

PETER ANSELM RIEDL

Zu einigen Studienblättern des Ventura Salimbeni

Der Sieneser Ventura Salimbeni (1568–1613) ist nicht nur als Maler einer der interessantesten Repräsentanten toskanischer Kunst an der Schwelle zwischen ausklingendem Manierismus und beginnendem Barock: Auch der Zeichner Salimbeni behauptet eine ansehnliche Position. In früheren Untersuchungen, namentlich im Katalog der Uffizien-Ausstellung »Disegni dei barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)« habe ich diese Position genauer zu bestimmen versucht; der vorliegende Beitrag, der von einigen der (in nicht eben großer Zahl erhaltenen) Studienblätter Salimbenis handelt, will als Ergänzung verstanden sein¹.

★

Die früheste in der Reihe der hier vorgestellten Zeichnungen bezieht sich auf die 1600 gemalte »Kreuzigung mit Heiligen« in S. Domenico zu Siena². Dieses großformatige, signierte und datierte Bild schmückte ehemals einen der Altäre im Hauptschiff der Kirche; heute wird es in der Krypta bewahrt. Kompositionell wirkt es eigentümlich anachronistisch: Die sorgsam symmetrisch platzierten Figuren und die weiträumig-ruhige Hintergrundlandschaft lassen an Perugino denken, dessen Altartafel in der Sieneser Augustinerkirche Salimbeni angeregt haben könnte. Auch einige der um 1600 entstandenen Kreuzigungsbilder Francesco Vannis, wie die Altarblätter in Cinigiano und in der Certosa von Pontignano, sind ähnlich organisiert, doch muten sie mit ihrem Chiaroscuro und ihrem Pathos weitaus zeitgemäßer an³. Salimbeni, der Aufgabe feierlicher Inszenierung gegenüber oft etwas verlegen, sucht in seiner Darstellung das Ausgewogene mit dem Gefühlvollen zu verbinden. Das Resultat vermag nur bedingt zu überzeugen, sofern der Bildaufbau spürbar im Schematischen bleibt und die mimischen und gestischen Reaktionen der Figuren künstlich wirken; auch der malerische Vortrag kommt kaum über das Routinemäßige hinaus.

Beachtenswerter als das Gemälde selbst erscheinen mir zwei Studienblätter zu Figuren der unteren Zone. Die – von mir an anderer Stelle kommentierte – Uffizien-Zeichnung 10856 F⁴ bietet eine Studie zur trauernden Maria und eine zu der den Kreuzesstamm umarmenden Maria Magdalena; die Studie KdZ 21729 im Berliner Kupferstichkabinett (*Abb. 1*)⁵ ist hauptsächlich der rechts knienden hl. Katharina von Siena gewidmet. Beide Zeichnungen sind mit schwarzer und weißer Kreide auf Carta cerulea verwirklicht, beide erinnern sie in der nuancierten Art der Umrißführung und Modellierung an gleichzeitige Studien Vannis⁶. Das Uffizien-Blatt ist um eine Spur bewegter und offener gezeichnet als

das Berliner. Bei diesem verbünden sich ruhige Umrisse mit dichten, durch tonig fusionierende Schraffuren erzeugte Schatten und weichen Höhungen. Die Gestalt der Katharina, neben der links fragmentarisch der stehende Johannes notiert und rechts der Bildrand angedeutet sind, erscheint körperhaft und transparent zugleich. Ein Air des Akademischen dämpft das Gefühlsbetonte der Figur.

★

1604 bereicherte Salimbeni den älteren katharinianischen Freskenzyklus in der Chiesa di S. Caterina in Fontebranda (dem Oratorium der Contrada dell'Oca) um eine Szene, die seinem Erzähltemperament beste Entfaltungschancen bot: die Blendung feindseliger Florentiner Torwächter durch die sienesisische Dominikanerin⁷. Mit Bravour ist das oben bogig begrenzte und von einem Fenster durchbrochene Bildfeld genutzt. Die untere Zone wird von heftig bewegten Figuren beherrscht, an den Flanken ragen Architekturen auf – rechts ein vom Marzocco mit dem Lilienwappen bewachtes Stadttor; im Hintergrund sind Kuppel und Campanile des Florentiner Doms zu erkennen. Die deutliche Unterscheidung zweier Gruppen – rechts Katharina und, weiter hinten, ihr kleines Gefolge, links fünf Florentiner Soldaten, die auf die Blendung verschiedenartig reagieren – wird dem dramatischen Inhalt gerecht und verbürgt zugleich das nötige Maß an formaler Übersichtlichkeit. Szenischer Mittelpunkt ist das mit ungleichen Waffen ausgetragene Duell zwischen Katharina und einem Krieger, der sein Schwert sinken läßt und mit der linken Hand schützend sein Gesicht bedeckt.

Ein – zeichnerisch wenig attraktiver – Kompositionsentwurf in den Uffizien (4844 S)⁸ enthält alle wesentlichen Elemente des Monumentalbildes, faßt die Einzelheiten aber flauer; Katharina ist stehend gegeben, ihre Begleitung ist unartikuliert an den Bildrand gedrängt. In größtem Gegensatz zur Lässigkeit der Uffizien-Zeichnung steht die Faktur des quadrierten Ausführungsentwurfes in der Teylers Stichting in Haarlem⁹. Mit einer bei Salimbeni ungewohnten Gewissenhaftigkeit ist die endgültige Redaktion der Szene festgelegt; exakt geht der Rötelstift den Schwingungen und Brechungen der Konturen nach, präzise setzt er Schraffuren verschiedener Dichte und Richtung; Pinseltönung differenziert die Tonskala. Gewonnen ist ein einprägsam modelliertes Gefüge, in dem die Eigenart des Duktus dem Gesetz der bildmäßigen Gesamtwirkung untergeordnet bleibt. Die Genauigkeit der Formdefinition kann ohne weiteres mit der von Vannis ausführlichsten Entwürfen rivalisieren, und die markante Durchbildung der Vordergrundfiguren findet ihre Analogien am ehesten in Vanni-Zeichnungen¹⁰.

