per buo(n) verso, et con som(m)a dilige(n)za (...)

[Es folgt ein Passus über die Arbeiten, die zur Sicherung des Glockenturms nötig sind.]

In oltre mi occorre far saper alle (Signorie Illustrissime?) come S(ua) A(ltezza) S(erenissima) dice, che avanti che (fece?) licenza al Consiglio di far la soffitta, spesso gli era ragionato, che sarebbe bene il farla, et che poi che ne died(e) licenza Non vede che si faccia di cio cosa al(cuna).

[Das Schriftstück trägt den Vermerk, es sei am 19. November 1602 im *Consiglio* verlesen worden.]

Dok. 13:

Auszug aus den *partiti* vom 19. November 1602 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 280v)

che si responda alla l(ette)ra del Cav.re Ercole Buonfig(l)li Ric(evito)re di Roma de 2 stante²⁷ dicend(og)li (...) che s'aspettano i modelli delle tre soffitte perocche li mandi (quanto prima?)

che Mons.r Cappone Capponi priore della chiesa habbia piena autorita di ordinare la fattura della soffitta della chiesa et di far provvedere i legnami et tutte altre cose necessarie, et far polize de pagamenti delle spese che manderanno nel modo che ha usato in tante altre occasioni simili, et insieme di far riparare dalla rovina (imminente?) il ca(m)panile della chiesa in quel miglior modo che giudichera opportuno et spedie(n)te della R(eligio)ne, rimettendosi il Cons(igli)o et deferendo interamente al suo prudente Giudizio

Dok. 14:

Brief von Ascanio Bompiani an das *Consiglio dei Dodici*, Rom, 22. November 1602 (ASP, OSS, Nr. 922, fol. 496r)²⁸

[Bompiani berichtet, daß er mit Buonfilioli einige An gelegenheiten besprochen hat, u. a.:]

Delle soffitte mi ha detto hoggi, che manda alle SS. VV. [Signorie Vostre] il modello di quella di San Gio. Laterano, et di Araceli, le quali sono le piu belle, et le piu magnifiche di Roma, et mandarà anco quanto prima quella della Navicella, ma quella non è cosi bella, come ciasc(edun)a di queste, e il tutto il S.r Cav.re ha fatto da se eccellentem(en)te.

[Vermerk:] letta in Cons(igli)o adi 3 di xmbre 1602.

Dok. 15:

Brief von Ercole Buonfilioli an das *Consiglio dei Dodici*, Rom, 30. November 1602 (ASP, OSS, Nr. 922, fol. 499)²⁹

(...) Mando alle S(igno)rie V(ostre) Ill(ustrissim)re tre disegni di soffitte piu belli che sonno qui, uno è di S. Gio(van)ni Laterano, l'altro del Aracelli et l'altro della Navicella conforme al desiderio del S. Priore Cappone, et sonno tutti fatti da persona intendente del arte, et fatti in modo che benissimo un falegname li potrà capire. la spesa del tutto è stata [scudi] 6 et [baiocchi] 6 di m(one)ta.

[Der Brief trägt einen Vermerk, der auf die *partiti* vom 17. Dezember 1602 verweist.]

Dok. 16:

Auszug aus den *partiti* vom 10. Dezember 1602 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 284v)

che si scriva al c(avalie)re Buo(m)piani l(ette)ra dicend(og)li che si riceve la sua [lettera] in che avisava che il Ri(cevito)re haverebbe mandato i modelli delle

soffitte col'ord(ina)rio segue(n)te, et perche non li ha mandati et perche S. A. sollecita il cominciame(n)to di q(uest)o lavoro se li dica che esso Buo(m)piani tolga sopra di se questa cura del farli fare et mandarli subito et la spesa li sara rimborsata dal d(ett)o Ri(cevito)re al quale si scriva che la paghi subito (...)

