

Peruzziana:

Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassarre Peruzzis figuralem Œuvre

Christoph Luitpold Frommel

Als universaler Erfinder ist Peruzzi ein echter Vertreter der Hochrenaissance, kaum aber in der Bescheidenheit, mit der er darauf verzichtete, seinen Nachruhm zu sichern.¹ So gibt es in diesen für die weitere Entwicklung so entscheidenden Jahrzehnten der römischen Kunstgeschichte keinen zweiten Meister dieses Ranges, dessen Œuvre erst neuerdings greifbar wurde und bis in die jüngste Zeit in seinen Randzonen noch immer keine ganz klaren Konturen gewonnen hat.² Seit wir wissen, daß sich Peruzzi schon sehr früh auf das Entwerfen konzentrierte und die Ausführung häufig anderen überließ, ja ähnlich wie Michelangelo oder Raffael gelegentlich sogar gestandene Künstler mit Ideen versorgte, läßt sich seine Erfindung auch dort aufspüren, wo sie sich mit einer anderen Handschrift verbunden hat, und zwar in monumentalen Aufträgen wie auch in einfachen Grabmälern, Friesen, Wanddekorationen oder Stichen.³ Je weniger aber ein vermeintlicher Fund durch die Hand des Ausführenden, durch Signatur oder Quelle gesichert ist, desto größer wird die Gefahr allzu gewagter Attribuzzerei. Dennoch verlangt die Gestalt Peruzzis, die in so zahlreiche bedeutende Kunstunternehmungen des ersten Jahrhundertdrittels verwickelt war, von Zeit zu Zeit eine Revision, und zwar eine Revision, die nicht nur von seinem eigenen Werk, sondern auch vom Zusammenspiel der ganzen Epoche ausgeht.

1. Peruzzi und Ripanda

K. Oberhuber und M. Faietti haben kürzlich die Diskussion um Peruzzis Frühwerk auf eine völlig neue Basis gestellt.⁴ Sie lassen kaum eine der zahlreichen Zuschreibungen in die Jahre vor 1508 gelten, die meist von der zweiten Auflage von Vasaris Vita von 1568 ausgegangen waren. Danach sei Peruzzi schon unter Alexander VI. im Gefolge des Volterranner Malers Piero nach Rom gekommen, sei im Vatikan tätig gewesen und habe danach in der Werkstatt des Vaters von Maturino Aufnahme und eine solche Anerkennung gefunden, daß er mit der Ausmalung der »capella dell'altar maggiore« von S. Onofrio beauftragt worden sei.⁵ Später habe er zwei Kapellen in S. Rocco sowie einige Räume im Maschio der Rocca von Ostia mit Schlachtenszenen ausgemalt.

Diese Notizen wie auch Vasaris Mitteilungen über Peruzzis adlige Herkunft sind in der Tat nun wesentlich ungenauer als der übrige Text der zweiten Vita, der sich weitgehend mit der Ausgabe von 1550 deckt.⁶ Offenbar hatte Vasari Jahrzehnte nach Peruzzis Tod von wenig verlässlichen Gewährsleuten weitere Informationen über dessen dunkle Anfänge erhalten. Heute wissen wir, daß Peruzzi

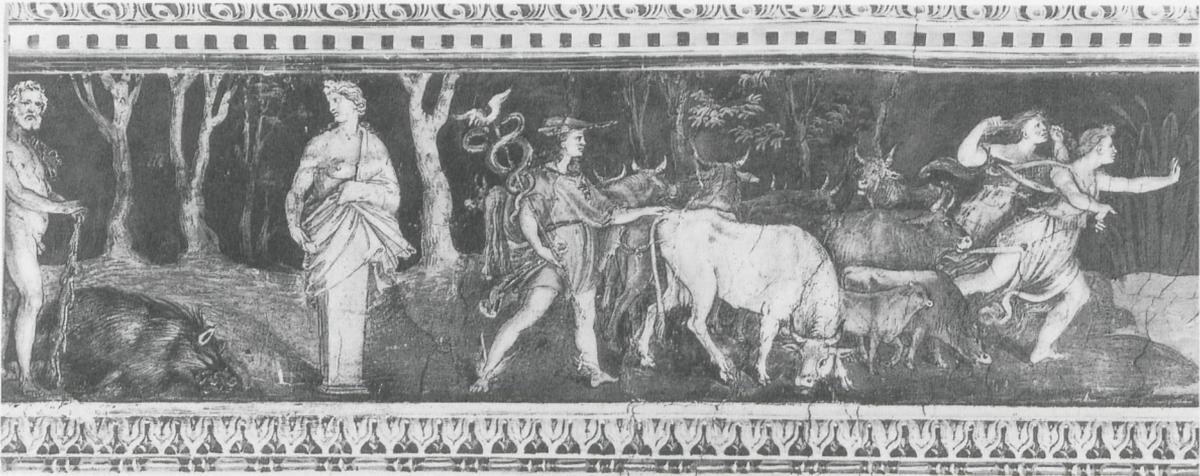
von einem einfachen Weber abstammte und als Zwanzigjähriger an Dekorationen im Gewölbe der Taufkapelle des Sieneser Domes arbeitete;⁷ und daß ihm wohl schon gegen 1505, also noch vor Beginn der Ausstattung der Apsis von S. Onofrio, der steinreiche Agostino Chigi den Auftrag für den Bau der Farnesina erteilte, nachdem sich Peruzzi bereits in der Sieneser Villa von Chigis Bruder Sigismondo als bedeutender Architekt ausgewiesen hatte.⁸

Doch auch die Ergänzungen in Vasaris zweiter Vita sind nicht völlig aus der Luft gegriffen. Tatsächlich ist die Ausmalung zweier Kapellen in S. Rocco für Peruzzi dokumentiert⁹ und seine Hand im Treppenhaus der Rocca stilistisch evident.¹⁰ Außerdem wurden im benachbarten Bischofspalast von Ostia Fresken mit Schlachtenszenen entdeckt, an deren Erfindung er beteiligt gewesen sein könnte.¹¹ Schließlich muß ein Maler Pietro da Volterra, Peruzzis mutmaßlicher Halbbruder, in seiner Frühzeit eine Rolle gespielt haben.¹²

Oberhuber und Faietti haben nun gezeigt, daß nicht nur der Londoner Entwurf für die Sibyllen von S. Onofrio und damit wohl die gesamte Ausmalung der Apsis, sondern auch die Trajanszenen des Bischofspalastes von Ostia nicht Peruzzi, sondern Jacopo Ripanda zuzuschreiben sind.¹³ Als die Apsis von S. Onofrio ausgemalt wurde, arbeitete Peruzzi bereits an der Farnesina und vielleicht sogar an der Vorbereitung ihres umfangreichen Ausstattungsprogrammes, das eine große Zahl verschiedener mythologischer Szenen am Außen- wie am Innenbau umfaßte. Mit der Ausführung der *Sala del Fregio* könnte er sogar schon um 1507/08 begonnen haben, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Apsisfresken von S. Onofrio.¹⁴ Von diesen unterscheiden sich jene der *Sala del Fregio* jedoch so grundsätzlich, daß selbst eine Beteiligung Peruzzis nur an ihrer Ausführung, wie Oberhuber und Faietti sie noch in Erwägung ziehen, auszuschließen ist – ganz abgesehen davon, daß sich der Hausarchitekt und -maler eines Agostino Chigi schwerlich zu einer derart untergeordneten Tätigkeit bereit gefunden hätte.

Daß Vasari die Apsisdekorationen von S. Onofrio und die Schlachtenszenen in Ostia Peruzzi zuwies, erklärt sich vielleicht aus der zeitweiligen Zusammenarbeit Peruzzis und Ripandas für den Kardinal Riario, und zwar sowohl im Bischofspalast in Ostia als auch in der Cancelleria. Peruzzi könnte sogar schon vor 1505, also während seiner römischen Anfänge, in engere Beziehungen zu Ripanda getreten sein, der damals gerade durch die Ausmalung des Konservatorenpalastes in die Reihe prominenter Künstler aufgerückt war. Was beide verband, war weniger ihre Zeichentechnik oder ihr Figurenstil als ihre leidenschaftliche Begeisterung für die Antike und ihre Spezialisierung auf die antikische Ausstattung profaner Innenräume. Diese Gemeinsamkeiten, vor allem aber die eminenten Unterschiede treten im Vergleich der gleichzeitig gegen 1508–1510 entstandenen Fresken der Farnesina und des Konservatorenpalastes am anschaulichsten zutage. Während sich Ripandas Stil gegenüber früheren Werken wie den Apsisfresken von S. Onofrio oder den Zeichnungen der Wickhoff-Gruppe nur unwesentlich verändert hat, partizipiert Peruzzi an der vehementen Entwicklung, die die römische Kunst durch Mantegna, Signorelli, Leonardo, Andrea Sansovino, Michelangelo und Raffael während dieser Jahre erlebte. Dieser Einfluß läßt sich in Peruzzis Entwicklung von der *Sala del Fregio* und dem Treppenhaus der Rocca von Ostia bis zum Gewölbe der *Loggia di Galatea* Schritt um Schritt verfolgen.