Das Blatt 1.550 der Sammlung E. Schapiro, London/Paris (*Abb. 2*)¹¹, ist zeitlich offenkundig vor den beiden Gesamtentwürfen anzusetzen. Einerseits bieten diese Entwürfe die zwei Soldaten in einer der Schapiro-Zeichnung engverwandten Formulierung, andererseits verzichten sie, gleich dem Wandbild, auf das charakteristische Motiv der Abschirmung des Gesichtes der linken Figur durch ein über den vorgestreckten linken Arm geworfenes Kleidungsstück. Ohne Kenntnis der Bezugskomposition könnte man die Darstellung des Blattes als Duell deuten oder aber als Zufallspaar zweier Studien für eine



Abb. 1 Ventura Salimbeni, Studie für das Altargemälde »Kreuzigung mit Heiligen«. Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 21729)

Kampfszene. In Wahrheit entspricht die Konstellation der beiden Gestalten der auf dem Blendungs-Bild. Erstaunlich ist das zeichnerische Brio. Röteln und weiße Kreide sind auf dem Tongrund der Carta cerulea ebenso frei wie effektiv eingesetzt: Die Umrisse variieren von der suchenden Linie über das rasche Pentiment bis zur kräftigen Formumgrenzung, die sich stellenweise überlagernden Parallelschraffen verschmelzen nicht zu Tonflächen, sondern bleiben optisch als Gitter wechselnder Dichte wirksam; flüchtig und sparsam sind die Höhungen. Insgesamt wird der Eindruck einer mühelosen Übersetzung des Realvorbildes – nämlich des im Atelier posierenden Modells bzw. der Modelle – in ein graphisches Gebilde von großer Spontaneität und hohem Eigenreiz vermittelt. Nur wenige Studien Salimbenis leben derart vom zeichnerischen Impetus.

★

Ein Höhepunkt der Karriere Salimbenis war die Berufung nach Florenz im Jahre 1605, durfte sich der Siense doch mit Bernardino Poccetti, seinem eigentlichen toskanischen Konkurrenten, an prominenter Stelle messen. Im Chiostro dei Morti der SS. Annunziata malte Salimbeni zwei Lünetten, die den Vergleich mit den Arbeiten des Florentiner

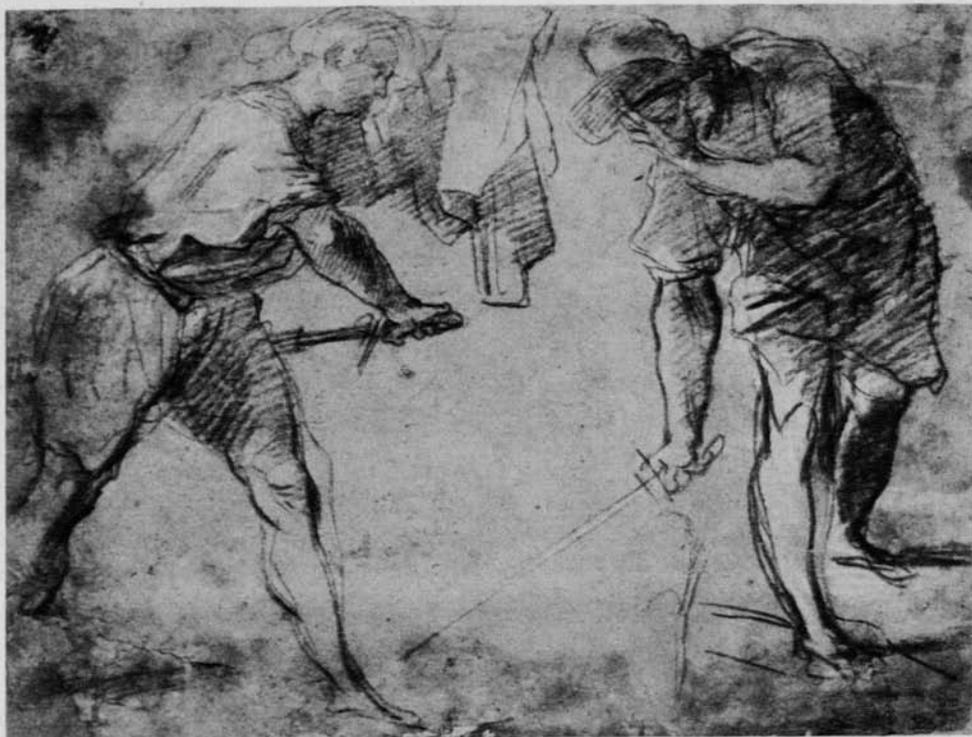


Abb. 2 Ventura Salimbeni, Studien für das Fresko »Die hl. Katharina von Siena blendet Florentiner Torwächter«. Sammlung E. Schapiro, London/Paris (1.550)