Dok. 17:

Auszug aus den *partiti* vom 17. Dezember 1602 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 285r)

che si responda alla lett(e)ra del Cav(alie)re Ercole Buonfi(lio)li Ric(evito)re di Roma del 30. del pass(at)o³⁰ dicendoli con d(ett)a l(ette)ra essersi ricevuti entro (...?) li tre disegni delle soffitte che ha mandati et havuto à satisfatione della diligenza che ha usato nel elezzione del m(ast)ro di legnami poiche dal'opera si conosce che è intende(n)te del'Arte et ha saputo fare il servitio et che s'approva la spesa che ha pagata

Dok. 18:

Brief von Ercole Buonfilioli an den *Vice Cancelliere* Stefano Berti, Rom, 20. Dezember 1602 (ASP, OSS, Nr. 922, fol. 535)³¹

(...) Ho rice(v)uto una sua [lettera], et inteso la rice(v)uta delle soffitti che credo che li piaceranno essendo fatti per huomo intelligente del arte. (...)³²

Dok. 19:

Brief von Ercole Buonfilioli an den *Vice Cancelliere* Stefano Berti, Rom, 29. Januar 1603 (ASP, OSS, Nr. 922, fol. 580r-580v)

(...) Havevo caro intendere qual delle soffitta [sic] havevano eletto per la Chiesa Conventuale.

Dok. 20:

Auszug aus dem Protokoll des am 7. April 1603 eröffneten *Capitolo Provinciale* (ASP, OSS, Nr. 643, fol. 243ff.)

fol. 249r: Che s'approva l'am(m)inistrazione del S.r Priore della Chiesa venendo referto al Cap(ito)lo da Commissarij eletti da quello a vedere d(ett)a Amministrazione che per essere d(ett)o Priore malato gravemente non han possuto trattar seco sopra tale am(m)inistrazione ma che (es)sendo stata la Chiesa bene offziata ne Divini offitij et altro che si ricerca tengano tal sua am(m)inistrazione per osservata et approbabile

Dok. 21:

Brief des Ordens an Großherzog Ferdinando de' Medici, 29. April 1603 (ASP, OSS, Nr. 1014, fol. 152r)

Con humilta si dice a V(ostra) A(ltezza) S(erenissima) intendersi che l'Abbate Capponi priore della chiesa si aggrava ciascun giorno piu nel male et si fa inhabile a servir d(ett)a chiesa in Divinis (...)

[Der Großherzog wird gebeten, einen Stellvertreter Capponis zu bestimmen, möglichst den Abbate de Pazzi.]

Di piu se le dice che per causa della Infermità del d(ett)o priore il cons(igli)o ha eletto alla cura della soffitta della chiesa in luogo del d(ett)o priore per un interim il S(igno)re Bocciantini il quale altre volte in occ(asio)ni simili ha portato il peso di cariche di fabbriche attene(n)ti a d(ett)o priore del che si attendera il beneplacito di V. A. S.

Dok. 22:

Auszug aus den *partiti* vom 3. Juli 1603 (ASP, OSS, Nr. 757, fol. 364r)

che si scriva a Capponi di Banco di Fior(en)za che rimettino al S(igno)r Thesau(rie)re della R(eligio)ne o suo Cassiere in Pisa perfino alla somma di scudi mille de denari che hanno in mano di d(ett)a R(eligio)ne per i bisogni del co(n)vento et facime(n)to della soffitta della chiesa.

Dok. 23:

Brief des *Consiglio dei Dodici* an Pier Maria Portici, 7. Oktober 1603 (ASP, OSS, Nr. 854, fol. 278r)

(...) paghiate tutte le pulize di pagame(n)ti che vi indirizzeranno li cav(alie)ri Lorenzo Sirigatti et Giorgio Vasari deputati à ordinare pitture et mezzi rilievi per la soffitta della n(ost)ra chiesa co(n)ventuale, cioè tutte quelle polize che li sud(ett)i per d(ett)a cagione vi indirizzeranno di tempo in tempo (...).