Am Anfang steht gewiß die *Sala del Fregio* im Erdgeschoß der Farnesina (Abb. 1), mit deren Freskierung Peruzzi beginnen konnte, noch bevor der Rohbau vollendet war.¹⁵ Ihr naiver, letztlich quattrocentesker Erzählstil und die lockere Beweglichkeit ihrer fast miniaturhaft zierlichen Figur-



1 Peruzzi, *Merkur treibt die Rinder zum Meer* (Rom, Farnesina, Sala del Fregio)

chen sind vor allem von Peruzzis mutmaßlichem Lehrer Francesco di Giorgio und von Signorellis 1504 vollendeten Fresken der Cappella S. Brizio am Dom von Orvieto geprägt. In der Tat wird Ignazio Dantis Nachricht, Peruzzi sei Schüler des 1501 verstorbenen Francesco di Giorgio gewesen,¹⁶ nicht nur durch Werke wie die *Entkleidung Christi* in der Pinakothek oder die beiden Marien-Grisaillen in S. Agostino zu Siena bestätigt – beides Werke, an denen Peruzzi selbst beteiligt gewesen sein könnte –, sondern auch durch die Nähe der Villa le Volte zu den Architekturen Francesco di Giorgios.¹⁷ Die unerschöpfliche Freude am menschlichen Körper und seinen Bewegungsmöglichkeiten hingegen verdankt Peruzzi – nicht anders als Michelangelo in den gleichzeitigen Fresken der Sixtinischen Decke – Signorellis Orviantaner Fresken. Peruzzis Sarkophag-Studie in der Pierpont Morgan Library entspricht genau dieser Stilstufe und veranschaulicht, wie naiv Peruzzi die Antike noch gegen 1507/08 in seine eigene Sprache übersetzte.¹⁸ Die im Winter 1508/09 entstandenen Fresken im Treppenhaus der Rocca von Ostia, die offenbar unter der Leitung des Michele del Becca aus Imola ausgeführt wurden, sprechen bereits eine energischere Sprache.¹⁹ Obgleich die beiden Herkules-Szenen fast die gleichen sind wie in der *Sala del Fregio*, ist an die Stelle marionettenhafter Verspieltheit bereits eine gemessenere, statuarischere, ›steinernere‹ Haltung getreten. Die Gestalten wirken monumentaler und stehen damit den antiken Vorbildern näher. Diese intensivere Auseinandersetzung mit antiker Statuarik kennzeichnet auch den von Hadriansbüsten inspirierten Kopf in der Lünette des Treppenabsatzes, dessen bronzene Plastizität durch virtuose Reflexe und die illusionistische Öffnung der Wand unterstrichen wird. Auch in den bramantesken Kapitellen der Dorica oder den weiß- und rotgrundigen Grottesken hat Peruzzi eine antikischere Stufe erreicht.

Ohne diese immer innigere Vertrautheit mit dem Wesen der antiken Plastik, vor allem aber des antiken Reliefstils hätte Peruzzi schwerlich den meisterhaften Entwurf für das Sternzeichen ›Taurus‹ im Gewölbe der *Loggia di Galatea* zustandegebracht, den kürzlich Oberhuber entdeckt hat (Abb. 2).²⁰ Von der marionettenhaften Beweglichkeit der *Sala del Fregio* hat sich diese kunstvolle Komposition noch weiter entfernt, und zwar nicht nur in der antikischen Anmut der Venus und der Plastizität ihrer Glieder und Gewänder, sondern auch in der wachsenden Bedeutung des Hell-



2 Peruzzi, Entwurf für das Sternzeichen »Stier« in der Loggia di Galatea der Farnesina (Wien, Albertina)



3 Peruzzi, Sternzeichen ›Widder‹ und ›Stier‹ (Rom, Farnesina, Loggia di Galatea)

dunkels. Dieses dient nun nicht mehr nur der Modellierung, sondern auch der Verräumlichung – am nachdrücklichsten in den Kreuzschraffen zwischen den Armen der Venus und den Hörnern des Stieres. Auch diese Strichtechnik geht nun über Francesco di Giorgio und Signorelli hinaus und könnte bereits vom römischen Raffael der Jahre 1508/09 inspiriert sein.²¹ In der Zeichnung nimmt Peruzzi noch kaum auf das konkave Hexagon des Gewölbesystems Rücksicht (Abb. 3). Vielleicht hatte er ursprünglich allein für die Taurus-Gruppe sogar ein ganzes Hexagon vorgesehen. Erst im Fresko antworten die etwas gebeugtere Haltung der Venus und ihre flatternden Draperien auf die polygonale Rahmung. Der neu hinzugetretene Jupiter, aber auch eine gewisse steinerne Härte und Ungelenkheit etwa in den Beinen der Venus sind wohl der Grund, warum das Fresko eine geringere Wirkung als die spontane Zeichnung erzielt, wie überhaupt Peruzzis Monumentalgemälde niemals das gleiche Niveau erreichen wie seine Zeichnungen oder kleinformatigen Gemälde. Auch ist es denkbar, daß ihm schon in den Gewölbefresken der Farnesina Gehilfen beistanden und die Ausführung weniger glücklicher Gestalten wie etwa des Jupiter zum Teil auf deren Rechnung geht. Gleichwohl geht Peruzzi im bewußten Einsatz von Hell und Dunkel noch über die Zeichnung hinaus, am prägnantesten in den Armen und Beinen der Venus, deren Modellierung und deren Stellung im Raum er nun noch viel klarer definiert.

In den benachbarten Hexagonen mit Leda und Herkules ist diese räumliche Klärung durch eine realistischere Lichtführung noch offenkundiger, während die beiden großen Szenen im Gewölbespiegel, die etwas früher entstanden sein dürften, der Taurus-Zeichnung näher stehen.²²

So scheint es, als habe Peruzzi während der Arbeit an der *Loggia di Galatea* neue Erkenntnisse über die antike Skulptur und über die Lichtführung gewonnen, wie sie ihm zur Zeit der *Sala del Fregio* noch fehlten. Den verräumlichenden Einsatz des Lichtes mag er vor allem von Raffael gelernt haben,



4 Loggia di Galatea (Rom, Farnesina)

mit dem er befreundet war und dessen *Disputa* er spätestens 1509 bewundern konnte. In der statuarischen Erfassung der Antike lernte er zweifellos von Andrea Sansovino, der seit 1505 an den Grabmonumenten in S. Maria del Popolo arbeitete.²³ Jedenfalls kommen die antikischen Gesichter und die steinerne Konsistenz seiner Gestalten keinem Meister dieser Jahre näher als gerade Sansovino. Wie sehr ihn dessen Grabmäler beeindruckt haben müssen, beweisen noch seine reifen Grabmalprojekte der Zeit nach 1520.²⁴

Hätte sich Peruzzi damals schon ausschließlich an den Fresken Raffaels und Michelangelos orientiert, dann hätte er sich bei den Gestalten der *Loggia di Galatea* auch um eine weichere, atmendere Haut bemüht, wie er dies dann erstmals um 1511/12 im michelangelesken Grisaillekopf der nordöstlichen Lünette tat.²⁵ Es spricht aber manches dafür, die Fresken der *Sala del Fregio* nicht nach 1508 und jene im Gewölbe der *Loggia di Galatea* nicht nach 1509/10 zu datieren.