Zunftgenossen nicht zu scheuen brauchen¹². Seltsamerweise vertraute Salimbeni nicht voll auf sein eigenes Erzählalent, sondern bezog sich sogleich auf ein Vorbild des Rivalen: Die Lünette mit der Geschichte der Erbauung der Florentiner Servitenkirche durch Chiarissimo Falconieri ist sichtlich von einem nur wenig älteren Fresko Poccettis im großen Kreuzgang von S. Marco angeregt. Mit der »Bitte des hl. Antoninus um Aufnahme in den Dominikanerorden«¹³ hat Salimbenis Komposition vieles gemeinsam: die Gruppe der Steinmetzen links, das aus stehenden Disputanten und Zuschauern zusammengesetzte Hauptensemble, die von Maurern bevölkerte Baustelle im Hintergrund. Trotz aller von Ventura vorgenommenen Modifikationen bleibt die Abhängigkeit vom Modell groß genug, um an einer ernsthaften Kaschierungsabsicht zweifeln zu lassen. Damit ist freilich nicht das Urteil über Salimbenis Bild gesprochen. Die Anmut der szenischen Schilderung, die Sicherheit des malerischen Vortrages und die Eleganz des Kolorits wiegen die Inventionsmängel auf. Das zweite der 1605 gemalten Fresken Salimbenis ist der Kirchenbau-Lünette qualitativ unterlegen. Dargestellt ist die Ablaßgewährung an den seligen Manetto dell'Antella durch Clemens IV., benutzt ist ein gängiges Symmetrieschema mit flankierender Komparserie, bildeinwärts geschobener, mittlerer Hauptszene und Archi-



Abb. 3 Ventura Salimbeni, Studien für das Fresko »Die Erbauung der Florentiner Servitenkirche«. Sammlung E. Schapiro, London/Paris (976)

tekturstaffage. Eine gewisse zeremonielle Steifheit mindert die Wirkung der Komposition.

Sowohl zur Kirchenbau- als auch zur Ablaß-Szene haben sich Gesamtentwürfe erhalten: ein (ähnlich der Haarlemer Zeichnung für das Blendungswunder in S. Caterina in Fontebranda) präzise und detailreich gearbeiteter Ausführungsentwurf für das erstgenannte Fresko in den Uffizien (1284 F)¹⁴, ein mit fragilem Federstrich und fleckiger Lavierung über dünner schwarzer Unterzeichnung realisierter Kompositionsentwurf für die Ablaß-Lünette in Genua (2843)¹⁵. Außerdem sind mehrere Einzelstudien auf uns gekommen, deren eine (Windsor 378) die Ehre hatte, von Rudolf Wittkower als Arbeit Annibale Carraccis veröffentlicht zu werden¹⁶; die Unbefangenheit der Beobachtung und der Realismus der Schilderung machen den (durch Walter Vitzthum aufgeklärten) Irrtum im Grunde leicht verständlich. Auf die beiden Florentiner Fresken von 1605 – 1608 hat Salimbeni im Chostro dei Morti zwei weitere Lünetten ausgemalt¹⁷ – sind außer dem Blatt in Windsor und einem anderen in den Uffizien (1283 F)¹⁸ zwei Studienblätter in Berlin (KdZ 16352 und KdZ 21732)¹⁹ sowie Blatt 976 der Sammlung E. Schapiro, London/Paris²⁰, zu beziehen. Auf der Schapiro-Zeichnung (Abb. 3) finden sich drei Einzel-

studien: Die linke Figur korrespondiert mit dem von der Seite gesehenen stehenden Kavalier links vor dem Kardinal der Kirchenbau-Lünette, die mittlere mit dem annähernd frontal gezeigten Jüngling links hinter der Hauptgruppe derselben Darstellung; die rechte ist nicht mit dem Wandbild in Verbindung zu bringen, doch könnte es sich um eine Alternativversion der eben erwähnten Jünglingsfigur oder um einen Gedanken für den zweiten, auf dem Fresko überschritten sichtbaren jungen Edelmann handeln. Da der Uffizien-Entwurf 1284 F die Profilgestalt in etwas anderer Haltung und die Zweiergruppe der Jünglinge überhaupt nicht zeigt, ist auf die Entstehung der Studien unmittelbar vor der Monumentalausführung zu schließen. Die beiden Berliner Zeichnungen hängen mit der Ablaß-Lünette zusammen. KdZ 21732 beschäftigt sich mit dem sitzenden Mann im linken Lünettengewickel, einer vom Genueser Entwurf noch nicht vorgesehenen Repoussoirfigur. Außerdem bietet das Blatt eine Frauenkopfstudie. KdZ 16352 (*Abb. 4*) enthält links eine Studie zur Zweiergruppe links vor dem Papstthron, rechts eine Total- und eine Partialstudie zum rechts stehenden Kavalier. Letztere Bestimmung scheint durch den Vergleich mit dem Genueser Entwurf gerechtfertigt, auf dem ebenfalls ein jugendlicher Degenträger zu sehen ist. Das Fresko zeigt einen Mann mittleren Alters in schwerem, voluminösem Mantel. Die obere Kopfstudie auf KdZ 16352 will evidentermaßen auf den Jüngling rechts neben ihr bezogen sein, die untere entspricht etwa der Kopfhaltung der analogen Figur auf dem Gesamtentwurf in Genua. Wie schon im Falle der Zeichnung KdZ 21732 weisen die formalen Eigentümlichkeiten des Studienblattes KdZ 16352 auf eine Entstehung nach dem Genueser Abbozzo.

Gemeinsam ist den drei Studienblättern für die beiden Florentiner Lünetten von 1605 die Machart. Die Kreide ist mit einer Leichtigkeit gehandhabt, die an Poccetti, Passignano oder Künstler des fortgeschrittenen Seicento denken läßt. Weich gebrochene Konturen differenzierter Stärke und Sättigung gehen mit zügigen Parallelschraffuren zusammen, die, teilweise im Verein mit leichter Höhlung, die Modellierung besorgen. Gemäß dem Ausführlichkeitsgrad variiert die Konsistenz der Figuren innerhalb eines von der (vergleichsweise lockersten) rechten und der (relativ bestimmtesten) linken Studie auf der Schapiro-Zeichnung abgesteckten Spielraums. Die obere Kopfstudie auf KdZ 16352 ist um Grade weniger frei behandelt, gewinnt aber durch ihren sympathischen Realismus; die untere wirkt im Strich etwas schematisch.