Dok. 24:

Zahlung für eine Zeichnung der Kassettendecke (ASP, OSS, Nr. 4384 unter dem Datum 14. Oktober 1603)³³

Anweisung zur Zahlung von lire 76, soldi 8 an Bartolomeo Pettinini für 8 *polize*. Die erste dieser *polize* besagt:

a dì 16 (?) di sett(emb)re à filippo paladini pittore per haver (fornito?)³⁴ il disegno di m(aestro) Aless(andro) peroni cioe l'orname(n)to e sco(m)partime(n)ti della soffitta per mandare à fir(en)ze (lire 24, soldi 10)

Dok. 25:

Auszug aus den *partiti* vom 26. November 1603 (ASP, OSS, Nr. 758, fol. 27v)

che si scriva a pier maria portici (...) aggiungendoli che dovendo venire il Vasari et il Cigoli pittore a pisa chiamati d'ordine del Cons(igli)o per le cose della soffitta della chiesa non manchi di pagarli i denari che li domanderà d(ett)o Vasari per il viatico et spese loro proprie

Dok. 26:

Auszug aus den *partiti* vom 9. Dezember 1603 (ASP, OSS, Nr. 758, fol. 34v)

che s'informi S. A. S. sopra la supp(li)ca di Camillo (...?) Rettore di san sisto per la quale domanda certa ricognitione della sua chiesa per essere stato occupata dal [servizio?] del culto divino dalla Relig.ne per il tempo che si fece la coperta della chiesa (...) in particolar la state del'Anno 1602 quando in la chiesa della R(eligio)ne non si celebrava per rifarsi il suo tetto di nuovo et ancora perche il campanile che minaccia rovina potrebbe rovesciarsi verso il palazzotto delle R(eligio)ne et far danno notabile a detto palazzotto

Dok. 27:

Brief des Ordens an den Großherzog Ferdinando de' Medici, 3. August 1604 (ASP, OSS, Nr. 1014, fol. 224v–225r)

Ser(enissi)mo G(ran) Duca

Con humilta si viene à dire à V. A. S. che la soffitta della chiesa per quello che tocca allo Intagliature et a quello che fa le carte peste è à buo(n) fine et che solo resta in d(i)etro la pittura la quale il Cigoli non pure ha incominciata, ma ne anche dimostra havere pensame(n)to di darli principio gia che va discorrendo appoggiarla à diversi pittori, però si prega V. A. S. à dar quel buon ordine che le parrà a effetto non si tenga per piu lungo tempo imbarazzata la chiesa con patimento non piccolo delle cose finite, sogg(iungen)do che il Lomi pittore pis(an)o stanziato per piu Anni à Genova, s'intende che in quella citta s'è talmente perfezionato nella d(ett)a professione et per le pitture che ha mandate nuovame(n)te a pisa et donate a Bernabiti, si viene in certezza che sia eccellente pittore, se ne da co(n)to a V. A. perche possa risolvere se vuole si faccia venire à pisa à fare uno di d(ett)i quadri gia che e voglioso di servire et di ripatriare (...).

Dok. 28:

Abschlußzahlungen für die Vergoldung und farbige Fassung der Kassettendecke (ASP, OSS, Nr. 4386 unter dem Datum 23. August 1605)³⁵

S.r thesau.re g(enera)le rimetta a uscita a m(ast)ro Benedetto Petroni metti a oro lire centosettantanove soldi uno et d(enar)i 4 tratti Bart(olome)o Pettinini per poliza n.o 651 sottoscritta dal c(avalie)re Boccia(n)tini³⁶ per resto di lire tremila quattrocentosettantacinque soldi sedici et d(ena)ri 8 che deve havere per tutto il lavoro che ha fatto in mettere a oro la soffitta, dipingere e altro

S.r thesau.re g(enera)le rimetta a uscita a m(ast)ro Fran(ces)co Catani metti a oro lire cento ottantatre tratti Bart.o Pettinini per poliza n.o 652 sottoscritta dal c(avalie)re Boccia(n)tini per ogni resto di lire trecentosessantasette che deve havere per haver messo a oro la soffitta dipinta e fatto l'imprese

Dok. 29:

Auszug aus den *partiti* vom 22. August 1606 (ASP, OSS, Nr. 758, fol. 360r)

che si responda alla lettera del S(igno)r G(ran) P(riore) Giugni de 16 stante dicend(og)li essersi havuto contento non piccolo della gratia che S(ua) S(ignoria) ha ottenuta da S. A. del fare li parame(n)ti di drappo per la chiesa co(n)ventuale del'ordine che tanto si desideravano et se ne le rendono gratie, sogg(iungen)do li che se [= s'è] fatta misurare et mettere in carta la lunghezza et l'altezza delle facciate che andranno parate,³⁷ quale si manda, con animo però che come sia il S.r Cons(iglie)re g(enera)le fuori del (...?) di mandarle q(uest)e misure in quella miglior forma che esso S.ri Giugni domanderà, et in tanto potrà S. S. con il consenso del S.r Aud(ito)re Antella dar principio al trattame(n)to della q(ua)lita de drappi loro prezzi et ordinare quel piu che occorre a effetto si metta mano al opere senza molto indugio et li denari che bisogna per cominciam(e)n)to si rimetteranno à ogni suo Cenno.

Dok. 30:

Auszug aus den *partiti* vom 13. Februar „1606“ (*stile comune* 1607) (ASP, OSS, Nr. 759, fol. 29v)

che si scriva al S(igno)r Vinc(en)zo Giugni priore dicend(og)li dal C(avalie)re Giorgio Vasari venire scritto al Cons(igli)o che il pittore Ligozzi ha condotto à buo(n) ter(mi)ne il quadro della presa della prevese [sic] qual va posto nel penult(im)o vano della soffitta della chiesa et promette che potrà mandarsi a pisa fra g(ior)ni 15 et altrettanto venir avisato il d(ett)o cons(igli)o dal'istesso Ligozzi, et perche d(ett)o c(avalie)re Giorgio propone si debba mandare al d(ett)o pittore denari in co(n)to di d(ett)a pittura et non dice la somma et il Ligozzi oltre li scudi 50 che li forno sborsati tre mesi sono da S(igno)ri Capponi chiede scudi 100 et

dice à buo(n) co(n)to del'opera,³⁸ si desidera che d(ett)o S(igno)r priore dia una veduta à d(ett)o quadro, et lo faccia ancora vedere da altre persone intende(n)ti di simili pitture et usati à fare spese in pitture, et seco(n)do la qualità della d(ett)a opera si co(n)terà in virtù della lett(e)ra che perciò si scrive a S(igno)ri Capponi fare sborsar denari à d(ett)o Ligozzi, et havendo servito bene, potrà ancora ordinare che sia ben pagato

Dok. 31:

Auszug aus den *partiti* vom 20. März „1606“ (*stile comune* 1607) (ASP, OSS, Nr. 759, fol. 41r)

che si responda alla lettera del S(igno)re Giorgio Vasari de 14 stante³⁹ dicend(og)li esser co(m)parsa la tavola fatta dal Ligozzi della presa della prevesa condotta con dilige(n)tia dal Navicellaio et di già posta nel vano

della soffitta ove era destinata, et che la bellezza sua apparirebbe maggiore se il luogo suo fosse in parte più bassa rendendosi grazie a esso S(igno)re della fatica intrapresa in farla condurre a fine dal pittore et in inviarla a pisa così ben condizionata.⁴⁰

Dok. 32:

Zahlungen für die Anbringung von Ligozzis Gemälde an der Kassettendecke (ASP, OSS, Nr. 4387 unter dem Datum 20. Juni 1607)⁴¹

adì 19 di Maggio à Bart(olome)o Atticciati per haver accomodato nella soffitta il quadro della prevesa fatti telai per altri e altro come per il co(n)to (lire 30)

adì 22 di Maggio à Fran(ces)co Catani Pittore per haver messo à oro le lettere del quadro della prevesa e colorito d(ett)i quadri (lire 18)