Daß Peruzzis *Loggia di Galatea* dennoch in offenen Wettbewerb mit den nahezu gleichzeitigen Gewölbefresken der *Cappella Sistina* und der *Stanza della Segnatura* trat, bezeugt nun aber auch ihr Dekorationssystem (Abb. 4, 5). Dabei war er in der privilegierten Lage, die Architektur der Farnesina selbst entworfen zu haben. Während nämlich Michelangelo und Raffael mit den wenig präzise gemauerten Quattrocentogewölben des Vatikanischen Palastes und den Fresken früherer Maler zurecht kommen mußten, konnte Peruzzi seine Loggia von vorneherein auf eine künftige Dekoration abstimmen. Und selbst wenn er bei Baubeginn, also um 1505/06, noch kaum an das ausgeführte System gedacht haben kann,²⁶ gibt es doch keinen zweiten Raum dieser Jahre, in dem sich die gebaute und die gemalte Architektur enger zusammenschlossen.

Mantegna, Perugino oder Pinturicchio hatten sich bei der Ausmalung profaner Gewölbe vor allem auf ornamentale Motive konzentriert und allenfalls, wie in der *Camera degli Sposi*, fingierte Gri-



5 Loggia di Galatea, Gewölbe, Ausschnitt (Rom, Farnesina)

saillereiefs oder einen punktuellen Trompe-d'œil eingesetzt. Zierliche Stuckleisten scheidern dort die einzelnen Felder voneinander. Und selbst Michelangelo sollte im Spiegel der *Sixtinischen Kapelle* zunächst nur ein »partimento ripieno d'adornamenti, come si usa« füllen.²⁷

Wie in so vielen Bereichen orientierte man sich auch darin an antiken Vorbildern wie der *Domus Aurea*.²⁸ In der Tat sah Michelangelo in den erhaltenen Vorentwürfen für die Sixtina nur für die Zwickel zwischen den Stichkappen monumentale Figuren vor und entschloß sich wohl erst im Laufe des Mai 1508, also unmittelbar vor Beginn der Ausführung, den Gewölbespiegel nicht mehr nur durch ein Gesims, sondern durch ein umlaufendes schweres Gebälk von den Zwickeln und Stichkappen abzutrennen und mit monumentalen Figuren zu füllen.²⁹

Es kann kein Zweifel sein, daß sich Peruzzi nur wenige Monate später diese beiden Neuerungen zu eigen machte. Wie an der Sixtinischen Decke überbrücken Tafeln tragende Putten den Übergang zwischen den gemauerten Pilastern und den Zwickelfiguren; wie dort sind die Stichkappen mit gelagerten Gestalten und die kleinen Dreiecke zwischen den Stichkappen und den Zwickeln mit fingierten Plastiken gefüllt. Entfernt sich Peruzzi auch viel weniger von Pinturicchios *Libreria Piccolomini*, so muß er doch von Michelangelos Projekt Kenntnis gehabt haben – und dies kann ihm als Freund Bramantes und Raffaels kaum allzu schwer gefallen sein. Im simplen System des Treppenhauses von Ostia ist hingegen von einem Einfluß Michelangelos noch nichts zu spüren.

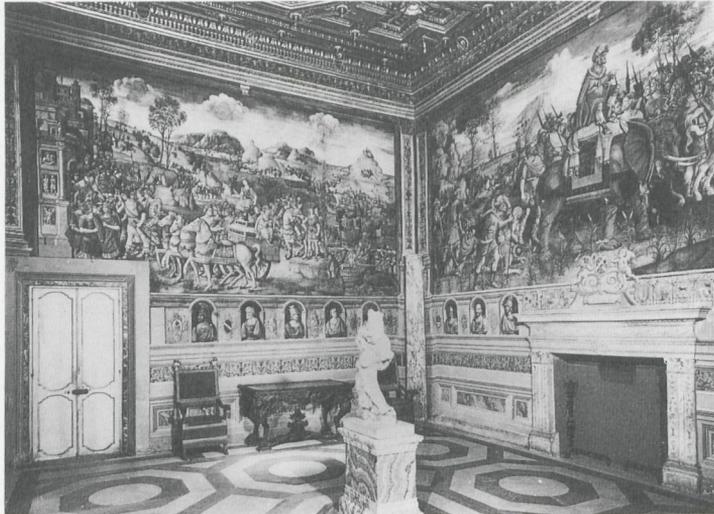
Trifft dies alles zu, so kann Peruzzis Projekt nicht vor Sommer 1508 datiert werden. Daß umgekehrt Michelangelo von Peruzzis Erfindungen profitiert hätte, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil seine Vorentwürfe noch keinerlei Wirkung Peruzzis zeigen und ganz konsequent auf die endgültige Version zusteuern. Um so bewundernswerter bleibt Peruzzis intelligente Umsetzung dieser neuen Gedanken, und so ist sein System denn bislang auch niemals von jenem der Sixtinischen Decke abgeleitet worden.³⁰ Gegenüber Michelangelos eigenwilligen und in der Profilierung etwa des Architravs noch quattrocentesk anmutendem Detail brilliert Peruzzi mit seiner souveränen Beherrschung der antiken Formensprache wie der illusionistischen Architekturdarstellung – Bereiche, in denen ihm damals wenige gleichkamen, und ganz gewiß nicht Michelangelo. Peruzzis System antiker Stuckrippen ist derart ausgeklügelt, daß es an keiner Stelle zu den Unstimmigkeiten

kommt, die sich etwa Sodoma im Gewölbe der *Stanza della Segnatura* leistete und die Michelangelo mit seinen Widderköpfen auszugleichen versuchte. Schließlich vermeidet Peruzzi auch jene illusionistischen Widersprüche, wie sie zwischen den Quergurten und den Ignudi der Sixtinischen Decke entstehen: In sein völlig kohärentes Rippengerüst spannt er lediglich ›quadri riportati‹ oder fingierte Reliefs.

Um 1509 mochte Peruzzi auch noch hoffen, im Erfindungsreichtum und der Vielzahl der Figuren Michelangelo gleichzukommen und dabei wiederum von seiner eminenten Antikenkenntnis und seiner Schulung durch Signorelli zu profitieren. In Gruppen wie dem Kampf des Herkules mit dem Löwen ist diese Auseinandersetzung mit Michelangelo und dieser Rückgriff auf die antiken Vorbilder ganz evident. Doch der Erfolg der Farnesina-Fresken war offenbar nicht dazu angetan, Peruzzi zu weiteren Versuchen dieser Art zu ermutigen. Nicht ihn, sondern Sebastiano del Piombo betraute Chigi mit der Ausmalung der Lünetten,³¹ und Peruzzi hat sich danach denn auch in keinen vergleichbaren Wettkampf mit Michelangelo mehr eingelassen.

2. Die Fresken im Salone des Bischofspalastes zu Ostia und in der Cancelleria

Während Chigi spürte, daß Peruzzi, trotz aller Antikennähe und trotz aller Meisterschaft, hinter den Größten zurückblieb und er sich deshalb schon um 1511/12 Sebastiano del Piombo und Raffael zuwandte, stellte der Kardinal Raffaele Riario geringere Ansprüche an seine Maler. Nicht zuletzt Riarios Einfluß könnte Ripanda den Auftrag für die Ausmalung der Repräsentationsräume des Konservatorenpalastes (Abb. 6) verdankt haben.³² Nachdem Riario im Januar 1511 Bischof von Ostia geworden war, betraute er Ripanda mit der Freskierung der Sala des Episcopio (Abb. 7).³³ Bezeichnenderweise trat Ripanda nun allerdings nicht mehr als völlig selbständiger Entwerfer auf, sondern in unverkennbarer Abhängigkeit von Peruzzi. Peruzzi hatte sich bereits mit dem Umbau des Bischofspalastes befaßt³⁴ und dabei gewiß ein ähnlich enges Wechselverhältnis mit der künftigen Ausstattung im Auge gehabt wie in der Farnesina. In der Tat verraten sämtliche erhaltenen Friese unter den Balkendecken des Bischofspalastes Peruzzis Erfindung und beweisen, daß er auch an der Ausstattung von Anfang an beteiligt war (Abb. 8, 9). Das Dekorationssystem des *Salone* ist jenem der *Sala della Lupa* durch seine Antikennähe und seine tektonische Stimmigkeit denn auch derart überlegen und mit solchem Feingefühl dem unregelmäßigen Grundriß und den diversen Wandöffnungen angepaßt, daß es gleichfalls von Peruzzi entworfen sein muß; und dies gilt auch für die virtuose, eminent architektonische Sockelzone. Am schwersten ist Peruzzis Anteil an den großfigurigen Grisaille-Szenen der Trajansvita abzuschätzen. Die Ausführung und schon die Entwürfe der hölzernen und grobschlächtigen Figuren gehen gewiß auf Ripandas Rechnung. In ihrer größeren Antikennähe, in ihrer überzeugenderen Anatomie und im souveränen Helldunkel der Grisailletechnik kommen sie jedoch Peruzzi spürbar näher als die Gestalten der wenig früheren *Sala delle Guerre Puniche* (Abb. 6). Selbst einige Physiognomien erinnern unmittelbar an jene der *Loggia di Galatea*. Vieles spricht also dafür, daß Peruzzi einige Entwurfsskizzen lieferte und den Charakter auch der Grisaille-Szenen bestimmte, im Detail Ripanda aber weitgehende Freiheit ließ – eine Zusammenarbeit, wie wir sie – mutatis mutandis – auch von Raffael und Pinturicchio oder von Michelangelo und Sebastiano kennen.