Die drei Studienblätter für die SS. Annunziata-Lünetten zählen zu den unmittelbarsten Äußerungen des Zeichners Salimbeni. Möglichkeiten der Lockerung des graphischen Vortrages, die in älteren Arbeiten angelegt sind, erscheinen eindrucksvoll gestei­gert.

★

Auch in Pisa durfte Salimbeni seine Fähigkeiten mehrfach unter Beweis stellen. Unter den zahlreichen, aus dem ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts datierenden Pisaner Arbeiten nimmt eine Gruppe von Bildern in der Kirche S. Frediano einen Sonder­rang ein²¹. Die Cappella di San Carlo bewahrt eine »Verkündigung Mariä« und eine »Anbetung des Kindes«, die Cappella del Crocifisso (oder Cappella Venerosi-Pesciolini) zwei

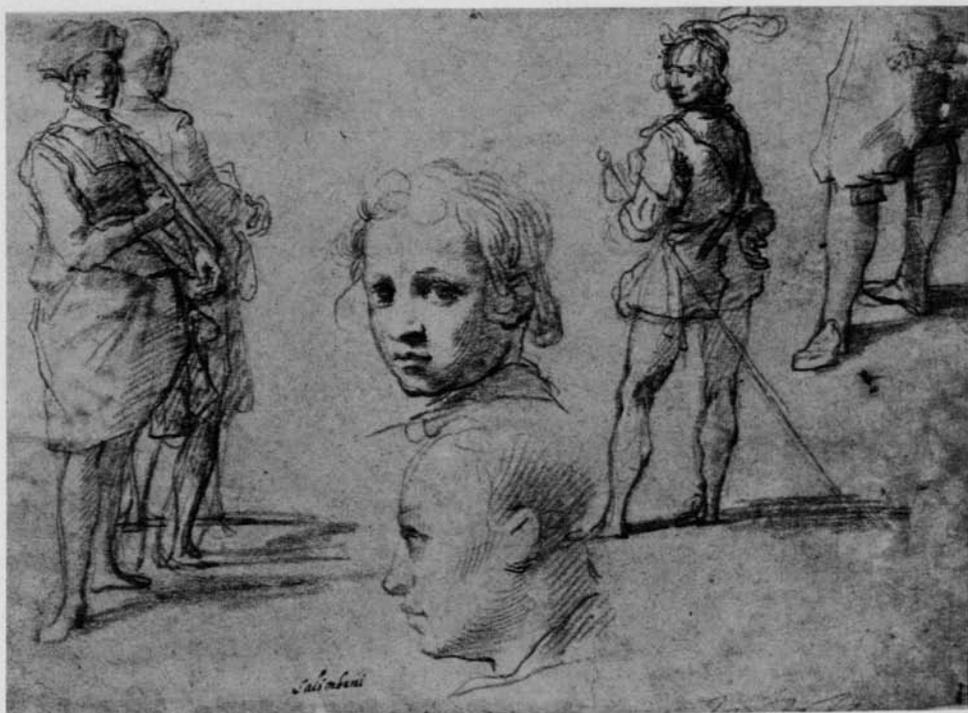


Abb. 4 Ventura Salimbeni, Studien für das Fresko »Clemens IV. gewährt dem sel. Manetto dell' Antella den Ablaß«. Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 16352)

Darstellungen aus der Kreuzlegende: eine »Prüfung des Heiligen Kreuzes« und »Kaiser Heraklius trägt das Heilige Kreuz nach Jerusalem«²². Giuseppe Scavizzi hat die Eigenarten der 1606/07 entstandenen Gemälde in S. Frediano gewürdigt und angesichts der besonderen koloristischen und luministischen Qualitäten einen Einfluß von seiten Oberitaliens und namentlich Venedigs in Erwägung gezogen²³. Richtig ist jedenfalls, daß der »certo modo di annullare i volumi e di affondarli in zone oscure« die Aufnahme von Anregungen indiziert, die eine bei Salimbeni ungewöhnliche (und für die weitere Entwicklung des Künstlers auch nicht sehr folgenreiche) malerische Dichte verbürgen.

Für den durch die Berührung mit dem wahren Kreuz wiedererweckten Jüngling haben sich zwei Studien erhalten. Die zeichnerisch überlegene im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main (4371; Abb. 5)²⁴ bietet die gesamte Figur; trotz erheblicher Haltungsdifferenzen erscheint der Zusammenhang von Blatt und Gemälde durch die (jede andere ikonographische Interpretation praktisch ausschließende) Andeutung des Kreuzes gesichert. Offensichtlich hatte Salimbeni zunächst im Sinne, die Wiederbelebung des Jünglings aus eigener, durch die Berührung des wahren Kreuzes gewonnene Kraft zu verbildlichen. Auf dem Gemälde stützt ein Helfer den Erweckten – vielleicht ein Gewinn an



Abb. 5 Ventura Salimbeni, Studie für das Gemälde »Prüfung des Heiligen Kreuzes«. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (4371)

dramaturgischer Logik, gewiß aber ein Verlust an Bedeutungsintensität. Graphisch zeichnet sich die Frankfurter Studie durch die nuancierte Umrißführung, die durch tonige Schraffuren erzeugten transluziden Schatten und die ebenso behutsamen wie wirkungsvollen Höhungen aus. Der Kopf und die ausgestreckte Linke sind durch schimmernden Pigmentauftrag markiert.