Anmerkungen zum Quellenanhang

- 1 Barca/Ciuti (wie Anm. 20 [Haupttext]).
- 2 Capovilla 1908 (wie Anm. 4 [Haupttext]), S. 316 bis 379.
- 3 Capovilla 1910 (wie Anm. 4 [Haupttext]), S. 223 bis 224.
- 4 Documenti (wie Anm. 20 [Haupttext]), S. 463–471. Die Transkriptionen stammen von Anna Matteoli (vgl. *ibid.*, S. 343).
- 5 Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), bes. S. 79–89 (zur Kassettendecke von S. Stefano). Zu früheren Ausstattungsphasen Paliaga (wie Anm. 4 [Haupttext]).
- 6 Henneberg (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 40, Anm. 40, 41; S. 41, Anm. 47.
- 7 Zur Neuordnung vgl. Pennison (wie Anm. 9 [Haupttext]), S. 143–144, 156.
- 8 Pennison (wie Anm. 9 [Haupttext]), S. 154.
- 9 Pennison (wie Anm. 9 [Haupttext]), S. 152.
- 10 Das *Capitolo provinciale* trat bis zu seiner Abschaffung im Jahr 1606 einmal jährlich zusammen: Pennison (wie Anm. 9 [Haupttext]), S. 154.
- 11 Documenti (wie Anm. 20 [Haupttext]), S. 466, Doc. XVIII.d.
- 12 Pennison (wie Anm. 9 [Haupttext]), S. 152–153.
- 13 ASP, OSS, Nr. 4383 unter dem Datum 1. Oktober 1602, *poliza* 14: Kauf eines „libro di carte n.o 250 intitolato copie di mandati per la fabbrica“.
- 14 ASP, OSS, Nr. 6679 (war mir nicht zugänglich).
- 15 Adriano Cappelli, *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo. Dal principio dell'Era Cristiana ai giorni nostri. Tavole cronologico-sincrone e quadri sinottici per verificare le date storiche*, 2. Aufl., Mailand 1930, S. 11.
- 16 Siehe Haupttext, Anm. 99.
- 17 Dok. 15, 17, 18, 19 und Anm. 32. Anna Matteoli hat bei ihrer Transkription der Dokumente die Datierung stillschweigend von *stile fiorentino* in *stile comune* umgewandelt: Documenti (wie Anm. 20 [Haupttext]), S. 465, Doc. XVIII.b; S. 471, Doc. XXXVII–XLI; vgl. oben, Dok. 30, 31.
- 18 Der Stil der Pisaner Schreiber ist stark von Abkürzungen geprägt. Im Sinne besserer Lesbarkeit habe ich in meiner Transkription alle Abkürzungen zumindest bei ihrem ersten Erscheinen aufgelöst. Bei den Standard-Abkürzungen p = per, no = non und co = con geschieht dies stillschweigend; in allen anderen Fällen sind die von mir eingefügten Buchstaben in runde Klammern gesetzt. Wörter, deren Lesart fraglich ist, erscheinen (mit Fragezeichen versehen) in runden Klammern. Komplett unleserliche Wörter sind durch (...) markiert, während (...) für Auslassungen steht, die für die hier interessierenden Fakten irrelevant sind (Verweise auf sonstige Ordensangelegenheiten o. ä.). In eckigen Klammern stehen Wörter, die ich zum besseren Textverständnis hinzugefügt habe.
- 19 Vermerk des Kopisten, welche Adresse der Brief auf der Rückseite (*a tergo*) trug.
- 20 Zum entsprechenden Eintrag in den *partiti* siehe Dok. 4.
- 21 Zum Begriff *cavallo* bzw. *cavalletto* vgl.: Castelli, e ponti di maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano, e di altri del cavaliere Domenico Fontana, Rom 1743, Tav. X, B; Tav. XI, H; Tav. XIII. C. Paola Scavizzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Rom 1983, S. 76–77.