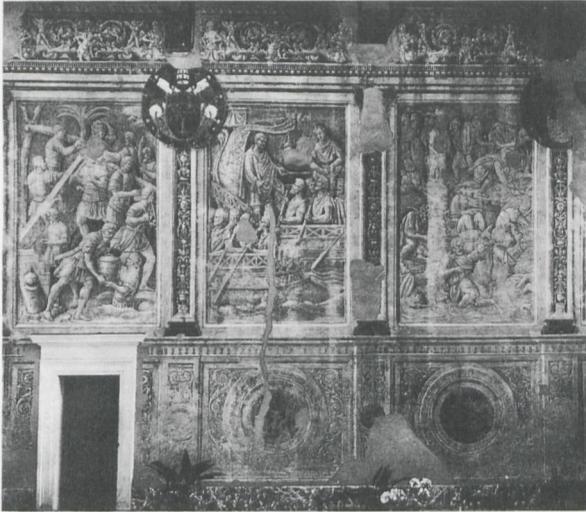


6 J. Ripanda, *Sala delle Guerre Puniche* (Rom, Konservatorenpalast)

Ripanda erhält zwischen Juni 1513 und September 1514 von Riario die beträchtliche Summe von über 417 Dukaten für Malereien,³⁵ und da seine in der Cancelleria nachweisbaren Fresken schwerlich so viel gekostet haben können,³⁶ mag der Großteil der Summe für die Ausmalung des Bischofspalastes in Ostia bestimmt gewesen sein.

Die lange Reihe von Peruzzi entworfener Friese läßt sich bis ins Erdgeschoß der Farnesina zurückverfolgen, also bis in die Zeit vor 1511.³⁷ Schon dort verwendet er charakteristische Motive antiker Friese wie aus Akanthusranken aufwachsende Amoretten, die Greifen tranken, wie Vasen oder Kandelaber, und hebt sie in fingiertem Marmor von einem farbigen Grunde ab. Die gleichen Motive in ähnlich fingiertem Marmor vor farbigem Grunde kehren nun, alternierend mit den Impresen Riarios und den Wappen Riarios und Julius' II., im Bischofspalast in Ostia (Abb. 8, 9), wie auch unter der Balkendecke von S. Croce in Gerusalemme und von S. Maria in Domnica (Abb. 10, 11) wieder, in S. Croce (vor 1512 ?) allerdings in sehr grober Ausführung und in S. Maria in Domnica (1513 ff.) ohne den Schwung der Friese der Farnesina und des Bischofspalastes in Ostia.³⁸ Dennoch könnte auch in diesen beiden Fällen Peruzzi selbst eine Skizze geliefert haben.

In der Cancelleria besitzt lediglich die Anticamera zwischen dem Erdgeschoß des Nordwestturms und dem Korridor zu den ehemaligen Gärten einen vergleichbaren, Peruzzi nahestehenden Fries – auch hier wiederum in mäßiger Ausführung (Abb. 12). Der Motivschatz und die Machart dieser Friese bleibt sich allerdings so ähnlich, daß man sich fragt, ob tatsächlich in jedem Falle ein eigenhändiger Entwurf vorgelegen haben muß. In der Cancelleria ist dies schon deshalb zu bejahen, weil nach 1514 Peruzzi und nicht mehr Ripanda die Entwürfe auch umfassenderer Ausstattungsprogramme lieferte, und zwar gegen 1516/17 für die weißgrundigen Grottesken im Gewölbe des Triclinio und für das Badezimmer und gegen 1518–1520 für die *Volta Dorata* von Riarios Camera segreta.³⁹ Das Detail der Grottesken spricht dafür, daß Ripanda und seine Werkstatt auch noch bei der Aus-



7 Peruzzi und Ripanda-Werkstatt (?), Wand der Sala (Ostia, Bischofspalast)

8 Peruzzi und Ripanda-Werkstatt (?), Fries der Sala (Ostia, Bischofspalast)

9 Peruzzi und Ripanda-Werkstatt (?), Fries eines Repräsentationsraums (Ostia, Bischofspalast)

führung dieser Fresken mitgewirkt haben – allerdings nun ohne jede entwerferische Autonomie. Etwa dreißig Jahre später malte Vasari im Auftrag des Kardinals Alessandro Farnese die *Sala dei Cento Giorni* aus. Damals muß noch sehr viel mehr von Ripandas Dekorationen erhalten gewesen sein als heute, und damals mag sich auch manch einer noch des Bologneser Malers erinnert haben. Doch Vasari widmet der gesamten Ausstattung der Cancelleria nur mehr einen lakonischen Satz in der ersten Vita Peruzzis, wohl ahnend, daß dieser vor allem entwerfend tätig war: »Lavorò nel palazzo di San Giorgio per il Cardinale Raffaello Riario Vescovo di Ostia, in compagnia d'altri pittori, alcune stanze.«⁴⁰

3. Das Kenotaph des Kardinals Riario in S. Nazario zu Brescia

Riarios Kenotaph in S. Nazario in Brescia (Abb. 13) verdient schon wegen der ungewöhnlichen Begleitumstände besondere Beachtung.⁴¹ Riario war im Jahre 1521 in Neapel gestorben, nach Rom überführt und in der rechten Nische des Presbyteriums seiner Palastkirche S. Lorenzo in Damaso bestattet worden.⁴² Erst nach 1601 wurden seine Gebeine in das fälschlich Michelangelo zugeschriebene Grabmal in SS. Apostoli überführt. Averoldo Altobelli, Bischof von Pola und päpstlicher Diplomat, verdankte wichtige Etappen seiner glanzvollen Karriere, die er als Referendar der Camera Apostolica begonnen hatte, der Gunst Riarios – Grund genug, ihm in der Kirche S. Nazario im heimatlichen Brescia, wo er selbst eine Probstei innehatte und bestattet werden wollte, ein Kenotaph zu errichten. Die unter dem Sarkophag angebrachte Inschrift berichtet genau von Averoldos Werdegang bis zur Ernennung zum Governatore von Bologna im Dezember 1522.⁴³ In Bologna, wo er Ende Dezember 1522 sein neues Amt antrat und sich im Januar 1523 endgültig niederließ,⁴⁴ muß er auch



10 Unbekannter Maler nach Entwurf Peruzzis (?), Fries unter dem Dach des Mittelschiffs von S. C. i. G. (Rom)

11 Unbekannter Maler nach Entwurf Peruzzis (?), Fries unter der Decke des Mittelschiffs von S. M. i. D. (Rom)

den Auftrag für das Kenotaph erteilt haben, wahrscheinlich noch vor März 1523 und somit bevor das Jahr 1522 nach dem alten Kalender endete. Da nun nicht nur der Sarkophag und seine Inschrift, sondern auch die Liegefigur unmittelbar an Peruzzis Grabmäler erinnern und Peruzzi selbst sich zwischen Juli 1521 und Sommer 1522 in Bologna aufhielt,⁴⁵ spricht alles dafür, daß Averoldo ihn um den Entwurf bat. Peruzzi wurde damals in Bologna als Repräsentant des großen römischen Stils gefeiert; er kannte Riario und hatte lange genug in der Cancelleria gearbeitet, um Riarios Porträt aus dem Gedächtnis zu reproduzieren oder sich rasch ein getreues Bildnis zu verschaffen. Der ausführende Bildhauer könnte Alfonso Lombardi gewesen sein, der seit etwa 1522 unter Peruzzis Einfluß geriet und später an der Ausführung der Cappella Ghislardi beteiligt war.⁴⁶ Alfonso Lombardis gleichzeitige Figuren wie etwa der gegen 1522 entstandene *Bartholomäus* kennzeichnet ein vergleichbar zähflüssiger Faltenstil, während das Standmotiv noch wenig mit Peruzzi zu tun hat. Averoldos Akt der Pietät ist um so bemerkenswerter, als Riario damals noch der Makel des (gescheiterten) Papst-Mörders anhaftete. Zu Lebzeiten Leos X. hätte sich ein derart gewiegter Diplomat daher kaum in solcher Öffentlichkeit zu Riario bekannt. Im übrigen folgt die Form des Kenotaphs einer antiken Tradition, die bereits Verrocchio in seinem *Forteguerra-Grab* im Dom von Pistoia hatte wiederaufleben lassen.⁴⁷