Härter und schematischer behandelt ist die – vermutlich gleichwohl eigenhändige – Teilwiederholung der Jünglingsfigur auf einem Blattfragment in der Sieneser Biblioteca Comunale (E.I.7/42 recto, unten)²⁵. Die anatomischen Formen des Oberkörpers sind zum Teil genauer erfaßt, der Schmelz des zeichnerischen Vortrages ist dafür geopfert.

★

Wohl jeder Siena-Besucher hat die beiden kolossalen Fresken zu seiten der Domapsis in Erinnerung, vielleicht auch die breitformatigen Heiligenkonvente an den Seitenwänden des Domchors²⁶. Der Auftrag, diese Monumentaldarstellungen zu schaffen, war für Salimbeni mit der höchsten Auszeichnung identisch, die er von seiner Vaterstadt überhaupt erhoffen durfte. Die beiden Gruppen sienesischer Heiliger sind geschickt arrangiert und erfüllen ihre quasi denkmalhafte Funktion im Zusammenhang mit einer feierlichen Scheinarchitektur würdig und wirkungsvoll. Die szenischen Darstellungen dagegen deuten auf Überforderung ihres Autors. Das 1610 datierte Fresko »Mannalese« multipliziert gewissermaßen den Figurenbestand des themengleichen Bildes Salimbenis im Pisaner

Dom²⁷ mit Gestalten aus älteren Kompositionen – so begegnen einige Statisten der Florentiner Lünetten in entwaffnend ähnlicher Form wieder – und ordnet dem reichlich zähflüssigen und posenhaften irdischen Treiben einen von Gottvater und staatlichem Engelsfolge beherrschten Himmel zu. Das 1611 entstandene zweite Fresko »Esther vor Ahasver« sucht, was Figurenfülle und pompöse Regie angeht, den florentinischen und römischen Monumentaldekorateuren geradezu eine Lektion zu erteilen. Unglücklich perspektiviert und durch die unübersichtliche Ballung der Körper auf der Vorderbühne letztlich um den szenischen Effekt gebracht, wirkt es eher als bunter Wandbezug mit passablem Schmuckeffekt. Natürlich fehlt es den beiden Kolossalfresken nicht an schönen Details: Die Hintergrundbehandlung vor allem stellt dem Erzähler und Koloristen Salimbeni ein günstiges Zeugnis aus; und den illusionistischen Zaubereien der Himmelszonen eignet fast barocker Schwung.

Bedauerlicherweise hat sich, soweit ich sehe, zu keinem der Sieneser Domfresken ein Gesamtentwurf erhalten. Nur einige Studienblätter informieren über Salimbenis Vorbe-



Abb. 6 Ventura Salimbeni, Studie für das Fresko »Mannalese«. Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ

reitungen. Mit den seitlichen Heiligenversammlungen lassen sich Zeichnungen in den Uffizien (4654 S, 4661 S), in der Sieneser Biblioteca Comunale (S. III. 3/1 verso) und im British Museum in London (1942.10.10.14) in Verbindung bringen²⁸. Auf die »Mannalese« beziehen sich ein Blatt im Ashmolean Museum zu Oxford (676)²⁹ und die hier vorgestellte Studie im Berliner Kupferstichkabinett (KdZ 21731; *Abb. 6*)³⁰. Die zwei Studien auf dem Oxforder Blatt gelten den beiden mit Lententüchern bekleideten Mannasammellern im Mittelgrund des Freskos. Der linke Mann ist in Rückansicht gegeben, stehend und mit hochgestelltem linkem Fuß; mit den Armen umfaßt er einen Korb. Der rechte ist kniend dargestellt, einem auf dem Boden stehenden Korb zugeneigt; die rechte Hand greift in den Behälter, während die linke stützend an dessen Rand faßt. In ganz ähnlicher Form, aber in anderer Zuordnung, begegnen die beiden Gestalten auf dem Monumentalbild rechts neben Moses. Die Berliner Studie präsentiert einen von schräg rückwärts gesehenen halb nackten Mann, dessen rechtes Bein vor- und etwas hochgesetzt ist und dessen angewinkelter rechter Arm dem hochgestemmen Korb Halt gibt. Die Figur kehrt auf dem Fresko – nämlich hinter der Komparisengruppe rechts im Vordergrund – insofern merklich verändert wieder, als ihre Beine verdeckt sind und nun auch der Oberkörper bekleidet ist.

Die Berliner Studie (*Abb. 6*) ist im ganzen bestimmter und detaillierter gezeichnet als das Oxforder Blatt. Lediglich das rechte Bein (ein auf dem Wandbild ohnehin nicht sichtbarer Körperteil) ist flüchtig angedeutet. Ansonsten sind die Umrisse genau artikuliert, im Bereich des Oberkörpers besonders nachdrücklich. Demgemäß sorgen die Schraffuren und Höhungen für eine klare Modellierung. Beim linken Bein sind die zeichnerischen Mittel vergleichsweise sparsam und souverän eingesetzt; in der Brust- und Schulterpartie mutet das Strichgewebe dagegen eher penibel-beflissen an. Will sagen: Spontaneität der Beobachtung und zeichnerischer Elan sind wohl spürbar, erscheinen aber zugleich durch eine Bemühtheit gebrochen, die man als Zeichen eines gewissen Akademismus interpretieren kann. Solche Befangenheit ist zwar keine Sondereigenschaft des Spätstils Salimbenis, doch läßt sie sich, insgesamt gesehen, bei späten Zeichnungen häufiger registrieren als bei Arbeiten aus früheren Schaffensphasen.