- 22 Bereits von Henneberg erwähnte diesen Brief, auf den sie von Franco Paliaga hingewiesen wurde. Sie bietet keine Transkription des Textes, sondern nur folgende Paraphrase: „In another letter, which also represents indirect confirmation that paintings had been considered for the decoration of the ceiling in Santo Stefano, the Prior Capponi asked to be informed about the carvings and the type of paintings contained in the Roman ceilings, stressing the particular importance that the example of Santa Maria in Navicella would have for the project on hand. Evidently, the Order hoped that a model of the ceiling which had been constructed in Rome under the patronage of Ferdinando de' Medici when still a cardinal, would help them enlist the Grand Duke's support („applicar molto l'animo“).“ Henneberg (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 37, 41, Anm. 47.
- 23 Henneberg (wie Anm. 10 [Haupttext], S. 41, Anm. 47) verweist auf dieses Dokument, auf das sie von Paliaga aufmerksam gemacht wurde, mit der alten Signatur „f. 62, c. 269“ und gibt folgende Paraphrase: „The first written evidence of the ceiling's construction is in fact a letter of October 15, in which the Order's Council in Pisa requested one of their members in Rome to forward drawings of the most beautiful church ceilings in the city, i. e. those of St. John in Lateran, Santa Maria in Ara Coeli and Santa Maria in Navicella.“ (ibid., S. 37).
- 24 Bei den Vorgaben des *priore* Capponi handelt es sich höchstwahrscheinlich um Dok. 7.
- 25 Das heißt: Es wurde der Text des Briefes an Buonfilioli (Dok. 9) kopiert.
- 26 Henneberg (wie Anm. 10 [Haupttext], S. 40, Anm. 40) zitiert die – ehemalige – Signatur dieses Schriftstücks, transkribiert es aber nicht. Der zu dieser Anmerkung gehörige Text bezieht sich offenbar auf ein anderes Dokument (dessen Signatur nicht wiedergegeben wird): „Already in 1597, the prior of the church, Cappone Capponi, on the occasion of the pastoral visit to the Diocese by the Archbishop Carlo Antonio Dal Pozzo, described the woodwork of the roof as soaked and deteriorated.“ (ibid., S. 35).
- 27 Brief vom 2. November 1602 (Dok. 11).
- 28 Zitiert bei Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 79. Eine stark abweichende Transkription bei Henneberg (wie Anm. 11 [Haupttext]), S. 123.
- 29 Zitiert bei Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 79.
- 30 Brief vom 30. November 1602 (Dok. 15).
- 31 Zitiert bei Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 79.
- 32 Vgl. ASP, OSS, Nr. 757, fol. 287v–288r: Aus den *partiti* vom 7. Januar „1602“ (*stile comune* 1603) geht hervor, daß Buonfiliolis Brief vom 20. Dezember 1602 verlesen wurde; das Protokoll kommentiert den Passus zur Kassettendecke allerdings nicht.
- 33 Ohne präzise Signatur zitiert, aber nicht transkribiert bei Barca/Ciuti (wie Anm. 20 [Haupttext]), S. VIII, Anm. 19: „Filza di stanziamenti dell'anno 1603, deliberazione del 14 Ottobre in detto Archivio“. Paliaga und von Henneberg beziehen sich auf dieselben *stanziamenti*, interpretieren das Datum aber nach *stile pisano* als 14. Oktober 1602: Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 82; Henneberg (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 41, Anm. 52.
- 34 Paliaga transkribiert hier „servito“: Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 82.
- 35 Unter diesem Datum wurden sehr viele Dokumente abgelegt; die hier zitierten sind gegen Schluß der Folge zu finden. Sie wurden bereits erwähnt bei Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 84.
- 36 Der Name von Cappone Capponis Nachfolger begegnet in den Dokumenten in verschiedenen Schreibweisen. Verbindlich ist für mich die Teilnehmerliste des *Capitolo provinciale* von 1604, auf der „Ippolito Bocciantini“ erscheint (ASP, OSS, Nr. 643, fol. 285r).
- 37 Die diesbezügliche Vermessung des Kircheninneren findet sich in ASP, OSS, Nr. 1418, fasc. 430.
- 38 Siehe dazu Ligozzis Brief vom 10. Februar „1606“ (*stile comune* 1607): Documenti (wie Anm. 20 [Haupttext]), S. 471, Doc. XXXVIII.
- 39 Vgl. Vasaris Brief vom 14. März „1606“ (*stile comune* 1607): Documenti (wie Anm. 20 [Haupttext]), S. 471, Doc. XL.
- 40 Der im Wortlaut fast identische Brief des *Consiglio* an Giorgio Vasari vom 20. März „1606“ (*stile comune* 1607) befindet sich in ASP, OSS, Nr. 855, fol. 224r.
- 41 Zitiert bei Paliaga (wie Anm. 10 [Haupttext]), S. 86.

Abbildungsnachweis

Autorin: 1, 5–12

Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana: 2–4