4. Das Grabmonument der Cappella Ghislardi bei S. Domenico in Bologna

C. Acidini Luchinat ist als erste auf das Grabmonument der Cappella Ghislardi und deren mutmaßliche Meister genauer eingegangen (Abb. 14).⁴⁸ Peruzzis Entwurf für die Architektur der Kapelle sei wohl bereits während seines Bologneser Aufenthaltes, also um 1522/23, entstanden. Alfonso Lombardi, der sich auch in anderen Werken der Jahre 1525 bis 1533 als gelehriger Schüler Peruzzis erwiesen habe, sei wahrscheinlich das Lünettenrelief mit Gottvater in der Engelsglorie zuzuschreiben, ja vielleicht sogar das gesamte Grabmal.⁴⁹

Gewiß geht die Idee für die Grabkapelle auf den Peruzzi der Jahre 1521 bis 23 zurück. Es ist jedoch denkbar, daß er das Projekt erst in Rom ausarbeitete und etwa um 1525 durch Mitarbeiter wie Serlio nach Bologna schickte.⁵⁰ Ja, der Baubeginn könnte sich deshalb bis 1530 verzögert haben, weil Peruzzi die Detailpläne erst zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stellte.

Leider sind bisher keine genaueren Nachrichten über die Ausführung bekannt geworden. Denn während das Erdgeschoß der Innenarchitektur mit den vier kompositen Ecksäulen Peruzzis durchaus würdig ist, gilt dies weder für die dorische Außenordnung noch gar für die gesamte Fenster- und



12 Peruzzi und Ripanda-Werkstatt (?), Fries in einem Erdgeschoßraum des Rückflügels der Cancelleria (Rom)



13 Peruzzi und A. Lombardo (?), *Kenotaph des Kardinals Raffaele Riario* (Brescia, S. Nazario)

Gewölbezone. Sein Projekt dürfte eine detaillierte Dorica, eine echte Serliana und wohl auch eine antikischere Attika-Zone vorgesehen haben. Wicht man also offenbar schon zu Lebzeiten Peruzzis willkürlich von seinem architektonischen Projekt ab, so mag dies um so mehr für die skulpturalen Elemente der Grabwand zutreffen. Für ihre Ausführung könnte in der Tat derselbe Alfonso Lombardi verantwortlich gewesen sein, dem wir in der kompositen Säulenordnung die einzigen offenbar authentischen Elemente der Kapelle verdanken und der schon 1522 das Riario-Kenotaph gearbeitet haben mag.

Nun tendieren seit Raffaels Chigi-Kapelle, seit Michelangelos Medici-Kapelle oder Giulios Castiglione-Kapelle gerade universale Künstler mehr und mehr dazu, sämtliche Teile einer Grabkapelle selbst zu entwerfen – nicht nur die Außen- und Innenarchitektur, sondern auch die Sarkophage, Statuen und Reliefs. Ähnlich wie Peruzzi für den Grafen Bentivoglio den Karton eines Altarbildes oder für die Bauhütte von S. Petronio Fassaden-Entwürfe mit Statuen und Reliefs lieferte, so dürfte er sich auch bei seinem Projekt für Lodovico Ghislandi schwerlich auf die architektonische Schale beschränkt haben, zumal virtuose Meister wie Alfonso Lombardi zu deren sachgemäßer Ausführung zur Verfügung standen.

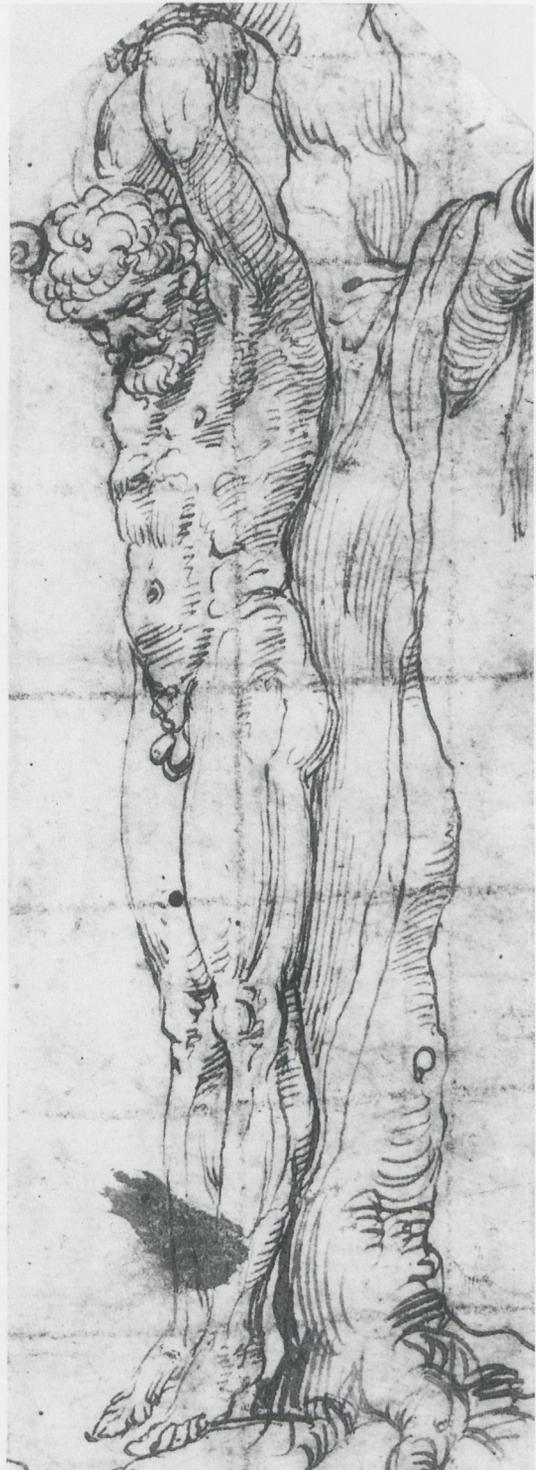


14 Grabwand der Cappella Ghislardi
(Bologna, S. Domenico)

Diese Vermutung wird nun durch den erhaltenen Bestand der Grabwand bestätigt. C. Acidini Luchinats Hauptargument für die Zuschreibung der Lünette an Lombardi ist deren Verwandtschaft mit dem Gottvater der *Anbetung Bentivoglio*. Doch während dieser als wörtliche Vorlage einiger Reliefs des Alfonso Lombardi in der *Arca di S. Domenico* dient,⁵¹ stimmt zwar der allgemeine Charakter, aber kein einziges Motiv der Ghislardi-Lünette mit dem Karton von 1522/23 überein. Peruzzis Erfindung ist zunächst an antiken Motiven wie dem Sarkophag, den Kandelabern oder dem Sockel mit der Inschrift zu erkennen, die man in Alfonso Lombardos Werk vergeblich suchen wird.⁵² Aber auch für die Gestalt des Auferstandenen und für den Gottvater der Engelsallegorie finden sich Parallelen in Peruzzis Werken der Zeit nach 1520, aber nicht bei Alfonso Lombardi;⁵³ ja selbst das geknotete Tuch läßt sich eher mit Peruzzi vereinbaren.⁵⁴ Wenn die Grabwand dennoch einen wenig kohärenten Eindruck macht, so ist dies nicht nur auf die barocken Zutaten, sondern – ähnlich wie im Falle der Architektur – auf willkürliche Änderungen der ausführenden Meister zurückzuführen.