★

Die Erfahrung hat gezeigt, daß sich Studienblätter Ventura Salimbenis in manchen Sammlungen unerkant unter anonymem Material oder unter Namen anderer Künstler verbergen. Die vorliegende Publikation mag die Bestimmung des einen oder anderen Blattes möglich machen. Wie sehr die Forschung über sienesische Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Bewegung geraten ist, wird durch zahlreiche Beiträge und Unternehmungen belegt, nicht zuletzt durch die – auch für die Einschätzung Salimbenis überaus wichtige – Rutilio-Manetti-Ausstellung des Jahres 1978 und durch die für 1980 geplante Ausstellung »Cultura e arte nel territorio dello stato senese dopo la conquista medicea (1555–1609)«³¹.

Anmerkungen

- ¹ Eine Bibliographie zu Ventura Salimbeni findet sich in dem von mir bearbeiteten Katalog: *Disegni dei baroccheschi senesi* (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XLVI, Florenz 1976, S. 105 ff.; der Katalog wird hier zitiert als: Riedl, *Disegni*. – An größeren Beiträgen zu Salimbeni seien genannt: H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, S. 518 ff.; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX/7, Mailand 1934, S. 1084 ff.; W. Stechow, *Ventura Salimbeni*. In: Thieme-Becker, XXIX, Leipzig 1935, S. 345 f.; G. Scavizzi, *Su Ventura Salimbeni*. In: *Commentari*, X/2–3, S. 115 ff.; P. A. Riedl, *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX, 1959/60, S. 221 ff.; M. Ingendaay, *Siensische Altarbilder des 16. Jahrhunderts*. Diss. Bonn 1976, Bd. II, S. 549 ff.; A. Bagnoli und D. Capresi Gambelli, *Rezension der Uffizien-Ausstellung »Disegni dei baroccheschi senesi«*. In: *Prospettiva*, IX, 1977, S. 82 ff. (Anmerkungen zum Katalog der Vanni-Zeichnungen: A. Bagnoli; Anmerkungen zum Katalog der Salimbeni-Zeichnungen: D. Capresi Gambelli); P. A. Riedl, *Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena*. Heidelberg 1978. – Ein Aufsatz über Salimbeni von D. Capresi Gambelli soll in Kürze in »*Prospettiva*« erscheinen.
- ² Das Gemälde ist bezeichnet: VENTURA SALIMBENI PICTOR FECIT 1600. Es ist abgebildet bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 1113, Abb. 617. Bibliographie: s. M. Ingendaay, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 552.
- ³ Andere Kreuzigungs-Darstellungen Vannis sind komplizierter aufgebaut, so die in S. Giovanni zu Lucca, welche mit dem aus der Mittelachse gerückten und leicht schräg gestellten Kreuzifix etwas an Barocci Altarblatt im Dom zu Genua erinnert.
- ⁴ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 82 (Nr. 84) und Abb. 83.
- ⁵ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 261 x 138 mm.
- ⁶ Vgl. etwa das Blatt 4970 S in den Uffizien (Riedl, *Disegni*, Nr. 34 und Abb. 35) und eine Gruppe von Zeichnungen im Kupferstichkabinett in Berlin (vgl. Riedl, *Disegni*, S. 46, und Riedl, *Francesco Vanni als Zeichner*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXX, 1979, S. 82 f.).
- ⁷ Das (bislang noch niemals reproduzierte) Fresko ist bezeichnet: VENTURA SALIMBENIUS EQUUS ET PICTOR. 1604. – In den Quellen und in der neueren Literatur ist es stets als ein wichtiges Werk des Meisters erwähnt. G. della Valle, *Lettere Sanesi*, Bd. III, Rom 1786, S. 362 f., kommentiert: »Nella contrada dell'Oca scendendo a fonte branda si trova . . . un piccolo Oratorio, in un muro del quale il Salimbeni espresse l'assalto dato da alcuni emissarij alla detta Santa, mentre era in Firenze. La scena è orribile, e crudele. Cinque o sei uomini feroci le stanno dintorno minacciosi, e in atto di ferire, o d'imbrandire con furia le loro spade; e uno di essi pare in atto di trafiggerla, quando la Santa facendosegli incontro con viso intrepido, e ardente di carità lo arresta, e disarmata. Il pittore accortamente prese il partito di farle lucido il volto così, che ne escono alcuni raggi fortemente vibrati negli occhi del più audace, e vicino assalitore, il quale abbagliato, e confuso piegasi a terra, mentre un altro facendosi riparo con lo scudo si avvanza insidioso, un terzo snuda la spada, e minaccia, e tutti gli altri sono in tumulto per varj affetti, la sola Santa Verginella stassene tranquilla, o se ha qualche agitazione, è quella appunto di una madre amorosa, intenta a ricondurre i suoi figli dai loro traviamenti. Qui pure, perchè operò in competenza del Razzi, e di Pacchiarotto, Ventura si portò bene, mostrò di esser Poeta . . .« D. Toncelli, *La Casa di Santa Caterina a Siena*. Siena 1909, S. 63, Anm. 27, zitiert eine Zahlung von 1604: »E a dì 8 di giugno lire 70 pagati a Ms. Ventura Salimbeni pitore datoglieli a buon conto de la pictura, che ci fa al presente in S. Caterina, cioè, nella chiesa bassa pagati per ordine di decreto fato dagli operari.«
- ⁸ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 94 (Nr. 100) und Abb. 98.
- ⁹ Rötel, rosa laviert, quadriert, weißes Papier, 418 x 325 mm. Abgebildet bei J. Q. van Regteren Altena, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*. Stockholm 1966, S. 100, Abb. 74.
- ¹⁰ Vgl. etwa die Vanni-Zeichnungen 1694 E, 1281 F und 1292 F in den Uffizien (Riedl, *Disegni*, Nrn. 28, 20 und 21).
- ¹¹ Rötel und weiße Kreide, Carta cerulea, 190 x 245 mm.
- ¹² Die Fresken im Chioströ dei Morti der SS. Annunziata sind in der sehr umfangreichen älteren und neueren Literatur stets als Hauptwerke Salimbenis erwähnt, ohne je eine angemessene Würdigung erfahren zu haben. Die Kirchenbau-Lünette ist mit dem verschlungenen Monogramm VS und dem Datum 1605 bezeichnet.