5. Entwurfsfragment für eine *Schindung des Marsyas*⁵⁵

Oberhubers Zuschreibung einer Federskizze in Warschau an Peruzzi wird durch die zugehörige linke Hälfte des Blattes mit der Gestalt des Apollo Kitharedos im Louvre bestätigt (Abb. 15).⁵⁶ Unbekannt bleibt allerdings, für welchen Zusammenhang der Entwurf bestimmt war. Der Stil erinnert an



15 Peruzzi, Fragment eines Entwurfs für die *Schindung des Marsyas* (a: Paris, Louvre; b: Warschau, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek)



16 Kopie nach Peruzzi (?), *Anbetung*
(Düsseldorf, Galerie Förster)

Peruzzis Entwürfe für die Fresken der Villa Madama aus der Zeit um 1521.⁵⁷ So folgt denn auch der Apollo nicht umsonst Raffaels Umsetzung der antiken Prototypen und der Marsyas dem Vorbild der Sammlung Valle.⁵⁸ Durch die Vermittlung Raffaels hat Peruzzi nun den Punkt größter Annäherung an die Antike erreicht, noch ohne der Tendenz zu übertriebener Torsion, zur Auflösung des Striches zu verfallen, die dann sein Spätwerk ab etwa 1522 charakterisieren sollte. Obwohl die beiden Gestalten im vollständigen Blatt organischer in den Umraum eingebunden gewesen sein mögen, bleibt Peruzzi doch in seinem gesamten Schaffen der früheren Vorliebe für die statuarische Vereinzelung der Figuren treu.

6. Kopie eines Entwurfes für die *Anbetung der Hirten*⁵⁹

Aus Peruzzis letzten Lebensjahren stammt der Entwurf für die *Anbetung der Hirten*, der sich hier wohl in der getreuen Kopie eines engen Mitarbeiters erhalten hat (Abb. 16). Nicht nur die Komposition, die Motive der einzelnen Gestalten oder die grandiosen Monumente im Hintergrund: auch die Zeichentechnik verrät Peruzzis Eigenart. Wie in den gegen 1532 entstandenen Entwürfen für den *Christophorus*, die *Künstlerallegorie* oder den *Androklus* sind die starken Hell-Dunkel-Kontraste sowohl durch eine feine Lavierung als auch durch faserige Schraffuren erreicht, die sich in den schattigeren Zonen zu Kreuzschraffuren verdichten.⁶⁰ Wie dort sind die Haare in lockeren Flocken konzentrisch angeordnet, ist der Hintergrund nur flüchtig skizziert. Doch trotz aller Souveränität erreicht der Strich nirgends die nervöse Sensibilität und Feinheit von Peruzzis authentischen Zeichnungen. Auch gibt es offensichtliche Mißverständnisse der Vorlage wie etwa den linken Arm Josefs. So bleibt nur die Zuschreibung an einen Mitarbeiter, wenn auch die rasch hingeworfenen Figuren und Architekturen des Hintergrundes kaum nachgezeichnet wirken. Die diagonale Ausrichtung der Komposition erinnert an die Mittelgruppe der *Anbetung Bentivoglio*, die Hintergrundskulisse an die



17 Peruzzi, Skizze für *Madonna mit Kind* (Privatsammlung)

Merkurallegorie, der antike Gestus anbetend gekreuzter Arme an die *Madonna mit Katharina und Bernhardin*, das geknotete Tuch an die *Hochzeit von Herkules und Hebe*, die Gestik an die *Künstler-Allegorie*, und so findet fast jedes Motiv in gesicherten Werken Peruzzis eine Parallele.⁶¹

Für Peruzzis Eigenart spricht auch die trotz aller Formen andächtige Stimmung der Szene. Bis in seine letzten Jahre bewahrte sich der sienesisische Meister die Naivität seiner quattrocentesken Lehrer und Vorbilder. Weder seine archäologische Gelehrsamkeit noch seine Kenntnis der großen Zeitgenossen bis hin zu Parmigianino und Rosso verführten ihn zu jenem modischen Formalismus, wie er sich damals auszubreiten begann. Wie so viele Zeichnungen Peruzzis mag auch diese zur Ausführung durch eine andere Hand bestimmt gewesen sein.

7. Entwurfsskizze für eine Madonna mit Kind⁶²

Zu den wenigen erhaltenen Vorlagen des Taccuino S IV 7 der Sieneser Biblioteca Comunale gehören zwei Skizzen eines weiblichen Torso⁶³ und einer Madonna mit Kind (Abb. 17) – beides wohl Zeichnungen aus Peruzzis letzten Lebensjahren. Wie die Kopie nach Peruzzis Skizze des Torso, so ist auch jene nach der Madonna mit anderen Skizzen ähnlicher Thematik auf einer Seite des Taccuino zusammengedrängt. An der rechten unteren Ecke von Peruzzis Madonnen-Skizze ist das Fragment einer Aufschrift zu erkennen, links Zahlenkolonnen wohl architektonischer Berechnungen, die vom Verso auf das montierte Recto durchschlagen. Alles spricht also dafür, daß der Kopist mindestens einen Teil nach Einzelblättern Peruzzis kopierte. Im übrigen hat er trotz aller schwungvollen Routine Peruzzis sensible Skizze aller Feinheit beraubt. Wo Peruzzis zarte Schraffuren die belichtete Fläche von Marias Gesicht herausmodellieren, hilft der Kopist mit einem groben Kontur nach, verzichtet dafür aber auf die Nuancierung von Nase und Augen. Und Peruzzis plastische Konturierung des Armes der Madonna oder der Beine des Kindes zerfasert er in inkohärente Schnörkel. Gerade im Vergleich mit der Kopie tritt die Sicherheit und Notwendigkeit eines jeden von Peruzzis Strichen zutage, die Transparenz und Innigkeit der Maria und die antikische Körperlichkeit des Knaben. Dieser von der *Anbetung* (Abb. 16) so grundsätzlich abweichende Marientypus kehrt in anderen Kopien des Taccuino wieder und folgt mehr der sienesischen als der römischen Tradition. Vielleicht signalisiert er eine Rückkehr Peruzzis zu einer mystischeren, seiner Heimatstadt gemäßen Religiosität, wie sie seit 1530 auch andernorts spürbar wird.

Gibt die vorliegende Revision und Ergänzung von Peruzzis figuralem Œuvre auch Grund zu weitgreifenden Überlegungen? Immerhin erscheinen drei seiner wichtigsten Stationen nun in verändertem Lichte. Wenn das bisherige ›Frühwerk‹ wirklich Ripanda gehört und wir Peruzzis Anfänge nun nicht mehr über die *Sala del Fregio* zurückverfolgen können, dann gewinnt dieser Einstieg eines neuen Meisters in die römische Kunstszene doppelten Glanz. Er tritt uns erstmals in den mitreißenden Episoden von Chigis mythologischem Fries entgegen, wo seine Erzählkunst von einer tiefen Kenntnis der antiken Sagen und des menschlichen Körpers getragen wird, ohne durch allzu ambitiöses Studium, durch angestrengte Rivalität ihre Spontaneität einzubüßen. Diese ungebrochene

Frische bewahrt er sich auch noch im Treppenhaus von Ostia und im Gewölbe der *Loggia di Galatea*, nachdem er in Michelangelo und Raffael zwei haushoch überlegene Konkurrenten kennen gelernt hat. Ja, ohne diese beiden ›Katalysatoren‹ hätte er niemals das Quattrocento überwunden und den unmittelbaren Zugang zu jener antiken Körperlichkeit gefunden, um die es ihm von Anfang an gegangen war. Doch nachdem ihm die volle Anerkennung versagt blieb, nachdem sich Michelangelo als der größere Gestalter von Leibern, Raffael als der souveränere Meister des Raumes und Sebastiano als der virtuosere Maler erwiesen hatte, zog sich Peruzzi seit 1512 aus der monumentalen Malerei zurück und suchte in dekorativen Aufgaben oder in der Ausmalung kleinerer Kapellen sein Glück. Bezeichnenderweise ist es leichter, seinen Pinsel in den Kapellen von S. Rocco oder S. Maria della Pace zu entdecken als im Episcopio in Ostia, in der *Volta Dorata* der Cancelleria oder in der *Sala delle Prospettive* der Farnesina. Offensichtlich schätzten große Herren wie der Kardinal Riario oder Agostino Chigi nun Peruzzis Erfindungskraft, seine humanistische Gelehrsamkeit und seine Gabe, Architektur und Malerei zu einem grandiosen Ensemble zu verbinden, legten aber auf seine Malkunst nur geringen Wert.