Leider hat sich der Zustand aller vier Salimbeni-Lünetten (vgl. Anm. 17) in den letzten Jahren drastisch verschlechtert.

¹³ Abgebildet bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 612, Abb. 332.

¹⁴ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 94 f. (Nr. 101) und Abb. 100.

¹⁵ 265 x 400 mm (Maximalmaße des bogig beschnittenen Blattes; links unten größere Fehlstelle). Vgl. O. Grosso und A. Pettorelli, *I Disegni di Palazzo Bianco*. Mailand 1910, Nr. 84; G. Delogu, *Pittori senesi del sec. XVI e del sec. XVII a Genova*. In: *Bullettino Senese di Storia Patria*, N.S.I., 1930, S. 280 und Abb. 5; Riedl, *Disegni*, S. 95.

¹⁶ R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. London 1952, S. 150 f., Nr. 378 und Tafel 44. Richtigstellung der Attribution zugunsten Ventura Salimbenis: mündliche Mitteilung durch Dr. Walter Vitzthum †.

¹⁷ Die Themen sind: »Tod des sel. Bonfigliolo Monaldi« und »Vision des hl. Filippo Benizzi«. Hinsichtlich des Datums der Bonfigliolo-Monaldi-Lünette herrscht in der älteren und zum Teil auch noch in der neueren Literatur einige Verwirrung. Die Behauptung, daß dieses Fresko ebenfalls bereits 1605 gemalt wurde, wird durch die – heute nicht mehr erkennbare, aber von G. della Valle, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 361, überlieferte – Inschrift »VENTURA SALIMBENIUS SENEN.FACIEBAT 1608« widerlegt.

¹⁸ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 95 f. (Nr. 102) und Abb. 101.

¹⁹ KdZ 16352: Schwarze Kreide, Carta cerulea, 182 x 253 mm. KdZ 21732: Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 166 x 228 mm.

²⁰ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 188 x 292 mm. Auf der Rückseite enthält, wie mir erst nachträglich bekannt wird, das jetzt unter der Nummer 2.836 geführte Blatt die – wohl auf die Zentralfigur der Kirchenbau-Lünette zu beziehende – flüchtige Studie eines frontal stehenden Klerikers.

²¹ Über die Arbeiten Salimbenis in S. Frediano zu Pisa herrscht in der Literatur zumeist einige Verwirrung. Verloren ist das von den älteren Quellen bezeugte Gewölbefresko in der ersten Kapelle rechts. A. da Morrona, *Pisa illustrata*, Bd. III, Livorno 1812, S. 117, berichtet: »Non ometteremo qui la memoria, che per dare alla volta l'ornamento moderno furono distrutti i freschi bellissimi di Ventura Salimbeni consistenti in un drappello di putti, che con leggiadro intreccio facean corona a un Angelo grande di bei panni vestito.« Das Kuppelgewölbe wird heute von einer anspruchslosen Ornamentmalerei geschmückt. Verloren ist weiter ein Altarblatt mit der Vision des hl. Franziskus in der dritten Kapelle rechts; die Aussagen der Quellen hinsichtlich der Ikonographie sind nicht eindeutig (vgl. P. Titi, Guida . . . nella Città di Pisa, Lucca 1751, S. 126, und A. da Morrona, wie oben zitiert, S. 120), doch ist nicht auszuschließen, daß sich das Uffizien-Blatt 834 E auf das (nach Aussagen des Pfarrers von S. Frediano wahrscheinlich um die Zeit des Ersten Weltkrieges zerstörte) Gemälde bezieht (vgl. Riedl, *Disegni*, S. 81, Nr. 83, und Abb. 84). – Erhalten sind die Pendantbilder »Verkündigung Mariä« und »Anbetung des Kindes« in der Cappella di San Carlo und die beiden Szenen aus der Kreuzlegende in der Cappella del Crocifisso. Die Gewölbefresken dieser Kapelle – in der Kuppelkalotte eine Anbetung des Kreuzes durch zahlreiche Engel und in den vier Pendentifs je ein Engel – sind offensichtlich so stark beschädigt und übermalt, daß die Einschätzung der Leistung Salimbenis schwierig ist. Für die Cappella del Crocifisso liefert eine Stifterinschrift einen Terminus ante quem: 1607. A. da Morrona, wie oben zitiert, S. 125, überliefert: »Dai ricordi, che mi hanno cortesemente comunicati i viventi Signori Venerosi Pesciolini, e precisamente da una lettera del 3 luglio 1606 diretta a Giulio Pesciolini, si raccoglie, che nell'anno suddetto fu terminata la cappella, e che il Cav. Ventura Salimbeni volle per sua mercede scudi 120. Siccome in altra lettera di Lorenzo Usimbardi del 10 giugno 1606 si trova la memoria delle prefate Pitture a fresco fatte dall'istesso Autore.« – Die »Prüfung des Heiligen Kreuzes ist rechts unten signiert: VENT^A SAL, darunter sind unleserliche Schriftspuren (Datum?) auszumachen. – C. Lupi, *L'arte Senese a Pisa*. In: *Bullettino Senese di Storia Patria*, XI, 1904, S. 393 f., erwähnt die Bilder in S. Frediano nur kurz.