Nach Michelangelos Weggang und nach Raffaels Tod blieb er als einer der wenigen universalen Künstler in Rom zurück. Doch nicht er, sondern der einundzwanzigjährige Giulio Romano übernahm nun die Führung. Giulio Romano besaß den Schwung, den Erfindungsreichtum, die innovative Energie, die Peruzzi selbst ein Jahrzehnt zuvor ausgezeichnet hatten. Trotz Peruzzis beachtlicher Formsicherheit und seiner Meisterschaft in allen figuralen und architektonischen Medien verraten seine Entwürfe – und er liefert fast nur noch Entwürfe –, daß er seit langem gewöhnt ist, sich an anderen zu orientieren, daß er sich ängstlich bemüht, nicht hinter der Mode zurückzubleiben, wie sie ein Giulio, ein Rosso oder ein Parmigianino kreierte. Er wird jetzt weniger für große dekorative Ensembles als für die Entwürfe von Grabmälern herangezogen, nachdem Rom kaum mehr über Bildhauer ersten Ranges verfügt. Und wenn sich Peruzzi auch bis zuletzt seine große Sensibilität bewahrt, wenn er sich auch durch keine Mode korrumpieren läßt und sein Ideal einer antiken Kunst niemals preisgibt, so leistet er sein Bestes nun doch als Architekt. Weder die Farnesina noch eine der zahlreichen figuralen Erfindungen seiner letzten römischen Jahre, ja, kaum ein zweiter Bau der römischen Renaissance zwischen der Villa Madama und dem Kapitol erreicht die Originalität und den einzigartigen gestalterischen Rang des Palazzo Massimo alle Colonne. Und könnte man versucht sein, im späten Peruzzi einen gebrochenen, flügelahnen Künstler zu erblicken, so beweisen gerade seine späten Erfindungen, daß sich das Schwergewicht seiner Kreativität – wie bei so manchem Meister der Renaissance – von der Figur zur Architektur verlagert hat.

- 1 Zu Peruzzis Bescheidenheit siehe vor allem Vasari: »... che le sue fatiche molto giovarono altrui, ma sè poco ...« (*Le vite* ... Firenze, 1550, S. 724); R. Pacciani, »La ›dapocaggine‹ di Peruzzi: fortuna di un giudizio di Vasari«, in: *Baldassarre Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, hg. v. M. Fagiolo u. M. L. Madonna, Roma 1987, S. 539–549.
- 2 Zu Peruzzis figuralem Œuvre siehe C. L. Frommel, »Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner«, Beiheft des *Römischen Jahrbuches für Kunstgeschichte*, 11 (1967/68); Frommel, »Disegno und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassarre Peruzzis figuralem Œuvre«, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann*, hg. v. W. Busch, R. Hausherr und E. Trier, Berlin 1978, S. 205–250; »La Sala delle Prospettive. Storia e restauro«, Catalogo della mostra, Roma 1981; L. Zentai, »On Baldassarre Peruzzi's Compositions Engraved by the Master of the Die«, in: *Acta Historiae Artium* 29 (1983), S. 51–104; A. Forcellino, »La decorazione della loggia Stati sul Palatino«, in: *Storia dell'Arte* (1984), S. 119–125; Frommel, in: *Peruzzi* 1987, S. 21–46; M. Walcher Casotti, »Pittura e scenografia in Peruzzi: le fonti, le realizzazioni, gli sviluppi«, in: *Peruzzi* 1987, S. 339–361; R. Varoli-Piazza, in: *Peruzzi* 1987, S. 363–398; F. Sricchia Santoro, »Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo«, in: *Peruzzi* 1987, S. 433–467; N. Dacos, »Peruzzi della Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore«, in: *Peruzzi* 1987, S. 469–490.
- 3 Frommel 1978 (wie Anm. 2), S. 205ff.
- 4 M. Faietti u. K. Oberhuber, »Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento«, in: *Ricerche di storia dell'arte* 34 (1988), S. 55–72.
- 5 G. Vasari, *Le vite* ..., ed. G. Milanese, IV, Firenze 1906, S. 589ff.
- 6 Vasari, 1550 (wie Anm. 1), S. 719ff.
- 7 Frommel, 1967/68 (wie Anm. 2), S. 9ff.
- 8 C. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961.
- 9 Ebd., S. 171–179.
- 10 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 60f.; R. Borghini, »Il salone Riario nell'Episcopio di Ostia Antica: Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'Episcopio di Raffaello Riario ad Ostia«, in: *Quaderni di Palazzo Venezia* 1 (1981), S. 11–50.
- 11 Ebd.
- 12 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 10.
- 13 Faietti und Oberhuber (wie Anm. 4), S. 58ff.
- 14 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 61ff.
- 15 C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, S. 166ff.
- 16 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 68f.
- 17 Ebd., S. 55f.; M. Seidel, »Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 23 (1979), S. 1–108; Frommel 1961 (wie Anm. 8), S. 106–109; F. P. Fiore, »La Villa Chigi a ›Le Volte‹ e il linguaggio architettonico peruzziano nella tradizione di Francesco di Giorgio«, in: *Peruzzi* 1987 (wie Anm. 1), S. 133–167.
- 18 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 68, 71.
- 19 Ebd., S. 68, 60f.
- 20 K. Oberhuber, »Baldassarre Peruzzi«, in: *Humanismus in Bologna*, Katalog der Ausstellung, Wien 1988, hg. v. M. Faietti u. K. Oberhuber, Bologna 1988, S. 318; für die Karikatur eines männlichen Kopfes mit Schnauzbart und die Aufschrift in einer Handschrift des mittleren 16. Jahrhunderts, »Al molto magnifico et honorio padre miser vincenzo«, sowie weitere Wortfragmente auf Verso wurde andere Tinte verwendet

- (frdl. Auskunft K. Oberhuber). Oberhuber bemerkt zu Recht, daß sich die gleichzeitigen oder wenig späteren Zeichnungen Peruzzis nur beschränkt mit dem vorliegenden Blatt vergleichen lassen (vgl. Frommel 1967/68 [wie Anm. 2], tav. XVIIId, XVIIIa-XIXa, XXI-XXIII). Hier bleibt ein bislang ungelöstes Rätsel. An dieser Stelle sei der Dank an C. und G. Thiem für den Hinweis auf Peruzzis Allegorie in Krakau (Frommel 1978 [wie Anm. 2], S. 220ff.) nachgeholt, der seinerzeit versehentlich unterblieb.
- 21 E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, S. Ferino, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, fig. 276ff.
 - 22 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), tav. XIV a.
 - 23 Frommel 1987 (wie Anm. 2), S. 32, fig. 5, 6.
 - 24 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), tav. LXIV, LXVI, LXVIIIb, LXXIIa; Frommel 1978 (wie Anm. 2), Abb. 14, 16; Frommel 1987 (wie Anm. 2), fig. 11, 12; siehe oben Abb. 13.
 - 25 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 68, tav. XVIa; bei den jüngsten Restaurierungen wurde die Signatur »B« (=Baldassarre) gefunden und festgestellt, daß der Kopf wohl erst nach Schließung einer kleinen Öffnung entstanden sein kann, durch die zunächst Peruzzi und danach Sebastiano del Piombo von einer Nebentreppe auf das Gerüst gelangt waren, also keinesfalls vor 1512, (M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, S. 33).
 - 26 Siehe Anm. 15.
 - 27 C. L. Frommel, »Il sistema decorativo di Michelangelo per la volta della Cappella Sistina«, in: *Atti del Convegno Michelangelo e la Cappella Sistina*, Rom 1990 (im Druck).
 - 28 N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London und Leiden 1969.
 - 29 Siehe Anm. 27.
 - 30 Siehe etwa S. Sandström, *Levels of unreality*, Uppsala 1963, S. 137.
 - 31 Frommel 1961 (wie Anm. 8), S. 5f.; Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 11ff.; Hirst 1981 (wie Anm. 25), S. 33f.
 - 32 S. Ebert-Schifferer, »Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24 (1988), S. 123–193; Faietti und Oberhuber 1988 (wie Anm. 4), S. 60ff.
 - 33 Ebert-Schifferer (wie Anm. 32), S. 190f.; Borghini (siehe Anm. 10).
 - 34 A. Bruschi, »Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura«, in: *Peruzzi* 1987 (wie Anm. 1), S. 314ff.
 - 35 E. Bentivoglio, »Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria) . . .«, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 27 (1982), S. 32; Ebert-Schifferer (wie Anm. 32), S. 191.
 - 36 Dekorationen von Gewölben und Festdekorationen der Zeit vor Peruzzi lassen sich im Piano Nobile des Fassadentraktes und in den beiden gewölbten Appartements des südlichen Seitentraktes nachweisen; zu dieser frühen Ausstattungsphase gehört auch der kleine, auf den rückwärtigen Wirtschaftshof orientierte Raum mit fingierten Säulen (A. Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Rom 1964, T. XXI, Fig. 93).
 - 37 Frommel 1978 (wie Anm. 2), S. 222, Abb. 8.
 - 38 Zum Fries in S. Croce siehe C. Cecchelli, »Scoperte di affreschi nella basilica costantina di S. Croce in Gerusalemme«, in: *Nel XVI centenario della Pace e della Libertà della Chiesa . . .*, Rom 1913, S. 41f., fig. 3; C. L. Frommel, »Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Sante Croce in Gerusalemme«, in: *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, hg. v. S. Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 382. Der Fries in S. Maria in Domnica könnte im Zusammenhang mit den Arbeiten entstanden sein, die Leo X. nach seiner Wahl unter der Leitung A. Sansovinos in seiner ehemaligen Titelkirche durchführen ließ. (K. Frey, »Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro«, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 31 [1911], Beiheft, S. 38–43: »Cholla del fregio intorno alla chiesa, lunga per 4 bande palmi 380, alta palmi 7: somma ca. 26