²² Vgl. A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. I, Budapest 1974, S. 491 ff. und 494 ff. Quelle der beiden Szenen ist die *Legenda Aurea*.

²³ G. Scavizzi, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 127.

²⁴ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea. 138 x 237 mm.

²⁵ Schwarzer Stift (Kreide?), gelbliches Papier, ca. 160 x 215 mm (Maximalmaße des unregelmäßig beschnittenen Blattes).

- ²⁶ Das Fresko »Mannalese« ist bezeichnet: OPUS VENTURA SALIMBENI SEN. 1610; das Fresko »Esther vor Ahasver«: VENTURA SALIMBENI PICTOR SENESIS FECIT 1611. Die Sieneser Domfresken werden in der älteren und neueren Literatur übereinstimmend als Hauptwerke Salimbenis erwähnt oder kommentiert. Kritik klingt z. B. bei G. della Valle, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 363 f., an: »Nel Duomo di Siena fece dai due lati dell'altar maggiore la storia della manna, e l'esaltazione di Ester. Nella prima storia certamente non vi è artificio di lontani, e pare una tappezzaria di arazzi; Ventura può averlo fatto ad arte, dovendo queste pitture esser vedute di lontano. Vi è della maestà, e dell'espressione, specialmente nella storia della manna; dove à una bella gloria di Dio Padre con molti Angioli intorno, che volano staccati quasi dal muro. Mosè è dipinto con forza, e fierezza. L'esaltazione di Ester è disegnata con semplicità, l'architettura, che da vicino pare pesante, di lontano fa il suo effetto ...« – Die Domfresken sind abgebildet bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 1119 (Abb. 621), S. 1121 (Abb. 622), S. 1122 (Abb. 623) und S. 1124 (Abb. 625).
- ²⁷ Das Gemälde ist signiert und 1607 datiert. Vgl. C. Lupi, a. a. O. (s. Anm. 21), S. 393 f.
- ²⁸ Vgl. dazu Riedl, Disegni, S. 101 f. (Nrn. 111, 112).
- ²⁹ Vgl. K. T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Bd. II: Italian Schools. Oxford 1956, S. 365, Nr. 676 (mit Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Mannalese-Fresko).
- ³⁰ Schwarze und rosa Kreide, Carta cerulea, 233 x 129 mm.
- ³¹ Vgl. den Katalog der Rutilio-Manetti-Ausstellung im Palazzo Pubblico Siena, bearbeitet von A. Bagnoli. Florenz 1978. Es sei erlaubt, an dieser Stelle auf einige Forschungsprobleme einzugehen, die sich im Zusammenhang mit der Uffizien-Ausstellung »Disegni dei barocceschi senesi« (1976/77) ergeben haben. Die von Donatella Capresi Gambelli, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 85, vorgeschlagene Spätdatierung der Fresken der Cappella Bargagli in S. Spirito zu Siena ist durchaus zu akzeptieren. Nachdem das vermeintliche chronologische Junktim zwischen Vannis Altarblatt, Salimbenis Wandbildern und der Inschrifttafel mit dem Datum 1600 überzeugend aufgelöst werden konnte, läßt sich Vannis Gemälde plausibel um die Mitte der neunziger Jahre ansiedeln – ein Terminus ante quem ist 1596 – und wird der Weg für eine Ansetzung der Salimbeni-Fresken um 1610 frei. Die Kompositionsentwürfe in den Uffizien (15080 F), in Neapel (6–121) und in einer englischen Privatsammlung, sowie das Entwurfsfragment Uff. 10861 F und das Studienblatt Uff. 1287 F sind entsprechend umzudatieren, desgleichen der Entwurf Uff. 15079 F für eine gemalte Portalbekrönung an der Innenfassade von S. Spirito (vgl. zu den genannten Zeichnungen Riedl, Disegni, S. 82 ff.). Die für das letztzitierte Blatt und für Uff. 15080 F typische gewissenhafte Feder-Pinsel-Technik findet ihre Entsprechung in dem ebenfalls spät (nämlich um 1605) zu datierenden Entwurf S. III.2/50 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale für das »Schneewunder Mariä« in S. Maria Corteorlandini zu Lucca (vgl. Riedl, a. a. O., wie in Anm. 1 zitiert, 1959/60, S. 236 ff. und Abb. 18). – Was meine These einer wahrscheinlichen Autorschaft Vannis an der Kompositionsskizze zum »Tod des hl. Galganus« in der Chiesa del Refugio in Siena angeht (Uff. 4785 S; vgl. Riedl, Disegni, S. 68 ff., Nr. 73 und Abb. 74), neige ich jetzt doch eher zu der Annahme, daß das Blatt von Salimbeni stammt, kompositionell und im Hinblick auf die Zeichenweise allerdings eine besonders starke Affinität zu den von mir zum Vergleich herangezogenen Arbeiten Vannis bezeugt. – Die Uffizien-Zeichnung 1702 E und die engverwandte Variante im Ashmolean Museum Oxford (733), von mir mit aller Vorsicht als stark salimbenianisch beeinflusste Arbeiten Vannis definiert (s. Riedl, Disegni, S. 63 ff., Nr. 65), sind wohl doch als Werke Salimbenis mit betont vannekem Einschlag anzusehen. Zugunsten der Autorschaft Salimbenis spricht sich A. Bagnoli in der zitierten Rezension (s. Anm. 1), S. 85, aus. – Zu meiner Abhandlung »Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena« (s. Anm. 1) ist nachzutragen, daß sich in der Federskizze S. III.9/64 recto der Sieneser Biblioteca Comunale die flüchtige Prima Idea für das Engelsfresko des Südgewölbes erhalten hat (vgl. S. 22, Schema Nr. 1 und Abb. 4 der genannten Untersuchung).