- pal. 73« [1518]; unter den spezifizierten Malerarbeiten wird zwar die neue Kassettendecke [ebd., 43], nicht aber der Fries erwähnt; zum Bischofspalast in Ostia siehe Borghini (siehe Anm. 10).
- 39 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 93–97, T.XXXVIII d–XLlib.
- 40 Vasari 1550, S. 720.
- 41 A. Schiavo, »I Rovereschi alla ›Messa di Bolsena‹ di Raffaello«, in: *Lunario Romano* 9, 1980: Rinascimento nel Lazio, a cura di R. Lefevre, S. 301ff.
- 42 A. Schiavo, »La primitiva sepoltura di Raffaele Riario«, in: *Palatino* 8 (1964), S. 157; S. Valtieri, *La basilica S. Lorenzo in Damasco . . .*, Rom 1984, S. 52.
- 43 Die Inschrift auf dem Sarkophag lautet: »RAPHAELI RIARIO SAVONENSI SANCTI GEORGII CARDINALI OSTIENSI EPISCOPO SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CAMERARIO MAGNIFICENTIA FIDE SAPIENTIA RELIGIONE VIRO SUMME PRAECLARO QUI XVII AETATIS ANNORUM A XI- STO IIII PONTIFICE MAXIMO IN CARDINALIUM ORDINEM COOPTATUS UNO AC LX INTER HOMINES ESSE DESIIT. ALTOBELLUS AVEROLDUS POLENSIS EPISCOPUS BENEFICIORUM MEMOR DE SUA PECUNIA BEATAE MEMORIAE POSUIT«. Die untere Inschrift, deren Transkription ich dem Pfarrer von S. Nazario, Mons. O. Mingotti, verdanke, lautet: »ALTOBELLUS AVEROLDUS DIVINI HUMANIQUE IURIS CONSULTISS. POLENSIS EPISCOPUS HUIUS BASILICAE PRAEPOSITUS ROMAE QUO SUB PRIMUM IUVENTAE TEMPUS PROFECTUS EST REFERENDARIUS DEINDE IULIO II PONTIFICE MAXIMO SEMEL ATQUE II. VICELEGATUS LEONE AUTEM X NON SOLUM BONONIAE GUBERNATOR SED ETIAM QUOD NEMINI ANTEA CONTINGIT MUTINAE REGIO EXARCHATUIQUE RAVENNAE ET ROMANDIOLAE PROVINCIAE INTEGRUM QUINQUENNium PRAEFUIT DEMUM URBIS GUBERNATOR DES(IGNATUS ?) QUOD MAIORA URGERENT NEGOTIA AD VENETOS ORATOR CUM POTESTATE CARDINALIS DE LATERE MISSUS CUM HUIC ONERI ULTRA QUINQUENNium PRAEFUISSET MORTUO LEONE AB ADRIANO SEXTO USQUE AB HISPANIA IN QUA PONTIFEX MAXIMUS ELECTUS FUERAT NUSQUAM ILLI VISUS CONFIRMATUR PAULO POST BONONIAE UNIVERSAEQUE PROVINCIAE GUBERNANDAE ITA CIVIBUSQUE ENIXE A PONTIFICE PETENTIBUS EADEM AUTHORITY ATQUE ANTE PRAEFICITUR QUIBUS OMNIBUS QUA POTUIT DILIGENTIA PERACTIS UT DULCISSIMAE PATRIAE OSSA REDDERET OB SUMMAM IN CARDINALEM OBSERVANTIAM APUD EIUS QUOD IPSE DEDICAVIT SEPULCRUM SIBI VIVENS POSUIT MDXXII«.
- 44 *I diarii di Marino Sanuto*, Bd. 23, Venedig 1892, S. 553, 560, 580.
- 45 Siehe Anm. 24; Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 15.
- 46 N. Gramaccini, *Alfonso Lombardi*, Frankfurt /Bern /Chichester 1980, S. 60; siehe oben Abb. 14.
- 47 *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Bd. 21, Stuttgart 1921, S. 171f.; G. Passavant, *Verrocchio . . .*, London 1969, S. 24–29, 177–180.
- 48 C. Acidini Luchinat, »Nota preliminarina al restauro della Capella Ghislandi a Bologna«, in: *Peruzzi* 1987 (wie Anm. 2), S. 79–102.
- 49 Ebd., S. 80, 95–98.
- 50 Zum Verhältnis Serlios zu Peruzzi siehe C. L. Frommel, »Serlio e la scuola romana«, in: *Sebastiano Serlio*, hg. v. C. Thoenes, Mailand 1989, S. 40ff.
- 51 Gramaccini (wie Anm. 46), S. 59–62.
- 52 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), T. LXIV, LXVa, LXVI, LXVIIIb, LXXXc, LXXXIc.
- 53 Ebd., T. LVIIIa, LXIV, LXVI, LXXIc, LXXIVa, LXXXVIa, XCIIIb.
- 54 Ebd., T. XLIIIb.
- 55 Warschau, Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek, Royal Coll. T. 174, no. 309/I; Feder und braune Tinte; quadriert; 17,5×42,24 cm.

- 56 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 109, T. LIIa. Nicht nur die Maße, das Quadratnetz und die Technik sind die gleichen; auch die Landschaft und Apollos Kithara setzen sich im Warschauer Blatt fort.
- 57 Ebd., S. 101–104, T. XLVIII-LI; die Maße und das Quadratnetz stimmen weder mit Peruzzis Gruppe (Kat. 58 c 1, 3, 4) noch mit der Giovanni da Udine Gruppe (Kat. 58 a 1, 2, 3, 4) überein.
- 58 Zentai (wie Anm. 2), S. 67, fig. 5, 6.
- 59 Düsseldorf, Galerie Förster; Feder, braunrote Tinte, laviert; 27,9×42,5 cm; wohl an allen Rändern beschnitten.
- 60 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), T. LXXXVb, LXXXVIIa, LXXXIXb.
- 61 Ebd., T. XLIIIB, LVI, LXXVI, LXXXIb.
- 62 Privatsammlung; Feder und braune Tinte; 15×10,4 cm.
- 63 Frommel 1967/68 (wie Anm. 2), S. 152, T. XCIIb; Frommel 1978 (wie Anm. 1), S. 240ff.; *Taccuino Senese IV 7 detto di Baldassarre Peruzzi della Biblioteca Comunale di Siena*, Siena 1981, T. 15, 26. Den Hinweis auf das Blatt verdanke ich D. Lachenmann, der bereits Peruzzis Hand und den Zusammenhang mit dem Taccuino Senese erkannt hatte.